

Université de Montréal

« *Un chant sinistre sur un air bouffon* »

Étude sociocritique des représentations de la fête dans trois  
romans de Victor Hugo

par Viviane Marcotte

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en littératures de langue française

Août, 2022

© Viviane Marcotte, 2022

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :  
« *Un chant sinistre sur un air bouffon* »  
Étude sociocritique des représentations de la fête dans trois romans de Victor Hugo

Présentée par :  
Viviane Marcotte

sera évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Judith Sribnai, présidente du jury

Pierre Popovic, directeur de recherche

Andrea Oberhuber, membre du jury

Véronique Cnockaert, examinatrice externe

Simon Harel, représentant du doyen

## RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objet l'ensemble des manifestations festives que donnent à lire trois romans de Victor Hugo : *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* et *Quatrevingt-treize*. Son hypothèse générale est que la fête, lorsqu'elle est envisagée comme rite collectif, prend en charge les différentes tensions qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, escortent l'évolution des statuts du citoyen, du devenir historique et des rapports entre le peuple et le pouvoir. La récurrence de certains motifs tend à montrer que la thématization et l'écriture de la fête chez Hugo sont soumises à deux lois. La première consiste en la cohabitation sociale du sublime et du grotesque. La deuxième repose sur le détournement des ressources scripturales, formelles, rhétoriques du carnavalesque vers un tableau sinistre et funèbre. L'étude sociocritique de ces différentes scènes met en lumière les relations que les romans hugoliens entretiennent avec l'imaginaire social de la Révolution française, de la Restauration et du Second Empire, tout particulièrement à l'égard des débats sur la misère, sur le sens du pouvoir et sur la notion de progrès.

**Mots-clés :** Victor Hugo ; *Notre-Dame de Paris* ; *Les Misérables* ; *Quatrevingt-treize* ; la fête ; le carnaval ; sociocritique ; imaginaire social et littérature française.

## ABSTRACT

This thesis focuses on the festive events in three novels by Victor Hugo : *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* and *Quatrevingt-treize*. Its general hypothesis is that the festival, when considered as a collective rite, takes charge of the different tensions in the nineteenth century that escort the evolution of the status of the citizen, of the historical future and of the relationship between the people and the power. The recurrence of certain motifs tends to show that the thematization and the writing of the festival in Hugo's work is subject to two laws. The first consists in the social cohabitation of the sublime and the grotesque. The second is based on the detour of the scriptural, formal and rhetorical resources of the carnival towards a sinister and funereal picture. The sociocritical study of these different scenes highlights the links that novels maintain with the social imaginary of the French Revolution, the Restoration and the Second Empire, particularly with regard to the debates on misery, the meaning of power and the notion of progress.

**Keywords :** Victor Hugo ; *Notre-Dame de Paris* ; *Les Misérables* ; *Quatrevingt-treize*; festivities ; carnival, sociocriticism ; social imagination and french literature

## TABLE DES MATIÈRES

Page de titre .....	i
Identification du jury .....	ii
Résumé en français et mots-clés .....	iii
Résumé en anglais et mots-clés .....	iv
Table des matières .....	v
Remerciements .....	viii

### **INTRODUCTION ..... 1**

De la notion de fête .....	4
La fête en conjoncture .....	11
Le point de vue littéraire .....	18
Pourquoi Hugo? .....	25
Hypothèse générale .....	27
Le corpus .....	29
Une pratique de lecture : la sociocritique .....	31

### ***NOTRE-DAME DE PARIS : la fête monstrueuse ..... 35***

« Le monde entier est un théâtre » .....	39
La poéticité en scène .....	53
Le concours de pouvoir .....	59
Un premier lendemain de fête .....	66
La Cour des Miracles : un miroir déformant .....	71
Profession : pillard .....	82
Un deuxième lendemain de fête .....	93
Vive la joie ! .....	97
Les causes d'échec .....	103
Retour sur l'incipit .....	106

### ***LES MISÉRABLES : parades amoureuses ..... 111***

Fête structurelle, fête conjoncturelle : deux lectures .....	117
La mauvaise farce .....	117
Une fête champêtre .....	123
Le banquet .....	128
La rhétorique du vide .....	129

Tholomyès, le petit .....	134
Une fête qui chante faux .....	143
Les conséquences pour Fantine .....	147
Les conséquences pour l'avenir .....	151
La parade des institutions .....	158
La fête nuptiale .....	159
Un mariage et un carnaval .....	175
Un carnaval inflexible .....	185
Les dons de l'imprévu .....	188
Un carnaval répandu .....	191
<b><i>Quatrevingt-treize : te deum militaire</i></b> .....	<b>195</b>
Les rues de Paris dans ce temps-là.....	197
Terreur et Réjouissance .....	200
Passé et avenir .....	212
Hybridité narrative et thématique .....	215
Le massacre de Saint-Barthélemy .....	223
La politique du retranchement .....	243
L'ambivalence du feu .....	250
Les réserves d'espoir .....	256
Assombrissements .....	259
La révolution : constats .....	261
La fête : constats .....	270
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>275</b>
La fête au temps du coronavirus .....	275
Littérature et traumas .....	277
Du rôle du trauma chez Victor Hugo .....	282
Le rapport au pouvoir et à l'histoire .....	287
La fête totale .....	290
Derniers constats sur la fête .....	309
Autres temps, mêmes monstres .....	312
De l'amour du voyage .....	315
<b>ANNEXES</b> .....	<b>317</b>
Annexe I : Caricature du G. Lafosse.....	317
Annexe II : Extrait du chapitre « Les deux vieillards font tout, chacun à leur façon, pour que Cosette soit heureuse » .....	318
Annexe III : Jean-Pierre Houël, <i>Prise de la Bastille le 14 juillet 1789</i> .....	321
Annexe VI : Jean-Pierre Houël, <i>Vue du siège et de la Prise de la Bastille</i> .....	322

Annexe V : Hubert Robert, *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition*..... 323  
Annexe VI : Aimé de Lemud, frontispice du livre premier de *Notre-Dame de Paris*.. 324

**BIBLIOGRAPHIE**..... 325

## REMERCIEMENTS

Je n'avais que douze ans la première fois que j'ai lu *Notre-Dame de Paris*. Le roman trônait dans la bibliothèque de mon père et j'ai pris six longs mois à le lire. Je savais que je venais de faire une toute nouvelle expérience de la littérature : une expérience aux contours flous, mais qui allait m'habiter toute ma vie. J'avais vingt-et-un ans la première fois que cette lecture a pris forme. C'était un vendredi, huit heures, dans une salle de classe pleine à craquer de l'Université de Montréal. Tout le monde avait le nez dans les 1200 pages des *Misérables*.

Ma profonde reconnaissance va d'abord à Pierre Popovic pour avoir remué les braises de mes premiers amours littéraires. C'est un feu qui n'a jamais cessé de s'éteindre et que je tente de propager à mon tour en souvenir de ces cours de sociocritique qui m'ont *scotchée* à ma chaise pendant des mois. Merci pour les lectures (et relectures) justes et minutieuses, sans quoi cette thèse ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui.

Ma gratitude va ensuite à mes parents qui ont toujours eu soin de laisser les meilleurs livres à la hauteur de mes yeux.



## INTRODUCTION

*Lorsque deux êtres s'aiment, sont heureux et gais, et qu'ils font vraiment du bon travail, soit l'un, soit l'autre, soit tous les deux, les gens se sentent attirés vers eux aussi sûrement que les oiseaux migrateurs sont attirés, la nuit, par un phare puissant. Si tous deux sont aussi solidement construits que le phare, il n'y a guère de dommage, sauf pour les oiseaux. Mais ceux qui attirent les autres par leur bonheur ou leur valeur sont généralement inexpérimentés. Ils ne savent pas comment supporter le choc, ou comment l'esquiver. Ils ne se méfient pas toujours des riches, si bons, si sympathiques, si charmants, si séduisants, si généreux, si compréhensifs, qui n'ont aucun défaut, ou qui savent donner à chaque journée un air de fête, mais qui, après leur passage, lorsqu'ils ont prélevé l'aliment dont ils avaient besoin, laissent toute chose plus morte que la racine de n'importe quelle herbe qu'aient jamais foulée les sabots des chevaux d'Attila.*

- Ernest Hemingway, *Paris est une fête*

La fête n'est plus ce qu'elle était. Cette lapalissade est une ritournelle qui fait retour à chaque génération atteignant la maturité. Dans l'introduction de son essai *Paris Carême-Prenant du Carnaval à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Alain Faure ironise à bon droit sur le fait qu'« à en croire les travaux d'histoire sociale, les mots et les silences, la fête est morte avec la machine à vapeur et la ville tentaculaire. » Et l'essayiste d'ajouter pour faire bonne mesure qu'« il s'est toujours trouvé des plumes pour dire que la fête agonise ; Carnaval fut ainsi bien

des fois enterré vivant<sup>1</sup>.» Pour le moins immense et variée, la critique hugolienne n'a pas manqué de relever des traces de pessimisme, des présences de « rire noir<sup>2</sup> », des surcharges de grotesque mal en point, des monstres inquiétants en foire, ici sur des tréteaux, là sur des places publiques. Des chercheurs éminents<sup>3</sup> ont souligné cet abattement sombre qui contriste quasiment par vagues l'écriture tant dans les poésies que dans les romans. Mais cette même critique a aussi montré que rien n'est jamais monologique chez Hugo et que son œuvre, comme toutes les œuvres d'envergure, se renouvelle au fil des relectures et des époques. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'étudier la présence de « la fête » dans trois des grands romans en nous donnant deux objectifs : d'une part, démontrer que la fête y est à la fois agressée, blessée, tueuse et néanmoins malgré tout porteuse d'une espérance ; d'autre part, prouver que les récits qui parlent d'elle sont en interaction avec ce qui se narre, ce qui se met en scène, ce qui se récite, ce qui se sait et ce qui s'image autour d'elle.

En écrivant ces lignes, il ne nous échappe pas que nous sommes nous-mêmes traversés par notre temps, et que cela détermine partiellement notre façon d'aborder notre corpus. À l'aube du nouveau millénaire, c'était « un monde en fête » qui se préparait à célébrer en grand les « réalisations spéciales » des mille dernières années. Pas moins de « 2 millions de personnes [étaient attendus] à Times Square pour un spectacle qui [devait durer] vingt-quatre heures<sup>4</sup>. » Tout semblait présager une ère « hyperfeste », avide de tourisme et

---

<sup>1</sup> Alain Faure, *Paris Carême-prenant : du Carnaval à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1978, p. 8.

<sup>2</sup> Maxime Prévost, *Rictus romantiques*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 14.

<sup>3</sup> Anne Ubersfeld, Pierre Laforgue, Pierre Albouy, Maxime Prévost, Guy et Annette Rosa, pour n'en citer que quelques-uns.

<sup>4</sup> [S.N.], « Un monde en fête pour le passage à 2000 », *Les Échos*, 31 décembre 1999, disponible via l'URL suivant : <https://www.lesechos.fr/1999/12/un-monde-en-fete-pour-le-passage-a-2000-783694> (consulté le 15 mars 2022.)

de loisirs, où l'« homo festivus<sup>5</sup> » allait se vautrer dans le consumérisme et profiter de sa « liberté 55 » dans les tout-inclus du tiers-monde. Mais cette insouciance allait faire long feu. Sans qu'on l'ait prévu, un vocabulaire militaire et effrayant voletait autour d'une catastrophe annoncée<sup>6</sup>, d'une menace à combattre. Ce siècle n'« avait pas [tout à fait] deux ans » quand les attentats terroristes du 11 septembre 2001 mirent brutalement fin à la grandiose kermesse. Il fallut peu de temps pour que toute occasion de « faire la fête » soit montée en épingle. S'ensuivit une série de maux derrière lesquels résonnaient vaille que vaille des résidus d'air de fête. Bien des choses se sont alors opposées aux réjouissances de « l'an 2000 » : crise économique majeure en 2008<sup>7</sup>, ascension de l'islamisme radical qui plonge l'Europe dans la terreur et oblige des peuples entiers à fuir leur pays<sup>8</sup>, mouvement #MeToo qui dévoile au grand jour les violences quotidiennes faites aux femmes, montée du populisme et de la pensée réactionnaire<sup>9</sup>, élection d'une vedette clownesque de la télé-réalité à la présidence du pays le plus militairement puissant du monde<sup>10</sup>, pandémie assassine à l'échelle de la planète, envahissement sauvage de l'Ukraine par la Russie. On parlait hier de dissuasion nucléaire,

---

<sup>5</sup> Philippe Muray, *Festivus Festivus*, Paris, Fayard, 2005, 486 p.

<sup>6</sup> La personnification dramatique que fait le présentateur Pierre Craig va d'ailleurs en ce sens : « Les ordinateurs crient : au secours ! Leurs programmes n'ont pas prévu d'espace pour identifier l'an 2000 ». Craig est cité dans l'article suivant : [S.N.], « La catastrophe annoncée du bogue de l'an 2000 », *Radio-Canada*, 24 décembre 2019, disponible via l'URL suivant : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1440217/bogue-passage-an-2000-informatique-archives> (consulté le 15 mars 2022.)

<sup>7</sup> Nathalie Elgrably, « La fête est terminée », *Le Journal de Montréal*, 20 juin 2012, disponible via l'URL suivant : <https://www.journaldequebec.com/2012/06/20/aujourd'hui-la-fete-est-terminee> (consulté le 15 mars 2022.)

<sup>8</sup> On pense notamment à l'avènement (en bonne partie attribuable à l'intervention militaire injustifiée des États-Unis en Irak) de « Daech », l'État islamique, qui oblige des millions de Syriens à fuir leur pays.

<sup>9</sup> Au moment où nous écrivons ces mots, Marine Le Pen obtiendrait 46 % des intentions de vote ; Éric Duhaime, 23 %.

<sup>10</sup> [S.N.], « États-Unis : Trump maintient les célébrations du 4 juillet à Washington, malgré la pandémie », *Radio France internationale*, 4 juillet 2020, disponible via l'URL suivant : <https://www.rfi.fr/fr/am%C3%A9riques/20200704-etats-unis-trump-maintient-c%C3%A9l%C3%A9brations-4-juillet-washington-malgr%C3%A9-pandemie> (consulté le 15 mars 2022.)

on parle aujourd'hui de menace nucléaire. Inévitablement, le temps présent nous pousse à poser à sa façon des questions nouvelles au corpus que nous avons choisi. C'est ainsi avec un sens aigu de la fragilité de la fête et un soupçon craintif devant la joie que nous avons entrepris cet essai.

### *De la notion de fête*

Définir la notion de « fête » ne va pas de soi. Il nous est apparu nécessaire de proposer une courte synthèse d'essais anthropologiques et historiques dans lesquels nous avons quelquefois trouver des questions ou des pensées fécondes pour notre propre recherche qui, ne l'oublions pas, se déploie sur le terrain des études littéraires. Compte tenu de cette dernière remarque et de l'abondance des travaux, nous nous sommes limités à des essais qui, parlant du festif, portaient, comme l'écrivait Jean Duvignaud, une attention particulière à « ce dynamisme qui brasse et charrie [d]es signes venus de partout<sup>11</sup>. » C'est là en effet un dynamisme qui convient bien aux « Belles lettres ».

### *Le point de vue anthropologique*

Pour Mikhaïl Bakhtine, la fête est l'envers du sacré. Dans son anthropologie culturelle, le critique russe juge que seul le carnaval est susceptible de mettre en place une fête à la fois nimbée d'une atmosphère joyeuse et d'une tendance incendiaire. Le pouvoir transgressif d'une telle manifestation socioculturelle réside selon lui dans le fait que, pendant la période qu'elle couvre, les individus se libèrent des contraintes liées à l'ordre religieux et

---

<sup>11</sup> Jean Duvignaud, *Le don du rien. Essai d'anthropologie de la fête*, Paris, Tétracède, 2007 [1977], p. 32.

à la gestion ordinaire et politique du temps. Pour Émile Durkheim<sup>12</sup>, il en va tout autrement. Il soutient que le sacré est ce qui s'oppose au profane. Il sort en quelque sorte de la vie quotidienne et ordonnée. La fête prend corps lorsque des membres d'une même société se réunissent pour célébrer dans un but commun, ce qui a été sur le très long terme le cas des fêtes religieuses et qui est aujourd'hui le cas de maints rituels profanes. Ces moments « d'effervescence » produisent une énergie particulière qu'il nomme le « mana ». Cette galvanisation des esprits enclenche une sublimation de la conscience collective qui s'incarne et s'exprime dans des pratiques et des manifestations publiques.

Traitant du carnaval avec le même souffle qu'il traite du 14 juillet, Roger Caillois soutient que la fête est le « le temps même du sacré<sup>13</sup> » et que

l'individu ne peut s'en approcher sans mettre en branle des forces dont il n'est pas le maître et devant lesquelles sa faiblesse se sent désarmée. Cependant, sans leur secours, il n'est ambition qui ne soit vouée à l'échec. En elles, réside la source de toute réussite, de toute puissance, de toute fortune<sup>14</sup>.

Dans cette conception, la fête relève de l'extraordinaire, en opposition au monde profane<sup>15</sup> et ordonné. Que les énergies qui émanent d'elle soient positives ou négatives, elles sont toujours excessives. Le temps du sacré interrompt le temps ordinaire, usuel, scandé par les saisons, et annonce un nouveau cycle vital dans la linéarité temporelle. C'est en cela, par des ruptures ou des dérivations latentes, que la fête s'avère l'événement public qui par excellence

---

<sup>12</sup> Émile Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 [1912], p. 48.

<sup>13</sup> Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950 [1939], p. 217.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>15</sup> Caillois s'appuie sur la dichotomie que Durkheim observe entre le « sacré » et le « profane ».

peut friser ou hâter la transgression<sup>16</sup>. À la manière de Georges Bataille<sup>17</sup> qui attribue un grand potentiel cathartique au festif, Caillois tient les célébrations pour un cadre qui connecte un vent de libération à une cérémonie d'expiation. Dans leur espace conjoint, violer les interdits est un geste rituel à même de « dompter » les forces du sacré de façon à maintenir les équilibres entre l'ordre et le désordre et entre le divin et le profane. En période de réjouissances, les participants peuvent braver le pouvoir. Or, sauf exception, la transgression n'est que superficielle et finit ainsi peu ou prou par renforcer la stabilité sociale. En se positionnant contre la loi, et en usant de ses codes à des moments prescrits et choisis, les participants reconnaissent en fait son existence et son autorité. C'est ce que donne à penser l'exemple de Quasimodo, élu pape par le peuple lors de la Fête des fous, mais condamné le lendemain au pilori et moqué par la même foule qui l'avait acclamé la veille. Des expressions consacrées comme « Les lendemains de la fête » ou « La fête est finie » corroborent le constat de cette soumission relative.

René Girard et Jean Duvignaud accordent une plus forte attention au caractère vital quoique sombre de la fête. La tenant pour un espace antithétique de subversion et de régulation, ils voient en son cœur un aspect destructeur que ne renieraient nullement plusieurs scènes festives hugoliennes où se côtoient et se mêlent ivresse et insurrection. Pour Girard, les réjouissances commémorent une période de crise et ce sont ces deux états – jouir

---

<sup>16</sup> Caillois associe le phénomène festif au « sacré de transgression ». Les excès et la débauche qui sont au cœur de la fête « conduisent à transgresser les prohibitions et à passer la mesure, à profiter de la suspension de l'ordre cosmique pour prendre le contre-pied de la règle ». *Ibid.*, p. 146.

<sup>17</sup> Georges Bataille s'intéresse plus particulièrement aux fêtes sacrificielles. Cf. *La Part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, 249 p.

et subir – qui établissent le pacte du sacré<sup>18</sup>. Commettre une infraction à l'égard de l'ordre établi suscite à la fois une kyrielle d'imitations et un cycle de violences<sup>19</sup>. À cet égard, Marcel Mauss<sup>20</sup> souligne le rapport de similitudes qui existe entre le temps de la fête et le temps de la guerre. Dans les deux cas, les codes sociaux et moraux sont momentanément suspendus. Des historiens comme Michel Feuillet<sup>21</sup> et des ethnologues comme Arnold van Gennep<sup>22</sup> vont corroborer cette théorie en répertoriant les nombreuses « mises à mort » des personnages allégoriques de Carnaval et de Carême. Ce motif est d'ailleurs à l'œuvre lorsque les truands de la Cour des Miracles, en guise de rite initiatique, demandent à Gringoire la tâche impossible de « fouill[er] [un] mannequin » :

C'était un mannequin que les truands suspendaient par le cou à la corde, espèce d'épouvantail aux oiseaux, vêtu de rouge, et tellement chargé de grelots et de clochettes qu'on eût pu en harnacher trente mules castillanes. [...] La bande des argotiers applaudit aux paroles de Clopin, et se rangea circulairement autour de la potence, avec un rire tellement impitoyable que Gringoire vit qu'il les amusait trop pour n'avoir pas tout à craindre d'eux. (*NDP*, 557)

---

<sup>18</sup> « C'est d'ailleurs la combinaison commémorative du moment de crise qu'est la prise de la Bastille et du moment de réunion autour du projet républicain qu'est la fête parisienne de la Fédération qui motive en 1880 le choix du 14 juillet comme date de la fête nationale française. On lit ainsi dans le rapport de la commission du Sénat chargée de déterminer la date de la fête nationale, cité par Paul Berne : " Le 14 juillet, c'est la Révolution tout entière. [...] C'est la victoire décisive de l'ère nouvelle sur l'ancien régime. [...] Mais, à ceux de nos collègues que des souvenirs tragiques feraient hésiter, rappelons que le 14 juillet 1789, ce 14 juillet qui vit prendre la Bastille, fut suivi d'un autre 14 juillet, celui de 1790, qui consacra le premier par l'adhésion de la France entière [...]. Cette seconde journée du 14 juillet, qui n'a coûté ni une goutte de sang, ni une larme, cette journée de la grande fédération, nous espérons qu'aucun de vous ne refusera de se joindre à nous pour la renouveler et la perpétuer comme le symbole de l'union fraternelle de toutes les parties de la France et de tous les citoyens français dans la liberté et l'égalité. » Paul Berne, *Trois dates. Souvenir du 14 juillet 1880*, Lyon, Menaboef-Genin, 1880, p. 9-10, cité dans Anne-Hélène Dupont, *Proust à la guerre comme à la fête*, Paris, Honoré Champion, p. 160.

<sup>19</sup> Girard nomme ce phénomène la « crise des différences ». Le geste sacrificiel empêche l'anéantissement et permet un retour à la paix sociale puisque, en partageant tous le même geste violent, le cycle peut être brisé. René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 1972, 486 p.

<sup>20</sup> Cf. Henri Hubert et Marcel Mauss, *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, Félix Alcan, coll. « Travaux de l'année sociologique », 1929 (1899), 235 p.

<sup>21</sup> Michel Feuillet, *Carnaval*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1911, 124 p.

<sup>22</sup> Arnold Van Gennep, « Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières », *Manuel de Folklore français contemporain*, Tome 1, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1947, p. 978-988.

Le « mannequin » personnifié de manière violente le sort qui est réservé aux déclassés par les classes dirigeantes et par l'institution judiciaire. En conséquence, il ne s'agit pas d'une simple mise à mort symbolique (Gringoire risque véritablement sa vie) et le pantin n'est pas un simple bouc émissaire par l'entremise duquel les spectateurs purgeraient leurs frustrations de façon cathartique. Le rite va bien plus loin. Sur un mode satirique et cruel, les brigands rejouent les sévices et les humiliations brutales qui sont au cœur des divertissements publics. Nous en analyserons plus longuement les tenants et les aboutissants dans le premier chapitre.

Duvignaud, quant à lui, travaille de manière astructurelle et s'éloigne par le fait même d'une sociologie de l'art. Il s'intéresse à des « pratiques singulières » et ne tente pas de dégager un modèle à partir d'elle. Pour lui, la fête ne peut être en rupture avec l'organisation sociale que si ses composantes et ses actions ne sont pas liées à des idéologies. Il souligne son aspect subversif parce qu'il « voit [en elle] une sortie radicale de la culture, un moment où une société se met en question au point de frôler l'anéantissement<sup>23</sup>. »

Duvignaud et Girard ont en commun de se représenter les rituels festifs comme les résultats de circonstances imprévues « (épidémie, guerre, catastrophe naturelle, etc.) qui affecte[nt] un groupe » et qui « surviennent indépendamment des rituels et du calendrier<sup>24</sup> ». Le rire et la créativité, seules armes capables de faire bouger les lignes doxiques, sont le produit d'un excès d'énergie qui fait « exploser le cadre social et culturel ». Ces périodes de rupture, comme le dirait Jacob Burckhardt<sup>25</sup>, laissent l'homme livré à lui-même, abandonné

---

<sup>23</sup> Anne-Hélène Dupont à propos de Jean Duvignaud dans Anne-Hélène Dupont, *Proust à la guerre comme à la fête*, op. cit., p. 48.

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> Pour Jacob Burckhardt, la Renaissance italienne est une période marquée par de nombreuses ruptures et ce sont ces ruptures qui assurent les transformations profondes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles telles que nous les connaissons. Cf. *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2017 [1860], 800 p.



à des spontanéités de rencontre, livré à des désirs sombres et en butte à la violence des organisations et des institutions sociales. Nous en retenons avant tout que, à l’instar de la révolte, la fête enivre tout autant qu’elle angoisse.

### *Le point de vue historique*

La fête n’a de cesse de décevoir les historiens. Dans l’immense cohorte de ces derniers, chacun ou peu s’en faut y va d’une datation pour marquer le moment où sa singularité et son caractère exceptionnel se seraient dilués dans la modernité. Pour Jean Duvignaud, le XIX<sup>e</sup> siècle est incapable de « concevoir des fêtes autres qu’idéologiques, depuis que la production économique s’y est enracinée<sup>26</sup> ». C’est la montée en puissance du capitalisme qui la fit éclater « en miettes : [désormais] elle est exubérance et délire. Elle illustre la violente puissance industrielle qui s’étale en expositions universelles, en musées [...]. Elle se donne ici l’illusion de briser les barrières entre les classes et de susciter une unanimité nouvelle, celle des consommateurs éventuels<sup>27</sup>. » Selon Alain Faure, il faut attendre la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle pour que « les rites festifs [soient] dépouillés de leur potentialité révolutionnaire ». Le carnaval se transforme en parade bourgeoise, alors que le développement du marxisme et du syndicalisme offre de nouvelles « armes aux opprimés ». La fête devient « un évènement inoffensif<sup>28</sup> ». C’est d’ailleurs au même constat que parviennent Peter Stallybrass et Allon White qui accusent la bourgeoisie d’avoir marginalisé le carnaval, et si bien que « les attitudes envers le carnaval ont changé

---

<sup>26</sup> Jean Duvignaud, *Fêtes et civilisations*, Genève, Librairie Weber, 1973, p. 129.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>28</sup> Alain Faure, *op. cit.*, p. 143.

radicalement entre la Renaissance et le vingtième siècle<sup>29</sup> ». Roger Caillois avance l'idée que c'est plutôt après 1930 que la fête, en tant que « paroxysme de la société », s'étirole, « perd son caractère positif » et se révèle « impuissant[e] à combler l'individu<sup>30</sup> ». Depuis les Trente Glorieuses, lesquelles ne firent cependant que pousser à ses limites un « Zeitgeist » remontant à l'aube d'une modernité incapable d'affronter le réel, certifie Philippe Muray, les dérives consuméristes et individualistes ont conduit à une généralisation abusive des événements festifs (ou de ce qu'il appelle le « festivisme », la société « hyperfestive » ou la « festivisation »), les dépossédant par le fait même de leur sens, de leur singularité et de toute valeur critique.

Ces travaux et ces essais vont de la pensée réfléchie à la condamnation radicale, cette dernière se greffant depuis quelque temps sur un déclinisme dont la France est particulièrement atteinte. Nous en retiendrons que la fête a toujours maille à partie avec le temps qui passe, qu'elle se transforme au fil du temps en convoquant à chaque fois des forces contradictoires (vision enchantée ou terrifiante du monde, progrès ou régression). Plus outre, nous ne comprendrions pas grand-chose à sa représentation dans les romans de Victor Hugo si nous ne tenions pas compte de ses ambivalences et du fait qu'elle n'a jamais été conçue pour donner des leçons. Et d'ailleurs, dès qu'il y a de la fête, que ce soit pour l'admirer, la moquer, la faire ou la honnir, la littérature rôde dans les environs.

---

<sup>29</sup> Peter Stallybrass et Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen, 1986, cité dans Edward Welch (dir.), « Le carnaval perverti de François Mauriac », *Masque et carnaval dans la littérature européenne*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 46-47.

<sup>30</sup> Pour Caillois, la fête cède la place aux « vacances », ce qui revient à « s'isoler davantage du groupe au lieu de communier avec lui à l'instant de son exubérance ». Roger Caillois, *op. cit.*, p. 160-162.

### *La fête en conjoncture*

Mariages, naissances, anniversaires, carillons, Sainte-Barbe, défilés militaires, fêtes des villages et des villes, jours chômés, bœuf gras, carnaval, descente de la Courtille, quatorze juillet, divertissements en tous genres mais (presque) jamais sans fanfare, invention de « Noël » (tel que nous le connaissons), la liste serait infinie si l'on explorait à fond le paradigme du festif. C'est pourquoi nous nous proposons à présent de dresser un portrait idéal-typique de la fête au XIX<sup>e</sup> siècle. Cet Idéal-Type accueille trois axes qui traversent l'imaginaire social avec lequel les romans hugoliens retenus sont en relation et, le plus souvent, en débat, en tension : le conflit entre le festif et l'institutionnel ; la façon singulière dont la fête habite la ville ; les relations de la fête avec les révolutions.

### *Fête et institutions*

De tout temps, la fête – et plus particulièrement le carnaval, dès qu'il y en eut – a entretenu une relation ambiguë, parfois conflictuelle, avec les institutions politiques, sociales et religieuses. Il est par suite impossible de penser les phénomènes festifs sans réfléchir conjointement à leur capacité d'action subversive et/ou régulatrice. L'Église, à différentes époques, condamne les rites qu'elle juge obscènes et les pratiques païennes qu'elle juge sataniques, ceux-là et celles-ci, selon elle, échauffent perversement les corps et les esprits. La Réforme protestante voit le carnaval comme la manifestation d'une dépravation catholique, alors que du côté de la Contre-Réforme, les signes, les symboles, les usages, les

culturèmes liés au carnaval sont sévèrement punis<sup>31</sup>. Or, en règle générale, les institutions religieuses et politiques le tolèrent, ce carnaval : la preuve la plus éloquente en est son intégration dans le calendrier chrétien. Cette permissivité, maintes fois commentée et expliquée, joue un rôle de soupape. Sa puissance cathartique perdure au-delà des mois qui suivent la période « des jours gras » (de l'Épiphanie au Carême) si bien qu'elle renforce la cohésion sociale et l'obéissance civile. Par rapport à ce passé, il faut noter que la peur de voir la fête tourner en révolte conduit le gouvernement révolutionnaire à interdire la tenue du carnaval, car il voit en lui une menace pour le nouvel ordre politique qu'il désire instaurer :

le carnaval, qui était justement la fête traditionnelle du temps régénéré, avait été remplacé par la Révolution elle-même. [...] Au premier rang se trouve la pensée "éclairée" qui voit dans le carnaval "une fête bonne pour les peuples esclaves". Lui succède logiquement la conscience de la Révolution comme renversement "réel", doublée immédiatement – et c'est significatif – du sentiment de peur devant le carnaval en tant que principe fort et en tant que menace potentielle<sup>32</sup>.

Si 1789 a mis fin aux inégalités entre les classes et tenté d'aplanir ou d'annihiler tout sujet de mésentente ou de débat, à quoi bon se moquer des instances au pouvoir le temps d'une journée? Un peu plus tard, les leaders politiques de 1793 affirmeront avoir évité l'anéantissement de la Révolution et avoir été capables d'établir une République forte basée sur un grand consensus social. Fort de quoi, ils se méfient de tout rassemblement de gens, par surcroît devenus « citoyens », qui pourraient, emportés par une joie proche d'un esprit de kermesse, échauffer les esprits populaires. En affirmant qu'elle ouvrira le siècle de « la

---

<sup>31</sup> Michel Feuillet recense l'histoire de deux jeunes hommes condamnés à mort pour s'être déguisés et avoir porté des masques. Michel Feuillet, *Carnaval, op. cit.*, p. 44.

<sup>32</sup> Anna Maria Coderch et Victor Leronim Stoichita, *Le dernier carnaval : Goya, Sade et le monde à l'envers*, Paris, Hazan, 2016, p. 37.

permissivité morale et de l'égalitarisme », la Première République donne l'impression aux citoyens qu'ils sont « à l'abri des inégalités et des censeurs<sup>33</sup> ». En conséquence de quoi, ils n'ont plus besoin de catharsis, qu'elle soit tragique, mythologique ou carnavalesque. La catharsis, désormais, est l'apanage de la Révolution, laquelle supprime en 1790 le célèbre « Cortège du bœuf gras », sommet du carnaval de Paris. L'ère napoléonienne ne fut d'abord pas plus favorable aux mascarades festives, Napoléon Bonaparte interdisant par exemple en 1797 le très renommé carnaval de Venise, mais « L'Empereur » permettra le retour du carnaval en 1805, probablement pour se gagner les faveurs d'un peuple qui lui fournissait des soldats. Le carnaval fut à nouveau interdit en 1848, par la deuxième République, puis rétabli par Louis-Napoléon Bonaparte en 1852 sans doute pour faire avaler le coup d'état et inaugurer « la fête impériale ». De tout ceci résulte un constat : prenant le relais des tutelles ecclésiastiques, l'institution politique au XIX<sup>e</sup> siècle, qu'elle soit révolutionnaire, monarchique ou impériale, n'a jamais manqué de mobiliser ou de régenter la fête pour asseoir et garder son pouvoir.

### *Paris est une fête*

La ville de Paris subit tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle d'incessants changements dont les points d'orgue et les plus grandes entreprises sont à mettre au crédit du célèbre Baron Haussmann. Occupant par tradition, nature ou fonction les places publiques et divers lieux choisis, la fête s'est accommodée comme elle a pu de ces incessantes modifications. Les carnivals des campagnes ne sont pas les mêmes que ceux de la capitale, dominée par une

---

<sup>33</sup> Michel Feuillet, *op. cit.*, p. 121.

économie productiviste à mesure que les progrès techniques et les besoins (circulation, population, logement, hygiène publique, achalandage, etc.) se multiplient. L'« urbanisation » conduit à la mise en place d'un « marché de la fête » où la publicité et les profits prennent le pas sur les champs de foire et les tréteaux d'autrefois. Myriam Roman signale que « si le carnaval n'est plus, aux yeux de Hugo, un témoin de la culture populaire, sa tradition de démystification et d'irrespect se maintient dans la civilisation urbaine<sup>34</sup> », notamment par l'intermédiaire de personnages comme Gavroche qui incarnent la puissance poétique du peuple.

Non seulement la fête s'inscrit dans la ville mais, durant qu'elle a lieu, elle en change l'atmosphère et le rythme, ainsi que le visage des rues. Les habitudes annuelles sont suspendues : le passage des chevaux est interdit et des itinéraires précis sont imposés au cœur d'une ville de Paris remarquablement grouillante. L'effet de foule est garanti. Dans *Notre-Dame de Paris*, le défilé est loin d'être libre et dynamique :

Cependant tous les mendiants, tous les laquais, tous les coupe-bourses, réunis aux écoliers, avaient été chercher processionnellement, dans l'armoire de la basoche, la tiare de carton et la simarre dérisoire du pape des fous. [...] Puis la procession hurlante et déguenillée se mit en marche pour faire, selon l'usage, la tournée intérieure des galeries du Palais, avant la promenade des rues et des carrefours<sup>35</sup>.

La description du cortège insiste à la fois sur le caractère misérable des participants — le mendiant, le laquais et le coupe-bourse sont tous définis par leur pauvreté ou leur servitude

---

<sup>34</sup> Marie-Christine Bellosta et Myriam Roman, *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin, 1995, p. 33.

<sup>35</sup> Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, Guy Schoeller (dir.), vol.1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 [1831], p. 529. Sauf indication contraire, les références aux romans de Hugo renvoient à cette édition parue en 16 volumes de 1985 à 1991. Elles sont notées entre parenthèses au fil du texte à l'aide des abréviations *NDP*, pour *Notre-Dame de Paris* (dans le volume I), *LM*, pour *Les Misérables* (dans le volume II), et *QT*, pour *Quatrevingt-treize* (dans le volume III), suivies de la page.

— et sur le côté « organisé » de l'itinéraire qui respecte « l'usage ». Les termes « marche » et « promenade » soulignent de surcroît l'allure ordonnée et calme de la foule. Pour Alain Faure, si le carnaval perd de son importance et de ses facultés transgressives, c'est parce qu'il devient peu à peu, sous le double effet corrélé du libéralisme économique et de la montée en puissance de la bourgeoisie, un fait commercial. Comme toute fête populaire et/ou culturelle, il suit les marchands et perd le goût de la révolte, qui trouvera d'autres formes et terrains où s'exprimer (la manifestation, par exemple). À cela s'ajoute une Révolution industrielle qui change progressivement les manières de célébrer.

Les travaux d'Hausmann modifient de fond en comble les façons de circuler et de vivre en ville. De nombreuses études ont montré que cette restructuration avait aussi pour objectif de dévitaliser les foyers de contestation et de réduire les tentations de guérilla urbaine<sup>36</sup>. Le carnaval quant à lui se fractionne progressivement en fêtes de quartier de sorte que les ouvriers et les éventuels émeutiers sont isolés et éparpillés dans différents secteurs. Nombre de mesures et d'inventions – le « tout-à-l'égout », la poubelle, l'usage des confettis (au lieu des jets de boue, de nourritures ou d'excréments) – s'insèrent dans un projet d'assainissement conduit de manière résolue et parfois brutale (l'épidémie de choléra de 1832 avait laissé de terribles souvenirs) tout au long de la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>. Faure voit en tout cela une forme de « pasteurisation » des contacts humains et une transformation du carnaval. Celui-ci s'embourgeoise en quelque sorte et se transmue en une fête de plus en plus officielle avec ses comités, ses itinéraires préétablis et ses chars publicitaires.

---

<sup>36</sup> Walter Benjamin, « Hausmannisation, combats de barricades », *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf, 1989 [1939], p. 145-171.

<sup>37</sup> Cf. Alain Faure, *op. cit.*

L'atmosphère de liberté d'autrefois s'estompe et ce qui était jadis et naguère un frisson subversif devient une attraction toujours plus commerciale.

### ***Fêtes et révolution***

Dans ses travaux sur l'œuvre d'Émile Zola, Marie Scarpa<sup>38</sup> insiste sur le fait que le couple « fête et révolution » est hyperprésent dans toute la symbolique du XIX<sup>e</sup> siècle. Alain Faure en prend acte lui aussi tout en consignant que « la fête a deux faces, l'une soumise, l'autre révoltée<sup>39</sup> ». Mona Ozouf observe pour sa part que la « fête révolutionnaire » reposait sur une contradiction singulière. En effet, elle, « qui se voulait spontanée, accumule les précautions et les coercitions, engendre interminablement exclus et parias alors qu'elle souhaitait rassembler la communauté tout entière ; tourne en parodie, s'achève en solitude. La festomanie révolutionnaire est l'histoire d'une immense déception<sup>40</sup>. » Spires<sup>41</sup> nous rappelle cependant que le XIX<sup>e</sup> siècle n'échoue pas sur toute la ligne puisqu'il institue la première fête de la fédération le 14 juillet 1790. En effet, bien que le 14 juillet n'ait été proclamée « journée de la fête nationale » que le 6 juillet 1880, l'idée d'une célébration nationale avait largement essaimé dans les discours politiques aussi bien que dans l'esprit populaire depuis la Révolution française de 1789. Les débats relatifs au choix de la date du 14 juillet mettent

---

<sup>38</sup> Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS, 2000, 304 p.

<sup>39</sup> Alain Faure, *op. cit.*, p. 95.

<sup>40</sup> Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, p. 19.

<sup>41</sup> Jeffrey Robert Spires, *Scripting festival : Play, revolutionary performance and the culture of celebration in the French novel, 1830-1871*, Thèse de doctorat de l'Université Princeton, 1997, 293 p.



en lumière les différentes forces politiques qui s'affrontent au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>. La fête nationale entretient un rapport étroit avec l'imaginaire révolutionnaire :

C'est plus qu'une fête populaire, c'est une fête nationale ; regardez ces bannières, entendez ces exclamations. C'est plus qu'une fête nationale, c'est une fête universelle ; constatez sur tous les fronts, anglais, hongrois, espagnols, italiens le même enthousiasme : il n'y a plus d'étranger. Messieurs, le 14 juillet, c'est la fête humaine...Oui, la chute de la Bastille, c'est la chute de toutes les bastilles...le 14 juillet a marqué la fin de tous les esclavages, le grand effort humain a été un effort divin<sup>43</sup>.

Pour Rosemonde Sanson, le discours de Victor Hugo « relève du messianisme révolutionnaire » par lequel « le patriotisme peut ouvrir la voie à la fraternité universelle<sup>44</sup> » mais, faudrait-il ajouter, sous réserve qu'il s'efface et que congé soit donné à toute perspective identitaire exclusiviste.

Jean Duvignaud avance cependant que, pour rompre avec l'organisation sociale, la fête doit ne pas être liée à des idéologies<sup>45</sup>. C'est dans le même esprit qu'Alain Faure<sup>46</sup> distingue les célébrations structurelles, organisées et dirigées par l'État, et les célébrations conjoncturelles, plus vivifiantes et bien proches des révoltes populaires. Cette distinction fut pour nous fondamentale, car nos lectures préliminaires des romans nous avaient clairement indiqués la coprésence de ces deux formes de réjouissances, celles orchestrées, formatées et contrôlées par l'État et d'autres spontanées, singulières et atypiques. Toujours prise entre ces deux pôles, la fête a deux choix : agir comme un régulateur politique et social ou laisser

---

<sup>42</sup> Cf. Rosemonde Sanson, *Les 14 juillet, fête et conscience nationale 1789-1975*, Paris, Flammarion, 1976, 220 p.

<sup>43</sup> Victor Hugo, cité dans Rosemonde Sanson, *op. cit.*, p. 37-38.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Cf. Jean Duvignaud, *op. cit.*

<sup>46</sup> Alain Faure, *op. cit.*, p. 121.

entrevoir un avenir encore informe et inconnu. À nous de voir si la littérature ne dit pas aussi autre chose.

### ***Le point de vue littéraire***

#### ***La fête au fil des âges***

Depuis l'Antiquité, la fête est un embrayeur particulièrement efficace en littérature. C'est avec vigueur qu'elle s'efforce de livrer, rapporter ou construire des récits dramatiques tournant autour d'elle, à telle enseigne qu'elle exerçait une sorte de fascination. Les scènes de banquet affluent en poésie symposiaque, au théâtre et dans les épopées. Au Moyen Âge, les agapes et les fêtes aristocratiques sont l'occasion de donner une place à la diffusion orale des textes. Troubadours et trouvères furent les ancêtres de nos récitals de poésie actuels. Organisées par des seigneurs importants et bien nantis ou par des gens d'Église, les fêtes médiévales étaient de factures nombreuses et diverses. On y trouvait entre autres des fêtes de rue (montréur de bêtes sauvages, danses de groupes, jeux de cordes, etc.), des fêtes saisonnières (Saint-Jean), des fêtes tenues dans un cadre solennel et politique (entrées de rois ou de princes), des fêtes inscrites dans un cadre plus proche (mariages). Les cérémonies royales et princières continuèrent de se multiplier jusqu'à la fin de l'Ancien Régime<sup>47</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Rousseau avance l'hypothèse, dans sa *Lettre à d'Alembert*, que les « fêtes sont les seules formes de spectacles véritablement républicaines<sup>48</sup> » (en opposition aux artifices

---

<sup>47</sup> Cf. Didier Masseau, *Fêtes et folies en France*, Paris, CNRS, 2018, 301 p.

<sup>48</sup> En fait, Rousseau croit, « selon un lieu commun très présent dans la pensée politique du dix-huitième siècle », que les républiques « seraient marquées en leur sein par une faiblesse systémique les prédisposant à l'effondrement politique » et qu'il faut trouver des « moyens de préserver les mœurs des citoyens de toute

du théâtre) parce qu'elles représentent un agent de changement et d'éducation citoyenne. En même temps, il en use comme un outil de propagande et de manipulation des masses pour les « obliger » à devenir « meilleurs<sup>49</sup> ».

Les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles offriront des exemples de personnages tels que Rastignac ou Nick Carraway pour lesquels une invitation à une manifestation festive, un bal par exemple, constitue la porte d'entrée dans un groupe social supérieur au leur. Des chercheurs comme Jeffrey Robert Spires, Marie Scarpa et Sandrine Bazile se sont intéressés au thème festif dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Spires<sup>50</sup> part d'un premier constat : bien que le XIX<sup>e</sup> soit une période marquée par son dynamisme, ses excès et une libération des mœurs, le corpus littéraire, lui, est très peu ponctué d'élans de joie. Chez Hugo (dont il lit *Notre-Dame de Paris*), chez Zola et chez Flaubert, la fête n'est jamais présentée de manière utopique et monolithique. Au contraire, ils l'utilisent comme un outil critique destiné à remettre en question l'oppression qui est au cœur des festivités. Pour Scarpa<sup>51</sup>, qui pose l'hypothèse qu'il y a du carnavalesque dans un roman de Zola, « les halles » sont un chronotope circulaire. Les empiristes (les « gras ») rêvent d'immobilisme et de la préservation de leur lignée, alors que les gens des Halles (les « maigres ») sont vus par le biais de métaphores liées à la digestion et à la nourriture. Bazile s'intéresse quant à elle plus particulièrement aux réjouissances populaires et aux divertissements de rue. À ses yeux, c'est la figure du saltimbanque (comme

---

influence délétère ». Lucien Nouis, « La lettre à d'Alembert sur les spectacles ou l'inscription européenne du républicanisme », *Lumen*, vol. 30, 2011, p. 100.

<sup>49</sup> Jeffrey Robert Spires, « Rousseau, festival, and revolution », dans *Scripting festival : Play, revolutionary performance and the culture of celebration in the French novel, 1830-1871*, op. cit., p. 10-15.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Marie Scarpa, « Le combat de Carnaval et de Carême : texte et contexte », « Le combat de Carnaval et de Carême : Le parcours de Florent » et « Effets de sens carnavalesques », *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, op. cit., p. 153-263.

image syncrétique) qui incarne le mieux, dans l'art et la littérature de la deuxième moitié XIX<sup>e</sup> siècle, l'« artiste populaire, artisan d'un art populaire fondé non sur le travail de l'esprit, mais sur celui du corps<sup>52</sup> ». Dans ce prototype, elle voit un paradoxe envoûtant : c'est la pratique de son art qui, opposée à la modernisation environnante, lui permet de dépasser la fixité des classes sociales (bourgeoisie, prolétariat et aristocratie) et la pesanteur des stéréotypes moraux ou culturels.

Les travaux et réflexions que nous venons de résumer confirment ce que nos premières lectures empiriques nous avaient laissé entrevoir. C'est que la fête héberge toujours un foyer de contradictions internes. Il s'en rencontre de toutes les sortes au gré des configurations historiques, par exemple entre communion et désunion, égalité et inégalités, joie pure et joie mauvaise, transparence et obscurité (du sens), forme stable et difformité, liaison sociale et déliaison sociale, docilité et rébellion, etc. *A priori*, il se pourrait que ces contradictions restent telles quelles, qu'elles voisinent provisoirement, presque timidement. Mais il se trouve que l'esthétique hugolienne se saisit obstinément d'oppositions sémantiques et de séquences narratives divergentes (exemple : les récits de la vie de Valjean produits par Javert et par Thénardier), lesquelles multiplient le travail du sens. En l'occurrence, elle tend à aggraver la mise en tension de ces duos contradictoires, et plutôt que de chercher à les résoudre comme on le ferait dans une démarche dialectique d'obédience hégélienne, elle cherche une autre forme de dépassement, plus intimement contingente du motif de la fête.

---

<sup>52</sup> Sandrine Bazile, *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours*, thèse de doctorat de l'Université de Bordeaux 3, 2000, p. 12.

### *Bakhtine et le carnaval manqué*

Le carnaval est la fête populaire qui s'est le mieux rendue jusqu'à nous, sans doute grâce à son amarrage au calendrier chrétien. Étudiant la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance, habituellement négligée par l'université en raison de son déclassé et de son statut « non officiel », Bakhtine montre qu'il existe des liens étroits entre le carnaval comme manifestation culturelle et la création littéraire. La mobilisation de cette culture dans des écrits n'est pas de l'ordre d'une simple transposition. Les romans de François Rabelais ne sont pas le « reflet » ou « l'expression » d'une culture populaire dont le carnaval serait l'un des points d'orgue. C'est à un travail scriptural intense que les matériaux festifs saisis – calembours, obscénités, langages pluriels, etc. – sont soumis. Rabelais ne reconduit pas, ne recopie pas, ne reproduit pas, il emprunte ce tuf sémiotique *pour en faire autre chose*, par exemple pour critiquer le mode d'enseignement de mise à la Sorbonne à son époque. Ce travail est la base de ce qu'il appelle « le carnavalesque », qu'il faudrait d'ailleurs toujours appeler « l'esthétique carnavalesque<sup>53</sup> ». Cette esthétique est capable de produire des effets critiques et de subversion incisifs et durables. L'écriture très variée de Rabelais, tant sur les plans poétique et narratif que cognitif et dramatique, procède au renversement des catégories du haut et du bas jadis opéré de façon grotesque dans les cortèges du carnaval pour le convertir en machine de guerre contre le discours anti-humaniste contemporain (XVI<sup>e</sup> siècle). Ses armes sont entre autres le réalisme grotesque, le dialogisme, l'invention langagière, le basculement symbolique et, surtout, un rire débordant, « de fête », énorme et gras, savant et fin parfois, et surtout toujours performatif (le rire rabelaisien est action). Ce rire multiforme

---

<sup>53</sup> Il faut distinguer « carnavalesque », adjectif utilisé dans son emploi commun pour faire référence au carnaval et « le carnavalesque », nom qui, lui, désigne l'esthétique littéraire dont parle Bakhtine.

et particulier a deux caractéristiques essentielles : son ambivalence (c'est au lecteur ou à l'auditeur de la traiter) et son universalité. Bakhtine insiste sur sa valeur positive : ce rire carnavalesque, au sens précisé ci-dessus, peut contribuer à régénérer et à renouveler le monde dans lequel il éclate.

Au moment de tracer un panorama historique qui va du Moyen Âge jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le critique russe affirme que « c'est Victor Hugo qui a exprimé la compréhension la plus complète et la plus profonde de Rabelais [...] [en saisissant] fort justement l'attitude fondamentale du rire rabelaisien face à la mort », attitude qui exclut toute désolation. Il note aussitôt après que l'auteur des *Misérables* fait néanmoins « preuve d'une incompréhension de l'*optimisme* particulier [de ce] rire<sup>54</sup> ». Selon lui, le caractère vivifiant et universel qui sous-tend le rire carnavalesque rabelaisien cesse d'être compris à partir du XVII<sup>e</sup> siècle et devient l'objet d'une dépréciation croissante. En regard de cela, il faut convenir que, au XIX<sup>e</sup> siècle, peu à peu, il ne reste du carnaval en tant que phénomène culturel que des formes festives de plus en plus branchées sur le commerce, si bien que, en une manière d'accompagnement, des œuvres littéraires qui seraient branchées sur ces manifestations culturelles, n'auraient guère de chance de trouver en elles un vecteur subversif, serait-il larvaire.

La force critique de l'essai de Bakhtine sur Rabelais réside dans le fait qu'il établit un rapport actif, « créatif » pourrait-on dire, entre les sociétés du Moyen Âge et de la Renaissance d'une part, et les textes de Rabelais d'autre part, au bénéfice de ces derniers. C'est à partir d'une étude approfondie de la tradition orale qu'il en arrive à mettre en évidence

---

<sup>54</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 130-132.

qu'il existe une culture populaire différente de la culture dite « officielle ». Entre elles s'établit une sorte de lien métadialectique curieux dans la mesure où le dépassement concerne aussi bien l'histoire (sur plusieurs siècles) que la conjoncture (l'hostilité conservatrice face à l'humanisme). C'est l'écriture rabelaisienne elle-même qui assume ce dépassement tout en procédant à un déplacement radical sur le terrain de la littérature. L'approche textuelle de l'œuvre rabelaisienne procède ainsi par aller-retour et s'intéresse aussi bien aux ruptures qu'aux continuités, ce qui est l'essence même du travail de sociocritique sur lequel nous comptons fonder notre propre travail de recherche. En donnant priorité aux textes pour penser le social, Bakhtine appelle des lectures prenant en compte la polyphonie des textes et les nuances marquées entre les voix et les tons. Cependant, vu que son essai vise principalement les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, il convient de mettre nos analyses en phase avec les problèmes que posent les textes du XIX<sup>e</sup> siècle, ceci afin d'éviter entre autres toute conception décliniste de l'histoire littéraire.

Dans maints romans hugoliens, le corps est un objet de mutilation ; le rire, une source d'humiliation ; la joie, une illusion de circonstance ; le renversement du haut par le bas, une cause de déception. Ces éléments qui pourraient être porteurs de nouveaux mondes possibles laissent intact le mal social et ne font que reconduire les inégalités. Les textes déclinent de bien des manières ce motif dysphorique. Devons-nous regretter, comme Bakhtine, que l'auteur n'ait pas donné à ses romans des perspectives plus optimistes ? Devons-nous en tirer la conclusion, comme l'écrivait Pierre Larousse au sujet de *L'Homme qui rit*, que les romans de Hugo sont le fruit d'une « création puissante, mais malheureusement aussi, par endroits,

pleine de ténèbres<sup>55</sup> » ? Cela implique-t-il que Hugo, contrairement à ce qu'il annonçait pour le drame romantique, prononce l'autonomie du mal et de la cruauté ?

Dans les faits, si l'essai de Bakhtine a grandement charmé les chercheurs des décennies soixante-dix et quatre-vingt, c'est en partie parce qu'il offrait un point de vue plus nuancé et optimiste sur une époque médiévale que l'on considérait depuis longtemps comme une période obscure. Par conséquent, lorsqu'il reproche à Hugo d'avoir détourné le carnavalesque vers « quelque chose d'angoissant, privé de perspectives<sup>56</sup> », nous nous étonnons qu'il évacue aussi rapidement le fait que ses romans ne sont jamais univoques, oscillant toujours entre la mort des personnages et leur rédemption pourtant pleine de lumière. De la même manière, lorsque Bakhtine émet des doutes à l'égard de Hugo et de sa compréhension du carnavalesque rabelaisien, il nous semble que cette constatation n'a rien de surprenant, puisque le XIX<sup>e</sup> siècle ne convoque ni les mêmes modes de socialisation, ni les mêmes idées de révolution et de progrès, ni les mêmes manières de communiquer, ni les mêmes formes de la fête. En ce sens, il faut fonder notre analyse sur l'examen de textes littéraires de manière à comprendre pourquoi le réalisme grotesque de Victor Hugo donne souvent à entendre un rire destructeur plutôt qu'un rire unificateur.

---

<sup>55</sup> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, tome 9, Paris, 1866-1877, p. 360.

<sup>56</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 132.



## *Pourquoi Hugo ?*

### *Du bateleur au ripailleur*

Dans le prolongement d'une maîtrise<sup>57</sup> consacrée à la figure du saltimbanque dans *L'Homme qui rit*, nous constatons que malgré sa disparition progressive de l'espace public, le bateleur continuait de hanter l'art et la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le mémoire montrait que si le roman de 1869 procède bel et bien au recueil et à la transformation scripturale des formes populaires du rire ainsi que le veut l'esthétique carnavalesque, cela ne débouche jamais sur l'émergence et la célébration d'un monde nouveau, ainsi que Mikhaïl Bakhtine l'avait observé dans l'œuvre de François Rabelais. Au contraire. La mobilisation des ressources sémiotiques propres à cette esthétique (corps ouverts sur le monde, calembours, inversions des signes, organicité des métaphores, etc.) met en évidence l'impossibilité de tout rire de fête et l'incapacité du saltimbanque — figure polysémique, à la fois emblématique du festif et indice prometteur d'un renouveau social et symbolique — à provoquer un rire d'où naîtrait un feu de joie régénérateur. Dans *L'Homme qui rit*, le saltimbanque n'est que le témoin d'une fête pervertie, sinistre, où le rire se fige si bien en rictus qu'il mène au maintien du *statu quo* et, parfois, à la haine. Cette première incursion dans le territoire du divertissement public et de la foire nous a conduit à côtoyer par la bande différentes scènes de célébration et à interroger de plus près la notion même de carnaval en tant que parade de réjouissances publiques. Or, une lecture exhaustive de l'œuvre romanesque hugolienne révèle que de multiples scènes de fête sont disséminées en elle, et qu'elles aussi, quand bien même elles usent d'éléments proches de l'esthétique carnavalesque déagée par Bakhtine dans Rabelais,

---

<sup>57</sup> Cf. Viviane Marcotte, *Les voix du saltimbanque et leur mise en scène dans L'Homme qui rit de Victor Hugo*, Mémoire de maîtrise de l'Université de Montréal, 2016, 140 p.

n'aboutissent qu'à des conclusions désolantes : mort des personnages positifs, ordre social anémique, immobilisme moral, fossilisation de la justice, perpétuation masquée d'un mode cynique de gouvernance.

### *La figure du monstre*

Jamais bien loin de ce rire de fête, la figure du monstre est un motif récurrent dans les scènes festives hugoliennes. On pourrait croire que le monstre n'est pas propre à la fête, que sa figure s'indexe sur la liste des oppositions nombreuses entre le grotesque et le sublime. Sans doute, mais cette vision serait malencontreusement fort statique. Car le monstre n'est pas qu'un accessoire dans les extraits qui nous intéressent, il y joue au contraire un rôle déterminant. Même lorsqu'il n'y a pas de personnages « monstrueux » au sens que donnent les dictionnaires à cet adjectif, Hugo file les métaphores qui font référence au répertoire tératologique. Par exemple, lors des noces de Marius et Cosette, il décrit les chars allégoriques comme des « espèces d'hydres de joie à vingt têtes » (*LM*, p. 1077). Dans *L'Homme qui rit*, le faciès monstrueux de Gwynplaine occupe une place centrale dans les descriptions puisque c'est lui qui déclenche le rire lors des représentations festives de *Chaos vaincu* : « Et brusquement, dans cette ombre, un jet de lumière frappait Gwynplaine en pleine face. On voyait dans ces ténèbres le monstre épanoui. [...] Un soleil de rire surgissant, tel était l'effet » (*LHQR*, p. 553). Avec son sourire sculpté à même son visage, Gwynplaine incarne l'ambivalence du rire recueilli dans l'esthétique carnavalesque : la violence physique et sociale se transfigure en élan de joie. De la même manière, le visage déformé de Quasimodo entraîne l'euphorie de la foule durant la Fête des fous :

C'était une merveilleuse grimace, en effet, que celle qui rayonnait en ce moment au trou de la rosace. Après toutes les figures pentagones, hexagones et hétéroclites qui s'étaient succédé à cette lucarne sans réaliser cet idéal du grotesque qui s'était construit dans les imaginations exaltées par l'orgie, il ne fallait rien de moins, pour enlever les suffrages, que la grimace sublime qui venait d'éblouir l'assemblée. (*NDP*, p. 58)

Les visages déformés de Gwynplaine et de Quasimodo sont propres à une esthétique du choc, de l'étonnement<sup>58</sup>. Ils causent la « commotion », et dans les deux cas, une réponse excessive de la foule, presque « orgiaque », qui répond à la peur par le rire. Bien que les personnages positifs soient monstrueux dans leur apparence, le rire des foules montre que le peuple peut lui-même devenir une créature tératologique. L'échec de la fête peut-elle être attribuée en partie à cette foule non pas parce qu'elle est monstrueuse, mais parce qu'en ignorant qu'elle l'est, elle ne voit pas en Gwynplaine ou en Quasimodo un reflet duquel elle pourrait être solidaire ? Comment expliquer que la spontanéité joyeuse et la surprise, qui entraînent dans les romans les scènes les plus grotesques, sont en réalité la conséquence de l'exclusion de l'autre ? Notre seule tactique, pour répondre à ces questions, a été d'aller aux textes.

### ***Hypothèse générale***

Dans les chapitres qui suivent, nous examinerons les procédés rhétoriques et les jeux de langage dont l'écriture hugolienne fait usage de sorte à troquer l'aspect positif et régénérateur des fêtes pour quelque chose de funèbre. Nous chercherons à comprendre les raisons de cette dysphorie latente ou explicite. Nous aurons cependant en contrepartie pour objectif de déceler les réserves d'avenir et d'espoir qui, bien que menacées par la société des

---

<sup>58</sup> Anne Ubersfeld, « " Chaos vaincu " ou la transformation », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 84 n° 1, 1984, p. 73.

romans, n'en sont pas non plus entièrement évacuées. Bien que la critique se soit déjà penchée sur le thème de la fête chez Hugo, elle s'est souvent surtout attachée à pointer les raisons pour lesquelles le carnaval avorte. Anne Ubersfeld<sup>59</sup>, Pierre Laforgue<sup>60</sup>, Yves Gohin<sup>61</sup> et Pierre Albouy<sup>62</sup> ont décortiqué les motifs grotesques les plus efficaces. Ils parviennent tous à la conclusion que les textes de Hugo sont empreints d'un pessimisme, d'un « rire noir » qui nimbe les sociétés fictives dans lesquelles les personnages évoluent. L'un des objectifs de cette thèse est de considérer la fête hugolienne non pas tant dans ce qu'elle échouerait à accomplir d'un point de vue intrinsèque à la narration, mais bien plutôt comme un mécanisme romanesque puissant susceptible d'aider à penser les tensions sociales d'une époque et à trouver l'un ou l'autre lieu où se cacherait le vrai festif.

L'hypothèse directrice de la recherche sera la suivante. Si la part de carnavalisation scripturale dans les textes hugoliens, repérable entre autres à l'omniprésence des corps grotesques, aux renversements axiologiques et symboliques du haut et du bas, à la mise en place d'une dimension critique accordée à la culture populaire, à la présence insistante d'un plurilinguisme interne et externe, tourne au funèbre, ce n'est pas là l'effet d'« une expression théorique erronée<sup>63</sup> » ou d'une mauvaise lecture de Rabelais, mais bien la trace de ce que ces textes sont en interaction avec un imaginaire social conjoncturel forcément différent de celui du XVI<sup>e</sup> siècle et, surtout, parcouru de fortes tensions sociopolitiques et culturelles.

---

<sup>59</sup> Cf. Anne Ubersfeld, « " Chaos vaincu " ou la transformation », *op. cit.*

Anne Ubersfeld, « Le drame carnavalesque », *Le roi et le bouffon*, Paris, Librairie José Corti, 1974, p. 461-474.

<sup>60</sup> Cf. Pierre Laforgue, *Hugo, romantisme et révolution*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2011, 272 p.

<sup>61</sup> Cf. l'édition critique de *Quatrevingt-treize* établie par Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1979, p. 504.

<sup>62</sup> Cf. Pierre Albouy, « Rire révolution », *Mythographies*, Paris, Librairie José Corti, 1976, p. 194-221.

<sup>63</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 130.

L'écriture hugolienne absorbe et transforme des représentations nouvelles, propres au XIX<sup>e</sup> siècle, qui circulent dans l'imaginaire social et le recomposent ; elles escortent l'évolution des statuts et des rôles de l'individu et du citoyen, l'apparition de modes nouveaux de socialisation et d'une vie sociale dominée par la bourgeoisie, le choc entre les régimes cognitifs traditionnels et modernes, le devenir de l'idée de révolution et de l'idée de progrès, des changements dans les formes de la fête et de l'amour, l'émergence de manières neuves de communiquer et de parler. Dans cette optique, qui ne sera pas sans dette à l'égard de la lecture de Baudelaire accomplie par Walter Benjamin, nous nous efforcerons de démontrer ceci : d'une part, que les représentations de la fête chez Hugo sont liées à un noyau sociogrammatique<sup>64</sup> où cohabitent les tensions entre oppression et révolution, collectivité et exil ; d'autre part, que l'antithèse de la fête dysphorique est une réponse esthétique à ces tensions qui président à la mise en place de la société industrielle et démocratique au moment même où prend forme la première phase du capitalisme monopolistique.

### ***Le corpus***

Le corpus romanesque hugolien embrasse pratiquement tout le XIX<sup>e</sup> siècle (1818 pour *Bug-Jargal*, 1874 pour *Quatrevingt-treize*). Quant à la variété de fêtes que l'œuvre recèle, elle se retrouve dans tous les genres pratiqués (poésie, théâtre, roman, discours, correspondance). Puisqu'il n'aurait pas été envisageable de prendre en charge tout le paradigme du festif, nous avons choisi des romans qui, d'une part, couvrent une bonne partie

---

<sup>64</sup> Cf. Claude Duchet, « La manœuvre du bélier. Texte, intertexte et idéologies dans *L'Espoir* », *Revue des sciences humaines*, Tome LXXX, n° 204, 1986, p. 107-131.

du siècle, et d'autre part, qui comportent des fêtes entretenant des relations concrètes avec l'histoire. Ils inscrivent le festif dans des situations politiques et sociales particulières et plurielles, et leur ensemble est traversé par la pluralité des régimes (féodalité, monarchie, révolution et empire), des institutions (judiciaire, religieuse, universitaire, matrimoniale), des classes (aristocratique, bourgeoise, cléricale, populaire, ouvrière) et des idéologies (libérale, conservatrice, révolutionnaire, capitaliste, impériale). Le choix des trois romans a aussi été justifié à la fois par la richesse intrinsèque des représentations de la fête qu'ils contiennent et par les retombées actives de la matière de ces représentations sur le plan narratif. Ils s'étagent également dans le temps, puisqu'il s'agit de *Notre-Dame de Paris* (1831), des *Misérables* (1862) et de *Quatrevingt-treize* (1874)<sup>65</sup>.

Le premier chapitre est consacré à *Notre-Dame de Paris*, roman qui s'ouvre sur la Fête des fous et se termine sur la destruction de la Cathédrale. Les lendemains de fête se présentent ainsi comme des pendants parodiques et cruels des violences institutionnelles et individuelles. Réservé à l'étude des *Misérables*, le deuxième chapitre décrit le badinage amoureux entre Fantine et Tholomyès, lequel badinage est lourd et s'insère dans une fête galante de mauvais goût qui laisse transparaître entre autres l'hypocrisie de la bourgeoisie et la violence faites aux femmes. *Quatrevingt-treize* sera le troisième roman examiné. Il se caractérise par l'ambivalence des festivités révolutionnaires à l'époque de la Terreur et par des célébrations délicates des mœurs de la soldatesque en période de guerre civile. Les trois études du festif seront l'objet de comparaisons au fur et à mesure de notre travail.

---

<sup>65</sup> En cours d'analyse, il nous arrivera de proposer quelques réflexions secondaires suscitées par d'autres œuvres hugoliennes, notamment *L'Homme qui rit*.

### *Une pratique de lecture : la sociocritique*

Notre recherche se situe sur le terrain de la sociocritique des textes (Duchet, Marcotte, Robin, Angenot, Popovic). Il s'agit en effet de montrer que « la mise en texte » (Duchet) des romans hugoliens est le lieu d'un travail dans et sur l'imaginaire social qui entoure les romans. L'examen des procédures de mise en texte recourt aux ressources des méthodes de description interne nécessaires, dont l'analyse textuelle classique pour l'étude des effets de sens (Servais Étienne, Gilles Marcotte) ; la narratologie pour l'étude de la structure romanesque et des points de vue de narration (Gérard Genette, Mieke Bal, Alain Rabatel, Sylvie Patron) ; la rhétorique et l'analyse du discours pour l'étude des discours rapportés (Groupe Mu, Umberto Eco, Marc Angenot). L'étude est en constant rapport avec la critique hugolienne, tout particulièrement avec les travaux cités précédemment dans cette « Introduction ».

Fidèlement à l'approche sociocritique, nous travaillons en microlectures. Nous isolons des séquences textuelles dont nous faisons une analyse interne aussi fouillée que possible. Les résultats de cette analyse n'ont cependant ici d'intérêt que par une « éversion inductive du texte<sup>66</sup> » vers la *semiosis sociale*. Tenue pour une notion empirique, celle-ci se définit comme la résultante de « la façon dont une société se représente ce qu'elle a été, ce qu'elle est et ce qu'elle sera par tous les moyens langagiers dont elle dispose ». Il s'agit donc de mesurer et d'évaluer les relations établies entre les résultats de nos analyses internes et les éléments de la *semiosis sociale* avec lesquels les textes sont en relation, tout en qualifiant

---

<sup>66</sup> Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, 2011, p. 15.

cette relation et en étant attentif aux rapprochements, aux ruptures, aux contradictions, aux dérives qui animent cette mise en regard. Ceci demande un constant mouvement d'aller-retour entre le texte et les altérités langagières qu'il absorbe et remodèle de multiples façons. Si, sur son erre d'aller, notre étude sera libre de mobiliser d'autres ressources empruntées soit aux travaux menés par des sociocriticiens, soit à des travaux portant sur l'analyse interne des textes et des dispositifs sémiotiques (narratologie, rhétorique, poétique, etc.), elle fera particulièrement appel à deux concepts, l'un élaboré par Claude Duchet, l'autre par Pierre Popovic.

Claude Duchet définit le concept de sociogramme comme un « ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles centrées autour d'un noyau oxymorique en interaction les unes avec les autres<sup>67</sup> ». Ainsi a-t-il pu proposer que le noyau central du sociogramme de la pauvreté au XIX<sup>e</sup> siècle est « pauvre, mais honnête », ce qui peut s'établir en embrassant un large corpus de textes, d'images, de chansons (etc.). Mais il faut noter que l'oxymore nodal prend un tour très particulier, puisque de son premier terme au second, elle passe d'une notion économique (la pauvreté) à un principe moral (l'honnêteté). D'autres représentations de type semblable mais partielles forment une constellation interactive où l'on trouve des duos comme « misérable, mais bon », « riche, mais généreuse », « voleur, mais élégant », etc. Les textes littéraires sont en prise directe sur de tels sociogrammes, ils les travaillent de l'intérieur, les déstabilisent, les reconfigurent, les ouvrent à la fiction, au théâtre, à la poésie et à d'autres dispositifs sémiotiques. La fête est-elle au centre d'un tel tourillon sociogrammatique ? Il nous est arrivé de le penser.

---

<sup>67</sup> Claude Duchet cité dans Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n<sup>os</sup> 1-2, 1993, p. 13.



Nous avons signalé ci-dessus que la *semiosis sociale* était une prénotation, encore empirique. En quelque sorte, elle est la première pierre, la base d'une élaboration conceptuelle plus complexe et autrement opératoire. Cette élaboration peut prendre deux chemins. Soit elle vise des objets concis, précis, bien circonscrits, et c'est le cas quand il est question de concepts comme ceux de « sociolecte » (Zima), de « sociogramme » (Duchet), de « texte social » (Marcotte), etc. Soit elle cherche à penser la totalité ou une bonne partie de la *semiosis sociale* et alors, il faut se tourner vers des concepts de moyenne portée tel « l'imaginaire social » (Popovic) ou de grande portée, voire de portée totalisante comme les « structures idéologiques » (Fossaert) ou le « discours social » (Angenot). Afin de mettre en valeur la manière dont l'écriture hugolienne absorbe et transforme des représentations des formes de la fête propres au XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons choisi d'avoir recours au concept d'« imaginaire social » tel qu'il a été reconfiguré par Pierre Popovic dans ses travaux sur la folie littéraire et sur *Les Misérables* de Victor Hugo, lesquels le définissent comme le lieu d'une littéarité générale issue de l'action de cinq modes majeurs de sémiotisation : la narrativité, la poéticité, la cognitivité, l'iconicité et la théâtralité. Chacun de ces modes, qu'il faut tenir pour des catalyseurs sémiotiques, autrement dit des machines à produire du sens, peut être actif au niveau individuel, au niveau des groupes sociaux et au niveau macrosocial. Seules les grandes œuvres littéraires parviennent à pénétrer l'imaginaire social d'une époque. Cette confrontation est productive. Elle lève les apories que cet imaginaire transporte, éloigne les déchets qu'il laisse, entreprend l'avenir qu'il esquisse. Les descriptions et récits de fêtes offerts par les romans recueillent et transforment ce matériau. Faire l'analyse de cette cueillette et de sa transformation littéraire est le but de notre entreprise. Compte tenu de la richesse d'invention de son écriture, de la façon dont elle ingère et transmue en texte le

matériau saisi dans l'imaginaire social, il n'y a aucun doute : sur le plan du mode de lecture conçu par la sociocritique, Victor Hugo « coche toutes les cases ».

## PREMIER CHAPITRE

### *NOTRE-DAME DE PARIS : LA FÊTE MONSTRUEUSE*

Un raz-de-marée bruyant et gaillard « afflue » dans les rues de Paris. La foule, venue pour célébrer en grande pompe la Fête des fous, traverse la ville dans la licence et la joie. Telle est la liesse générale sur laquelle s'ouvre *Notre-Dame de Paris* et sur laquelle la critique hugolienne s'est maintes fois penchée pour en analyser le penchant carnavalesque. Pour Sophie Dumoulin, le concours de grimaces serait exemplaire des renversements tels que les théorise Bakhtine et représenterait

une très belle scène carnavalesque sous le signe du monde à l'envers. Il y a en effet dans cette élection du pape des fous un renversement des représentations cléricales : sacralisation du profane ou profanation du sacré, l'ordre religieux est inversé. Comme est sacrée ce jour-là l'ignominie des écoliers, c'est maintenant le grotesque dans sa forme la plus pure, la plus sublime qui est sacralisé, mitré, chapé, crossé, élevé au rang de sommité religieuse<sup>68</sup>.

Bien qu'elle relève avec justesse les multiples inversions à l'œuvre dans le premier chapitre et la manière dont elles contribuent à brosser un portrait joyeux et insolent du peuple parisien, il s'agit néanmoins d'une lecture partielle qui ne prend pas en compte toutes les conséquences mortifères et tragiques qui résultent de ce jour de fête dont, en premier lieu, la mort de presque tous les personnages positifs. Non seulement il faut éviter d'amalgamer le *carnaval* et la *Fête des fous*, cette dernière précédant historiquement la première, mais il faut aussi veiller à ne pas confondre la manifestation culturelle et historique avec le concept éponyme<sup>69</sup>. Déceler

---

<sup>68</sup> Sophie Dumoulin, « La sublime grimace de Quasimodo. Idéal moderne d'une esthétique grotesque », *Postures*, n° 7, 2005, p. 90-103.

<sup>69</sup> Bakhtine montre que Rabelais se réapproprie le rire pour en faire autre chose, dans ce cas-ci : poser un regard critique sur la scolastique et encourager une formation plus humaniste.

des motifs relatifs à la fête et une série de renversements ne sont pas suffisants pour y accoler l'étiquette de « scène carnavalesque », encore faut-il qu'elle parvienne à générer un rire d'où naîtrait un feu de joie, annonciateur d'un monde nouveau. Pour Maxime Prévost, il faut plutôt lire dans *Notre-Dame de Paris* l'expression dominante d'une cruauté confinant quelquefois au sadisme :

Paris, en cette nuit historique, est habitée par un sonneur de cloches bossu, hideux, monstrueux, un archidiacre concupiscent et sans scrupules, des brigands grotesques et sanguinaires, une vieille femme vêtue de haillons et emmurée vive, et, surtout, une populace se délectant du double spectacle qu'offrent le pilori et la potence. Horreur et grandeur mêlées<sup>70</sup>.

Quelque intéressantes qu'elles soient, ces lectures négligent le principe de dualité énergétique qui est au cœur de l'écriture hugolienne. Le constat que dresse Lynn Franken<sup>71</sup> est plus nuancé : à ses yeux, si les effets positifs du carnaval semblent amoindris dans le roman, c'est parce qu'ils n'ont pas le potentiel de mener à de réels changements politiques et que leur capacité à générer du nouveau est plus que limitée. Mais parler ici d'une simple impossibilité n'est pas non plus convaincant. En fait, la folie de la fête offre une matrice imaginaire qui allègue sous cape et sous divers détournements de rituels la possibilité d'une autre vie, d'une autre société. Pour bien saisir la cohabitation des parts d'ombre et de lumière mise ici en situation, il est essentiel de s'appuyer sur le lien complexe qui unit le « grotesque » et le « sublime ».

---

<sup>70</sup> Maxime Prévost, *Rictus romantiques : Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, 378 p.

<sup>71</sup> Lynn Franken, « Carnival of Silence : Bakhtin and Hugo's *Notre-Dame de Paris* », *The Comparatist*, vol. 25, 2001, p. 110-132.

Dans la préface de *Cromwell*, Hugo soutient que le premier, lorsqu'il est combiné au second, constitue la clef de voûte de l'esthétique moderne. Pour le jeune Hugo, le drame romantique devait être par excellence le genre capable de maintenir en équilibre ces deux pôles. Dominique Peyrache-Leborgne mentionne à cet égard que cette combinaison des contraires conduit dans l'œuvre hugolienne à un « sublime interne au grotesque », dont naîtrait un « grotesque-sublime » branché sur un « dynamisme transfigurateur ». En effet, « le grotesque, qui relève de l'apparence extérieure des personnages, y est souvent inaugural, lié à la difformité physique, tandis que la sublimité intérieure, spirituelle ou morale de l'être grotesque apparaît comme le point terminal<sup>72</sup> ». Le roman permet ainsi de développer dans la durée ce rapport de dualité, bien qu'il n'y ait jamais dissociation complète de ces deux aspects, et qu'au terme des récits, ces exemples de transfiguration n'évacuent jamais entièrement la part de grotesque<sup>73</sup>. Comme l'écrit Pierre Popovic, Hugo fait « du grotesque la base d'un élan vers le sublime exigé par la morale chrétienne » et, même dans ses textes les plus sombres, « la tendance dominante de son esthétique suit cette conception axialisante faisant du rapport entre le grotesque et le sublime le lieu d'une transformation positive de celui-là en celui-ci<sup>74</sup>. » On notera cependant que cette mutation n'est que rarement communicable dans la société du roman en sorte qu'elle garde en tension le grotesque et le sublime et qu'elle offre au lecteur la possibilité d'établir ou non une connivence avec la narration.

---

<sup>72</sup> Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Champion, 2012, p. 343.

<sup>73</sup> Donnons, à titre d'exemples, la fétichisation des vêtements de Cosette par Jean Valjean ou l'adieu déchirant de Quasimodo qui se roule sur le galetas d'Esmeralda et baise ses draps.

<sup>74</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013, p. 150.

Cette observation se révèle d'autant plus juste lorsqu'il s'agit de lire la transformation morale de Quasimodo ou le parcours initiatique de Gwynplaine. Dans *L'Homme qui rit*, Gwynplaine suit une trajectoire semblable au bossu de Notre-Dame, grotesque dans son physique, il accède à une noblesse de cœur et d'esprit lorsqu'il tente de défendre les intérêts d'un peuple dont il est à la fois le souffre-douleur et le souverain. Malgré son suicide, sa vie n'est pas vouée à un échec total puisqu'il parvient à convaincre une personne, Lord David Dirry-Moir, qui à son tour apostrophe ses congénères en ces mots : « Vous n'êtes pas des lâches. Vous êtes des idiots. [...] On vous a parlé, vous n'avez pas compris<sup>75</sup> ». Dans *Notre-Dame de Paris*, le bossu connaît aussi une fin tragique, mais l'expérience humaine, qu'elle soit celle de l'amour ou de la cruauté, transforme moralement et spirituellement Quasimodo<sup>76</sup>. S'il est au départ comparé à une bête sauvage et méchante, il meurt en accédant à une parole construite, intelligible et sensible qui témoigne de son humanité : « il dit avec un sanglot qui souleva sa profonde poitrine : — Oh! tout ce que j'ai aimé! » (*NDP*, p. 857) Sans trancher entre un pessimisme convaincu (Prévost) ou un franc optimisme (Dumoulin), il apparaît important de maintenir cet effet de vacillement et d'accueillir l'ambivalence dont les scènes de fêtes sont exemplaires<sup>77</sup>. En somme, s'il y a autonomie du mal comme le

---

<sup>75</sup> Victor Hugo, *L'Homme qui rit* dans *Œuvres complètes*, Guy Schoeller (dir.), vol. III, Paris, Robert Laffont, 1985 [1869], p. 748. Sauf indication contraire, les références à ce roman renvoient à cette édition. Elles sont notées entre parenthèses au fil du texte à l'aide de l'abréviation *LHQR*.

<sup>76</sup> Le nom même de Quasimodo intègre cette transformation, puisque *quasi modo* sont les deux mots (*Quasi modo geniti infantes, alleluia ; Comme des enfants nouveau-nés, alleluia !*) par lesquels commence une messe qui a lieu le huitième jour après une grande fête liturgique ou qui est célébrée durant huit jours après cette grande fête (comme la fête de Pâques).

<sup>77</sup> Jacques Seebacher souligne par ailleurs une autre dualité à l'œuvre dans le roman en montrant que les excès carnavalesques se doublent en même temps d'une mécanique « d'évidement ». Cf. « Le système du vide dans *Notre-Dame de Paris* », *Littérature*, n° 5, 1972, p. 95-106.

suppose Prévost, ce n'est pas parce que le roman pousse vers une déceptivité, mais bien parce qu'il traite d'une lente évolution historique.

À cet effet, bien que plusieurs études aient la qualité d'examiner en détail la Fête des fous<sup>78</sup>, nous croyons qu'il ne faut pas limiter l'analyse du motif festif à ce seul épisode. La fête sur laquelle s'ouvre le livre continue de se faire entendre en écho à plusieurs moments dans le récit. À la manière d'un leitmotiv, le cri populaire de réjouissance « Noël! Noël! » retentit à de multiples endroits comme un rappel récurrent que la société du roman en est une de spectacle et de célébration. Ces résonnances nous conduisent à lire les antithèses structurantes dans deux scènes festives, soit la Fête des fous et les libations du cabaret de la Cour des Miracles, et dans deux scènes de lendemain de fête, soit le procès de Quasimodo et l'insurrection finale.

### « *Le monde entier est un théâtre* »

Le 6 janvier 1482, telle est la date sur laquelle s'ouvre le roman, une date *a priori* sans importance historique où il ne se passe, selon le narrateur, « rien de notable » (*NDP*, p. 497). Pourtant, cette journée en apparence banale donne lieu à une triple solennité<sup>79</sup> : aux célébrations du « jour des Rois et de la fête des Fous » s'ajoute celle du mariage<sup>80</sup> entre « le dauphin et Marguerite de Flandres » (*NDP*, p. 497). La fête elle-même s'organise autour de trois centres d'intérêt : un « feu de joie », la « plantation de

<sup>78</sup> Hugo met une minuscule à « fête » et une majuscule à « Fous ». En revanche, en dehors des citations, nous écrivons « Fête des fous ».

<sup>79</sup> Le texte parle d'une « double solennité » (*NDP*, p. 497), mais nous lui en ajoutons une troisième.

<sup>80</sup> Dans *Les Misérables*, le jour du carnaval est aussi celui d'un mariage, celui de Marius et Cosette, que nous analyserons dans le second chapitre.

mai » (*NDP*, p. 497) et une pièce de théâtre, mais c'est surtout cette dernière qui suscite l'engouement populaire. Le mystère écrit par Gringoire allégorise les tensions sociales et les conflits de classe qui s'observent non seulement sur le tréteau, mais également dans la « grand'salle » où toute la ville de Paris est réunie. À titre d'exemple, le duo « Noblesse » et « Clergé » évoque l'alliance conflictuelle entre les ambassadeurs flamands et le cardinal alors que le couple « Labour » et « Marchandise » se matérialise dans l'auditoire par l'amitié entre Jacques Coppenole et Clopin Trouillefou. Ce point de convergence brouille la frontière entre le réel et la représentation, de sorte que « bien des gens à Paris se contentent du spectacle des spectateurs » (*NDP*, p. 498). Ceci entraîne une mise en abyme de « celui qui regarde ». Par conséquent, la foule réunie dans la salle du Palais est aussi bien spectatrice de la moralité que des intermèdes comiques qui interrompent le cours des choses : « Cet épisode avait considérablement distrait l'auditoire ; et bon nombre de spectateurs [...] applaudissaient gaîment à ce duo bizarre, que venaient d'improviser, au milieu du prologue, l'écolier avec sa voix criarde et le mendiant avec son imperturbable psalmodie » (*NDP*, p. 512-513). Chantal Brière affirme que ce mécanisme romanesque permet au théâtre de « s'effac[er] au profit de la théâtralité, c'est-à-dire au bénéfice d'une mise en scène du langage à laquelle le roman hugolien n'oppose pas de limites ». Dans tous les cas, les personnages rivalisent d'éloquence et de théâtralité pour attirer l'attention de la foule, provoquant ainsi une « mise en abyme de la représentation [où] le spectaculaire devient dispositif spéculaire<sup>81</sup> ». Usant régulièrement

---

<sup>81</sup> Chantal Brière, « Mystère, interlude et farce », *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2010, p. 115.



de telles « mises en texte théâtrales », les romans hugoliens sont en interaction suractive avec l'une des cinq dimensions socio-sémiotiques de l'imaginaire social, la théâtralisation.

### *Le cardinal*

Le cardinal est l'un des personnages dont l'entrée théâtrale entre le plus en compétition avec le spectacle de Gringoire. L'archevêque, dont l'arrivée remarquée suscite un vif enthousiasme, adopte une attitude orgueilleuse et souveraine :

L'entrée de son éminence bouleversa l'auditoire. Toutes les têtes se tournèrent vers l'estrade. Ce fut à ne plus s'entendre. — Le cardinal! Le cardinal! répétèrent toutes les bouches. Le malheureux prologue resta court une seconde fois. Le cardinal s'arrêta un moment sur le seuil de l'estrade. Tandis qu'il promenait un regard assez indifférent sur l'auditoire, le tumulte redoublait. Chacun voulait le mieux voir. C'était à qui mettrait sa tête sur les épaules de son voisin. C'était en effet un haut personnage et dont le spectacle valait bien toute autre comédie. Charles, cardinal de Bourbon, archevêque et comte de Lyon, primat des Gaules, était à la fois allié à Louis XI par son frère, Pierre, seigneur de Beaujeu, qui avait épousé la fille aînée du roi, et allié à Charles le Téméraire par sa mère Agnès de Bourgogne. Or le trait dominant, le trait caractéristique et distinctif du caractère du primat des Gaules, c'était l'esprit de courtisan et la dévotion aux puissances. On peut juger des embarras sans nombre que lui avait valus cette double parenté, et de tous les écueils temporels entre lesquels sa barque spirituelle avait dû louvoyer, pour ne se briser ni à Louis, ni à Charles, cette Charybde et cette Scylla qui avaient dévoré le duc de Nemours et le connétable de Saint-Pol. Grâce au ciel, il s'était assez bien tiré de la traversée, et était arrivé à Rome sans encombre. Mais, quoiqu'il fût au port, et précisément parce qu'il était au port, il ne se rappelait jamais sans inquiétude les chances diverses de sa vie politique, si longtemps alarmée et laborieuse. Aussi avait-il coutume de dire que l'année 1476 avait été pour lui noire et blanche ; entendant par là qu'il avait perdu dans cette même année sa mère la duchesse de Bourbonnais et son cousin le duc de Bourgogne, et qu'un deuil l'avait consolé de l'autre. Du reste, c'était un bon homme. Il menait joyeuse vie de cardinal, s'égayait volontiers avec du cru royal de Challuau, ne haïssait pas Richarde la Garmoise et Thomasse la Saillarde, faisait l'aumône aux jolies filles plutôt qu'aux vieilles femmes, et pour toutes ces raisons

était fort agréable au populaire de Paris. Il ne marchait qu'entouré d'une petite cour d'évêques et d'abbés de hautes lignées, galants, grivois et faisant ripaille au besoin ; et plus d'une fois les braves dévotes de Saint-Germain d'Auxerre, en passant le soir sous les fenêtres illuminées du logis de Bourbon, avaient été scandalisées d'entendre les mêmes voix qui leur avaient chanté vêpres dans la journée, psalmodier au bruit des verres le proverbe bachique de Benoît XII, ce pape qui avait ajouté une troisième couronne à la tiare : — *Bibamus papaliter*. Ce fut sans doute cette popularité, acquise à si juste titre, qui le préserva, à son entrée, de tout mauvais accueil de la part de la cohue, si mécontente le moment d'auparavant, et fort peu disposée au respect d'un cardinal le jour même où elle allait élire un pape. Mais les Parisiens ont peu de rancune ; et puis, en faisant commencer la représentation d'autorité, les bons bourgeois l'avaient emporté sur le cardinal, et ce triomphe leur suffisait. (*NDP*, p. 515-517)

D'un côté, la réponse de l'auditoire est immédiate (« L'entrée [...] bouleversa l'auditoire »), unanime (« Toutes les têtes se tournèrent », « répétèrent toutes les bouches ») et excitée (« Le cardinal! Le cardinal! »). L'emploi de déterminants indéfinis tels que « toutes » et de noms singuliers (« le tumulte ») pour désigner d'un bloc la réaction dans la salle dépeint la foule comme une entité homogène, facilement éblouie et divertie. La narration signale ainsi l'amnésie collective du peuple qui a « peu de rancune » et dont la colère se transforme sans effort en fascination pour les artifices du « cortège ». D'un autre côté, le regard « indifférent » de « son éminence » conjugué à l'édification d'un récit personnel mythique brosse le portrait d'un homme narcissique et hautain. Son arrivée tardive et la pause qu'il prend « un moment » avant de prendre place trahissent une posture volontairement pontificale et le plaisir d'être admiré. La courte biographie de l'évêque reprend les traits narratifs de l'épopée avec des termes tels que « barque », « écueils », « louvoyer », « Charybde et Scylla », « traversée », « port ». Cette manière de présenter son parcours comme une odyssee difficile et dangereuse permet au moins deux choses. La première est qu'elle lui sert à mettre l'accent sur l'aspect

épique d'une ascension sociale dont il serait le seul héros habile et intelligent. La deuxième est qu'elle permet au roman de montrer combien il importe pour la haute société de recourir à la fiction. Dans le cas du cardinal, c'est bien le personnage qu'il s'est créé qui suscite l'engouement, voire l'idolâtrie. La comparaison de son entrée avec une « comédie » joue sur ces deux mêmes significations : il est un homme spectaculaire, plus grand que nature, mais dont le personnage repose en grande partie sur la fabulation et la mascarade.

En complément à son récit homérique, ses excès et sa grivoiserie participent tout autant à sa transformation en vedette, en star du jour :

D'ailleurs monsieur le cardinal de Bourbon était bel homme, il avait une fort belle robe rouge qu'il portait fort bien ; c'est dire qu'il avait pour lui toutes les femmes, et par conséquent la meilleure moitié de l'auditoire. Certainement il y aurait injustice et mauvais goût à huer un cardinal pour s'être fait attendre au spectacle, lorsqu'il est bel homme et qu'il porte bien sa robe rouge. Il entra donc, salua l'assistance avec ce sourire héréditaire des grands pour le peuple, et se dirigea à pas lents vers son fauteuil de velours écarlate, en ayant l'air de songer à tout autre chose. Son cortège, ce que nous appellerions aujourd'hui son état-major d'évêques et d'abbés, fit irruption à sa suite dans l'estrade, non sans redoublement de tumulte et de curiosité au parterre. C'était à qui se les montrerait, se les nommerait, à qui en connaîtrait au moins un ; qui, monsieur l'évêque de Marseille, Alaudet, si j'ai bonne mémoire ; qui, le primicier de Saint-Denis ; qui, Robert de Lespinasse, abbé de Saint-Germain-des-Prés, ce frère libertin d'une maîtresse de Louis XI : le tout avec force méprises et cacophonies. (*NDP*, p. 516-517)

Le dialogisme glissé dans des syntagmes comme « il est bel homme » ou « il porte bien sa robe rouge » laisse entendre un réel envoûtement pour le charisme de l'homme d'Église et sont autant d'exemples de l'érotisation du personnage<sup>82</sup>. Or, tout l'extrait est teinté d'ironie,

---

<sup>82</sup> Cela ne va pas sans rappeler le culte entourant nombre de monarques et d'empereurs, comme c'est le cas pour Napoléon I<sup>er</sup> et la légende napoléonienne qu'il se constitue afin de faire valoir ses exploits politiques et militaires. Le texte suggère lui-même ce raccord avec le général en chef en précisant que son cortège serait

car cette faveur populaire n'est « acquise à si juste titre » qu'en raison de ses péchés : la luxure (« c'est dire qu'il avait pour lui toutes les femmes » ; « [il] faisait l'aumône aux jolies filles plutôt qu'aux vieilles femmes »), l'orgueil (« il est bel homme et [il] porte bien sa robe rouge ») et la gourmandise (« [il] psalmodi[e] au bruit des verres le proverbe bachique de Benoît XII »). D'« éminence », il passe alors à « bon homme [...] agréable au populaire » ; de sublime, il passe au vulgaire, mais ce qui pourrait passer pour une plus grande proximité avec le peuple n'est en fait que d'apparat et camoufle à peine sa contempion. La réplique « Bibamus papaliter » constitue un exemple d'utilisation du langage relevant de l'*inside joke*, c'est-à-dire d'une saillie pour initiés. L'expression est raccordée à la personnalité d'un cardinal fêtard, ripailleur et fier buveur, mais le jeu de mots dont elle se soutient ne peut être saisi que par son propre cortège. S'il reprochait avec dédain aux ambassadeurs d'être des « buveurs de bière », sa propre ivresse lui semble excusable par la qualité du « vin du cru royal de Chaillot » qu'il boit pour « fêt[er] chaque soir ». Les termes relatifs à la folie de la fête (« grivois », « ripaille », « joyeuse vie », « bachique ») disent bien que la dévotion a été troquée pour la licence et la ribote. Ces tartuffes ne cherchent même pas à dissimuler leur hypocrisie et leur élitisme<sup>83</sup>.

Le texte insiste aussi de plusieurs manières sur l'ambiguïté du personnage et sur sa position équivoque. Celles-ci sont mises en relief par son arrêt au « seuil de l'estrade », par la dualité au sein même de sa famille et par la rhétorique qu'il emploie pour parler de cette

---

« aujourd'hui son état-major ». L'insistance sur la « robe rouge » doit aussi être mise en parallèle avec la fresque peinte par David, largement dominée par le blanc et le rouge écarlate, qui représente le sacre de l'empereur en 1804, dans la cathédrale Notre-Dame de Paris.

<sup>83</sup> Il est intéressant de constater que la version cinématographique de 1923 efface complètement cette ambiguïté à l'égard des personnages ecclésiastiques et que tout le film est réalisé sur fond de puritanisme. À titre d'exemple, dans le long-métrage de Worsley, ce n'est pas Claude Frolo qui tente de séduire Esmeralda, mais plutôt son frère Jehan.

ambivalence familiale (« l'année avait été noire et blanche »). Cette double origine familiale met en lumière les subtilités des jeux d'alliances au cœur des luttes de pouvoir. Pour obtenir son titre de primat, le cardinal a dû adopter en parallèle une position de « courtisan » et de « dévot » envers la royauté. Habitué aux intrigues et madrés, sa duplicité lui permet d'adopter le masque d'un hôte convivial malgré le mépris qu'il éprouve pour les ambassadeurs, des étrangers qu'ils considèrent vulgaires :

La moult honorée ambassade de monsieur le duc d'Autriche n'apportait au cardinal aucun de ces soucis, mais elle l'importunait par un autre côté. Il était en effet un peu dur, et nous en avons déjà dit un mot à la deuxième page de ce livre, d'être obligé de faire fête et bon accueil, lui Charles de Bourbon, à je ne sais quels bourgeois ; lui cardinal, à des échevins ; lui Français, joyeux convive, à des Flamands buveurs de bière ; et cela en public. (*NDP*, p. 517)

La série de parallélismes qui oppose le raffinement supposé du cardinal à la rusterie des Flamands met en évidence l'attitude altière de Charles de Bourbon à l'égard des « bourgeois » qui gagnent en importance et en pouvoir. Ce conflit de classes — qui, dans cet univers, tourne souvent au conflit de castes — entre en dialogue avec les compromis politiques que doivent faire Louis XVIII, « roi citoyen », et Charles X sous la Restauration, tous deux appartenant d'ailleurs à la famille des Bourbons.

Ces invités si peu appréciés par le primat sont cependant décrits de manière à faire ressortir non pas leur vulgarité, mais plutôt une sorte de sévérité qui tranche avec la bonhomie d'un autre personnage théâtral, Jacques Coppenole :

Alors arrivèrent, deux par deux, avec une gravité qui faisait contraste au milieu du pétulant cortège ecclésiastique de Charles de Bourbon, les quarante-huit ambassadeurs de Maximilien d'Autriche, ayant en tête révérend père en Dieu, Jehan, abbé de Saint-Bertin, chancelier de la Toison d'or, et Jacques de Goy, sieur Dauby, haut bailli de Gand. Il se fit dans l'assemblée un grand silence accompagné de rires étouffés pour écouter tous les noms saugrenus et toutes les

qualifications bourgeoises que chacun de ces personnages transmettait imperturbablement à l'huissier, qui jetait ensuite noms et qualités pêle-mêle et tout estropiés à travers la foule. [...] baillis, échevins, bourgmestres ; bourgmestres, échevins, baillis ; tous roides, gourmés, empesés, endimanchés de velours et de damas, encapuchonnés de cramignoles de velours noir à grosses houppes de fil d'or de Chypre ; bonnes têtes flamandes après tout, figures dignes et sévères, de la famille de celles que Rembrandt fait saillir si fortes et si graves sur le fond noir de sa *Ronde de nuit* ; personnages qui portaient tous écrit sur le front que Maximilien d'Autriche avait eu raison de se *confier à plain*, comme disait son manifeste, *en leur sens, vaillance, expérience, loyaultez et bonnes preudomies*. (NDP, p. 517-518)

La foule voit l'arrivée des ambassadeurs étrangers comme l'entrée sur scène de nouveaux personnages dont « la gravité » suscite l'amusement. En opposition à la fougue du cardinal, les bourgeois flamands sont perçus par le public comme des personnages sur qui pèse physiquement (et métaphoriquement) le poids de leur statut social (« gourmés », « empesés », « encapuchonnés »). Le contraste entre les noms « saugrenus » et l'air « imperturbable » des bourgeois déclenche les « rires étouffés » des Parisiens. Même l'énumération des « titres » par l'huissier (« baillis, échevins, bourgmestres ») produit un effet comique : la seconde répétition, dans l'ordre inversé, scande un rythme semblable à celui d'une comptine<sup>84</sup>.

Un personnage cependant échappe au mépris de Charles de Bourbon et parvient à se faufiler dans les deux sphères, celle de l'aristocratie française et celle de la bourgeoisie flamande :

Un excepté pourtant. C'était un visage fin, intelligent, rusé, une espèce de museau de singe et de diplomate, au-devant duquel le cardinal fit trois pas et une profonde révérence, et qui ne s'appelait pourtant que Guillaume Rym, conseiller et pensionnaire de la ville

---

<sup>84</sup> Rappelons que la comptine est une chanson enfantine qui peut servir à attribuer un rôle particulier aux participants d'un jeu, ce qui n'est pas très éloigné de ce que fait l'huissier.

de Gand. Peu de personnes savaient alors ce que c'était que Guillaume Rym. Rare génie qui dans un temps de révolution eût paru avec éclat à la surface des événements, mais qui au quinzième siècle était réduit aux cavernieuses intrigues et à vivre dans les sapes, comme dit le duc de Saint-Simon. Du reste, il était apprécié du premier sapeur de l'Europe, il machinait familièrement avec Louis XI, et mettait souvent la main aux secrètes besognes du roi. Toutes choses fort ignorées de cette foule qu'émerveillaient les politesses du cardinal à cette chétive figure de bailli flamand. (*NDP*, p. 518)

Le cardinal adopte soudainement une position d'obédience à l'égard de ce personnage qui, à l'inverse du primate, se fait sobre et discret. Son allure « chétive » et son titre peu évocateur ne sont pourtant pas un obstacle pour lui, au contraire ! En effet, c'est paradoxalement grâce à son apparence inoffensive que Guillaume Rym réussit à affirmer son autorité, quand bien même elle paraît insolite, comme en témoignent des mots tels que « cavernieuses » et « sapes » qui le dépeignent comme un être sous-terrain travaillant dans l'ombre<sup>85</sup>. En somme, le cardinal, représentant du « Clergé », forme bel et bien un couple avec la « Noblesse », mais il s'agit d'une relation conflictuelle et ambiguë qui oscille entre domination et servitude. Cette balance du pouvoir octroie à Charles de Bourbon le droit de regarder avec condescendance le cortège flamand, mais l'oblige cependant à en accueillir les membres avec déférence en public ; il peut ordonner de jeter les « drôles » qui ne respectent pas les limites qui séparent le peuple de la noblesse, mais fait une « révérence » à

---

<sup>85</sup> Pour le XIX<sup>e</sup> siècle, Rym incarne la figure d'un légiste (dans le sens que lui donne Saint-Simon), c'est-à-dire un conseiller du roi sous l'Ancien Régime qui à coups de machinations politiques sous la Restauration parvient à naviguer avec aisance dans les coulisses du pouvoir. Shirley Gruner analyse en détail leur rôle supposé pendant la Révolution française et la place qu'ils occupent au sein de la classe bourgeoise : « They represent the transitory or intermediate era and they were useful in the eighteenth century when the industrials were themselves too weak to attack feudalism alone. However, they are completely out of place in the nineteenth century. The industrials have ceased to require their assistance and moreover their attempts to seize power for themselves can only be a hindrance to the realization of the new system evolved by the productive class. Unfortunately, although their historical purpose is fulfilled, they still strive for power, everywhere their influence is at work ». « The Revolution of July 1830 and the Expression "Bourgeoisie" », *The Historical Journal*, vol. 11, n° 3, 1968, p. 464.

un simple « pensionnaire de la ville de Gand ». Les ambivalences du cardinal et de Rym leur donnent à tous deux une capacité d'adaptation qui leur permet de lire chaque situation sociale en développant vis-à-vis d'elle une stratégie efficace dont ils tirent profit. Cela ne les empêche pas pour autant de rater quelquefois leur coup et de procéder à de mauvaises lectures. Par exemple, Charles de Bourbon, pour qui les frontières entre les classes sont étanches, ne perçoit pas la complicité entre Clopin Trouillefou, un mendiant, et un bourgeois, Jacques Coppenole.

### ***Labour et Marchand***

Au départ, le roman dépeint Coppenole comme un individu grossier, d'abord en raison de sa carrure et de sa force qui lui donnent tous les traits d'une personne issue des *laboratores*. Contrairement à Guillaume Rym, qui a le « visage fin » (*NDP*, p. 518), le chaussetier est décrit comme « un homme à haute stature, à large face, à puissantes épaules », qui porte un « bicoquet de feutre et [une] veste de cuir [qui] faisaient tache au milieu du velours et de la soie » (*NDP*, p. 518). L'expression « faire tache » acquiert ici au moins deux significations. La première, c'est que, pour les hommes de la haute société, l'arrivée de ce marchand dans leurs rangs est aberrante et dérangeante. La deuxième, c'est qu'aux yeux des spectateurs issus des milieux populaires, Jacques Coppenole, point focal de leur attention, se détache nettement du cortège. La coprésence de ces deux groupes antinomiques place ce dernier dans une position d'entre-deux. Malgré son influence politique comme ambassadeur, il s'identifie davantage à son travail de commerçant. Ses façons de faire et de parler l'indiquent clairement. Ainsi, son usage répété du juron lui permet de gagner tant les faveurs des Flamands que celles des Français :



— Huissier, reprit le cardinal à haute-voix, annoncez maître Jacques Copenole, clercs des échevins de l'illustre ville de Gand. [...]  
 — Non, croix-Dieu! s'écria-t-il avec sa voix de tonnerre, Jacques Copenole, chaussetier. Entends-tu, l'huissier? Rien de plus, rien de moins. Croix-Dieu! Chaussetier, c'est assez beau. (*NDP*, p. 519)

Soucieux comme tout marchand de ne perdre aucun client, il revendique son appartenance populaire. Il en retire d'ailleurs un sentiment d'honneur qui lui insuffle confiance. Pour le cardinal, il en va autrement : à ses yeux, ce chaussetier orgueilleux et rustre détonne. Il représente l'un de ces « ours flamands » (*NDP*, p. 519), une bête de foire difficilement domesticable qui ne se plie pas aux us et coutumes de Paris. Quant à la foule, elle est surprise de le voir franchir si aisément une frontière sociale ordinairement étanche entre les classes :

Le lecteur n'a peut-être pas oublié l'effronté mendiant qui était venu se cramponner, dès le commencement du prologue, aux franges de l'estrade cardinale. L'arrivée des illustres conviés ne lui avait nullement fait lâcher prise, et tandis que prélats et ambassadeurs s'encaquaient, en vrais harengs flamands, dans les stalles de la tribune, lui s'était mis à l'aise, et avait bravement croisé ses jambes sur l'architrave. L'insolence était rare, et personne ne s'en était aperçu au premier moment, l'attention étant tournée ailleurs. Lui, de son côté, ne s'apercevait de rien dans la salle ; il balançait sa tête avec une insouciance de napolitain, répétant de temps en temps dans la rumeur, comme par une machinale habitude : " La charité, s'il vous plaît! " Et certes il était, dans toute l'assistance, le seul probablement qui n'eût pas daigné tourner la tête à l'altercation de Copenole et de l'huissier. Or, le hasard voulut que le maître chaussetier de Gand, avec qui le peuple sympathisait déjà si vivement et sur qui tous les yeux étaient fixés, vînt précisément s'asseoir au premier rang de l'estrade au-dessus du mendiant ; et l'on ne fut pas médiocrement étonné de voir l'ambassadeur flamand, inspection faite du drôle placé sous ses yeux, frapper amicalement sur cette épaule couverte de haillons. (*NDP*, p. 520)

L'écart est grand entre les termes péjoratifs qui servent à décrire le mendiant comme un impudent et les connotations laudatives qui dépeignent les ambassadeurs comme des hommes de qualité. L'« insolence » de Clopin Trouillefou fait écho de manière ironique à

une représentation stéréotypée de la pauvreté au XIX<sup>e</sup> siècle, plus particulièrement celle du « mauvais pauvre » qui « cherche à "abuser" de la charité ou de l'assistance publique<sup>86</sup> » et qui, en tant que « profiteur [...] déroge à sa condition, contredit son état, bref, une manière de monstre<sup>87</sup> ». Trouillefou est conscient qu'il transgresse les normes sociales, qu'il est « effronté » : il le fait d'abord physiquement, en s'installant à la place réservée aux ambassadeurs flamands, puis symboliquement, en ne « daign[ant] pas tourner la tête à l'altercation » qui occupe l'attention de toute la salle. Or, ni Clopin ni la haute-société n'accordent d'intérêt à ce qui se passe autour, chacun restant enfermé dans son hermétisme, aucune communication ne semble possible. C'est le personnage de Coppenole, personnage de l'entre-deux, qui force les nobles à poser un regard sur le « drôle » :

Le mendiant se retourna ; il y eut surprise, reconnaissance, épanouissement des deux visages, etc. ; puis, sans se soucier le moins du monde des spectateurs, le chaussetier et le malingreux se mirent à causer à voix basse, en se tenant les mains dans les mains, tandis que les guenilles de Clopin Trouillefou étalées sur le drap d'or de l'estrade faisaient l'effet d'une chenille sur une orange. La nouveauté de cette scène singulière excita une telle rumeur de folie et de gaieté dans la salle que le cardinal ne tarda pas à s'en apercevoir ; il se pencha à demi, et ne pouvant, du point où il était placé, qu'entrevoir fort imparfaitement la casaque ignominieuse de Trouillefou, il se figura assez naturellement que le mendiant demandait l'aumône, et, révolté de l'audace, il s'écria : — Monsieur le bailli du Palais, jetez-moi ce drôle à la rivière. — Croix-Dieu ! monseigneur le cardinal, dit Coppenole sans quitter la main de Clopin, c'est un de mes amis. — Noël ! Noël ! cria la cohue. À dater de ce moment, maître Coppenole eut à Paris, comme à Gand, grand crédit avec le peuple ; car gens de telle taille l'y ont, dit Philippe de Comines, quand ils sont ainsi désordonnés. (*NDP*, p. 520)

---

<sup>86</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, op. cit., p. 80.

<sup>87</sup> Jean-Baptiste Martin, *La fin des mauvais pauvres : de l'assistance à l'assurance*, cité dans Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, op. cit., p. 80.

Les retrouvailles de ces deux amis imitent tous les *topoi* littéraires d'une rencontre amoureuse. Digne d'un véritable coup de foudre, la gradation montre la manière dont les personnages passent de la « surprise » à la « reconnaissance », puis à « l'épanouissement ». Le recours à la conjonction « etc. » implique que ce tête-à-tête est similaire aux intrigues romanesques dont tout le monde sait le déroulement. Leur complicité immédiate est sans équivoque. Elle se remarque dans la façon qu'ils ont de « causer à voix basse » et de se tenir « les mains dans les mains ». Ils donnent ainsi l'air d'être seuls au monde, de ne pas avoir à « se soucier [...] des spectateurs », reconduisant le cliché de jeunes amants qui se découvrent pour la première fois. Loin des envolées récriminatoires de Coppenole contre l'huissier et loin des implorations emphatiques de Trouillefou, c'est un curieux spectacle intime qui s'offre aux yeux du public.

La particularité de cette rencontre se lit dans le contraste entre Trouillefou et Coppenole, celui-là arbore ses « guenilles », celui-ci siège sur une estrade couverte d'un « drap d'or ». Improbable, mais touchante, leur communion provoque à la fois « folie » et « gaieté ». Pour le peuple, le comportement « désorganisé » de l'ambassadeur flamand constitue un gage de « nouveauté » et cette « scène singulière » est bien plus propice aux réjouissances qu'une pièce de théâtre dont la tenue est prévisible et programmée. La liesse populaire a cependant des effets limités. Le cardinal de Bourbon reste pour sa part aveugle aux traces de connivence entre les deux personnages. Les adverbess « assez naturellement » montrent, par dialogisme interne, la mauvaise lecture qu'il fait de la situation. « Du point où il était placé » (c'est-à-dire à la fois sur le plan de son emplacement physique dans la salle et sur celui de son statut social), Trouillefou est un élément perturbateur, une manière de mauvais pauvre qui dérange. En ce sens, la réponse de Jacques Coppenole fait de lui un

« mauvais bourgeois » aux yeux de l'homme d'Église, pour qui l'attitude du clerc se révèle tout aussi arrogante que celle du mendiant. L'audace du chaussetier est double : d'une part, il s'adresse au cardinal sans la déférence attendue ; d'autre part, la démonstration publique de son affection pour son « ami », un « malingreux », contrevient aux normes sociales. Or, la « singularité » de cette scène est telle que son effet perdure au-delà du temps de la fête (« à dater de ce moment »), ce qui est une manière de dire que c'est du côté de la fraternité et de l'amour, perçus comme un « désordre » et une « folie », que se trouve le réel potentiel transfigurateur.

En raison de la proximité du chaussetier avec le peuple, on peut comprendre que la critique ait principalement reconnu son aspect « vulgaire<sup>88</sup> ». À notre sens, il est néanmoins plus juste de le considérer sous le signe de la binarité, comme un personnage qui met en tension le grotesque et le sublime jusqu'à, dans son cas, lisser cette tension de manière à établir une communion entre ces deux pôles esthétiques. La rencontre des deux hommes transforme progressivement l'indifférence en « épanouissement ». Cette gradation imite les mécanismes propres au carnavalesque littéraire : les nombreuses inversions et parodies comiques génèrent des effets de surprise qui « repose[nt] sur un principe double d'identification et de déformation<sup>89</sup> ». C'est grâce à ce jeu de « reconnaissance des formes et des conventions stables<sup>90</sup> » qu'il est possible de les dépasser, de les transgresser. Il est celui qui, à travers le « désordre », les moqueries et la gaîté bouffonne, arrive à mobiliser tout Paris

---

<sup>88</sup> Sophie Dumoulin, « La sublime grimace de Quasimodo, idéal moderne d'une esthétique du grotesque », *op. cit.*, p. 93.

<sup>89</sup> Tara Collington, « Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans *Attentat* d'Amélie Nothomb », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, p. 154.

<sup>90</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Urbana, University of Illinois Press, 2000 [1985], p. 74-75, citée dans Tara Collington, *ibid.*, p. 155.

alors qu'aucune cohésion ne paraissait réalisable avant la venue du chaussetier, un personnage provenant de l'extérieur.

### ***La poéticité en scène***

Alors que le mystère de Gringoire semble prendre vie dans la grand'salle, il est également parasité par d'autres spectacles de telle sorte que « diversion et multiplication réduisent l'œuvre théâtrale à l'élément le plus figé et le plus artificiel de cet incipit foisonnant<sup>91</sup>. » L'attente et l'anticipation de la foule pour une pièce de théâtre qui est sans cesse retardée prouvent que cette dernière est en fait inopérante. Cette prise de parole officielle, programmée, est continuellement concurrencée par d'autres prises de parole en marge de la scène théâtrale qui captent l'attention de l'auditoire et qui sont autant de sources de distraction. Elle est interrompue par les écoliers, par les ambassadeurs et par Clopin Trouillefou qui, avec leur utilisation singulière du langage, représentent chacun à leur manière un groupe social<sup>92</sup>.

Les écoliers, au sens où l'entend Villon, « taquent » (*NDP*, p. 502), « piquent » (*NDP*, p. 502), lancent des « appels goguenards » (*NDP*, p. 502), « jurent » (*NDP*, p. 101). Ils se démarquent comme il se doit par leur transgression et leur insolence : « C'était leur jour, leur fête des Fous, leur saturnale, l'orgie annuelle de la basoche et de

---

<sup>91</sup> Chantale Brière, *op. cit.*, p. 115.

<sup>92</sup> Pour le dire dans les termes de Pierre Zima, il s'agit ici de « sociolectes », en ce qu'ils peuvent être définis comme des « langage[s] collectif[s] marqué[s] par un lexique, une sémantique et un faire taxinomique particuliers qui peuvent engendrer des parcours narratifs ou discours plus ou moins cohérents ». Cf. Pierre V. Zima, *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2002, 268 p.

Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000 [1985], 276 p.

l'école. » (*NDP*, p. 516) La gradation des noms « fête des Fous », « saturnale » et « orgie » ainsi que la répétition du pronom possessif « leur » montrent que la fête est ici un véritable rituel collectif. Par leur action, ils signalent leur appartenance à un groupe auquel la célébration festive, pendant laquelle la débauche, les excès et les licences sont autorisés, sert de marque de distinction sociale. Cette liberté n'est pourtant que partielle : « au milieu du brouhaha, c'était un effrayant charivari de blasphèmes et d'énormités que celui de toutes ces langues échappées, langues de clercs et d'écoliers contenues le reste de l'année par la crainte du fer chaud de saint Louis. » (*NDP*, p. 517) D'un côté, les substantifs « brouhaha » et « charivari » évoquent l'idée d'un désordre sonore et langagier ; de l'autre, les termes « effrayant », « contenues », « échappées » et « crainte » rappellent le régime oppressif qui prévaut en temps normal et que les étudiants devront accepter de nouveau le lendemain. Dans le roman, cette permissivité « annuelle » se manifeste particulièrement par le recours à une langue irrévérencieuse et créative, si bien riche en moqueries répétées dirigées contre les institutions et les choses établies qu'elle provoque une inversion typique du haut et du bas :

— Bonjour, monsieur le recteur! Holàhée! bonjour donc!

— Comment fait-il pour être ici, le vieux joueur? Il a donc quitté ses dés?

— Comme il trotte sur sa mule! elle a les oreilles moins longues que lui.

— Holàhée! bonjour, monsieur le recteur Thibaut! *Tybalde aleator!* vieil imbécile! vieux joueur! — Dieu vous garde! avez-vous fait souvent double-six cette nuit?

— Oh! la caduque figure, plombée, tirée et battue pour l'amour du jeu et des dés!

— Où allez-vous comme cela, *Tybalde ad dados*, tournant le dos à l'Université et trottant vers la Ville?

— Il va sans doute chercher un logis rue Thibautodé, cria Jehan du Moulin.

Toute la bande répéta le quolibet avec une voix de tonnerre et des battements de mains furieux.

- Vous allez chercher logis rue Thibautodé, n'est-ce pas, monsieur le recteur, joueur de la partie du diable? Puis ce fut le tour des autres dignitaires.
- À bas les bedeaux! à bas les massiers!
- Dis donc, Robin Poussepain, qu'est-ce que c'est donc que celui-là ?
- C'est Gilbert de Suilly, Gilbertus de Soliaco, le chancelier du collège d'Autun.
- Tiens, voici mon soulier : tu es mieux placé que moi ; jette-le lui par la figure.
- *Saturnalitias mittimus ecce nuces*. [...]
- Abbé Claude Choart! docteur Claude Choart! Est-ce que vous cherchez Marie la Giffarde?
- Elle est rue de Glatigny.
- Elle fait le lit du roi des ribauds.
- Elle paie ses quatre deniers ; quatuor denarios.
- *Aut unum bombum*.
- Voulez-vous qu'elle vous paie au nez? (*NDP*, p. 504-505)

Jacques Seebacher note que le jeu de mots « *Tybalde aleator* » est en fait un « jeu étymologique probable sur *aléatoire*, qui peut se dire d'une démarche incertaine<sup>93</sup> », ce qui dépeint le recteur de l'université comme un ivrogne. La traduction de la réplique « *Saturnalitias mittimus ecce nuces* » suggère, quant à elle, une « lecture obscène de ces "noix"<sup>94</sup> ». De la même manière, dans la formule « *Aut unum bombum* », qui se traduit par « Ou un pet », les écoliers utilisent le latin pour faire des remarques scabreuses et scatologiques. Dans tous les cas, ils prennent en épingle une figure d'autorité au sein de l'institution scolaire et mettent en lumière ses plaisirs coupables pour les jeux de hasard et les femmes, de telle sorte que son titre prestigieux et sa réputation d'homme savant sont réduits à des vices gênants. Il s'agit d'un rire unilatéral, comme en témoigne l'absence de réponse de la part des dignitaires qui préfèrent ignorer les railleries plutôt que de participer à

<sup>93</sup> Cf. l'édition critique de *Notre-Dame de Paris* établie par Jacques Seebacher, Paris, Librairie générale française, 1988, 756 p.

<sup>94</sup> Jacques Seebacher le traduit ainsi (*ibid.*) : « Voici, pour les Saturnales, les noix que nous t'envoyons. »

un exercice d'autodérision ou à une joute oratoire perdue d'avance. Ainsi, bien que le champ lexical des réjouissances établisse un lien thématique direct avec la fête, aucun de ces renversements ne conduit à une rénovation positive, aucune action du groupe n'a d'effet unificateur. En fait, le rite en cours, qui pourrait s'appeler le rite de la soupape, est si connu et si surveillé qu'ils ne font que moquer très éphémèrement des rapports de pouvoir et des clivages sociaux bien loin d'être modifiés ou abolis.

La performance du langage sert aussi à la monstration du pouvoir et s'avère une manière de rappeler la hiérarchie sociale, malgré les licences que permet temporairement la fête. Les écoliers « répètent le quolibet » de Jehan de Moulin non seulement pour son aspect comique, mais aussi pour montrer leur inclusion dans « toute la bande ». Leurs « voix de tonnerre » et leurs « battements de mains furieux » sont les signes physiques d'un désir de réaction offensive, combative. Si leur action a pour objectif d'afficher avec ostentation un nouveau rapport de force, ce dernier n'a *in vivo* que la force d'un simulacre (cris et clappements). Une réponse similaire est déclenchée au moment où Copenole tient tête à l'huissier et affirme avec force le rang réel qu'il occupe :

— Non, croix-Dieu! s'écria-t-il avec sa voix de tonnerre, Jacques Copenole, chaussetier. Entends-tu, l'huissier? Rien de plus, rien de moins. Croix-Dieu! chaussetier, c'est assez beau. Monsieur l'archiduc a plus d'une fois cherché son gant dans mes chausses.

Les rires et les applaudissements éclatèrent. Un quolibet est tout de suite compris à Paris, et par conséquent toujours applaudi. (*NDP*, p. 519)



Le quolibet porte sur une double ambiguïté, d'abord celle de l'homonymie entre « gant » et « Gand<sup>95</sup> », puis celle entre les « chausses qu'[il] a faites et celles qu'[il] porte<sup>96</sup> ». L'arrogance qui se devine dans la réplique de Coppenole tient du fait qu'il place l'archiduc dans une position d'infériorité, au niveau des pieds du chaussetier : c'est alors le noble qui fait une révérence au bourgeois. L'effet est immédiat. L'ingéniosité du jeu de mots est « tout de suite compris[e] », sans compter l'ascendant qu'il lui permet de prendre sur son rival. Les « applaudissements » de la foule montrent que la mise en scène de ces rapports de force offre un spectacle bien plus attrayant et convaincant que les allégories présentées par Gringoire. Le jeu de mots comme illustration poétique du jeu de pouvoir sert aussi au cardinal qui perçoit la situation de communication comme une compétition qu'il ne peut pas perdre :

— Votre éminence, répondit l'abbé, perd ses politesses avec ces groins flamands. *Margaritas ante porcos*.

— Dites plutôt, répondit le cardinal avec un sourire : *Porcos ante Margaritam*.

Toute la petite cour en soutane s'extasia sur le jeu de mots. Le cardinal se sentit un peu soulagé ; il était maintenant quitte avec Coppenole, il avait eu aussi son quolibet applaudi. (*NDP*, p. 521)

L'homonymie en latin du nom « margaritas » signifie dans ce contexte de communication aussi bien le mot « perle » que le nom de la « demoiselle des Flandres »<sup>97</sup>. Le fait de qualifier en latin Jacques Coppenole et les autres visiteurs de « porcs » est une manière d'asseoir sa supériorité intellectuelle et de stipuler clairement qu'ils forment un groupe d'initiés, réservé à une certaine élite. Mais pour Coppenole, les luttes de pouvoir qui se traduisaient jusqu'à

---

<sup>95</sup> Gand étant le nom de la ville pour laquelle Guillaume Rym est « conseiller et pensionnaire » (*NDP*, p.518).

<sup>96</sup> Cf. l'édition critique écrite par Jacques Seebacher de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*

<sup>97</sup> *Ibid.*

présent par des joutes verbales n'ont rien d'amusantes si elles ne se transforment pas en combats physiques :

Je vois bien là-bas dans ce coin, sur ce tréteau, des gens qui ont l'air de vouloir se battre. J'ignore si c'est là ce que vous appelez un mystère ; mais ce n'est pas amusant. Ils se querellent de la langue, et rien de plus. Voilà un quart d'heure que j'attends le premier coup. Rien ne vient. Ce sont des lâches, qui ne s'égratignent qu'avec des injures. Il fallait faire venir des lutteurs de Londres ou de Rotterdam ; et, à la bonne heure! vous auriez eu des coups de poing qu'on aurait entendus de la place. Mais ceux-là font pitié. (*NDP*, p. 524)

L'élection d'un pape des fous matérialisera la « lutte » tant espérée par l'ambassadeur. Elle aura la forme d'un affrontement populaire que Quasimodo remportera en raison des difformités physiques inscrites dans sa chair<sup>98</sup> et des difformités morales<sup>99</sup> qui résultent de son exclusion. Le « théâtre des grimaces » (*NDP*, p. 525) doit alors se lire comme une performance publique qui célèbre la cruauté et les violences sociales.

### ***Le concours de pouvoir***

Sous les allures rassembleuses et festives du concours de grimaces se livre une lutte de pouvoir qui avantage Coppenole, lequel « de sa place ordonnait tout, dirigeait tout, arrangeait tout » (*NDP*, p. 525). La suite des verbes et la répétition du mot « tout » montrent

---

<sup>98</sup> Si Quasimodo est le fruit d'une tare sociale et naturelle, Claude Gueux, personnage principal de la nouvelle éponyme publiée trois ans plus tard, aura une trajectoire bien différente puisqu'il avait été « fort bien traité par la nature ». « Ouvrier [...] capable, habile, intelligent », c'est la pauvreté, le manque d'éducation et la cruauté des institutions qui le conduisent au crime et à l'exclusion sociale. Hugo ira encore plus loin dans *L'Homme qui rit* où même les difformités physiques du personnage principal sont causées par la barbarie des hommes.

<sup>99</sup> « Il était méchant en effet, parce qu'il était sauvage ; il était sauvage, parce qu'il était laid. [...] Sa force, si extraordinairement développée, était une cause de plus de sa méchanceté. [...] D'ailleurs, il faut lui rendre cette justice : la méchanceté n'était peut-être pas innée en lui. Dès ses premiers pas parmi les hommes, il s'était senti, puis il s'était vu conspué, flétri, repoussé. La parole humaine pour lui, c'était toujours une raillerie ou une malédiction. En grandissant, il n'avait trouvé que la haine autour de lui. Il l'avait prise. Il avait gagné la méchanceté générale. Il avait ramassé l'arme dont on l'avait blessé. » (*NDP*, p. 601)

l'avidité d'un personnage qui en gagnant la faveur populaire parvient à imposer momentanément son pouvoir absolu. Quelques pages auparavant, la « grimace » n'acquiesçait déjà aucune dimension ludique pour le cardinal. Bien au contraire, il s'agissait d'un masque qu'il opposait au « plaisir » et qui illustrait autant son dégoût pour les invités flamands que l'abjection de devoir se soumettre aux volontés d'autrui : « C'était là, certes, une des plus fastidieuses grimaces qu'il eût jamais faites pour le bon plaisir du roi. » (*NDP*, p. 517) La fuite du cardinal dès le début de la joute amicale marque par ailleurs sa défaite contre son adversaire :

Pendant le brouhaha, le cardinal, non moins décontenancé que Gringoire, s'était, sous un prétexte d'affaires et de vêpres, retiré avec toute sa suite, sans que cette foule, que son arrivée avait remuée si vivement, se fût le moins émue à son départ. Guillaume Rym fut le seul qui remarqua la déroute de son éminence. L'attention populaire, comme le soleil, poursuivait sa révolution ; partie d'un bout de la salle, après s'être arrêtée quelque temps au milieu, elle était maintenant à l'autre bout. La table de marbre, l'estrade de brocart avaient eu leur moment ; c'était le tour de la chapelle de Louis XI. Il n'y avait plus que des Flamands et de la canaille. (*NDP*, p. 525)

La fête, qui devrait normalement constituer une expérience positive et solidaire de la collectivité, transforme le peuple en « canaille », de telle sorte qu'il est dorénavant désigné comme malhonnête. Les lieux où se fixent les regards de l'auditoire sont métonymiques des trois grandes forces qui se disputent la faveur populaire : la « table » se substitue au théâtre et aux arts, l'« estrade » au haut clergé et la « chapelle de Louis XI » à la bourgeoisie flamande. L'intensité des réactions de la foule (« remué vivement ») conjuguée à son désintérêt soudain pour le cardinal de Bourbon prouve son inconstance et sa volatilité. Le peuple prend alors les airs d'un enfant irréfléchi et émotif. La comparaison entre « l'attention populaire » et la rotation « du soleil » confère au mot « révolution » une connotation

négative : elle montre qu'elle est instable, quoique prévisible, mais également capable de tous les extrêmes. Le mot « révolution » en lui-même acquiert deux significations ambivalentes. D'un côté, il désigne un mouvement de retour, une répétition cyclique, et de l'autre, il évoque les changements politiques brusques. La « populace » de *Notre-Dame de Paris* incarne ces deux pôles : elle est à même de mener de nombreuses insurrections, comme le prouve la prise de la cathédrale à la fin du roman, mais elle est aussi responsable de la reconduction *ad æternam* des mêmes erreurs.

### *Un plaisir trompeur*

Dès le départ, le défilé de grimaces maintient la même ambivalence entre un rituel réjouissant, libérateur et une scène cauchemardesque :

Les grimaces commencèrent. La première figure qui apparut à la lucarne, avec des paupières retournées au rouge, une bouche ouverte en gueule et un front plissé comme nos bottes à la hussarde de l'empire, fit éclater un rire tellement inextinguible qu'Homère eût pris tous ces manants pour des dieux. Cependant la grand-salle n'était rien moins qu'un Olympe, et le pauvre Jupiter de Gringoire le savait mieux que personne. Une seconde, une troisième grimace succédèrent, puis une autre, puis une autre, et toujours les rires et les trépignements de joie redoublaient. Il y avait dans ce spectacle je ne sais quel vertige particulier, je ne sais quelle puissance d'enivrement et de fascination dont il serait difficile de donner une idée au lecteur de nos jours et de nos salons. Qu'on se figure une série de visages présentant successivement toutes les formes géométriques, depuis le triangle jusqu'au trapèze, depuis le cône jusqu'au polyèdre ; toutes les expressions humaines, depuis la colère jusqu'à la luxure ; tous les âges, depuis les rides du nouveau-né jusqu'aux rides de la vieille moribonde ; toutes les fantasmagories religieuses, depuis Faune jusqu'à Belzébuth ; tous les profils animaux, depuis la gueule jusqu'au bec, depuis la hure jusqu'au museau. Qu'on se représente tous les mascarons du Pont-Neuf, ces cauchemars pétrifiés sous la main de Germain Pilon, prenant vie et souffle, et venant tour à tour vous regarder en face avec des yeux ardents ; tous les masques du carnaval de Venise se succédant à votre lorgnette ; en un mot, un

kaléidoscope humain. Il n'y avait plus ni écoliers, ni ambassadeurs, ni bourgeois, ni hommes, ni femmes ; plus de Clopin Trouillefou, de Gilles Lecornu, de Marie Quatrelivres, de Robin Poussepain. Tout s'effaçait dans la licence commune. La grand-salle n'était plus qu'une vaste fournaise d'effronterie et de jovialité où chaque bouche était un cri, chaque œil un éclair, chaque face une grimace, chaque individu une posture. Le tout criait et hurlait. Les visages étranges qui venaient tour à tour grincer des dents à la rosace étaient comme autant de brandons jetés dans le brasier. Et de toute cette foule effervescente s'échappait, comme la vapeur de la fournaise, une rumeur aigre, aiguë, acérée, sifflante comme les ailes d'un moucheron. (*NDP*, p. 525-526)

La description accumule les indices d'une expérience étrangement mobilisatrice et perverse. Le champ lexical du rire joyeusement mauvais et incendiaire traverse tout l'extrait : l'adjectif « inextinguible » conjugué au verbe « redoubler » implique que la joie est contagieuse et communicative. L'antithèse qui oppose les « manants » aux « dieux » de « l'Olympe » illustre un renversement positif du haut et du bas qui sublime le corps grotesque. D'ailleurs, la récurrence du pronom indéfini « tout » souligne avec insistance que ce dernier est célébré dans toute sa diversité et que la fête favorise l'inclusion de tous les concurrents, sans considération pour leur statut social. En effet, la conjonction de coordination « ni » répétée à cinq reprises (« ni écoliers, ni ambassadeurs, ni bourgeois, ni hommes, ni femmes ») signale l'effacement des classes ainsi qu'une participation universelle et indifférenciée de tous les citoyens. La métaphore du « mascarou », figure effrayante taillée dans la roche et servant à chasser les mauvais esprits, fait état d'une transformation dynamique, ils passent de l'immobilisme à la « vie ». Dans cette célébration se dissimulent néanmoins de nombreux signes funestes qui cultivent les ambiguïtés et les contradictions. Le corps grotesque finit par être morcelé (« chaque bouche », « chaque œil », « chaque face ») alors que les analogies avec le règne animal sous-entendent presque systématiquement la férocité et la voracité

(« gueule », « bec »). Des visages « cauchemardesques » se cachent sous les « masques du carnaval de Venise » et la méprise d'Homère qui « aurait pris » les fêtards pour des dieux suggère qu'il y a bien de l'horreur et de la duplicité derrière cette partie de plaisir. Le tout est certes baigné dans la « licence », les « éclats de rire » et la « jovialité ». Cette réjouissance, cette « puissance » est telle qu'elle est présentée avec nostalgie par la narration, comme un artefact d'une période révolue dont il serait « difficile de donner une idée au lecteur de nos jours et de nos salons ». Pourtant, toute cette joie collective est rendue suspecte par la récurrence d'images infernales et orgiaques. Les métaphores relatives au « feu » se rattachent aux flammes de l'enfer (« fournaise ») et à la mort (« brasier »). Ainsi, les exemples énumérés se situent presque toujours du côté d'une décadence tout entière habitée de personnages maléfiques ou inquiétants (« depuis Faune jusqu'à Belzébuth ») et de vices (« depuis la colère jusqu'à la luxure »). Même le rire est terni par la colère, le ressentiment, comme en témoignent le « grincement des dents » et la récurrence du « cri ». La « rumeur » qui sort de la « fournaise » est connotée négativement par les adjectifs qui servent à la décrire comme un son criard et désagréable : « aigre », « aiguë », « acérée », « sifflante comme les ailes d'un moucheron ». Ainsi, bien que cette fête réunisse toute la ville, que le concours de grimaces procède par renversements et que le corps grotesque soit au centre de l'activité festive, aucune réconciliation sociale ne semble possible. Si la gaudriole et la mascarade générales avaient porté en elles par l'intermédiaire d'une joie partagée l'esquisse d'un avenir, le rite de la fête aurait pu transcender les circonstances. Mais il n'en est pas allé ainsi, en sorte qu'aucune représentation imaginaire d'un tissu social vivable n'est envisageable, ce que prouve l'atomisation des éclats de rire. Les institutions sociales, dont au premier chef l'Église, peuvent se rassurer. Demain sera de la même eau qu'hier.

C'est pourquoi le texte hésite entre une représentation collective et une expérience privée de l'événement. D'un côté, la métaphore du « kaléidoscope » insiste sur la part colorée, hétérogène de la fête. De l'autre, l'apostrophe créée par le pronom personnel « vous » montre que le cortège est propice à une forme de voyeurisme : en retrait du concours, par « [leur] lorgnette », les spectateurs observent et jugent les visages qui les regardent en retour. Alors que le pronom « tout » favorisait au départ une vision rassembleuse de la population, il devient un nom collectif (« Le tout criait et hurlait ») en lequel se mêlent jusqu'à se fondre des résidus d'affirmation individuelle ratée et un sentiment général de douleur et de désespoir qui est engourdi par « la licence commune » dans laquelle « tout s'effac[e] ». De surcroît, l'extrait multiplie les incidentes et les pronoms personnels « je », « nous » et « on ». Les interventions plus marquées du narrateur rendent les comparaisons entre le présent de l'écriture et le présent de la narration plus étranges. L'incursion du présent se fait entre autres sentir lorsque le « front plissé » d'un participant est comparé à « nos bottes à la hussarde de l'empire ». L'emploi du déterminant possessif invite à faire le pont entre cette scène de mascarade et une mémoire singulière du Premier Empire<sup>100</sup>, présenté somme toute ici comme une chose farcesque et comme une répétition pittoresque du passé.

---

<sup>100</sup> Plus précisément la cavalerie de Napoléon. Cf. l'édition critique de *Notre-Dame de Paris* par Jacques Seebacher *op. cit.*

### *Un plaisir nécrophage*

La dernière énumération de l'extrait décrit la foule comme un monstre mythologique<sup>101</sup>, un animal prédateur (« acérée ») et charognard (« moucheron »). Cette proximité de la vie et de la mort n'a pourtant rien d'un cycle positif et naturellement régénérateur, bien au contraire. La mouche avise que l'auditoire se nourrit des malheurs d'autrui et que son rire apparemment de joie ne naît en réalité que de l'humiliation des autres<sup>102</sup> :

C'était une merveilleuse grimace, en effet, que celle qui rayonnait en ce moment au trou de la rosace. Après toutes les figures pentagones, hexagones et hétéroclites qui s'étaient succédé à cette lucarne sans réaliser cet idéal du grotesque qui s'était construit dans les imaginations exaltées par l'orgie, il ne fallait rien de moins, pour enlever les suffrages, que la grimace sublime qui venait d'éblouir l'assemblée. Maître Coppenole lui-même applaudit ; et Clopin Trouillefou, qui avait concouru, et Dieu sait quelle intensité de laideur son visage pouvait atteindre, s'avoua vaincu. Nous ferons de même. Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles, tandis que l'œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue ; de ces dents désordonnées, ébréchées çà et là, comme les créneaux d'une forteresse ; de cette lèvre calleuse, sur laquelle une de ces dents empiétait comme la défense d'un éléphant ; de ce menton fourchu ; et surtout de la physionomie répandue sur tout cela ; de ce mélange de malice, d'étonnement et de tristesse. Qu'on rêve, si l'on peut, cet ensemble. (*NDP*, p. 527-528)

L'arrivée de Quasimodo est décrite comme une révélation sublime lui permettant de briser momentanément sa solitude. La coprésence antithétique de la lumière (« rayonnait »,

---

<sup>101</sup> Reconnues pour leurs griffes acérées, les gorgones supposent un rapport conflictuel entre ce qui est vu et celui qui regarde, dualisme qui est présent dans ce chapitre. De plus, le syntagme « cauchemars pétrifiés » permet d'y voir le recours à cet intertexte, le cri de la gorgone étant aussi souvent décrit comme terrifiant et monstrueux. Cf. Sylvain Détéoc, *La Gorgone Méduse*, Paris, Éditions du Rocher, 2006, 320 p.

<sup>102</sup> C'est d'ailleurs ce même rapport conflictuel qui est au cœur de la relation entre Gwynplaine et les spectateurs qui assistent à *Chaos Vaincu* pour se reconforter de ne pas être eux-mêmes victimes de telles souffrances.



« éblouir ») et de la laideur, celle-là sublimant la monstruosité, qui est grotesque, donne à cette scène un caractère double : d'un côté, en célébrant la victoire du bossu, la foule lui permet de faire une véritable expérience de socialisation et suscite chez lui un premier sentiment d'appartenance à la communauté ; de l'autre, l'assemblée s'enthousiasme d'avoir trouvé plus repoussant et plus « triste » qu'elle. En effet, le point culminant de la réjouissance populaire survient lorsque les spectateurs prennent conscience de l'état réel de sa difformité :

L'acclamation fut unanime. On se précipita vers la chapelle. On en fit sortir en triomphe le bienheureux pape des fous. Mais c'est alors que la surprise et l'admiration furent à leur comble. La grimace était son visage. Ou plutôt toute sa personne était une grimace. (*NDP*, p. 528)

Dumoulin souligne que « sa figure est [elle-même] une grimace à la fois grotesque et sublime, attirant le regard, voire l'admiration, des uns et repoussant celui des autres, [si bien que] Quasimodo atteint une forme de perfection dans la disgrâce et incarne l'harmonie des contraires<sup>103</sup>. » La dysmorphie de Quasimodo est aussi présentée comme le miroir de son abjection intérieure : il *est* une grimace. Or, le roman n'essaie pas pour autant de poser le bossu comme le seul récipient du « mal » (il est d'ailleurs l'un des seuls personnages à transcender son état initial). Au contraire, il suggère plutôt que seule *sa* monstruosité est visible, ce qui constitue la tare véritable. La réaction enthousiasmée de l'auditoire pour l'état permanent et irréversible de Quasimodo suppose que l'humanité, elle-même tératologique, trouve son bonheur dans la conviction qu'il existe plus misérable que soi. Quasimodo lui-même éprouve pour un bref instant le plaisir de transcender sa condition et de s'arroger une sorte de suprématie qui le différencierait positivement et momentanément des autres :

---

<sup>103</sup> Sophie Dumoulin, « La sublime grimace de Quasimodo. Idéal moderne d'une esthétique grotesque », *op. cit.*, p. 98.

une espèce de joie amère et dédaigneuse vint s'épanouir sur la face morose du cyclope, quand il vit sous ses pieds difformes toutes ces têtes d'hommes beaux, droits et bien faits. (*NDP*, p. 529)

Reclus physiquement par Frolo et mis à l'écart par la société, ce « cyclope », le sonneur de cloches, affiche l'espace d'un moment le mépris et le dédain dont il est ordinairement l'objet. Le point de vue en plongée adopté par la narration accentue par ailleurs le sentiment de domination que savoure le pape des fous. L'élection de Quasimodo célèbre un rapport de force maintenant inversé qui permet à la foule d'être dans la position convoitée de supériorité, car ses membres sont à leur tour juges et oppresseurs. La prétention — « Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, [etc.] » — achève le tableau avec brio jusqu'à transformer le sonneur en hapax de l'humanité, si ce n'est en personnage de Bosch ou de Brueghel l'Ancien.

### *Un premier lendemain de fête*

La Fête des fous et tous ses excès laissent place, le jour suivant, à un « lendemain de fête » (*NDP*, p. 631) si bien moins festif que cette désignation du jour d'après est devenue un poncif. La proclamation de Quasimodo comme pape des fous lui a permis de frôler le sublime, alors que sa condamnation quelques heures plus tard constitue une expérience humiliante et inhumaine. Or, dans la forme, le procès ne diffère que partiellement de la fête pendant laquelle il avait été célébré. Au retour à la vie normale, c'est la douleur d'autrui qui amène à retrouver un état d'ivresse et d'exaltation. Le 7 janvier est un « jour d'ennui pour tout le monde » (*NDP*, p. 631) et pour tromper sa lassitude, la foule s'attroupe « dans l'espoir d'une petite exécution » (*NDP*, p. 637) et « assist[e] avec béatitude au spectacle varié et

réjouissant de la justice civile et criminelle » (*NDP*, p. 631). Comme pour la grand'salle, le tribunal est le lieu d'une mise en scène où la cruauté est exhibée publiquement. L'échafaud, tenu pour un objet de divertissement, est un exemple supplémentaire de la spectacularisation de la violence. Florian Barbedienne<sup>104</sup>, apprenant d'avance des « répliques prévues » (*NDP*, p. 633) comme le ferait un acteur, adopte une attitude exagérément théâtrale : « renvers[ant] sa tête en arrière et ferm[ant] les yeux à demi, pour plus de majesté et d'impartialité [...], il était tout à la fois en ce moment sourd et aveugle. » (*NDP*, p. 633) Son emphase ridicule met en lumière tout le grotesque du personnage dont les jugements iniques s'originent d'une part dans son orgueil démesuré, d'autre part dans sa stupidité, matérialisée symboliquement par sa surdité et sa cécité<sup>105</sup>.

À la prévôté de Paris, qui se trouve au cœur du système judiciaire, les châtiments sont reconnus pour être « expéditi[fs] » (*NDP*, p. 636). En clair, cela signifie que cette institution, qui a jurisprudence sur tous les cas criminels à l'exception des cas royaux, n'entrevoit aucune autre issue que la torture ou la condamnation à mort : « on y cheminait droit au but, et l'on apercevait tout de suite au bout de chaque sentier, sans broussailles et sans détour, la roue, le gibet ou le pilori. » (*NDP*, p. 636) C'est selon cette logique que des métaphores bestiales dépeignent les plaideurs comme des proies et l'auditeur comme un prédateur vorace : « Oh! Le vieux museau de juge, sourd et imbécile! Oh! Florian le lourdaud! oh! Barbedienne le butor! le voilà à table! il mange du plaideur, il mange du procès, il mange, il mâche, il se gave, il s'emplit. » (*NDP*, p. 632) D'un côté, Jehan compare Barbedienne à des animaux

---

<sup>104</sup> Le préfixe de son nom de famille, « Barbe », rappelle tout à la fois la barbarie des jugements rendus dans ce tribunal et l'ogre dans le conte terrifiant de « Barbe bleue ».

<sup>105</sup> Rappelons que Quasimodo est lui aussi presque aveugle.

grotesques et ridicules pour mettre en valeur l'aspect grossier et balourd du personnage : il est « vieux », il est « lourdaud » et l'analogie avec le « butor » brosse le portrait d'un homme malhabile et sans finesse. De l'autre côté, la répétition du verbe « manger » et l'emploi de synonymes pour décrire sa gourmandise servent à présenter l'avocat comme un ogre insatiable qui se nourrit du malheur des autres. Cette avidité est institutionnalisée puisqu'il s'engraisse grâce aux décrets et à la législation : « amendes, épaves, taxes, frais, loyaux coûts, salaires, dommages et intérêts, gehenne, prison et geôle et ceps avec dépens [...], regarde-le, le porc! » (*NDP*, p. 632) Quasimodo, pour sa part, est perçu comme une proie idéale : « Ce doit être la grosse pièce de la chasse. Un sanglier. [...] C'était Quasimodo, sanglé, cerclé, ficelé, garrotté et sous bonne garde. » (*NDP*, p. 633) Ses difformités, aussi bien physiques que sociales, font de ce dernier un prévenu exemplaire pour satisfaire l'anthropophagie du système judiciaire et de la foule.

### ***Fol engouement***

Le vocabulaire employé pour décrire la réaction enthousiaste des spectateurs confirme la cruauté qui sous-tend cette joie malade : l'« éclat de rire [qui] s'éleva du greffe à l'auditoire [est] violent, [...] fou, [...] contagieux, [...] universel » (*NDP*, p. 634). À maintes reprises, le tempérament ambivalent du public, oscillant entre un aspect jovial et un aspect inquiétant, est qualifié de « fou » et de nombreuses allitérations avec le mot « foule »

sont aussi disséminées dans le chapitre<sup>106</sup>. Michel Foucault<sup>107</sup> affirme que la fête « est la merveilleuse liberté d'être en folie<sup>108</sup> », car ces deux états procèdent d'un mouvement d'inversion et représentent, chacun à leur manière, une libération de la raison et des convenances. Pour sa part, Dominique Peyrache-Leborgne identifie dans plusieurs romans hugoliens la récurrence de personnages morosophes<sup>109</sup>. Historiquement, celui qui est « fou » est exclu de la vie sociale. Dans *Notre-Dame de Paris*, Quasimodo est celui qui est tenu à l'écart de la société par Frollo qui le garde « interné » dans la cathédrale. Pourtant, c'est au peuple que la narration attribue le trait de la folie, notamment en raison des « fous rires » générés par l'apparition de Quasimodo. La contagion et l'universalisme de ce rire, qui tiennent à la fois de l'ivresse et d'une brusquerie insane, n'ont rien de sublime. La « gaieté générale », qui est comparée à une « explosion » (*NDP*, p. 634), semble dangereuse et brutale. Ce spectacle dur et désolant permet à la foule de sortir de son inertie, de tromper

---

<sup>106</sup> Ajoutons à cela qu'il n'est certes pas accidentel que le « roi » de cette Cour des Miracles porte le nom de Trouillefou : « Que son peuple fut un ramas de fous, de perclus, de voleurs, de mendiants, qu'importe! C'était toujours un peuple, et lui un souverain » (*NDP*, p. 542).

<sup>107</sup> Michel Foucault, « La fête et la folie », *L'usage de la parole : les langages de la folie*, première émission d'une série de cinq épisodes, France Culture, 7 janvier 1963, disponible via l'URL suivant : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-nuit-revee-de/la-nuit-revee-de-gerard-fromanger> (consulté le 23 avril 2018.)

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> Du grec ancien, « *moros* » et « *sophos* », un morosophe désigne un « sage-fou ». Dans *Notre-Dame de Paris*, cette figure est incarnée par le personnage de Frollo, alors que dans *L'Homme qui rit*, Ursus en est le représentant : « On lui avait fait l'honneur de le prendre pour un insensé, mais on l'avait relâché, s'apercevant qu'il n'était qu'un poète » (*LHQR*, p. 352). Celui qui est « Le Sage » aussi bien que « Le Fou » (*LHQR*, p. 406), c'est aussi le docteur Geestemunde. Ursus et Geestemunde sont tous deux des hommes en marge de la société, l'un crée Gwynplaine, l'autre l'élève, ce qui aboutit, à la fin du roman, à la fête sinistre dans La Chambre des Lords. D'ailleurs, pendant le discours du Lord Clancharlie, « l'évêque de Saint-Asaph se pench[e] à l'oreille de l'évêque de Saint-David assis à côté de lui, et lui dit, en montrant Gwynplaine : « Voilà le fou! » et en montrant l'enfant : « Voilà le sage! » (*LHQR*, p. 744) Dans cette assemblée parlementaire qui prend tous les airs d'une fête, le motif du rire incontrôlé resurgit : « À vau-l'eau, c'est le fou-rire. Une assemblée en gaieté, c'est la boussole perdue. » (*LHQR*, p. 746) La métaphore figée de la boussole, qui signifie perdre ses repères ou perdre la tête, est aussi analogue à l'expression d'une gaieté excessive, surprenante et incontrôlable. C'est à partir de ces « fous rires » que l'assemblée des Lords sera carnalisée et que les renversements grotesques se feront plus significatifs.

l'« ennui », et en vient à opérer une sorte de catharsis collective, secrétant une surprise violente mêlée de joie. Le rire, tendant parfois au « ricanement » (*NDP*, p. 632), vise à moquer et à humilier : « les femmes ne se le montraient du doigt que pour rire. » (*NDP*, p. 633) La cascade de ces pointés du doigt crée un groupe fondé sur le fait rassurant de ne pas être celui qui est jugé, sur le partage via le geste d'une sensation de supériorité et sur ce rire mauvais qui accompagne les condamnés et les mourants.

Les multiples quiproquos qui jonchent le chapitre seraient normalement des ressorts attendus du comique : « voici un cas qui n'avait pas été " prévu par la loi ", celui où un sourd aurait à interroger un sourd. » (*NDP*, p. 633) Or, dans le roman, les mécanismes humoristiques servent à mettre plus en lumière la cruauté arbitraire des personnages et des institutions. Tout l'extrait repose sur un double malentendu. Dans un premier temps, Quasimodo et l'auditeur, tous les deux malentendants, n'ont pas idée du handicap de l'autre. Dans un deuxième temps, Florian souhaite préserver son image autoritaire et faire valoir les privilèges de son statut. Il interprète l'impassibilité et les réponses du prisonnier comme une preuve d'insolence à son égard, alors que le bossu, isolé de la vie sociale, ignore ce qui est attendu de lui. C'est finalement l'orgueil de l'auditeur qui l'emporte sur l'impartialité qu'il devrait incarner : « Il me le paiera, tête-de-Dieu! » (*NDP*, p. 635) Le pronom complément « me » prouve à bien des égards qu'il fait du cas de Quasimodo une affaire personnelle. Leur surdité commune aurait pu être une occasion de solidarité, d'empathie ou, à tout le moins, de compréhension mutuelle, mais elle s'avère très vite la cause d'une plus grande division et d'une plus grande barbarie :

Cependant le greffier, au moment où maître Florian Barbedienne lisait à son tour le jugement pour le signer, se sentit ému de pitié pour le pauvre diable de condamné, et, dans l'espoir d'obtenir quelque

diminution de peine, il s'approcha le plus près qu'il put de l'oreille de l'auditeur et lui dit en lui montrant Quasimodo : —Cet homme est sourd. (*NDP*, p. 636)

Cet élan d'humanité n'annule pourtant pas la sauvagerie du procès. Au contraire, car ne voulant pas afficher sa surdité, maître Florian le condamne à « une heure de pilori de plus » (*NDP*, p. 636). Deux conclusions s'imposent dès lors. La première, c'est qu'il y a bel et bien des parcelles de lumière grâce aux élans de compassion de certains personnages. Mais il est clair que, tant et aussi longtemps que les institutions ne seront pas plus justes, les gestes individuels ne produiront guère d'effets. La seconde, c'est qu'une société où la pénalité l'emporte sur la clémence ne peut que conduire à la cannibalisation des gens qui la composent.

### ***La Cour des Miracles : un miroir déformant***

Pour Pierre Gringoire, le lendemain de fête le mène par mégarde à la Cour des Miracles. La description de ce lieu mystérieux partage avec l'incipit plusieurs éléments qui nous conduisent à faire le pont entre ces deux extraits du roman : primo, la coprésence de la violence publique et des réjouissances populaires est aussi au cœur de cette communauté secrète ; secundo, l'assemblée de truands est également régie par une hiérarchie stricte ; tertio, elle se prête tout autant à des cérémonies et à des rituels soigneusement codés. La mise en parallèle de ces deux scènes révèle toutefois que tout s'y passe sur un mode parodique, la parodie étant fondée à la fois sur des jeux d'inversions et d'exagérations. D'un côté, comparer le concours de grimaces et l'arrivée de Gringoire à la Cour des Miracles permet de dégager une antithèse structurante. De l'autre, le roman accumule une série d'analogies qui montre

que le fonctionnement de la Cour des miracles est calqué sur les codes sociaux des institutions officielles.

Dès les premières pages du chapitre « La cruche cassée », la description de la « cité des voleurs » (*NDP*, p. 551) insiste sur son emplacement souterrain. Elle se trouve en deçà de la ville de Paris. Les truands (ou mendiants professionnels) qui y habitent sont comparés à des « insectes », à des « araignées » ou à des créatures qui se tapissent dans les galeries de cette ville clandestine :

Çà et là, dans sa longueur, rampaient je ne sais quelles masses vagues et informes, se dirigeant toutes vers la lueur qui vacillait au bout de la rue, comme ces lourds insectes qui se traînent la nuit de brin d'herbe en brin d'herbe vers un feu de pâtre. [...] Gringoire continua de s'avancer, et eut bientôt rejoint celle de ces larves qui se traînait le plus paresseusement à la suite des autres. [...] Et puis, à mesure qu'il s'enfonçait dans la rue, culs-de-jatte, aveugles, boiteux, pullulaient autour de lui, et des manchots, et des borgnes, et des lépreux avec leurs plaies, qui sortant des maisons, qui des petites rues adjacentes, qui des soupiraux des caves, hurlant, beuglant, glapissant, tous clopinclopant, cahin-caha, se ruant vers la lumière, et vautrés dans la fange comme des limaces après la pluie. [...] Gringoire, toujours suivi par ses trois persécuteurs, et ne sachant trop ce que cela allait devenir, marchait effaré au milieu des autres, tournant les boiteux, enjambant les culs-de-jatte, les pieds empêtrés dans cette fourmilière d'éclopés, comme ce capitaine anglais qui s'enlisa dans un troupeau de crabes. (*NDP*, p. 549-551)

Le recours à des termes tels que « pulluler », « se ruer » et « fourmilière »<sup>110</sup> rappelle l'engouement populaire de la foule qui « s'épaississait » (*NDP*, p. 501) pour assister au Mystère : dans les deux cas, le roman met l'accent sur une affluence croissante dont le débordement est potentiellement redoutable. Néanmoins, dans le chapitre inaugural, ce flux

---

<sup>110</sup> Le même verbe est d'ailleurs employé dans l'incipit pour décrire l'affluence des spectateurs dans la grand'salle : « Aux portes, aux fenêtres, aux lucarnes, sur les toits, fourmillaient des milliers de bonnes figures bourgeoises » (*NDP*, p. 498).



de population est comparé à une vague, à « une eau qui dépasse son niveau [et qui] commenc[e] à monter le long des murs, à s'enfler autour des piliers, à déborder sur les entablements » (*NDP*, p. 501). Les métaphores fluviales employées pour dépeindre le peuple soulignaient alors le risque de débordement : « La foule s'épaississait à tout moment, et, comme une eau qui dépasse son niveau, commençait à monter le long des murs, à s'enfler autour des piliers, à déborder sur les entablements » (*NDP*, p. 501). Ce tumulte populaire est « une force quasi élémentaire, menaçante telle la tempête de mer<sup>111</sup> », et livre un aperçu de l'insurrection finale. Elle est aussi analogue au tableau grandiose et sublime de l'architecture luxuriante du Palais<sup>112</sup>. La description adopte un point de vue vertical (les nombreux « piliers », les « statues », la récurrence de la couleur bleue) et multiplie les images lumineuses (la prépondérance de l'« or », du « verre », des « vitraux » et des « fenêtres »), alors que pour sa part, la Cour des Miracles est dépeinte comme un lieu crépusculaire, sépulcral, dominé par des métaphores ténébreuses. Des verbes tels que « ramper », « se traîner » renversent le mouvement d'élévation sublime de l'incipit. Si la « grand'salle » baigne dans une lumière et une clarté enveloppante, la « lueur » de la Cour des Miracles met surtout en relief la noirceur inquiétante de l'endroit : « [La rue] débouchait sur une place immense, où mille lumières

---

<sup>111</sup> Maxime Prévost, *Rictus romantique : Politiques du rire chez Hugo*, *op. cit.*, p. 108.

<sup>112</sup> « Et d'abord, bourdonnement dans les oreilles, éblouissement dans les yeux. Au-dessus de nos têtes une double voûte en ogive, lambrissée en sculptures de bois, peinte d'azur, fleurdelysée en or ; sous nos pieds, un pavé alternatif de marbre blanc et noir. À quelques pas de nous, un énorme pilier, puis un autre, puis un autre ; en tout sept piliers dans la longueur de la salle, soutenant au milieu de sa largeur les retombées de la double voûte. Autour des quatre premiers piliers, des boutiques de marchands, tout étincelantes de verre et de clinquants ; autour des trois derniers, des bancs de bois de chêne, usés et polis par le haut-de-chausses des plaideurs et la robe des procureurs. À l'entour de la salle, le long de la haute muraille, entre les portes, entre les croisées, entre les piliers, l'interminable rangée des statues de tous les rois de France depuis Pharamond ; les rois fainéants, les bras pendants et les yeux baissés ; les rois vaillants et bataillards, la tête et les mains hardiment levées au ciel. Puis, aux longues fenêtres ogives, des vitraux de mille couleurs ; aux larges issues de la salle, de riches portes finement sculptées ; et le tout, voûtes, piliers, murailles, chambranles, lambris, portes, statues, recouvert du haut en bas d'une splendide enluminure bleu et or » (*NDP*, p. 499).

éparses vacillaient dans le brouillard confus de la nuit. » (*NDP*, p. 551) Elle attire les truands qui s'y « ruent » comme des insectes hypnotisés par un « feu de plâtre » prêt à les brûler et n'est pas sans annoncer les flammes qui passent près d'incendier la cathédrale à la fin du roman.

### *Le mauvais pauvre*

Plutôt que d'accepter sa condition « naturelle<sup>113</sup> », le « mauvais pauvre » se réapproprie les stéréotypes qui lui sont associés (dangerosité, mauvaises mœurs, corps malades) et les utilise de telle sorte qu'ils deviennent ses atouts. Dans l'imaginaire social du XIX<sup>e</sup> siècle, le « mauvais pauvre » est aussi celui qui se joue de la charité chrétienne pour servir ses propres intérêts<sup>114</sup>. Le « mystère » cède la place aux « Miracles » dont le prodige réside dans la métamorphose des personnages infirmes, comme Clopin Trouillefou, en hommes vigoureux. Tout au long du parcours qui le conduit à la Cour des Miracles, le poète fait la rencontre de trois figures, trois « spectres » (*NDP*, p. 551) demandant l'aumône. Ces demandes réitérées dans des langues étrangères (l'une en italien, l'une en espagnol et la dernière avec un fort accent hongrois) servent de mise en garde répétée contre celui qu'ils perçoivent comme un intrus :

En s'en approchant, il vit que ce n'était rien autre chose qu'un misérable cul-de-jatte qui sautait sur ses deux mains, comme un faucheur blessé qui n'a plus que deux pattes. Au moment où il passa près de cette espèce d'araignée à face humaine, elle éleva vers lui une voix lamentable : " La buona mancia, signor! la buona mancia! " [...] Il rejoignit une autre de ces masses ambulantes, et l'examina. C'était

<sup>113</sup> Cette idée que la pauvreté est un fait naturel contre lequel il ne sert à rien de lutter est en grande partie héritée de l'Ancien Régime.

<sup>114</sup> Voir à ce sujet ce qu'écrit Jean-Baptiste Martin au sujet des « faux mendiants et [des] vrais problèmes ». Cf. *La fin des mauvais pauvres*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1983, p. 33-35.

un perclus, à la fois boiteux et manchot, et si manchot et si boiteux que le système compliqué de béquilles de jambes de bois qui le soutenait lui donnait l'air d'un échafaudage de maçons en marche. [...] Ce trépied vivant le salua au passage, mais en arrêtant son chapeau à la hauteur du menton de Gringoire, comme un plat à barbe, et en lui criant aux oreilles : Señor caballero, para comprar un pedaso de pan! [...] Il voulut doubler le pas ; mais pour la troisième fois quelque chose lui barra le chemin. Ce quelque chose, ou plutôt ce quelqu'un, c'était un aveugle, un petit aveugle à face juive et barbue, qui, ramant dans l'espace autour de lui avec un bâton, et remorqué par un gros chien, lui nasilla avec un accent hongrois : Facitote caritatem! (NDP, p. 549-550)

Ces trois figures ont en commun des malformations ou des handicaps qui diminuent considérablement leur mobilité : le premier « sautèle », le deuxième est « boiteux » et le dernier, en raison de sa cécité, avance en tâtonnant. Ce n'est qu'au moment où ils retrouvent leur agilité que la supercherie est dévoilée : « le perclus jet[a] là ses béquilles, et cour[ut] après lui avec les deux meilleures jambes qui eussent jamais tracé un pas géométrique sur le pavé de Paris. Cependant le cul-de-jatte, debout sur ses pieds, coiffait Gringoire de sa lourde jatte ferrée, et l'aveugle le regardait en face avec des yeux flamboyants. » (NDP, p. 551) Les différentes métaphores qui décrivent ces trois hommes reconduisent de nombreux stéréotypes entourant les pauvres au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment qu'ils sont dangereux et monstrueux. Nuisibles et redoutables, ils sont fréquemment comparés à des insectes (« larve », « limaces », « faucheux »), ils tissent leur piège autour du poète telle une « araignée à face humaine ». La description morcelée de leur apparence physique passe par le démembrement de leur corps alors que de nombreuses métaphores (« chose », « trépied », « masse ») les réifient et contribuent à les déshumaniser. La mendicité, comparée à une « verrue » au milieu du visage de la ville, est un indicateur de l'importunité que représente la pauvreté comme élément *visible* :

hideuse verrue à la face de Paris ; égout d'où s'échappait chaque matin, et où revenait croupir chaque nuit ce ruisseau de vices, de mendicité et de vagabondage toujours débordé dans les rues des capitales ; ruche monstrueuse où rentraient le soir avec leur butin tous les frelons de l'ordre social ; hôpital menteur où le bohémien, le moine défroqué, l'écolier perdu, les vauriens de toutes les nations, espagnols, italiens, allemands, de toutes les religions, juifs, chrétiens, mahométans, idolâtres, couverts de plaies fardées, mendians le jour, se transfiguraient la nuit en brigands ; immense vestiaire, en un mot, où s'habillaient et se déshabillaient à cette époque tous les acteurs de cette comédie éternelle que le vol, la prostitution et le meurtre jouent sur le pavé de Paris. (*NDP*, p. 551)

Des métaphores similaires à celles employées pour décrire le peuple en ouverture du roman sont ici détournées pour désigner la Cour des Miracles. D'abord, l'image du « débordement » n'a plus le caractère fluide et fortifiant du départ, il s'agit désormais d'un « ruisseau de vices », une eau stagnante, « croupissante » et corrompue. Il en va de même pour cette « ruche monstrueuse » dont l'énumération rappelle l'universalisme de la fête inaugurale, mais dans des proportions inquiétantes et grotesques. À la différence du mystère où les comédiens personnifiaient des personnages vertueux, les « acteurs » de cette scène souterraine sont des « vauriens » qui s'emparent des rues parisiennes pour mettre en scène le « vol », la « prostitution » et le « meurtre ».

### *Entre la lumière et les ténèbres*

Néanmoins, toute cette « comédie » se termine sur un élan sublime, car le verbe « transfigurer » suppose malgré tout une transformation positive du « mendiant » vers le « brigand ». Le vagabond est ainsi pris dans cette dualité : aux yeux de la haute société, il est un être parasite, un « frelon », mais pour la communauté de truands, il contribue vaillamment et solidairement à la vie et à la survie de la « ruche ». Ce renversement

symbolique est soutenu par d'autres rapports de binarité ou de dualité qui traversent le roman et qui dépeignent cette cité de voleurs comme un lieu où se rencontrent à la fois le grotesque et le sublime. Pour Maxime Prévost, la Cour des Miracles est comme une « version nocturne de la société bourgeoise<sup>115</sup> ». L'ironie du substantif « Miracles » veut que le surnaturel n'ait finalement rien à voir avec une intervention divine, comme en témoigne la réaction de l'assemblée qui se moque de la crédulité du poète :

— Sur mon âme, reprit Gringoire, je vois bien les aveugles qui regardent  
et les boiteux qui courent ; mais où est le Sauveur ?  
Ils répondirent par un éclat de rire sinistre. (*NDP*, p. 551)

Pour Prévost, ce rire « sinistre » est à l'image d'un peuple qui « se révèle un peu vampire : calme le jour, terrible la nuit<sup>116</sup> ». Il est vrai que cette société secrète inverse l'imagerie biblique de la grand'salle, présentée comme un lieu céleste et divin, puisque ce sont les images infernales qui dominant la description du refuge des brigands :

Il était en effet dans cette redoutable Cour des Mirales, où jamais honnête homme n'avait pénétré à pareille heure ; cercle magique où les officiers du Châtelet et les sergents de la prévôté qui s'y aventureraient disparaissaient en miettes [...]. C'était une vaste place, irrégulière et mal pavée, comme toutes les places de Paris alors. Des feux, autour desquels fourmillaient des groupes étranges, y brillaient çà et là. Tout cela allait, venait, criait. On entendait des rires aigus, des vagissements d'enfants, des voix de femmes. Les mains, les têtes de cette foule, noires sur le fond lumineux, y découpaient mille gestes bizarres. Par moments, sur le sol, où tremblait la clarté des feux, mêlée à de grandes ombres indéfinies, on pouvait voir passer un chien qui ressemblait à un homme, un homme qui ressemblait à un chien. Les limites des races et des espèces semblaient s'effacer dans cette cité comme dans un pandémonium. Hommes, femmes, bêtes, âge, sexe, santé, maladie, tout semblait être en commun parmi ce peuple ; tout allait ensemble, mêlé, confondu, superposé ; chacun y participait de tout. [...] Le rayonnement chancelant et pauvre des feux permettait à Gringoire de distinguer, à travers son trouble, tout

---

<sup>115</sup> Maxime Prévost, *op. cit.*, p. 106.

<sup>116</sup> *Ibid.*

à l'entour de l'immense place, un hideux encadrement de vieilles maisons dont les façades vermoulues, ratatinées, rabougries, percées chacune d'une ou deux lucarnes éclairées, lui semblaient dans l'ombre d'énormes têtes de vieilles femmes, rangées en cercle, monstrueuses et rechignées, qui regardaient le sabbat en clignant des yeux. C'était comme un nouveau monde, inconnu, difforme, reptile, fourmillant, fantastique. (*NDP*, p. 551-552)

Si la grand'salle baignait dans une lumière enveloppante, la Cour des Miracles, de son côté, se dessine dans le clair-obscur. Les lueurs des feux, bien qu'elles soient fragiles (« chancelantes », « tremblantes », « pauvres »), sont ainsi visibles parce qu'elles tranchent avec la noirceur du lieu souterrain. Ce jeu de contrastes est au cœur même de l'écriture du roman qui multiplie les antithèses afin de rendre tangible la pluralité et la multiplicité qui caractérisent cet attroupement de brigands. La description des truands et de leurs pérégrinations parisiennes procède de la même façon.

D'un côté, ce sont des parties du corps humain (« mains », « têtes ») qui servent à désigner la foule, la personnifiant en un monstre multiforme et disloqué. La gradation des adjectifs (« vermoulues, ratatinées, rabougries ») choisis pour présenter les façades des maisons rappelle la dégradation des corps physiques par la mendicité<sup>117</sup>. Des pronoms indéfinis tels que « tout cela » combinés à un champ lexical animalier et à une indifférenciation des « races et des espèces » brossent le portrait d'une foule grossière, bestiale et déshumanisée. Mais, d'un autre côté, l'extrait insiste sur la cohésion, voire sur la communion, de cette foule dont le chaos apparent a pour finalité positive une expérience collective de solidarité. L'énumération de termes comme « ensemble, mêlé, confondu, superposé » et l'emploi du verbe « participer » mettent en valeur l'entraide et le sens de la

---

<sup>117</sup> Dans *Les Misérables*, Champmathieu dira qu'« on est vieux tout jeune dans cet état-là » (*LM*, p. 215).

communauté qui transfigure la « foule » (*NDP*, p. 551) en « peuple<sup>118</sup> » (*NDP*, p. 552). Ainsi, le texte oscille entre une présence surnaturelle envoûtante (un « cercle magique ») et une présence diabolique effrayante (« pandémonium ») ; entre un brasier infernal et la « clarté » des flammes qui « brillent » ou « rayonnent ». Bien qu'il y ait des effets d'inversion, il s'agit moins d'un simple renversement du sacré que de la présence d'une sublimité qui s'exprime autant par des images somptueuses et célestes que par des excès monstrueux et lucifériens. Le bruit discordant et le vacarme qui règnent sont donc à l'image de la foule polyphonique dont ils proviennent.

### ***Le retour à la réalité***

À la vision infernale et cauchemardesque de Gringoire succède le retour au réel qui propose une vision de la Cour des Miracles très différente de celle dont il croyait avoir été le témoin au départ. La première impression, par son aspect occulte, provoquait une frayeur sublime plus grande que nature. Par contraste, lorsque « son vertige se dissip[e] » (*NDP*, p. 552), c'est plutôt une vision grotesque et triviale qui s'offre à lui :

Au bout de quelques pas, le sentiment de la réalité lui était revenu. Il commençait à se faire à l'atmosphère du lieu. Dans le premier moment, de sa tête de poète, ou peut-être, tout simplement et tout prosaïquement, de son estomac vide, il s'était élevé une fumée, une vapeur pour ainsi dire, qui, se répandant entre les objets et lui, ne les lui avait laissé entrevoir que dans la brume incohérente du cauchemar, dans ces ténèbres des rêves qui font trembler tous les contours, grimacer toutes les formes, s'agglomérer les objets en groupes démesurés, dilatant les choses en chimères et les hommes en fantômes. Peu à peu à cette hallucination succéda un regard moins égaré et moins grossissant. Le réel se faisait jour autour de lui, lui

---

<sup>118</sup> Franck Laurent montre que chez Hugo, « la foule, toute foule, peut être peuple ou populace, selon les circonstances. » Franck Laurent, « L'espace du peuple », *Victor Hugo : espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 39.

heurtait les yeux, lui heurtait les pieds, et démolissait pièce à pièce toute l'effroyable poésie dont il s'était cru d'abord entouré. Il fallut bien s'apercevoir qu'il ne marchait pas dans le Styx, mais dans la boue, qu'il n'était pas coudoyé par des démons, mais par des voleurs ; qu'il n'y allait pas de son âme, mais tout bonnement de sa vie (puisqu'il lui manquait ce précieux conciliateur qui se place si efficacement entre le bandit et l'honnête homme : la bourse). Enfin, en examinant l'orgie de plus près et avec plus de sang-froid, il tomba du sabbat au cabaret. La Cour des Miracles n'était en effet qu'un cabaret, mais un cabaret de brigands, tout aussi rouge de sang que de vin. Le spectacle qui s'offrit à ses yeux, quand son escorte en guenilles le déposa enfin au terme de sa course, n'était pas propre à le ramener à la poésie, fût-ce même à la poésie de l'enfer. C'était plus que jamais la prosaïque et brutale réalité de la taverne. Si nous n'étions pas au quinzième siècle, nous dirions que Gringoire était descendu de Michel-Ange à Callot. (*NDP*, p. 552-553)

La « fumée » et la « vapeur » métaphorisent le voile qui s'immisce entre la « réalité » et la vision du poète. Dans la première vision terrifiante du refuge des mendiants/bandits de profession, de nombreux adjectifs et plusieurs images insistent sur la part « horrible », « ténébreuse » et « cauchemardesque » de l'endroit. C'est de cette « hallucination » infernale que se dégage une part de sublime, entée sur une « poésie [...] grossissant[e] ». Les nombreux référents mythologiques et bibliques, comme le « Styx », le « sabbat », les « chimères » ou les démons, évoquent une apparition surnaturelle et prodigieuse. À cette première vision, le texte oppose le « réel » qui se manifeste par un retour à la lumière (« le réel se faisait jour ») et par la réappropriation de ses sens par le poète. En effet, son « vertige se dissip[e] », ce qui implique à la fois l'effacement progressif de sa peur et le recouvrement de ses repères. Cette confrontation poignante avec la réalité est décrite comme une expérience « brutale », souffrante, qui « heurte » les « yeux » et les « pieds », qui « démolit » tout autour. Les verbes « tomber » et « descendre » témoignent d'ailleurs d'une chute vers un réel « prosaïque ». Une série de parallélismes établit entre le grotesque et le sublime un rapport de complémentarité



duelle. C'est là, en fait, une conjonction circonstancielle, qui tient de la contrefaçon, puisque le Bien, par exemple, est ici défini par la Cour et son chef, non par la Loi et la gouvernance sociale. Ainsi comprend-on que la scène soit décrite comme « un spectacle », où toute « escorte » est faite de « guenilles ». C'est ainsi que les créatures divines ou mythologiques disposées dans les tableaux lumineux de « Michel-Ange » ont cédé la place aux mendiants, aux estropiés et aux blessés de guerre représentés dans les gravures de « Callot ».

Le recours aux termes « cabaret », « orgie » et « taverne » indexent clairement le lieu sur la liste infinie des endroits où paradent les vices. Le poète y voit une atteinte choquante à l'ordre social auquel il est habitué :

Autour d'un grand feu qui brûlait sur une large dalle ronde, et qui pénétrait de ses flammes les tiges rougies d'un trépied vide pour le moment, quelques tables vermoulues étaient dressées, çà et là, au hasard, sans que le moindre laquais géomètre eût daigné ajuster leur parallélisme ou veiller à ce qu'au moins elles ne se coupassent pas à des angles trop inusités. Sur ces tables reluisaient quelques pots ruisselants de vin et de cervoise, et autour de ces pots se groupaient force visages bachiques, empourprés de feu et de vin. [...] Le gros rire éclatait partout, et la chanson obscène. Chacun tirait à soi, glosant et jurant sans écouter le voisin. Les pots trinquaient, et les querelles naissaient au choc des pots, et les pots ébréchés faisaient déchirer les haillons. (*NDP*, p. 553)

Cette caverne pré-moderne repose sur une certaine forme d'organisation sociale. Dans la cacophonie ambiante, tous « trinquent » et tous se considèrent, malgré les différends, comme des « voisins ». Tout ce désordre est présenté comme libérateur et rassembleur. La « dalle ronde », le verbe « grouper » et la répétition de la préposition « autour de » circonscrivent un lieu de solidarité qui tranche avec la description verticale de la grand'salle. Or, la présence de « rires » et de « chansons » traduit l'air de fête et la beuverie qui se dégagent des lieux. Dans cette taverne souterraine se multiplient les excès de bonne chère et d'alcool. La

réurrence du « feu » est un rappel constant de l'ivrognerie générale (« empourprés de feu et de vin »). Du choix des mots « éclater », « jurer », « querelles », « déchirer » résulte que de nombreux conflits et altercations minent la vie de la Cour, s'il est permis de la désigner ainsi. Tout se passe comme si faire communauté reposait ici sur l'ivresse profonde, le désordre absolu, la violence brutale et le « gros rire » bien gras, autrement dit sur tout le contraire des assises de la société extérieure. Le fait que tous vivent « sans écouter » amplifie cette première impression d'un lieu sans solidarité ni entraide. Le « hasard » des tables s'oppose à l'ordre imposé par les termes « géomètre », « angles » et « parallélisme » afin de mettre de l'avant le chaos qui règne dans la communauté de brigands. Ce que cet extrait travaille à démontrer, c'est le jeu de glissement qu'il y a entre la Cour des Miracles et la bonne société parisienne. À des échelles et selon des mœurs différentes, on boit et on vole tout autant. Bien qu'à des échelles et selon des mœurs différentes, tous se vautrent dans la débauche et le charlatanisme.

### ***Profession : pillard***

La figure du brigand est elle aussi l'objet d'un retournement symbolique. Le texte renverse de nombreux préjugés sociaux qui sont habituellement attribués aux déclassés dans l'imaginaire social. Les truands de la Cour des Miracles sont présentés comme des travailleurs qui surmontent les conséquences des privations en devenant des voleurs de métier :

C'était un homme à gros ventre et à joviale figure qui embrassait bruyamment une fille de joie, épaisse et charnue. C'était une espèce de faux soldat, un narquois, comme on disait en argot, qui défaisait en sifflant les bandages de sa fausse blessure, et qui dégourdissait son genou sain et vigoureux, emmailloté depuis le matin dans mille ligatures. Au rebours, c'était un malingreux qui préparait avec de

l'éclaire et du sang de bœuf sa jambe de Dieu du lendemain. Deux tables plus loin, un coquillart, avec son costume complet de pèlerin, épelait la complainte de Sainte-Reine, sans oublier la psalmodie et le nasillement. Ailleurs un jeune hubin prenait leçon d'épilepsie d'un vieux sabouleur qui lui enseignait l'art d'écumer en mâchant un morceau de savon. À côté, un hydropique se dégonflait, et faisait boucher le nez à quatre ou cinq larronnasses qui se disputaient à la même table un enfant volé dans la soirée. (*NDP*, p. 553)

Les qualificatifs servant à les décrire (« gros ventre », « joviale », « épaisse », « charnue », « sain », « vigoureux ») montrent qu'ils sont bien portants et qu'ils échappent à l'indigence. La répétition de l'adjectif « faux »/« fausse » souligne bien sûr les subterfuges qu'ils emploient pour tromper autrui, mais montre aussi à quel point ils maîtrisent l'art de la performance. D'ailleurs, l'extrait fait l'inventaire de quatre de ces « brigands » en employant des verbes d'action propres au monde de l'école et de la formation : « préparait », « épelait », « prenait leçon », « enseignait ». Ironiquement, l'emploi de ce champ lexical réservé usuellement à la description de la bourgeoisie place ces truands non sous l'égide de la paresse ou de la scélératesse, mais sous l'apparence surveillée d'une société productive, disciplinée et instruite. L'antithèse *malhonnête, mais vaillant* aux allures de sociogramme contribue à sublimer de manière factice la représentation manichéenne et monstrueuse du « mauvais pauvre ». Elle constitue par le fait même une copie détournée des mécanismes de domination de la classe bourgeoise. Le recours à des substantifs comme « costume » et « art » inscrit plus précisément ces malfrats dans la classe des artistes qui, à la différence de Gringoire, performant dans les rues. Ce raccord permet d'invoquer par la bande la figure du saltimbanque, figure aussi bien appréciée pour le divertissement qu'elle propose que méprisée

par les classes dirigeantes, qui la perçoit comme une menace pour l'ordre public<sup>119</sup>. Dans l'imaginaire social du XIX<sup>e</sup> siècle, il n'est d'ailleurs pas rare de le voir associé au mendiant ou au voleur d'enfants<sup>120</sup>. Historiquement, le bateleur (et nous pourrions arguer que le pauvre aussi) n'a pas de dimension culturelle ou spirituelle dans l'imaginaire social. On ne lui accorde aucune compétence érudite ou savante. Il est généralement réduit au travail physique :

On peut, à ce métier-là, gagner quelque argent [...] mais gare aux suites d'un pareil jeu ! La continuité de ces exercices use en peu de temps les ressorts des organes et conduit ceux qui s'y livrent à une décrépitude prématurée [...] le spectateur ne prend pas la peine de s'en occuper, et il perd de vue le pauvre saltimbanque, se traînant obscurément vers la tombe à un âge qui, pour le reste des hommes, est celui de la virilité et de la force<sup>121</sup>.

Or, s'il est vrai que le texte accorde une importance prépondérante au corps des brigands, il le fait cependant pour renverser le préjugé de la « décrépitude prématurée » en insistant sur leur force et leur vigueur. Il ne peut alors pas être question de n'en dresser qu'un portrait infâme ou *a contrario* une image idéalisée. La lecture se doit d'accueillir plutôt les contradictions qui en font des personnages complexes. En somme, les voleurs de la Cour des Miracles ne sont pas des créatures monologiques. Ils sont, dans plusieurs sens, *borderline*, mobiles, humains parce que complexes, de quoi résulte que, par leur entremise, la figure du voleur peut acquérir une dimension politique et spirituelle. Le roman hugolien aime ce type de personnages. Il suffit pour s'en convaincre, par exemple, de se souvenir du personnage de Cravatte, au début des *Misérables*.

---

<sup>119</sup> J'ai traité spécifiquement de la figure du saltimbanque dans mon mémoire de maîtrise. Cf. Viviane Marcotte, *Les voix du saltimbanque et leur mise en scène dans L'Homme qui rit de Victor Hugo, op. cit.*

<sup>120</sup> Rappelons que le roman met d'ailleurs en scène l'enlèvement de la petite Esmeralda par des Bohémiens.

<sup>121</sup> The Lancet, « Les dangers de la gymnastique », *La Revue Britannique ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, Tome XXI, décembre 1828, p. 194.

### *Des idées politiques*

Les voleurs adhèrent à une forme de hiérarchie sociale qui est calquée sur celle de la haute société. Au moment de la procession de Quasimodo comme « pape des fous », le roman laissait déjà entrevoir que les communautés de hors-la-loi étaient organisées et reprenaient des codes féodaux similaires<sup>122</sup>. L'usage d'un langage ludique, grotesque, voire rabelaisien (« matagroliser », « ventre de synagogue »), agit comme un miroir grossissant :

Un tonneau était près du feu, et un mendiant sur le tonneau. C'était le roi sur son trône. [...] Gringoire tressaillit. Cette voix, quoique accentuée par la menace, lui rappela une autre voix qui le matin même avait porté le premier coup à son mystère en nasillant au milieu de l'auditoire : La charité, s'il vous plaît! Il leva la tête. C'était en effet Clopin Trouillefou. Clopin Trouillefou, revêtu de ses insignes royaux, n'avait pas un haillon de plus ni de moins. Sa plaie au bras avait déjà disparu. Il portait à la main un de ces fouets à lanières de cuir blanc dont se servaient alors les sergents à verge pour serrer la foule, et que l'on appelait *boullayes*. Il avait sur la tête une espèce de coiffure cerclée et fermée par le haut ; mais il était difficile de distinguer si c'était un bourrelet d'enfant ou une couronne de roi, tant les deux choses se ressemblent. [...] — Maître, balbutia-t-il... Monseigneur... Sire... Comment dois-je vous appeler? dit-il enfin, arrivé au point culminant de son crescendo, et ne sachant plus comment monter ni redescendre. — Monseigneur, Sa Majesté, ou camarade, appelle-moi comme tu voudras. Mais dépêche. Qu'as-tu à dire pour ta défense? — Par les ongles du diable! interrompit

<sup>122</sup> « D'abord marchait l'Égypte. Le duc d'Égypte, en tête, à cheval, avec ses comtes à pied, lui tenant la bride et l'étrier ; derrière eux, les égyptiens et les égyptiennes pêle-mêle avec leurs petits enfants criant sur leurs épaules ; tous, duc, comtes, menu peuple, en haillons et en oripeaux. Puis c'était le royaume d'argot : c'est-à-dire tous les voleurs de France, échelonnés par ordre de dignité ; les moindres passant les premiers. Ainsi défilaient quatre par quatre, avec les divers insignes de leurs grades dans cette étrange faculté, la plupart éclopés, ceux-ci boiteux, ceux-là manchots, les courtauds de boutanche, les coquillarts, les hubins, les sabouleurs, les calots, les francs-mitoux, les polissons, les piêtres, les capons, les malingreux, les rifodés, les marcandiers, les narquois, les orphelins, les archisuppôts, les cagoux ; dénombrement à fatiguer Homère. Au centre du conclave des cagoux et des archisuppôts, on avait peine à distinguer le roi de l'argot, le Grand-Coësre, accroupi dans une petite charrette traînée par deux grands chiens. Après le royaume des argotiers, venait l'empire de Galilée. Guillaume Rousseau, empereur de l'empire de Galilée, marchait majestueusement dans sa robe de pourpre tachée de vin, précédé de baladins s'entre-battant et dansant des pyrrhiques, entouré de ses massiers, de ses suppôts, et des clercs de la chambre des comptes. Enfin venait la basoche, avec ses mais couronnés de fleurs, ses robes noires, sa musique digne du sabbat, et ses grosses chandelles de cire jaune. Au centre de cette foule, les grands officiers de la confrérie des fous portaient sur leurs épaules un brancard plus surchargé de cierges que la châsse de Sainte-Geneviève en temps de peste. » (*NDP*, p. 541)

Clopin, ton nom, maraud, et rien de plus. Écoute. Tu es devant trois puissants souverains : moi, Clopin Trouillefou, roi de Thunes, successeur du Grand-Coësre, suzerain suprême du royaume de l'argot ; Mathias Hungadi Spicali, duc d'Égypte et de Bohême, ce vieux jaune que tu vois là avec un torchon autour de la tête ; Guillaume Rousseau, empereur de Galilée, ce gros qui ne nous écoute pas et qui caresse une ribaude. Nous sommes tes juges. Tu es entré dans le royaume d'argot sans être argotier, tu as violé les privilèges de notre ville. Tu dois être puni, à moins que tu ne sois capon, franc-mitou ou rifodé, c'est-à-dire, dans l'argot des honnêtes gens, voleur, mendiant ou vagabond. (*NDP*, 554)

L'antithèse qui décrit la position d'entre-deux dans laquelle Gringoire semble condamné (lui qui ne sait « plus comment monter ni redescendre ») fait état d'un double mouvement. D'un côté, la communauté de truands s'érige en une microsociété basée à la fois sur la mise à distance et sur la réappropriation symbolique du pouvoir monarchique. Pour ce faire, la Cour des Miracles réinvestit les mêmes codes féodaux que ceux rencontrés dans le premier chapitre, mais les détourne presque systématiquement. Tout un champ lexical de la royauté décrit Clopin en le donnant à la fois pour « mendiant » et « roi ». Or, ce qui lui sert de « trône » n'est en réalité qu'un « tonneau », sa « couronne » est semblable à un « bourrelet d'enfant » et ses « insignes royaux » ne sont que « haillons » portés au matin. Cette contrefaçon grotesque trivialise les hommes de pouvoir et révèle les similitudes existantes entre les classes dirigeantes et les classes populaires. Par exemple, l'un des accessoires qui rendent visible la souveraineté de Trouillefou est un « fouet » similaire à ceux qui « servaient [...] pour serrer la foule ». À cet objet de punition se greffe un autre champ lexical, celui de la domination (« coup », « menace », « puni », « juges ») qui agit comme rappel de la société de répression et de contrôle des foules à l'œuvre dès le début du roman. Lorsque Clopin singe l'appel des Flamands dans la grand'salle et présente son cortège en désignant ses camarades par leur titre, il ne manque pas d'y ajouter simultanément des qualificatifs calomnieux : « ce vieux jaune »

et « un gros » qui « caresse une ribaude ». Par ce procédé comique, les brigands calquent l'hérésie<sup>123</sup> et la luxure à propos desquelles ils badinent afin de mettre en évidence qu'elles sont tout autant le lot des évêques, dont le cardinal de Bourbon.

Placé en contre-plongée par rapport à son bourreau, Gringoire hésite entre « Maître », « Monseigneur » et « Sire » pour interpeller Trouillefou, trois dénominations qui impliquent une relation de sujétion. À cela, Trouillefou lui répond qu'il peut l'appeler « Sa Majesté, ou camarade », deux titres qui supposent pourtant des rapports très différents, voire contradictoires, allant de la monarchie aux déclassés des bas-fonds. Cette ambivalence politique est à l'image de la complexité de la société de brigands. D'un côté, elle est présentée comme une communauté solidaire (en témoignent la « table ronde de la gueuserie » (*NDP*, p. 556) et leur coutume de se désigner entre eux comme des « frères » (*NDP*, p. 561)), mais de l'autre, elle est dirigée par un roi « hautain » qui « domine », deux expressions également employées pour décrire Charles de Bourbon. Ainsi, bien que le fossé qui sépare les « honnêtes gens » des bandits de la Cour des Miracles semble infranchissable, le jeu parodique qui est à l'œuvre permet de rapprocher ces classes sociales qui sont normalement hermétiquement closes. Les nombreux renversements grotesques et les multiples termes antinomiques qui parsèment l'extrait dépeignent finalement les truands comme une figure particulièrement polyphonique dotée d'une grande dimension performative. Pour Clopin, peu importe le titre par lequel il est appelé, c'est la mise en scène de son autorité qui compte. Lorsqu'il accuse le poète d'être « entré dans le royaume d'argot

---

<sup>123</sup> Pour une étude approfondie de la symbolique de la couleur jaune, associée à plusieurs moments de l'histoire aux étrangers et aux hérétiques, voir l'article de Maurice Tournier. Cf. « Les jaunes : un mot-fantasme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Mots*, n° 8, 1984, p. 125-146.

sans être argotier », le double sens du mot « argotier » laisse entendre que son adhésion à la cour des gueux doit nécessairement passer par l'appropriation de leur langage, véritable fondement essentiel de leur identité.

### *Des idées spirituelles*

Dans les chapitres inauguraux, la liesse n'était jamais bien loin de l'oppression : « Quatre sergents du bailli du Palais, gardiens obligés de tous les plaisirs du peuple les jours de fête comme les jours d'exécution, se tenaient debout aux quatre coins de la table de marbre. » (*NDP*, p. 501) L'une des preuves de cet autoritarisme était l'empressement général à la condamnation. Cette précipitation était aussi vive et violente chez le cardinal à l'égard de Coppenole et de Trouillefou que chez le peuple à l'égard de Gringoire et de sa pièce. Trouillefou agit donc par mimétisme lorsqu'il hâte la mise à mort de Gringoire, imitant Charles de Bourbon qui avait donné l'ordre de le « jeter à la rivière » (*NDP*, p. 108) sans autre forme de procès. Le rapprochement est d'ailleurs suggéré par le texte lui-même au moment où l'empereur de Galilée compare sa « harangue » au « prêche » du « Saint-Père le pape » :

— Cela suffit, reprit Trouillefou sans le laisser achever. Tu vas être pendu. Chose toute simple, messieurs les honnêtes bourgeois! comme vous traitez les nôtres chez vous, nous traitons les vôtres chez nous. La loi que vous faites aux truands, les truands vous la font. C'est votre faute si elle est méchante. Il faut bien qu'on voie de temps en temps une grimace d'honnête homme au-dessus du collier de chanvre ; cela rend la chose honorable. Allons, l'ami, partage gaiement tes guenilles à ces demoiselles. Je vais te faire pendre pour amuser les truands, et tu leur donneras ta bourse pour boire. Si tu as quelque momerie à faire, il y a là-bas dans l'égrugeoir un très bon Dieu-le-Père en pierre que nous avons volé à Saint-Pierre-aux-Bœufs. Tu as quatre minutes pour lui jeter ton âme à la tête. (*NDP*, p. 555)



L'échafaud, présenté comme un retour juste du balancier, est à l'image des violences sociales infligées par les institutions politiques et religieuses. L'emploi du substantif « grimace » rappelle le concours de la Fête des fous puisque les deux événements conduisent aux mêmes objectifs : celui de divertir la foule en offrant une exécution publique humiliante ou terrifiante. Ce qui met cependant à distance ces deux extraits est l'attitude différente des truands face à la mort. Pour eux, elle n'est pas source d'angoisse ou de peur. Sa fatalité est au contraire envisagée avec lucidité, quand ce n'est avec désinvolture<sup>124</sup>. Les multiples antithèses qui opposent, par exemple, la « gaieté » à la pendaison montrent que la vie côtoie intimement la mort, et vice versa. L'allégresse et les excès joyeux de ce cabaret des gueux ne sont rendus possibles que parce qu'ils savent ou pressentent que leur destin tragique est déjà tracé. En ce sens, si l'idée d'« amuser les truands » par son exécution et de « partager gaiement » ses derniers avoires peut sembler comme une cruelle invitation, elle amorce en fait une forme de rite de passage :

Écoute, dit-il à Gringoire en caressant son menton difforme avec sa main calleuse, je ne vois pas pourquoi tu ne serais pas pendu. Il est vrai que cela a l'air de te répugner ; et c'est tout simple, vous autres bourgeois, vous n'y êtes pas habitués, vous vous faites de la chose une grosse idée. Après tout, nous ne te voulons pas de mal, voici un moyen de te tirer d'affaire pour le moment, veux-tu être des nôtres? [...] – Je te fais remarquer, reprit le roi, que tu n'en seras pas moins pendu pour cela. [...] Seulement, continua Clopin, imperturbable, tu seras pendu plus tard, avec plus de cérémonie, aux frais de la bonne ville de Paris, à un beau gibet de pierre, et par les honnêtes gens. C'est une consolation. – Comme vous dites, répondit Gringoire. – Il y a d'autres avantages. En qualité de franc-bourgeois, tu n'auras à payer ni boues, ni pauvres, ni lanternes, à quoi sont sujets les bourgeois de Paris. (*NDP*, p. 556)

---

<sup>124</sup>

Une telle réaction face à la mort sera aussi analysée dans le roman *Quatrevingt-treize*.

La réplique espiègle de Clopin montre qu'en comparaison au décorum grandiloquent des cérémonies mortuaires destinées aux bourgeois, les truands adoptent une position beaucoup plus modeste et goguenarde face au trépas, car il n'y a finalement d'équité que dans la tombe. Ce pragmatisme s'accompagne d'un puissant désir de vivre le moment présent : « La bonne volonté ne met pas un oignon de plus dans la soupe, et n'est bonne que pour aller en paradis ; or, paradis et argot sont deux. » (*NDP*, p. 557) De ce fait, le roman renverse le préjugé selon lequel les pauvres se font criminels par paresse et prouve au contraire qu'ils sont tout à la fois bons vivants et travailleurs.

Les rites entourant le mariage d'Esmeralda et de Gringoire font aussi ressortir de nombreux contrastes quant à la vie spirituelle et amoureuse des brigands. Les cérémonies nuptiales, contrairement à celle du dauphin au début du livre, se font sans artifice et sans décorum grandiloquent : « Le duc d'Égypte, sans prononcer une parole, apporta une cruche d'argile. La bohémienne la présenta à Gringoire. — Jetez-la à terre, lui dit-elle. La cruche se brisa en quatre morceaux. — Frère, dit alors le duc d'Égypte en leur imposant les mains sur le front, elle est ta femme ; sœur, il est ton mari. Pour quatre ans. Allez. » (*NDP*, p. 561) Loin des richesses ostentatoires de la grand'salle, le rituel est court et une prononciation performative suffit pour officialiser leur union. Cette dernière, la chose est notoire, n'a rien d'un serment valide jusqu'à ce que la mort les sépare ou jusqu'à la fin des temps. Les mendiants professionnels ont le sens du temps et ont en conséquence une conception pragmatique du mariage.

Autre fait contrastant : les femmes ne sont pas totalement passives quand vient le temps de prendre mari. Alors que Gringoire s'apprête à être condamné à mort, Trouillefou se souvient tout à coup d'une loi permettant à l'intrus d'être sauvé si une bohémienne accepte de

l'épouser. Trois truandes expriment une curiosité pour le poète et évaluent sa valeur potentielle. La troisième intéressée rappelle la violence faite au genre féminin, et ce, même dans cette société à l'envers (ou latérale), puisqu'elle craint que « Longue-joue [ne la] batt[e] » (*NDP*, p. 560) si elle prend un amant. Néanmoins, elles sont amenées à choisir de leur plein gré un époux, et la « jeune fille », « assez fraîche » (*NDP*, p. 560), se laisse tout de même tenter. Elle se ravise lorsqu'elle constate que Gringoire n'inspire que « pitié », et aucune passion, ce qui rend l'échange sans intérêt. La première, quant à elle, juge que les avoirs du philosophe ne sont pas suffisants ; la seconde, le trouvant « trop maigre », comprend non seulement qu'il est pauvre, mais qu'il n'a pas de force de travail. Bref, les critères sur lesquels chacune d'elles base sa décision sont les mêmes que ceux des hommes au pouvoir à l'égard de leurs ouvriers ou des femmes en général. Elles avalisent ainsi les normes du système patriarcal qui les objectifie et se retrouvent dans une position de pouvoir qui leur est normalement interdite.

En opposition à toute vision sacrée du mariage, Trouillefou présente Gringoire comme une marchandise, un bien commercial facilement échangeable : « — Personne n'en veut? criait-il en contrefaisant l'accent d'un huissier priseur, à la grande gaieté de tous ; personne n'en veut? une fois, deux fois, trois fois! Et se tournant vers la potence avec un signe de tête : — Adjugé! » (*NDP*, p. 560) La vente aux enchères du poète, sur le ton de l'humour et de l'imitation comique, désacralise la vie maritale et ridiculise les conventions de l'économie de marché. Ce jeu parodique permet par ricochet de mettre en lumière le jeu politique et l'opportunisme au cœur des unions entre familles nobles, comme c'est le cas pour le dauphin et Marguerite de Flandres. Contrairement à l'institution religieuse pour qui le rite nuptial est un sacrement divin et immuable, la noce entre bandits est un CDD avant la lettre, c'est-à-dire

un contrat à durée déterminée. Or, si la date d'échéance donne l'impression que les amants sont facilement remplaçables, cela implique surtout que les brigands s'engagent réellement dans des relations significatives basées sur des choses concrètes.

En somme, la description souterraine<sup>125</sup> d'un microcosme qui se situe en deçà des lieux officiels et institutionnels suggérerait qu'il y a une antithèse structurante entre la représentation des marginalités et les détenteurs du pouvoir. Le mode parodique et les traits grossissants ont permis de dégager une série de contradictions qui déplacent les stéréotypes associés aux « mauvais pauvres ». Les brigands de la Cour des Miracles, en plus d'être des gaillards joviaux, sont vaillants, solidaires et sensibles. Mais cette logique antinomique se double pourtant d'un mouvement analogique : la communauté de voleurs s'organise autour d'une hiérarchie similaire au régime monarchique, calque diverses valeurs bourgeoises et cultive avec plaisir la brutalité et l'humiliation publique. Ces jeux de ruptures et de continuités, plus exactement, de déliaisons et de copies, de décalages et d'imitations (au sens de Tarde<sup>126</sup>) traduisent la complexité de la figure du truand, mais fondent aussi toute une réflexion sur les révolutions historiques qui, à tout prendre, s'avèrent d'un même élan sublime et grotesque, violentes et prometteuses. Dès qu'elle aborde l'histoire et la fiction, l'écriture hugolienne élabore une conception très personnelle de l'antithèse et de la contradiction par l'établissement d'un lien de glisse, de lissage entre les deux éléments opposés, tout en gardant entre eux une

---

<sup>125</sup> Pour une analyse de la récurrence des lieux souterrains dans l'œuvre romanesque d'Hugo, lire l'article de Chantal Brière. Cf. « Les doubles-fonds et les bas-fonds du roman hugolien », *Littérature et architecture : lieux et objets d'une rencontre*, *Revue des Sciences Humaines*, n° 300, Septentrion, 2010, p. 19-30.

<sup>126</sup> Cf. Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation : étude sociologique*, Paris, Kimé Éditeur, 1993 [1890], 428 p.

tension singulière via le rire, l'ironie, la dérision ou tout autre moyen d'animation vivace de la prose.

### *Un deuxième lendemain de fête*

Les deux scènes de réjouissances, le carnaval et le cabaret de la Cour des Miracles, sont suivis de sombres lendemains festifs. Dans le premier cas, l'élection joyeuse et spontanée du pape des fous cède la place au procès farcesque de Quasimodo. Dans le second, la taverne est le lieu où se fomentent l'insurrection devant la cathédrale pour libérer Esmeralda. À la fin du roman, la fête et la révolution se pensent conjointement. Le titre du chapitre, « Vive la joie », adopte une formule pléonastique qui insiste avec emphase sur le caractère festif de la révolte :

[...] il se faisait dans la taverne des truands plus de tumulte encore qu'à l'ordinaire, qu'on y buvait plus et qu'on y jurait mieux. Au dehors, il y avait dans la place force groupes qui s'entretenaient à voix basse, comme lorsqu'il se trame un grand dessein, et çà et là un drôle accroupi qui aiguisait une méchante lame de fer sur un pavé. Cependant dans la taverne même, le vin et le jeu étaient une si puissante diversion aux idées qui occupaient ce soir-là la truanderie, qu'il eût été difficile de deviner aux propos des buveurs de quoi il s'agissait. Seulement ils avaient l'air plus gai que de coutume, et on leur voyait à tous reluire quelque arme entre les jambes, une serpe, une cognée, un gros estremaçon, ou le croc d'une vieille hacquebute. La salle, de forme ronde, était très vaste, mais les tables étaient si pressées et les buveurs si nombreux, que tout ce que contenait la taverne, hommes, femmes, bancs, cruches à bière, ce qui buvait, ce qui dormait, ce qui jouait, les bien portants, les éclopés, semblaient entassés pêle-mêle avec autant d'ordre et d'harmonie qu'un tas d'écaillés d'huîtres. (*NDP*, p. 784-785)

Dans cet extrait, l'excitation et la fermentation générale se traduisent par des traits relatifs au carnaval et à la vie de cabaret : ivresse, grivoiserie, gaieté, excès. Un effet de trop-plein est créé par les tables « pressées », par les « buveurs si nombreux [...] entassés pêle-mêle ». Or,

cet effet de saturation et de débordement est en réalité causé par un sentiment de colère collective qui se perçoit par la présence d'un champ lexical des armes (« méchante lame de fer », « arme entre les jambes, une serpe, une cognée, un gros estramaçon, ou le croc d'une vieille hacquebute »). Selon Faure, cette connivence entre « plaisir » et « violence », « fête » et « destruction » sont, rappelons-le, les deux faces d'une même pièce, et l'insurrection qui se trame offre elle-même une binarité intéressante. Sa première facette est celle d'une bataille juste, sublime et nécessaire, qui s'inscrit dans une durée historique ; sa seconde facette est celle d'une agitation grotesque et opportuniste qui ne repose sur aucun terreau fertile. L'une des images récurrentes qui font état de cette dualité est celle du feu, un leitmotiv qui traverse le roman en entier et qui se fait de plus en plus présent dans les derniers chapitres. D'un côté, tout un réseau de métaphores et de comparaisons allume un brasier démoniaque :

Il y avait quelques suifs allumés sur les tables ; mais le véritable luminaire de la taverne, ce qui remplissait dans le cabaret le rôle du lustre dans une salle d'opéra, c'était le feu. Cette cave était si humide qu'on n'y laissait jamais éteindre la cheminée, même en plein été ; une cheminée immense à manteau sculpté, toute hérissée de lourds chenets de fer et d'appareils de cuisine, avec un de ces gros feux mêlés de bois et de tourbe qui, la nuit, dans les rues de village, font saillir si rouge sur les murs d'en face le spectre des fenêtres de forge. Un grand chien, gravement assis dans la cendre, tournait devant la braise une broche chargée de viandes. (*NDP*, p. 785)

Se décrit ici une sorte de cuisine infernale dont l'un des truands, animalisé, fait penser à Cerbère, le chien des enfers. Ce feu est mortifère, comme en témoigne la métaphore « spectrale ». Éternel, il ne « s'éteint jamais » et, du coup, annonce l'incendie final. La comparaison entre le « feu » et le « lustre dans une salle d'opéra » permet d'imaginer les violences dont la ville sera bientôt le théâtre. Cette éruption populaire, héritière d'une grogne longtemps contenue, n'a pourtant rien d'inhabituel : « Ce n'était donc pas, dans ce désordre,

un événement inouï que ces coups de main d'une partie de la populace sur un palais, sur un hôtel, sur une maison, dans les quartiers les plus peuplés. » (*NDP*, p. 792) L'aspect cyclique de ces révoltes et l'indifférence qui les suivent jettent un regard plutôt sombre sur les potentialités de régénérescence du monde. Tout comme l'avance Pierre Popovic dans son essai sur *Les Misérables*, la rue doit être en accord avec les insurgés pour que le soulèvement se transforme en révolution. Or, « dans la plupart des cas, les voisins ne se mêlaient de l'affaire que si le pillage arrivait jusque chez eux. Ils se bouchaient les oreilles à la mousquetade, fermaient leurs volets, barricadaient leurs portes, laissaient le débat se vider avec ou sans le guet » (*NDP*, p. 792). Cet individualisme et ce retranchement montrent le peu de solidarité au sein du peuple, où chacun n'est qu'un chacun-pour-soi. Les verbes « boucher », « fermer », « barricader », qui pourraient renvoyer au champ lexical de l'insurrection et de la barricade, sont utilisés afin d'illustrer le repli sur soi, tandis que le mot « pillage » indique une méfiance générale. La population attend le retour à la normale, habituée à ces dérangements qui sont perçus comme temporaires et passagers. Cette vision s'arrime à celle d'une révolution opportuniste dont le but premier est de voler et de servir des intérêts personnels, ce qui se confirme au moins en partie lorsque les truands tentent d'entrer dans la cathédrale :

Les bandits, haletant comme une meute qui force le sanglier dans sa bauge, se pressaient en tumulte autour de la grande porte, toute déformée par le bélier<sup>127</sup>, mais debout encore. Ils attendaient avec un frémissement le grand coup, le coup qui allait l'éventrer. C'était à qui se tiendrait le plus près pour pouvoir s'élancer des premiers, quand elle s'ouvrirait, dans cette opulente cathédrale, vaste réservoir où étaient venues s'amonceler les richesses de trois siècles. Ils se rappelaient les uns aux autres, avec des rugissements de joie et d'appétit, les belles croix d'argent, les belles chapes de brocart, les

---

<sup>127</sup> Claude Duchet analyse avec détails la manière dont une gravure de 1789 sert d'image hors-texte qui embraye la narration en décrivant le bélier comme un monstre, un animal sauvage. Cf. « La manœuvre du bélier. Texte, intertexte et idéologies dans *L'Espoir* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 24, 1986, p. 107-131.

belles tombes de vermeil, les grandes magnificences du chœur, les fêtes éblouissantes, les Noël's étincelantes de flambeaux, les Pâques éclatantes de soleil, toutes ces solennités splendides où châsses, chandeliers, ciboires, tabernacles, reliquaires, bosselaient les autels d'une croûte d'or et de diamants. Certes, en ce beau moment, cagoux et malingreux, archisuppôts et rifodés, songeaient beaucoup moins à la délivrance de l'égyptienne qu'au pillage de Notre-Dame. Nous croirions même volontiers que pour bon nombre d'entre eux la Esmeralda n'était qu'un prétexte, si des voleurs avaient besoin de prétextes. (*NDP*, p. 797)

Les truands sont présentés comme des prédateurs féroces, comparés à une « meute », avec des « rugissements », un « appétit » vorace dont la proie est la cathédrale qu'ils cherchent à « éventrer ». La double signification du verbe « haleter » insiste sur l'état d'excitation et l'avidité au gain des voleurs, mais conjugué au champ lexical animalier, il les dépeint également comme des bêtes assoiffées après une longue période de privation. En parallèle à la description de la sauvagerie et de la violence, celle qui est proposée de Notre-Dame fait intervenir des images lumineuses et réjouissantes (« joie », « éblouissantes », « éclatantes de soleil », « belles », adjectif répété à trois reprises). Une énumération de « fêtes » célébrées à l'intérieur de cet endroit sacré (« Noël's », « Pâques », « solennités ») relie l'ostentation des richesses et le lustre des fêtes, faisant de ces dernières un symbole de l'opulence outrancière de l'Église et de l'État.

Leur bestialité est aussi mise de l'avant par une compétitivité qui les désolidarise et qui les conduit à se battre les uns contre les autres dans le but de « s'élancer les premiers ». Une même concurrence est à l'œuvre lorsque Jehan trouve la première échelle qui servira à prendre possession de l'église :

- Enfant, laisse-moi monter le premier.
- Non pas, camarade, c'est à moi l'échelle. Venez, vous serez le second.



– Que Belzébuth t'étrangle! dit le bourru Clopin. Je ne veux être après personne.

– Alors, Clopin, cherche une échelle!

Jehan se mit à courir par la place, tirant son échelle et criant :

– À moi les fils!

En un instant l'échelle fut dressée et appuyée à la balustrade de la galerie inférieure, au-dessus d'un des portails latéraux. La foule des truands poussant de grandes acclamations se pressa au bas pour y monter. Mais Jehan maintint son droit et posa le premier le pied sur les échelons. (*NDP*, p. 800)

La manière dont Trouillefou apostrophe Jehan par le quolibet « enfant » montre le statut de subordonné qu'il lui accorde. Le texte joue sur la polysémie des mots « échelle » et « échelons » afin de mettre en évidence cette hiérarchisation. Pour celui qui se proclame roi des mendiants, l'objet de la lutte est moins de trouver un remède aux injustices sociales ou de contrer la tentative d'enlèvement d'Esmeralda que de satisfaire son insatiable orgueil et de détenir le pouvoir au sein de sa communauté. De plus, le champ lexical du luxe et du faste, mobilisé pour décrire l'intérieur de la cathédrale, dévoile les fantasmes et les désirs premiers des insurgés, lesquels se résument en un but : le vol. Cet égotisme, cette dérive, ce détournement de projet et de valeurs attestent que leur démarche est avant tout intéressée et que la cause révolutionnaire n'est bel et bien qu'un « prétexte ».

### ***Vive la joie !***

Si un personnage incarne au mieux le caractère impulsif et hardi de la fête et de la révolte, c'est celui de Jehan Frollo. Sa gouaille et son goût accru pour le plaisir font de lui un fêtard absolu. Sa débrouillardise n'a d'égal que son ingéniosité langagière, laquelle se distingue par une accumulation de calembours et de chansons. Sa virtuosité en la matière a pour effet d'attirer autour de lui un

troisième auditoire, le plus bruyant, le plus jovial et le plus nombreux, [...] au milieu [duquel] pérorait et jurait une voix en flûte qui s'échappait de dessous une pesante armure complète du casque aux éperons. L'individu qui s'était ainsi vissé une panoplie sur le corps disparaissait tellement sous l'habit de guerre qu'on ne voyait plus de sa personne qu'un nez effronté, rouge, retroussé, une boucle de cheveux blonds, une bouche rose et des yeux hardis. [...] Toutes les bouches à l'entour de lui riaient, sacraient et buvaient. (NDP, p. 785)

Les termes employés le dépeignent comme un enfant et mettent l'accent sur sa polissonnerie : sa voix en « flûte », le costume trop grand dont il s'accoutre, ses « cheveux blonds » et sa « bouche rose » lui confèrent un air juvénile et chérubin. À cela s'ajoute le portrait précis de son caractère moqueur, irrévérencieux et sans-gêne, qui n'est pas sans rappeler l'énergie et l'insolence de Gavroche dans *Les Misérables*. Cependant, à la différence du titi des barricades dont la générosité est telle qu'il aide des enfants perdus<sup>128</sup>, Jehan est un personnage sans attache : ses railleries ne servent aucun autre intérêt que celui de la plaisanterie et de l'effronterie. Son exclamation presque pléonastique (« Vive la joie! ») traduit une excitation joyeuse et une euphorie qui mettent en valeur son détachement apparent. Sa jovialité est contagieuse (tout le monde « à l'entour de lui riaient, sacraient, buvaient ») et rassembleuse (il attire autour de lui l'auditoire « le plus nombreux »). L'emphase avec laquelle il « pérore » devant son « auditoire » et « l'armure » surdimensionnée qu'il porte comme un costume burlesque mettent en évidence l'aspect théâtral de ce personnage caméléon qui s'adapte tout naturellement à son nouveau rôle de truand<sup>129</sup> :

<sup>128</sup> Il est leur frère, mais lui, ne le sait pas.

<sup>129</sup> Ces deux aspects (à la fois théâtral et guerrier) conjugués à la péroraison et au déferlement de mots sont à mettre en parallèle avec le personnage de Tholomyès, dans *Les Misérables*, à la différence que ce dernier, qualifié d'« antique étudiant vieux » (LM, p. 99), n'a ni l'effronterie ni l'humeur badine de Jehan.

La voix du jeune drôle armé de pied en cap dominait le brouhaha. – Noël! Noël! criait-il. Mes premières armes aujourd’hui! Truand! je suis truand, ventre de Christ! versez-moi à boire! – Mes amis, je m’appelle Jehan Frolo du Moulin, et je suis gentilhomme. Je suis d’avis que, si Dieu était gendarme, il se ferait pillard. Frères, nous allons faire une belle expédition. Nous sommes des vaillants. Assiéger l’église, enfoncer les portes, en tirer la belle fille, la sauver des juges, la sauver des prêtres, démanteler le cloître, brûler l’évêque dans l’évêché, nous ferons cela en moins de temps qu’il n’en faut à un bourgmestre pour manger une cuillerée de soupe. Notre cause est juste, nous pillerons Notre-Dame, et tout sera dit. Nous pendrons Quasimodo. Connaissez-vous Quasimodo, mesdemoiselles? L’avez-vous vu s’essouffler sur le bourdon un jour de grande Pentecôte? Corne du Père! c’est très beau! on dirait un diable à cheval sur une gueule. – Mes amis, écoutez-moi, je suis truand au fond du cœur, je suis argotier dans l’âme, je suis né cagou. J’ai été très riche, et j’ai mangé mon bien. Ma mère voulait me faire officier, mon père sous-diacre, ma tante conseiller aux enquêtes, ma grand-mère protonotaire du roi, ma grand-tante trésorier de robe courte. Moi, je me suis fait truand. J’ai dit cela à mon père qui m’a craché sa malédiction au visage, à ma mère qui s’est mise, la vieille dame, à pleurer et à baver comme cette bûche sur ce chenet. Vive la joie! je suis un vrai Bicêtre! Tavernière ma mie, d’autre vin! j’ai encore de quoi payer. Je ne veux plus de vin de Suresnes. Il me chagrine le gosier. J’aimerais autant, corbœuf! me gargariser d’un panier! Cependant la cohue applaudissait avec des éclats de rire et, voyant que le tumulte redoublait autour de lui, l’écolier s’écria : – Oh! le beau bruit! Populi debacchantis populosa debaccha ! Alors il se mit à chanter, l’œil comme noyé dans l’extase, du ton d’un chanoine qui entonne vêpres : – *Quæ cantica ! quæ organa ! quæ cantilenæ ! quæ melodix hic sine fine decantantur ! sonant melliflua hymnorum organa, suavissima angelorum melodia, cantica canticorum mira !...* Il s’interrompt : Buvetière du diable, donne-moi à souper. (NDP, p. 786-787)

Aimant se donner en spectacle, l’écolier s’adresse à la foule avec un style pompeux qui multiplie les expressions argotiques. Les jurons (« ventre de Christ ») deviennent de plus en plus en présents au fur et à mesure que l’ivresse du jeune homme augmente<sup>130</sup>. Cette tirade

<sup>130</sup> Quelques pages plus loin, les points d’exclamation ainsi que les jurons et les expressions vulgaires affluent tels que « par saint Voult-de-Lucques », « Ventre-Mahom », « par la messe! », « j’ai ma droite appuyée à un mamelon », etc.

emprunte des *topoi* relatifs au discours de 1789. Le recours répété du pronom personnel « nous », l'invitation à la « vaillance » des « frères » et des « amis » vont dans le sens d'un appel insurrectionnel à la solidarité. Or, tout un champ lexical de la cacophonie (« brouhaha », « criait », « beau bruit », « éclat de rire », « applaudissement ») remet en question ces apparences de fraternité et laisse plutôt poindre les discordances et le tumulte qui régissent cette troupe de voleurs désorganisés, ce peuple déchaîné (« Populi debacchantis »). Des parallèles intéressants sont ainsi établis entre la prise de la cathédrale et la prise de la Tour-Gauvain dans *Quatrevingt-Treize*, qui constitue elle-même une allégorie de la prise de la Bastille. De surcroît, le récit de son déclassement social volontaire (de « gentilhomme » à « truand ») et ses attaques répétées contre l'Église sont en écho avec le discours des révolutionnaires contre l'aristocratie et l'institution religieuse. Lorsque le « drôle » avance l'hypothèse que « si Dieu était gendarme, il se ferait pillard », ou quand il juxtapose une phrase de Saint-Augustin au juron « buvetière du diable », Jehan procède à un renversement symbolique blasphématoire. En présentant ses parents de façon grotesque, « bavant », « crachant » et « pleurant », le jeune truand détrône le caractère sublime de la noblesse. Les brigands de la Cour des Miracles ne sont pas épargnés. L'énumération qui détaille le plan de sauvetage d'Esmeralda témoigne de l'impulsivité et de l'empressement de ces derniers qui justifient de manière absurde le recours à la violence à des fins personnelles et vaniteuses.

Cette tirade tisse également des parallèles avec Bonaparte, ne serait-ce que par tout le champ lexical militaire utilisé par Jehan : « armes », « assiéger », « enfoncer », « démanteler », « brûler », et plus fortement encore par la présence du mot « expédition » qui évoque la campagne d'Égypte. À cela s'ajoute l'emploi répété de l'impératif qui fait bel

et bien de lui un homme qui « domine ». En ce sens, cet appel au « pillage » prend une double signification : il est à la fois la preuve que sauver Esmeralda, la « cause juste » qu'il présente comme argument, n'est en fait qu'un prétexte au vol ; mais il fait aussi écho au pillage de nombreuses œuvres d'art par l'Empereur. En réalité, ce raccord avec Bonaparte tend à montrer la mascarade qui se cache derrière ce discours révolutionnaire. Cette pantalonnade atteint finalement son apothéose lorsque Jehan, fier ripailleur, ne voit plus d'intérêt à l'insurrection, maintenant qu'il est ivre et bien gavé :

Je suis noble, l'ami. La marchandise est incompatible avec la noblesse! Va-t'en de là. — Holàhée! vous autres! ne vous battez pas! Comment, Baptiste Croque-Oison, toi qui as un si beau nez, tu vas le risquer contre les gros poings de ce butor! Imbécile! *Non cuiquam datum est habere nasum.* (NDP, p. 787)

S'il évoquait au départ la « cause juste », il se ravise et ne veut plus se battre, préférant profiter des plaisirs qu'offre la taverne. L'humeur changeante de Jehan est à l'image de la fragilité de la révolte populaire qui peut s'enflammer aussi rapidement qu'elle peut s'éteindre. Sa soudaine indifférence montre bien qu'il a une volonté propre, et qu'il est un électron libre. Fidèle à son caractère juvénile, il ne vit que dans le moment présent et se soucie peu du futur ou du devenir historique. Cette volonté de désengagement suppose une forme de bravoure. La mort de l'adolescent fera d'ailleurs que la colère des truands gagne en sublimité. En effet, son exécution se déroule « en silence, avec une lenteur sinistre » (NDP, p. 802), selon un rituel macabre qui contribue à l'héroïsation du jeune bandit. Présenté dans toute sa vulnérabilité, l'écolier est « désarmé, déshabillé, faible et nu dans ces redoutables mains » (NDP, p. 802), il parvient à renverser la mort grotesque qui se dessine en affrontant par bravade son destin funeste : « il n'essaya pas de parler à ce sourd, mais il

se mit à lui rire effrontément au visage, et à chanter, avec son intrépide insouciance. » (*NDP*, p. 802) Jehan fait du rire insolent sa dernière arme contre le tragique et transforme ce qui ressemblait à de la pure insouciance en un acte de courage qui le pose en martyr aux yeux des voleurs. Le caractère sublime de son trépas déclenche une réunification de la foule :

Alors ce fut un hurlement prodigieux, où se mêlaient toutes les langues, tous les patois, tous les accents. La mort du pauvre écolier jeta une ardeur furieuse dans cette foule. [...] La rage trouva des échelles, multiplia les torches, et au bout de quelques minutes, Quasimodo, éperdu, vit cette épouvantable fourmilière monter de toutes parts [...]. Aucun moyen de résister à cette marée ascendante de faces épouvantables [...]. C'était comme une couche de monstres vivants sur les monstres de pierre de la façade. (*NDP*, p. 802-803)

Les analogies avec une « fourmilière » ou avec une « marée » illustrent que cette procession qui était dirigée par des intérêts personnels forme dorénavant un tout animé d'une même volonté. Le verbe « mêler » confirme que les différences individuelles (« langues », « patois », « accents ») et les impératifs du groupe cherchent à se concilier pour combattre leur ennemi commun. La figure du « monstre » est à l'image de cette combinaison hétéroclite, effrayante, mais puissante que la foule « vivante » incarne maintenant en opposition à « la cohue morte » qui s'avavançait auparavant dans « l'ombre » (*NDP*, 791). Le champ lexical de l'horreur et de la colère atteste que cette dernière est un moteur particulièrement redoutable de cohésion qui, de manière antithétique, se manifeste par de nombreuses métaphores lumineuses :

Cependant, la place s'était étoilée de mille torches. Cette scène désordonnée, jusqu'alors enfouie dans l'obscurité, s'était subitement embrasée de lumière. Le parvis resplendissait et jetait un rayonnement dans le ciel ; le bûcher allumé sur la haute-plateforme brûlait toujours, et illuminait au loin la ville. L'énorme silhouette des deux tours, développée au loin sur les toits de Paris, faisait dans cette

clarté une large échancrure d'ombre. La ville semblait s'être émue. (*NDP*, p. 803)

Le jeu de contrastes entre ombre et lumière fait état de la transfiguration de la foule qui, délaissant la vacuité et la superficialité de départ, est enfin mue par un objectif commun qui la projette vers une aura de sublimité. Cette brèche d'espoir est cependant vite remplacée par l'échec de l'insurrection. Le « bûcher » est un rappel du destin mortifère qui attend presque tous les personnages.

### *Les causes d'échec*

Si la mort de Jehan parvient finalement à mobiliser positivement la foule, comment se fait-il que le soulèvement des voleurs se solde par une défaite? L'une des raisons qui s'imposent pour en expliquer l'insuccès est la récurrence thématique des malentendus. L'infirmité de Quasimodo, présentée dès le début comme une tare individuelle, est en fait une métonymie du corps social et de ses dialogues de sourds, dont nous trouvons trois exemples probants à la fin du roman. Le sonneur de cloches, habitué aux violences du peuple à son égard et à celles de Claude Frollo qui le « maltraitait constamment » (*NDP*, p. 790), se méprend quant aux intentions des marauds autour de la cathédrale :

La nuit, nous l'avons déjà dit, était fort obscure. Paris, qui n'était pour ainsi dire, pas éclairé à cette époque, présentait à l'œil un amas confus de masses noires [...]. Depuis plusieurs jours il [Quasimodo] était sur ses gardes. Il voyait sans cesse rôder autour de l'église des hommes à mine sinistre qui ne quittaient pas des yeux l'asile de la jeune fille. Il songeait qu'il se tramait peut-être quelque complot contre la malheureuse réfugiée. Il se figurait qu'il y avait une haine populaire sur elle comme il y en avait une sur lui. (*NDP*, p. 790)

Alors qu'ils ont l'objectif commun de protéger Esmeralda, Quasimodo n'entrevoit pas d'autres possibilités que celle de la haine. De la même manière, les truands se fourvoient quant à leur ennemi réel :

Cependant on ne distinguait rien sur la façade, au sommet de laquelle la clarté des torches n'arrivait pas. Le pesant madrier gisait au milieu du parvis [...]. Le roi de Thunes, le premier étonnement passé, trouva enfin une explication, qui sembla plausible à ses compagnons. — Gueule-Dieu! est-ce que les chanoines se défendent? Alors à sac! à sac! (*NDP*, p. 794)

Dans les deux exemples s'enclenche une réaction violente et furieuse, présentée comme une réponse naturelle à une hostilité « plausible », ordinaire, à leur égard. Ces mauvaises lectures témoignent du climat social délétère propice aux suspicions, à la méfiance et à la barbarie. Tout un champ lexical relatif à la vue est aussi à l'œuvre afin de mettre en évidence l'opacité qui règne face à *l'autre*. Que le soulèvement ait lieu pendant la nuit n'est pas étranger au fait que les personnages se heurtent constamment à de l'incompréhension, voire à un certain mépris. Le roi, lui-même victime d'une grave méprise, se convainc que l'insurrection est dirigée contre le bailli et non contre lui : « Il s'agit d'une mutinerie. Et j'en viendrai à bout quand il me plaira de froncer le sourcil. » (*NDP*, p. 821) Sa « bonne humeur » (*NDP*, p. 818) et son air joyeux à l'idée d'une révolte brutale contre les seigneureries font état de son arrogance et de sa cruauté. La joie va de pair avec le malheur d'autrui :

Le roi cependant battait gaîment avec les doigts sur le bras de sa chaise la marche de Pont-Audemer. C'était un prince dissimulé, mais qui savait beaucoup mieux cacher ses peines que ses joies. Ces manifestations extérieures de joie à toute bonne nouvelle allaient quelques fois très loin : ainsi, à la mort de Charles-le-Téméraire, jusqu'à vouer des balustrades d'argent à Saint-Martin de Tours ; à son avènement au trône, jusqu'à oublier d'ordonner les obsèques de son père. (*NPD*, p. 818)



Son incapacité à contenir ses émotions fait non seulement état du caractère juvénile et immature du roi, mais aussi de son narcissisme et de son égocentrisme, lesquels l'empêchent de voir se profiler la menace annoncée par Coppenole : — Cela se peut, sire. En ce cas, c'est que l'heure du peuple n'est pas venue. [...] — Le visage de Louis XI devint sombre et rêveur. [...] — Oh! que non! dit-il. N'est-ce pas que tu ne crouleras pas si aisément, ma bonne Bastille? » (*NDP*, p. 821) Bien sûr, cette question rhétorique présage avec ironie la prise de la Bastille le 14 juillet 1789, ce qui a pour effet d'inscrire cette insurrection inachevée dans un continuum historique qui aboutira, finalement, à une révolution totale. Le texte ne se complait pas dans un défaitisme ambiant. À l'inverse, il justifie la fin du roman par cette idée que le progrès avance lentement, mais qu'il est bel et bien en marche, et par cette conviction que « l'heure du peuple » finira inmanquablement par venir.

À deux moments clefs, l'accumulation de ces malentendus provoque une désolidarisation du peuple qui explique aussi en grande partie le revers funeste des truands. Alors que la Cour des Miracles fait son chemin pour assiéger la cathédrale et secourir l'une des leurs, un extrait fait état d'un mouvement de repli de la part des bourgeois :

À cette détonation, les paisibles habitants des maisons circonvoisines se réveillèrent ; on vit plusieurs fenêtres s'ouvrir, et des bonnets de nuit et des mains tenant des chandelles apparurent aux croisées. — Tirez aux fenêtres, cria Clopin. — Les fenêtres se refermèrent sur-le-champ, et les pauvres bourgeois, qui avaient à peine eu le temps de jeter un regard effaré sur cette scène de lueurs et de tumultes, s'en revinrent suer de peur près de leurs femmes. (*NDP*, p. 794)

L'extrait repose sur une antithèse opposant la tranquillité des « paisibles » bourgeois à la violence et aux « tumultes » des truands. Ces derniers, faisant preuve d'une barbarie gratuite, signifient aux « habitants » qu'ils sont d'emblée exclus de leur lutte. La dichotomie qui en

dérive met dès lors en lumière l'absence de cohésion entre les différentes classes sociales alors en voie de constitution, ce qui contribue à l'expansion d'un climat vindicatif :

C'était en effet les troupes du roi qui survenaient. [...] Cependant les croisées s'étaient rouvertes. Les voisins, entendant les cris de guerre des gens du roi, s'étaient mêlés à l'affaire, et de tous les étages les balles pleuvaient sur les truands. [...] Enfin les truands cédèrent. [...] Ils forcèrent la ligne des assaillants, et se mirent à fuir dans toutes les directions, laissant dans le parvis un encombrement de morts. (NDP, p. 827)

Il y a alors un renversement de la position de force, dont l'axe principal est la terreur. C'est en effet la peur qui poussait les bourgeois à se terrer dans leur demeure et qui pousse par la suite les truands à « fuir ». Dans tous les cas, le roman pointe la présence d'une étincelle d'avenir et en fait le prélude de l'avènement un jour de « l'heure » de la révolution avec un grand R. À l'instar de la fête au début du livre où l'invitation inattendue de Coppenole parvient à rassembler tout le monde, la déroute est totale puisque les insurgés fuient dans toutes les directions.

### ***Retour sur l'incipit***

En somme, quatre des cinq modes majeurs de sémiotisation composant l'imaginaire social sont actifs<sup>131</sup>. Ils produisent dans *Notre-Dame de Paris* autant de personnages, de micro-récits et de systèmes d'images qui brossent un portrait polyphonique des réjouissances dans Paris. La description du rassemblement dans la grand'salle permet « l'émergence de récits instables » au sujet de « héros mythiques » que le roman transforme, comme le cardinal de Bourbon. Les ripostes cinglantes et comiques échangées tout au long de la cérémonie par

---

<sup>131</sup> Il s'agit de la narrativité, de la poéticité, de la théâtralité, de la cognitivité et de l'iconicité. Cf. Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables, essai de sociocritique, op. cit.*

des représentants de tous les groupes sociaux mettent de l'avant la performance du langage, alors que la pièce de théâtre de Gringoire est déclassée par de multiples distractions qui deviennent le véritable objet du spectacle. La figure de l'« écolier » ainsi que les références littéraires et savantes déroulent quant à elles des manières de regarder le XIX<sup>e</sup> siècle par la lorgnette du Moyen Âge.

Même si dès le début de la narration, le roman s'inscrit dans une tradition culturelle et historique qui renvoie à l'univers du carnaval, cela ne l'empêche pas pourtant de désamorcer tous les motifs qui auraient pu en faire une fresque carnavalesque au sens où l'entend Bakhtine : « Ce jour-là il devait y avoir feu de joie à la Grève, plantation de mai à la chapelle de Braque, et mystère au Palais de Justice. » (*NDP*, p. 497) Une série de renversements jettent de l'ombre sur les réjouissances prévues : « il y a joie là où on pend, mai en janvier et mystère là où la Justice devrait régler<sup>132</sup> ». L'image du « feu » telle qu'elle apparaît chez Rabelais supposerait une forme de reviviscence, mais le texte joint de manière antithétique le nom « Grève » au nom « joie ». Quant aux métaphores printanières du renouveau et de la fécondité, l'arbre de mai, « mal fleuri » (*NDP*, p. 498) et aux abords du « cimetière », est annonciateur d'un réveil lent et difficile. Les derniers chapitres ne sont guère plus réjouissants puisqu'ils se concluent sur une fin cyclique et mortifère : cyclique parce que le roman commence comme il se termine, sur des noces, « le mariage de Phœbus » et « le mariage de Quasimodo » ; mortifère parce qu'il empile les cadavres de Frolo, de Quasimodo, d'Esmeralda, de Louis XI et du capitaine de la garde dont le mariage est sa « fin

---

<sup>132</sup> Cf. l'édition critique de *Notre-Dame de Paris* établie par Jacques Seebacher, *op. cit.*

tragique » (*NDP*, p. 858). Ce retour à la fête nuptiale doublée d'ombres sinistres nous ramène à l'antinomie « plaisir/violence » qui définit les célébrations et la révolte romanesques.

Ce mécanisme antithétique est au cœur de l'écriture hugolienne qui multiplie, mais lisse les raccords du sublime et du grotesque (vision cauchemardesque/vision triviale, imagerie céleste/imagerie infernale, brigands crapuleux/communauté joyeuse). Le roman critique aussi bien une gouvernance totalitaire où pullulent les injustices sociales qu'une révolution populaire qui serait vaniteuse, provisoire et impatiente. Dans les deux cas, le texte impute l'échec à l'opportunisme et à la justification absurde de la violence : « — Comment faites-vous, dit le roi, pour faire une révolte ? — Ah ! répondit Coppenole, ce n'est pas bien difficile. Il y a cent façons... » (*NDP*, p. 822) Coppenole, qui se réclame du peuple et dont le nom même est rattaché à un lieu<sup>133</sup>, Paris et la Cour des miracles, prouve en s'adressant ainsi au roi qu'il puise dans la colère populaire pour servir ses intérêts personnels, ce qui ne diffère pas des brigands qui pillent la cathédrale à des fins individuelles.

Quant aux révolutions qui achoppent, l'imaginaire social sur lequel fait fond le roman nous en offre au moins deux. 1789 met un terme à l'absolutisme de l'Ancien Régime, mais derrière les valeurs de cohésion et d'unité qu'elle promet se profilent la Terreur révolutionnaire, le Directoire, l'Empire et sa défaite, puis la Restauration. Bien qu'elles marquent le début d'une monarchie plus éclairée avec pour « roi citoyen » Louis-Philippe d'Orléans, les Trois Glorieuses<sup>134</sup> représentent « l'avènement réussi de la bourgeoisie dans

---

<sup>133</sup> Le nom de Coppenole désigne à l'origine celui qui habite dans un lieu-dit.

<sup>134</sup> Jean-Claude Fizaine montre, dans son article, que les révolutions de 1789 et de 1830 ont une iconographie commune qui inclut, entre autres, la cathédrale Notre-Dame de Paris. Cf. « Les Romantismes et la révolution de juillet », *Romantisme*, n° 28-29, 1980, p. 29-46.

l'acte manqué, une répétition parodique du régicide originel<sup>135</sup>. » Il y a bien de la parade et de la « farce » avec le procès de Quasimodo et la Cour des Miracles qui rejouent, sur un mode satirique et brutal, le carnaval initial. Ce miroir grossissant propulse au grand jour la monstruosité au rang de principe universel : « Toutes ces grimaces, toutes ces laideurs investissaient Quasimodo. [...] C'était comme une couche de monstres vivants sur les monstres de pierre de la façade. » (*NDP*, p. 803)

Le roman allègue que la fête ratée est sœur de l'insurrection manquée. Cet échec trouve sa cause dans le fait que la cohésion sociale et que la façon de faire société sont très loin d'être satisfaisantes, mais il n'évacue pas pour autant toutes les réserves d'espoir puisqu'au moins deux réconciliations transcendent l'hécatombe du personnel romanesque et, particulièrement la mort des plus généreux (Quasimodo) et le saccage de la beauté (celle d'Esmeralda et celle de Notre-Dame). Les retrouvailles improbables de la recluse avec sa fille lui redonnent une « force surhumaine » (*NDP*, p. 841) et permettent aux deux femmes de mesurer, l'espace d'un moment, la grandeur d'une tendresse inconditionnelle. Quasimodo découvre en Esmeralda le premier objet d'amour absolu, fusionnel et indulgent. Son suicide peut être lu comme l'impossibilité d'un amour réciproque, mais il s'agit surtout du seul moment où il accède enfin à la parole. Le pronom indéfini « tout » pose alors l'amour comme pilier essentiel d'une vie complète et signifiante et c'est cette expérience sensible, bien que souffrante, qui le fait passer de la bête<sup>136</sup> à l'« homme » (*NDP*, p. 859). Tant l'élaboration du personnage de la jeune femme que celle du monstre amoureux signalent que le sort réservé

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>136</sup> Rappelons qu'il est qualifié de « singe », de « cyclope », de « diable » (*NDP*, p. 527) dans les premiers chapitres du roman.

aux déclassés est une ignominie. Dans le dernier paragraphe du roman, le verbe « embrasser » (*NDP*, p. 859) est employé à trois reprises pour décrire la façon dont le squelette du sonneur de Notre-Dame est « étroitement » (*NDP*, p. 859) lié à celui de l'Égyptienne. Cette fusion *post-mortem* des corps est à l'image de l'union du grotesque et du sublime, mais elle dépasse la relation intime des deux personnages, elle témoigne plus largement de la possibilité du pardon, de la rédemption et de la possibilité humaniste d'un vivre-ensemble décent. Malgré les échecs et les erreurs répétés, *Notre-Dame de Paris* sème l'idée qu'il existe un espoir de progrès. Certes, la mort de Louis XI ne marque pas la fin du temps des rois, mais en installant le roman dans le Moyen Âge, le roman se déploie sur un horizon historique qui a de la profondeur. La fiction qu'il déroule va dans le sens d'une marche lente, mais progressive, difficile, mais constante, vers 1789, vers 1830 et vers une évolution toujours plus englobante et plus humaine de la société. L'expérience violente des clivages sociaux peut se transformer et susciter un élan vers une vie individuelle et collective meilleure, malgré le poids des cupidités, des égoïsmes, des rites sociaux sectaires et des traditions exclusivistes, dont celle de la monarchie : « Le temps des rois est passé ; on a beau leur chanter des hymnes et leur offrir de l'encens, ce ne sont que des morts sur des lits de parade<sup>137</sup>. »

---

<sup>137</sup>

Chateaubriand, cité dans Jean-Claude Fizaine, *op. cit.*, p. 34.

## DEUXIÈME CHAPITRE

### *LES MISÉRABLES* : PARADES AMOUREUSES

Si vous décidiez de traquer les termes relatifs aux festivités dans *Les Misérables*, vous seriez peut-être surpris de ne recueillir que trente et une occurrences pour le substantif « fête », quatorze pour « mardi gras » et six pour « carnaval ». Ces deux derniers sont exclusivement concentrés dans les derniers chapitres. Pour un livre de presque deux mille pages, cela fait bien peu. Pourtant, ces cas sont gorgés de sens. Leur inventaire permet une première approche des représentations du festif dans la société du roman et des valeurs qu'elles embrigadent.

L'examen des occurrences du mot « fête » révèle que les réjouissances sont rarement porteuses d'allégresse ou de bonheur et qu'elles ne remplissent presque jamais leurs promesses d'espoir et de communion collective. C'est tout l'inverse. Si elles sont des fêtes religieuses, elles affichent un esprit et des pratiques ritualistes rigides, comme le montrent les cérémonies des sœurs du Petit-Picpus ou la mise en scène de la bigoterie de Mlle Gillenormand :

Elle était de la confrérie de la Vierge, portait un voile blanc à de certaines fêtes, marmottait des oraisons spéciales, révérait le « saint sang », vénérait « le sacré cœur », restait des heures en contemplation devant un autel rococo-jésuite dans une chapelle fermée au commun des fidèles (*LM*, p. 480).

S'il s'agit de célébrations publiques organisées par la ville, elles dissonent avec les cruautés et les horreurs de la vie sociale. Elles ont pour fonction d'en détourner l'attention et pour but de faire œuvre de diversion, sans pourtant y parvenir :

Heureusement le hasard fit que le lendemain de ce jour tragique [le passage du « cortège » des forçats] il y eut, à propos de je ne sais plus quelle solennité officielle, des fêtes dans Paris, revue au Champ de Mars, joutes sur la Seine, théâtres aux Champs-Élysées, feu d'artifice à l'Étoile, illuminations partout. Jean Valjean, faisant violence à ses habitudes, conduisit Cosette à ces réjouissances, afin de la distraire du souvenir de la veille et d'effacer sous le riant tumulte de tout Paris la chose abominable qui avait passé devant elle. (*LM*, p. 721)

Ce passage souligne le pouvoir de dissimulation que possède la fête « officielle » sur une âme pure comme celle de Cosette, mais aussi sur le désir de joie de « tout Paris ». Cette célébration n'est pas sans rappeler les fêtes du Second Empire<sup>138</sup> qui ont le même programme, chérissant particulièrement les revues au Champ de Mars, et qui servent à dissimuler « la chose abominable<sup>139</sup> », c'est-à-dire le coup d'état lui-même. Dans tous les cas, les excès sont loin d'avoir la valeur positive et le pouvoir ludique de l'univers de Gargantua. Au contraire, les festivités et les abus sont là pour vernisser l'oppression et l'escroquerie. Si Tholomyès réussit à convaincre Fantine du bonheur qu'ils partagent en s'exclamant « Quelle fête partout ! » (*LM*, p. 111), la jeune fille réalisera bien vite la tromperie qui se cache derrière cette ultime soirée festive. Azelma et son père Thénardier ont quant à eux bien compris que le carnaval, avec ses masques et ses défilés, est un paravent idéal pour se dérober au regard des autres. Ils profitent de la liesse générale pour se fondre dans la foule du mardi gras<sup>140</sup> et

<sup>138</sup> Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin et Marie-Paule Vial, *Spectaculaire Second Empire*, Catalogue de l'exposition « Spectaculaire Second Empire » au musée d'Orsay, Paris, Éditions Skira, 2016, 319 p.

<sup>139</sup> Pierre Larousse, dans son dictionnaire, emploie à cet égard le mot « crime » [Nota Bene : tous les opposants au coup d'état parlent d'un crime, et Victor Hugo écrit « Histoire d'un crime »] : « Sous le règne néfaste de Napoléon III, qui débuta par un crime, continua par la suppression de toutes les libertés et se termina par une capitulation honteuse, Paris, privé de ces libertés qui font des peuples virils et forts, devint uniquement une ville de plaisir et d'affaire. » Pierre Larousse, « Paris », *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1875, tome 12, p. 237.

<sup>140</sup> Thénardier, croyant avoir reconnu Jean Valjean, demande à Azelma de suivre la noce pour savoir du mariage de qui il s'agit.



pour épier Marius et Cosette, nouvellement mariés. De la même manière, si l'égout est présenté comme « la grande prodigalité de Paris, sa fête merveilleuse, sa folie Beaujon, son orgie, son ruissellement d'or à pleines mains, son faste, son luxe, sa magnificence » (*LM*, p. 993), ce n'est pas pour élaborer une image grotesque qui lierait le bas corporel à une abondance fertile et luxuriante. Cet « intestin » est plutôt stérile, car au lieu de se servir des eaux usées comme engrais pour nourrir les champs, Paris se contente de gaspiller la « richesse publique » en jetant « vingt-cinq millions à l'eau » (*LM*, p. 992) par année. Une fois de plus, la démesure s'adjoit à l'ironie en sorte de typer une « fête » qui, pour « merveilleuse » qu'elle soit donnée, n'a rien d'une force vitale. Tout laisse croire que la fête se transforme irrémédiablement en mascarade ou en farce.

Les mots « mardi gras » et « carnaval » sont emportés dans le même mouvement de sens, à ceci près qu'ils insistent particulièrement sur la spectacularisation de la violence et de la misère. Par ce biais, ils montrent que la fête est discriminatoire puisque seuls quelques privilégiés peuvent jouir de ce temps suspendu sans en subir les conséquences éventuelles. Dans le cas de la fille de Champmathieu qui « rev[ien]t à sept heures du soir, et se couch[e] bien vite », c'est la fatigue du travail quotidien qui l'empêche de profiter des plaisirs du bal : « Je me rappelle un mardi gras où elle était couchée à huit heures. » (*LM*, p. 215) Dans les égouts, l'œil saisit la nature morte terrible d'« un fœtus livide [...] enveloppé dans des paillettes qui ont dansé le mardi gras dernier à l'Opéra » (*LM*, p. 995) ; elle montre que le carnaval, loin d'avoir un rôle positif, ne rend que plus évidente la condition sociale des femmes et les situations précaires auxquelles elles doivent faire face quand la fête est terminée.

Des parallèles sont parfois établis entre le « mardi gras », la guerre et les révoltes : « on avait allumé un lampion dans la petite barricade, et, dans la grande, une de ces torches de cire comme on en rencontre le mardi gras en avant des voitures chargées de masques qui vont à la Courtille. » (*LM*, p. 874) Le carnaval ne parvient pas à accomplir sa fonction cathartique d'apaisement puisque les reliquats du mardi gras sont réinvestis dans les lieux insurrectionnels où culminent, à la fin du roman, les frustrations de la jeunesse républicaine<sup>141</sup>. L'échec des barricades jette un sombre éclairage sur les possibilités de transformer le monde : ni le carnaval, comme fête collective, ni l'appel aux armes comme rites ou moyens révolutionnaires n'ont réussi à changer la société. Au contraire, il se trouve toujours des personnages rejetés par ces rassemblements et ces ralliements. Dans la plupart des cas, c'est la jeunesse qui en est expulsée : certains le sont par leur condition sociale (la fille de Champmathieu, ouvrière), par leur sexe (les femmes qui vivent seules avec les conséquences des grossesses non désirées) ou par leur allégeance politique (tous sauf Marius meurent sur les barricades). Cela tient au fait que la fête ne peut devenir subversive. Elle est somme toute, à un autre degré, comme la révolte qui ne peut devenir révolution que si elle est en accord avec le moment historique et, surtout, si elle est en accord avec le peuple, sans quoi les maisons de la ville se referment comme un piège sur les insurgés<sup>142</sup>. Il en va de même dans la mise en récit de la bataille de Waterloo où la réplique finale de Cambronne, qui ne tient qu'en un mot, « merde », prouve qu'il n'y a pas de renversement symbolique positif. Ce

---

<sup>141</sup> « Tandis qu'une bataille encore toute politique se préparait dans ce même emplacement qui avait vu déjà tant d'événements révolutionnaires, tandis que la jeunesse, les associations secrètes, les écoles, au nom des principes, et la classe moyenne, au nom des intérêts, s'approchaient pour se heurter, s'étreindre et se terrasser, [...] on entendait gronder sourdement la sombre voix du peuple. » (*LM*, p. 884-885)

<sup>142</sup> Cf. Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, op. cit., p. 141-147.

*famous last word* est une dernière bravade maquillée par le texte en « parole du dédain titanique ». Conjugué au vol de Thénardier sur le champ de bataille, les cinq lettres du soldat sont « la face risible et noire de l'avenir de Waterloo<sup>143</sup>. » Si son exclamation « clô[t] insolemment Waterloo par le mardi gras » et « compl[ète] Léonidas par Rabelais » (*LM*, p. 271), son caractère scatologique et le charnier qui lui sert de cadre, n'en déplaise au narrateur des *Misérables*, n'ont rien de rabelaisien. Tout indique que la société globale, dans le temps historique qui suivra, risque d'être aussi désordonnée, violente et farcesque que le carnaval lugubre qui lui sert de caisse de résonance.

Néanmoins, quelques rares exceptions échappent à cette emprise dysphorique sur tout le registre du festif. En témoigne la première occurrence du mot « fête » qui décrit l'effet produit par la présence de M. Myriel auprès de ses paroissiens : « C'était une fête partout où il paraissait. On eût dit que son passage avait quelque chose de réchauffant et de lumineux. Les enfants et les vieillards venaient sur le seuil des portes pour l'évêque comme pour le soleil. » (*LM*, p. 18) Le champ lexical de la lumière ainsi que la comparaison de M. Myriel avec le « soleil » en font un personnage « majestueux, rayonnant de bonté et de sainteté, angélique.<sup>144</sup> » Si la fête acquiert dans ce contexte un aspect positif et vivifiant, c'est en grande partie parce que le personnage de l'évêque va à l'encontre des débordements pointés du doigt par ces antiphrases moqueuses : « Monseigneur Bienvenu, humble, pauvre, particulier, n'était pas compté parmi les grosses mitres. [...] Un saint qui vit dans un excès d'abnégation est un voisinage dangereux ; il pourrait bien vous communiquer par contagion une pauvreté incurable. » (*LM*, p. 43) Qui plus est, s'il est excessif, c'est ironiquement par sa

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 151.

charité sans borne : « Il visitait les pauvres tant qu'il avait de l'argent » (*LM*, p. 18). Ne serait-ce que par son prénom, Bienvenu, l'évêque de Digne incarne l'ouverture, la tolérance et surtout, il est rassembleur et, par ses actes, crée à sa manière du tissu social, ce que les fêtes civiles ne parviennent pas à accomplir : il rallie les « enfants » comme les « vieillards » et ne néglige aucun exclu<sup>145</sup>, obtenant même le respect de Cravatte.

Le mot « fête » conserve une signification joyeuse dans la description du petit jardin de la maison sur la rue Plumet où Cosette trouve souvent refuge :

Il y avait un banc de pierre dans un coin, une ou deux statues moisiées, quelques treillages décloués par le temps pourrissant sur le mur ; du reste plus d'allées ni de gazon ; du chiendent partout. Le jardinage était parti, et la nature était revenue. Les mauvaises herbes abondaient, aventure admirable pour un pauvre coin de terre. La fête des giroflées y était splendide. Rien dans ce jardin ne contrariait l'effort sacré des choses vers la vie ; la croissance vénérable était là chez elle. (*LM*, p. 700)

En opposition aux efforts d'assainissement et de maintien de l'ordre lors des fêtes publiques, la fête « réussie », foisonnante, victorieuse refuse, pour sa part, de se faire civiliser. Là aussi, les adjectifs mélioratifs, tel « splendide », ne sont empreints d'aucune ironie, d'aucun cynisme. L'abondance de la nature sauvage et les mauvaises herbes célèbrent cette même « farouche bravoure de la vie » (*LM*, p. 120) employée pour décrire Fantine. Pourtant, paradoxalement, la description aligne tous les indices de la décrépitude : la moisissure, la pourriture et le manque d'entretien. Le texte accumule les indices du décati et accentue le délabrement de la cour pour mieux faire ressortir le sentiment de Cosette. Le jardin est le lieu d'une antithèse qui oppose la désolation et le caractère solaire de la jeune fille. C'est en effet

---

<sup>145</sup> Dans le chapitre « L'évêque en présence d'une lumière inconnue », l'évêque Myriel se rend au chevet du Conventionnel G., homme exclu et banni par la société pour sa participation à la Révolution française et pour ses convictions antimonarchistes.

le regard de cette dernière qui fait des « giroflées » (les boutons desséchés des fleurs) une fête féérique et divine propice aux rêveries et à la contemplation. Cette fête symbolique est à mettre en parallèle avec ce qu'écrit Anne-Hélène Dupont au sujet de la « fête métaphorique des aubépines en fleurs » chez Proust<sup>146</sup> qu'elle qualifie de fête « vraie » en opposition aux fêtes « factices » comme les soirées mondaines. Dans cette cour « sombre comme une cathédrale » où l'on « sent la présence de Dieu (*LM*, p. 701), c'est l'expérience intime et « sacrée » de l'amour qui la distingue des grandes fêtes citoyennes et des célébrations outrancières. Dans *Les Misérables*, loin que le « vrai » et le « faux » et que la fête joyeuse et la fête sinistre soient dans une opposition irréductible, ils sont placés dans un rapport de complémentarité sciemment et temporairement déséquilibré de manière à accentuer le noir pour permettre à la plus mince lumière de resplendir comme une promesse d'avenir.

### ***Fête structurelle, fête conjoncturelle : deux lectures***

La fête en société suppose une suspension temporaire de la vie ordinaire et entraîne, par son caractère inhabituel, la célébration collective de rituels et de pratiques qui apparaissent souvent comme amplifiées, caricaturales ou extravagantes. De plus, la synthèse historique et anthropologique dressée en introduction a permis de proposer un « Idéal-Type » de la représentation de la fête au XIX<sup>e</sup> siècle. Or, ce premier survol de la distribution des mots « fête », « carnaval » et « mardi gras » permet de cerner les contours d'un premier rapport conflictuel lorsqu'il s'agit de penser la fête dans *Les Misérables* : la fête structurelle

---

<sup>146</sup> L'un des traits structurants de cette fête « vraie » chez Proust est son caractère sacré et le lien intrinsèque qu'elle entretient avec le religieux. Cf. Anne-Hélène Dupont, *Proust à la guerre comme à la fête*, Paris, Honoré Champion, 2018, 294 p.

(les célébrations prévues par l'état), perçue comme outrancière ou répressive, s'oppose à la fête conjoncturelle<sup>147</sup>(les célébrations imprévues), perçue pour sa part comme spontanée et vivifiante. Le carnaval historique invitait les gens du peuple à célébrer le renversement temporaire des hiérarchies dans l'excès, dans la parodie et permettait de consolider les frontières symboliques entre les différentes classes sociales. Ce rituel populaire tenait en quelque sorte le rôle d'une « soupape » par laquelle pouvaient s'échapper, en un court laps de temps, des frustrations dont l'accumulation continue aurait pu conduire à des révoltes. Afin de comprendre le lien dialectique entre ces deux représentations de la fête qui divergent et convergent tour à tour, nous nous proposons de faire une lecture approfondie de deux extraits : la dernière soirée de Tholomyès et de Fantine et le mariage de Cosette et de Marius. Les aller-retour entre « l'Idéal-Type » de la fête et sa description dans le texte exposent les ruptures et les continuités entre la fête conjoncturelle et la fête structurelle.

### ***La mauvaise farce***

Six chapitres du « Livre troisième » de la « Première partie » du roman sont consacrés à la description de la journée que quatre amis organisent soi-disant pour plaire à leurs amantes et donnent à lire une fête d'un goût très particulier. Une question de Favorite revient comme un leitmotiv et nourrit l'anticipation joyeuse des amoureuses : « Et la surprise ? » (*LM*, p. 104) La description de la curiosité de l'attente languissante des demoiselles est placée sous le signe d'un perpétuel entre-deux. Celui-ci concerne d'abord le

---

<sup>147</sup> Cf. Jean Duvignaud, *Le don du rien. Essai d'anthropologie de la fête*, op. cit.

temps historique. Fantine en effet est née dans un moment où « le Directoire existait encore » (*LM*, p. 98), période agitée par des complots royalistes et jacobins, par des expéditions militaires et plusieurs coups d'état manqués. Les quatre années de ce régime « directorial » sont données pour une transition entre la Terreur révolutionnaire et Napoléon Bonaparte<sup>148</sup>, entre la fin du XVIII<sup>e</sup> et le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il touche ensuite la vie sociale. Les quatre jeunes hommes sont entre leur vie d'étudiant en droit et leur entrée dans la sphère professionnelle, entre les amourettes et la vie de bourgeois mariés qui les attend. Comme dit le texte : ils s'apprêtent à « rentrer dans la société : dans le devoir et dans l'ordre » (*LM*, p. 115). Les jeunes femmes, à l'exception de Fantine, sont elles aussi dans un entre-deux, entre le métier d'ouvrière et des aventures galantes dont elles espèrent un jour tirer parti. Elles gardent « sur le visage un reste de la sérénité du travail et dans l'âme cette fleur d'honnêteté qui dans la femme survit à la première chute. [...] Pauvreté et coquetterie sont deux conseillères fatales [...] et les belles filles du peuple les ont toutes les deux qui leur parlent bas à l'oreille » (*LM*, p. 97-98). Tirillées entre l'envie de plaire et l'envie d'améliorer leur condition sociale, les « belles filles » se trouvent dans une position intermédiaire entre la satisfaction de leurs désirs et la recherche d'un parti convenable. Elles sont décrites comme des femmes « ravissantes [...], parfumées et radieuses » (*LM*, p. 97), et c'est grâce à leur charme qu'elles escomptent séduire des hommes en fin d'études dans l'espoir de se marier et de changer leurs conditions de vie pour un futur bourgeois. En parallèle, ces aventures amoureuses sont aussi pour elles l'occasion de profiter pleinement des voluptés de leur jeunesse. Même si elles dissimulent la blessure d'avoir été flouées en riant de « la bonne

---

<sup>148</sup>

Qui réussit son coup d'état le 18 brumaire an VIII (9 novembre 1799).

farce », elles savent qu'elles continueront à chasser un beau parti tout en ayant du plaisir. Fantine aussi est entre deux états. Lorsqu'elle quitte la campagne pour revenir dans la ville, c'est pour y « "chercher fortune" » (*LM*, p. 99), un rêve qui va au-delà du désir d'améliorer sa condition financière : « Hélas ! si la Yungfrau avait faim ? » (*LM*, p. 98) « Encore un peu ouvrier[e] », la jeune fille a « faim » à la fois d'argent pour manger et d'amour pour vivre, « car le cœur a sa faim aussi » (*LM*, p. 99). Pour elle cependant, « la bonne farce » tournera mal.

Les quatre jeunes femmes sont présentées comme des orphelines, mais chacune l'est d'une façon différente : si elles ne sont pas toutes dépourvues de parents, elles ont du moins été laissées à elles-mêmes. Favorite découvre tardivement l'existence de sa mère qui se révèle méchante, peu scrupuleuse et profiteuse. Il n'est fait aucune mention des familles de Zéphine et Dahlia, lesquelles, pour pallier leur solitude, « ne se quitt[ent] point » (*LM*, p. 101). Quant à Fantine, « on ne lui avait jamais connu ni père ni mère [...], elle n'avait pas de famille ; point de nom de baptême » (*LM*, p. 98-99). Livrée à elle-même, elle n'a pas de parents, et son prénom lui a été imposé par le « premier passant ». Entre autres particularités, *Les Misérables* est un roman nominaliste, car les noms, prénoms et surnoms des personnages sont fréquemment la marque de leur destin quand ils n'indiquent pas la façon dont la société assigne leurs propriétaires à tel ou tel rôle. Fantine, sans famille et baptisée par un quidam de rencontre, est comme destinée à être amputée de parts successives d'elle-même, et pour commencer de toute capacité à se forger sa propre identité. Avec une muflerie autosatisfaite, les quatre hommes ne se gênent pas pour rappeler à leurs quatre invitées la précarité sociale qui est la leur, laquelle les pousse à prendre des amants pour survivre : « Ô nos amantes ! Sachez que nous avons des parents. Des parents, vous ne connaissez pas



beaucoup ça. » (*LM*, p. 114) Chacun et chacune est ainsi provisoirement « entre », avec des espoirs et des horizons sociaux relatifs à leur origine sociale et à leur sexe. Le divorce entre les hommes qui ont des parents et les jeunes femmes qui n'en ont pas indiquent à la fois la force violente de l'institution familiale, une force entée sur une conception patriarcale de la famille et sur une misogynie systémique qui cadenasse toute trajectoire sociale autonome pour les femmes et contraint leurs corps.

Chacune des amantes porte un surnom : « Favourite, ainsi nommée parce qu'elle était allée en Angleterre » ; « Dahlia, qui avait pris pour nom de guerre un nom de fleur » ; « Zéphine, abrégé de Joséphine » et « Fantine, dite la Blonde » (*LM*, p. 97). Que le prénom de Dahlia soit comparé à un « nom de guerre » montre que ces apparentes amourettes masquent des ambitions de conquête et que trois des quatre jeunes femmes n'ignorent rien des cruautés inhérentes à ces jeux de l'amour. Trois sur quatre ? Oui, car le nom de Fantine lui confère une aura d'innocence. Provenant d'une aphérèse du mot « enfantine », il fait écho à la vulnérabilité et à la précarité qui font de cette « femme enfant » une proie facile et fait de la « petite Fantine » (*LM*, p. 99) une figure du peuple enfant : « Hélas, tu resteras enfant jusqu'au jour où l'enseignement gratuit et obligatoire t'aura donné ta légitime part de lumière<sup>149</sup>. » Les oppositions entre « beauté » et « laideur » qui structurent la description de Fantine la dépeignent comme une exception, comme une fleur (elle « éclot » (*LM*, p. 98)) dont le sol et l'environnement (« les insondables épaisseurs de l'ombre sociale » (*LM*, p. 98)) ne sont pas favorable à sa floraison<sup>150</sup>. Belle (« une jolie blonde avec de belles

<sup>149</sup> Victor Hugo, « 28 janvier 1864 », *Choses vues*, Paris, Gallimard, 2002, [1849-1885], p. 945.

<sup>150</sup> Cette image d'une fleur qui pousse malgré la ville avilie est récurrente chez Hugo, comme en témoigne les vers de ce poème publié dans *Les Chansons des rues et des bois* : « La banlieue, mes amis, peut suffire/La

dents » (*LM*, p. 99)) et morale (elle « resta pure le plus longtemps qu'elle put » (*LM*, p. 99)), la trajectoire sociale de la jeune femme exemplifie les conséquences qui découlent du désengagement des institutions. Son isolement social résulte d'un triple rejet : elle est sans famille, elle est rejetée par l'institution religieuse (« point de nom de baptême, l'église n'était plus là » (*LM*, p. 98)), elle est abandonnée par l'état qui ne lui donne ni protection ni éducation (« à dix ans, Fantine quitta la ville et s'alla mettre en service chez des fermiers des environs » (*LM*, p. 99)). Le roman souligne là par rétroaction l'un des enjeux sociaux majeurs, celui du sort réservé aux déclassés et aux femmes (exploré déjà quelques années auparavant dans *Notre-Dame de Paris* et un peu plus tard dans *Quatrevingt-treize*). Une société qui néglige ses enfants, particulièrement les jeunes filles, et les rend orphelins les condamne aux mêmes horreurs dénoncées en ouverture du roman : Fantine, laissée à elle-même, n'est qu'un exemple de cette « damnation sociale » dénoncée en exergue et qui aboutit à la « déchéance de la femme par la faim ».

Lorsque Dahlia, Zéphine et Favourite « éclate[nt] de rire », « Fantine rit comme les autres » (*LM*, p. 115), mais son rire n'a rien d'un rire joyeux. Au contraire. Selon la typologie de Maxime Prévost, il relève du « rire de la victime, le rire forcé des misérables [...] et ce rire est souffrance » puisque « son rire pitoyable [est] forcé<sup>151</sup> ». Avant le dévoilement de la mauvaise « surprise », tout concourait pourtant à confirmer le bonheur des trois jeunes filles qui espéraient connaître des « folies champêtres » (*LM*, p. 100) et qui n'ont pas vu venir le mensonge tapi derrière l'allant décontracté des « quatre Oscars » (*LM*, p. 97). La déception

---

fleur, que Paris souille, y naît. » Victor Hugo, « Le poète bat aux champs », *Les Chansons des rues et des bois* dans *Œuvres complètes*, Guy Schoeller (dir.), vol. V, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1985 [1866], p. 850.

<sup>151</sup> Maxime Prévost, *Rictus romantiques, Politiques du rire chez Victor Hugo*, op cit., p. 17 et p. 230.

sera d'ailleurs plus dévastatrice pour Fantine car, contrairement à Favourite, Dahlia et Zéphine qui ont déjà eu « Adolphe au premier chapitre, [...] Alphonse au second, et Gustave au troisième » (*LM*, p. 98), elle en est encore « à sa première illusion » (*LM*, p. 98). Il nous revient de relever les indices textuels qui trahissent les promesses de cette fête amoureuse.

### *Une fête champêtre*

Les prémices de cette journée de couples ont tous les airs d'une fête idyllique. L'amour que porte Fantine à Tholomyès est comparé à une « églogue » (*LM*, p. 99), c'est-à-dire à « un petit poème pastoral ou champêtre » (selon le dictionnaire), et le paysage, conciliant, rayonne :

Cette journée-là était d'un bout à l'autre faite d'aurore. Toute la nature semblait avoir congé, et rire. Les parterres de Saint-Cloud embaumaient ; le souffle de la Seine remuait vaguement les feuilles ; les branches gesticulaient dans le vent ; les abeilles mettaient les jasmins au pillage ; toute une bohème de papillons s'abattait dans les achillées, les trèfles et les folles avoines ; il y avait dans l'auguste parc du roi de France un tas de vagabonds, les oiseaux. Les quatre joyeux couples, mêlés au soleil, aux champs, aux fleurs, aux arbres, resplendissaient. Et, dans cette communauté de paradis, parlant, chantant, courant, dansant, chassant aux papillons, cueillant des liserons, mouillant leurs bas à jour roses dans les hautes herbes, fraîches, folles, point méchantes, toutes recevaient un peu çà et là les baisers de tous, excepté Fantine enfermée dans sa vague résistance rêveuse et farouche, et qui aimait. (*LM*, p. 103)

La nature, personnifiée par des verbes comme « rire », « gesticuler », « s'abattre », participe pleinement de cette fête bucolique. Par analogie, elle prend « congé ». Le quotidien est momentanément suspendu à tel point que la vie parisienne faite de misères et d'obligations est dissipée par l'allégresse de la campagne. Les amants passent la journée sur les bords de Paris, entre Paris et la Province. Dans cette ambiance de fête, seule Fantine ne reçoit pas « çà

et là les baisers de tous », car elle seule éprouve un amour sincère « un amour unique, un amour fidèle » (*LM*, p. 99), et, vu son passé, il n'est pas étonnant que cet amour soit réservé à Tholomyès, le plus vieux du groupe. Sa « vague résistance rêveuse et farouche » s'explique en effet par la solitude et par le désert affectif dans lesquels elle a grandi. Contrairement à ses amies qui connaissent les jeux de la séduction<sup>152</sup>, elle ne profite pas pleinement de la liberté qu'offre cette trêve à Saint-Cloud et c'est elle qui subira plus fortement que ses compagnes le retour à une vie ordinaire dont elles ne peuvent que momentanément s'échapper. Elle est aussi la seule qui « refus[e] de se balancer » (*LM*, p. 104), ce qui est un premier indice de sa grossesse. Puisqu'elle est enceinte, elle se retrouve alors dans un entre-deux fort périlleux : seule, et bientôt fille-mère. L'« improvisation » (*LM*, p. 111) de son amant, quelques pages plus loin, est pourtant pleine de sous-entendus et de mises en garde (« méfions-nous des noms. Ils peuvent se tromper. » (*LM*, p. 109)) qui laissent entendre que son amour pour la « blonde fille des chimères » (*LM*, p. 110) est un leurre. Tholomyès dit d'elle qu'elle « se réfugie dans les illusions ». Le mot « illusion », qui par définition renvoie à une apparence trompeuse, annonçait déjà que leur relation amoureuse était de l'ordre du mensonge, d'un mirage (d'une vie meilleure) créé par un maître des fantasmagories. Son amant — et initiateur (selon l'étymologie grecque de son nom) — la décrit aussi comme « une songeuse, une rêveuse, une pensive, une sensitive », comme un « fantôme [...] qui se réfugie dans les illusions » (*LM*, p. 110). Ces qualificatifs ont pour effet de « désincarner<sup>153</sup> »

---

<sup>152</sup> Cf. ce que dit Favorite de Blacheville dans le « Chapitre où l'on s'adore » (*LM*, p. 107).

<sup>153</sup> Dans un article qui propose une comparaison entre le personnage de Fantine et Léopoldine, Briana Lewis utilise le terme « disembodied » pour décrire ce qu'elle analyse comme la séparation de la voix et du corps. Celle-ci serait plus précisément obvie au moment de la mort de Fantine et serait le signe d'une rédemption, voire d'une ascension spirituelle. Ce rapprochement biographique ne permet qu'une lecture partielle de ce phénomène, déjà présent avant que Fantine ne soit contrainte à la prostitution. Cf. « Douceur

le personnage féminin et d'insister avec ironie sur une aura mystique qui la distinguerait de ses trois compagnes, lesquelles sont surtout dépeintes par leurs attributs physiques (« la figure chiffonnée » de Zéphine, les « jambes » et les « lèvres » de Favourite, et Dahlia, fautive « d'avoir de l'esprit », « sen[t] bon » (*LM*, p. 109-110)). Fantine, quant à elle, est à la fois évanescence, belle, naïve et esthétiquement mythologique (elle aurait la forme d'une nymphe). Le recours au substantif « fantôme » la case entre la vie terrestre (et tout ce que cela comporte de plaisirs charnels) et la vie céleste (« les yeux au ciel, [elle] erre dans un jardin où il y a plus d'oiseau qu'il n'en existe » (*LM*, p. 210)), entre la vie et la mort<sup>154</sup>.

Opposé au monde du travail et de l'ordre, ce paysage champêtre se lit d'abord comme un lieu de la marginalité par le biais d'un jeu de connotations : les papillons sont « une bohème », les oiseaux sont des « vagabonds », les abeilles « pillent ». Pour les amants, la journée de réjouissances est également marquée par le désir de célébrer la fin des contraintes imposées par leur formation et par l'envie de différer une dernière fois leur entrée dans la vie adulte :

À bas la sagesse ! oubliez tout ce que j'ai dit. Ne soyons ni prudes, ni prudents, ni prud'hommes. Je porte un toast à l'allégresse ; soyons allègres ! Complétons notre cours de droit par la folie et la nourriture. Indigestion et digeste. Que Justinien soit le mâle et que Ripaille soit la femelle ! Joie dans les profondeurs ! (*LM*, p. 211)

Les quatre jeunes hommes justifient leur désinvolture par leur statut d'« étudiant » (*LM*, p. 97) en droit, lequel statut ils s'appêtent à quitter au terme d'une période qu'ils savaient transitoire et éphémère. Une lecture superficielle pourrait confondre

---

d'un autre monde : Sexualité, Disembodiment, and the Young Woman's voice in *Les Misérables* », *Women in French Studies*, vol. 23, 2015, p. 10-22.

<sup>154</sup> Cette dualité du corps et de l'esprit se repère aussi plus tard dans le roman : femme publique pour certains, « ange » pour Valjean (*LM*, p.160).

l'appel à l'allégresse de Tholomyès avec le réalisme grotesque et ses invitations à la ripaille avec quelque esprit rabelaisien. Une telle confusion serait peccamineuse. Chez Rabelais, les images du « corps mangeant » indiquent la gourmandise de connaître, les joies de la fécondité, la métamorphose perpétuelle de la nature, le désir perpétuel de régénération. L'exclamation « Joie dans les profondeurs ! » pourrait elle aussi donner le change, mais elle n'est qu'une formule plate accompagnant le lancement d'un toast et, venant juste après le mot « femelle », n'est pas sans quelque connotation sexuelle vulgaire. De la même manière, l'impératif « soyons allègre ! » ressemble à quelque amorce de la méthode Coué. Rien ici ne tend vers une libération et vers un avenir nouveau. Rien n'est plus étranger à l'idée d'accéder à une forme dynamique de liberté. Toutes les oppositions sont statiques : prudence, prud'homme, cours de droit, Justinien, indigestion et mâle d'un côté, allégresse, folie, nourriture, digeste, Ripaille et femelle de l'autre. Mais rien n'indique un dépassement de ces contradictions. Le second versant de celles-ci n'est jamais que le point final d'une époque, avant la rentrée définitive dans le rang. Le banquet et tout ce qui vient d'être souligné annulent tout effet carnavalesque. Les jeunes hommes n'avalent pas le monde dans le but d'atteindre une meilleure compréhension de la vie et du monde : leurs excès n'auront rien de fertile (Tholomyès laisse derrière lui son enfant) ni de régénérateur, ils ne servent qu'à ritualiser la fin de leur jeunesse, qu'à marquer leur propre avalement par le monde adulte.

L'illusion est néanmoins entretenue par le fait que le roman décrit d'abord l'amour au printemps comme un conte de fées, mais en bonne logique antithétique, cette idylle est niée par une fête où l'amour n'est qu'un simulacre, une parodie, un jeu de dupes. En effet, dans un premier temps, l'amour printanier semble avoir le pouvoir d'effacer provisoirement

les frontières des classes sociales, de telle sorte que tout le monde apparaît égal face à cette joie collective :

Il y avait une fois une fée qui fit les prairies et les arbres exprès pour les amoureux. De là cette éternelle école buissonnière des amants qui recommence sans cesse et qui durera tant qu'il y aura des buissons et des écoliers. De là la popularité du printemps parmi les penseurs. Le patricien et le gagne-petit, le duc et pair et le robin, les gens de la cour et les gens de la ville, comme on parlait autrefois, tous sont sujets de cette fée. On rit, on se cherche, il y a dans l'air une clarté d'apothéose, quelle transfiguration que d'aimer ! Les clercs de notaire sont des dieux. (*LM*, p. 103)

L'expression « l'école buissonnière » inscrit cette fête galante dans l'univers de l'enfance, alors que l'expression « il y avait une fois » et l'adjectif « éternelle » la placent dans un hors-temps propre aux récits merveilleux. Les « fées » et l'esprit du conte font partie de l'enchantement amoureux, de la « transfiguration [...] d'aimer ». Or, le merveilleux de cette envoûtante transformation est concurrencé par d'autres types de discours et d'autres formes narratives qui relèvent du genre épistolaire (la lettre de rupture en fin de chapitre) et du récit réaliste : le texte rappelle les lieux (« le parc du roi de France », « Saint-Cloud »), la date de 1817 (« C'est de la physionomie des années que se compose la figure des siècles » (*LM*, p. 97)) et les hiérarchies sociales prévalant à cette époque (« Le patricien et le gagne-petit, le duc et pair et le robin, les gens de la cour et les gens de la ville »). Cette hybridité générique met l'accent sur la multiplication des récits et des points de vue : les référents politiques et spatio-temporels qui nous ramènent dans la France du premier XIX<sup>e</sup> siècle interfèrent avec la vision édénique et enfantine du conte merveilleux et résonnent comme un brusque rappel à la réalité pour Fantine.

### *Le banquet*

Cet ersatz de fête champêtre est suivi d'une scène de banquet qui en est à la fois la fin et le clou. Comme il se doit, nourriture et allégresse y abondent :

On avait songé au dîner ; et le radieux huitain, enfin un peu las, s'était échoué au cabaret Bombarda, succursale qu'avait établie aux Champs-Élysées ce fameux restaurateur Bombarda, dont on voyait alors l'enseigne rue de Rivoli à côté du passage Delorme. Une chambre grande, mais laide, avec alcôve et lit au fond (vu la plénitude du cabaret le dimanche, il avait fallu accepter ce gîte) ; deux fenêtres d'où l'on pouvait contempler, à travers les ormes, le quai et la rivière ; un magnifique rayon d'août effleurant les fenêtres ; deux tables ; sur l'une une triomphante montagne de bouquets mêlés à des chapeaux d'hommes et de femmes ; à l'autre les quatre couples attablés autour d'un joyeux encombrement de plats, d'assiettes, de verres et de bouteilles ; des cruchons de bière mêlés à des flacons de vin ; peu d'ordre sur la table, quelque désordre dessous. (*LM*, p. 104-105)

À la première lecture, la description du repas a toutes les allures d'une soirée d'amours et de plaisirs. Certes, il se dégage une grande assurance des adjectifs mélioratifs tels que « triomphante » et « joyeux », comme si les jeunes couples étaient prêts à surmonter toutes les embûches (la lassitude, le manque de places), et l'endroit propice à exalter leur passion. Or, l'ordre relatif des ostensibles plaisirs de bouche cache le désordre, ce qui se passe sous la table, en sorte que cette contradiction entre le dessus et le dessous est analogue au plan fête/rupture des « quatre Oscars quelconques ». Le nom même du lieu où ils festoient<sup>155</sup>, « Bombarda », en donne immédiatement la preuve, lui qui agrège la bombe qu'on fait et le barda que le soldat porte, lui qui conjugue le verbe « bombarder » à la troisième personne du

---

<sup>155</sup> « le radieux huitain, enfin un peu las, s'était échoué au cabaret Bombarda, succursale qu'avait établie aux Champs-Élysées ce fameux restaurateur Bombarda dont on voyait alors l'enseigne rue de Rivoli à côté du passage Delorme. » (*LM*, p. 104) Notons par ailleurs que le mot « Bombarda » a plus d'un son commun avec « Boustrapa », sobriquet attribué à Napoléon III.



passé simple. Ses connotations guerrières donnent à entendre que la noce tant rêvée et attendue par les jeunes femmes est un leurre. La bombance tient de la ripaille et se tient dans une « chambre grande, mais laide, avec alcôve et lit au fond ». Non seulement le trop-plein de nourriture s'accompagne d'un « trop-plein » de gens (« vu la plénitude du cabaret le dimanche, il avait fallu accepter ce gîte » (*LM*, p. 105)), mais de plus la cohabitation de la table et du lit a pour vulgaire conséquence que tout est ici affaire de consommation. Les « quatre Oscars » usent et ont usé des quatre grisettes comme ils le font et l'ont fait de mets comestibles. L'intimité amoureuse (« alcôve », « lit ») est ainsi publique, ce qui avoisine le sens de « fille publique ». Cette dérive, qui n'échappe pas à Favourite (« vois, c'est une horreur, dit-elle à Dahlia, nous dînons dans un endroit où il y a un lit, ça me dégoûte de la vie » (*LM*, p. 107)), annonce le sort de Fantine et corrobore le fait que les quatre petits machos « jouent » les amants fidèles et dévoués.

### ***La rhétorique du vide***

Tholomyès cultive une ivresse qui produit à la fois des effets d'incohérence et de saturation. Il lance un appel bachique qui est le déclencheur d'une longue tirade parataxique qui s'étend sur plus de deux pages et qui fait par allusion, contentement de soi et demi-propos, l'éloge de l'amour libre et de l'ivrognerie :

- Tholomyès, cria Blachevelle, tu es ivre !
- Pardieu! dit Tholomyès.
- Alors sois gai, reprit Blachevelle.
- J'y consens, répondit Tholomyès.
- Et, remplissant son verre, il se leva :
- Gloire au vin ! (*LM*, p. 109)

Désinhibé et aidé par le vin, Tholomyès saute du coq à l'âne et n'encourage la licence en amour ou ailleurs que pour mieux poser ensuite que ce temps-là est fini (« chacune de nos passions, même l'amour, a un estomac qu'il ne faut pas trop remplir » (*LM*, p. 108)). Celles qui l'écoutent ne peuvent comprendre qu'il annonce déjà ainsi la rupture qui va suivre. De façon plus matoise, elles peuvent y voir une ode à la liberté et à l'insouciance. Fantine, quant à elle, ne peut imaginer que cette ivresse et cette « gaieté » aboutiront au contraire à sa répudiation et à son asservissement.

Même les calembours, que le chapitre accumule, n'ont pas de potentiel stimulant et n'invitent pas, par la voie du rire, à quelque émancipation collective. Le Toulousain s'amuse à dévier les conversations philosophiques sérieuses vers des considérations plus triviales, sur la nourriture par exemple<sup>156</sup> en s'amusant de la proximité sonore de « Berquin » et « Berchoux » ou de la paronymie du nom de « Montcalm » :

- Tholomyès, fit Blachevelle, contemple mon calme.
  - Tu en es le marquis, répondit Tholomyès.
- Ce médiocre jeu de mots fit l'effet d'une pierre dans une mare. Le marquis de Montcalm était un royaliste alors célèbre. (*LM*, p. 108)
- Tholomyès, tes opinions font loi. Quel est ton auteur favori ?
  - Ber...
  - Quin ?
  - Non. Choux. (*LM*, p. 112)

Ces assauts d'humour composé, qui fleurent encore leur étudiant en droit, n'entraînent pas chez les autres personnages de rire contagieux. Tholomyès aime se mettre en scène et de ce fait, est passé maître dans l'art de la grandiloquence. Ironiquement, son style pléthorique surcharge l'espace de la parole de propos insignifiants et creux :

---

<sup>156</sup> Joseph de Berchoux est reconnu pour avoir inventé le mot « gastronomie ».

Que Justinien soit le mâle et que Ripaille soit la femelle ! Joie dans les profondeurs ! Vis, ô création ! Le monde est un gros diamant ! Je suis heureux. Les oiseaux sont étonnants. Quelle fête partout ! Le rossignol est un Elleviou gratis. Été, je te salue. Ô Luxembourg, ô Géorgiques de la rue Madame et de l'allée de l'Observatoire ! ô pioupious rêveurs ! ô toutes ces bonnes charmantes qui, tout en gardant des enfants, s'amuse à en ébaucher ! Les pampas de l'Amérique me plairaient, si je n'avais fait les arcades de l'Odéon. Mon âme s'envole dans les forêts vierges et dans les savanes. Tout est beau. Les mouches bourdonnent dans les rayons. Le soleil a éternué le colibri. Embrasse-moi, Fantine ! (*LM*, p. 111)

Selon le principe de la parataxe, il juxtapose de courtes phrases, qui n'ont pas grand lien entre elles, parfois de simples syntagmes, qui n'en ont pas plus, sinon celui de glisser une isotopie érotique dans la verbigération (« mâle », « femelle », « la rue Madame », « les bonnes charmantes », « ébaucher [des enfants] », « plairaient », « vierges », « beau », « Embrasse-moi »). Cet artifice le contraint à passer d'une chose à l'autre et à adopter un ton badin. Alors qu'il tente d'être drôle, la profusion de propositions exclamatives et ses réactions exagérées poussent jusqu'à la caricature la vacuité de ses propos. En tant que faussaire, il pastiche avec emphase cette même littérature du dimanche que dévore Madame Thénardier, « des avatars des anciens romans classiques, dégonflés en opéras-comiques, en romans sentimentaux de belle intention, quelques fois en mélodrames ou en romans noirs de troisième classe<sup>157</sup>. » Ses faux élans amoureux s'accompagnent d'une extase démesurée pour une nature qu'il décrit enchanteresse. La répétition ampoulée de l'interjection « ô » et les métaphores convenues font résonner un lyrisme mièvre et doucereux qui montre que le Toulousain surjoue son rôle. Dans son numéro de fin de tablée, il accumule les référents culturels, faisant ainsi étalage de ses connaissances et de sa culture d'« antique étudiant vieux » (*LM*, p. 99), mais

---

<sup>157</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, op. cit., p. 180-181.

ironiquement, les exploits des hommes importants qu'il mentionne sont en réalité aux antipodes de ses propres accomplissements : il n'a ni l'ardeur au travail, ni la prestance, ni la fidélité en amour de l'empereur Justinien ; il n'a pas non plus le talent, la popularité ou la créativité d'Elleviou. De ce désir de combler à tout prix le silence et de dominer le lieu de la parole résulte un effet de trop-plein qui transforme la « fête » et le festin (« ripaille ») en épisode indigeste.

La duplicité de cette tirade se dévoile pratiquement et atteint son point culminant dans le baiser qu'il donne « par erreur » à Favourite, ce qui prouve s'il en était besoin que ses paroles ne suivent pas ses actions. Le style déclamatoire pompeux du futur « gros avoué de province » (*LM*, p. 120) fait écho à celui de l'avocat général qui emploie des « antonomases » et des « épithètes fleuries » (*LM*, p. 213-214) lors du procès de Champmathieu pour impressionner l'auditoire, et qui s'exprime

dans cette langue de province qui a longtemps constitué l'éloquence du barreau et dont usaient jadis tous les avocats, aussi bien à Paris qu'à Romorantin ou à Montbrison, et qui aujourd'hui, étant devenue classique, n'est plus guère parlée que par les orateurs officiels du parquet, auxquels elle convient par sa sonorité grave et son allure majestueuse. (*LM*, p. 212)

Dans les deux cas, les critiques sont les mêmes : les fioritures de leurs discours appartiennent à un autre temps<sup>158</sup>, dissimulent l'absence de profondeur et de justesse des propos et témoignent d'une manipulation d'autrui par le langage. Ces laïus tiennent d'une manière de

---

<sup>158</sup> Le temps de l'action du roman. Le texte fait comprendre que, dans le temps de l'écriture du roman, ces fioritures se sont maintenues, mais uniquement dans la jactance des « orateurs officiels ». On sait combien le Second Empire put s'appuyer sur la magistrature. Nombre de critiques des *Misérables* furent rédigées par des avocats sollicités par le palais. Il y a bien par ailleurs une pensée du droit dans ce roman : les « quatre Oscars » ont fait leur cours en droit, Jean Valjean subit les lois sur les forçats sans compter que lui, bagnard, est poursuivi tout au long du récit par l'inspecteur de police, Javert. Cf. Pierre Malandrain, « La réception des *Misérables* ou « un lieu où des convictions sont en train de se former », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 86, n° 6, 1986, p. 1065-1079.

spectacle qui pastiche la virtuosité composée de la faconde avocassière. Ils servent habituellement à éblouir l'assistance et, en l'occurrence, les jeunes femmes.

Dans cette théâtralisation de la parole, le Toulousain ne partage pas, ou si peu, le temps de parole avec le reste de ses compagnons. Ne serait-ce que par l'ampleur de ses tirades, il se présente comme un grand orateur et assume le rôle de chef de — petite — bande. Il occupe tout l'espace et monopolise la parole de telle sorte qu'aucune riposte et qu'aucune concurrence n'est possible. L'ascendant qu'il prend le rend ivre de ses propres mots à telle enseigne qu'il se permet d'insulter autrui en usant de formulations faussement poétiques et qu'il en éprouve du plaisir : « Ô Zéphine, ô Joséphine, figure plus que chiffonnée, vous seriez charmante, si vous n'étiez de travers. Vous avez l'air d'un joli visage sur lequel, par mégarde, on s'est assis » (*LM*, p. 109). Sa roublardise est telle qu'il se moque des « mesdemoiselles » à leurs dépens en leur demandant « pardon » pour une phrase en « espagnol » alors qu'il a déclamé en latin un vers de Virgile, « Nunc te, Bacche, canam » (*LM*, p. 109). Pour les quatre étudiants en droit, la distinction entre les deux langues est évidente : cette blague d'initiés est un exemple supplémentaire d'un sentiment de supériorité nimbé de mépris. À plusieurs moments, il fait étalage de sa culture personnelle, laquelle reste superficielle, car il cite pêle-mêle des sources aussi diverses que la Bible, Horace, Virgile ou Malherbe sans omettre de leur joindre des pelletées de *name-dropping* et de fausse érudition, comme celle-ci : « Gula punit Gulax<sup>159</sup> ». Puisqu'il a le privilège d'une éducation que les jeunes femmes n'ont pas, le texte insiste sur le fossé qui existe entre cet « antique étudiant vieux [qui] était riche » de ces « quatre mille francs de rente » et la « petite ouvrière » (*LM*, p. 102) qu'est Fantine. Il

---

<sup>159</sup> « La goinfrerie punit le goinfre. » La majuscule et la finale en — ax font de « Gulax » une sorte de faux personnage mythologique (Ajax, Astyanax).

assoit sa supériorité en multipliant les références savantes qui rendent impossible tout échange et qui révèlent l'écart qu'il y a entre lui et ses copains d'école et les jeunes femmes qu'ils courtisent. Mais ce bric-à-brac encyclopédique et cette érudition de parade sont la gaze et le bagage clinquant d'un homme qui néglige le contenu au profit de la forme. Même quand elle se savent ridicules, sa pédanterie et sa cuistrerie trahissent un besoin de susciter l'admiration et de dominer autrui. Il en impose aux jeunes femmes par les multiples moyens identifiés ci-dessus, auxquels peut s'ajouter par exemple cette citation en espagnol, qui en jette : « Soy de Badajoz/Amor me llama/Toda mi alma/Es en mi ojos/Porque enseñas/A tus piernas<sup>160</sup>. » (*LM*, p. 104) Si les sonorités et les mots peuvent donner l'idée d'une « mélodie mélancolique » entée sur un topos romantique (les yeux emplis d'amour), la finale de ce sixain de rythme cinq est égrillarde, ce qui confirme la duplicité, le double jeu permanent qui définit le personnage et, par contagion, ses affidés. Derrière une culture faussement raffinée, Tholomyès dissimule un goujat.

### ***Tholomyès, le petit***

D'évidence, Tholomyès est tout le contraire d'une figure subversive, rebelle ou révolutionnaire. Il n'a rien d'Enjolras et de ses amis, rien des « Amis de l'ABC » :

Tholomyès était l'antique étudiant vieux ; il était riche ; il avait quatre mille francs de rente ; quatre mille francs de rente, splendide scandale sur la montagne Sainte-Genève. Tholomyès était un viveur de trente ans, mal conservé. Il était ridé et édenté ; et il ébauchait une calvitie dont il disait lui-même sans tristesse : crâne à trente ans, genou à quarante. Il digérait médiocrement, et il lui était venu un larmolement à un œil. Mais à mesure que sa jeunesse s'éteignait, il allumait sa gaîté ; il remplaçait ses dents par des lazzis,

---

<sup>160</sup> Dans l'édition critique du roman, Yves Gohin traduit ces vers par : « Je suis de Badajoz./L'Amour m'appelle./Toute mon âme/est dans mes yeux/parce que tu montres/tes jambes. »

ses cheveux par la joie, sa santé par l'ironie, et son œil qui pleurait riait sans cesse. Il était délabré, mais tout en fleurs. Sa jeunesse, pliant bagage bien avant l'âge, battait en retraite en bon ordre, éclatait de rire, et l'on n'y voyait que du feu. Il avait eu une pièce refusée au Vaudeville. Il faisait çà et là des vers quelconques. En outre, il doutait supérieurement de toute chose, grande force aux yeux des faibles. Donc, étant ironique et chauve, il était le chef. (*LM*, p. 99)

L'insistance sur son allure de vieux précocité dévoile deux choses. La première, c'est que la rente appréciable dont il profite lui a permis de prolonger sa jeunesse et de retarder son entrée dans le monde adulte et sérieux auquel se promettent ses plus jeunes compagnons. Cette période de jeunesse, qui devrait n'être que transitoire, se transforme pour lui en une fête éternelle. Une série de parallélismes révèle que sa « gaîté », « sa joie » et ses rires n'émergent qu'au moment où son bel âge se dissipe. Le verbe « remplacer » montre qu'il compense pour la perte d'une « jeunesse » qui autrefois voilait sa pédanterie alors que les multiples antithèses et oxymores (« son œil qui pleurait riait » ; « Il était délabré, mais tout en fleurs. ») indiquent que c'est dorénavant une joie surjouée qui lui sert de masque. Même s'il est écrit qu'« on n'y vo[yait] que du feu », les traces physiques de son vieillissement prématuré ne lui permettent plus de cacher qu'il est maintenant dépassé et qu'il ne peut plus maintenir la position paradoxale de l'« antique étudiant vieux ». L'encadrement du substantif « étudiant » par deux adjectifs qui renvoient à la vieillesse et au passé met l'accent sur l'anachronisme d'un personnage qui n'a plus l'âge ni les idéaux de la jeunesse estudiantine<sup>161</sup> et qui, somme toute, tardivement, « était [...] en train de muer. » (*LM*, p. 513)

<sup>161</sup> Dans le chapitre « Les amis de l'A B C », la description de plusieurs personnages de cette « société secrète » est contraire à celle de Tholomyès. Voici quelques exemples pêle-mêle qui le prouvent. Enjolras, qui semblait « encore enfant » et dont les « vingt-deux ans en paraissaient dix-sept », est chaste et droit. Combeferre et Prouvaire possèdent une vaste érudition qu'ils mettent au profit de questions sociales comme l'éducation et la misère. Prouvaire, bien que riche, est humble et de nature « timide ». Même Courfeyrac, comparé d'abord à

Le champ lexical du pouvoir et de l'autorité, formé avec des mots tels que « supérieurement », « force », « chef », pose que Tholomyès est perçu comme un pseudo-dirigeant et que malgré les liens d'amitiés qu'il tisse avec ses trois compagnons, il y a une certaine hiérarchie au sein du groupe. En fait, le rustre fêtard a bien des traits communs avec Napoléon III. Pour les offrir à lire, le texte procède par petites touches et use de moyens efficaces :

Une sourde rébellion gronda dans le groupe.  
 – Tholomyès, laisse-nous tranquilles, dit Blachevelle,  
 – À bas le tyran ! dit Fameuil.  
 – Bombarda, Bombance et Bamboche ! cria Listolier. [...]  
 – Amis, s'écria Tholomyès, de l'accent d'un homme qui ressaisit l'empire, remettez-vous. (*LM*, p. 108)

Il est impossible pour un lecteur de 1862 de ne pas penser à Louis-Napoléon Bonaparte devant cette périphrase « un homme qui ressaisit l'empire ». Le cri, l'apostrophe et l'impératif pastichent un discours d'autorité. Habile conspirateur, le Toulousain orchestre une journée festive destinée à éblouir, c'est-à-dire tout à la fois à provoquer l'émerveillement et à duper les gens, en l'occurrence les quatre jeunes grisettes. Des mots, transportés d'un registre à l'autre, transportés de la petite musique du pouvoir impérial à la bombance du double quatuor, établissent des rapprochements entre deux figures de « chef » de manière à donner en hologramme du récit une lecture singulière de la fête impériale :

Tholomyès suivait, dominant le groupe. Il était très gai, mais on sentait en lui le gouvernement ; il y avait de la dictature dans sa jovialité ; son ornement principal était un pantalon jambes-d'éléphant, en nankin, avec sous-pieds de tresse de cuivre ; il avait un puissant rotin de deux cents francs à la main, et, comme il se

---

Tholomyès, s'en distingue par son sens de l'honneur : « Il y avait dans Tholomyès un procureur et dans Courfeyrac un paladin. » Finalement, ces jeunes gens se différencient des « quatre Oscars » parce qu'ils forment une « famille » et que chacun d'eux se complètent : « Enjolras était le chef. Comberre était le guide, Courfeyrac était le centre. » (*LM*, p. 513-522)



permettait tout, une chose étrange appelée cigare, à la bouche. Rien n'étant sacré pour lui, il fumait. (*LM*, p. 101)

Ces quelques lignes tracent un portrait accablant de Tholomyès, alias Louis-Napoléon Bonaparte. Sa tenue vestimentaire, similaire à celle de l'uniforme des zouaves lors des campagnes du Second Empire, rappelle l'iconographie chérie de ce dernier, qui habille le plus souvent Napoléon III en soldat, manière de rappeler la légende de l'oncle. Il exhibe deux attributs napoléoniens : le « puissant rotin » désigne par métonymie un type de chaises que l'Empereur introduisit à son retour de Cochinchine<sup>162</sup> ; le « cigare », dont les témoignages de ses contemporains font très souvent état pour décrire le locataire de l'Élysée<sup>163</sup>. Comme Napoléon III succède à Napoléon 1<sup>er</sup> en instaurant sa domination avec le Second Empire, Tholomyès aussi « suit » et « domine » ; tyrannique et viveur, il se « permet tout ».

En fait, deux séries de champs lexicaux s'imbriquent dans la description qui est faite du « chef » étudiantin : d'abord, celui relatif à la fête (il est « gai », « jovial », il aime chanter, « ripailler », fumer le « cigare ») et ensuite, celui relatif à la domination (« dominant », « on sentait en lui le gouvernement », « dictature », « puissant »). L'opposition entre sa « gaieté », sa « jovialité » et sa « dictature » laisse entendre la duplicité des deux hommes pour qui « rien [n'est] sacré » et qui camouflent derrière leur légèreté un contrôle autoritaire et absolu. Ce lien structurel entre festivités et contrôle atteste aussi la

<sup>162</sup> Cf. Denise Ledoux-Lebard, *Le mobilier français du XIX<sup>e</sup> siècle, 1795-1889 : dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1989, 700 p.

<sup>163</sup> Karl Marx écrit dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* « qu'il était convaincu qu'il existe certaines puissances suprêmes auxquelles l'homme et surtout le soldat ne peuvent résister. Parmi ces puissances, il comptait en première ligne les cigares et le champagne ». Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Mille et une nuits, 2005 [1852], p. 68.

Cf. la caricature de G. Lafosse en annexe I et, entre bien d'autres exemples, ce passage de *Napoléon le Petit* : « Le dictateur sent-il l'encens ? sent-il le tabac ? cherchez. Il sent le tabac et l'encens. »

Victor Hugo, *Napoléon le Petit*, dans *Œuvres complètes*, Guy Schoeller (dir.), vol. XII, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1987 [1852], p. 39.

double face de l'empire : la fête impériale et le pouvoir autoritariste. À cet égard, Tholomyès exerce un ascendant aussi bien sur les jeunes femmes, qui « l'écout[ent] avec une attention profonde » (*LM*, p. 109), que sur ses camarades à qui il n'a de cesse de s'adresser à l'impératif pour leur donner des « conseils ». L'admiration emphatique que son entourage a pour lui est ridiculisée par les objets qui la motivent : « Ce Tholomyès est étonnant, disaient les autres avec vénération. Quels pantalons ! quelle énergie ! » (*LM*, p. 101) Par ce biais, le texte moque et critique les flagorneries, les flatteries et les panégyriques outrés dont ses courtisans inondent Napoléon III.

Un prétendant suranné se promenant à Saint-Cloud<sup>164</sup>, c'est précisément le portrait que donne Arthur Rimbaud de Napoléon III dans le sonnet « Rages de César<sup>165</sup> » qui le décrit comme un homme vieilli et nostalgique des années fastes de sa jeunesse :

L'Homme pâle, le long des pelouses fleuries,  
Chemine, en habit noir, et le cigare aux dents :  
L'Homme pâle repense aux fleurs des Tuileries  
— Et parfois son œil terne a des regards ardents...

Car l'Empereur est soûl de ses vingt ans d'orgie !  
Il s'était dit : « Je vais souffler la Liberté  
Bien délicatement, ainsi qu'une bougie ! »  
La Liberté revit ! Il se sent éreinté !

Il est pris : — Oh ! quel nom sur ses lèvres muettes  
Tressaille ? Quel regret implacable le mord ?  
On ne le saura pas. L'Empereur a l'œil mort.

---

<sup>164</sup> Rappelons que Napoléon I<sup>er</sup> et son épouse Joséphine séjournent plusieurs semaines par année dans le château de Saint-Cloud où ils organisent de nombreuses fêtes somptueuses dans les jardins. Napoléon III, cherchant souvent à imiter son oncle pour donner le change, fera à son tour de Saint-Cloud « sa résidence favorite ». Sur les liens entre ces empereurs et Saint-Cloud, Cf. aux campagnes publicitaires et touristiques des villes de Rueil-Malmaison, de Compiègne, de Fontainebleau et de Saint-Cloud au sujet de la « ville impériale » : //www.ville-imperiale.com/napoleon/saint-cloud-3/ (consulté le 12 juillet 2022).

<sup>165</sup> Arthur Rimbaud, « Rages de César », *Recueil Demy* dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Flammarion, 2010 [1870], p. 42.

Il repense peut-être au Compère en lunettes...  
 — Et regarde filer de son cigare en feu,  
 Comme aux soirs de Saint-Cloud, un fin nuage bleu.

Ces vers, écrits après Sedan, parlent de Napoléon III, mais la majuscule au substantif « Homme » allégorise aussi toutes les dictatures passées, présentes et à venir. Dans sa fine analyse du poème, Steve Murphy relève les différentes allusions à l'Empereur et montre que ces traits caricaturent une image d'homme déchu qui circule abondamment dans l'imaginaire social du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>166</sup>. Le poème reprend effectivement quelques tares fréquemment associées à ce dernier (son œil est « terne », il est « pâle », il est « éreinté »), notamment par Victor Hugo qui le décrit lui-même comme un être apathique au « visage blême » et à « l'œil petit et sans clarté<sup>167</sup> ». Rimbaud pour sa part met en scène le prince-président qui « arpente mélancoliquement les allées fleuries de Wilhelmshöhe [...] [se souvenant] de ses propres palais, à Saint-Cloud et aux Tuileries<sup>168</sup> ». Autrefois, il croyait pouvoir « souffler la liberté », c'est-à-dire éradiquer la liberté républicaine. Or, après la défaite de 1870, le Second Empire s'est effondré et aux yeux du poète communalard, avec le retour de la République, c'est aussi « la liberté [qui] revit ». Murphy rappelle avec justesse que ce portrait d'un empereur « éreinté », exténué par « ses vingt ans d'orgie », permet à plusieurs satiristes de l'époque de proposer « une analogie entre la décadence du régime et celle du corps de [Napoléon]<sup>169</sup>. » Ce « César » exténué par ses années de débauche s'apparente au personnage de Tholomyès, lui aussi un homme « délabré » dont les plaisirs ont fait vieillir prématurément le corps.

---

<sup>166</sup> Steve Murphy, « Portrait d'un Empereur : Rages de Césars », *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, p. 105-125.

<sup>167</sup> Victor Hugo, *Napoléon le petit*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>168</sup> Steve Murphy, *op. cit.*, p. 106.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 120.

En s'adressant à ses compagnons, Tholomyès cite cependant un mot célèbre de Napoléon 1<sup>er</sup>. Ce faisant, il recycle une analogie convenue et d'un virilisme accablant, puisque la femme n'y est qu'une proie, entre la conquête amoureuse et la conquête guerrière :

Messieurs, faites des conquêtes. Pillez-vous les uns aux autres sans remords pour vos bien-aimées. Chassez-croisez. En amour, il n'y a pas d'amis. Partout où il y a une jolie femme l'hostilité est ouverte. Pas de quartier, guerre à outrance ! Une jolie femme est un *casus belli* ; une jolie femme est un flagrant délit. Toutes les invasions de l'histoire sont déterminées par des cotillons. La femme est le droit de l'homme. Romulus a enlevé les Sabines, Guillaume a enlevé les Saxones, César a enlevé les Romaines. L'homme qui n'est pas aimé plane comme un vautour sur les amantes d'autrui ; et quant à moi, à tous ces infortunés qui sont veufs, je jette la proclamation sublime de Bonaparte à l'armée d'Italie : " Soldats, vous manquez de tout. L'ennemi en a. " (*LM*, p. 110)

Son appel au détournement (« Pillez-vous les uns aux autres ») détourne la formule christique « aimez-vous les uns les autres » pour en faire une invitation masculiniste de mauvais goût, alors que le champ sémantique de la guerre (« conquêtes », « chassez-croisez », « pilliez », « hostilité », « guerre », « invasions », etc.) est en écho avec la description qui est faite de la bataille de Waterloo quelques chapitres plus loin, dépeinte comme un lieu d'excès par la profusion de détails et d'horreurs racontées. Cette piètre réappropriation des propos de Napoléon 1<sup>er</sup> fait écho à la même stratégie d'emprunt que Napoléon III. Tout au long de son règne, celui-ci s'efforce de situer sa trajectoire dans le prolongement du destin de son oncle. *Les Misérables*, usant des moyens du roman là où *Napoléon le Petit* use des façons du pamphlet, attestent qu'il ne peut y parvenir. L'élaboration du personnage de Tholomyès est l'un de ces moyens. Les rapprochements entre ce dernier et Badinguet, tous deux frelatés et vaniteux, démontrent que le Second Empire est l'une de ces « invasions de l'histoire » des plus nuisibles et que la fête impériale, véritable outil de

propagande, est à l'image de la fête organisée par le futur avoué toulousain<sup>170</sup>, laquelle fête a lieu au bout d'un itinéraire qui ne va pas de Saint-Cloud aux Champs-Élysées par hasard, et s'avère une mauvaise « farce » (*LM*, p. 97).

### *La fête impériale*

De 1852 à 1870, le pouvoir impérial multiplie les célébrations et les fêtes somptueuses, dont les bals aux Tuileries sont emblématiques. L'objectif en était de donner une image resplendissante et fastueuse du régime, d'entretenir des relations et une forme de courtoisie et, par rétroaction, de favoriser l'adhésion populaire. Or, tout ce faste aura plutôt l'effet contraire : les républicains pointent du doigt les mœurs légères et le luxe indécent de la fête impériale, voyant en celle-ci une célébration obscène que le roman reproduit sur un mode ironique avec le personnage de Tholomyès. En même temps qu'il orchestre la mise en scène de « cette éblouissante partie de plaisirs » (*LM*, p. 100), ce dernier sermonne ses compagnons dans un même élan sur l'importance de se « contenir », de ne pas dépasser les « limites », de ne pas « abuser » des bonnes choses, de ne pas « trop (se) remplir », de refuser le « zèle », le « tohu-bohu » et les « excès » (*LM*, p. 107-108). Cette présence antithétique d'un discours de fête qui, en même temps, célèbre et limite les excès, qui, du même mouvement, invite à la libération des pulsions et au contrôle de soi, qui, sans état d'âme, dit une chose et son contraire (« On ment, mais on rit. On affirme, mais on doute. » (*LM*, p. 112))

---

<sup>170</sup> Notons par ailleurs que Toulouse, surnommée « la ville rouge », était profondément républicaine et avait protesté contre le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte. Le second Empire a cependant cherché à y prendre le pouvoir sur le plan politique (sur la ville), par exemple en faisant des découpages électoraux qui favorisaient les candidats officiels du régime.

désigne une contradiction placée au cœur du Second Empire. Dans la société qu'il met en place, les réjouissances, qu'elles soient réservées à l'élite ou aux classes populaires (les défilés militaires par exemple), servent d'instruments pour asseoir la grandeur du régime, exhiber des marques d'opulence et, du coup, masquer la misère publique :

Et il [l'empereur] souriait à sa pensée, en parlant ainsi. Pour en avoir l'esprit tranquille, il n'avait eu qu'à songer au Paris brillant, joyeux, enfiévré, dont la vision de rêve aurait fait croire que du sein de la grande ville s'étaient envolées toute souffrance, toute misère, toute contrainte fâcheuse. C'était, en effet, le mirage, la caressante illusion des beaux jours de l'Empire. Longtemps en seront séduites les imaginations enclines à n'en considérer que les apparences légères<sup>171</sup>.

Dans cette description de Frédéric Loliée, le « rêve », comparé à un « mirage », acquiert un aspect négatif et sournois qui rappelle l'aspect éphémère et illusoire de la « partie de plaisirs » organisée par le leader des quatre Oscars, laquelle dissimule elle aussi sa médiocrité (grandissante à mesure que la rupture<sup>172</sup> approche) et son lot de « souffrance » et de « misère » pour Fantine. La mobilisation d'une incessante isotopie *eros* entre dans une même logique : des termes comme « caressante » et « séduites » sont glissés dans un discours fleuri par lequel Tholomyès fait valoir une manière de grandeur et de noblesse d'esprit aux yeux de ses compagnons et, surtout, de son amante.

Les récits du sort de Fantine et de Cosette dressent un portrait sombre de la condition féminine dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle, en prenant particulièrement pour exemple le cas de la grisette en France, que ce soit sous la Restauration ou sous le Second Empire. Trompée

---

<sup>171</sup> Frédéric Loliée, « Préface », *La fête impériale : ouvrage orné de 18 hors texte en héliogravure*, Paris, Éditions J. Tallander, 1926, p. VIII.

<sup>172</sup> Médiocrité qui atteint son acmé dans la lettre finale, car... on ne rompt pas par lettre !

par les beaux discours de son amant, la première est condamnée à la déchéance sociale ; la deuxième, dont le père est un homme qui jouit de toute impunité<sup>173</sup>, se retrouve orpheline. Par le panorama historique que dresse Alain Lescart de cette figure emblématique complexe, il montre que contrairement à la bourgeoise qui doit se soustraire à ses devoirs familiaux, la grisette peut profiter des plaisirs de sa jeunesse. Or, ce qu'elle gagne en indépendance apparente se dilue très vite en précarité concrète, car cette dernière, belle, jeune et pure, est souvent l'objet du désir masculin de conquêtes. Elle est alors presque toujours « réduite à une marchandise destinée à satisfaire la libido d'une classe plus fortunée et aristocrate<sup>174</sup> ». La grisette « se trouve donc associée à un interdit qui ne peut être levé que sous certaines conditions, dans des lieux et un temps précis. Ce temps de la grisette est associé au fugitif, bal, masque, carnaval [...] ainsi qu'au temps des études<sup>175</sup> ». Les trois amies de Fantine comprennent que le temps de leur beauté est compté et que si elles ne parviennent pas à « monnayer » leur jeunesse en trouvant un parti avantageux, elles seront condamnées au cercle vicieux de la pauvreté et du mépris. Cette fête amoureuse n'est qu'un interlude dont elles doivent tirer rapidement profit, le mariage étant le retour inévitable à l'ordre conventionnel.

### *Une fête qui chante faux*

Cette inadéquation du discours officiel à la réalité que vivent les personnages est également décelable dans une opposition récurrente entre la joie collective (attendue) et la

---

<sup>173</sup> Si Tholomyès n'était pas au courant de la grossesse de Fantine au moment de la « farce », il l'est cependant lorsque cette dernière trouve un moyen de lui envoyer des lettres auxquelles il ne répond jamais.

<sup>174</sup> Alain Lescart, *Splendeurs et misères de la grisette*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 14.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 24.

joie individuelle (feinte). Fantine est par nature toute de joie et de gaieté, selon le dire insistant du narrateur : « Quant à Fantine, c'était la joie. [...] Nous avons dit que Fantine était la joie ; Fantine était aussi la pudeur. » (*LM*, p. 102) En apparence conséquence, ses « dents splendides [ont] évidemment reçu de Dieu une fonction, le rire. » (*LM*, p. 101) Pourtant, malgré cette « évidence », elle perd toute béatitude au terme de la journée festive. Elle perd son innocence et son insouciance, mais elle est aussi obligée de se départir *physiquement* de ses dents. Que tout bonheur, tant personnel que social, lui soit interdit est d'autant plus tragique qu'il était inné. Comme le souligne Pierre Popovic, dans la société environnante, « la réussite de l'être humain ne peut se faire hors d'un accord profond avec la divinité. Encore cet accord ne garantit-il rien<sup>176</sup>. » À la fin de la « bonne farce », la jeune femme s'efforce de rire « comme les autres » (*LM*, p. 115). Sa joie quasiment ontique se mue en une jovialité singée, jouée. Le rire devient alors un artifice qui contribue au conformisme social. Forcée de devenir plus tard « fille de joie », elle sera contrainte de feindre la volupté et de prendre un air réjouissant : « La prostituée est une femme qui rit, mais — la destinée de Fantine le souligne abondamment — qui rit de mauvais cœur<sup>177</sup>. » Toute la construction de son personnage repose ainsi sur une antithèse entre, d'une part, une joie entée sur la beauté du monde, le désir de vivre et un don naturel transcendantal et, d'autre part, une tristesse entée sur la laideur des choses, la douleur de vivre et un engrenage social contre nature.

D'un côté, la description des Champs-Élysées nous apprend que « tout était radieux » et qu'« on entendait [des] rires » (*LM*, p. 105), alors que de l'autre, peu de personnages rient

---

<sup>176</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, op. cit., p. 112.

<sup>177</sup> Maxime Prévost, op. cit., p. 232.



réellement dans ce chapitre. Cette belle journée dominicale ne suppose une cohésion sociale qu'en apparence :

Beaucoup portaient la fleur de lys d'argent suspendue au ruban blanc moiré qui, en 1817, n'avait pas encore tout à fait disparu des boutonniers. Ça et là au milieu des passants faisant cercle et applaudissant, des rondes de petites filles jetaient au vent une bourrée bourbonnienne alors célèbre, destinée à foudroyer les Cent-Jours, et qui avait pour ritournelle :

*Rendez-nous notre père de Gand,  
Rendez-nous notre père.*

Des tas de faubouriens endimanchés, parfois même fleurdelysés comme les bourgeois, épars dans le grand carré Marigny, jouaient aux bagues et tournaient sur les chevaux de bois ; d'autres buvaient ; quelques-uns, apprentis imprimeurs, avaient des bonnets de papier ; on entendait leurs rires. (*LM*, p. 105)

Des promeneurs, on reconnaît dans l'ordre : des miliciens citoyens qui ont prêté serment de fidélité à la monarchie (« beaucoup portaient la fleur de lys d'argent suspendue au ruban blanc moiré ») ; des fillettes chantant un ancien chant d'appel à la Restauration ; des faubouriens qui se font passer pour des bourgeois et s'adonnent à des loisirs de foire hérités des jeux de cour<sup>178</sup> ; des buveurs et finalement, des ouvriers. Ainsi, bien que ce soit toute la ville qui semble en fête, la hiérarchie sociale se maintient et reste lisible et visible par l'entremise de différents attributs tels que les vêtements, les fleurs de lys, le type et la matière du bonnet, etc. Même la chanson « Notre Père de Gand », écrite en 1815 alors que Louis XVIII et son gouvernement s'étaient réfugiés à Gand durant « les Cent Jours », laisse entendre l'homonymie du mot « gant » et rappelle par le fait même la tradition voulant

---

<sup>178</sup> Le « jeu de bagues » fut longtemps un divertissement apprécié par les gens de la Cour, particulièrement au XVIII<sup>e</sup> siècle. Pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il devient un manège « fixe » de plus en plus fréquent dans les grands jardins comme le Luxembourg.

qu'une paire de gants soit remise à chaque nouveau roi lors de son sacre. Ils se perçoivent immédiatement comme des signes de leur appartenance à telle ou telle classe sociale et indiquent les fossés qui les séparent.

Contrairement à Gavroche dont les chansons sont d'instinct un acte de résistance, les « rondes de petites filles » sont convenues et n'acquièrent dans ce chapitre aucune valeur subversive. Elles s'accompagnent certes d'une joie extravagante, mais elles ne permettent aucun renversement symbolique, ne conduisent à aucune distance et *a fortiori* à aucune image de dissidence. Elles ne font que s'ajouter à la cacophonie ambiante : « Cependant, tandis que quelques-uns chantaient, les autres causaient tumultueusement, et tous ensemble ; ce n'était plus que du bruit. » (*LM*, p. 107) Le parallélisme qui coordonne les verbes « chanter » et « causer » montre que les chansons entonnées sont banales et passent inaperçues. Les personnages ne sont jamais dans une position d'écoute, d'autant plus que ce dialogue de sourds est renforcé par l'atmosphère désordonnée et bruyante suggérée par l'adverbe « tumultueusement ». Les voix sont indifférenciées dans un vacarme qui n'annonce aucune harmonie ni point de convergence.

La chanson des « dindons » que les comparses de Tholomyès entonnent est quant à elle l'exemple parfait de ce qui se passe dans une fête où tout est si incertain sur le plan de son sens qu'il faut impérativement combler tout vide à tout prix et que tout silence est proscrit. Le résultat est inévitable, les fêtards accumulent des paroles creuses et vaines :

En même temps, Blachevelle, appuyé de Listolier et de Fameuil, entonna sur un air de plainte une de ces chansons d'atelier composées des premiers mots venus, rimées richement et pas du tout, vides de sens comme le geste de l'arbre et le bruit du vent, qui naissent de la vapeur des pipes et se dissipent et s'envolent avec elle. Voici par quel couplet le groupe donna la réplique à la harangue de Tholomyès :

*Les pères dindons donnèrent  
 De l'argent à un agent  
 Pour que mons Clermont-Tonnerre  
 Fût fait pape à la Saint-Jean ;  
 Mais Clermont ne put pas être  
 Fait pape, n'étant pas prêtre ;  
 Alors leur agent rageant  
 Leur rapporta leur argent. (LM, p. 111)*

Ses comparses, par un effet grégaire, répondent à Tholomyès en tentant maladroitement de singer la rhétorique stérile de leur mentor qui consiste à exhausser la forme pour noyer sous ses effets la teneur insignifiante des propos. Le refrain met d'ailleurs en scène un jour de carnaval ridicule où l'élection d'un pape des fous est remplacée par celle d'un noble<sup>179</sup> lors de la fête de la Saint-Jean. La chanson offre un autre rappel de la mascarade du quatuor puisqu'elle raconte à son tour l'histoire d'un mauvais coup, à la différence près que la transaction frauduleuse dont il est question dans le couplet se termine par un dédommagement pour les « pères dindons », surnom attribué à un type de personnages destinés à être trompés dans la commedia dell'arte. Fantine, quant à elle, n'aura pas droit à cette restitution de la part des farceurs.

### ***Les conséquences pour Fantine***

Les conséquences de cette « amourette » sont réelles pour la naïve Fantine. Ironiquement, celui qui laisse derrière lui une orpheline adopte en tout temps une figure paternaliste et dispense à la régalande de multiples conseils. Aux femmes, il conseille de

---

<sup>179</sup> La maison Clermont-Tonnerre est une famille de la noblesse française dont l'un des membres influents, Aimé Marie Gaspard de Clermont-Tonnerre, a joué un rôle important comme militaire et politicien sous la Restauration.

papillonner, d'« errer gaiement » (*LM*, p. 109), mais aussi de ne pas manger trop de sucre : « Ô sexe rongeur, tes jolies petites dents blanches adorent le sucre. Or, écoutez bien, le sucre est un sel. » (*LM*, p. 110) Ces deux recommandations reposent sur une représentation machiste du corps de la femme. Elles réduisent les personnages féminins à une fonction de séductrice qui conduit à une division tranchée entre les hommes, propriétaires de l'esprit et de la conquête, et les femmes, locataires de la beauté et de la jeunesse. Dans le propos de Tholomyès, le corps féminin est toujours saisi en parties ; il s'agit d'un corps divisé en morceaux (les « dents » et les « yeux au ciel » de Fantine, la « figure plus que chiffonnée » de Zéphine, les « lèvres ioniennes » de Favourite (*LM*, p. 109-110)).

Cette séparation des rôles et la domination masculine qui l'inspire se font d'autant plus ressentir chez Fantine qu'elle est qualifiée de « rêveuse », de « songeuse » et de « fantôme » (*LM*, p. 110), ce qui la situe en marge du groupe. Mais il est aussi vrai que ses réponses sont en décalage avec le reste de la bande :

Tholomyès en profita pour clore son allocution par cette strophe mélancolique :

*Elle était de ce monde où coucou et carrosses  
Ont le même destin,  
Et, rosse, elle a vécu ce que vivent les rosses,  
L'espace d'un : matin !*

— Pauvre cheval, soupira Fantine.

Et Dahlia s'écria :

— Voilà Fantine qui va se mettre à plaindre les chevaux ! Peut-on être fichue bête comme ça ! (*LM*, p. 113)

Elle ne prête guère attention à l'intention parodique de Tholomyès, ignorant de toute façon l'existence même du poème de Malherbe, elle s'afflige plutôt de la mort de l'animal, une « bête épuisée et accablée » : « À peine le charretier, jurant et indigné, avait-il eu le temps de prononcer le mot sacramental : *matin !* appuyé d'un implacable coup de fouet, que la

haridelle était tombée pour ne plus se relever. » (*LM*, p. 112) Le sort de cette « jument beauceronne, vieille et maigre » prédit en quelque sorte le sien, elle qui finit ses jours dans « l’effrayante maigreur de la mort » (*LM*, p. 201) :

Cette créature de vingt-cinq ans avait le front ridé, les joues flasques, les narines pincées, les dents déchaussées, le teint plombé, le cou osseux, les clavicules saillantes, les membres chétifs, la peau terreuse, et ses cheveux blonds poussaient mêlés de cheveux gris. Hélas ! comme la maladie improvise la vieillesse ! (*LM*, p. 199)

La description physique de Fantine oscille entre celle d’une femme que la misère a rendue « vieille tout jeune<sup>180</sup> » et celle d’un cheval efflanqué, d’une « haridelle ». Elle aussi est injuriée, maltraitée et humiliée par une société implacable dont Bamatabois et Javert sont le produit : « Javert frappa du pied. — Voilà l’autre, à présent ! Te tairas-tu, drôlesse ! [...] Sa tête [Fantine] heurta le chevet du lit et vint retomber sur sa poitrine, la bouche béante, les yeux ouverts et éteints. » (*LM*, p. 232) Ce rapprochement est d’ailleurs établi par Dahlia elle-même qui la traite de « fichue bête ». Pourtant, ce que son amie lui reproche, c’est moins sa sensibilité que sa « bêtise », sa candeur face aux conventions qui régissent la « journée festive ». En effet, dans le groupe de jeunes femmes, seule Fantine ne connaît pas les règles qui dictent la violente petite guerre des amourettes. Dans ses rapports avec Tholomyès, elle voit une relation authentique, ce qui fait d’elle l’exemple parfait du dicton selon lequel l’amour rend aveugle. Ses amies, par contre, n’ignorent rien de l’aspect transactionnel qui sous-tend leurs relations.

Des quatre jeunes filles, elle seule a conservé son prénom. Bien qu’on lui attribue le surnom de « la Blonde », elle n’adopte pas de « nom de scène » comme le font ses

---

<sup>180</sup>

L’expression est de Champmathieu qui explique les conditions de vie difficiles pour un charron.

comparses : « Favourite, ainsi nommée parce qu'elle était allée en Angleterre ; [...] Dahlia, qui avait pris pour nom de guerre un nom de fleur ; [...] Zéphine, abrégé de Joséphine » (*LM*, p. 97). Elles sont aussi toutes plus « expérimentées » dans les choses de l'amour : « il y avait déjà plus d'un épisode à leur roman à peine commencé » (*LM*, p. 98). Elles comprennent l'importance des masques et des *personae* dans cette danse amoureuse. Pour elles, la duplicité amoureuse est la norme, elle fait partie du jeu, elle est une arme, leur seule arme, peut-être capable de leur procurer un jour de meilleures conditions d'existence. Favourite n'éprouve aucun remords à feindre d'aimer passionnément Blachevelle afin de profiter des avantages de leur union :

- Tu l'idolâtres donc bien, ton Blachevelle ?
- Moi, je le déteste, répondit Favourite du même ton en ressaisissant sa fourchette. Il est avare. J'aime le petit d'en face de chez moi. [...] J'aime les acteurs. [...] Il gagne déjà vingt sous par jour chez un avoué à écrire de la chicane. (*LM*, p. 107)

Celle qui « aime les acteurs » ne se doute pas qu'ironiquement, elle est elle-même au cœur d'une mise en scène : Favourite et Blachevelle, croyant se tromper l'un l'autre, simulent tous les deux l'amour qu'ils ont l'un pour l'autre. Ce jeu de faux-semblants est marqué par un badinage caricatural et gras qui s'oppose à la retenue et à l'effacement de Fantine :

- Qu'est-ce que tu ferais, Favourite, si je cessais de t'aimer ?
- Moi ! s'écria Favourite. Ah ! ne dis pas cela, même pour rire ! Si tu cessais de m'aimer, je te sauterais après, je te grifferais, je te grafignerais, je te jetterais de l'eau, je te ferais arrêter. Blachevelle sourit avec la fatuité voluptueuse d'un homme chatouillé à l'amour propre. Favourite reprit :
  - Oui, je crierais à la garde ! Ah ! je me gênerais par exemple ! Canaille ! (*LM*, 106-107)

La réaction purement théâtrale et sciemment hyperbolique de Favourite montre qu'elle comprend et maîtrise les règles de ce marivaudage, ce qui n'est pas sans déplaire à

Blachevelle. Sa lucidité explique d'ailleurs qu'elle soit la première à réagir au moment de lire la lettre d'adieu que les jeunes hommes leur ont laissé, elle brise « la première le silence » pour s'écrier « – Eh bien ! [...] c'est tout de même une bonne farce. » (*LM*, p. 115) Elle concède la victoire aux quatre amants et espère piocher un meilleur partenaire à la prochaine loterie amoureuse. Zéphine, Favourite et Dahlia ne sont que partiellement surprises par la couardise et la cruauté de leurs amants : « elles éclatèrent de rire » (*LM*, p. 115). Elles sont à la fois spectatrices et actrices. Seule Fantine n'a pas vu se profiler le leurre que Tholomyès avait pourtant ouvertement annoncé : « Ô Fantine, sache ceci : moi Tholomyès, je suis une illusion ; mais elle ne m'entend même pas, la blonde fille des chimères ! » (*LM*, p. 110) Dans cette « partie de plaisirs », les faux-semblants sont communs à la plupart des personnages, ils font partie d'une convention tacite qui les conduit à feindre qu'ils sont unis par un même sentiment amoureux. Fantine, pour sa part, est sans cesse reléguée dans un monde à part, un monde de « rêverie » (*LM*, p. 102), de « fantômes » (*LM*, p. 110) et de « chimères » (*LM*, p. 110). Dans cet univers, son authenticité est intrusive, monstrueuse au sens propre, puisqu'elle désigne, puisqu'elle exhibe la norme sociale par rétroaction. Tout cela la conduira à être ostracisée, marginalisée et finalement bannie de la société du roman.

### ***Les conséquences pour l'avenir***

Cette fête qui célèbre à sa façon un hédonisme sans morale ne remplit donc aucune fonction libératrice, ne permet aucun renouvellement, n'entraîne aucune effervescence profonde : l'allégresse et la permissivité que ses participants célèbrent ne sont, elles aussi,

que d'apparat. Le contexte printanier de ce raout farceur n'a rien à voir avec le « rire printanier » de Rabelais qui veut que les « formes de joyeux cynisme du printemps ou du mardi gras soient transposées sur le printemps historique, l'aube de la nouvelle époque<sup>181</sup> ». Dans un texte rabelaisien, les jeux de mots et les calembours procèdent d'une orgie créatrice à partir de laquelle les personnages explorent les limites du langage et des codes sociaux (par des plaisanteries grivoises renvoyant au champ sémantique du bas corporel, par exemple). Tholomyès accumule les boutades et les traits d'esprit mais sans la verve et la liberté qu'il faudrait, ce qu'Eugène Montégut observa bien, dès 1862, sans comprendre cependant que l'effet recherché par l'écriture hugolienne est bel et bien de souligner cette double incapacité :

Ajoutons que la bonne humeur (si l'argot n'était interdit, nous dirions la blague) de ce polisson est beaucoup trop laborieuse et trop littéraire pour être communicative. Tholomyès a trop deviné par avance les futures joyeusetés du petit Jean Frolo de *Notre-Dame de Paris*, et se rappelle trop les gais propos à phrases courtes des buveurs et mangeurs de tripes du *Gargantua* et les interminables dissertations de l'érudit Panurge. Il vise au même genre de comique que Rabelais, et il y réussit assez mal<sup>182</sup>.

La « blague » au XIX<sup>e</sup> siècle suppose d'abord la tromperie, ce que le Toulousain représente par ses mensonges et son comportement de goujat, mais le blagueur est aussi « l'homme de la parade, le banquiste, le saltimbanque, qui se dépense en gestes et en paroles sur les tréteaux<sup>183</sup> ». Tholomyès, par son emphase ridicule et ses chansons grivoises, incarne cette bouffonnerie d'occasion. Mais plus encore que le grotesque bouffon, la boursoufflure de son style met en évidence l'insignifiance de ses propos. Sa parole « gonflée d'air » appartient au

---

<sup>181</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 149.

<sup>182</sup> Émile Montégut, « Les Misérables, de M. Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, tome 39, mai 1862, p. 138.

<sup>183</sup> Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 11.



registre d'une « blague [qui] redistribue les rapports entre illusion et réalité, faux et vrai : plus que le couple mensonge-vérité, c'est le jeu entre plein et vide qui la caractérise et la déception qui la définit<sup>184</sup>. »

Les excès carnavalesques ne se limitent pas à des images de banquet. Ils se singularisent surtout par la puissance de la parole et par un appétit vorace pour la vie. Lorsque Tholomyès affirme que le « calembour est la fiente de l'esprit qui vole » (*LM*, p. 108), le recours au champ sémantique des excréments (qui serait chez Rabelais fertile et prometteur de renouveau) ne traduit pas une vision du corps ouvert sur le monde, mais signale plutôt une vision limitative et restrictive du monde. En parfait contraste avec cette définition scatologique de la fonction du calembour se trouve par exemple le chapitre « L'intestin de Léviathan », lequel livre une réflexion sur le potentiel inutilisé des « tas d'ordures du coin des bornes, [des] tombereaux de boue cahotée la nuit dans les rues, [des] affreux tonneaux de la voirie, [des] fétides écoulements de fange sous-terrain » (*LM*, p. 991) jetés aux égouts et qui est pourtant « de la prairie en fleur, [...] de l'herbe verte, [...] du serpolet et du thym et de la sauge [...], du pain sur [notre] table, [...] du sang chaud dans [nos] veines, [...] de la santé, [...] de la joie, [...] de la vie. » (*LM*, p. 992) Dans l'esprit carnavalesque, « la véritable richesse, l'abondance ne résident pas dans la sphère supérieure ou médiane, mais uniquement dans le bas<sup>185</sup> ». L'antithèse entre le champ lexical des déjections de la ville et le champ lexical du renouveau printanier rend justement possible une transfiguration — qui restera non

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>185</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 366.

réalisée — vers la « joie », « la vie ». Or, les égouts<sup>186</sup>, qui sont comparés au bas corporel de la ville (« intestin »), se révèlent inopérants à faire des déchets un « engrais » et les immondices produites par la population parisienne ne perpétuent pas le cycle revitalisant mort/vie qui anime la grande tradition rabelaisienne. Cet amoncellement de détritrus, stériles et encombrants, est en ce sens comparable au déferlement de mots typique des prises de paroles de Tholomyès : dans les deux cas, il n’y a pas ce rapport vital avec le monde. Au contraire, le comique de ce plastronneur ne « prend pas » et fait du grotesque « pour rire » une blague « pour de rire<sup>187</sup> ».

De la même manière, la « plénitude » et l’« encombrement » qui se dégagent de ce repas pourraient concorder avec la vision rabelaisienne du banquet qui pose que « le manger et le boire sont une des manifestations les plus importantes du corps grotesque. [...] L’homme déguste le monde, sent le goût du monde, l’introduit dans son corps, en fait une partie de soi<sup>188</sup>. » Cela pourrait donner l’impression qu’il existe dans cette « Ripaille » une potentialité de « rénover le monde<sup>189</sup> » et de renverser, par les fruits du désir, la hiérarchie du haut et du bas. Bakhtine note que le banquet « remplit très souvent dans l’œuvre populaire des *fonctions de couronnement* » et se présente comme « l’équivalent de *la noce* (acte de reproduction)<sup>190</sup> ». Mais ce repas n’a rien de rabelaisien. La « laideur » du cabaret jure avec

---

<sup>186</sup> Briana Lewis analyse le sujet des égouts dans *Les Misérables* en le comparant au traitement fait aux prostituées dans le roman, et plus précisément au sort que connaît Fantine, considérées comme des déchets dont il faut se débarrasser au nom de l’assainissement public. « The Sewer and the Prostitute in *Les Misérables* : From Regulation to Redemption », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 44, n° 3-4, 2016, p. 266-278.

<sup>187</sup> Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 140.

<sup>188</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L’œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 280

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.*

la nature « rayonnante » (*LM*, p. 105), douce, onirique, et signale d'entrée que le jeu des apparences est trompeur.

Il manque à cette « année 1817 » une volonté et une envie d'unité pour transformer ces joies futiles en projet révolutionnaire : « Il [le Parisien] chante, c'est sa joie. Proportionnez sa chanson à sa nature, et vous verrez! Tant qu'il n'a pour refrain que la *Carmagnole*, il ne renverse que Louis XVI ; faites-lui chanter la *Marseillaise*, il délivrera le monde. » (*LM*, p. 106) Par le recours au futur simple (« verrez » et « délivrera »), le narrateur suppose que peut encore se caresser l'espoir de voir se réaliser des changements profonds et se montre confiant de gagner ce pari : « que l'esprit de 1789 ait atteint les usages mineurs indique qu'il touchera tôt ou tard les fondements<sup>191</sup>. » En comparant le refrain de la *Carmagnole* à celui de la *Marseillaise*, il signale les conditions nécessaires pour qu'une révolution transforme en profondeur le « monde » et s'inscrive dans la marche du progrès. Contrairement à la première qui invite à la danse (« Dansons la carmagnole/Vive le son, vive le son/Dansons la carmagnole/Vive le son du canon ! »), les paroles de la seconde ne se limitent pas seulement à se réjouir de la victoire, il s'agit d'un appel à la solidarité nationale contre un ennemi commun (« Aux armes, citoyens/Formez vos bataillons/Marchons, marchons!/Qu'un sang impur/Abreuve nos sillons »). À l'impératif du verbe « danser » dans la *Carmagnole*, la *Marseillaise* oppose des verbes d'action tels « Formez » et « Marchons » qui supposent une mobilisation générale, une marche vers l'avant qui contraste avec les célébrations — de la débâcle de la monarchie, du sort de Louis XVI et de Marie-Antoinette — dans la *Carmagnole* qui commémorent une bataille déjà terminée. Dans l'appel aux armes

---

<sup>191</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, op. cit., p. 195.

de Rouget de Lisle, le mot d'ordre est à la vigilance, car il s'agit d'une lutte jamais achevée contre la « tyrannie ». Les raccords entre Tholomyès et Louis-Napoléon Bonaparte indiquent que le combat contre toutes les formes d'oppression, aussi bien sur le plan politique qu'individuel, n'est pas terminé, que du contraire. Le sort de Fantine et de Cosette dénonce le traitement réservé « aux enfants de la patrie », abandonnés et laissés à eux-mêmes. Bien que l'avenir ne soit pas dénué de promesses, lorsque les personnages rient, ils apparaissent souvent comme des témoins qui observent avec distance une joie qui leur est étrangère. Ils se voient dès lors contraints d'adhérer (et de participer) au jeu des fausses apparences, sans quoi ils risquent d'être rejetés ou exclus par la société. Et la plus fausse, la plus désespérante, la plus horrible des apparences sera celle de la prostituée Fantine.

Tholomyès, succédané partiel et fictif d'un empereur opportuniste et dissimulateur, organise une fête qui, par plusieurs côtés, est un succédané partiel et fictif de la « fête impériale » menée sous le Second Empire. Les rappels récurrents des masques, des artifices et de la supercherie qui sont au cœur des interactions des quatre couples sont à l'image de l'hypocrisie sociale dénoncée dans le chapitre « En l'année 1817 » :

La première phrase — " 1817 est l'année que Louis XVIII, avec un certain aplomb royal qui ne manquait pas de fierté, qualifiait la vingt-deuxième de son règne " — indique le caractère factice du macro-récit collectif que cherche à redorer le nouveau pouvoir, à savoir : le grand récit historique monarchiste<sup>192</sup>.

Le parcours social de Tholomyès le mène à exercer dans le droit au titre d'« avoué » et à devenir un bourgeois de province. Son comportement même et celui de ses compères sont des indices de l'une des bases historiques du roman : les valeurs de fraternité, d'égalité et de

---

<sup>192</sup> Pierre Popovic, « 1817, un état de l'imaginaire social. Hugo sociocriticien ? », *Romantisme*, n° 175, 2017, p. 13.

liberté portées par la Révolution française ne sont manifestement pas respectées sous la Restauration. Les raccords entre Tholomyès et Napoléon III font aussi comprendre qu'elles ne le sont pas plus sous le règne de « Boustrapa ». Des motifs comme la « prospérité et [la] paix intérieure, [l']éclat de la vie mondaine, [l']essor des spectacles, du théâtre et des loisirs populaires, [le] faste des Expositions universelles, [l']atmosphère de fête, de réjouissances et de sexualité permissive » sont précisément ceux qui « ont servi à caractériser la vie sociale et culturelle du Second Empire<sup>193</sup>. » Or, ce temps de « paix incontestable » et ce sentiment rassurant de « profonde sécurité » (*LM*, p. 105) escamote les souffrances de tout un pan de la population : « danser étant une bonne œuvre, on dansait pour soi et pour les autres, on dansait pour les heureux et pour ceux qui ne l'étaient pas, pour les victimes des épidémies, pour les incendiés, pour les mondés, pour les orphelins<sup>194</sup> ». En d'autres mots, la relation partielle entre Napoléon III et Tholomyès, tous deux jouant un rôle de chef escorté de complices, tous deux exerçant un pouvoir de nature tyrannique sur des plus faibles, tous deux maquillant ce rôle et ce pouvoir en destin, laisse clairement comprendre que l'avènement du Second Empire est lui aussi une mauvaise blague, une « farce amère ».

Quant à Fantine, le texte la présente comme une sorte de Marianne, c'est-à-dire comme une incarnation du peuple et un symbole de la République. Fille-mère, elle porte l'avenir, mais cet avenir est sans cesse menacé, d'abord par Tholomyès, puis par Mme Victurnien, par Madeleine (malgré lui), par Javert, par Bamatabois et par Thénardier. Tous

---

<sup>193</sup> Dominique Kalifa, « Le Second Empire, une " Belle Époque " ? », *Histoire, économie et société*, vol. 36, n° 3, 2017, p. 1.

<sup>194</sup> Frédéric Loliée, *op. cit.*, p. 8. C'était aussi l'avis d'Alexis de Tocqueville. Cf. *L'Ancien Régime et la Révolution*, vol.1, Paris, Gallimard, 1952 [1856], 358 p.

ces personnages ont, à l'exception de Madeleine, des points de convergence avec la personne même et le régime de Louis-Napoléon Bonaparte<sup>195</sup>. Les dommages ici ne sont pas que collatéraux, ils sont au contraire centraux : tout indique que le soulèvement de 1789 a permis de « [toucher] aux apparences et non au fondement des choses<sup>196</sup> ».

### *La parade des institutions*

À cette union funeste du déjà vieux godelureau toulousain et de la grisette naïve s'oppose celle, idyllique, de Marius et de Cosette. Une génération plus tard, la mascarade amoureuse dont Fantine a été victime conduit au mariage heureux de sa fille. À ces deux récits s'ajoute une troisième représentation festive : le cortège du mardi gras dans les rues de Paris. Les différents motifs de la fête qui forment ce triptyque sont en interaction avec la conjoncture imaginaire décrite par le roman d'au moins trois manières : primo, la goujaterie de Tholomyès a permis de dénoncer les abus du Second Empire et ses conséquences pour les pauvres, et plus particulièrement pour les femmes ; secundo, les noces de Cosette et Marius révèlent les contradictions inhérentes à la nouvelle classe bourgeoise, à la fois progressiste et égocentrique ; tertio, le carnaval dans la ville expose les dérives politiques et sociales (comme les opérations de contrôle des masses) caractéristiques d'un nouveau type de société imposé par la montée en puissance progressive du libéralisme économique.

---

<sup>195</sup> Pierre Popovic montre entre autres que Thénardier, « charognard des champs de bataille », est un autre avatar de Louis-Napoléon Bonaparte, « charognard de la gloire avunculaire ». Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>196</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 194-195.

### *La fête nuptiale*

À l'inverse de Fantine, que son statut de fille-mère astreint à vivre en marge de la société, Cosette en se mariant accède à la bourgeoisie : « Il faut attendre le mariage pour que Cosette trouve un statut et un nom légitime<sup>197</sup>. » Son entrée dans le monde n'est cependant rendue possible que par la mise à mort symbolique et définitive de sa mère, et moindrement mais nécessairement, par celle de son père adoptif : « Comme il [Jean Valjean] avait été maire, il sut résoudre un problème délicat, dans le secret duquel il était seul, l'état civil de Cosette. Dire crûment l'origine, qui sait ? cela eût pu empêcher le mariage. [...] Il lui arrangea une famille de gens morts » (*LM*, p. 1062). Un tel changement de situation sociale représente à priori une radieuse transfiguration pour Cosette : l'idée même du mariage implique le topos du conte de fées, un parcours initiatique enfin accompli, une fin heureuse après tant de rudes épreuves. Pour Jean Valjean, la transition de la pauvreté à la richesse permettait un passage vers une bourgeoisie éclairée et compatissante : « le père Madeleine faisait sa fortune, mais, chose assez singulière dans un simple homme de commerce, il ne paraissait point que ce fût là son principal souci. Il semblait qu'il songeât beaucoup aux autres et peu à lui. » (*LM*, p. 129) Or, contrairement à l'ancien forçat, une telle avancée sociale produit l'effet contraire chez Cosette, la faisant « passer de la magnification de la petite misérable à l'abêtissement superficiel et vaniteux de la parvenue bourgeoise<sup>198</sup> ». Malgré cet embourgeoisement pétri d'orgueil, l'union des deux époux profile la possibilité de la naissance d'un « Nouveau Monde ». La réussite de la noce repose sur quelques condiments

---

<sup>197</sup> Nicole Savy, « Cosette : un personnage qui n'existe pas », *Lire Les Misérables*, Paris, Librairie Josie Cortie, 1985, p. 4.

<sup>198</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, p. 217.

philosophiques, sociaux et politiques qui forment un legs pour le voyage que vont accomplir les heureux mariés. Cet héritage est issu d'une série de réconciliations : la réconciliation des générations ; la réconciliation des clivages idéologiques ; la réconciliation des traditions, à quoi s'ajoute avec force une vision plus libérale du mariage, incluant l'amour et la tendresse.

### *La fête rêvée par le grand-père*

À l'annonce du mariage entre Marius et Cosette, M. Gillenormand n'est pas immédiatement enchanté. Il lui faudra du temps pour que « mamselle n'importe qui, fille de monsieur n'importe quoi » (*LM*, p. 818) devienne à ses yeux « l'admirable jolie fille » (*LM*, p. 1062). C'est que Gillenormand est d'abord un homme du passé, « bien véritablement l'homme d'un autre âge » (*LM*, p. 473), comme en témoignent ses élans de nostalgie où « tous les trumeaux du dix-huitième siècle pass[ent] pêle-mêle » (*LM*, p. 1064). Il incarne la noblesse d'avant 1789 et sa culture est typique de l'aristocratie classique : il connaît les langues anciennes, il a lu Virgile<sup>199</sup>, Boileau<sup>200</sup>, Chénier, brille dans les salons monarchistes de 1817 où on dit de lui qu'il a « deux fois de l'esprit, d'abord l'esprit qu'il avait, ensuite l'esprit qu'on lui prêtait » (*LM*, p. 483). Bien que le vieil homme emploie à outrance l'impératif pour promulguer des conseils et des avertissements, il s'exprime avec une grande vivacité intellectuelle. Ses discours, souvent conservateurs et paternalistes, sont enjolivés par un humour grivois, par des calembours joyeux et par une gaieté contagieuse.

---

<sup>199</sup> « Je suis volé comme dans un bois, mais mal volé. Sylvae sint consule dignae » (*LM*, p. 478 ; traduction : « Ces bois sont dignes d'un Consul »).

<sup>200</sup> « Le grand-père fit une pirouette sur ses talons de quatre-vingt-dix ans et se remit à parler ; comme un ressort qui repart : — Ainsi, bornant le cours de tes rêvasseries/Alcippe, il est donc vrai, dans peu tu te maries » (*LM*, p. 1060).



Féroce et obstiné, il se moque de la révolution de 1789, mais il le fait en accumulant les traits d'esprit et les boutades : « On fit un jour devant lui cette demande et cette réponse : — À quoi donc a été condamné le rédacteur du *Courrier français* ? — À être suspendu. — *Sus* est de trop, observa M. Gillenormand » (*LM*, p. 485) ; « Quelquefois il faisait allusion à son âge de quatre-vingt-dix ans, et disait : *J'espère bien que je ne verrai pas deux fois quatre-vingt-treize.* » (*LM*, p. 476)

Lors des préparatifs, il n'échappe pas à une certaine fatuité par son amour pour les richesses matérielles et par l'importance qu'il accorde à l'apparence. Sa manière d'intégrer Cosette à sa famille et de lui exprimer son affection passe par l'offrande d'objets luxueux qui rappellent la mode de l'Ancien Régime :

M. Gillenormand veillait à la corbeille de noces. Rien ne l'amusait comme d'être magnifique. Il avait donné à Cosette une robe de guipure de Binche qui lui venait de sa propre grand'mère à lui. — Ces modes-là renaissent, disait-il, les antiquailles font fureur, et les jeunes femmes de ma vieillesse s'habillent comme les vieilles femmes de mon enfance. Il dévalisait ses respectables commodes de laque de Coromandel à panse bombée qui n'avaient pas été ouvertes depuis des ans. — Confessons ces douairières, disait-il ; voyons ce qu'elles ont dans la bedaine. Il violait bruyamment des tiroirs ventrus pleins des toilettes de toutes ses femmes, de toutes ses maîtresses, et de toutes ses aïeules. Pékins, damas, lampas, moires peintes, robes de gros de Tours flambé, mouchoirs des Indes brodés d'un or qui peut se laver, dauphines sans envers en pièces, points de Gênes et d'Alençon, parures en vieille orfèvrerie, bonbonnières d'ivoire ornées de batailles microscopiques, nippes, rubans, il prodiguait tout à Cosette. (*LM*, 1063)

Cette vanité doit cependant être lue comme une preuve de sa générosité et comme le signe qu'il tente ardemment de se réconcilier avec Marius en ouvrant grand les bras à son épouse. Il en va autrement pour Cosette, dont la joie que ses dons lui procurent est indiquée par des métaphores convenues qui mettent en relief une dualité de caractère où son penchant récent

pour le luxe le dispute à son penchant pour l'innocence merveilleuse : « Cosette [...] rêvait un bonheur sans bornes vêtu de satin et de velours. Sa corbeille de noces lui apparaissait soutenue par les séraphins. Son âme s'envolait dans l'azur avec des ailes de dentelle de Malines. » (*LM*, p. 1064) Sa béatitude est exprimée par des analogies qui mettent sur le même plan l'exaltation divine (« séraphines », « son âme s'envolait », « azur », « ailes ») et des considérations d'ordre matériel (« satin », « velours », « dentelles de Malines »). La rupture de ton qui en résulte dépeint péjorativement une superficialité de la jeune épouse bémolisée par le souvenir de la rudesse de son passé. De nombreuses images du ventre personnifient les coffres de Gillenormand et donnent une image faste de l'époque d'avant la Révolution française : les « tiroirs » sont « ventrus », les « respectables commodes de laque de Coromandel » ont une « panse bombée » et les « douairières », des « bedaines ». Le recours à l'impératif et à des verbes fortement connotés comme « dévaliser » et « violer » rappellent les violences inhérentes aux épisodes révolutionnaires dont le grand-père conserve un souvenir pénible. Sa douleur est toutefois amoindrie par le rôle qu'il joue en contribuant au façonnement de la nouvelle génération et au bonheur de sa famille. Le verbe « prodiguer » reflète sa nouvelle position de pourvoyeur qui est pour lui une manière de démontrer son affection et son soutien.

En invoquant les « modes [qui] renaissent », le vieil homme adopte une vision cyclique du temps. Son caractère répétitif n'a cependant rien de désolant, il ne s'agit pas d'une reconduction désespérante des mêmes horreurs. Au contraire, le verbe « renaître » laisse entendre une forme d'espoir, une vision dynamique du temps historique marqué par des ruptures, mais aussi par des prolongements. Il dispense avec munificence bien plus que des habits, puisqu'il offre un héritage culturel et familial qui fait passer la jeune femme d'une

« famille éteinte » (*LM*, p. 1062) à une lignée de grands bourgeois. Afin de favoriser cette passation, Jean Valjean, lui, doit réécrire son histoire en trafiquant l'identité de Cosette. Les deux hommes sont affairés différemment à la transformation sociale de la jeune femme, mais sont complémentaires : l'un lui octroie un faux nom, « Fauchelevent », pour lui assurer une sécurité sociale, l'autre la pare des attributs qui assureront son entrée dans sa nouvelle classe sociale. En donnant « tout » à Cosette, il y a bien succession : ce « qui n'avai[t] pas été ouver[t] depuis des ans » n'est plus enfermé, mais plutôt légué, de manière à nouer une courroie de transmission entre les générations. C'est l'action combinée de ces deux figures, hésitant entre le paternel et le grand-paternel, qui permet l'ascension sociale de l'orpheline. Plus significativement, c'est la réconciliation symbolique sous l'arbitrage d'une bourgeoisie généreuse de deux anciennes classes, la paysannerie et l'aristocratie, qui rend possibles à la fois une union basée sur l'amour et un avenir basé sur la paix sociale.

### *Éloge du superflu*

Dans un long discours<sup>201</sup>, le grand-père de Marius critique sévèrement la génération de ses petits-enfants et un siècle qui selon lui « manque d'excès » (*LM*, p. 1064). Pour lui, rien n'est plus détestable qu'« une noce pleutre » (*LM*, p. 1066) ; il lui faut de la grandeur persillée de folie, et il soutient donc qu'« un mariage doit être royal et chimérique » (*LM*, p. 1066). Au premier abord, sa tirade présente des similarités formelles et thématiques avec les répliques de Tholomyès : grandiloquence, usage répété de l'impératif, enthousiasme excessif, référents culturels communs (Virgile, mythologie gréco-

---

<sup>201</sup> Cf. annexe II.

romaine, chansons de rues). Pourtant, ces deux personnages et leurs verbes sont diamétralement opposés. Tholomyès sermonne ses compagnons pour leurs « excès de zèle » (*LM*, p. 108), leur rappelle l'importance de « se contenir », de fixer « une limite, même aux dîners » (*LM*, p. 108). Lorsque dans un pur et ostensible esprit de contradiction, il les invite ensuite à compléter leur « cours de droit par la folie et la nourriture » (*LM*, p. 111), ce n'est que pour satisfaire ses propres intérêts. En revanche, M. Gillenormand exhorte le jeune couple à profiter pleinement et sans retenue de leur amour, non sans lester son propos de symboles de la monarchie (palais, Louvres, Versailles) : « L'amour, c'est bien, mais il faut cela avec. Il faut de l'inutile dans le bonheur. Le bonheur, ce n'est que le nécessaire. Assaisonnez-le-moi énormément de superflu. Un palais et son cœur. Son cœur est le Louvre. Son cœur et les grandes eaux de Versailles. » (*LM*, p. 1064) Il corrèle à trois reprises le mot « cœur » à des termes qui renvoient au monde de l'aristocratie et au pouvoir royal, mais sa prédilection marquée pour le luxe et le faste vont de pair avec une folle excitation pour l'histoire de Marius et de Cosette. Par le recours aux impératifs « n'économisez point », « ne rognez pas » et « ne liardez pas » (*LM*, p. 1066), il insiste sur l'importance de ne pas modérer les dépenses. À ses yeux, les « palais », le « Louvre » et « Versailles » ont la même valeur que l'amour qui les unit.

Ce refus de « l'utilité » est en opposition au discours libéral adopté par la classe bourgeoise, à laquelle il lui a fallu se rallier, lequel discours promeut la productivité, l'utilitarisme, l'entreprise, une rationalité empirique et le profit économique. Ainsi, bien qu'il y ait chez M. Gillenormand un orgueil et de la fatuité ainsi qu'un art de la conversation, des rêves de panache gratuits et des jugements parfois définitifs, il faut bien voir que sous cette vanité globale, il fait sienne une idée novatrice pour l'époque, celle qu'un mariage doit avoir

pour base : l'amour. Ainsi, lorsqu'il dit que « le bonheur est le nécessaire » et que « l'amour, c'est bien » (*LM*, p. 1064), il va à l'encontre des rituels du mariage aristocrate et bourgeois de l'époque qui favorise des unions basées sur les intérêts financiers de la famille. Pour M. Gillenormand, l'amour est essentiel au mariage et doit être accompagné autant par le plaisir des sens que par le plaisir de l'aisance, ce qu'il appelle le « superflu<sup>202</sup> ». En tant que noble du XVIII<sup>e</sup> siècle, il ne nie cependant pas l'importance de la sécurité qui vient avec des rentes et un titre, après tout, c'est ce qui permet aux amoureux de se mettre à l'abri des misères. Mais en bourgeois éclairé, il sait aussi que le statut social, s'il est dépourvu d'affection, ne peut que conduire à une vie solitaire comme celle qu'il a menée.

**« Un jour viendra [...] [où] il n'y aura plus de maîtres, il y aura des pères<sup>203</sup>. »**

Contrairement à « l'étonnante partie de plaisir » (*LM*, p. 100) organisée par les jeunes étudiants, l'exubérance rêvée par le grand-père ne sert pas qu'à éblouir ou à tromper. Les nombreuses références mythologiques signalent que son programme est de l'ordre du fantasme, nourri par le bonheur de voir se réaliser son souhait le plus cher, celui de renouer avec son petit-fils et de voir se perpétuer la famille : « Pour sauver le peuple, il faut Jeanne d'Arc ; mais, pour faire le peuple, il faut la mère Gigogne. » (*LM*, p. 1059) Ce parallélisme énonce l'une des conditions nécessaires dans la marche vers le progrès social : les révolutions doivent s'accompagner d'une prise en charge bienveillante des générations futures. Plus tard, dans *L'Homme qui rit*, c'est aussi le constat auquel arrive Gwynplaine lorsqu'il prend la

---

<sup>202</sup> Valjean partage d'ailleurs cette philosophie personnelle lorsqu'il rappelle que la dot de Cosette, qui est de l'argent honnête, pourra lui servir à « être riche tranquillement », à « avoir une voiture, de temps en temps une loge au théâtre, de belles toilettes de bal [...], et puis donner de bons dîners à [ses] amis » (*LM*, p. 1149).

<sup>203</sup> Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 742.

parole à la chambre parlementaire : « Vous êtes pères, fils et frères, donc vous êtes souvent attendris. [...] Oh ! puisque vous êtes puissants, soyez fraternels ; puisque vous êtes grands, soyez doux. » (*LHQR*, p. 694) Le saltimbanque exhorte les détenteurs du pouvoir à faire preuve de douceur et de compassion ; M. Gillenormand montre que cette exigence d'altruisme et de fraternité est aussi une responsabilité individuelle qui doit se réaliser au sein de sa propre famille.

Le noyau familial formé par Cosette et Marius est un legs d'espoir pour les enfants abandonnés par la société (Gavroche, Éponine, Cosette, les deux petits de la Magnon, etc.). Leur mariage serait l'occasion de célébrer en grande pompe l'émergence d'une génération nouvelle marquée par l'amour, le partage, la spontanéité et l'ouverture sur le monde. Le grand-père rêve d'une fête nuptiale qui permettrait aux amants de se transformer, de franchir la frontière des classes sociales (en passant de « galoupiats » à « prince » (*LM*, p. 1066), de « guerrier » à « berger » (*LM*, p. 1064)). Dans le même esprit que le carnaval qui s'organise au même moment, les effets de la noce sont cependant temporaires. Mais, bien qu'il faille « retombe[r] le lendemain dans la bourgeoisie des grenouilles » (*LM*, p. 1066), l'union entre Cosette et Marius génère au moins un changement important et permanent chez M. Gillenormand qui apprend à tempérer son caractère et à cultiver une sorte de tolérance du cœur.

En effet, quelques mois auparavant, alors que Marius le confrontait sur ses nouvelles allégeances politiques, M. Gillenormand, « facilement courroucé » (*LM*, p. 474), n'arrivait pas à restreindre ses élans de colère, comme en témoigne cette cascade de phrases interrogatives :

Marius ! Abominable enfant ! [...] il n'y a jamais eu que des misérables parmi tous ces gens-là ! c'est que c'étaient tous des gueux, des assassins, des bonnets rouges, des voleurs ! je dis tous ! entends-tu, Marius ! Vois-tu bien, tu es baron comme ma pantoufle ! C'étaient tous des bandits qui ont servi Robespierre ! tous des brigands qui ont servi Bu-o-na-parté ! tous des traîtres qui ont trahi, trahi, trahi ! [...] Un baron comme monsieur et un bourgeois comme moi ne peuvent rester sous le même toit. [...] Va-t'en. (*LM*, p. 509-110)

Bien qu'il s'agisse au premier plan d'une méésentente idéologique, le sentiment de « trahison » est aussi très personnel et réveille une blessure chez le vieillard : il craint de ne plus être reconnu comme son « père ». Fin orateur et débatteur, il est habitué à user d'une rhétorique saignante, armée d'injures graduelles, de connotations négatives, de comparaisons assassines et d'un ton volontiers comminatoire. Ses réparties cinglantes cachent pourtant une grande maladresse en ce qui a trait à son amour pour Marius : « — Au secours ! au secours ! [...] Courez après lui ! rattrapez-le. Qu'est-ce que je lui ai fait? Il est fou! Il s'en va ! Ah ! mon dieu ! ah ! mon Dieu ! cette fois il ne reviendra plus ! » (*LM*, p. 820) D'acerbes et incisifs, ses appels à l'aide deviennent plaintifs et le montrent rapidement démuni et désespéré. Les interjections prouvent que même s'il y a de l'infatuation chez lui, elle le quitte dès que l'émotion le gagne. Son enthousiasme lorsque les fiançailles sont annoncées montre que malgré ses tendances parfois réactionnaires, il est capable de tendresse et d'amour : « Ah ! la belle jolie petite noce que cela va faire ! » (*LM*, p. 1059) Voilà l'exclamation de Gillenormand, au comble de la joie, quand vient de se conclure le projet de mariage de Cosette et Marius, car il y entrevoit une union authentique avec des jeunes gens qui s'aiment. Il est fou de douleur quand Marius revient blessé, fou de joie quand le docteur lui dit qu'il est sauvé :

M. Gillenormand traversa toutes les angoisses d'abord, et ensuite toutes les extases. On eut beaucoup de peine à l'empêcher de passer toutes les nuits près du blessé ; il fit apporter son grand fauteuil à côté du lit de Marius ; il exigea que sa fille prît le plus beau linge de la maison pour en faire des compresses et des bandes. [...] Quand on coupait les chairs mortes avec des ciseaux, il disait : aïe ! aïe ! [...]

À chaque instant, il demandait au médecin : N'est-ce pas qu'il n'y a plus de danger ? Il regardait Marius avec des yeux de grand'mère. Il le couvait quand il mangeait. Il ne se connaissait plus, il ne se comptait plus. Marius était le maître de la maison, il y avait de l'abdication dans sa joie, il était le petit-fils de son petit-fils.

Dans cette allégresse où il était, c'était le plus vénérable des enfants. De peur de fatiguer ou d'importuner le convalescent, il se mettait derrière lui pour lui sourire. Il était content, joyeux, ravi, charmant, jeune. Ses cheveux blancs ajoutaient une majesté douce à la lumière gaie qu'il avait sur le visage. (*LM*, p. 1052)

Contrairement à Tholomyès dont la grandiloquence n'est un chef d'œuvre que d'hypocrisie, les réactions démesurées du vieil aristocrate devenu bourgeois révèlent son empathie et une préoccupation sincère pour son petit-fils. Alors qu'on le connaît pour être un homme « superficiel » (*LM*, p. 474) dont la maison entière est décorée d'objets luxueux du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>204</sup>, il n'a pourtant rien de cupide et ne ménage aucune ressource lorsqu'il s'agit des soins pour Marius. S'il avait précédemment adopté une position plus autoritaire et une approche plus directive, il est dorénavant plus tendre (« avec des yeux de grand-mère ») et bon enfant.

---

<sup>204</sup> « Il occupait un vieil et vaste appartement au premier, entre la rue et des jardins, meublé jusqu'aux plafonds de grandes tapisseries des Gobelins et de Beauvais représentant des bergerades ; les sujets des plafonds et des panneaux étaient répétés en petit sur les fauteuils. Il enveloppait son lit d'un vaste paravent à neuf feuilles en laque de Coromandel. De longs rideaux diffus pendaient aux croisées et y faisaient de grands plis cassés très magnifiques. [...] Outre une bibliothèque contiguë à sa chambre, il avait un boudoir auquel il tenait fort, réduit galant tapissée d'une magnifique tenture de paille fleurdelysée et fleurie faite sur les galères de Louis XIV et commandée par M. de Vivonne à ses forçats pour sa maîtresse. » (*LM*, p. 474-475)



### *Jeunesse de cœur*

Les retrouvailles avec son petit-fils donnent au grand-père une nouvelle jeunesse et montrent que sous son ancienne raideur se dissimule une passion dévorante pour la vie. Si auparavant, sa « douleur se traduisait en colère » (*LM*, p. 477), ses débordements se manifestent dorénavant avec le dynamisme d'une joie immodérée. À l'inverse de Félix Tholomyès, qui semble vieux prématurément, M. Gillenormand affiche une énergie galvanisante. Malgré des convictions acquises dans l'Ancien Régime d'avant 1789, son amour pour le chant, sa grivoiserie pleine d'éloquence et son humour ont toujours contribué à lui donner de la fougue, du pep, du charisme et de la vitalité. Ce panaché de raideur et de flamboyance faisait de lui ce qu'il était convenu d'appeler un « homme de son temps », avec les défauts que cela entraîne. Or, depuis la querelle avec Marius, « il ne souffletait plus les servantes ; il ne frappait plus de sa canne avec autant de verve le palier de l'escalier quand Basque tardait à lui ouvrir. La Révolution de Juillet l'avait à peine exaspéré pendant six mois. Il avait vu presque avec tranquillité dans le Moniteur cet accouplement de mots : M. Humblot-Conté, pair de France. » (*LM*, p. 812) Sa défaillance fulgurante affecte moins ses capacités physiques que sa joie de vivre, ce qui se manifeste entre autres par un plus grand désintérêt pour les questions politiques pourtant au cœur de la dispute avec Marius. C'est au retour du jeune révolutionnaire que le vieillard retrouve vie et ardeur :

Le jour où le médecin lui annonça que Marius était hors de danger, le bonhomme fut en délire. Il donna trois louis de gratification à son portier. Le soir, en rentrant dans sa chambre, il dansa une gavotte, en faisant des castagnettes avec son pouce et son index, et il chanta une chanson que voici :

*Jeanne est née à Fougère,  
Vrai nid d'une bergère ;  
J'adore son jupon*

*Fripon.*

*Amour, tu viens en elle,  
Car c'est dans sa prunelle  
Que tu mets ton carquois,  
Narquois !*

*Moi, je la chante, et j'aime  
Plus que Diane même  
Jeanne et ses durs tétons  
Bretons.*

[...]

À chaque nouvelle phase du mieux qui allait se dessinant de plus en plus, l'aïeul extravaguait. Il faisait un tas d'actions machinales pleines d'allégresse, il montait et descendait les escaliers sans savoir pourquoi. Une voisine, jolie du reste, fut toute stupéfaite de recevoir un matin un gros bouquet : c'était M. Gillenormand qui le lui envoyait. Le mari fit une scène de jalousie. M. Gillenormand essayait de prendre Nicolette sur ses genoux. Il appelait Marius monsieur le baron. Il criait : Vive la république ! » (*LM*, p. 1052-1053)

Cette cure de jouvence se traduit surtout par un comportement séducteur et gaillard, comme en témoigne la chanson qu'il fredonne, laquelle allie licence mondaine et poésie bucolique<sup>205</sup>. Son attitude festive et ses mains qui imitent « des castagnettes » rappellent les figures espagnoles donjuanesques. C'est en effet « au son des castagnettes [...] que les Espagnols dansent le [...] fandango<sup>206</sup> », une danse de couple. Alors qu'il avait perdu le goût de séduire les femmes autour de lui, il agit maintenant comme un jeune charmeur et flirte avec frivolité. Cette insouciance et cette spontanéité montrent que la jeunesse qui le gagne

<sup>205</sup> Il y a certaines similitudes formelles entre la chanson de M. Gillenormand et certains poèmes comme « Vieille chanson du jeune temps » qui accentuent l'effet comique de ces vers licencieux par contraste avec l'innocence pudique du poète des *Contemplations*.

<sup>206</sup> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, tome 3, p. 514.

est intrinsèquement liée à l'amour, motif de fête et de célébration qui est le moteur de ce renouveau et de cette joie de vivre.

### *Sur la voie de la conciliation*

Le mariage entre Marius et Cosette représente aussi pour lui une pleine réconciliation avec son petit-fils, ce qui a pour effet de changer le vieil homme obstiné de naissance et figé dans ses parti-pris politiques. Quelques mois auparavant, « le visage du vieux royaliste » était passé de « rouge, [à] rouge pourpre, et [à] pourpre flamboyant » (*LM*, p. 509) en entendant Marius prononcer le mot « république ». Mais dorénavant, il fait preuve de plus de flexibilité et de souplesse. À plusieurs reprises, Marius, « pour s'essayer, escarmouch[e] » son grand-père en lui disant, par exemple, que « les hommes de 93 étaient des géants », mais aucun duel oratoire n'a lieu dans la foulée de cette provocation délibérée. Désormais, nul besoin pour le jeune homme de « livrer bataille » contre lui, puisque « le vieillard [...] ne souffl[e] point mot » (*LM*, p. 1054) :

C'est le dénouement de l'élégie du Jeune malade d'André Chénier, d'André Chénier qui a été égorgé par les scélér... — par les géants de 93. [...] Égorgé n'est pas le mot. Le fait est que les grands génies révolutionnaires, qui n'étaient pas méchants, cela est incontestable, qui étaient des héros, pardi ! trouvaient qu'André Chénier les gênait un peu, et qu'ils l'ont fait guillot... — c'est-à-dire que ces grands hommes, le sept thermidor, dans l'intérêt du salut public, ont prié André Chénier de vouloir bien aller... [...] Le vieillard se jeta, avec autant de vitesse que son âge le lui permit, hors de la chambre à coucher [...]. Il saisit Basque au collet et lui cria en plein visage de fureur : — Par les cent mille Javottes du diable, ces brigands l'ont assassiné ! (*LM*, p. 1057)

Pour Gillenormand, la Révolution française est à l'origine de la Terreur, du massacre des nobles et de « l'assassinat » de Chénier. Dans ce passage très théâtral et empreint d'humour,

les apocopes (« scélér... » et « guillot... » pour « scélérats » et « guillotiné »), les euphémismes (« Chénier les gênait un peu »), les antiphrases (« ces grands hommes [...] ont prié André Chénier [...] ») et les hyperboles (« grands génies », « géants de 93 ») à la fois taisent et avouent son opinion politique, et dissimulent mal son indignation. Cela lui demande des efforts considérables pour se dominer, ce que montre avec saveur l'explosion de colère que subit Basque lorsqu'il sort de la chambre. S'il se servait auparavant de son sens de la répartie comme d'une arme redoutable, il use dorénavant d'astuce et de ruses pour éviter toute confrontation inutile :

Un jour Marius, qui, volontiers, causait gravement à travers son bonheur, dit à propos de je ne sais quel incident : – Les hommes de la révolution sont tellement grands, qu'ils ont déjà le prestige des siècles, comme Caton et comme Phocion, et chacun d'eux semble une mémoire antique. — Moire antique ! s'écria le vieillard. Merci, Marius. C'est précisément l'idée que je cherchais. Et le lendemain une magnifique robe de moire antique couleur thé s'ajoutait à la corbeille de Cosette. (*LM*, p. 1064)

Les hommes de la Révolution, le grand-père les a connus et les a en « mémoire ». Amputer le mot pour l'associer à la « moire », une étoffe luxueuse, peut donner l'impression erronée qu'il n'est que vaniteux, superficiel, mais il s'agit là d'une réponse plus complexe. En fait, c'est pour lui une manière de brider ses élans royalistes et de ramener la conversation sur un terrain commun, Cosette, et son mariage duquel il se réjouit. Les attaques répétées de Marius, qui ont pour but de « tâter le terrain », témoignent d'un changement réel chez M. Gillenormand et représente symboliquement un legs d'espoir pour une réconciliation sociale dépassant le conflit ancien des allégeances politiques, ce que symbolise en texte une union basée sur l'amour. La relation amoureuse des deux jeunes gens s'avère sur le plan rhétorique (et/ou sémiotique) le résultat d'un transfert métaphorique de l'*anthropos* vers l'*eros*. Aux

oppositions Tiers-Etat vs Aristocratie/Clergé, République vs Monarchie se substitue ici une configuration complexe accouchant d'une bourgeoisie éclairée et morale.

Lorsque celui qu'on surnomme « Luc-Esprit » (*LM*, p. 475) accepte de céder sa bibliothèque pour en faire « le cabinet d'avocat dont avait besoin Marius ; un cabinet, on s'en souvient, étant exigé par le conseil de l'ordre » (*LM*, p. 1067), c'est l'Ancien Régime, dont Gillenormand est le représentant, qui laisse la place à une nouvelle génération libérale. Ces compromis permettent la cohabitation de deux générations et de deux idéologies politiques différentes. À l'instar de Javert qui est amené à dépasser sa vision étriquée du monde, à confronter ses contradictions et celles de l'institution qu'il représente, M. Gillenormand est amené aux contentions des esprits d'autrefois. À la différence de l'inspecteur qui se suicide face à une totale impasse axiologique, Gillenormand arrive à dépasser les conflits idéologiques d'hier grâce au don de soi, à la tolérance et à la bienveillance qui résultent de sa nouvelle relation avec son petit-fils.

### ***Bémol***

À ce bilan constructif se greffe cependant une note moins optimiste. Le dégoût du grand-père pour « leur » siècle résulte d'une mauvaise habitude qui, à force, est devenue une mauvaise lecture, et qui le conduit à ce jugement : « Vous ignorez l'art des fêtes. Vous ne savez pas faire un jour de joie dans ce temps-ci, s'écriait-il. Votre dix-neuvième siècle [...] ignore le riche, il ignore le noble. » (*LM*, p. 1064) Il est vrai que dans le roman, les promesses

festives se révèlent généralement déceptives. Dans le chapitre « Quelque cotillon<sup>207</sup> », ce n'est pas au bal que se rend Théodule, mais au cimetière ; ce n'est pas une rencontre amoureuse qu'il surprend, mais un rendez-vous funeste. Au moment de l'insurrection, c'est à partir des débris de la fête royale que les insurgés construisent leurs munitions : « Des ouvriers avaient apporté sous leurs blouses un baril de poudre, un panier contenant des bouteilles de vitriol, deux ou trois torches de carnaval et une bourriche pleine de lampions " restés de la fête du roi ". Laquelle fête était toute récente, ayant eu lieu le 1<sup>er</sup> mai. » (*LM*, p. 868) Il est donc vrai que la fête n'acquiert pas la valeur esthétique mentionnée par le grand-père. Plutôt que d'assister à « un jour de joie », ce sont plutôt des moments de deuil, de guerre et de déception qui émergent.

À cela s'ajoute une seconde erreur de lecture de la part de M. Gillenormand qui se méprend aussi quand il accuse toute une génération de négliger les nobles. Que Félix Tholomyès devienne finalement notable de province alors que Fantine meurt après avoir vécu dans l'indigence et la honte prouve qu'il s'agit plutôt de tout autre chose, qui a pour nom en conjoncture « la question sociale » : ce sont les pauvres qui sont ignorés. Que Fantine soit proscrite par la société pour avoir fait malheureusement fête à Tholomyès, que la fille de Champmathieu ne puisse pas participer aux festivités du mardi gras en raison de ses épuisantes journées de labeur attestent que la fête, telle qu'elle est organisée par la société du roman, n'est pas inclusive et qu'elle exclut les personnages qui appartiennent aux classes dominées et à la classe ouvrière naissante. L'union entre Cosette et Marius pourrait être le

---

<sup>207</sup> Dans le chapitre VII du livre troisième, la tante Gillenormand confie à Théodule la mission d'espionner Marius qui découche de plus en plus et de la tenir informée de ses activités. Il découvre finalement que son cousin va pleurer sur la tombe de son père.

signe prometteur d'un décloisonnement futur quoique lointain des classes sociales, mais l'ascension de la jeune femme a pour socle une dot très conséquente et, quand elle devient épouse, elle a l'air de se transformer en monstre d'artificialité. La critique a souvent pointé l'abêtissement post-conjugal de Cosette : « Passons sur la vanité sotte de la jeune baronne ; reste sa cruauté égoïste, digne d'une fille Goriot, quand elle oublie — elle n'a pas de mémoire — un père qui meurt pour elle, et d'abandon.<sup>208</sup> » Si Cosette obtient finalement une cérémonie nuptiale digne des rêves du vieil homme, c'est en grande partie parce qu'elle appartient maintenant à une classe bourgeoise qui — *Timeo Danaos et dona ferentes...* — l'intègre désormais à ces festivités et à ces cérémonies sociales.

### ***Un mariage et un carnaval***

Sans être déceptif, le mariage décrit dans le chapitre « Le 16 février 1833<sup>209</sup> » n'est cependant pas non plus à cent pour cent « la fête bleue rêvée par le grand-père » (*LM*, p. 1073), ce qui ne l'empêche pas pour autant d'être « doux et riant ». Les noces de Marius et Cosette ont lieu en même temps qu'un mardi gras. Par conséquent, deux rites cohabitent, se confrontent et occupent les rues de Paris : « Or, nous notons ce détail pour la pure satisfaction d'être exact, il se trouva que le 16 était un mardi gras. Hésitations, scrupules, particulièrement de la tante Gillenormand. » (*LM*, p. 1074) Dans les premières pages du chapitre, c'est la cérémonie du mariage qui est décrite comme une « mode » (*LM*, p. 1073) et qui est étudiée à la loupe en comparant les traditions du présent de l'écriture (après 1850) à celles du présent de narration (les années 1830). Ce panorama historique sert à illustrer que

<sup>208</sup> Nicole Savy, *op. cit.*, p. 5.

<sup>209</sup> Victor Hugo, « Le 16 février 1833 », *Les Misérables, op. cit.*, p. 1073-1080.

tout comme la fête, le mariage est à l'époque une institution (Durkheim le tient d'ailleurs pour tel) et que, en cela, il se transforme au gré des changements de la société dans laquelle il s'inscrit. Usant d'ironie, le chapitre dénonce la dégradation de ce rituel qui a perdu son caractère sublime au profit d'un matérialisme et d'une hypocrisie qui fondent en quelque sorte le grotesque bourgeois.

### *Spectacularisation des rites*

D'entrée de jeu, la narration décrit les célébrations qui ont lieu en 1833 à partir d'une relation antithétique entre intimité et socialité :

En 1833, il y a cent ans, on ne pratiquait pas le mariage au grand trot. On s'imaginait encore à cette époque, chose bizarre, qu'un mariage est une fête intime et sociale, qu'un banquet patriarcal ne gâte point une solennité domestique, que la gaieté, fût-elle excessive, pourvu qu'elle soit honnête, ne fait aucun mal au bonheur, et qu'enfin il est vénérable et bon que la fusion de ces deux destinées d'où sortira une famille commence dans la maison, et que le ménage ait désormais pour témoin la chambre nuptiale. (*LM*, p. 1074)

L'hyperbole ironique « il y a cent ans » accentue les grands bouleversements qui ont transformé non seulement la pratique du mariage, mais aussi la vie en société. D'un côté, la narration dénonce les célébrations extravagantes et les fêtes à grand déploiement qui transforment la célébration en « postillon du Longjumeau » (*LM*, p. 1074). Le texte ne condamne pas pour autant les excès de joie, au contraire, les festolements y sont même encouragés à la condition que « la gaieté excessive » et les « banquet[s] » soient « domestique[s] » et « honnête[s] ». En d'autres mots, c'est lorsqu'elle célèbre des valeurs communes et participe à la cohésion sociale que la fête échappe à une vaine ostentation. D'un autre côté, le roman critique la pratique inverse qui consiste à exclure la famille au bénéfice



de nouveaux époux avides de vivre à l'écart leur bonheur jaloux, ce qui suggère qu'il est « bon et vénérable » que la première nuit d'amour se déroule dans la « maison », le lieu qui symbolise le foyer familial et l'enrôle dans une communauté. Bien que « les lendemains de noce [soient] solitaires », cela n'empêche pas le « brouhaha des visites et des félicitations » (*LM*, p. 1093) à partir de midi. Le mariage, en 1833, remplit donc deux fonctions, la première, celle de célébrer l'amour et l'union sur un plan individuel, la deuxième, celle d'officialiser la participation du couple à la vie sociale. Il n'en va pas de même pour la noce dans la « seconde moitié du dix-neuvième siècle » (*LM*, p. 1073). Celle-ci néglige l'exigence de participation collective. En résulte un déséquilibre entre les deux fonctions susdites. La célébration et le cérémonial sont alors l'objet d'un étalage excessif, lequel est vite menacé de sombrer dans le mauvais goût :

La mode du mariage n'était pas en 1833 ce qu'elle est aujourd'hui. La France n'avait pas encore emprunté à l'Angleterre cette délicatesse suprême d'enlever sa femme, de s'enfuir en sortant de l'église, de se cacher avec honte de son bonheur, et de combiner les allures d'un banqueroutier avec les ravissements du cantique des cantiques. On n'avait pas encore compris tout ce qu'il y a de chaste, d'exquis et de décent à cahoter son paradis en chaise de poste, à entrecouper son mystère de clic-clacs, à prendre pour lit nuptial un lit d'auberge, et à laisser derrière soi, dans l'alcôve banale à tant par nuit, le plus sacré des souvenirs de la vie pêle-mêle avec le tête-à-tête du conducteur de diligence et de la servante d'auberge.

Dans cette seconde moitié du dix-neuvième siècle où nous sommes, le maire et son écharpe, le prêtre et sa chasuble, la loi et Dieu, ne suffisent plus, il faut les compléter par le postillon de Longjumeau ; veste bleue aux retroussis rouges et aux boutons grelots, plaque en brassard, culotte de peau verte, jurons aux chevaux normands à la queue nouée, faux galons, chapeau ciré, gros cheveux poudrés, fouet énorme et bottes fortes. La France ne pousse pas encore l'élégance jusqu'à faire, comme la nobility anglaise, pleuvoir sur la calèche de poste des mariés une grêle de pantoufles éculées et de vieilles savates, en souvenir de Churchill, depuis Marlborough, ou Malbrouck, assailli le jour de son mariage par une colère de tante

qui lui porta bonheur. Les savates et les pantoufles ne font point encore partie de nos célébrations nuptiales ; mais patience, le bon goût continuant à se répandre, on y viendra. (*LM*, 1073-1074)

Les verbes « enlever », « s'enfuir », « cacher » montrent qu'au lieu de participer à la vie communautaire, les nouveaux mariés s'éclipsent et cherchent à se dérober. Comparés à un « banqueroutier », c'est sous l'égide de l'évasion honteuse que sont présentés les mariés modernes. La fête conjugale est ainsi dépersonnalisée : leur bonheur, au lieu d'être partagé avec des gens de leur entourage, l'est maintenant avec le « conducteur de diligence » et la « servante d'auberge ». Les témoins de leur amour ne sont plus les membres de leur famille, mais des inconnus qui fournissent un service « à tant par nuit ». La communauté n'est alors plus perçue comme un abri accueillant, qui favorise la continuité des liens sociaux. Elle est plutôt un lieu suffisamment contraignant pour qu'il soit précédé d'un voyage libre et joyeux. Les termes propres à l'idylle (tels « paradis », « mystères » ou « lit nuptial ») cèdent la place à des mots qui rendent compte d'une réalité triviale tels « cahoter », « chaise de poste », « clics-clacs », « lit d'auberge ». Ce qui était « sacré » est perverti par une forme de commercialisation très crue : les mariés payent pour leur nuit d'intimité.

La critique de la spectacularisation du rite marital passe par une comparaison entre lui et un opéra-comique, « Le postillon de Longjumeau », une pièce qui multiplie les mascarades, les malentendus et les comiques de situation. Le parallèle avec ce dérivé de la comédie-ballet, qui raconte l'histoire d'un mariage raté après qu'un époux abandonne sa femme pour devenir une vedette d'opéra, permet de mettre en question à la fois les valeurs, la mise en scène, la mixtion des climats (idyllique d'une part, terre à terre d'autre part) et la violence institutionnelle qui caractérisent la nouvelle forme du mariage imposée par la bourgeoisie. La vanité et la fatuité qui accompagnent cette transformation est d'ailleurs mise

en exergue par le mauvais goût et le clinquant du style vestimentaire. Les « faux galons » révèlent l'aspect factice d'habits en toc qui ne servent qu'à se travestir. Les mariages tels qu'ils se fêtent dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sont présentés comme d'inquiétants avatars. En effet, le verbe « répandre » indique la propagation de ces pratiques qui abolissent la manière « vénérable et bon[ne] » de s'épouser. La cérémonie religieuse qui devait souligner l'hymen en toute simplicité s'est métamorphosée en parade, en spectacle d'apparat, et tout porte à croire que cela sera inévitable : « [...] on y viendra ».

Cette lecture déceptive de la fête jette un regard critique sur l'évolution d'une société où les traditions deviennent des « modes ». Le roman la décrit comme un carnaval grotesque dont les rites dérisoires et superficiels ne servent qu'à fragmenter le corps social :

Outre les masques, on regardait ce défilé, propre au mardi gras comme à Longchamp, de véhicules de toutes sortes, fiacres, citadines, tapissières, carrioles, cabriolets, marchant en ordre, rigoureusement rivés les uns aux autres par les règlements de police et comme emboîtés dans des rails. Quiconque est dans un de ces véhicules-là est tout à la fois spectateur et spectacle. (*LM*, p. 1075)

La comparaison avec les rails d'un chemin de fer montre que le carnaval n'est plus un espace de liberté ni même un rituel expressif de la collectivité, mais qu'il dirige au contraire habilement les carnavaliers dans la direction imposée par les instances de pouvoir avec le concours des forces de l'ordre. Une sorte de voyeurisme triste et réciproque fait en partie de la fête une scène où se rejouent les inégalités et la cruauté présentes dans la société du roman :

Que des turpitudes échafaudées donnent un total de gaîté, qu'en étagant l'ignominie sur l'opprobre on affriande un peuple, que l'espionnage servant de cariatide à la prostitution amuse les cohues en les affrontant, que la foule aime voir passer sur les quatre roues d'un fiacre ce monstrueux tas vivant, clinquant-haillon, mi-parti ordure et lumière, qui aboie et qui chante, qu'on batte des mains à

cette gloire faite de toutes les hontes, qu'il n'y ait pas de fête pour les multitudes si la police ne promène au milieu d'elles ces espèces d'hydres de joie à vingt têtes, certes, cela est triste. Mais qu'y faire ? Ces tombereaux de fange enrubannée et fleurie sont insultés et amnistiés par le rire public. Le rire de tous est complice de la dégradation universelle. De certaines fêtes malsaines désagrègent le peuple et le font populace ; et aux populaces comme aux tyrans il faut des bouffons. [...] Paris est la grande ville folle, toutes les fois qu'il n'est pas la grande cité sublime. Le carnaval y fait partie de la politique. (*LM*, p. 1077)

Les nombreuses antithèses, qui opposent la « gaieté » à l'horreur, servent à pointer du doigt au moins deux facteurs à l'origine de la « dégradation universelle ». Le premier, c'est une instrumentalisation de la fête participant d'une tactique de contrôle des foules. Les voitures de masques, comparées à des « hydres de joie » au service des « policiers » et de « l'espionnage<sup>210</sup> », sont en réalité des mécanismes de surveillance qui permettent de contenir le mouvement des « populaces ». L'État use aussi de stratégies de séduction, il « affriole », ce qui revient à dire qu'il use des festivités comme d'un moyen de distraction<sup>211</sup>. La fête fait diversion. La misère coutumière (la « fange », les « tombereaux », le « cliquant-haillon », « la prostitution ») est enjolivée (elle est « enrubannée » et « fleurie »), puis exhibée sur la place publique, de telle sorte que le peuple devient lui-même « complice » à son corps défendant. Le voyeurisme précité est le deuxième facteur de déliquescence. Il est la trace d'un laisser-aller grotesque, d'une « folie », à l'antipode des moments où Paris peut

---

<sup>210</sup> Rappelons que c'est pendant ce même carnaval que Thénardier propose à Azelma de prendre en filature le fiacre des jeunes mariés.

<sup>211</sup> La fête est aussi décrite comme une « distraction » aux yeux de Jean Valjean lorsqu'il conduit Cosette à des réjouissances pour lui faire oublier le « cortège » (*LM*, p. 718) de forçats : « Heureusement le hasard fit que le lendemain de ce jour tragique il y eut, à propos de je ne sais plus quelle solennité officielle, des fêtes dans Paris [...]. Jean Valjean, faisant violence à ses habitudes, conduisit Cosette à ces réjouissances, afin de la distraire du souvenir de la veille et d'effacer sous le riant tumulte de tout Paris la chose abominable qui avait passé devant elle. » (*LM*, p. 721) La différence majeure réside cependant dans le fait qu'il y va à contrecœur (il fait « violence à ses habitudes ») et qu'il s'y rend pour préserver le plus longtemps possible l'innocence de Cosette contre les « abominations » sociales dont il a lui-même été victime. D'ailleurs, la tactique ne fonctionne pas puisque la jeune fille, à l'issue de la journée, lui demande ce que signifie le mot « bagne ».

être « sublime ». Il s'agit là de la même curiosité morbide dont fait preuve, dans un autre passage du roman, cette foule qui « sortie on ne sait d'où et formée en un clin d'œil, comme cela est fréquent à Paris, se pressait des deux côtés de la chaussée [pour] regard[er] » (*LM*, p. 718) les voitures de forçats se diriger vers les galères :

Les langues se délièrent ; un incendie de ricanements, de jurements et de chansons fit explosion. [...] La voiturée qui ouvrait le cortège avait entonné et psalmodiait à tue-tête avec une jovialité hagarde un pot-pourri de Désaugiers [...], dans les contre-allées, des faces de bourgeois écoutaient avec une béatitude idiote ces gaudrioles chantées par des spectres. (*LM*, p. 719)

Dans les deux descriptions, la « joie » est une gaieté assassine, irriguée en sous-main de délectation morose. Dans son étude sur *Quatrevingt-treize*, Véronique Dufief-Sanchez<sup>212</sup> affirme que le monstre, chez Hugo, est celui qui se laisse déborder par sa propre ignorance. Le carnaval des *Misérables* ne met pas en scène un débordement joyeux et libérateur comme l'entend Rabelais et « l'incendie de ricanements » est tout l'inverse d'un feu régénérateur. Il désigne plutôt un état social global hypocrite, régi par un ordre mauvais, et comporte un jugement sur la logique souvent ridicule et captieuse du pouvoir, incarné dans le texte par la « police », mais aussi par le premier « on » indéterminé de l'extrait. Les « populaces » sont le double horrible et cruel du « peuple ». En ce sens, le carnaval apparaît une nouvelle fois comme un pendant grotesque, celui soumis et hideux de la révolution. Franck Laurent précise à cet effet que

le peuple est celui dont l'action vraiment généreuse et juste est inspirée par une "volonté bonne", même compliquée de sainte colère, et œuvre ainsi au progrès ; la populace, mue par la convoitise

---

<sup>212</sup> Véronique Dufief-Sanchez, « Quatrevingt-Treize ou la guerre des ignorants », dans *V. Hugo et le désir de savoir dans « Quatrevingt-Treize », « La Forêt mouillée », « La Fin de Satan »*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 47-155.

et l'aigreur, n'est apte qu'aux accès de violence désordonnée. L'action du peuple dédaigne la violence gratuite quand celle de la populace multiplie lynchages et autres hideux débordements<sup>213</sup>.

Le rire dans les rituels festifs des *Misérables* ne s'entend pas comme celui que théorise Bakhtine. Loin de conduire à l'universel, il sert à reconforter les spectateurs dans l'idée qu'il existe plus petit, plus misérable qu'eux. Il s'agit d'un rire bestial et destructeur qui fait du « peuple » son propre prédateur : « On y vocifère, on y vocalise, on y hurle, on y éclate, on s'y tord de bonheur ; la gaîté y rugit » (*LM*, p. 1076-1077). Apparences mises à part, il n'est pas une occasion de rapprochement, il marque l'isolement et il est un moyen pour celui qui rit d'indiquer sa supériorité.

### *Le capital de la fête*

Il ne s'agit pas d'une coïncidence si les noces de Cosette et Marius ont lieu le même jour qu'un mardi gras. Le mariage comme le carnaval sont pensés conjointement comme deux rituels transformés par la montée du libéralisme économique. Le défilé dans les rues de Paris, comme l'union des jeunes amants, est soumis à des considérations pécuniaires qui traduisent l'embourgeoisement de ces deux pratiques. En opposition à la vision lyrique et romanesque du grand-père, la tante Gillenormand voit d'un œil plus pragmatique les fiançailles des jeunes amants : « Il est probable que, si le mariage eût été pauvre, elle l'eût laissé pauvre. [...] Mais le demi-million de Cosette plut à la tante et changea sa situation intérieure à l'endroit de cette paire d'amoureux. On doit de la considération à six cent mille francs, et il était évident qu'elle

---

<sup>213</sup> Franck Laurent, « L'espace du peuple », dans *Victor Hugo : espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, *op. cit.*, p. 33. On notera que, mutatis mutandis, cette division entre peuple et populace sera déplacée plus tard par Marx en division entre prolétariat et lumpenprolétariat.

ne pouvait faire autrement que de laisser sa fortune à ces jeunes gens, puisqu'ils n'en avaient plus besoin. » (*LM*, p. 1067) La réunion de ces deux familles (M. Gillenormand, de noble extrace mais devenu bourgeois et M. Fauchelevent, bourgeois commerçant) annonce l'avènement et la domination de la nouvelle bourgeoisie d'affaires. Jean-Claude Nabet et Guy Rosa ont souligné avec justesse la portée transactionnelle de cette union conjugale présentée comme un contrat dont Cosette est le principal capital :

À la fin du roman, 1860-62, pour la rédaction et 1833 pour l'action : date autorisée par Guizot, l'Algérie et les premiers chemins de fer, la révolution industrielle permet et exige la résurrection d'un capital concentré. Jean Valjean dote Cosette ; Gillenormand transmet à la nouvelle bourgeoisie l'honneur et les titres de l'ancienne : ses parures à défaut de son argent. La tante de Marius s'en charge qui lui lègue sa fortune une fois assurée qu'elle conservera, ou trouvera, auprès de lui sa nature capitaliste<sup>214</sup>.

Cela est d'autant plus frappant qu'il implique également l'échange critiquable de Toussaint à qui on attribue, comme à un objet<sup>215</sup>, une nouvelle « utilité » :

La veille, Jean Valjean avait remis à Marius, en présence de M. Gillenormand, les cinq cent quatre-vingt-quatre mille francs. Le mariage se faisant sous le régime de la communauté, les actes avaient été simples. Toussaint était désormais inutile à Jean Valjean ; Cosette en avait hérité et l'avait promue au grade de femme de chambre. (*LM*, p. 1074)

« Promue », Toussaint elle aussi voit son statut social changé par le mariage de Cosette, mais il n'y a pas lieu d'y voir une amélioration réelle de sa condition, au contraire, puisqu'elle n'en reste pas moins une servante, susceptible d'être léguée en héritage. Le mariage de Cosette et Marius accorde aux procédures civiles une importance égale, sinon supérieure au

---

<sup>214</sup> Jean-Claude Nabet et Guy Rosa, « L'argent des *Misérables* », *Romantisme*, n° 40, 1983, p. 100.

<sup>215</sup> Nicole Savy, dans son article « Cosette : un personnage qui n'existe pas » (*op. cit.*) montre bien que Cosette est elle aussi souvent réduite à l'état de « chose ».

rituel religieux. « Le maire et son écharpe, le prêtre et sa chasuble, la loi et Dieu » (*LM*, p. 1073) sont des doublets complémentaires que le roman ne cesse d'exhiber et de juxtaposer : « Si naturelle et si ordinaire que soit cette affaire de se marier, les bans à publier, les actes à dresser, la mairie, l'église, ont toujours quelque complication. » (*LM*, p. 1074) ; « Le mariage se faisant sous le régime de la communauté, les actes avaient été simples. » (*LM*, p. 1074) ; « Nous ne mènerons le lecteur ni à la mairie ni à l'église. » (*LM*, p. 1074) La Révolution a modifié considérablement l'institution du mariage en le transformant en un contrat laïc. Dès lors, l'union civile a préséance sur la cérémonie religieuse, de telle sorte que pour la bourgeoisie, les noces deviennent progressivement une manière de consolider les intérêts financiers de la famille : « le mariage était une affaire, mais une affaire de famille autant qu'une affaire d'argent<sup>216</sup>. »

En leur récit, les fiançailles du baron et de la baronne de Pontmercy sont toutefois audacieuses et visionnaires sur un point, c'est qu'il s'agit aussi (et surtout) d'un mariage d'inclination : « Réaliser son rêve. À qui cela est-il donné ? Il doit y avoir des élections pour cela dans le ciel ; nous sommes tous candidats à notre insu ; les anges votent. Cosette et Marius avaient été élus. » (*LM*, p. 1080) Le texte mêle les métaphores célestes et le vocabulaire républicain (« élections », « candidats », « voter », « élire ») pour décrire la destinée heureuse à laquelle ont droit Marius et Cosette. Cette coprésence atteste l'aspect providentiel de cet amour, symbole d'une nouvelle ère bénie par une force divine et supérieure tout en suggérant que cette union improbable, mais radieuse, est l'un des legs de la grande secousse de 1789. En même temps, le bonheur des deux amoureux est encore une

---

<sup>216</sup> Adeline Daumard, « Affaire, amour, affection : le mariage dans la société bourgeoise au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 68, 1990, p. 35.



chose « rare » et les mariages d'amour, du moins déclarés tels, ne deviendront véritablement la norme qu'à partir du XX<sup>e</sup> siècle.

Le carnaval aussi est assujéti à des considérations mercantiles : « La tradition des voitures de masques remonte aux plus vieux temps de la monarchie. Les comptes de Louis XI allouent au bailli du palais " vingt sous tournois pour trois coches de mascarades ès carrefours ". » (*LM*, p. 1076) Cette « tradition » monarchique laisse planer un soupçon supplémentaire quant au potentiel subversif d'une fête publique organisée, autorisée et légitimée par la gouvernance. Le chiffre exact alloué aux réjouissances du mardi gras peut paraître comme un simple détail d'ordre historique, mais il s'agit là de signaler le caractère économique et politique subjacent aux airs d'allégresse et de permissivité morale. Il en va de même lorsqu'Azelma explique à Thénardier qu'elle ne peut pas quitter la voiture de masques parce qu'elle « [est] louée » et qu'elle « doi[t] [s]a journée de poissarde à la préfecture. » (*LM*, p. 1079) Les participants du mardi gras sont des figurants, des employés qui travaillent pour le compte de ceux qui les engagent afin de feindre la gaieté et d'assurer une forme de publicité.

### ***Un carnaval inflexible***

Les célébrations du 16 février sont doubles et reconduisent la tension grotesque/sublime fondatrice de l'esthétique hugolienne. Chaque représentation se construit autour de cette relation binaire. Les noces de Marius et Cosette sont aussi heureuses et célestes que mondaines et superficielles, si bien que l'avenir est à la fois saisi dans ce qu'il a de prometteur et d'inquiétant. Le carnaval, pour sa part, se déroule aussi bien sous le signe des grandes

réjouissances collectives que sous le poids des oppressions et de l'hypocrisie sociale. Ce qui singularise le déroulement du mariage du mardi gras, c'est le fait qu'il apparaît comme un événement très surveillé, organisé de manière à faciliter sa surveillance et à empêcher tout « désordre » : « Des sergents de ville maintenaient sur les bas-côtés du boulevard ces deux interminables files parallèles se mouvant en mouvement contrarié, et surveillaient, pour que rien n'entravât leur double courant » (*LM*, p. 1075). Les gardes municipaux, comparés à « des chiens de berger » (*LM*, p. 1075), sont soumis eux aussi à une autorité et à des impératifs qui les dépassent. Ce contrôle de l'évènement festif, surligné par des verbes tels que « maintenir », « surveiller » et « entraver », est d'autant plus frappant qu'il produit une inversion des épousailles : le mariage étant le septième sacrement, il est l'objet d'une longue préparation et le résultat d'une série d'étapes initiatiques pour lesquelles les chrétiens catholiques sont préparés dès l'enfance, alors que le carnaval, dans sa définition, devrait être une fête désinvolte où les participants, affranchis des convenances sociales, jouissent d'une éphémère liberté. Dans ce chapitre, l'union maritale de Cosette et Marius est orchestrée rapidement alors que la répression par les forces de l'ordre annule la liberté dont le carnaval devrait être l'emblème.

De plus, la fête est marquée par de fortes inégalités sociales puisque « les voitures armoriées des pairs de France et des ambassadeurs tenaient le milieu de la chaussée, allant et venant librement. De certains cortèges magnifiques et joyeux, notamment le Bœuf Gras, avaient le même privilège. » (*LM*, p. 1075) D'un côté, le peuple amassé en deux files sur le « bas-côté » (l'adjectif « bas » n'est d'ailleurs pas un choix innocent) est immobilisé lorsque le trafic se fait trop présent. De l'autre, les représentants d'une tradition aristocrate (« pairs

de France ») ainsi que les grands bourgeois (les cortèges des « Bœuf Gras<sup>217</sup> ») ont quant à eux le « privilège » de circuler « librement ». Cette scission franche entre les classes sociales montre que le carnaval du roman n'a aucune potentialité fédératrice. En somme, les fêtes publiques conservent le même rôle que durant le Moyen Âge : servir pendant quelques jours de soupape aux frustrations collectives afin de mieux asseoir le pouvoir politique le reste de l'année. De lourdes suspicions pèsent aussi sur les festivités entourant le mardi gras. La méfiance règne en maître, ainsi que le démontre le regard critique porté par le narrateur sur les voitures de masques pour lesquelles on engage des figurants : « C'est le char de triomphe du Rire. Rire trop cynique pour être franc. Et en effet ce rire est suspect. Ce rire a une mission. Il est chargé de prouver aux Parisiens le carnaval. » (*LM*, p. 1077) Au fil de l'histoire, les réjouissances populaires ont toujours été surveillées et instrumentalisées à des fins de domination, il suffit de se souvenir des spectacles romains au Colysée pour se le rappeler. En devenant une « institution » (*LM*, p. 1076), le carnaval est lui aussi au service d'intérêts politiques et économiques. Le « rire » est investi d'une fonction, ce qui en fait un outil de manipulation. La majuscule au substantif « Rire » abonde dans le même sens, lui prêtant l'apparence d'un monstre carnavalesque, doté d'une autonomie. La même défiance est lisible lorsque la solennité des noces est opposée à la joie collective : « Le mariage se fit donc le 16, nonobstant la gaîté publique. » (*LM*, p. 1074) Cette cohabitation du mardi des noces et du mardi gras est ambivalente, il convient de le souligner à nouveau. D'une part, la préposition « donc » suggère que le carnaval — plus globalement les réjouissances publiques — est un

---

<sup>217</sup> Bien que ces cortèges existent depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est surtout après 1850 qu'ils gagnent en popularité, notamment à l'occasion de la fête des bouchers. Alain Faure précise qu'à partir de 1821, le Bœuf gras devient de plus en plus une manifestation commerciale et publicitaire. Cf. *Paris Carême-prenant*, op. cit.

obstacle au bonheur du jeune couple. D'autre part quelque chose sonne faux dans la « gaîté », puisqu'elle est perçue comme bienvenue lorsqu'il s'agit du bonheur intime des deux amants : « Les délices de ces deux cœurs débordaient sur la foule et donnaient de l'allégresse aux passants. » (*LM*, p. 1081) La connotation méliorative du verbe « déborder » suggère une contagion positive, une image propre à l'esthétique carnavalesque, qui devient à l'insu des amoureux un don réel. Que le bonheur radieux de Cosette et Marius « déborde » pour aller rejoindre les passants est sans doute une étincelle d'espoir, mais le mariage passe au milieu d'une fête dont le sens est dévoyé. Or, cette scène festive permet de dépasser la structure binaire où le sublime et le grotesque sont intriqués l'un dans l'autre, en y faisant intervenir les « passants » comme spectateurs. Ces derniers ignorent la surveillance, la fausseté, la violence de la fête. Le mariage de Marius et Cosette est une sorte d'île dans une mer de violence et de médiocrité, et peut-être un jour le peuple ira-t-il vers la promesse que présage l'union des jeunes amoureux, mais elle est encore bien loin de se concrétiser.

### ***Les dons de l'imprévu***

Pour Duvignaud, la fête qui a un objectif, « une mission », ne peut pas être véritablement carnavalesque. Elle ne représente pas un « don », mais plutôt l'illusion d'un don. C'est cette mainmise d'une politique autoritaire, mensongère et hautaine qui creuse le fossé social, fossé illustré par la disposition de la foule en deux lignes parallèles dans les rues de Paris. Si « tout ce qui existe [est] un carnaval répandu, il n'y a plus de carnaval. » (*LM*, p. 1075) Dans son essai *Le don du rien*, il avance l'hypothèse que les fêtes se construisent autour de la notion de « don » et que le « don », contrairement à ce que pensent plusieurs anthropologues, ne se

perd pas avec l'entrée dans l'économie de marché. Au contraire, plusieurs communautés continuent de donner à l'invisible, de donner pour « rien » et ce, sans considération d'utilité. Selon lui, la fête, le rêve, le rire et le jeu « constituent la part irrécupérable par toute organisation<sup>218</sup> » et doivent, pour rester « authentiques » et pour conserver leur pouvoir réel de subversion et d'abréaction, ne reposer sur aucun principe d'échange. L'échange, même symbolique, tue la spontanéité et la communion sincère des participants.

Dans le roman hugolien, la célébration des noces est marquée par une certaine spontanéité et par une série d'imprévus qui n'entravent pourtant jamais la félicité des amoureux. Premier accroc, « il pleuvait ce jour-là », mais il est aussitôt désarmé, car « il y a toujours dans le ciel un petit coin d'azur au service du bonheur ; que les amants voient, même quand le reste de la création serait sous un parapluie. » (*LM*, p. 1074) Deuxième coup de dés, en raison de la rapidité des fiançailles, les familles n'avaient pas pensé au fait que le 16 février était le jour du mardi gras : « Hésitations, scrupules, particulièrement de la tante Gillenormand. » Mais la parade est immédiate : « — Un mardi gras ! s'écria l'aïeul, tant mieux. Il y a un proverbe : *Mariage un mardi gras/N'aura point d'enfants ingrats.* » (*LM*, p. 1074) Le contretemps devient rapidement à ses yeux un signe de chance, une occasion de se réjouir et lui permet en même temps de formuler le souhait que les générations futures soient plus soucieuses, reconnaissantes et généreuses. Cependant, l'ironie de ce vœu, c'est que Cosette et Marius agissent justement en « enfants ingrats » : la première en oubliant et en abandonnant son père ; le deuxième, en jugeant froidement l'homme qui l'a pourtant sauvé de la mort<sup>219</sup>.

---

<sup>218</sup> Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 277.

<sup>219</sup> « Il se trouvait trop bon, trop doux, disons-le, trop faible. Cette faiblesse l'avait entraîné à une concession imprudente. Il s'était laissé toucher. Il avait eu tort. Il aurait dû purement et simplement rejeter Jean

Troisième contrariété, un « incident » « marqu[e] le trajet » (*LM*, p. 1075) de la voiture des mariés. En raison de travaux ayant conduit à la fermeture de certaines rues, « force était de changer l'itinéraire » (*LM*, p. 1075), ce qui les oblige à passer dans la foule du carnaval. Une fois de plus, cet accroc est tourné en heureuse opportunité par M. Gillenormand qui s'écrie : « — À merveille ! [...] Allons par là. Ces jeunes gens se marient ; ils vont entrer dans le sérieux de la vie. Cela les prépare de voir un peu de mascarade. » (*LM*, p. 1075) Bien qu'il établisse une différence initiale entre « le sérieux de la vie » et les festivités du mardi gras, il laisse comprendre que la vie d'adultes comporte son lot de « mascarades », terme qui dénote de manière péjorative des situations trompeuses où des individus hypocrites et menteurs portent faussement les masques de l'intégrité et de la bienséance, mais qui, ici, prévient le jeune couple des difficultés souvent troublantes de l'existence. Gillenormand est bien un classique et un homme de son âge : quelque thème qu'il aborde, il en parle avec distance, comme un moraliste qui en a vu d'autres. Cependant, les accrocs sont bel et bien présents. Cela se révèle d'autant plus clairement qu'en parallèle au mariage des deux jeunes amoureux, Azelma et Thénardier profitent du temps et des bousculades du carnaval pour se dissimuler dans la foule et comploter. Ce jeu de masques n'est pas sans rappeler le champ lexical employé pour décrire la mode du mariage après 1850 (« s'enfuir », « cacher »). Or, ce qui normalement devrait être une antithèse entre le « sérieux » et la « mascarade » est plutôt énoncé par le grand-père comme un rite de passage : la vie adulte comporte son lot de

---

Valjean. Jean Valjean était la part du feu, il aurait dû la faire, et débarrasser sa maison de cet homme. Il s'en voulait, et il en voulait à la brusquerie de ce tourbillon d'émotions qui l'avait assourdi, aveuglé, et entraîné. Il était mécontent de lui-même. Que faire maintenant ? Les visites de Jean Valjean lui répugnaient profondément. À quoi bon cet homme chez lui ? que faire ? Ici il s'étourdissait, il ne voulait pas creuser, il ne voulait pas approfondir ; il ne voulait pas se sonder lui-même. [...] En somme, une répulsion, qui dominait tout, le soulevait. » (*LM*, p. 1110)

situations trompeuses. Plus largement, le verbe « préparer » montre qu'il s'agit pour eux d'un apprentissage fondamental : prendre conscience de l'hypocrisie sociale, des artifices et surtout, savoir s'en méfier. En définitive, les personnages de cette première procession, placée sous les oriflammes de la jeunesse et de l'amour, s'adaptent aisément aux changements improvisés. C'est la surprise qui est la cause de l'émerveillement de M. Gillenormand et la raison de la réjouissance d'une tante qui, dans son état habituel, est ontologiquement pleine de « scrupules ». C'est donc du côté de l'imprévu et de l'inattendu que se dissimule le vrai caractère festif.

### *Un carnaval répandu*

Cherchant comme à son habitude à comprendre et fixer les lois de l'évolution sociale, Marx renchérisait sur une formule de Hegel selon laquelle les grands événements historiques se répètent toujours deux fois en précisant : « la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce<sup>220</sup> ». C'est vers le même constat que tend le roman et c'est ce que la fête romanesque, en particulier le carnaval, illustre :

Tout peut être parodié, même la parodie. La saturnale, cette grimace de la beauté antique, arrive, de grossissement en grossissement, au mardi gras ; et la bacchanale, jadis couronnée de pampres, inondée de soleil, montrant des seins de marbre dans une demi-nudité divine, aujourd'hui avachie sous la guenille mouillée du nord, a fini par s'appeler la chie-en-lit. (*LM*, p. 1076)

C'est selon cet axe qu'il faut aussi envisager la fête ratée et outrancière comme une parodie de la fête impériale et de Bonaparte (qui se réclame lui-même avec emphase et discrédit de

---

<sup>220</sup> Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, op. cit., p. 15.

Napoléon 1<sup>er</sup>). D'un côté, Tholomyès dépense sans compter et manifeste une propension pour la pédanterie, le luxe et l'apparat. De l'autre, les instances au pouvoir maquillent la pauvreté et la misère sociale en ville en liesse alors que le rite marital est corrompu par la même spectacularisation et les « modes » du temps, toutes pleines de vanité et de fatuité. Dans tous les cas, le roman s'évertue à faire poindre des forces inquiétantes qui témoignent d'une gestion troublée du temps et de l'histoire. Les causes d'échec attribuées à la partie de plaisirs ou au carnaval sont aussi celles du Second Empire qui multiplie les célébrations publiques, mais dont l'éclat ne sert qu'à dissimuler les effets de mascarade (la mise en scène trompeuse des quatre Oscars et celle du défilé de cortèges) ou les conséquences d'un régime oppressif (la surveillance des foules et l'asservissement des femmes).

Dans tout le chapitre, les figures d'opposition, les contradictions et les dualités sont au cœur de la machinerie sémiotique lorsqu'il est question de la fête. Dans la *Préface de Cromwell*, Hugo assignait à la modernité romantique la mission de faire cohabiter le grotesque (« cette grimace ») et le sublime (la « beauté antique »). Dans le même esprit, la narration installe une hybridité temporelle, posant aussi bien son regard sur le passé (l'Ancien Régime, la Révolution) et sur le présent du récit (le Premier Empire, la Seconde Restauration) que sur le présent de l'écriture (le Second Empire). Cette hybridité temporelle s'incarne en plusieurs personnages. Tholomyès personnifie à la fois le retour en arrière conservateur de la Restauration et le cynisme du bonapartisme. Cette conjonction entre passé et présent suggère parfois une vision décliniste de la vie sociale et politique. Le « marbre » d'autrefois devient une « guenille », et les « saturnales », de grandes fêtes populaires qui sont dorénavant réduites au « mardi gras ».



Ce regard croisé permet au roman d'évoquer en filigrane les relations complexes et souvent tortueuses entre les régimes politiques successifs : « Ces voitures, ou pour mieux dire, ces charretées de masques sont bien connues des Parisiens. Si elles manquaient à un mardi gras ou à une mi-carême, on y entendrait malice, et l'on dirait : *Il y a quelque chose là-dessous. Probablement le ministre va changer.* » (*LM*, p. 1076) Le carnaval s'inscrit donc non pas en rupture critique, mais en continuité avec les rituels de la gouvernance en place. Un changement imprévu n'est pas alors un signe de surprise, mais plutôt un signal de méfiance qui rappelle les nombreux changements de régime au XIX<sup>e</sup> siècle. En résulte également un aveu ou un constat : la fête publique menace à tout instant de devenir un instrument politique. La fête, si elle perd son caractère surprenant, temporaire, spontané perd ainsi nécessairement sa vitalité et son idéal de liberté :

Les masques abondaient sur le boulevard. Il avait beau pleuvoir par intervalles, Paillasse, Pantalón et Gille s'obstinaient. Dans la bonne humeur de cet hiver de 1833, Paris s'était déguisé en Venise. On ne voit plus de ces mardis gras-là aujourd'hui. Tout ce qui existe étant un carnaval répandu, il n'y a plus de carnaval. (*LM*, p. 1075)

Malgré le début des mesures restrictives, le mardi gras de 1833 n'a pas encore éteint toutes les braises du carnaval et conserve en partie un vecteur vital (tout le monde est « de bonne humeur ») et unificateur (les fêtards « abondent » et « s'obstinent », ce qui est une autre manière de dire qu'ils ont le cœur ragailardi). Dans les rues du roman, les mesures de surveillance et d'oppression jurent avec les élans de la foule. Pierre Frantz<sup>221</sup> montre que, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les autorités politiques (tous régimes confondus) utilisent le carnaval à des fins idéologiques et politiques et se méfient du potentiel révolutionnaire des

---

<sup>221</sup> Cf. Pierre Frantz, « Rire et théâtre carnavalesque pendant la Révolution », *Dix-huitième siècle*, n° 32, 2000, p. 291-306.

fêtes. Dans le roman, les choses sont cependant plus complexes. Tous sont responsables de ce « carnaval répandu », proche d'une « farce » : « En France, il n'y a pas de colère, même publique, que six mois n'éteignent. Les émeutes, dans l'état où est la société, sont tellement la faute de tout le monde qu'elles sont suivies d'un certain besoin de fermer les yeux. » (*LM*, p. 1052) Il n'y a pas que Cosette qui « n'a[it] pas de mémoire<sup>222</sup> », c'est la société entière qui est frappée d'une amnésie volontaire. Si la fête et la révolution se pensent presque toujours conjointement, c'est qu'elles devraient conduire toutes les deux à faire une expérience de la collectivité, mais dans le roman, c'est plutôt un sentiment de culpabilité commune, de « faute », qui est partagé par « tout le monde ». Dans un tel contexte, aucun dépassement, aucune transfiguration n'est possible.

Si elle pose que les Mardis Gras ont perdu leur énergie, la narration pose *a contrario* un regard optimiste sur l'avenir lorsqu'il est question de la fête nuptiale entre Marius et Cosette. Leur union est une promesse à plusieurs égards. Elle marque d'abord l'aube d'un dépassement des structures sociales ou politiques de l'Ancien Régime à la suite de 1789. Quelques possibles nouveaux ont fait leur apparition. La noblesse est devenue bourgeoisie, ce changement est incarné par le grand-père de Marius. La trajectoire improbable de Valjean montre qu'il peut devenir possible de changer de condition sociale en s'appuyant sur le travail et l'industrie, et son personnage profile l'utopie d'un capitalisme moral. Myriel, quant à lui, même s'il semble un hapax dans l'univers clérical, indique la possibilité d'une religion bienveillante et proche des gens, aussi éloignée des pratiques ordinaires du haut clergé que d'une divinité vindicative.

---

<sup>222</sup> Nicole Savy, *op. cit.*, p.5.

## TROISIÈME CHAPITRE

### *QUATREVINGT-TREIZE : TE DEUM MILITAIRE*

Walter Benjamin écrivait que l'Histoire était condamnée à une éternelle répétition aussi longtemps que nous continuerions à ne célébrer que les vainqueurs : mêmes violences, mêmes oppressions, même *continuum*<sup>223</sup>. Marx, pour sa part, renchérisait, nous l'avons déjà noté, sur une formule de Hegel selon laquelle les grands événements historiques se répètent toujours deux fois en ajoutant : « la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce<sup>224</sup> ». *Quatrevingt-treize* propose lui aussi, à sa manière, une interprétation singulière du déroulement historique. Que son point d'ancrage soit l'année 1793 lui permet de tisser des liens entre des faits et des moments marquants tels que la prise de la Bastille, le régime du Directoire, la Commune de Paris et le massacre de la Saint-Barthélemy. N'ayant pas à justifier ces rapprochements par des relations de cause à effet comme le ferait un historien positiviste, l'écriture romanesque explore de bien des façons un véritable nœud gordien historique. Elle le fait en installant des réseaux de métaphores, comme ceux de la « fête » et de la « destruction », qui à la fois disent la matière vivante et sensible du temps et maintiennent une ambiguïté quant à l'aspect régénérateur ou grotesque des révolutions. Présentée comme une période meurtrière où « sur les douze mille partis de Paris, huit mille étaient morts » (*QT*, p. 789), la description de la vie après 1789 contribue non seulement à

---

<sup>223</sup> Cf. Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire » dans *Œuvres*, vol. 2, Paris, Éditions Denoël, coll. « Lettres Nouvelles », 1971 [1940], p. 277-288.

<sup>224</sup> Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, *op. cit.*, p. 15.

produire des effets de réel au sein du récit de l'« Année terrible », mais aussi à mettre en évidence la « folie » et la sombre musique qui l'habitent.

Or, la thématization de 1789 souligne aussi à certains égards le caractère festif, voire « grandiose » (*QT*, p. 863), de l'événement. À cette fin, la prose hugolienne use de moyens tels le calembour, la parodie, la grossièreté délibérée, le charivari, qui accompagnent tous le rappel narratif du renversement social, politique et historique que 1789 a produit. Il vient dès lors à penser que, dans *Quatrevingt-treize*, l'évocation de la fête révolutionnaire — et du rire qui vient avec elle — souscrit aux principes de l'esthétique carnavalesque décrite par Mikhaïl Bakhtine. Mais isoler cette évocation trahirait la logique du texte, car il est clair que le roman ne loge pas à cette enseigne. Il suffit pour s'en convaincre de rappeler que nombre de personnages positifs meurent à la fin du récit et que, de quelque façon qu'on la regarde, la société du roman n'est pas à même de construire des rapports fructueux avec le monde et l'avenir. Le feu de joie que Bakhtine décèle dans l'œuvre de Rabelais est ici absent, et rendu impossible, car le récit indique que la Révolution se détourne presque systématiquement de ses intentions premières.

L'étude de deux passages du roman, choisis parce qu'ils offrent des représentations élaborées et complexes des images de la fête, s'appuiera sur ces réflexions préalables pour faire apparaître une relation très élaborée entre plusieurs conceptions du progrès, de l'histoire et du vivre-ensemble, mais aussi pour saisir les raisons pour lesquelles un rire festif n'est pas à même d'irradier de 1793.

### *Les rues de Paris dans ce temps-là*

Le chapitre « Les rues de Paris dans ce temps-là » offre une description détaillée des rues de Paris en 1793 où « les isotopies de la fête et de la révolution cohabitent dans le même espace textuel [et donnent] à voir par les nombreux excès et exhibitions baroques [...] le véritable carnaval révolutionnaire<sup>225</sup>. » Ces pages procèdent de manière analogue à celles de « L'année 1817 » dans *Les Misérables* puisqu'elles dressent elles aussi un « paysage rétrospectif et synthétique de ce qui se racontait, se chantait, se jouait, se savait, s'imaginait<sup>226</sup> » à une époque précise, en l'occurrence celle des débuts de la Première République (1792-1804), autrement dit : celle du premier régime de cette dernière, la Convention nationale (1792-1795). Trait inhabituel dans l'économie du roman, les six premières pages forment un unique paragraphe de manière à créer un sentiment d'immersion dans le bruit ambiant parisien et à traduire par l'écriture la gaieté désordonnée de la ville. La narration n'hésite pas à passer du coq-à-l'âne afin de laisser entendre et résonner la multitude de discours qui coexistent dans la capitale (conversations des tavernes, sollicitations des quêteurs, harangues des journaux, publicités des commerçants, affiches des théâtres, chansons des rues, slogans militaires, etc.). Ce faisant, le texte tient le pari de produire une représentation encyclopédique de la Terreur en prenant en écharpe un véritable charivari d'idées, de vraies et fausses nouvelles, d'opinions, de rumeurs urbaines. Cette interdiscursivité et ces interlocutions abondantes ont la lutte révolutionnaire pour principal sujet de commentaires, d'émotions et de débats. C'est l'une des premières choses mises en exergue dans la prose : tout ce qui se passe et qui est en cours est systématiquement saisi

<sup>225</sup> Dans l'édition critique de *Quatrevingt-treize* établie par Yves Gohin, *op. cit.*, p. 504.

<sup>226</sup> Pierre Popovic, « 1817, un état de l'imaginaire social. Hugo, sociocriticien ? », *op. cit.*, p. 11.

comme une série de pièces qui s'insèrent toutes dans un événement global, qui a pour nom « La Révolution ». Le texte allègue ainsi que dans cette synthèse de la Terreur se loge une représentation du « désordre joyeux » de 1789 qui se pense et est pensée à chaud comme telle. Elle témoigne de sa présence dans la vie publique et intime des citoyens, et est pour eux source d'espoir, source d'aliénation ou un mélange des deux. Dans plusieurs des romans étudiés précédemment, les scènes de « fête » et celles de « révolution » se trouvent dans des chapitres distincts. Elles fonctionnent alors en miroir, mais cette specularité prend deux aspects selon qu'elle réfléchit fidèlement ou qu'elle déforme les éléments formels et thématiques que ces scènes ont en commun. Il en va différemment dans *Quatrevingt-treize*. Dans « Les rues de Paris dans ce temps-là », les représentations ainsi que certains traits du carnaval et de la révolution sont imbriqués les uns dans les autres de manière à composer une seule et même séquence.

### *De quelques équivoques*

La polyphonie de ce passage névralgique est également soutenue par le fait que plusieurs éléments présents dans la première partie intitulée « En mer » concourent à remettre en question toute prétention à la vérité ou à une vision unique donnée pour « objective ». En effet, plusieurs malentendus sont disséminés dès le début du roman et servent de mise en garde contre les mauvaises lectures. Dans le livre « Tellmarch », le marquis de Lantenac, dont l'identité est dissimulée pendant plusieurs pages, se croit bientôt mort lorsqu'il entend des bruits qui « ressembl[ent] [...] à une battue » : « on semblait fouiller, poursuivre, traquer ; il était évident qu'on cherchait quelqu'un [...]. Et, écartant de ses deux mains sa veste de peau de chèvre, il montra sa poitrine nue. » (*QT*, p. 849) Or, les allures christiques

que le personnage de Lantenac emprunte, lui qui est prêt à se sacrifier pour la cause monarchique, se transforment en traits olympiens lorsqu'il comprend qu'il a, par méprise, pris une « bande vendéenne » pour des révolutionnaires :

En même temps des chapeaux sautaient en l'air, des sabres tournoyaient joyeusement [...]. Cette bande s'était agenouillée en le voyant. [...] Le marquis éprouva quelque chose de pareil à ce que devait ressentir un de ces êtres quand, s'attendant à être traité comme un monstre, il était brusquement traité comme un dieu<sup>227</sup>. (*QT*, p. 849-850)

L'antithèse entre les substantifs « monstre » et « dieu » montre l'inversion des perceptions produite par un revirement de situation qui n'est pas sans lien avec une autre méprise, et pas des moindres : se croyant perdu, Lantenac est reçu comme le divin Sauveur, alors que Louis XVI, se pensant aimé et de droit divin, comprit trop tard qu'il était perdu. L'interprétation erronée du marquis montre que les changements profonds causés par la Révolution ne lui permettent plus de lire la société de la même manière et entraînent par le fait même une instabilité des signes qui deviennent du coup souvent trompeurs. De la même manière, Tellmarch analyse mal lui aussi une situation. Dans son cas, son erreur occasionne de graves conséquences. Il s'en veut de ne pas « avoir su » (*QT*, p. 856) et d'avoir ainsi prêté secours à ce même marquis sans se douter qu'il ordonnerait le massacre d'Herbe-en-Pail. Ces deux exemples qui précèdent le chapitre « Les rues de Paris dans ce temps-là » témoignent de l'impossibilité de lire le réel aussi lucidement que possible tant dans ses détails que dans son intégralité. Si elles ne conduisent pas à la même issue, les méprises du général et de Tellmarch ont en commun une même origine. Tous deux voient les choses à partir d'un angle mort : le marquis, endossant son rôle de chef militaire, est conditionné à voir des ennemis et

---

<sup>227</sup> Quasimodo, lui, connaît ces deux états.

à prévoir les menaces, alors que le caimand, impartial parce qu'il « n'[a] pas le temps de ça » (*QT*, p. 843), ne voit pas le vicomte de Fontenay comme un royaliste, mais comme un homme « plus pauvre que [lui] » (*QT*, p. 844).

Pourtant, en même temps qu'ils sont confrontés au polymorphisme d'une nouvelle société dans laquelle les repères sont instables, les personnages du roman ne cessent de clamer qu'ils énoncent des « faits » (*QT*, p. 873) : « Il y a du vrai dans ce que vous dites ; mais le vrai, tout le vrai, le vrai vrai, c'est ce que je dis. » (*QT*, p. 878) Dans ces mots de Marat, la répétition du substantif « vrai » et la tournure pléonastique « le vrai vrai » font entendre qu'il existe une telle chose que le « faux vrai », qu'une demi-vérité, ce qui ne fait que rendre plus suspicieux encore la prétention d'objectivité ou de raisonnement apodictique. Cette instabilité du « réel », ce scepticisme pesant sur le « juste », ce doute jeté sur le « vrai » sont au cœur de la polyphonie et de l'interdiscursivité du roman, comme c'est le cas dans le livre « Le cabaret de la rue du Paon ». Dans le chapitre « Les rues de Paris dans ce temps-là », cette méfiance générale domine l'immense bruit ambiant et imbibe les rumeurs qui alimentent la cacophonie révolutionnaire. C'est pourquoi ce chapitre constitue un extrait exemplaire pour penser la relation complexe entre la fête et la révolution dont il a été question précédemment.

### ***Terreur et Réjouissance***

La première phrase annonce la place prépondérante que prend l'affrontement de la Terreur et de la Réjouissance dans l'imaginaire social conjoncturel :

On vivait en public, on mangeait sur des tables dressées devant les portes, les femmes assises sur les perrons des églises faisaient de la charpie en chantant la Marseillaise, le parc Monceaux et le



Luxembourg étaient des champs de manœuvre, il y avait dans tous les carrefours des armureries en plein travail, on fabriquait des fusils sous les yeux des passants qui battaient des mains ; on n'entendait que ce mot dans toutes les bouches : *Patience, nous sommes en révolution.* (QT, p. 859)

Dans cette énumération qui capte la vitalité du moment, la répétition du pronom indéfini « on » décrit la ville sous l'enseigne de la « collectivité ». Celle-ci fait corps avec la vie parisienne décrite dans les pages suivantes : cette vie en est une de fête, toute de solidarité, où les rues de Paris sont si bien habitées qu'elles font office de maison. À cette image exaltante de l'énergie urbaine quotidienne se greffent des substantifs tels que « charpies », « fusils » et « armureries », ainsi que des termes aux connotations belliqueuses qui renvoient aux combats armés. Cette dualité tend à produire le portrait d'une révolution réjouissante qui tient plus d'un spectacle que d'une guerre civile. Le récit insiste d'ailleurs sur la dimension spectaculaire du moment et sur le goût accru des citoyens pour le théâtre : « On allait au spectacle comme à Athènes durant la guerre du Péloponèse ; on voyait affichés au coin des rues : *Le Siège de Thionville.* – *La Mère de famille sauvée des flammes.* *Le Club des Sans-Soucis.* – *L'Ainée des papesses Jeanne.* – *Les Philosophes soldats.* – *L'Art d'aimer au village.* – » (QT, p. 859) La majorité des pièces citées dans cette liste sont des opéras-vaudevilles ou des opéras bouffons joués durant la Première République. Ils avaient pour fonction d'exalter les vertus républicaines et d'avilir du même coup la royauté, le catholicisme et ses rites. Une grande méfiance prévaut à l'époque à l'égard d'un certain rire conservateur. Les républicains, par exemple, conspuent les pièces dont l'objectif principal est le divertissement. À leurs yeux, elles abrutissent le spectateur et le conduisent à croire aux diableries. Ils encouragent en revanche un rire dit « révolutionnaire » qui à la fois irrigue

les satires sociales et provient d'elles<sup>228</sup>. Cette préférence idéologique finira pourtant par rendre ces pièces satiriques convenues et monolithiques.

Or, l'inventaire de ces « opéras-vaudevilles », « opéras bouffons » et « satires sociales » crée un ensemble fort bizarre et hétéroclite d'œuvres dont le point commun est de procéder à un surinvestissement dramatique. Les titres montrent que, dissimulés sous des formules dramatiques (*La Mère de famille sauvée des flammes*) qui rappellent parfois l'épopée (*Le Siège de Thionville*), ces pièces de théâtre n'échappent pas à une propagande tout aussi sournoise que celle des régimes précédents puisqu'elles mettent en scène des événements forts de la Révolution dans une perspective « héroïsante » où « le fait du jour devient fait historique<sup>229</sup> ». De plus, presque tous les commerces mentionnés dans le chapitre sont des marchés ambulants ouverts sur la rue : on achetait des chaussures dans « la brouette d'un colporteur » (*QT*, p. 859), « peu de grandes boutiques étaient ouvertes ; des merceries et des bimbeloteries roulantes circulaient » (*QT*, p. 860) dans la ville, on tenait « des boutiques en plein vent » (*QT*, p. 860), « des garçons perruquiers crêpaient en public des perruques » (*QT*, p. 861), des « marchands vendaient sur la voie publique " des vins d'émigrés " » (*QT*, p. 861). Le mimétisme structural d'expressions comme « on vivait en public » et « on allait au spectacle » montre que le théâtre et la rue sont des espaces

---

<sup>228</sup> Pierre Frantz traite de ce sujet en détail dans son article. Pour les révolutionnaires, le rire doit servir à la satire sociale : « si le personnage ridicule est moralement coupable, le rire affaiblit sa nécessaire condamnation. [...] Ces réticences devant le comique, dans la tradition des Lumières, sont désormais fort bien connues. On observe pourtant une réhabilitation de Molière pendant la Révolution. Mais ce n'est pas le rire moliéresque qui est invoqué ; c'est bien plutôt la fonction morale d'un théâtre qui propose, de plain-pied, un tableau des mœurs. » « Rire et théâtre carnavalesque durant la Révolution », *op. cit.*, p. 292.

<sup>229</sup> André Tissier, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologie et bibliographie*, vol. 1, Genève, Librairie Droz, 1992, p. 37.

intimement liés : le théâtre parle de la rue et les rues de Paris sont les tréteaux des héros révolutionnaires.

### *Renversements carnavales*

Si Yves Gohin voit dans « Les rues de Paris dans ce temps-là » l'expression d'un « véritable carnaval révolutionnaire », c'est parce que les renversements, les propos, les gestes et les scènes grotesques se multiplient. La valeur sacrée des symboles sacerdotaux est altérée dans l'image des « ânes caparaçonnés de chasubles » et des « marchands de bric-à-brac encombrés de couronnes, de mitres, de sceptres en bois doré » (*QT*, p. 859). La « chasuble » acquiert une utilité triviale, celle de couvrir le dos d'un animal traditionnellement associé à la bêtise et à l'ignorance<sup>230</sup>. Quant aux signes de pouvoir (couronnes, mitres, sceptres), leur immersion dans un informe fatras les dévitalise sur-le-champ. Plus généralement, mais dans le même esprit, la cité elle-même est affranchie de toutes contraintes et les hiérarchies sociales qui la structuraient traditionnellement se sont évanouies : « telle ravaudeuse, raccommodant des bas dans une échoppe, était une comtesse ; telle couturière était une marquise<sup>231</sup> » (*QT*, p. 860). Or, il nous apparaît plus juste de qualifier cette fête de carnavales, mot-valise conglomérant « carnaval » et « cavalier ». L'apport sémantique de l'adjectif « cavalier » convient au mieux pour désigner maintes formes de saillies qui n'ont rien d'un rire rabelaisien, mais qui relèvent en fait de l'insolence, du rigolo, du persiflage, de la brusquerie convenue ou de l'inconvenance opportune. Ainsi, le parallélisme syntaxique et la répétition du verbe d'état « être » qui établit un lien

---

<sup>230</sup> Traditionnellement et... de façon fort cavalière.

<sup>231</sup> Je souligne.

d'adéquation entre les femmes ouvrières et leur nouveau statut aristocratique prouvent qu'on ne peut concevoir cette pratique comme carnavalesque. L'Histoire a souvent souligné la violence symbolique de ce procédé fréquent durant la Révolution française qui consistait à s'emparer des biens et des vêtements des nobles afin de les réutiliser et de s'en affubler. Ce recours aux déguisements ne suppose pas pour autant un changement réel et durable de leurs conditions pas plus qu'il ne préfigure une plus grande équité sociale. L'adjectif avec valeur d'indéfini « telle » ne désigne pas de subjectivité forte ; au contraire, il signale une indifférenciation des conduites, comme si toutes ces femmes « se la jouaient » aristocrates<sup>232</sup>.

Cette pratique peut aussi rappeler les us et coutumes du carnaval au cours duquel « l'individu se sent partie indissoluble de la collectivité et [où] le corps individuel cesse, jusqu'à un certain point, d'être lui-même : [au cours des festivités,] on peut, pour ainsi dire, changer mutuellement de corps, se rénover (au moyen des déguisements et masques)<sup>233</sup> ». Les figures de la couturière et de la ravaudeuse, dont le rôle est important en

---

<sup>232</sup> Dans son ouvrage *L'Ancien régime et la Révolution*, Toqueville avait déjà observé que la Révolution n'avait pas renversé totalement la symbolique du pouvoir précédent et de ses institutions, bien au contraire, comme le prouvera l'arrivée de Napoléon Ier qui n'a aucune difficulté à mettre en place une « noblesse d'Empire » : « La Révolution a créé cette puissance nouvelle, ou plutôt celle-ci est sortie comme d'elle-même des ruines que la Révolution a faites. Les gouvernements qu'elle a fondés sont plus fragiles, il est vrai, mais cent fois plus puissants qu'aucun de ceux qu'elle a renversés ; fragiles et puissants par les mêmes causes, ainsi qu'il sera dit ailleurs. C'est cette forme simple, régulière et grandiose, que Mirabeau entrevoyait déjà à travers la poussière des anciennes institutions à moitié démolies. L'objet, malgré sa grandeur, était encore invisible alors aux yeux de la foule ; mais peu à peu le temps l'a exposé à tous les regards. Aujourd'hui il remplit surtout l'œil des princes. Ils le considèrent avec admiration et avec envie, non seulement ceux que la Révolution a engendrés, mais ceux mêmes qui lui sont le plus étrangers et le plus ennemis ; tous s'efforcent dans leurs domaines de détruire les immunités, d'abolir les privilèges. Ils mêlent les rangs, égalisent les conditions, substituent des fonctionnaires à l'aristocratie, aux franchises locales l'uniformité des règles, à la diversité des pouvoirs l'unité du gouvernement. Ils s'appliquent à ce travail révolutionnaire avec une incessante industrie ; et, s'ils y rencontrent quelque obstacle, il leur arrive parfois d'emprunter à la Révolution ses procédés et ses maximes. On les a vus soulever au besoin le pauvre contre le riche, le roturier contre le noble, le paysan contre son seigneur. La Révolution française a été tout à la fois leur fléau et leur institutrice. » *L'Ancien régime et la Révolution, op. cit.*, p. 85-86.

<sup>233</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 255.

période de guerre et de rationnement, sont également emblématiques de l'image rapiécée d'une nouvelle ville parisienne qui tente par tous les moyens de se donner une nouvelle identité tout en récupérant et en remotivant les anciens symboles que les citoyens ont mis à mort. Les révolutionnaires ont bien compris que le pouvoir est aussi au bout des mots. À défaut de pouvoir changer immédiatement et en profondeur toutes les institutions existantes, ils procèdent par substitutions, mais ils n'ont cependant aucun lien avec une esthétique carnavalesque. Le gouvernement révolutionnaire change le nom des mois et des jours, « les élèves de l'École militaire [sont] qualifiés par les décrets de la Convention "[d']aspirants à l'école de Mars " » (*QT*, p. 860) et sur les jeux de cartes, « les rois [sont] remplacés par les génies, les dames par les libertés, les valets par les égalités, et les as par les lois » (*QT*, p. 861). Le remplacement d'une appellation comme « École militaire » ou d'un mot comme « rois » est l'exemple d'un travail sémantique qui participe de l'édification d'un nouveau grand récit, lequel aura également recours à des noms comme ceux de « Mars », le dieu de la guerre, et à des évocations d'esprits protecteurs des lieux ou des êtres, issus de la mythologie gréco-romaine. Bien que le pouvoir rejette le catholicisme, cela ne l'empêche pas de faire appel à des personnages surnaturels et à des forces supérieures, par exemple pour exalter l'héroïsme militaire<sup>234</sup>. De manière similaire, l'emploi du mot « aspirant » est révélateur du rôle que joue la « destinée » dans le récit de la Révolution, car ce terme suppose que celui qui était hier « l'élève » est dorénavant mû « par un désir profond<sup>235</sup> » d'intégrer les rangs et le glorieux destin des combattants.

---

<sup>234</sup> Le plus énorme recours à ce surnaturalisme fut la célébration de « l'Être suprême » suscitée et présidée par Robespierre en personne.

<sup>235</sup> Définition du verbe « aspirer » dans le *Larousse*

Dans l'esprit des révolutionnaires, ces mutations radicales sont éternelles. La débaptisation des rues et les nouveaux noms qui leur sont donnés relèvent de la même intention : « La rue de Richelieu se nommait rue de la Loi ; le faubourg Saint-Antoine se nommait le faubourg de Gloire » (*QT*, p. 860). D'autres détournements langagiers se font par remplacement de symboles. Par exemple, sur

la place du Palais-Royal, l'inscription de la fontaine était cachée par deux grandes toiles peintes à la détrempe, représentant l'une, Cahier de Gerville dénonçant à l'Assemblée nationale le signe de ralliement des "chiffonnistes" d'Arles, l'autre de Louis XVI ramené de Varennes dans son carrosse royal, et sous ce carrosse une planche liée par des cordes portant à ses deux bouts deux grenadiers, la bayonnette au fusil. (*QT*, p. 860)

Toutes ces manipulations désignent ce but : récrire l'Histoire en se donnant pour le terme de cette dernière et en surimposant peu à peu un nouveau roman collectif révolutionnaire au grand récit monarchiste.

### ***Se moquer de la mort***

Mais, si *Quatrevingt-treize* est parsemé de jeux de langage, ils ne sont pas tous festifs, loin de là. D'abord, ils proviennent de gens très divers (un chanteur, un homme de loi et un homme des « partis vaincus » (*QT*, p. 861)) qu'un humour étrange et une raillerie critique constituent partiellement en collectivité. Les exemples qui suivent relèvent de la raillerie bouffonne ou du persifflage grivois, et donc d'un humour actif et corrosif qui a pour but de dénoncer les pratiques dérisoires et absurdes du gouvernement. Le chansonnier royaliste Pitou, « voyant sa tête en danger » pour « s'être frappé le bas des reins en prononçant le mot *civisme* », se défend au tribunal en s'écriant : « Mais c'est le contraire de ma tête qui est coupable ! » (*QT*, p. 860) Pour « railler la mode des noms grecs et latins », il chantait une

chanson sur « un savetier qui s'appelait *Cujus*, et dont il appelait la femme *Cujusdam*. » (*QT*, p. 860) La prononciation latine du nom « Cujus » oblige à prononcer de manière grivoise le mot « couillousse ».

Le Procureur Séran, « dénoncé, atten[d] qu'on [vienn]e l'arrêter, en robe de chambre et en pantoufles, et en jouant de la flûte à sa fenêtre. » (*QT*, p. 859) Il n'est pas présenté dans les habits qui lui confèrent normalement son autorité et sa légitimité sociale, mais manifeste au contraire une attitude de détachement envers la mort. C'est la dimension tragique qui est mise en évidence par cette antithèse entre ce procureur paisible et son gouvernement meurtrier. La Justice est présentée comme semblable à la mort, à la différence près que la faux est remplacée par la guillotine : sous la dictature de cette Thémis de circonstance, la « ténébreuse loi des suspects faisait la guillotine visible au-dessus de toutes les têtes. » (*QT*, p. 859) Ce qui apparaît au premier abord comme un accès de folie est en réalité la démonstration d'un courage stoïque, qui, par son seul exemple, ridiculise l'adversaire et montre la vulgarité barbare de la Terreur. De manière similaire, l'insouciance feinte de l'homme qui écrit à Fouquier-Tinville pour se rendre est surprenante : "Ayez la bonté de me délivrer de la vie. Voici mon adresse". » (*QT*, p. 861) Personne n'ignore ce que les tribunaux de la Révolution ont de terrible et d'effrayant. Fouquier-Tinville représente dans l'imaginaire social de l'époque tout l'inverse de la « bonté », lui qui condamne à lui seul plus de 2 000 personnes en tant qu'accusateur public. Cet opposant politique désigne pourtant avec une ironie pétillante ce à quoi l'accusateur public consacre sa vie : tuer.

Ce trio (la culture, la justice et l'opposition politique) représente, selon les partisans de la Terreur, les ennemis de la Révolution. Les exemples cités sont ceux de gens qui, alors qu'ils vont mourir, font encore de l'esprit, cherche un bon mot, ce qui est une façon d'affirmer

sa classe, dans tous les sens du terme et, par contraste, met en évidence la bestialité de l'assassinat décrété par le nouveau pouvoir. La guillotine est certes de l'ordre du grotesque, mais rire à l'article de la mort, et de ce rire faire une dernière arme critique relève du sublime. Une lecture très superficielle de ces exemples pourrait conduire à voir dans cette description de la vie parisienne des renversements carnavalesques (un homme en robe de chambre, flûte au bec ; un poète qui chante « couille » en public ; un esprit *dandy* qui convoque la mort). Mais il n'en est rien et ce serait là un contresens. Aucun renversement de la hiérarchie des valeurs n'est accompli ni envisagé, car rien ne va vers la vie, rien ne se transforme en vue d'un meilleur demain. La Révolution, contrairement au pouvoir royal qui avait droit de vie et de mort sur tous ses sujets, devait accorder à tous les « citoyens » le droit à un jugement équitable. Or, cette justice devient sous la Terreur tout aussi arbitraire qu'avant 1789, à ceci près que ce sont à présent des royalistes, des aristocrates et des membres du clergé qui sont tués après des parodies de procès. L'espace vide laissé par le « découronnement » de la monarchie (tant au niveau symbolique que politique) est remplacé par un autre système oppressif qui conduit un chansonnier royaliste à vingt-deux séjours d'emprisonnement.

Ce que Gohin appelle « le carnaval révolutionnaire » de Hugo est pourtant bien empreint d'un rire, mais c'est un rire sombre, funeste qui obombre l'impression première d'une ville en fête, ne serait-ce que par la condamnation du corps biologique dans la chanson de Pitou. Bien loin du réalisme grotesque de Rabelais et de sa kyrielle d'expressions vivantes pour désigner le « cul », le chansonnier atténue considérablement le langage de la foire en employant plutôt l'expression « le bas des reins » (*QT*, p. 860). En fait, le désordre et les excès ne sont pas causés par une réjouissance collective qui célèbre la cohésion sociale ou une victoire. Ils sont au contraire provoqués par une lucidité cruelle devant la mort, ce que



les saillies des trois hommes expriment. Que ce soit en combattant au front ou en tenant des propos contre-révolutionnaires, personne n'est à l'abri de l'échafaud durant cette année où le bilan des condamnations oscille entre 35 000 et 40 000 exécutions. La quasi-certitude de mourir prochainement libère les citoyens des contraintes du bon goût et du paraître de telle sorte que la mort côtoie la vie, une vie tout uniment intense et enjouée et lugubre et mortifère où « on dans[e] dans les cloîtres en ruine, avec des lampions sur l'autel [...] et des tombes sous la danse. » (*QT*, p. 860)

### *Le temps du carême*

À côté de cette vie citadine animée par une fête qui se révèle fort curieuse quand on l'examine de près se déroulent des existences difficiles, obombrées par le meurtre, gangrenées par des privations et des conditions d'existence très pénibles. Si le début du chapitre insiste sur les excès et les débordements, le texte laisse aussi entendre que les événements de 1789 ont conduit au retour de la pauvreté et de la désolation. Derrière ce quotidien de solidarité, la population vit une période de carême où se multiplient les difficultés économiques comme celle de s'approvisionner en produits essentiels :

Le pain manquait, le charbon manquait, le savon manquait. Une affiche de la Commune assignait à chaque bouche une livre de viande par décade. On faisait queue aux portes des marchands, une de ces queues est restée légendaire, elle allait de la porte d'un épicier de la rue du Petit-Carreau jusqu'au milieu de la rue Montorgueil. Les femmes dans cette misère étaient vaillantes et douces. Elles passaient les nuits à attendre leur tour d'entrer chez le boulanger. (*QT*, p. 861)

Cette scène rappelle par contraste les récits (celui de Michelet, particulièrement) de la journée du 5 octobre 1789 où 7 000 femmes marchèrent sur Versailles pour réclamer du pain à Louis XVI. Dans le roman de Hugo, les femmes sont « douces » et attendent patiemment en

ligne de recevoir le pain qu'on leur attribue. Ce changement d'attitude s'explique par le fait qu'elles sont en accord avec la Révolution et les sacrifices qui lui sont inhérents. Confrontées à une pauvreté et une désolation similaire à celle d'avant 1789, elles n'apparaissent plus comme des citoyennes combattives et révoltées. Elles se soumettent au contraire volontiers aux édits de la Convention en agissant de manière ordonnée et civile. Ce « lendemain de fête », évoqué par les allusions aux misères quotidiennes, désigne ce glissement du « carnaval » au « carnavalier ». Le rationnement des citoyens n'est que l'un des indices des difficultés rencontrées par le pouvoir en place et par les gens. L'inflation bat son plein et les prix, particulièrement ceux des denrées de première nécessité, deviennent incontrôlables : « Le bois coûtait quatre cents francs [...], l'eau coûtait vingt sous la voie [...]. Le louis d'or valait trois mille neuf cent cinquante francs. Après une journée de fiacre on entendait ce dialogue : — Cocher, combien vous dois-je ? — Six milles livres. » (*QT*, p. 862) La conversion vers le « franc » s'opère à coups de surenchères et produit un décalage ridicule. L'écart entre 1 et 3 950 met en évidence la valeur arbitraire attribuée à la monnaie. De ce fait, « peu de grandes boutiques étaient ouvertes » (*QT*, p. 860) parce que la vie, devenue trop difficile pour des raisons d'approvisionnement et d'inflation galopante, ne permet plus aux commerces d'autrefois de survivre.

### ***La face sombre du carnaval***

Malgré un quotidien de privations, les révolutionnaires vivent « en public » (*QT*, p. 859) dans une solidarité irréprochable : « des paveurs, pieds nus, arrêtaient la brouette d'un colporteur qui offrait des chaussures à vendre, se cotisaient et

achetaient quinze paires de souliers qu'ils envoyaient à la Convention pour nos soldats. » (*QT*, p. 859-860) Le déterminant possessif « nos », qui ouvre le texte à une large voix populaire, introduit du dialogisme dans la séquence. Il en est ainsi à l'échelle d'un roman qui porte une attention constante à la multiplicité des voix au cours des descriptions successives de la Révolution et de ses suites. La vision polyphonique de la vie sous la Première République met cependant toujours en valeur la proximité de la violence avec les rites, les événements et les célébrations qui balisent son chemin : « Aucune défaillance dans ce peuple. La sombre joie d'en avoir fini avec les trônes. » (*QT*, p. 862) Il y a dans cet oxymore « sombre joie » la cohabitation d'un enthousiasme pour le nouveau régime politique et d'une gravité liée au souvenir du sang qu'il a fallu verser durant des siècles pour parvenir à se défaire de « l'Ancien Régime ». L'allégresse et la mort sont ici inséparables.

La première partie du passage se termine par l'évocation d'une chanson populaire, qui, bien que joyeuse, comporte elle aussi une part d'inquiétude : « Sur tous les murs, des affiches, grandes, petites, blanches, jaunes, vertes, rouges, imprimées, manuscrites, où on lisait ce cri : *Vive la République* ! Les petits enfants bégayaient *Ça ira*. » (*QT*, p. 862) La synesthésie entre la vue et l'ouïe dans le syntagme « lire ce cri » signale d'une part « un cri » que la population voudrait unanime. De plus, que ce titre soit « lu » alors que nous sommes à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et que les enfants apprennent à dire des mots qui ont accompagné l'avènement de la « République » que leurs parents admirent et valorisent sont en soi de bonnes causes de réjouissance et d'acclamation. Toutefois, si l'interjection « Vive » et le point d'exclamation confèrent à la proposition une tonalité joyeuse, la phrase suivante en nuance cependant la réjouissance. Le bégaiement des enfants qui reproduisent le refrain d'un chant insurrectionnel crée une équivocité. Les enfants reproduisent avec innocence un texte

qui invite au bain de sang. Si l'expression « ça ira » feint une forme d'optimisme, la lecture des paroles de la chanson « ça ira » rappelle surtout le caractère violent de ces années révolutionnaires : « Ah ça ira ! Ça ira ! Ça ira ! Les Aristocrates, on les pendra, et quand on les aura tous pendus, on leur fichera de la paille au cul<sup>236</sup> ». Sous l'apparence enjouée et ludique de la chanson, la dernière image, elle, est un appel au meurtre et à la profanation des cadavres. Les Aristocrates, empaillés, rappellent les mascottes que l'on brûlait pour simuler une mort symbolique lors des fêtes publiques. Il serait donc futile de vouloir départir l'aspect joyeux et festif de ce chapitre de son aspect violent et sinistre : ils cohabitent ensemble et participent à la polysémie du roman. Le texte imbrique le grotesque et le sublime, comme le veut l'esthétique hugolienne, et se distingue en cela de l'esthétique rabelaisienne qui se fonde sur la séparation plutôt que le mélange. Cette innocence à la fois joyeuse et destructrice intrique le vital et le mortel, la camarade et la camaraderie de circonstance. Elle préfigure en quelque sorte le livre « Le massacre de Saint-Barthélemy ».

### *Passé et avenir*

Le deuxième paragraphe du chapitre marque un changement dans la narration et annonce une deuxième opposition. Quoique le pronom indéfini « on » persiste, il ne représente plus la communauté et la solidarité révolutionnaire. Avec l'aide du verbe qui le suit, il se projette au-delà de la Révolution française, dans le futur, c'est-à-dire dans le temps présent de l'écriture, et retrace au passage les différents mouvements révolutionnaires qui ont marqué la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>236</sup> Claude Duneton et Emmanuelle Bigot, *Histoire de la chanson française*, vol. 2, Paris, Seuil, 1998, p. 110-111.

Un accès de folie publique, cela se voit. Cela s'était déjà vu quatre-vingts ans auparavant. On sort de Louis XIV comme on sort de Robespierre, avec un grand besoin de respirer ; de là la Régence qui ouvre le siècle et le Directoire qui le termine. Deux saturnales après deux terrorismes. Après le 9 Thermidor, Paris fut gai, d'une gaieté égarée. Une joie malsaine déborda. À la frénésie de mourir succéda la frénésie de vivre, et la grandeur s'éclipsa. (*QT*, p. 862)

La particularité de ce passage réside dans le fait qu'il présente Louis XIV et Robespierre comme étant tous deux des « terroristes ». Équivaloir la barbarie monarchique et la Terreur de 1793 pourrait conduire à l'idée que l'Histoire fonctionne sur un mode répétitif cultivant l'éternel ou le simple retour du « même », c'est-à-dire en l'occurrence du mal et du barbare. Cette équivalence contredit le grand récit révolutionnaire (ou républicain) qui tend à se mettre en place et qui pose qu'un vecteur de progrès anime le devenir historique, quels que soient les obstacles qui se dressent périodiquement devant lui. Comme l'écrit Karl Marx, l'Histoire ne se « répète » pas ; pour ainsi dire, elle se singe. Mais la même équivalence susdite touche ici davantage l'après — l'après 1815, l'après 1795 — que le pendant. La deuxième partie du chapitre présente ainsi le Directoire comme une « saturnale » (*QT*, p. 862) succédant au « terrorisme » de Robespierre, c'est-à-dire une période de débauche et de célébrations qui néglige les valeurs d'égalité et de fraternité. Par une série de parallélismes et par la répétition du verbe « succéder », le texte insiste sur la part burlesque de la fin du régime de la Convention nationale (1792-1795) :

Aux danses violentes dans les églises en ruine succédèrent les bals de Ruggieri, de Luquet, de Mauduit, de la Montansier, aux graves citoyennes qui faisaient de la charpie succédèrent les sultanes, les sauvages, les nymphes ; aux pieds nus des soldats couverts de sang, de boue et de poussière succédèrent les pieds nus des femmes ornés de diamants ; en même temps que l'impudeur, l'improbité reparut. (*QT*, p. 862-863)

Après le 9 Thermidor, Paris perd de « sa grandeur » et devient le lieu d'un désir forcené d'étourdissements et de divertissements dont le verbe « reparaître » montre qu'ils ramènent la France en arrière. Là où il y avait une réelle solidarité révolutionnaire et un dévouement sincère qui empêchait les vols malgré les conditions de vie difficiles, l'année 1795 a vu resurgir « en haut les fournisseurs et en bas " la petite pègre " ; un fourmillement de filous emplit Paris, et chacun dut veiller sur son " luc ", c'est-à-dire sur son portefeuille » (*QT*, p. 863). Le retour à une hiérarchie sociale s'exprimant en termes de « haut » et de « bas » révèle une contradiction inhérente à cette Première République dont le discours articulé autour d'une devise comme « Égalité, Fraternité, Égalité » a aussi servi à l'émergence de la société bourgeoise.

De plus, par le recours au présent de l'indicatif, la métaphore du pendule indique que le constat est univoque : « Paris va et vient, il est l'énorme pendule de la civilisation ; il touche tour à tour un pôle et l'autre » (*QT*, p. 863). La Révolution suit le mouvement prévisible du pendule et finit, à coups d'extravagances, par être vidée de son potentiel subversif. Il s'agit alors davantage d'une « impression » de fête que d'une fête véritable, la tragédie laissant place à la parodie : « [le siècle] éclata de rire après l'épouvante, la tragédie disparut dans la parodie et au fond de l'horizon une fumée de carnaval effaça vaguement Méduse. » (*QT*, p. 863) L'expression « fumée de carnaval » est en soi très parlante et polysémique. Elle allègue non seulement que le grand élan de 1789 s'est évanoui, mais aussi qu'il s'est consumé de l'intérieur, ne laissant que le parfum évanescent d'un feu d'artifices festif, par définition éphémère, ce dont la période de frivolités et « d'orgies » qui suit Thermidor est la trace. L'emploi du mot « parodie », que sa définition la plus commune désigne comme une imitation grotesque, rappelle le constat que fait Mona Ozouf au sujet de

la fête révolutionnaire. Alors que celle-ci « se voulait spontanée, [elle] accumule les précautions et les coercitions ; engendre interminablement exclus et parias alors qu'elle souhaitait rassembler la communauté tout entière ; tourne en parodie, s'achève en solitude<sup>237</sup> ».

Il se glisse pourtant à la fin du chapitre une affirmation qui bémolise ce constat déceptif en introduisant une temporalité différente, laquelle renvoie aux mois qui précèdent la chute de Robespierre : « Mais en 93, où nous sommes, les rues de Paris avaient encore tout l'aspect grandiose et farouche des commencements. » (*QT*, p. 863) Pour le peuple, en 1789, les seuls lieux où il peut intervenir et essayer d'avoir du pouvoir, ce sont « les rues ». Même lorsque le peuple a des représentants, la rue reste le lieu principal des révoltes et des insurrections (il y a des affiches (à lire), des crieurs au coin des rues qui résument des gazettes, etc.). La barricade fait partie de cela, de même que la manifestation sur les pavés. Dominer la rue est la base même de la répression exercée par le pouvoir politique. L'adjectif « farouche » indique que Paris gardait encore au moins un état « sauvage », demeurant potentiellement insoumise en raison du mouvement de va-et-vient du « pendule de la civilisation ». Il y a donc bien eu un « commencement », une possibilité qui, bien qu'elle ne se soit pas réalisée, laisse un legs d'espoir potentiel.

### ***Hybridité narrative et thématique***

À l'instar de l'esthétique hugolienne qui allie grotesque et sublime, la fête révolutionnaire se présente comme un espace où cohabitent en même temps gaieté et folie

---

<sup>237</sup> Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire : 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, p. 19.

angoissante, mort et vie, édification et démantèlement d'une société. Le texte plonge directement dans l'année 1793 et montre que les gens se préparent à tous les affrontements avec une vitalité à la fois épouvantable et radieuse, mêlée d'une « lassitude de vivre » (*QT*, p. 861). Ces jeux de binarité, qui sont moins de l'ordre du dualisme que de la concomitance, façonnent aussi les manières de raconter la Révolution. En suspendant le rythme de l'intrigue, la description des « rues de Paris dans ce temps-là » révèle que ce roman de l'après-coup est narrativement hybride. La présence d'une multitude de marques spatiotemporelles participe à la complexité aspectuelle du récit :

Plus tard, à la ville tragique succéda la ville cynique ; les rues de Paris ont eu deux aspects révolutionnaires très distincts, avant et après le 9 thermidor ; le Paris de Saint-Just fit place au Paris de Tallien ; et, ce sont là les continuelles antithèses de Dieu, immédiatement après le Sinaï, la Courtille apparut. (*QT*, p. 862)

L'année quatre-vingt-treize, point focal de l'écriture, est en position intermédiaire entre la prise de la Bastille et le Directoire, mais permet aussi, plus indirectement, de suggérer une lecture de toutes les révolutions qui infléchissent inévitablement leur trajectoire initiale. Les parallélismes (Paris de Saint-Just//Paris de Tallien) et les antithèses (ville tragique vs ville cynique ; le Sinaï vs la Courtille) de la citation précédente montrent justement le basculement que subit l'insurrection française, comparée d'abord au mont « Sinaï », un lieu fondateur pour la libération du peuple hébreu, puis aux guinguettes de la Courtille<sup>238</sup>, reconnue pour ses cabarets et ses lieux de plaisir. Loin de l'esthétique carnavalesque de Rabelais, les traitements réservés au banquet, au festin, aux excès ou à l'acte de faire bombance ne leur donnent aucune valeur positive, ils apparaissent au contraire comme les conséquences

---

<sup>238</sup> Bien que cela ne se concrétise qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la Courtille est également reconnue pour sa « Descente », l'un des cortèges emblématiques du Carnaval de Paris.



grossières d'une révolution qui s'essouffle, d'une fête qui se dévitalise à force d'être permanente. Les adverbes de temps « avant » et « après » suggèrent un dédoublement qui nous amène à penser la Terreur comme un lendemain de fête dont le grotesque dévore à petits feux le sublime de 1789. La révolution de *Quatrevingt-neuf*, et par le fait même la fête qui la célèbre, est alors glissée dans le récit de 1793 de telle sorte qu'il y a deux trames narratives, à la fois distinctes et fondues l'une dans l'autre. La coexistence de la « ville tragique » et de sa « gaieté égarée » (*QT*, p. 862) est constitutive de ce conglomérat historique.

Cette fête destructrice qui résulte de l'union des terreurs et des réjouissances, se rejoue dans le chapitre « Le massacre de Saint Barthélemy » où Georgette, René-Jean et Gros-Alain introduisent si bien une célébration enfantine et spontanée dans leur moment de captivité qu'ils n'en ressentent plus l'ennui. Le titre du livre troisième oblige à faire des rapprochements entre le massacre des protestants en 1572, la Terreur et, de façon plus indirecte, la Commune. Ces raccords se justifient par le fait que les trois dates de 1572, 1793 et 1871 symbolisent trois guerres civiles, différentes dans leurs origines, leurs structures et leurs causes, mais plus que semblables sur les plans de la violence et de leur importance sociohistorique.

### *Triptyque narratif*

La description de la tour permet au roman de s'arrêter sur au moins trois époques différentes : la première, celle de l'écriture (« aujourd'hui »), la deuxième, celle du récit (« 1793 ») et la troisième, celle d'un temps intermédiaire (« il y a quarante ans ») :

La Tourgue, qui il y a quarante ans était une ruine et qui aujourd'hui est une ombre, était en 1793 une forteresse. C'était la vieille bastille

des Gauvain, gardant à l'occident l'entrée de la forêt des Fougères, forêt qui, elle-même, est à peine un bois maintenant. (*QT*, p. 957)

Par le biais d'une gradation, ces trois temporalités donnent à voir la détérioration progressive de l'édifice et des symboles qu'il représente. À cet égard, le recours au substantif « bastille » n'est pas anodin et suggère que cette forteresse, comme emblème de l'Ancien Régime, est à (re)détruire. C'est aussi de cette manière que la tour est désignée au moment où Michelle Flécharde découvre que l'endroit où sont ses enfants est en proie aux flammes. La « tragique bastille » du roman fait ainsi écho aux événements du 14 juillet 1789 :

Un souffle de vent passa et fendit le rideau de fumée, et dans la déchirure la tragique bastille, soudainement démasquée, se dressa visible tout entière, donjon, pont, châtelet, éblouissante, horrible, avec la magnifique dorure de l'incendie, réverbérée sur elle de haut en bas. (*QT*, p. 1022-1023)

L'iconicité entourant la prise de la Bastille occupe une place importante dans la représentation de la Révolution française et, plus largement, dans l'imaginaire social hexagonal. Le plus remarquable est que cette emprise est pratiquement immédiate<sup>239</sup>. L'aquarelle de Jean-Pierre Houël<sup>240</sup> est exemplaire de cette sémiotisation avec laquelle la description de la tour incendiée partage plusieurs similitudes. Peint en 1789, ce tableau relate « la fin de la journée de la prise de la Bastille avec au centre l'arrestation du marquis de Launay. La fumée, le ciel sombre donnent l'impression d'une conquête dans la violence, avec l'utilisation de la canonnade<sup>241</sup>. » Plusieurs éléments du texte tels que la « fumée noire », le

<sup>239</sup> Hans-Jürgen Lüsebrink, « La Prise de la Bastille : archéologie d'un événement-symbole », *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie-Méditerranée*, tome 104, n° 1, 1992, p. 115-128.

<sup>240</sup> Cf. les peintures de Jean-Pierre Houël en annexe III et IV ainsi qu'un tableau d'Hubert Robert en annexe V.

<sup>241</sup> [S.N.], « Le 14 Juillet en peinture, images détournées d'un événement », *Pour mémoire*, Ministère de l'éducation nationale, disponible via l'URL suivant : <https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/pour-memoire/le-14-juillet-naissance-dune-fete-nationale/le-14-juillet-1789-la-prise-de-la-bastille-levenement/le-14-juillet-en-peinture-images-detournees-dun-evenement/> (consulté le 10 février 2019.)

siège des royalistes, les soldats « prêts à l'assaut » et lourdement armés, par exemple d'un « sabre » ou d'une « bayonnette » (*QT*, p. 972), sont fidèles à la représentation picturale de l'événement dont la date deviendra celle de la fête nationale.

Une différence majeure n'est pourtant pas négligeable : dans *Quatrevingt-treize*, ce ne sont pas les révolutionnaires qui mettent le feu à la Tourgue, comme le font certains insurgés aux barrières fiscales de Paris quelques jours avant le 14 juillet<sup>242</sup>, mais bien l'armée de Lantenac. Une substitution semblable se rencontre ailleurs entre révolutionnaires et monarchistes dans la description de la « caronade » et de « La Claymore », bateau royaliste qui porte le même nom que la canonnière utilisée lors de la Commune de Paris en 1871. Ces réseaux de références contribuent à asseoir la complexité narrative et temporelle du texte. Ils participent aussi au brouillage des frontières entre ceux qui sont désignés comme des « héros » et ceux qui sont désignés comme des « monstres ». La violence est une tare aussi bien vendéenne que républicaine, tenue pour un mal nécessaire. À cet égard, Victor Brombert souligne avec justesse que dans le roman, « toute idéologie [même révolutionnaire] s'avère abstraite, inexorable, inhumaine<sup>243</sup>. » Ce « despotisme des idéologies », c'est aussi bien Cimourdain que Lantenac, aussi bien la Convention que la Monarchie. Il s'exprime entre autres par le « mot d'ordre le plus répété dans *Quatrevingt-treize* » : « Pas de grâce (mot d'ordre de la Commune). — Pas de quartier (mot d'ordre des Princes) » (*QT*, p. 852). Ce n'est alors pas surprenant que Gauvain, dont le « défaut » est sa « clémence » (*QT*, p. 887), soit exécuté et par le fait même sorti de la société du roman.

<sup>242</sup> Michelet, *Histoire de la Révolution française*, vol. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1952, p. 136.

<sup>243</sup> Victor Brombert, « Sentiment et violence chez Victor Hugo : l'exemple de " Quatre-vingt-treize " », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 26, 1974, p. 254.

Quant à l'épiphanie funeste de la mère face à la « fumée noire », elle se révèle finalement redoutable. Le monstre est l'incendie et la Tourgue, personnifiée à la fois en victime mutilée et en adversaire « démasquée ». Ainsi que l'affirme Brombert à propos de la guillotine et de la « caronade » sur la corvette Claymore, « la violence la plus troublante [se manifeste au] niveau où l'inertie de l'objet illustre la rigidité d'une déshumanisation idéologique<sup>244</sup>. » Ce dévoilement d'un ennemi plus immense qu'elle ne l'avait imaginé, la tour « éblouissante, horrible » qui « se dresse » de toute sa hauteur, invite à une réflexion plus générale sur les masques et sur les impostures que la société n'a pas vues se profiler.

### *Des visions spectrales*

Les trois enfants de Michelle Fléchar, pris en otage par les royalistes, sont gardés prisonniers dans la Tourgue où l'armée du marquis de Lantenac est assiégée. Cette forteresse, devenue ironiquement une prison, est aussi l'endroit où Gauvain a passé son enfance. Le patronyme de l'édifice rappelle l'héritage auquel le jeune révolutionnaire tourne le dos : « Cette ruine est aujourd'hui tout à fait démolie, et il n'en reste aucune trace. Ce qu'ont fait beaucoup de siècles et beaucoup de rois, il suffit d'un jour et d'un paysan pour le défaire. » (*QT*, p. 957) L'antithèse entre le déterminatif indéfini quantitatif « beaucoup de » et le déterminatif indéfini numéral « un » dénote la fragilité des systèmes et de leurs symboles qui, derrière leur apparente pérennité, se révèlent d'une surprenante précarité. Bien que la démolition fictive de la Tourgue ait été la conséquence d'affrontements multiples répartis sur plusieurs années, les syntagmes « un jour » et « un paysan » servent à exprimer la

---

<sup>244</sup>

*Ibid.*

promptitude avec laquelle les insurrections populaires se mettent en branle. C'est d'ailleurs avec cette même impétuosité que les trois enfants démantèleront un monument culturel, le « vieil in-quarto [...] considéré comme [un] exemplaire unique », qu'« au dernier siècle, [on] venait voir par curiosité » (*QT*, p. 960).

La récurrence du motif de la disparition est souvent analogue aux images du spectre. Même si de la Tourgue, il « [ne] reste aucune trace », le récit entreprend d'en rappeler l'existence, de telle sorte que le passé, même après sa destruction, continue de hanter le texte :

Le voyageur qui, il y a quarante ans [...] ressortait du côté de Parigné, faisait [...] une rencontre sinistre. En débouchant du hallier, il avait brusquement devant lui la Tourgue. Non la Tourgue vivante, mais la Tourgue morte. La Tourgue lézardée, sabordée, balafmée, démantelée. La ruine est à l'édifice ce que le fantôme est à l'homme. (*QT*, p. 954-955)

La personnification de la tour conjuguée à l'aphorisme que constitue la dernière phrase invite à faire le rapprochement entre le lieu des combats et les personnages qui sont les acteurs de sa destruction, tous deux sujets aux massacres. Le roman évoque aussi à plusieurs reprises des figures historiques qu'il compare à des fantômes : « Juillet s'écoula, août vint, un souffle héroïque et féroce passait sur la France, deux spectres venaient de traverser l'horizon, Marat un couteau au flanc, Charlotte Corday sans tête » (*QT*, p. 961). D'abord associé dans le roman à l'un des juges du tribunal de la mort<sup>245</sup>, Marat, l'une des « têtes de Cerbère » (*QT*, p. 878), n'est dorénavant plus qu'un « spectre », une entité certes encore terrifiante, mais dont il ne reste qu'une apparition floue, ce qui ne va pas sans rappeler « au

---

<sup>245</sup> Le titre du chapitre où les personnages de Marat, Robespierre et Danton apparaissent pour la première fois s'intitule « Minos, Éaque et Rhadamante ».

fond de l'horizon [la] fumée de carnaval [qui] effaç[ait] Méduse. » (*QT*, p. 863) À l'instar de la Tourgue, emblème féodal, les « titans » révolutionnaires (*QT*, p. 882) ne sont pas épargnés par les dangers de l'essoufflement, peu importe leurs allégeances. La juxtaposition de la mort de Marat à celle de Corday, comme le sera celle de Gauvain et de Cimourdain, dévoile le côté funèbre d'un engrenage qui estompe les frontières entre traître et héros.

Georgette, Gros-Alain et René-Jean, en imitant la société dans laquelle ils évoluent, incarnent eux aussi la force épique et destructrice qui anime cette France « héroïque » et « féroce ». L'énumération d'adjectifs mobilisés pour qualifier l'allure agonisante de la forteresse (« lézardée », « sabordée », « balafrée », « démantelée ») anticipe les sévices que les enfants feront subir au volume *Saint-Barthélemy*. Cet édifice, s'il inspire de la terreur à Michelle Fléchar, possède en revanche une valeur émotionnelle pour Gauvain : il s'agit de « l'antique maison de famille », le lieu « des archives » qui abrite encore « peut-être son propre berceau » (*QT*, p. 966). Contrairement à Lantenac qui « l'eût démolie sans scrupule », Gauvain se sentirait « impie envers cette demeure » s'il devait la « mettre en cendres » (*QT*, p. 966). À la lumière du rapport conflictuel qu'entretiennent les personnages avec les vestiges du passé, comment expliquer cette hantise de la disparition et comment faut-il lire le « massacre de Saint-Barthélemy » revu et corrigé par les enfants ? Pour Philippe Zard, « l'indulgence [de Gauvain] pour les édifices » (*QT*, p. 967) représenterait « un ultime salut – hommage *et* congé – de Hugo à la France d'Ancien Régime », comme une manière pour la fiction de « sauver l'Ancien Régime sans le réhabiliter<sup>246</sup> ». Nous croyons que cette réflexion mérite d'être nuancée et approfondie. Pour y parvenir, une lecture parallèle de la

---

<sup>246</sup> Philippe Zard, « Raison historique, apocalypse et roman familial dans *Quatrevingt-treize* (Hugo) et *Le Siècle des lumières* (Carpentier) », *Revue de littérature comparée*, n° 329, 2009, p. 31.

mise à mort du célèbre volume, lui aussi « balaféré », s'impose puisque son mode de destruction est analogue à celui de la Tourgue.

### ***Le massacre de Saint-Barthélemy***

La bibliothèque où sont enfermés les trois enfants est décrite comme un lieu céleste, un microcosme « plein de lumière » (*QT*, p. 973) où « le ciel [est] bleu » et où « il fai[t] chaud, il fai[t] beau » (*QT*, p. 974). La juxtaposition de ces trois courtes propositions montre la manière dont la beauté et la divinité naissent d'une nature pure et sobre. Cette volupté est aussi évoquée lors des préparatifs funestes de l'Imânus comme une alliée naturelle pour ses plans incendiaires : « Puis, pensant que des courants d'air pouvaient être utiles, il ouvrit toutes grandes les six fenêtres de la bibliothèque. C'était une nuit d'été, bleue et tiède. » (*QT*, p. 971) Malgré la cruauté humaine, les trois bambins dorment paisiblement. Alors que d'autres font la guerre, eux se sentent « en sûreté dans cette nature, dans ces arbres honnêtes, dans cette verdure sincère, dans cette campagne pure et paisible. » (*QT*, p. 974) Les adjectifs employés pour personnifier leur environnement sont en complet décalage avec le comportement des militaires. D'une part, ce portrait des trois personnages les exclut momentanément de la société des hommes, d'autre part, il met en évidence leur symbiose avec la nature comme l'indiquent aussi leurs rencontres avec trois créatures : un cloporte, des hirondelles et une abeille. À cet égard, Mattarneh et Smadi écrivent que « le halo qui entoure les enfants assoupis donne lieu [...] à un usage sans retenue de tous les termes désignant dans le vocabulaire théologique la présence universelle de l'amour divin : " miséricorde, lumière,

bonté, mansuétude<sup>247</sup> ". » La dichotomie entre les batailles qui érigent en héros des personnages cauchemardesques comme Brise-Bleu et ce lieu qui invite aux rêves permet le maintien d'un mince équilibre et empêche la société du roman de sombrer définitivement dans le chaos. En harmonie avec cette nature pastorale où brille « l'immense innocence du soleil » (*QT*, p. 974), les enfants sont un rappel que là où il ne semble y avoir que ruines et cruauté persiste la possibilité d'une vision édénique et sacrée du monde. Cependant, cette vision idyllique et enchanteresse se révèle rapidement un leurre. Les enfants, désignés comme « l'immense avenir » (*QT*, p. 862) dans le chapitre « Les rues de Paris dans ce temps-là », reproduisent les violences des adultes de telle sorte que l'« avenir » est anticipativement compromis. Les horreurs de la guerre civile, en se répétant dans cette petite bibliothèque où s'amuse une fratrie, finissent par prendre les allures d'une farce.

### *Des êtres de l'entre-deux*

La description de Georgette, René-Jean et Gros Alain partage des similitudes avec celle des insurgés vendéens comparés à des « satyre[s] [...] demi-homme[s], demi-bête[s] » (*QT*, p. 924), et n'est pas éloignée de celle du sergent appartenant au bataillon du Bonnet-Rouge avec son « effrayante face velue, hérissée et fauve » (*QT*, p. 797). Eux aussi à mi-chemin entre l'être humain et l'animal sauvage, ils sont tous les trois comparés à de « petits faunes » (*QT*, p. 979), des créatures mi-homme, mi-bouc. Contrairement aux satyres qui symbolisent généralement les excès de la race humaine, le faune incarne la gaieté, la

---

<sup>247</sup> Mohammad Mattarneh et Adnan Smadi, « La représentation du massacre de la Saint-Barthélemy dans *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo », *European Scientific Journal*, vol. 10, n° 35, décembre 2014, p. 113.



féerie et la rêverie pastorale. Or, cette dualité entre humanité et animalité caractérise une majorité des personnages du roman, aussi bien du côté des bleus que du côté des blancs.

La position liminaire des enfants est aussi derechef affirmée par les balbutiements de Georgette, lesquels sont comparés au « chuchotement confus d'une pensée qui n'est encore qu'un instinct » et à une « protestation sur le seuil avant d'entrer » (*QT*, p. 974). Évoluer dans un permanent entre-deux est chez eux un acte immédiat, non intentionnel (ils ne veulent pas mal faire), qui les rend particulièrement aptes à se dresser contre l'ordre établi en détruisant un livre célèbre avec une cruelle innocence. De manière similaire, les images du « murmure » et du « bégaiement » montrent que tous les hommes s'inscrivent dans un continuum historique qui les dépasse : le bégaiement d'un enfant « se compose de ce qu'[il] disait quand il était ange et de ce qu'il dira quand il sera homme ; le berceau a un Hier de même que la tombe a un Demain » (*QT*, p. 974) ; le « murmure [de l'enfant] a eu son commencement dans le ciel et n'aura pas sa fin sur la terre ; il est d'avant la naissance, et il continue, c'est une suite. » (*QT*, p. 974) Loin d'être en deçà d'une parole élaborée, ces balbutiements leur confèrent une proximité avec le monde divin aussi bien qu'avec celui des hommes. Ainsi, le roman multiplie les images de l'entre-deux de telle sorte que, malgré les répétitions de l'histoire, il n'évacue pas complètement la possibilité d'un mouvement vers l'avant. Cet élan, cette « suite », aurait alors pour origine les générations futures, à condition qu'elles ne soient pas elles aussi, comme les trois enfants, abandonnées et condamnées à errer en dehors de la civilisation.

### *Les jeux d'imitation*

C'est là le propre de l'enfance : la fratrie rejoue les comportements de ceux qui les entourent, ce qui donne lieu à des scènes parodiques qui conduisent le lecteur à porter un regard critique sur la société des hommes. Semblables à des explorateurs qui découvrent un univers nouveau, ils observent leur environnement et fondent leur compréhension du monde sur des connaissances empiriques. Mattarneh et Smadi notent qu'ils « jouent symboliquement les inventeurs » :

Georgette découvre la " *musique* ", conquiert l'espace semé d'" *écueils* " et prend la place du poète-philosophe : " *C'était une penseuse ; elle parlait par apophtegmes* ". René-Jean étudie, en naturaliste averti, un cloporte " *femelle* ", il exprime en penseur libre le sentiment religieux de la totalité cosmique : " *c'est le mondieu qui fait ça* ". Gros Alain quant à lui est l'inventeur, il découvre une ficelle, puis une charrette<sup>248</sup>.

L'efficacité du passage qu'ils analysent résulte de l'écart entre la compétence que le narrateur confère aux enfants et leur manière de s'exprimer. Ainsi, René-Jean fait preuve de connaissances impressionnantes pour un garçon de quatre ans, mais, au moment de reprendre sa sœur sur la désignation correcte des hirondelles, il commet lui aussi une erreur : « — Mamoiselle, on ne dit pas des cocos, on dit des oseaux. » (*QT*, p. 977) L'effet comique de ces fautes de prononciation tient en partie au fait que le petit garçon imite, à la manière d'un instituteur, un registre de langue soutenue qu'il ne maîtrise pas. Le langage enfantin est systématiquement double : d'une part les erreurs rendent le garçon attendrissant, d'autre part elles moquent le parler et l'autorité établie (par les adultes). La réponse de Georgette, « Zozo », réduit à sa plus simple expression la phonétique du mot « oiseau » tout

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 113.

en renchérissant sur le décalage comique de la réplique de son frère qu'elle désigne aussi, bien malgré elle, d'idiot.

Un autre décalage est perceptible et s'ajoute aux différentes scènes de *mal-entendus* disséminés dans le roman. Ce que les personnages perçoivent à l'intérieur de la bibliothèque ne correspond pas à ce qui se produit à l'extérieur où sévit la bataille. Dans le son du « clairon et [de] la trompe », Georgette ne décèle ni l'annonce terrifiante de l'armée qui va les assiéger ni les avertissements de ce qu'ils sont sur le point de subir. Elle y reconnaît au contraire de la « misique » (*QT*, p. 975). De la même manière, lorsque les enfants entendent au loin le bruit « des chevaux [qui] henniss[ent], des tambours [qui] batt[ent], des caissons [qui] roul[ent], des chaînes [qui] s'entre-heurt[ent], des sonneries militaires [qui] s'appell[ent] et se répond[ent] » (*QT*, p. 977), René-Jean confond la destruction causée par les hommes avec une destruction d'inspiration divine : « C'est le mondieu qui a fait ça. » La substitution de « bon » par « mon » laisse entendre une plainte (Ah ! mon dieu !) ou une interjection de surprise (Oh ! mon dieu !) employée par les adultes. La déformation mime la logique perceptive et le raisonnement associatif de l'enfance.

L'observation d'un « cloporte », l'un des insectes les plus communs et les plus indésirables, transforme la fratrie en « un petit cénacle assis par terre » (*QT*, p. 977). Cette image du petit cercle d'initiés n'est pas sans rappeler le trio formé par Robespierre, Danton et Marat. Plus implicitement, le texte invite à faire une comparaison avec l'assemblée révolutionnaire décrite dans les chapitres sur « La Convention », en insistant par exemple dans les deux cas sur leur position d'élévation : alors que la Convention est comparée à « la grande cime » (*QT*, p. 891), René-Jean a lui aussi l'impression d'être « parvenu au sommet » et d'être « magnifique » (*QT*, p. 980) lorsqu'il monte sur le bureau où se trouve l'in-quarto.

Tout comme les enfants incarnent « l'immense avenir » (*QT*, p. 862), c'est « par la Convention que s'ouvr[e] la grande page nouvelle et que l'avenir d'aujourd'hui commenc[e]. » (*QT*, p. 892) Comme les « représentants de la Haute-Garonne [...] appelés les premiers à prononcer leur verdict sur Louis XVI » (*QT*, p. 901), les enfants ont aussi le pouvoir de la « mise à mort » (*QT*, p. 982).

Prenant exemple sur le monde des grandes personnes, la fratrie singe leurs comportements, ce qui conduit à lire le texte comme le font Mattarneh et Smadi. Ils soutiennent en effet que « *Quatrevingt-treize* milite pour une vision cyclique de l'Histoire [et qu']il dénonce l'éternelle présence du passé, la désespérante et l'accablante répétition de l'Histoire<sup>249</sup> ». Or, bien qu'*a priori* le texte semble exposer deux visions incompatibles du « progrès » historique, ce serait là négliger la structure ternaire de *Quatrevingt-treize* qui « permet à ce roman de la guerre civile de déborder partout la bipartition [...] ; dans chaque ensemble repérable un troisième terme entre en jeu, [...] jamais comme synthèse, plutôt comme figure des contradictions<sup>250</sup> ». Il serait donc inutile de vouloir déterminer si le roman milite *pour* ou *contre* cette temporalité circulaire, puisqu'il articule en fait ces deux conceptions du temps sans pour autant chercher à résoudre leur opposition.

### *Une poéticité de l'enfance*

Il faut cependant nuancer les hypothèses de Mattarneh et Smadi, car les enfants ne font pas que « répéter », ils se réapproprient de manière ingénue, parfois comique, les agissements des adultes. Pour Danton, le danger est à l'extérieur du pays alors que

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>250</sup> Dans l'édition critique de *Quatrevingt-treize* établie par Yves Gohin, *op. cit.*, p. 497.

Robespierre voit la menace à l'intérieur de la France. Marat, quant à lui, accuse la guerre jouée entre eux d'être le réel ennemi : « Ce qu'il faut, c'est un dictateur [...]. Que nous faut-il ? L'unité. Là est le salut ; mais hâtons-nous. » (*QT*, p. 878) À la différence des trois géants historiques, les enfants réussissent à s'allier dans leur effort de destruction, une unité à laquelle les « trois têtes de Cerbère » (*QT*, p. 878) ne parviennent pas.

En fait, leur performance du langage participe à l'élaboration d'une poéticité qui leur est propre. Leurs moyens d'expression (plus particulièrement dans le cas de Georgette) se définissent souvent bien plus par des bruits que par des mots : « Georgette ne faisait pas de phrases. C'était une penseuse ; elle parlait par apophtegmes. Elle était monosyllabique. » (*QT*, p. 978) L'ironie tendre de cet extrait sert moins à dévaluer les babillages de la fillette qu'à diminuer ceux que tiennent les adultes dans le roman, comme c'est le cas des révolutionnaires pendant les réunions à la Convention. En effet, le livre qui clôt la deuxième partie du roman se présente comme un verbatim, selon le principe de la parataxe, de ce qui se disait en assemblée révolutionnaire et qui, contrairement à la parole de Georgette, est marqué par une abondance de mots. Les hommes de cette tribune, par leurs querelles et leurs joutes verbales, agissent eux-mêmes parfois comme des enfants : « Lasource, qui avait émis cet apophtegme meurtrier : *Malheur aux nations reconnaissantes !* et qui, au pied de l'échafaud, devait se contredire par cette fière parole jetée aux montagnards : *Nous mourrons parce que le peuple dort, et vous mourrez parce que le peuple se réveillera* » (*QT*, p. 897). Reconnu entre autres pour avoir lancé plusieurs accusations à l'égard de ses compatriotes et avoir rejoint le parti adverse, Lasource est un exemple de ces parlementaires dont les discours enflammés et pédants sont moins les fruits d'une sagesse profonde que les usages d'une impétuosité prétentieuse et obstinée. Cet

égarement révolutionnaire est d'ailleurs exhibé par les multiples signes de violence, telle la présence d'une table où « des têtes coupées, portées au bout d'une pique, se sont égouttées » (*QT*, p. 895) alors que, paradoxalement, les salles portent les noms de « pavillon-Égalité », « pavillon-Liberté » et « pavillon-Unité » (*QT*, p. 895). Si « les seules horreurs racontées sont vendéennes (massacre d'Herbe-en-Pail, prise en otage des enfants) » et que « celle des républicains ne sont traitées qu'allusivement<sup>251</sup> », « la nocivité particulière de la parole » dans le chapitre « La Convention » démontre par les batailles de mots, les accusations, les insultes et les jeux de pouvoir qu'en effet, « ce sont les mots qui tuent<sup>252</sup>. »

### *Panurgique*

Les enfants partagent aussi avec les autres personnages du roman un appétit pantagruélique. Dès le début du roman, la vivandière souligne l'avidité avec laquelle les « mioches » (*QT*, p. 838) de Michelle Flécharde se nourrissent, particulièrement en ce qui a trait à Georgette : « Par exemple, la momignarde qui tette est fameusement gouliafre. Ah ! la monstre ! Veux-tu bien ne pas manger ta mère comme ça ! » (*QT*, p. 838) Cette anthropophagie est analogue à la voracité des révolutionnaires et des royalistes qui tuent avec insatiabilité : « Ils [les Vendéens] aimaient le carnage comme des soldats, et le massacre comme des brigands. Fusiller les " patauds ", c'est-à-dire les bourgeois, leur plaisait ; ils appelaient cela " se décarêmer. " » (*QT*, p. 922) L'accumulation de tueries prend pour certains les allures d'une fête orgiaque, la fin d'une période de pénitence et de jeûne pendant laquelle tous les excès de violence sont célébrés. La « monstruosité » qui est relevée chez la

---

<sup>251</sup> Philippe Zard, *op. cit.*, p. 4.

<sup>252</sup> Victor Brombert, *op. cit.*, p. 255.

fillette est aussi comparable, par exemple, à celle de l'Imânus qui est lui-même comparé à un « ogre » (*QT*, p. 935) et qui, à l'instar des géants fourbes et cruels des contes, devient un *mangeur* d'enfants dans le chapitre *Le massacre de Saint-Barthélemy*. Ironiquement Georgette est elle aussi associée à un géant affamé par la proximité sonore de son prénom lorsqu'elle répond au marquis de Lantenac qu'elle s'appelle « Orgette » (*QT*, p. 1030). Brise-bleu, dont le nom qui fait penser à Barbe bleue augure de sa cruauté, est présenté comme bestial et sanguinaire, le tout faisant de lui une sorte de quintessence du mal, sinon le mal originel : « Hommes qui m'écoutez, je suis Gouge-le-Bruant, surnommé Brise-bleu, parce que j'ai exterminé beaucoup des vôtres, et surnommé aussi l'Imânus, parce que j'en tuerai encore plus que je n'en ai tué. » (*QT*, p. 963) Ce « Barbe bleue » royaliste incarne la faim meurtrière inextinguible que la fratrie imite, à sa manière, en détruisant un livre célèbre.

Dès le début du livre troisième, l'action de manger est au centre des interactions des trois bambins. Ils sont dépeints comme gourmands et mangent avec force et confiance : René-Jean « enjamb[e] virilement son berceau » pour se rendre à son écuelle, Gros-Alain mange avec « la cuiller au poing » et Georgette, pour faciliter le travail, « renonc[e] à la civilisation et mang[e] avec ses doigts. » (*QT*, p. 975) Les deux garçons imitent, bien que maladroitement, la gestuelle des grandes personnes. L'adverbe « virilement » décrit René-Jean comme un homme d'âge mature alors que la façon grossière avec laquelle Gros-Alain tient sa « cuiller au poing » rappelle la manière avec laquelle les personnages tiennent leurs armes : « l'espingle au poing » (*QT*, p. 790), « le sabre au poing » (*QT*, p. 933), « son épée au poing » (*QT*, p. 937). Seule Georgette, la benjamine du groupe, échappe à ce conditionnement de la vie adulte et se situe en marge de la collectivité en abandonnant les mœurs de la société du roman. Ce n'est pas qu'elle n'a pas encore appris, mais bien qu'elle

y « renonce ». C'est d'ailleurs par le rapprochement entre enfance et âge adulte et entre voracité et violence, qu'il faut comprendre leur « appétit de la destruction » (*QT*, p. 982).

Lors d'un échange entre Cimourdain et Gauvain, le texte mentionne assez directement le rôle important que l'état occupe dans l'édification des générations futures : « – Et l'enfant ! à qui le donnes-tu ? — D'abord au père qui l'engendre, puis à la mère qui l'enfante, puis au maître qui l'élève, puis à la cité qui le virilise, puis à la patrie qui est la mère suprême, puis à l'humanité qui est la grande aïeule. » (*QT*, p. 1058) La fratrie, dont le sort est encore incertain à ce moment du récit, incarne le devenir d'une société désunie et fragmentée qui fait de ses enfants des orphelins, abandonnés à eux-mêmes et donc condamnés à errer à l'extérieur de la civilisation. En prenant pour exemple les révolutionnaires et les royalistes qui les entourent, ils en viennent à développer le même goût pour la brutalité et la barbarie.

C'est aussi par une forme de mimétisme que le frère et la sœur, voulant faire comme leur aîné, se décident à manger. Dès son réveil, René-Jean « aperç[oit] son écuelle, trouv[e] cela tout simple, s'ass[oit] par terre et commenç[e] à manger sa soupe » (*QT*, p. 974) et c'est le « bruit de la cuiller dans l'écuelle » qui réveille Gros-Alain. En voyant son « écuelle, il n'avait que le bras à étendre, il la prit, et, sans sortir de son lit, son écuelle sur ses genoux, [...] il se mit à manger. [...] En voyant que René-Jean avait mangé et que Gros-Alain mangeait, [Georgette] prit l'écuelle de sa soupe [...] et mangea » (*QT*, p. 974-975). Cela ne va pas sans rappeler l'aspect panurgique de la foule dans le chapitre « Les rues de Paris dans ce temps-là » ou encore les bataillons de Lantenac et Gauvain. Notons à titre d'exemple le moment où La Claymore s'apprête à être détruite et où tous les passagers du bateau acceptent de se sacrifier pour Lantenac à l'aide d'une triple répétition qui marque leur consentement



unanime et fervent : « Oui ! oui ! oui ! cria l'équipage. » (*QT*, p. 822) Quant aux révolutionnaires, ils n'échappent pas non plus à ce conformisme :

On se montrait l'angle où siégeaient, se touchant le coude, les sept représentants de la Haute-Garonne qui, appelés les premiers à prononcer leur verdict sur Louis XVI, avaient ainsi répondu l'un après l'autre : Mailhe : la mort. – Delmas : la mort. – Projean : la mort. – Calès : la mort. – Ayrat : la mort. – Julien : la mort. – Desaby : la mort. [...] on cherchait des yeux le représentant, oublié par l'histoire aujourd'hui, qui, après cette séance de trente-sept heures, tombé de lassitude et de sommeil sur son banc, et réveillé par l'huissier quand ce fut son tour de voter, entrouvrit les yeux, dit : La mort ! et se rendormit. (*QT*, p. 892)

Cet épisode est similaire à celui de la délibération à la chambre des lords dans *L'Homme qui rit* où les parlementaires votent tous successivement « content » (*LHQR*, p. 736-737) à l'augmentation de la dotation du prince Georges. Cette scène burlesque où un homme, assoupi, peut voter en faveur de l'exécution de quelqu'un d'autre souligne non seulement l'aspect grégaire de ces représentants, mais donne aussi la mesure de l'écart qui existe entre la « Haute » fonction qu'ils exercent et le caractère grotesque de leur comportement tant social que moral.

Même la foule n'est pas épargnée par ce portrait infantilisant qui décrit les gens du peuple comme des êtres malléables et facilement manipulables : « Les orateurs saluaient les foules ; parfois ils les flattaient ; [...] le peuple a un côté enfant ; il aime ses sucreries. » (*QT*, p. 903) À l'instar de la vie des citoyens dans le chapitre « Les rues de Paris dans ce temps-là », la Convention est décrite comme un spectacle, ce qui implique un regard critique à l'égard des « orateurs » aussi bien que des « foules ». Le portrait dressé de l'Assemblée, présentée davantage comme un lieu de divertissements que de décisions étatiques, n'est alors plus très éloigné de la description des trois bambins : « Donner est une

supériorité. René-Jean ne se réserva rien. Gros-Alain et Georgette le contemplaient ; cela lui suffisait ; il se contenta de l'admiration de son public. » (*QT*, p. 981) Ce qui apparaît amusant et candide chez des enfants devient rapidement des signes de vanité et d'hypocrisie chez des adultes dont le projet révolutionnaire ne fait que reconduire des rapports de force similaires à celui d'un souverain avec son peuple. La façon de procéder et de raisonner des grandes personnes est alors parfois fort proche de celle de Georgette, Gros-Alain et René-Jean, à la différence que les adultes de 1793 vont pour leur part tuer beaucoup de gens, et parfois même se donner eux-mêmes la mort.

### *Décalage*

Ce décalage grotesque est également entretenu dans le roman par l'écart installé entre la tonalité épique et le fait que ce soit des enfants qui détruisent ce qu'ils ont sous la main. En effet, le parcours de Georgette pour rejoindre ses frères est semblable à une épopée maritime dont elle est l'héroïne :

Il y avait [...] tout un archipel d'écueils [...], elle s'engagea dans les récifs, serpenta<sup>253</sup> dans les détroits, poussa un tabouret, rampa entre deux coffres, passa par-dessus une liasse de papiers [...] et parvint ainsi à ce qu'un marin appellerait la mer libre [...] ; là il y avait un obstacle redoutable. (*QT*, p. 976)

Les verbes « serpenter » et « ramper » donnent à imaginer le point de vue en contre-plongée qui est le sien, elle qui observe le monde à partir du sol. Les métaphores hyperboliques telles que « les récifs » et l'« obstacle redoutable » confèrent aussi aux objets une dimension impressionnante qui rappelle la vision de la mère au pied de la Tourgue. De manière

---

<sup>253</sup>

Je souligne.

similaire, un méfait d'enfants est transformé en un projet gargantuesque, comme l'indique l'adverbe de renchérissement « même » dans cette séquence : « c'est un travail pour trois géants, et même pour trois enfants » (*QT*, p. 982). Bien que l'endommagement d'un livre par des enfants soit un acte dérisoire en comparaison de l'ampleur d'une révolution comme celle de 1789, le texte ne cesse pourtant d'établir des ponts entre les trios René-Jean, Gros-Alain et Georgette ; Cimourdain, Lantenac et Gauvain ; Marat, Robespierre et Danton. Ces triptyques de personnages se trouvent tous devant le même problème : que détruire et comment reconstruire ? Les révolutionnaires, tout comme la fratrie, contribuent chacun à leur manière, les uns, par des recours politiques et militaires, les autres par le jeu, à « l'extermination » (*QT*, p. 982) de l'Ancien Régime.

Semblable à un souverain, René-Jean joue le rôle d'un roi ou d'un empereur qui veille sur ses sujets : « Puis, quand la chaise toucha le pupitre, il monta dessus et posa ses deux poings sur le livre. Parvenu à ce sommet, il sentit le besoin d'être magnifique. » (*QT*, p. 980) Dans la perspective du petit garçon, le pupitre devient le « sommet » d'une montagne, et il confère à l'aîné une aura divine et un pouvoir presque olympien. Placé sur l'éminence que forme le lutin-pupitre « monté sur pivot et isolé comme un monument au milieu de la bibliothèque » (*QT*, p. 980), il pose ses deux poings sur le livre, ce qui renforce son éthos autoritaire et péremptoire. Le narrateur utilise pour le décrire des adjectifs réservés habituellement aux souverains et aux nobles : il est « inépuisable et magnanime » (*QT*, p. 981).

Or, le fait qu'un enfant de quatre ans adopte le masque symbolique d'un roi entraîne des décalages comiques, comme si les échelles habituelles de grandeur se déformaient bizarrement. Il serait ironique de considérer comme un exploit le fait qu'un homme réussisse

à traîner « à lui tout seul » une « grosse chaise de chêne » (*QT*, p. 980). Il est tout à fait grotesque d'imaginer un souverain aussi gourmand que René-Jean qui attend que « toutes les mûres [soient] mangées » (*QT*, p. 980) avant de passer à l'action. Dans le même ordre d'idées, le fait que René-Jean éprouve un plaisir certain à être admiré par sa fratrie est une autre manière de caricaturer le défaut de vanité : le petit garçon ressent le « besoin d'être magnifique » et lorsque « Gros-Alain et Georgette le contempl[ent] [,] cela lui suffi[t] ; il se content[e] de l'admiration de son public. » (*QT*, p. 981) Un décalage comique s'observe entre la connotation hyperboliquement méliorative de termes comme « magnifique », « contempler » ou « admirer » et le caractère trivial d'une scène montrant un enfant qui déchire les pages d'un livre pour ensuite, candidement, le « jet[er] à terre » (*QT*, p. 981). La sauvagerie dont font preuve les personnages contraste avec la beauté et la noblesse de l'objet au « cuir doré », aux « coins d'argent », fait de « parchemin » et d'un « texte auguste ». Tout cela a pour effet de tourner en ridicule la soif destructrice et le narcissisme de certains hommes au pouvoir que la vénération excessive et servile de certains courtisans à l'égard de leur souverain.

Le rôle que joue René-Jean permet aussi une lecture critique de l'impérialisme puisqu'il agit comme un « conquéran[t] » (*QT*, p. 981). Le narrateur utilise la métonymie pour désigner les cartes qui se trouvent dans le livre : « Il donna l'Éthiopie [...] et la Lycaonie ». S'il peut « donner » un pays, c'est avant tout parce qu'il a le luxe de « posséder » : « Donner est une supériorité. René-Jean ne se réserva rien. » (*QT*, p. 981) Toutefois, René-Jean, contrairement à un empereur, ne s'empare pas de ce qu'il découvre, au contraire, il distribue. Il se rend ainsi plus méritoire et digne d'admiration que les

personnages de la Convention qui se disputent le pouvoir et il agit avec plus de fraternité et de générosité que Lantenac ou Cimourdain.

### *Pulsions*

Ce qui apparaît comme une profanation de l'histoire n'est pour ces trois enfants qu'un jeu où la destruction est effectuée dans un esprit semblable à celui des soldats et des révolutionnaires. Le démantèlement du *Saint-Barthélemy* se réalise dans un contexte festif où le rire est contagieux : « Le rire de Georgette fit rire René-Jean, et le rire de René-Jean fit rire Gros-Alain. » (*QT*, p. 976) Les enfants « se [mettent] à danser, à courir et à chanceler », mais contrairement à l'inquiétante frénésie des citoyens révolutionnaires, ils ne sont pas en lutte contre le monde ancien dont ils sont issus et leur joyeuse impulsivité n'est pas une réponse à la peur de mourir. Bien qu'ils n'aient aucune connaissance des traditions et qu'ils s'amuse sans gêne « dans la poussière du vieux parquet de chêne poli, sous le grave regard des bustes de marbre » (*QT*, p. 978), il n'y a pas d'antagonisme entre leur naïveté et la solennité des sculptures de personnages historiques. Ils cohabitent dans la même pièce et sont tous menacés par le même danger extérieur. En fait, les bambins ne sont pas conscients de la valeur du texte qu'ils s'approprient à détruire et par métonymie, du poids historique que l'in-quarto représente : « Ce livre était beau ; c'est pourquoi René-Jean le regardait » (*QT*, p. 980). Par l'emploi de la conjonction « c'est pourquoi », le texte précise que c'est uniquement la facture esthétique de l'objet qui attire son regard et que son geste est le fruit d'une décision spontanée exempte de toute préméditation ou de tout désir malfaisant.

Ce qui attise d'abord leur curiosité, ce sont les images que le document contient : « Le volume était précisément ouvert à une grande estampe représentant Saint-

Barthélemy portant sa peau sur son bras. [...] René-Jean la considéra avec un regard d'amour terrible » (*QT*, p. 980). La scène représentée par l'estampe préfigure le sort du livre qui sera en quelque sorte « écorché vif ». Le regard de René-Jean renvoie aussi, par le recours à l'oxymore, à la part terrifiante de l'amour qu'éprouvent certains personnages comme Cimourdain. Son attachement intense pour Gauvain est aussi sa plus grande marque de faiblesse, le faisant « pâlir » (*QT*, p. 883) devant la possibilité de devoir l'exécuter. De la même manière, l'amour de Michelle Fléchard pour ses enfants l'empêche de mourir dans les bois et la sort de l'immobilisme, mais il est aussi vécu de manière anxiogène dans la mesure où la tendresse est constamment menacée par la mort ou la disparition. Lorsqu'il n'est pas synonyme de vulnérabilité, il est l'embrasseur d'une adoration malsaine qui attise les pulsions violentes : « Tous ces yeux pleins d'éclairs redoutables se fixaient sur le marquis avec une sorte de sauvage amour. » (*QT*, p. 850) Cette impulsivité se manifeste également au sein de la fratrie alors qu'il suffit à Georgette de prononcer « Gimage » pour que « ce mot détermin[e] René-Jean » (*QT*, p. 980) à lancer la destruction.

Alors que René-Jean est présenté comme un conquérant, le livre lui-même est tenu pour une menace, un monstre qu'il faut « terrasser ». Après qu'ils ont dépouillé l'ouvrage de ses textes, de ses estampes et des cartes qu'il contenait, ils s'attaquent de nouveau au volume au moyen d'une surenchère de violences qui vise à le tuer une seconde fois de sorte que la destruction a paradoxalement un effet vitalisant :

Comme toutes les gloires, cela fit un grand bruit et un nuage de poussière.

Ayant terrassé le livre, René-Jean descendit de la chaise.

Il y eut un instant de silence et de terreur ; la victoire a ses effrois.

Les trois enfants se prirent les mains et se tinrent à distance, considérant le vaste volume démantelé.

Mais, après un peu de rêverie, Gros-Alain s'approcha énergiquement et lui donna un coup de pied.

Ce fut fini. L'appétit de la destruction existe. René-Jean donna son coup de pied, Georgette donna son coup de pied, ce qui la fit tomber par terre, mais assise ; elle en profita pour se jeter sur Saint-Barthélemy ; tout prestige disparut ; René-Jean se précipita, Gros-Alain se rua, et joyeux, éperdus, triomphants, impitoyables, déchirant les estampes, balafrant les feuillets, arrachant les signets, égratignant la reliure, décollant le cuir doré, déclouant les clous des coins d'argent, cassant le parchemin, déchiquetant le texte auguste, travaillant des pieds, des mains, des ongles, des dents, roses, rians, féroces, les trois anges de proie s'abattirent sur l'évangéliste sans défense. (*QT*, p. 981-982)

L'image de cette destruction du christianisme, de son héritage et de ses grands textes par de très jeunes enfants est forte. La métaphore de l'« appétit » suggère que la destruction a un effet nourrissant, qu'elle est paradoxalement une pulsion de vie. La première destruction du livre a établi aussi une nouvelle hiérarchie au sein de la fratrie. En effet, elle rétablit une relation d'égalité entre les trois personnages, René-Jean perd symboliquement sa suprématie au point où il « descen[d] de [sa] chaise » pour rejoindre son frère et sa sœur. Le narrateur a d'ailleurs recours à un sujet collectif qui inclut « les trois enfants » afin d'insister sur la nouvelle alliance des personnages qui, en signe de solidarité et pour se donner du courage, se « prennent les mains » avant de poursuivre le démantèlement du volume. Cet effet unificateur est également perceptible dans le chapitre « Les rues de Paris dans ce temps-là » et dans le chapitre « Leur vie en guerre » où la foule et les combattants sont désignés par le pronom collectif « on ». La dichotomie entre la terreur et l'amour (qu'il soit fraternel, maternel ou adulateur) est donc à l'image des deux pulsions qui traversent le roman tout entier : c'est l'action combinée de la pulsion de vie et de la pulsion de mort qui lie ensemble l'espoir qui sous-tend l'avènement de la I<sup>ère</sup> République française et le surgissement de la guerre civile et de la Terreur.

L'« instant de silence et de terreur » qui accompagne les gestes des enfants confère à la scène une ambiance presque cérémoniale, comme s'il ne s'agissait pas seulement de procéder au « terrassement » d'un monstre, mais aussi de procéder à « un rituel improvisé de l'unité<sup>254</sup> ». Le livre est d'ailleurs personnifié, décrit dans sa corporalité, comme en témoigne le verbe « balafrer ». Le chapitre du roman, qui s'intitule « Le massacre de Saint-Barthélemy » et non *de la* Saint-Barthélemy impliquait déjà un report anthropomorphique. Cette personnification est aussi consolidée par l'emploi de la métonymie au moment où Georgette « en profit[e] pour se jeter sur Saint-Barthélemy ». Lors des premières évocations du volume, le titre du livre est donné en italiques, alors que dans la dernière citation, les caractères romains posent que dans l'esprit de la fillette, l'ouvrage est l'équivalent d'un être humain et qu'elle s'attaque à saint Barthélemy, l'apôtre. Cette substitution est renforcée par une deuxième métonymie lorsque les trois personnages « s'abatt[ent] sur l'évangéliste sans défense ». D'ailleurs, les verbes tels que « déchirer », « égratigner », « déclouer » et « déchiqueter » qui décrivent la destruction du livre rappellent la mort de l'apôtre qui fut crucifié, écorché vif et décapité. Le portrait de l'in-quarto que les enfants prendront plaisir à détruire recourt à une multitude d'adjectifs qui dénotent ou connotent sa grandeur et sa sublimité : l'exemplaire conservé du « volume *Saint-Barthélemy* » est « célèbre », « magnifique et mémorable », « illustre » et « beau » (*QT*, p. 980). Sa matérialité est décrite en détail et avec minutie, de telle sorte que sa noblesse est incomparable : « il était imprimé, non sur papier de Hollande, mais sur ce beau papier arabe, si admiré par Édrisi, qui est en soie et coton et toujours blanc ; la reliure était de cuir doré et les fermoirs étaient

---

<sup>254</sup> Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire*, op. cit., p. 49.



d'argent » (*QT*, p. 980). La position même du livre dans la pièce, « monté sur pivot et isolé comme un monument » (*QT*, p. 980), indique sa primauté ainsi que l'autorité morale, culturelle et historique qu'il représente. L'antithèse entre sa valeur immensurable et la légèreté des actes enfantins qui vont conduire à son saccage définitif a pour conséquence d'attirer l'attention sur les bases de cette insouciance.

***Que celui qui lance le premier coup de pied...***

Cette soif de violence conjuguée aux métaphores militaires suggère, sous le voile de l'innocence festive des enfants, une scène guerrière contre un ennemi à abattre. Cela fait penser à ces anthropologues qui, dans la foulée des travaux de Marcel Mauss<sup>255</sup>, soulignent que plusieurs similitudes existent entre le temps de la fête et le temps de la guerre. Dans les deux cas, des codes, des libertés, des droits sociaux et civils sont momentanément suspendus. Dans les deux cas, bien qu'elle ne soit officiellement que symbolique lors des rites festifs, la destruction et la violence sont inhérentes, consubstantielles à l'événement. Bien que le livre soit déjà « démantelé » (*QT*, p. 981), le « coup de pied » donné par Gros-Alain n'est pas que le signe d'une violence gratuite, il est aussi celui de la consolidation d'une collectivité : « René-Jean donna son coup de pied, Georgette donna son coup de pied » (*QT*, p. 982). Cette fois-ci, ce n'est pas le rire de Georgette qui contamine ses deux frères, c'est l'acte de violence qui devient contagieux. Cet acharnement est aussi analogue à celui des royalistes qui ne font pas que tuer les villageois d'Herbe-en-Pail, mais les

---

<sup>255</sup> Cf. Henri Hubert et Marcel Mauss, *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, Félix Alcan, coll. « Travaux de l'année sociologique », 1929 (1899), 235 p.

mitraillent de « quatre balles dans la tête » (*QT*, p. 854) avant de « tout brûler » (*QT*, p. 856). La réaction en chaîne qu'entraîne le premier coup de Gros-Alain insiste sur la part fédératrice et exaltante d'un rituel qui est également au cœur des scènes guerrières : « À Machecoul, ils mirent les républicains en coupe réglée, à trente par jour ; cela dura cinq semaines ; chaque chaîne de trente s'appelait " le chapelet " [...]. Quand ils traversaient un bourg républicain, ils coupaient l'Arbre de la Liberté, le brûlaient et dansaient en ronde autour du feu. » (*QT*, p. 922-923) À la différence des soldats qui se réapproprient des rites religieux et qui élaborent des cérémonies pour célébrer des massacres réels, les enfants s'attaquent à un symbole sans le savoir. Or, la sauvagerie dont ils font preuve dans le chapitre dépasse celle des dommages causés au volume, elle déborde de la bibliothèque et de l'espace livresque en devenant une métonymie des violentes conquêtes militaires :

Ils anéantirent l'Arménie, la Judée, le Bénévent où sont les reliques du saint, Nathanaël qui est peut-être le même que Barthélemy, le pape Gélase qui déclara apocryphe l'évangile Barthélemy-Nathanaël, toutes les figures, toutes les cartes, et l'exécution inexorable du vieux livre les absorba tellement qu'une souris passa sans qu'ils y prissent garde. Ce fut une extermination. Tailler en pièces l'histoire, la légende, la science, les miracles vrais ou faux, le latin d'église, les superstitions, les fanatismes, les mystères, déchirer toute une religion du haut en bas, c'est un travail pour trois géants, et même pour trois enfants ; les heures s'écoulèrent dans ce labeur, mais ils en vinrent à bout ; rien ne resta de Saint-Barthélemy. (*QT*, p. 982)

Georgette, René-Jean et Gros-Alain intègrent d'ailleurs cette spectacularisation de la violence en fêtant « l'extermination » (*QT*, p. 982) du livre : « Gros-Alain se rua, et joyeux, éperdus, triomphants, impitoyables [...]. Quand ce fut fini, [...] René-Jean se dressa debout, regarda le plancher jonché de toutes ces feuilles éparses, et battit des mains. Gros-Alain battit des mains. » (*QT*, p. 982) En fait, l'importance de la mise en scène confère à tout le chapitre

une ambiance festive et théâtrale. René-Jean est le maître d'orchestre, il dirige le démantèlement de l'œuvre, alors que Gros-Alain et Georgette composent un « public » (*QT*, p. 982). Le déploiement d'un champ lexical de la « vue » insiste sur l'aspect spectaculaire de la scène : « Georgette, dont l'œil suivait la direction des yeux de son frère, aperçut l'estampe » (*QT*, p. 980) ; « Gros-Alain et Georgette virent, avec une extase mêlée d'épouvante, René-Jean froncer ses sourcils » (*QT*, p. 981) ; « Ils furent éblouis. » (*QT*, p. 981) Après que les premières pages ont été déchirées, Georgette s'adresse à son frère comme une spectatrice qui, à la fin d'une pièce, en demande davantage : « Encore ! » Or, en maintenant à distance la brutalité inhérente à la destruction du célèbre volume par le ton, par la projection de mots savants sur une action vulgaire, par des hyperboles énormes (« une extermination »), par des confusions conscientes (un livre et un saint), le texte signale au moins deux niveaux de lecture : au premier degré, ces enfants sont des enfants ; au second degré, ils relaient une fausse naïveté qui permet au roman de poser un regard sévère sur les conduites infantiles et cruelles des adultes. Le raccord entre les trois leaders révolutionnaires, souvent tenus pour des « géants » dans la légende révolutionnaire, et les enfants est d'ailleurs très direct.

### ***La politique du retranchement***

D'évidence, ces enfants ne sont pas, sémiotiquement, que des enfants, ce dont nous prévient d'ailleurs cette phrase : « Pour un assiégeant qui utilise l'incendie, brûler Homère ou brûler une botte de foin, pourvu que ça brûle, c'est la même chose. » (*QT*, p. 958-959) Cet extrait suggère qu'il n'y a pas de distinction entre les actes de la fratrie commis par inconscience et ceux des soldats qui mettent le feu à la Tourgue, dont le seul objectif est une

destruction aveugle. Détruire des livres ? Les révolutionnaires de 1789 et de 1793 l'ont fait à maintes reprises et c'est animés d'une « frénésie du retranchement » qu'ils cherchent à supprimer les signes et les traces de la monarchie et du culte catholique : « dans la pensée comme dans l'action révolutionnaire vit l'idée de la purge. Supprimer les armoiries, brûler les papiers, rayer les noms, découronner et démitrer : toute une entreprise de soustraction et de purification<sup>256</sup> ». Quant aux Communards, ils ont eux aussi vandalisé des bâtiments et détruit des ouvrages (ainsi que les Versaillais d'ailleurs). Les incendies des Tuileries, de l'Hôtel de ville et du Louvre entraînent la perte de nombreux manuscrits rares : « En une seule nuit, trois grandes bibliothèques furent réduites en tas de cendres mouillées<sup>257</sup>. »

Dans son ouvrage sur la fête révolutionnaire, Mona Ozouf utilise l'expression d'« opération du retranchement » pour désigner le phénomène qui consiste à « vider la vie quotidienne des actes religieux » pour ainsi permettre « un transfert de sacralité<sup>258</sup> ». Dans *Quatrevingt-treize*, cette politique de l'expulsion se fait de manière symbolique par l'anéantissement d'un livre qualifié de « presque aussi rare que l'*Apostol* de Moscou » (*QT*, p. 980), c'est-à-dire aussi rare que l'exemplaire des *Actes des Apôtres*, premier livre imprimé par des imprimeurs russes en 1564. Cette comparaison avec cet hapax éditorial moscovite réaffirme l'importance du *Saint-Barthelémy* comme héritage culturel et lui confère une valeur fondatrice<sup>259</sup>. Cette analogie avec un livre disparu, à l'origine d'une littérature, diagnostique la légèreté avec laquelle une révolution ou une répression saccage le

---

<sup>256</sup> Mona Ozouf, *op. cit.*, p. 325.

<sup>257</sup> Lucien X. Polastron, *Livres en feu : Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, 2004, p. 198.

<sup>258</sup> Mona Ozouf, *op. cit.*, p. 322-323

<sup>259</sup> *L'Apostol* est en effet le berceau et la pierre angulaire de l'histoire littéraire russe.

passé et cherche à en éliminer les traces, le plus souvent avec une manière d'innocence enfantine. Si les trois bambins sont inconscients de la valeur de ce qu'ils détruisent en raison de leur âge, les combattants sont aussi désinvoltes et cruels qu'eux. Ils agissent soit sans réfléchir aux conséquences de leur volonté de table rase, soit en trouvant une source de jouissance dans la violence symbolique, ce qui revient au même sur le plan du résultat.

### *Les mises à mort*

Bien que ce soit l'image du saint qui retienne d'abord l'attention de la fratrie, il n'y a pas que l'estampe qui est victime du « carnage » :

René-Jean tourna le feuillet ; derrière le saint il y avait le commentateur, Pantoenus ; René-Jean décerna Panteonus à Gros-Alain. [...] L'écartèlement terminé, Georgette tendit la main à René-Jean et dit : Encore ! Après le saint et le commentateur venaient, portraits rébarbatifs, les glossateurs. Le premier en date était Gavantus ; René-Jean l'arracha, et mit dans la main de Georgette Gavantus. Tous les glossateurs de saint Barthélemy y passèrent. [...] René-Jean, inépuisable et magnanime, offrit à Gros-Alain Fabricio Pignatelli et à Georgette le père Stilting ; il offrit à Gros-Alain Alphonse Tostat et à Georgette Cornelius a Lapide ; Gros-Alain eut Henri Hammond, et Georgette eut le père Roberti, augmenté d'une vue de la ville de Douai, où il naquit en 1619. Gros-Alain reçut la protestation des papetiers et Georgette obtint la dédicace aux Gryphes. Il y avait aussi des cartes. René-Jean les distribua. Il donna l'Éthiopie à Gros-Alain et la Lycaonie à Georgette. (*QT*, p. 981)

Cette séquence aligne une série de « glossateurs » et montre une fois encore que les enfants ne s'attaquent pas qu'au livre en tant qu'objet, mais aussi aux théologiens personnifiés par leurs gloses au verso de la page. Ce double travail de saccage qui consiste à anéantir l'objet et à gommer les noms est le même que celui entrepris par les groupes révolutionnaires. Le geste de René-Jean ne se restreint plus au vandalisme d'un volume, mais au contraire, déborde de la bibliothèque à tel point que ce qui semblait être de la violence symbolique finit

par devenir une exécution en règle (« Le premier en date était Gavantus » ; « Tous [...] y passèrent ») semblable à celles commises par le Comité de salut public. Cet enthousiasme de la destruction (« Encore ! »), qui n'épargne rien ni personne, est aussi à l'image de ce que Danton, Robespierre et Marat estiment être un mal nécessaire :

Écoutez, cria-t-il[Danton]. Il n'y a qu'une urgence, la République en danger. Je ne connais qu'une chose, délivrer la France de l'ennemi. Pour cela tous les moyens sont bons. Tous ! tous ! tous ! quand j'ai affaire à tous les périls, j'ai recours à toutes les ressources, et quand je crains tout, je brave tout. Ma pensée est une lionne. Pas de demi-mesures. Pas de prudence en révolution. Némésis n'est pas une bégueule. Soyons épouvantables et utiles. Est-ce que l'éléphant regarde où il met sa patte ? Écrasons l'ennemi. Robespierre répondit avec douceur : — Je veux bien. (*QT*, p. 872-873)

Comme René-Jean, Gros-Alain et Georgette, les révolutionnaires nourrissent le désir de tout détruire avec fougue et férocité, et ils s'y emploient sans douter un seul instant de la justesse de leurs actes. L'analogie avec l'éléphant fait de l'Ancien Régime un magasin de porcelaine.

En revanche, contrairement au trio d'adultes qui est en lutte constante pour le pouvoir, l'attaque contre le livre a un effet fédérateur comme en témoigne la « magnanimité » de René-Jean. Leur énergie est concentrée à la destruction physique du livre, mais aussi symboliquement, à la dissolution des savoirs (historique, religieux, géographique) dont il est porteur tels que « l'histoire, la légende, la science, les miracles vrais ou faux, le latin d'église, les superstitions, les fanatismes, les mystères ». (*QT*, p. 982) L'incendie de la bibliothèque à la fin du livre achèvera d'ailleurs cet embrasement métaphorique du passé. Que les premières victimes de ce massacre soient des « commentateurs », c'est-à-dire des hommes responsables chargés d'analyser, d'interpréter, de déchiffrer les textes, atteste de l'importance (et de la méfiance) qui est accordée au pouvoir des mots. Les joutes verbales à

la Convention prouvent d'ailleurs qu'ils peuvent devenir des armes aussi redoutables que celles utilisées sur les champs de bataille.

En outre, cette disparition ne se limite pas seulement aux savoirs hérités d'un monde ancien, elle fait aussi *tabula rasa* des fictions et des mécanismes sociaux qui assuraient sa transmission. En effet, la mise à mort symbolique n'affecte pas que les commentateurs, elle vise également ceux qui produisent le livre comme les « papetiers » et les imprimeurs, lesquels produisent eux aussi du discours (des « protestations » et des « dédicaces »). Le texte met donc en rapport un ensemble de discours comme celui du pape Gélase qui voyait dans cet évangile un texte illégitime, inauthentique, et donc, *à côté* de la culture officielle. Le statut du volume évolue, passant d'un texte apocryphe à un texte canonique, ce qui prouve d'une part qu'il s'agit toujours d'une construction sociale, qu'il y a toujours une mise en récit qui accompagne ce qu'on désigne comme une « vérité » historique ou théologique, et d'autre part, que les récits en marge de l'Histoire participent tout autant à fonder l'imaginaire social et les visions possibles du monde, de la guerre et des révolutions. Cela permet d'affirmer la légitimité du discours romanesque pour mieux comprendre et faire voir les mécanismes de la Terreur dans une saisie globale qui ne cherche pas à la justifier, mais plutôt à la replacer dans un contexte symbolique qui lui donne sens.

### ***Reports d'une mort annoncée***

L'anéantissement du livre avait déjà été annoncé à deux reprises dans le chapitre « Le massacre de Saint-Barthélemy » (« l'écartèlement terminé » (*QT*, p. 981) ; « ce fut fini » (*QT*, p. 982)) lorsque le texte renchérit une troisième fois pour signaler sa mort définitive :

Quand ce fut fini, quand la dernière page fut détachée, quand la dernière estampe fut par terre, quand il ne resta plus du livre que des tronçons de texte et d'images dans un squelette de reliure, René-Jean se dressa debout, regarda le plancher jonché de toutes ces feuilles éparses, et battit des mains.

Gros-Alain battit des mains.

Georgette prit à terre une de ces feuilles, se leva, s'appuya contre la fenêtre qui lui venait au menton, et se mit à déchiqueter par la croisée la grande page en petits morceaux.

Ce que voyant, René-Jean et Gros-Alain en firent autant. Ils ramassèrent et déchirèrent, ramassèrent encore et déchirèrent encore, par la croisée comme Georgette ; et, page à page, émietté par ces petits doigts acharnés, presque tout l'antique livre s'envola dans le vent. Georgette, pensive, regarda ces essaims de petits papiers blancs se disperser à tous les souffles de l'air, et dit :

— Papillons.

Et le massacre se termina par un évanouissement dans l'azur.  
(*QT*, p. 982)

Ces répétitions, qui servent à désigner les multiples morts annoncées du volume, suggèrent en parallèle une lecture peu optimiste des tueries qui ont cours depuis 1789 et qui semblent elles aussi être enlisées dans un cycle sans fin de violences. La destruction de ce texte rare est décrite de manière ambivalente : si Georgette perçoit de manière organique les morceaux de papier en les désignant comme des êtres vivants et ailés (« papillons », « essaim »), plusieurs images mortifères sont aussi dispersées dans l'extrait. Ce qui reste du manuscrit est dépeint comme un « squelette ». Cette allusion à la charpente rigide du livre rappelle, par le biais de la personnification, le sort du saint écorché. Les enfants ont démembré l'ouvrage, ne laissant que des fragments, de la même manière que le canon avait détruit *La Claymore*, elle aussi comparée à un « squelette noir » (*QT*, p. 823) après le drame.

Plus largement, le vocabulaire employé pour décrire les dommages causés par la caronade est semblable à celui utilisé pour décrire les gestes de la fratrie : « les quatre roues passaient et repassaient sur les hommes tués, les coupaient, les dépeçaient et les



déchiquetaient, et des cinq cadavres avait fait vingt tronçons » (*QT*, p. 809). Dans les chapitres portant sur La Claymore, le canon est personnifié, présenté comme un « esclave éternel [qui] se venge » et qui, enfin libéré, est animé par un sentiment de « revanche » et de « colère » (*QT*, p. 807). Il y a là une analogie à faire avec la rage révolutionnaire (les chapitres sur la Convention en sont exemplaires) qui se présente comme une réaction incontrôlée et destructrice à l'oppression et qui fait de certains personnages des « monstre[s] familier[s] » (*QT*, p. 811). Inversement, le texte fait subir une réification au trio composé de Marat, Robespierre et Danton. Leurs querelles et leurs divergences font d'eux « un projectile qui se ravise, qui a l'air d'avoir des idées, et qui change à chaque instant de direction. » (*QT*, p. 808) Les enfants, abandonnés et laissés à eux-mêmes, adoptent un comportement similaire à celui des révolutionnaires et de la caronade qui détruisent aveuglément et de manière dévastatrice par le recours à l'imitation.

Les deux garçons imitent Georgette et déchiquent le livre « par la croisée » tout comme « Gros-Alain [bat] des mains » pour imiter son frère aîné. Ces applaudissements sont eux-mêmes calqués sur ceux des adultes : « les soldats et les marins battirent des mains » (*QT*, p. 812) après avoir vaincu le canon de La Claymore ; à Paris, « on fabriquait des fusils sous les yeux des passants qui battaient des mains » (*QT*, p. 859) ; les soldats révolutionnaires « battai[ent] des mains » (*QT*, p. 1030) au moment où les trois enfants sont sauvés. La répétition de ce syntagme est souvent évocatrice de la proximité de la réjouissance et de la terreur : il exprime à la fois la joie, l'approbation, l'admiration sans évacuer toutefois la part de violence qui émane d'un verbe guerrier comme « battre ». Cette dualité est aussi patente dans le sort final réservé au livre : bien que les « petits papiers blancs » soient comparés à des « papillons » et à des « essaims », des insectes ailés qui pourraient symboliser

une mise en liberté et une dispersion vivifiante du livre, le texte mentionne immédiatement après que le volume « s'évanouit », disparaît complètement. Max Milner, dans une étude où il s'intéresse plus précisément à la question de l'imprimerie et de l'architecture dans l'œuvre de Hugo, avance l'hypothèse que ce passage témoigne d'« une inquiétude relative à la volubilité si vantée de l'imprimé » :

Papillons, oiseaux... Le " massacre de Saint Barthélemy " perpétré par des mains innocentes n'a, bien entendu, rien à voir avec l'envol des livres par-delà les océans et les déluges [...]. On ne peut se réjouir de ce que ceci tue cela que si le livre, au lieu de s'éparpiller aux quatre vents de l'esprit, forme à son tour une architecture aussi solide que la cathédrale<sup>260</sup>.

Ainsi, bien que le roman laisse sous-entendre que les excès de la Révolution sont un mal nécessaire dans la marche vers le progrès social, il ne cautionne pas pour autant la lapidation des savoirs et de l'héritage qui laisserait les enfants orphelins de leur histoire et des fondations chancelantes pour le nouveau monde. Il faut aussi noter que les raccords analogiques disséminés dans le roman avec les désordres de 1870 montrent que l'architecture de la nouvelle république n'est pas solide puisqu'elle répète les mêmes élans impulsifs de destruction.

### ***L'ambivalence du feu***

L'incendie de la Tourgue suspend momentanément le temps du récit en marquant une « pause » dans la narration. Le feu force aussi les personnages à arrêter leur parcours. Comme pour le temps de la fête et celui de la guerre, il acquiert dans ce passage une valeur singulière

---

<sup>260</sup> Max Milner, « Quoi tuera quoi ? Les enjeux de l'invention de l'imprimerie chez Victor Hugo et Gérard de Nerval », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 20, 2010, p. 14.

et constitue un tournant important pour plusieurs personnages. C'est par exemple le cas pour Michelle Flécharde qui, après avoir marché pendant plusieurs jours pour retrouver ses enfants, « rest[e] un temps quelconque [au bord du plateau], car les mesures du temps s'effaçaient dans son esprit, absorbée et muette devant ce ravin béant et cette bâtisse ténébreuse. [...] Elle se sent [...] hors du réel. » (*QT*, p. 1022) Le texte maintient une ambiguïté au sujet de cette « attente qui ressemblait à l'arrivée et au départ » (*QT*, p. 1022). L'antithèse qui oppose les substantifs « arrivée » et « départ » ne permet pas de trancher quant à l'issue de l'incendie : l'effondrement de la Tourgue peut marquer le dénouement de cette guerre civile, tout comme il peut s'inscrire dans un continuum permanent de terreur. En écho avec l'esthétique hugolienne qui conjugue grotesque et sublime, le brasier est décrit comme un monstre de lumière :

Un voile de fumée venait de monter entre elle et ce qu'elle regardait. Une âcre cuisson lui fit fermer les yeux. À peine avait-elle clos les paupières qu'elles s'empourprèrent et devinrent lumineuses. Elle les rouvrit. Ce n'était plus la nuit qu'elle avait devant elle, c'était le jour ; mais une espèce de jour funeste, le jour qui sort du feu. Elle avait sous les yeux un commencement d'incendie. La fumée noire était devenue écarlate, et une grande flamme était dedans ; cette flamme apparaissait, puis disparaissait, avec ces torsions farouches qu'ont les éclairs et les serpents. (*QT*, p. 1022)

L'une des antithèses qui structurent l'extrait oppose le halo de lumière créé par la force des flammes au champ lexical de l'opacité avec des termes tels que « fumée », « nuit », « funeste », « noire ». D'un côté, l'incendie déjoue les sens de Michelle Flécharde au point qu'un « voile de fumée » s'interpose entre elle et la tour ; d'un autre côté, le champ lexical de la lumière suggère un moment de révélation. Or, l'oxymore « jour funeste » laisse peser un soupçon sur cette épiphanie qui dès lors s'annonce inquiétante, présageant à la fois la mort et le commencement de ce « jour qui sort du feu ». La vision de l'incendie pousse ultimement

la mère à jeter « un cri effrayant », un « cri de l'inexprimable angoisse » (*QT*, p. 1023) lorsqu'elle comprend le danger qui guette ses enfants. Le « monstre » de feu, dont la « flamme sortait comme une langue de quelque chose qui ressemblait à une gueule » (*QT*, p. 1022), est dévoilé comme s'il s'agissait d'un imposteur dont la vraie nature était enfin révélée au grand jour : « Michelle Flécharde put tout voir dans la netteté sinistre du feu. » (*QT*, p. 1023) D'observatrice, elle devient « soudainement » spectatrice d'une scène qui lui était partiellement dissimulée par un « rideau de fumée ». Comme dans l'une des pièces de théâtre auxquelles assistent les révolutionnaires (« La Mère de famille sauvée des flammes »), elle assiste malgré elle à un sombre retournement de situation dont elle dénonce les horreurs : « Ce qui se passe dans ce temps-ci est abominable. [...] On est donc des monstres! C'est une horreur! [...] Ce n'est pas possible qu'il y ait des hommes sur la terre et qu'on laisse ces pauvres petits mourir comme cela! [...] Oh! s'ils devaient mourir comme cela, je tuerais Dieu. » (*QT*, p. 1025) Dans le reproche qu'elle adresse, Michelle Flécharde utilise le pronom collectif « on », incluant ainsi révolutionnaires, royalistes et gens du peuple, tous acteurs et victimes de cette violence aveugle dont le roman montre les horreurs. Ce pronom inclusif sert à tenir tous et chacun pour des « monstres » qui vivent à une époque « abominable » et illisible à laquelle elle n'arrive à faire référence que par l'emploi de déterminants et de pronoms démonstratifs sans antécédent tels que « ce » et « ces temps-ci ».

Les enfants, pour leur part, ne voient pas l'incendie avec la même ambivalence. Au premier coup d'œil, il s'agit pour eux d'un spectacle digne d'admiration et la description du feu est presque exempte d'images inquiétantes : « L'incendie, qui n'était pas encore entré dans la salle de la bibliothèque, jetait au plafond un reflet rose. Les enfants ne connaissaient pas cette espèce d'aurore-là. Ils la regardèrent. Georgette la contempla. » (*QT*, p. 1027) Pour

Michelle Fléchar, le feu est « écarlate » et « vermeil », deux couleurs qui rappellent l'intensité du brasier et le sang versé. Il traduit l'instinct combatif des révolutionnaires qui, impuissants, observent le danger imminent de la destruction. Le rouge est aussi présent dans la description de Tellmarch lorsqu'il découvre Herbe-en-Pail incendiée : « le brasier montrait tous ses rubis, des guenilles écarlates et de pauvres vieux meubles couleur de pourpre se dressaient dans ces intérieurs vermeils » (*QT*, p. 853). Les différentes teintes mentionnées dans cet extrait sont associées à la noblesse et à l'opulence comme en témoigne la métaphore des « rubis », ce qui s'oppose ironiquement au dénuement et à la pauvreté des logis victimes des flammes. La couleur « rose », plus douce que le rouge, est pour sa part employée pour décrire la vision des enfants au moment où ils « contemplent » la beauté de l'incendie. Les analogies avec la « nuit » disparaissent au profit de la métaphore plus prometteuse et optimiste de « l'aurore ». Ce n'est qu'à partir du moment où ils regardent par la fenêtre que la description de l'incendie redevient ambivalente, croisant à la fois leur regard et celui des révolutionnaires :

Toutes les splendeurs de l'incendie se déployaient ; l'hydre noire et le dragon écarlate apparaissaient dans la fumée difforme, superbement sombre et vermeille. De longues flammèches s'envolaient au loin et rayaient l'ombre, et l'on eût dit des comètes combattantes, courant les unes après les autres. (*QT*, p. 1027)

À la fois mortel et fascinant, l'incendie est de nouveau décrit selon les mêmes oppositions « noire » et « écarlate » et « sombre » et « vermeille », qui servaient à rendre compte de l'effroi et de la fascination de Michelle Fléchar. Le feu est à la fois une créature rampante, une « hydre », un « dragon », une créature souterraine vivant au centre de la Terre ou alors parmi des astres célestes et lumineux, des « comètes ». Toutes ces images circonscrivent un univers merveilleux et modérément mythologique, cher à l'enfance pour les alternances de

peur et d'enchantement qu'il suscite. Des êtres curieux telles les « comètes combattantes » dérivent l'imagination vers la guerre que raconte le roman et font du feu un ennemi supplémentaire. Cela a pour effet de multiplier les antagonistes dans une lutte qui, au départ, n'opposait que deux adversaires idéologiques à une époque déterminée. L'incendie montre en effet que les combats de 1793 s'inscrivent dans une évolution historique plus large, car ils prolongent les révolutions et les violences qui les ont précédés. Cette « représentation des différentes révolutions qui jalonnent l'histoire européenne s'inscrit pour Hugo dans une conception providentialiste de l'histoire. Le peuple révolutionnaire obéit à un dessein<sup>261</sup> qui le dépasse ». Le feu, qu'il s'attaque à la majesté de la Tourgue ou au dépouillement d'un village de campagne, a une fonction double : monstrueux, il paralyse de terreur ceux qui constatent son pouvoir destructeur ; esthétiquement somptueux, il laisse deviner l'existence d'un plan supérieur de la Providence « qui implique en même temps un renouveau [...] [dont] la lumière [...] éclaire l'avenir et [...] dévoile toute l'étendue du temps et du lieu<sup>262</sup> ».

Véritable embrayeur d'excès et de « prodigalité[s] », l'incendie de la Tourgue n'efface pas tout espoir de reconstruction, voire de transfiguration. Les métaphores lumineuses persistent en effet et elles redoublent d'éclat et de grandeur :

Le feu est une prodigalité ; les brasiers sont pleins d'écrins qu'ils sèment au vent ; ce n'est pas pour rien que le charbon est identique au diamant. Il s'était fait au mur du troisième étage des crevasses par où la braise versait dans le ravin des cascades de pierreries ; les tas de paille et d'avoine qui brûlaient dans le grenier commençaient à ruisseler par les fenêtres en avalanches de poudre d'or, et les avoines

---

<sup>261</sup> Nous notons que cette expression de Durand-Le Guern est sans doute maladroite : la Providence a certainement un dessein puisqu'elle empêche Napoléon de vaincre à Waterloo, mais il est douteux que le « peuple révolutionnaire » y obéisse alors qu'il remet en question la légitimité du pouvoir de l'Église dès 1790. Isabelle Durand-Le Guern, *Le roman de la Révolution : L'écriture romanesque des révolutions, de Victor Hugo à George Orwell*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 131.

<sup>262</sup> Dietmar Rieger, « "La lueur de sang qui se mêle à L'aurore" : les bibliothèques en feu chez Victor Hugo », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, 1997, p. 1045.

devenaient des améthystes, et les brins de paille devenaient des escarboucles. (*QT*, p. 1027)

Dans cette citation, l'accumulation de termes comme « écrins », « diamant », « pierreries », « poudre d'or », « améthystes » et « escarboucles » renvoie au champ lexical du luxe et des pierres précieuses et confère à l'incendie une valeur incommensurable qui contraste pourtant avec le symbole mortifère de la dispersion des cendres. Cet écart est aussi perceptible dans les réponses contraires des adultes et des otages. Au départ, les enfants qui « contemplent » le feu ont une réaction fascinée pour « cette espèce d'aurore » qu'ils trouvent « joli[e] » (*QT*, p. 1027). Ce magnétisme pour le pouvoir de destruction est similaire à l'engouement des soldats pour la guerre de Vendée : « La Vendée est un prodige. Cette guerre des Ignorants, si stupide et si splendide, abominable et magnifique, a désolé et enorgueilli la France. La Vendée est une plaie qui est une gloire » (*QT*, p. 916). Or, ce que les enfants font par innocence, eux le font par ignorance, ce qui jette un regard bien plus sombre sur la disparition en apparence positive de la Tourgue.

Au premier abord, les « écrins » sont des coffrets où l'on conserve les objets de grande valeur, et les « brasiers » les redistribuent en les « semant au vent ». La métaphore de l'ensemencement suggère que cette dissémination est fertile et porteuse de vie. Toutefois, les trois prisonniers saisissent véritablement l'épouvante cachée derrière « les splendeurs de l'incendie » au moment où ils constatent le désarroi de leur mère et des soldats : « les enfants ont la mémoire courte, mais ils ont le souvenir rapide ; tout le passé est pour eux hier ; René-Jean vit sa mère, trouva cela tout simple, et, entouré comme il l'était de choses étranges, sentant un vague besoin d'appui, il cria : — Maman ! » (*QT*, p. 1028) Par les nombreux parallèles établis entre la fratrie et les hommes, le texte suggère que ce ne sont pas que les

enfants qui ont « la mémoire courte ». La destruction de la bibliothèque accélère symboliquement cette amnésie collective et laisse leurs descendants orphelins de tout passé. Cette suppression des savoirs ne peut que conduire à la répétition des mêmes violences, rendant ainsi stériles ces richesses « semées au vent ».

### *Les réserves d'espoir*

Malgré la mise en évidence des ravages causés à l'Histoire et à la génération future, l'espace romanesque n'annule pas pourtant toute réserve d'espoir. Le roman permet de rejouer différemment la trame narrative de la Révolution en laissant à quelques personnages l'occasion d'agir et de modifier leur trajectoire individuelle de manière surprenante. L'un de ces exemples est le marquis de Lantenac qui, au moment de fuir l'armée de Gauvain, entend le cri de Michelle Flécharde et se décide à rebrousser chemin pour sauver les enfants. Bien qu'il ne soit pas réhabilité par les révolutionnaires qui le font arrêter, les applaudissements des soldats le transforment momentanément en héros : « Il y eut un immense battement des mains. [...] Georgette, à son tour, descendit de bras en bras jusqu'à terre parmi des cris d'adoration. On battait des mains, on trépidait ; les vieux grenadiers sanglotaient, et elle leur souriait. » (*QT*, p. 1030) La réaction des soldats, à la fois émue et festive, confère à la scène les allures d'une pièce de théâtre qui, pour la première fois, ne conduit pas à une spectacularisation de la violence, mais plutôt à la célébration d'un geste altruiste et bienveillant.

De plus, la perspective de voir ces trois innocents périr dans le feu conduit le royaliste Lantenac et le révolutionnaire Radoub à coopérer :



Radoub, en bas, éperdu, tendit les mains, reçut l'échelle, la serra dans ses bras et cria : —Vive la République ! Le marquis répondit : —Vive le Roi ! Et radoub grommela : —Tu peux bien crier tout ce que tu voudras, et dire des bêtises si tu veux, tu es le bon Dieu. L'échelle était posée ; la communication était établie entre la salle incendiée et la terre ; vingt hommes accoururent, Radoub en tête, et en un clin d'œil ils s'étagèrent du haut en bas [...]. Cela fit sur l'échelle de bois une échelle humaine. (*QT*, p. 1029)

Malgré leurs différends et la remarque sarcastique de Radoub, la miséricorde comble, pour un bref instant, le fossé idéologique qui divise ces deux adversaires politiques. Dans les chapitres précédents, les dirigeants révolutionnaires aussi bien que royalistes imposent un climat de terreur qu'ils justifient comme un mal nécessaire pour une cause plus noble qu'ils estiment et dont l'importance les dépasse. C'est lorsqu'ils sont confrontés à l'imminence d'une tragédie absurde et injustifiable qu'un sursaut d'humanité l'emporte sur l'inflexibilité des convictions politiques. Confrontés à l'inertie divine et jetés dans une situation historique où l'institution du droit vacille, les hommes prennent le relais de la justice, notamment Lantenac qui, « avec l'agilité magistrale d'un athlète » (*QT*, p. 1029) « semblait plus grand » (*QT*, p. 1030), est élevé au rang de héros. Face au destin tragique des trois enfants s'opère un changement inattendu. Son sacrifice fait abstraction de ses convictions politiques de manière à préserver la nécessité d'un sentiment d'humanité dont le cri de Michelle Flécharde est un rappel.

Au moment de déterminer le sort de son oncle, Gauvain se questionne quant à sa possible transfiguration : « Cette tête, [Gauvain] la devait. [...] Mais était-ce bien la même tête ? » (*QT*, p. 1036) Le recours à la synecdoque « tête » pour le désigner montre que son geste transforme au moins partiellement sa conscience et ses valeurs. Cette héroïsation peut aussi être lue en parallèle avec le portrait christique de Gauvain au moment de son exécution.

À certains égards, sa marche vers la guillotine est semblable à celle du marquis qui descend l'échelle. Dans les deux cas, ils avancent, fiers, « rêveur[s] » (*QT*, p. 1030 et 1064), le regard fixe et sous les sanglots des soldats (pour l'un, ils pleurent de joie, pour l'autre, de désespoir). Tous deux ayant accepté de mourir en choisissant de sauver autrui, ils incarnent à leur manière la mince possibilité d'une rédemption. Bien que le changement ne soit que fugace, la cruauté et l'implacabilité du royaliste sont fléchies par la présence de la fratrie au point où « cet homme de granit sentit quelque chose d'humide lui venir aux yeux » en voyant Georgette. Au moment de la rendre à Radoub, « le vieillard donna à l'enfant un baiser. » (*QT*, p. 1030) Si le texte donne généralement Lantenac pour un capitaine dur et implacable, il prend cette fois-ci les allures d'un grand-père attendri. En ce sens, la possibilité d'une société plus bienveillante repose sur une réconciliation entre les générations.

Le geste filial entre « l'ancêtre » (*QT*, p. 1043) et la benjamine abolit pour un bref instant des frontières idéologiques autrement impossibles à franchir. C'est d'ailleurs aussi au nom de « l'avenir » et de la famille que Gauvain sacrifie sa vie. Il est certes dépeint comme un homme intelligent et instruit, mais il est surtout, au grand désarroi de son maître, présenté comme un « clément » (*QT*, p. 1036) et un homme de cœur. Sa bonté s'explique en partie par son inexpérience : « celui qui n'a pas vécu encore n'a pas fait le mal » (*QT*, p. 1034). Son évolution s'apparente à un parcours initiatique qui se termine par un examen de conscience : « Gauvain subissait un interrogatoire. Il comparaisait devant quelqu'un. [...] Sa conscience. » (*QT*, p. 1037) Condamné à perdre sa « tête », Gauvain prouve pourtant qu'il est arrivé à comprendre le monde et, par suite, à se comprendre lui-même. Arrivé à l'échafaud, il « march[e] librement » et a « encore sur le visage cette joie pensive qui l'avait illuminé au moment où il avait dit à Cimourdain : Je pense à l'avenir. Rien n'était ineffable

et sublime comme ce sourire continué.» (*QT*, p. 1064) Les adjectifs mélioratifs qui qualifient son sourire montrent qu'il essaie, malgré son exécution, de conclure un cycle de représailles et de vengeance. L'effet est inverse puisque sa mort force les soldats à regarder vers « l'avenir ». Comparé à un être céleste, à un « archange » (*QT*, p. 1064), sa miséricorde inspire ses hommes à faire de même, à « crier : Grâce ! » et même à se proposer comme « remplaçants » (*QT*, p. 1064).

### *Assombrissements*

Ce constat est pourtant obscurci par la tirade condescendante et ironique que l'oncle débite à son neveu après son arrestation :

Allez ! allez ! faites ! Soyez les hommes nouveaux. Devenez petits! [...] Mais laissez-nous grands. Tuez les rois, tuez les nobles, tuez les prêtres, abattez, ruinez, massacrez, foulez tout aux pieds, mettez les maximes antiques sous le talon de vos bottes, piétinez le trône, trépignez l'autel, écrasez Dieu, dansez dessus ! C'est votre affaire. Vous êtes des traîtres et des lâches, incapables de dévouement et de sacrifice. (*QT*, p. 1047)

L'antagonisme entre les deux clans persiste et aucune réconciliation ne peut résulter de son sacrifice, qu'il ne voit pas comme un geste de rapprochement, mais plutôt comme une confirmation de sa supériorité morale. De plus, le texte s'achève sur le suicide de Cimourdain, qui, comme Javert, est placé devant une contradiction indépassable. Dans leur dernier entretien, Gauvain et lui opposent leurs visions du progrès et de la société idéale. L'ancien prêtre, qui n'est que « conscience pure » (*QT*, p. 863) et qui est « par-dessus tout un opiniâtre », n'a de faveur que pour « la ligne droite » (*QT*, p. 866). À ses yeux, c'est l'ordre, le devoir et les lois qui priment : « Le définitif, c'est-à-dire le droit et le devoir parallèles, l'impôt proportionnel et progressif, le service militaire obligatoire, le nivellement,

aucune déviation, et, au-dessus de tous et de tout, cette ligne droite, la loi. » (*QT*, p. 1056)

Gauvain, pour sa part, tient que le progrès réside dans un relatif effacement des instances gouvernementales au profit d'une vision plus instinctive, poétique et bienveillante de l'organisation sociale qui s'apparenterait à une cellule familiale. Alors que Cimourdain souhaiterait une gouvernance rigide et codifiée, son élève rêve qu'elle soit plus humaine et en accord avec la nature ; quand Cimourdain répète le syntagme « je dois », Gauvain enchaîne les « je veux » (*QT*, p. 1060). Malgré les réticences du vieil homme, il incarne contre son gré une figure maternelle pour Gauvain : « Cimourdain s'avança avec le moins de bruit possible, vint tout près et se mit à regarder Gauvain ; une mère regardant son nourrisson dormir n'aurait pas un plus tendre et plus inexprimable regard. [...] Puis il s'agenouilla, souleva doucement la main de Gauvain et posa ses lèvres dessus. » (*QT*, p. 1055)

Contrairement à Michelle Fléchar, son devoir politique et militaire l'emporte sur le devoir qu'il a envers son enfant, ce qui constitue pour lui une impasse morale. En même temps qu'il exécute un chef militaire trop « clément », il ne voit pas d'autre issue que de se suicider après la perte d'un fils. Gauvain, à qui il reproche d'être trop rêveur, meurt décapité alors que lui, homme cérébral et calculé, se « traverse le cœur d'une balle » (*QT*, p. 1065), montrant par le fait même la difficile réconciliation de ces deux visions du progrès ailleurs que dans la mort. Il est possible de voir une forme de consolation dans le fait que ces « deux âmes » sont réunies dans la dernière phrase du roman (« sœur », « ensemble », « mêlée »), mais il s'agit pourtant d'un report *sine die* de l'idéal d'« harmonie » dont rêvait Gauvain. Son impossibilité dans la société de 1793 proroge « l'immense concession réciproque » (*QT*, p. 1057) et l'édification d'une société « équitable ». Or, même cet

« avenir » vers lequel il regarde reste incertain et fragile puisqu'il est tour à tour préservé (par le sauvetage des enfants), puis annulé (par son exécution). À cet égard, Milner a bien fait de rappeler cette réflexion d'Hugo en préface d'un texte qu'il n'a pas eu l'occasion de publier :

Qu'y a-t-il dans ce livre ?  
Est-ce du passé ?  
Est-ce de l'avenir ?  
Le lecteur jugera si ce tas de pierres provient d'un monument en ruine ou d'un  
édifice en construction<sup>263</sup>.

Si la mort de Gauvain et de Cimourdain à la fin du roman ne résout rien, c'est justement parce que le texte maintient cette indétermination quant à la valeur du sacrifice et du passage du temps.

### ***La révolution : constats***

Dans *Quatrevingt-treize*, la question du devenir historique reste équivoque en ce sens que le roman adopte plusieurs points de vue à l'égard des révolutions. Le chapitre « Les rues de Paris dans ce temps-là » révèle que leur émergence ne relève pas d'un pur surgissement. Elles plongent au contraire leurs racines dans un passé qu'elles mettent beaucoup d'efforts à évoquer. Les nombreuses références à la République romaine témoignent de cette tentative d'inscrire 1789 dans une lignée historique afin de glorifier les nouvelles luttes. Sur ce point, Marx affirme lui aussi que

quand [les hommes] semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils évoquent craintivement les esprits du passé, qu'ils leur empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes, pour apparaître sur la nouvelle

---

<sup>263</sup> Victor Hugo, « Le tas de pierres », dans *Œuvres complètes*, Guy Schoeller (dir.), vol. XIV, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1989 [1846], p. 487.

scène de l'histoire sous ce déguisement respectable et avec ce langage emprunté<sup>264</sup>.

Mais, ne faut-il pas encore savoir se distancer du passé pour se tourner vers l'avenir afin d'éviter que le poids des traditions ne l'étouffe, ce qui amènerait ces dernières à s'offrir pour un guide et un refuge. Le roman, en mettant en scène des personnages historiques réels tels que Danton, Robespierre et Marat, crée un récit de la Première République française qui repose sur la création de nouveaux modèles, de nouveaux « héros » ou « antihéros ». En ce sens, *Quatrevingt-treize* ne fait pas qu'exploiter la nostalgie du passé, comme le dénoncera Marx au sujet de Louis Napoléon Bonaparte. Le texte va plus loin en créant à son tour des personnages presque surhumains, comme Cimourdain, et dignes des héros révolutionnaires, comme Gauvain.

Paradoxalement, la société du roman en est aussi une qui célèbre la destruction. En vandalisant brutalement un volume célèbre qui symbolise à la fois l'oppression et les massacres des populations aussi bien que l'héritage littéraire et religieux, les enfants dévoilent à leur insu le rapport complexe qu'entretiennent les révolutions avec des notions comme celles de progrès et de passé historique. D'un côté, dans le chapitre « Les rues de Paris dans ce temps-là », les citoyens détournent avec raillerie les objets évoquant la monarchie ou l'Église. Quant à Cimourdain, il n'accorde aucune valeur symbolique à la Tourgue qu'il souhaite détruite. De l'autre côté, Gauvain tente de préserver la forteresse de son enfance dont le legs lui apparaît sacré et estimable. À cette fièvre de l'anéantissement et du retranchement, le jeune capitaine préfère pour sa part annexer : « ajouter, c'est augmenter ; augmenter, c'est grandir. » (*QT*, p. 1059-1060) En refusant d'apprendre des

---

<sup>264</sup> Karl Marx, *op. cit.*, p. 15.

générations antérieures et en voulant faire table rase, les révolutionnaires sont condamnés à agir comme des enfants en fête qui détruisent pour le bonheur de détruire.

En contrepartie, ceux qui refusent d'aller « toujours en avant » (*QT*, p. 1058) deviennent des « ancêtre[s] » (*QT*, p. 1043), des « vieillard[s] » (*QT*, p. 800). Pour Gauvain, il s'agit donc de penser l'avenir en « se serv[ant] des matériaux du passé » (*QT*, p. 1056). Cette position de l'entre-deux est aussi celle de l'enfance, placée entre la venue au monde et le passage à l'âge adulte, en sorte que sa vitalité et son évolution donnent à peser qu'un mouvement cyclique régénérateur est encore possible : « Si j'ai la notion du devoir, c'est de vous qu'elle me vient. J'étais né doué. Les préjugés sont des ligatures, vous m'avez ôté ces bandelettes, vous avez remis ma croissance en liberté, et de ce qui n'était déjà plus qu'une momie, vous avez refait un enfant. » (*QT*, p. 1055) Le double emploi du préfixe « re » (« remis », « refait ») signale que le danger réel est celui de l'inaction, de l'immobilité. L'image de la momie insiste sur le fait que l'héritage, s'il n'est qu'une sépulture et n'a pour utilité que la commémoration, est stérile.

Cette complexité du rapport entre avenir et passé historique se dénote par les efforts que déploie le texte pour ne pas réduire des enjeux comme ceux de la violence sociale, de la mémoire collective, des guerres civiles et des insurrections à une lutte binaire opposant deux adversaires politiques. Gauvain est partagé entre son désir de mener à bien les combats révolutionnaires vers une société plus équitable, moins hiérarchique, et son désir de préserver l'héritage familial comme pivot de la société. À l'intérieur même du camp des « bleus », Cimourdain et le jeune chef militaire n'adoptent pas les mêmes points de vue quant à la République pour laquelle ils livrent bataille. Il ne s'agit pas de dépeindre la guerre civile comme un accident de l'histoire ni comme le fruit de la diabolisation d'un seul individu :

Lantenac est à la fois sanguinaire et salvateur ; Cimourdain est à la fois « juste » et inexorable. La polyphonie du roman est aussi renforcée par sa structure ternaire. Dès l'incipit de *Quatrevingt-treize*, l'importance des chiffres donne l'impression que le roman dresse un inventaire objectif, voire historiographique, de l'année 1793 : « On n'était pas plus de trois cents [...] [et] du premier bataillon de Paris, qui était de six cents volontaires, il restait vingt-sept hommes, du deuxième trente-trois, et du troisième cinquante-sept. [...] Les bataillons envoyés de Paris en Vendée comptaient neuf cent douze hommes [...] [et] [c]haque bataillon avait trois pièces de canon » (*QT*, p. 789). Le titre même du livre, qui n'est pas 1793, mais uniquement le nombre quatre-vingt-treize, insiste davantage sur son caractère numérique que sur une indication chronologique. Yves Gohin note que le chiffre trois est particulièrement prisé dans la narration :

de ses trois parties, qui ont pour centres trois lieux – la mer, la ville, la forêt —, trois bâtiments – *La Claymore*, la salle de la Convention, la Tourgue —, et trois monstres – la caronade, Marat, l'Imânus —, jusqu'aux différents systèmes qui associent les personnages, tels que le triumvirat – Danton, Robespierre et Marat—, l'ordre des générations – Lantenace, Cimourdain et Gauvain —, ou celui des âges – René-Jean, Gros-Alain et Georgette<sup>265</sup>.

Selon lui, cette configuration romanesque permet au récit « de déborder partout la bipartition<sup>266</sup> ». En effet, dans ce texte fondé en grande partie sur la logique du grotesque et du sublime, la présence d'un troisième élément, que ce soit un lieu, un personnage ou un symbole, appelle une complexification des débats et des affrontements, lesquels ne peuvent ainsi jamais déboucher sur une note parfaitement positive ou négative. Ce décalage

---

<sup>265</sup> Yves Gohin, *op. cit.*, p. 497.

<sup>266</sup> *Ibid.*



permanent introduit par la présence d'un tiers est fondamental dans la représentation de l'histoire que le roman hugolien travaille.

Cette structure en triptyque permet aussi d'accueillir et de mettre en lumière les multiples contradictions inhérentes à la constitution de la Première République française. Le roman pose entre autres la question suivante : comment l'année 1789 finit-elle par se détourner de ses intentions premières ? Le remplacement, sous le Directoire, du mot « citoyennes » par le mot « sultanes » est typique de ces déviations qui reconduisent les structures hiérarchiques que la Révolution croyait avoir abolies. Ce qui se présentait au départ comme un acte gigantesque au service du peuple et un formidable assaut contre les abus de l'aristocratie ne rejoint pas des personnages comme Michelle Fléchard et le Caimand :

— De quel côté êtes-vous donc ? demande le marquis ; êtes-vous républicain ? êtes-vous royaliste ?

— Je suis un pauvre.

— Ni royaliste, ni républicain ?

— Je ne crois pas.

— Êtes-vous pour ou contre le roi ?

— Je n'ai pas le temps de ça.

— Qu'est-ce que vous pensez de ce qui se passe ?

— Je n'ai pas de quoi vivre. (*QT*, p. 843)

— Arrive au fait. Qui es-tu ?

— Je ne sais pas.

— Tu ne sais pas qui tu es ?

— Nous sommes des gens qui nous sauvons.

— De quel parti es-tu ?

— Je ne sais pas. [...]

— Où couches-tu ?

— Par terre.

— Qu'est-ce que tu manges ?

— Rien. (*QT*, p. 793-796)

Les répliques de Tellmarch et de Fléchard prouvent que cette polarisation idéologique a pour conséquence de négliger les préoccupations d'une vaste majorité de la population, la question

de la pauvreté par exemple, ce qui revient à exclure cette majorité des débats politiques. Préoccupée par la subsistance de sa famille, la mère ne parvient pas à s'identifier aux critères sur lesquels se fonde le sentiment d'appartenance sociale (« blancs » ou « bleus »). La dernière réplique de la mère rappelle celle de Champmathieu dans *Les Misérables* lorsqu'il résume sa situation à la cour par la phrase « je suis un homme qui ne mange pas tous les jours. » (*LM*, p. 216) Dans les deux cas, lorsque le narrateur fait allusion à leur statut précaire, c'est en évoquant leur dangerosité et en relançant le topos exclusiviste du « mauvais pauvre » : « Le danger est dans la famine » (*QT*, p. 877), affirme Marat. Avant de les prendre sous leur aile, le bataillon du Bonnet-Rouge se méfie de cette femme ne pouvant s'identifier à aucun parti ; Lantenac tient d'abord pour suspect qu'un mendiant ne profite pas de la rançon contre lui pour faire « fortune » (*QT*, p. 844).

Les différents rapprochements historiques entre la Révolution française, la Commune de Paris et le massacre des protestants en 1572 ont pour même effet de mettre en relief les ratés de 1789 : la Révolution n'a pas tenu ses promesses de liberté, d'égalité et de fraternité. Plusieurs événements de la vie quotidienne en 1793 ont des répliques dans le siège de Paris en 1870. Ainsi en va-t-il par exemple pour le service de rationnement et pour la menace d'une invasion allemande : « Les Allemands étaient aux portes : le bruit courait que le roi de Prusse avait fait retenir des loges à l'Opéra. » (*QT*, p. 859) ; « Une affiche de la Commune assignait à chaque bouche une livre de viande par décade. » (*QT*, p. 861) Pourtant, malgré les difficultés rencontrées au quotidien, il est précisé que « du reste, [il y a] très peu de vols. Un dénuement farouche, une probité stoïque. Les va-nu-pieds et les meurt-de-faim passaient, les yeux gravement baissés, devant les devantures des bijoutiers du Palais-Égalité. » (*QT*, p. 861) Bien que le texte valorise l'honnêteté scrupuleuse et la droiture morale des citoyens, il ajoute

du même souffle que la République n'a pas pour autant diminué les iniquités sociales ; elle ne fait que draper la pauvreté dans des valeurs morales comme le « dénuement » et la probité morale. Les périphrases « va-nu-pieds » et « meurt-de-faim » pour désigner les plus démunis contribuent à l'indifférenciation des personnes pauvres et montrent le mépris qui persiste à leur égard. Alors que l'accès à un toit et à de la nourriture est difficile pour une grande partie de la population, la mention d'un bijoutier rappelle les écarts de richesse qui ont marqué le régime monarchique. L'indigence subsiste sous le gouvernement révolutionnaire. Ce fait trahit l'échec des valeurs républicaines, comme celle de l'égalité que le nom du Palais rappelle ironiquement. L'autodafé festif orchestré par les enfants et l'anéantissement des monuments ne sont pas non plus sans rappeler que les multiples tentatives d'effacement des symboles considérés oppressifs sont elles-mêmes exécutées en ayant recours à la violence.

Ce qui émerge de ces deux tableaux historiques, 1789 et 1870, c'est la manière dont les groupes révolutionnaires construisent un système dans lequel ils se retrouvent prisonniers de leurs propres contradictions. Dans le cas de la Convention, les révolutionnaires parviennent à bâtir un système parlementaire qui réalise leur idéal de démocratie et de liberté, mais l'absence de cohésion entraîne la création d'un État monstrueux, tentaculaire. Face au chaos que cette république a créé malgré elle et qu'elle n'arrive pas à contenir, elle use des mêmes modes d'oppression que l'Ancien Régime. Elle avait pourtant commencé en s'opposant à eux (censure, pouvoir exécutif meurtrier, excitation d'un nationalisme virulent). En ce sens, le gouvernement de la Terreur a préparé le terrain à la dictature de Napoléon Bonaparte, décrite par le narrateur comme une fête orgiaque et farcesque.

Pour Marx, si « les hommes font leur propre histoire, [...] ils ne la font pas arbitrairement, dans les conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement

données et héritées du passé<sup>267</sup>. » *Quatrevingt-treize* ne supprime pas entièrement la place de Dieu dans l'élaboration du destin des personnages et de la France. C'est notamment par des figures christiques, comme c'est le cas pour Jean Valjean dans *Les Misérables*, que la présence divine se greffe au texte. Comme nous l'avons montré précédemment, Gauvain partage plusieurs traits distinctifs avec le Christ, dont celui d'être clément et celui d'être un guide moral. Lors de son exécution, en paix et tout auréolé de lumière, il se rend lui-même à la guillotine, prononçant lui-même sa sentence : « Il y eut un silence. Cimourdain bégaya : — Alors, tu mérites... — La mort, dit Gauvain. » (*QT*, p. 1050) Par son sacrifice, il incarne la figure du rédempteur, rachetant par sa mort les fautes révolutionnaires. Au premier abord, la petite armée croit que le procès de leur chef n'est que de la « frime » : « Nous venons de voir un vicomte qui sauve un marquis, et nous allons voir un prêtre qui absout un noble! » (*QT*, p. 1054) Malgré 1789, ils restent convaincus de l'impunité de toute une classe sociale, ce qui montre par le fait même l'échec des valeurs révolutionnaires et explique la décision implacable de Cimourdain qui ne peut pas donner raison au cynisme des soldats.

Ce n'est qu'à l'appel de sa condamnation que le pessimisme des militaires se transforme en indignation : « Voilà qui est fort! Notre chef, notre brave chef, notre jeune commandant, un héros! C'est un vicomte, eh bien, il n'en a que plus de mérite à être républicain! [...] ce Cimourdain ose le condamner à mort! pourquoi? Parce qu'il a sauvé un vieillard qui avait sauvé trois enfants! » (*QT*, p. 1054) À la manière du Christ, Gauvain est présenté comme un martyr qui accepte son sort moins pour la cause politique que pour la cause des Hommes. C'est grâce au sacrifice du jeune capitaine, et dans une moindre mesure

---

<sup>267</sup> Karl Marx, *op. cit.*, p. 15.

grâce à celui de Cimourdain, qu'un changement de perception et de mentalité s'opère : Lantenac cesse d'être perçu comme un « marquis » et Gauvain comme un « vicomte ». Ce dernier est dorénavant intégré à la communauté des soldats par l'entremise du déterminant possessif « notre » répété à trois reprises, alors qu'il était auparavant exclu du pronom « nous » auquel ils opposaient son titre de noblesse. Le commandant royaliste fait lui aussi l'objet d'une conversion en devenant un « vieillard », une figure moins menaçante et plus fragile à laquelle le peloton semble accorder davantage d'indulgence. Il n'est plus désigné comme l'ennemi ou l'adversaire, mais simplement comme un homme ayant lui aussi posé un geste héroïque.

Victor Brombert a souligné qu'il existe pour Hugo une tension entre progrès et répétition des horreurs, entre une vision cyclique et une vision linéaire du temps<sup>268</sup>. La question reste au bout du compte irrésolue. Qu'une pendule métaphorise l'Histoire indique que cette dernière réitère les mêmes erreurs, alors que l'emploi du conditionnel et le parcours lumineux de certains personnages tendent à prouver le contraire. À l'image de ce qui se dit dans *L'Homme qui rit*, ne considérer que la mort des personnages positifs pour déterminer le pessimisme ou l'optimisme du roman conduirait à une lecture partielle des réserves d'espoir que le texte dissémine tout au long du récit. Il y a en effet dans *Quatrevingt-treize* une volonté de projeter l'humanité vers l'avant tout en admettant que la force du temps cyclique rend ce mouvement de propulsion très difficile à accomplir. Au début du roman, les

---

<sup>268</sup> Zarifopol-Johnson s'intéresse aussi à cette ambivalence, mais du point de vue de l'écriture. Elle analyse notamment les effets dialogiques dans *Notre-Dame de Paris* afin de montrer que pour Hugo, l'écriture est toujours un palimpseste : l'auteur « tue » ses prédécesseurs, mais conserve tout de même des traces du passé repérable par la présence de nombreux intertextes. Cf. *To kill a text : the dialogic fiction of Hugo, Dickens, and Zola*, Londres, University of Delaware Press, 1995, 260 p.

« bégaiement[s] » de Georgette et de sa mère traduisent les tentatives hésitantes de l'Histoire. Les répétitions involontaires de celle-ci cherchent pourtant à la désentraver des mêmes oppressions, toujours recommencées, et à faire naître une vision rénovée du monde, comme le suggère Bakhtine qui voit le bégaiement comme un symbole de l'enfement : « les phénomènes corporels qui accompagnent les difficultés d'élocution chez les bègues [...] sont exagérés au point de se transformer en signes d'accouchement<sup>269</sup> ». Par leur position liminaire, les enfants incarnent la possibilité d'une parole nouvelle et affranchie du passé : « Le cantique le plus sublime qu'on puisse entendre sur la terre, c'est le bégaiement de l'âme humaine sur les lèvres de l'enfance. Ce chuchotement confus d'une pensée qui n'est encore qu'un instinct [...], peut-être est-ce une protestation sur le seuil avant d'entrer » (*QT*, p. 974). Bien que le roman ne réponde finalement que partiellement à sa propre question, à savoir s'il existe une telle chose que le progrès social, il a au moins le mérite d'en pointer les potentialités à travers des personnages dont les doutes et les hésitations sont à l'image de cette « convulsion » promise par Gwynplaine pour « bris[er] l'oppression ». En ce sens, il persiste une mince possibilité, quoique fragile, d'une révolution qui amorcerait une métamorphose positive, malgré les horreurs sur lesquelles elle s'est construite.

### ***La fête : constats***

Les liens dialectiques qui rapprochent le temps de la fête et le temps de la guerre ne sont pas inusités en littérature, comme le démontre Anne-Hélène Dupont<sup>270</sup> : la récurrence de l'association du festif et du guerrier permet de souligner le caractère inhabituel et

<sup>269</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 307.

<sup>270</sup> Cf. Anne-Hélène Dupont, *Proust à la guerre comme à la fête*, op. cit.

conjoncturel de ces deux temporalités et de mettre en relief l'aspect spectaculaire des combats. La fête, comme la guerre, est marquée par des excès et par une permissivité morale qui ne sont rendus possibles que parce qu'il s'agit d'épisodes circonscrits dans une période de temps limité. Marie Scarpa<sup>271</sup> a bien vu que le XIX<sup>e</sup> siècle est marqué par l'omniprésence du couple « fête et révolution ». Donnons à titre d'exemple la phrase de Bonaparte qui, au moment de lever l'interdiction du carnaval, aurait proclamé « La Révolution est terminée<sup>272</sup> », comme si « fête » et « insurrection » ne pouvait se penser que conjointement. Dans le texte hugolien, il en va autrement, car il y a toujours la présence d'un troisième élément qui dépasse cette contention conceptuelle. Le roman rejette ainsi deux conceptions de l'histoire : la victoire absolue d'un camp et le dépassement des contradictions. Contrairement à la pensée d'Hegel qui implique la transcendance de tout paradoxe historique (motivée par « l'Esprit »), il n'y a pas de dépassement de cette sorte chez Hugo, ce qui n'empêche pas pour autant la marche du progrès. L'aporie que les fêtes et les révolutions doivent affronter si elles veulent réussir tient dans le fait qu'elles doivent en même temps trouver des souches dynamiques dans le passé et se tourner résolument vers l'avenir. Si elles ne disposent pas de cette antilogie avec fruit, elles ne seront jamais qu'une répétition farcesque de ce qu'elles cherchent à imiter et à réinventer (1789 mène à 1793 ; 1793 mène à 1870).

Dans *Quatrevingt-treize*, la fête collective, moteur de révolutions et de progrès, ne remplit pas ses promesses. Doublée d'un aspect inquiétant et funeste, elle célèbre la destruction et la violence sans ouvrir ensuite la possibilité de l'émergence d'un espace de

---

<sup>271</sup> Marie Scarpa, *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, op. cit.

<sup>272</sup> Alain Faure, *Paris Carême-prenant : du Carnaval à Pris au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 94.

renouveau à partir duquel il serait possible de reconstruire et d'inventer un avenir. Dans le chapitre « Les rues de Paris dans ce temps-là », les citoyens semblent se libérer de plusieurs contraintes sociales et jouir d'une certaine licence : ils détournent les symboles de l'Ancien Régime et s'en jouent, tutoient la mort avec affront, vivent avec excès malgré leur dénuement. Or, nous avons vu que le texte dissémine une série d'indices qui révèlent les crises et les terreurs voilées par cet air de fête. Ainsi, ce qui apparaissait comme une pulsion de vie intense et joyeuse s'avère finalement une pulsion de mort, une folie collective, que la société s'efforce si bien de masquer qu'il est loisible de penser que cette dissimulation est la pierre angulaire du nouveau pouvoir bourgeois.

En temps normal, la démesure lors des célébrations sert à s'opposer à l'ordre du quotidien. Alain Faure signale à cet égard que la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est marquée par une hausse importante des festivités en France : fêter devient une pratique courante, voire banale. Dans *Quatrevingt-treize*, les débordements et la grandiloquence sont coutumiers pour la vie révolutionnaire et annoncent le luxe et l'extravagance obscène du Directoire. Le roman amène à se poser la question suivante : qu'arrive-t-il alors si la violence, les débordements et les célébrations deviennent à ce point habituels que la fête cesse d'être une « machine de guerre contre le système » pour en devenir « l'une de ses ruses<sup>273</sup> » ? Comment la fête et les révolutions peuvent-elles conserver leur potentiel subversif et régénérateur si elles sont un fait structurel plutôt que conjoncturel ? Dans cette cité où tout est propice à la mascarade et au spectacle, la fête ne devient-elle pas une manière sinistre de lier les promesses d'une république plus juste et fraternelle aux horreurs de la guerre civile ?

---

<sup>273</sup> Alain Faure, *op. cit.*, p. 8.



Ainsi, en dépit du fait que la fête révolutionnaire intègre à sa représentation tous les éléments constitutifs du carnaval (déguisements, masques, parodies, jeux, danse, etc.), il pèse sur la société du roman un soupçon funeste. À certains égards, les citoyens de Paris tentent de procéder à plusieurs renversements, ils s'approprient un usage libre de la ville et ils vivent en collectivité dans l'espoir de voir renaître une société plus juste où cohabitent une multitude de discours. Mais s'il y a du carnaval, il n'y a pas pour autant du carnavalesque. En effet, cette juxtaposition discursive ne donne jamais lieu à une réelle hybridation et la polyphonie n'est jamais au service d'une régénération salutaire du monde social. Au contraire, l'interdiscursivité contribue étrangement à la monosémie républicaine : « Sur tous les murs, [...] on lisait ce cri : *Vive la République !* » (*QT*, p. 862) Dans la cité, l'angoisse de vivre s'explique parce que cette fête, devenue journalière, ne permet pas une catharsis. Lorsqu'« on [va] au théâtre comme à Athènes pendant la guerre du Péloponnèse » (*QT*, p. 859), c'est la preuve que le quotidien est devenu un spectacle. Dès lors, les masques perdent leur caractère subversif et toute transfiguration est impossible. La Révolution de 1789 qui devait amorcer la genèse d'une société plus solidaire et égalitaire conduit les personnages à se dévorer entre eux<sup>274</sup>. Comparés à des hommes sanguinaires ou à des enfants « ogres », les personnages du roman sont bien davantage carnivores que carnavalesques. Ainsi, bien qu'Yves Gohin qualifie la description de Paris de « véritable carnaval révolutionnaire<sup>275</sup> », force est de constater que ce carnaval n'a rien à voir avec l'esthétique carnavalesque définie par Bakhtine. Pour le chercheur russe, qui s'est donné pour objet le sens dégagé par le romanesque, c'est dans l'exposé même du renversement et dans son caractère performatif que s'aperçoit le

---

<sup>274</sup> Rappelons que le nom « carne », qui signifie *viande* en italien, est à l'origine du mot carnaval.

<sup>275</sup> Cf. l'édition critique de *Quatrevingt-treize* établie par Yves Gohin, *op. cit.*

potentiel de liberté. Dans *Quatrevingt-treize*, il y a bien une licence nouvelle qui amène les citoyens de Paris à braver l'ordre ancien et à se « verser le vin du cabaret dans les ciboires des cathédrales. » (*QT*, p. 859) Mais, ce qui semblait au départ prometteur se révèle bientôt un leurre, puisque cette liberté est entravée par une tyrannie révolutionnaire qui impose aveuglément sa loi. C'est pourquoi, quelques années seulement après les événements de la Commune de Paris, le roman de Hugo joue son rôle critique en traçant un portrait ambivalent du carnaval, tendant parfois au mortifère, en mettant en scène une fête où résonne sans cesse un « chant sinistre sur un air bouffon<sup>276</sup>. »

---

<sup>276</sup> Victor Hugo, « Le grand siècle », *Les chansons des rues et des bois*, dans *Œuvres complètes*, Guy Schoeller(dir.), vol. V, Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1985 [1866], p 1010.

## CONCLUSION

### *La fête au temps du coronavirus*

Montréal, hiver 2022 : là aussi, un sentiment d'éternel recommencement. Alors que le nombre de morts continue d'augmenter dans le monde entier, on se désole de ne pas pouvoir fêter l'Halloween<sup>277</sup>, de ne pas pouvoir se rassembler pour Noël<sup>278</sup>, de ne pas pouvoir célébrer la fête des Mères autrement que virtuellement<sup>279</sup>. Les radios<sup>280</sup> multiplient les occasions de demander à leurs auditeurs ce qu'ils feraient s'ils pouvaient festoyer pour de bon. La société québécoise tout entière semble obnubilée par les tensions entourant le sujet des réunions familiales<sup>281</sup> et des rencontres entre amis, lesquelles sont présentées à la fois comme un cadeau qui serait vraiment bien mérité et comme la source de graves dangers potentiels. Les chapitres de cette thèse ont montré que se heurter à des paradoxes aussi importants que ceux qui opposent la sécurité à la liberté n'est pas une question nouvelle. Au contraire, ces rapports de dualité sont au cœur de l'œuvre hugolienne. Dans *Notre-Dame de*

---

<sup>277</sup> [S.N.], « COVID-19 : oui à une Halloween en famille, mais non aux gros partys de Noël », *Radio-Canada*, 15 octobre 2020, disponible via l'URL suivant : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1741303/coronavirus-bilan-quotidien-quebec-15-octobre-2020> (consulté le 12 janvier 2022.)

<sup>278</sup> [S.N.], « Une pause des Fêtes jusqu'au 10 janvier 2021 inclusivement », sur le Site du Gouvernement du Québec, disponible via l'URL suivant : <https://www.quebec.ca/nouvelles/actualites/details/une-pause-des-fetes-jusquau-10-janvier-2021-inclusivement> (consulté le 12 janvier 2022.)

<sup>279</sup> Valérie Borde, « Une fête des Mères spéciale pour les vaccinées ? », *L'actualité*, 6 mai 2021, disponible via l'URL suivant : <https://lactualite.com/sante-et-science/une-fete-des-meres-speciale-pour-les-vaccinees/> (consulté le 12 janvier 2022.)

<sup>280</sup> À titre d'exemple, le 25 mars 2020, les animateurs du poste de radio 107.3 Rouge posent la question suivante à leurs auditeurs en ondes et sur leur page Facebook : « Quelle est LA première chose que vous ferez lorsque le confinement sera terminé ? » (consulté le 12 janvier 2022.)

<sup>281</sup> Vincent Larin, « Noël est sauf, les rassemblements limités dès le 26 décembre », *Journal de Montréal*, 22 décembre 2021, disponible via l'URL suivant : <https://www.journaldequebec.com/2021/12/22/annonce-a-18h-les-rassemblements-a-10-personnes-maintenus-les-24-et-25-decembre> (consulté le 12 janvier 2022.)

Paris, les licences autorisées pendant la Fête des fous n'ont d'égaux que les châtiments infligés le lendemain par un système judiciaire répressif. Dans la représentation du carnaval donnée dans les *Misérables*, les mesures de surveillance et d'oppression détonnent avec la félicité et le mariage d'amour de Marius et de Cosette. Dans *Quatrevingt-treize*, les citoyens révolutionnaires apprennent à leurs dépens que leur combat pour une société plus juste et plus libre est entravé par une tyrannie nouvelle et sans pitié.

Quelques jours avant les célébrations nationales du 24 juin 2021, le premier ministre Legault annonce, tout sourire, que le Québec pourra dorénavant « passer des petits partys aux moyens partys<sup>282</sup> ». Après un long confinement, la perspective de sortir de l'isolement est accueillie comme l'annonce épiphanique d'une grande fête. Les mois qui suivront feront néanmoins de l'ombre à cette joie collective puisqu'ils seront marqués par une désolidarisation grandissante entre les gens et une polarisation importante de l'opinion publique. Au moment où nous écrivons ces mots, des opposants aux mesures sanitaires tentent d'organiser un convoi pour interrompre le Carnaval de Québec<sup>283</sup>. Dans les rangs de ce cortège de camions, plusieurs leaders d'extrême droite prennent des positions et tiennent des discours qui rappellent que la paix sociale est fragile et qu'elle peut facilement être

---

<sup>282</sup> Olivier Bossé, « En vert lundi : tout le Québec passe " des petits partys aux moyens partys " », *Le soleil*, 22 juin 2021, disponible via l'URL suivant: <https://www.lesoleil.com/actualite/covid-19/en-vert-lundi-tout-le-quebec-passe-des-petits-partys-aux-moyens-partys-video-d362350fcecb611437ad15c3085b576a> (consulté le 12 janvier 2022.)

<sup>283</sup> Martin Lavoie, « " Convoi de la liberté " : des camionneurs divisés entre Québec et Ottawa », *Le Journal de Montréal*, 2 février 2022, disponible via l'URL suivant: <https://www.journaldequebec.com/2022/02/02/convoi-de-la-liberte-des-camionneurs-divises-entre-ottawa-et-quebec> (consulté le 3 février 2022.)

ébranlée par des idéologies violentes<sup>284</sup> qui détournent le sens du mot « liberté » pour justifier l'injustifiable. À cela s'ajoute une préoccupation grandissante pour la santé mentale d'une population<sup>285</sup> en proie à une « crise<sup>286</sup> » génératrice d'un « traumatisme<sup>287</sup> » dont il ne faudrait surtout pas minimiser l'ampleur.

### *Littérature et traumas*

De ce genre de choc émotionnel, politique, culturel et social, la littérature est coutumière, et cela de longue date. Il n'est pas dans nos intentions d'amorcer ici une étude médicale, anthropologique ou psychologique sur la nature et la question des traumas, mais de prendre acte du fait que les textes littéraires en mobilisent fréquemment d'une manière qui fait d'eux des sortes de rampes de lancement ou, pour le dire de façon plus théorique, des

---

<sup>284</sup> Thomas Laberge, « Qui sont les camionneurs de la liberté ? », *Le Droit*, 1<sup>er</sup> février 2022, disponible via l'URL suivant : <https://www.ledroit.com/2022/02/01/qui-sont-les-camionneurs-de-la-liberte--80afba5d2bf023cc3724399b8822457> (consulté le 3 février 2022.)

<sup>285</sup> René Cloutier, « Santé mentale : nous devons en faire une priorité nationale », *Le Journal de Montréal*, 12 novembre 2021, disponible via l'URL suivant : <https://www.journaldemontreal.com/2021/11/12/sante-mentale-nous-devons-en-faire-une-priorite-nationale> (consulté le 12 janvier 2022.)

<sup>286</sup> Marie-Ève Cousineau, « Que fait Québec pour juguler la crise en santé mentale ? », *Le Devoir*, 29 octobre 2021, disponible via l'URL suivant : <https://www.ledevoir.com/societe/sante/643749/coronavirus-que-fait-quebec-pour-juguler-la-crise-en-sante-mentale> (consulté le 12 janvier 2022.)

<sup>287</sup> [S.N.], « Symptômes du trouble de stress post-traumatique durant la pandémie de COVID-19 », *Agence de la santé publique du Canada*, disponible via l'URL suivant : <https://www.canada.ca/fr/sante-publique/services/publications/maladies-et-affections/symptomes-trouble-stress-post-traumatique-pandemie-covid-19.html> (consulté le 6 février 2022.)

Kathleen Lavoie, « Les effets psychologiques insoupçonnés de la COVID-19 », *Radio-Canada*, 24 juillet 2020, disponible via l'URL suivant : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1721890/stress-post-traumatique-covid-19> (consulté le 6 février 2022.)

Jillian Wilson, « Un an après le confinement, 7 signes que vous souffrez d'un traumatisme lié à la pandémie de COVID-19 », *Huffington Post*, 31 mars 2021, disponible via l'URL suivant : [https://www.huffingtonpost.fr/entry/7-signes-indiquant-que-vous-souffrez-dun-traumatisme-lie-a-la-pandemie-de-covid-19\\_fr\\_6050a89bc5b6264a8fb70dc1](https://www.huffingtonpost.fr/entry/7-signes-indiquant-que-vous-souffrez-dun-traumatisme-lie-a-la-pandemie-de-covid-19_fr_6050a89bc5b6264a8fb70dc1) (consulté le 6 février 2022.)

Emmanuel Laurentin et Hugo Boursier, « Lise E. Stene : "Les troubles du stress post-traumatique sont un risque pour ceux que le Covid a éprouvés" », *France culture*, 25 juin 2021, disponible via l'URL suivant : <https://www.franceculture.fr/societe/lise-eilin-stene-le-covid-19-peut-declencher-un-syndrome-de-stress-post-traumatique> (consulté le 6 février 2022.)

catalyseurs narratifs. Nous en avons choisi quatre, auxquels nous associerons des exemples puisés dans la littérature contemporaine.

Une enfance difficile, une adolescence douloureuse peuvent prendre une dimension traumatique et être à l'origine d'un grand désarroi, particulièrement en cas d'abus affectifs ou sexuels et en cas de famille dysfonctionnelle. Récit autobiographique, *Le Consentement* de Vanessa Springora raconte comment une mère et son entourage ont permis à un écrivain quinquagénaire d'entretenir une relation intime avec sa fille adolescente âgée à l'époque de quatorze ans. La narration traite une par une les conséquences multiples qui en résultent : « Ce qui est derrière moi est infiniment loin. Un vague souvenir émerge parfois de cette période, pour s'évanouir aussitôt. Je n'en finis pas de me reconstruire comme on dit. Mais il faut croire que je m'y prends mal. La faille reste béante<sup>288</sup>. » Le roman *Orléans* de Yann Moix raconte pour sa part les violences carrément sadiques que lui firent subir son père et sa mère durant son enfance, mais aussi sa volonté, née du « dehors » (école, premières amours, découverte de la littérature), de partir de ce trauma de la maltraitance pour devenir un écrivain<sup>289</sup>. Au théâtre, dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay, le personnage de Manon conserve des séquelles psychologiques importantes des disputes entre sa mère et son père : « Quand j'me réveille le matin, j'ai toujours l'impression que j'vas les entendre crier... Pendant les trente premières secondes, j'me r'trouve tout le temps en arrière, p'tite fille, dans notre ancienne chambre... Chus sûre que maman va crier quequ'chose<sup>290</sup>. » La pièce de Tremblay fait fond sur un trauma qui se transmet de génération en génération, en

---

<sup>288</sup> Vanessa Springora, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020, p. 183.

<sup>289</sup> Cf. Yann Moix, *Orléans*, Paris, Grasset, 2019, 272 p.

<sup>290</sup> Michel Tremblay, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, 1971, p. 37.

une manière de réaction en chaîne, dans un Québec encore très marqué par le pouvoir de l'Église, qui n'est pas pour rien dans cet état de fait. Seule la cadette, Carmen, est parvenue à rompre le mauvais charme tragique de la filiation et à trouver un espace de liberté en devenant danseuse dans un bar « western ».

Un trauma peut naître d'une forte relation affective. Si la déception amoureuse en est souvent la cause, et dieu sait si la littérature en a pris mille fois la mesure, bien d'autres situations peuvent le déclencher. Cela peut par exemple provenir d'une union compliquée ou tumultueuse. Le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust éprouve une jalousie malade à l'égard d'Albertine au point d'en être intimement obsédé et de multiplier au fil du temps des explications torturantes au sujet de ce qui s'est ou non passé : « Il est curieux qu'un premier amour, si, par la fragilité qu'il laisse à notre cœur, il fraye la voie aux amours suivantes, ne nous donne pas du moins par l'identité même des symptômes et des souffrances, le moyen de les guérir<sup>291</sup>. » Un exemple classique – quoique romantique – de traumatisme né d'une idylle régulièrement orageuse est celui dont prennent acte maints textes d'Alfred de Musset à la suite de sa passion tourmentée pour George Sand<sup>292</sup>. Un autre cas courant est un puissant sentiment de vide issu d'une séparation qui plonge le sujet dans une profonde détresse. Hélène Dorion choisit ces termes pour qualifier un semblable mal-être : « Brusquement, elle [la vie] m'a jetée dans le courant de l'éphémère. Le fil de l'amour s'est rompu. Médusée, je ne pouvais aller vers l'avant ni revenir en arrière. Cet être que j'aimais plus que tout s'était évaporé. Il aurait pu mourir, cela n'aurait été pire. Il aurait pu partir sans

---

<sup>291</sup> Marcel Proust, *La prisonnière*, Paris, Gallimard, 2016 [1923], p. 118.

<sup>292</sup> Cf. Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, 1973 [1836], 370 p. ; George Sand, *Elle et lui*, Paris, Gallimard, 2009 [1859], 384 p.

déchirer tout le passé, cela n'aurait pas été mieux. Rien de pire, rien de mieux ; du côté où je ne l'attendais pas, la vie m'a précipitée dans le vide<sup>293</sup>. » Si elle s'étend au collectif, la séparation se transmue alors en « déliaison », traumatisme apparaissant quand la cohésion d'une société est mise à mal pour telle ou telle raison sociologique ou historique. La poésie de Gaston Miron comprend de nombreux poèmes où la relation avec l'être aimé s'avère un ultime et fragile mais nécessaire refuge tant la relation est désolante entre le sujet poétique et son environnement politico-social anémique et fragmenté. Désolante, cette relation l'est au point que l'écriture poétique elle-même est menacée d'empêchement, habitée qu'elle est par un double trauma, individuel et collectif : « Mon amour tu es là, fière dans ces jours/nous nous aimons d'une force égale à ce qui nous sépare/ [...] / tu sais que je peux revenir et rester près de toi/ce n'est pas le sang, ni l'anarchie ou la guerre/et pourtant je lutte, je te le jure, je lutte/parce que je suis en danger de moi-même à toi<sup>294</sup>. »

Un troisième traumatisme fréquent est la mort d'un être proche ou l'atteinte d'une maladie grave. Outre la brisure soudaine que de tels désastres proches suscitent, ils obligent chaque personne touchée à prendre conscience de sa propre destinée humaine et de la fuite du temps. En ce cas également, les exemples sont innombrables, que l'on pense à *La vie de Rancé* (1844) ou aux *Mémoires d'Outre-Tombe* (1849-1850) de François-René de Chateaubriand, au roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*<sup>295</sup> d'Hervé Guibert, aux recueils d'Alicia Gallienne, poétesse éblouissante morte de maladie en pleine jeunesse<sup>296</sup>. Tout

---

<sup>293</sup> Hélène Dorion, *Recommencements*, Montréal, Éditions Druide, 2014, p. 82.

<sup>294</sup> Gaston Miron, « Sur la place publique », *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1996 [1970], p. 99.

<sup>295</sup> Cf. Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, 265 p.

<sup>296</sup> Cf. Alicia Gallienne, *L'autre moitié du songe m'appartient*, Paris, Gallimard, 2021, 381 p.



récemment, dans *Journal d'un corps*<sup>297</sup> de Daniel Pennac, le narrateur use d'humour et d'ironie pour témoigner d'un diagnostic médical inquiétant et aliénant : « Le meilleur des ORL m'annonce en quatre points : que je souffre d'acouphène que cinquante pour cent ne guérissent jamais que cinquante pour cent des patients optent pour le suicide que ces bonnes nouvelles me coûteront cent euros ; veuillez payer au secrétariat<sup>298</sup>. »

Enfin, l'exil constitue le quatrième trauma qui nous a retenus. Comme les trois précédents, il a trouvé, trouve et trouvera des quantités inestimables d'accueil dans la littérature. Cet exil peut prendre plusieurs formes ou dériver de plusieurs causes. Il peut être choisi ou forcé, extériorisé ou intériorisé. Nombre d'écrivains autochtones, à l'instar de Joséphine Bacon, relient les traumatismes coloniaux au sentiment d'être exilée dans leur propre pays : « On m'arrache à ton silence/Tu ne racontes plus/Les couleurs de l'air/Je ne reconnais plus/Mes sœurs les vents<sup>299</sup> ». Mahmoud Darwich, pour sa part, convoque la poésie pour témoigner des souffrances liées à son exil de Palestine : « Mais moi, désormais plein/De toutes les raisons du départ, moi,/Je ne m'appartiens pas,/Je ne m'appartiens pas,/Je ne m'appartiens pas...<sup>300</sup> » La poésie a particulièrement prêté asile au motif de l'exil intérieur. Baudelaire se souvenait de l'exil imposé à Ovide par un empereur quand il écrit ce quatrain tiré du poème « Horreur sympathique » : « – Insatiablement avide/De l'obscur et de l'incertain,/Je ne geindrai pas comme Ovide/Chassé du paradis latin<sup>301</sup> », mais préférerait choisir lui-même ses bannissements. Exilé dans sa propre ville (Paris), il y traîne un spleen

---

<sup>297</sup> Daniel Pennac, *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard, 2012, p. 248.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> Joséphine Bacon, *Un thé dans la toundra*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013, p. 20.

<sup>300</sup> Mahmoud Darwich, « Murale », *Anthologie*, Paris, Actes Sud, 2009 [2000], p.182.

<sup>301</sup> Charles Baudelaire, « Horreur sympathique », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie générale française, 1999 [1857], p. 127.

qui témoigne en soi du devenir des changements urbains qui surviennent avec la modernité, et de leurs violences, lesquelles font du flâneur un perpétuel exclu : « Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas<sup>302</sup> ». Grand lecteur de Baudelaire, Saint-Denys Garneau élabore une poésie où le sujet intériorise la condition d'exilé que la société traditionnelle lui impose, quitte à faire retraite en raison de son impuissance face à cette pesanteur morale, sociale, politique et culturelle : « Je marche à côté d'une joie/D'une joie qui n'est pas à moi/D'une joie à moi que je ne puis pas prendre<sup>303</sup> ».

### ***Du rôle du trauma chez Victor Hugo***

Nous venons de montrer non seulement que les quatre traumas présentés — blessures d'enfance et de jeunesse, détresse affective ou amoureuse, décès ou maladie grave, exil sous toutes les formes — sont des motifs très courus en littérature, mais aussi et surtout que leur présence est à la base d'une énergie, d'un travail, d'une « ergocréativité » qui, variant selon les textes, motive et dynamise leur écriture, laquelle est une réponse au(x) traumatisme(s) convoqué(s)<sup>304</sup>. Or, nos analyses ont montré à leur manière que les trois romans hugoliens soumis à l'analyse par nos soins tirent leur énergie de cet engrenage « trauma/ergocréativité ». Deux de leurs caractéristiques fondamentales sont d'une part de relier l'un à l'autre des traumas sociohistoriques et des traumas individuels, d'autre part de

---

<sup>302</sup> Charles Baudelaire, « Any where out of the world », *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2006 [1869], p. 220.

<sup>303</sup> Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1949], p.85.

<sup>304</sup> La notion d'« ergocréativité », entée sur le préfixe ergo-, qui signifie « travail, force », a été proposée par Pierre Popovic dans sa conférence intitulée « La correction. Préludes à l'étude sociocritique d'un signe », UQAM, Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST), 18 mars 2022.

passer par les rituels de la fête pour penser ou déplacer les représentations nées de cette mise en relation.

### *Conséquences des familles éclatées*

La famille, comme la fête, cherche à assurer la transmission des traditions et la perpétuation d'un héritage commun. L'une et l'autre supposent à la fois un devoir de commémoration et de filiation avec les générations futures. Les romans éprouvent une grande difficulté à léguer à l'avenir un passé qui soit dynamique. *Quatrevingt-treize* acte un effacement de l'histoire qui cède le pas à l'idéologie révolutionnaire et à ses dérives vers la Terreur. Dans *Les Misérables*, les coutumes du mariage s'effritent et le rituel matrimonial sombre dans la superficialité et le matérialisme. La récurrence des personnages orphelins (Cosette après la mort de Fantine) ou abandonnés à eux-mêmes (les « frères » de Gavroche, la fratrie dans *Quatrevingt-treize*) jette de l'ombre sur les possibilités d'un legs fécond. *Notre-Dame de Paris* n'est pas en reste. Nombre de ses protagonistes souffrent de voir leur famille fragmentée par un parent absent. Claude Frolo, lui-même orphelin, est contraint d'incarner une figure paternelle pour son propre frère et pour Quasimodo, délaissé par sa mère. Pâquette la Chantefleurie glisse dans la haine et vit recluse après l'enlèvement de sa fille. Le moment de leurs retrouvailles comble Gudule de félicité et cette dernière devient enfin sublime<sup>305</sup> :

Tout à coup, elle se releva, écarta ses longs cheveux gris de dessus son front, et, sans dire une parole, se mit à ébranler de ses deux mains les barreaux de sa loge plus furieusement qu'une lionne. Les

---

<sup>305</sup> Dans les trois romans, les mères gagnent en sublimité lorsqu'elles retrouvent leurs enfants ou tentent de les protéger.

barreaux tinrent bon. Alors elle alla chercher dans un coin de sa cellule un gros pavé qui lui servait d'oreiller, et le lança contre eux avec tant de violence qu'un des barreaux se brisa en jetant mille étincelles. Un second coup effondra tout à fait la vieille croix de fer qui barricadait la lucarne. Alors avec ses deux mains elle acheva de rompre et d'écarter les tronçons rouillés des barreaux. Il y a des moments où les mains d'une femme ont une force surhumaine.

Le passage frayé, et il fallut moins d'une minute pour cela, elle saisit sa fille par le milieu du corps et la tira dans sa cellule. — Viens ! que je te repêche de l'abîme ! murmurait-elle.

Quand sa fille fut dans la cellule, elle la posa doucement à terre, puis la reprit, et la portant dans ses bras comme si ce n'était toujours que sa petite Agnès, elle allait et venait dans l'étroite loge, ivre, forcenée, joyeuse, criant, chantant, baisant sa fille, lui parlant, éclatant de rire, fondant en larmes, le tout à la fois et avec emportement. (*NDP*, p. 841)

La dernière énumération met en évidence un rare moment de pur bonheur pour Esmeralda et Pâquette la Chantefleurie. De « l'abîme » elle croit extirper son enfant, mais c'est aussi elle-même qui regagne la lumière (« mille étincelles »). Les adjectifs (« ivre », « joyeuse ») et les participes présents (« criant », « chantant », « éclatant de rire ») décrivent une mère dont le cœur est à la fête. Cette fête est rendue possible par la destruction des barreaux qui marque enfin la réunion des deux femmes. Or, ce sentiment d'unité n'est que de courte durée puisque toutes deux meurent quelques heures seulement après leur tête-à-tête. Victime de l'opprobre social qui incombe aux filles-mères, Fantine est exploitée financièrement (par les Thénardier), émotivement (par Tholomyès) et physiquement (par la prostitution). La misère et la violence faites aux femmes constituent des facteurs aggravants qui poussent ces dernières à l'abandon ou à la mort. Dans tous les cas, la vie affective et familiale est constamment menacée par le deuil (Quasimodo, Fantine, Cimourdain) ou la disparition. À petite échelle, les romans sont marqués

par des personnages qui sont privés de l'amour d'une famille unie<sup>306</sup>, bienveillante, protectrice. À plus grande échelle, les textes invitent à questionner une absence de cohésion sociale d'où naissent des enchaînements de gestes violents qui conduisent irrémédiablement à la mort ou à l'exil.

### *Les chemins de l'exil*

Le peu d'amour réciproque et la difficulté à bâtir des relations d'égal à égal génèrent un repli sur soi et une désolidarisation systémique. Dans *Notre-Dame de Paris*, tous les personnages vivent une solitude aliénante. Quasimodo est banni de la vie sociale par ses difformités physiques et par Frollo qui le confine dans la cathédrale, alors que ce dernier est lui-même cloîtré dans sa tour, parmi ses livres. La Cour des Miracles elle-même, qui forme pourtant une communauté à part entière, est définie en grande partie par son exclusion de la société officielle ; tout ce qui y entre est relégué au rang de membre d'une bande de bandits à laquelle personne ne souhaite s'affilier au moment de l'insurrection. Dans *Les Misérables*, Jean Valjean vit successivement l'emprisonnement au bagne et l'exil en pleine ville. Dans *Quatrevingt-treize*, le caimand mène une vie solitaire et recluse sous terre, alors que Michelle Fléchard erre longuement à la recherche de ses enfants.

Ce sentiment d'isolement s'exprime aussi quand a lieu l'expérience paradoxale de la solitude dans la foule festive. Dans *Notre-Dame de Paris*, c'est la même collectivité qui célèbre la singularité de Quasimodo avant de l'ostraciser et de l'humilier. De son côté, Gringoire n'arrive

---

<sup>306</sup> Esmeralda ira même jusqu'à confondre l'amour qu'elle ressent pour le capitaine, qu'elle croit « protecteur » (*NDP*, p. 565), et l'amour qu'elle ressent pour sa mère : « Oh ! va ! prends-moi, prends tout ! [...] que m'importe ma mère ! c'est toi qui es ma mère, puisque je t'aime ! » (*NDP*, p. 708)

pas à attirer l'attention de l'auditoire sur son spectacle. Il finit ignoré et exclu d'une fête qu'il avait pourtant contribué à organiser. Dans *Les Misérables*, Jean Valjean se tient à l'écart loin des festivités qui entourent le mariage de sa fille. Dans l'espoir que son enfant intègre officiellement la société bourgeoise<sup>307</sup>, le père se résout à vivre en retrait, à se « replier sur lui » :

Jean Valjean s'était assis sur une chaise dans le salon, derrière la porte, dont le battant se repliait sur lui de façon à le cacher presque. [...] Deux grands fauteuils y [autour de la table] figuraient, à droite et à gauche de la mariée, le premier pour M. Gillenormand, le second pour Jean Valjean. M. Gillenormand s'assit. L'autre fauteuil resta vide.

On chercha des yeux « monsieur Fauchelevant ».

Il n'était plus là.

M. Gillenormand interpella Basque.

— Sais-tu où est monsieur Fauchelevant ?

— Monsieur, répondit Basque. Précisément. Monsieur Fauchelevant m'a dit de dire à monsieur qu'il souffrait un peu de sa main malade, et qu'il ne pourrait dîner avec monsieur le baron et madame la baronne. (*LM*, p. 1083)

« Cach[é] », il s'installe « derrière » et puis se met en marge de la réunion familiale, dans une solitude qui contraste avec les réjouissances et le rassemblement joyeux. Dans *Quatrevingt-treize*, la folie attribuée aux révolutionnaires est en partie imputable au fait que malgré leur vie « en collectivité », les citoyens ressentent une grande lassitude et un immense découragement. La description de la guerre civile dépeint les soldats des deux camps comme des hommes exilés de et dans leur propre patrie, fuyant à l'intérieur de leur propre pays. Les déchirements moraux sont exemplifiés par les luttes politiques à la Convention et par les désaccords familiaux entre Gauvain, son oncle et son précepteur. Lantenac et Cimourdain

<sup>307</sup> « Imposer son bain à ces deux enfants éblouissants, ou consommer lui-même son irrémédiable engloutissement. D'un côté le sacrifice de Cosette, de l'autre le sien propre. » (*LM*, p. 1091)

obéissent à des idéologies différentes auxquelles se heurtent leurs idéaux et leurs valeurs. Bien que ces tiraillements conduisent le marquis à nuancer ses positions radicales (il sauvera les enfants), le conflit intérieur de Cimourdain mène à son suicide et à l'exécution de son neveu. Si la fête arrive parfois à réconcilier brièvement les luttes idéologiques ou générationnelles (le mariage de Cosette et Marius permet au grand-père et au petit-fils de se retrouver), elle échoue la plupart du temps à remplir ses promesses d'unification et de mobilisation, laissant ainsi de nombreux personnages dépourvus de tout sentiment d'appartenance.

### ***Le rapport au pouvoir et à l'histoire***

Il faut ainsi penser les fêtes comme des phénomènes sociaux qui prennent en charge les différentes tensions — entre autres traumatiques — dans les œuvres. Dans son essai anthropologique sur les rituels<sup>308</sup>, Philippe Charlier montre la manière dont le carnaval (et plus largement tout autre manifestation festive assumant un rôle cathartique) constitue un rite collectif qui permet de comprendre le rapport entre le peuple et le pouvoir : « Au-delà du simple rapport communautaire, le rituel participe à l'affermissement de l'appartenance à une culture et structure la hiérarchie entre les membres d'un groupe<sup>309</sup> ». La fête, pour qu'elle puisse être dynamique, doit opérer de façon semblable à un rituel qui ne vise pas « un but de divertissement, mais [bien un but] d'organisation de l'espace et du temps<sup>310</sup> ».

---

<sup>308</sup> Cf. Philippe Charlier, *Rituels*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2020, 229 p.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 8.

### *Les traumas dans l'histoire*

Ainsi que nous l'avons souligné précédemment, l'une des spécificités des romans hugoliens étudiés est de faire cohabiter des traumas individuels et des traumas collectifs. Au nombre de ces derniers, les traumas de nature historique sont particulièrement importants et sont à l'origine d'un travail scriptural tout simplement extraordinaire tant il s'avère riche et complexe. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'oppression exercée par la monarchie et par l'Église conduit au soulèvement des bandits, le brigandage et l'émeute étant les conséquences de la pauvreté dans laquelle vit la population. Dans *Les Misérables*, à la promesse de 1789 succède la violence de 1793, double sujet corrélé du débat entre Myriel et le Conventionnel G. Les deux événements traumatiques majeurs sont cependant la défaite de Waterloo, longuement décrite, et l'échec de l'insurrection menée par Enjolras. Dans *Quatrevingt-Treize*, la Terreur qui se nourrit des espoirs révolutionnaires se conclut sur une guerre civile inhumaine et déshumanisante. Dans les trois cas, l'écriture romanesque travaille à montrer que ces bouleversements traumatiques ont des incidences très directes sur la vie de maints personnages importants et à suggérer ici et là qu'il y a malgré tout des réserves d'avenir disponibles. La fête entre dans ce jeu. Dès lors, elle peut se penser comme une médiation latérale dont la fonction consisterait justement à traiter les relations entre l'histoire (et ses traumas) et les individus (et leurs traumatismes).

Au fil des trois romans, la fièvre guerrière prend plusieurs formes, elle n'est ni de même nature ni de même conséquence selon qu'elle enfièvre une insurrection ou une révolte. Dans ces deux cas cependant, elle constitue une manifestation sociale mobilisatrice tirillée entre deux forces contradictoires, c'est-à-dire entre une pulsion de vie et une pulsion de mort. Les révolutionnaires de *Quatrevingt-treize*, assurés de mourir prochainement, font face à la mort non



sans éprouver une crainte bien légitime, mais souvent maîtrisée, cependant que par moments ils sont pris d'une soudaine envie de vivre qui frôle parfois la folie. En de tels cas, cette conjonction entre une sourde terreur et de brusques écarts de réjouissance révèle que sous des airs joyeux se dissimule souvent une inquiétude latente. Il s'agit là d'une manière pour résister courageusement et pour affronter l'angoisse du « jamais plus », ce « jamais plus » qui sera à la base du trauma ressenti par leurs proches. Dans *Notre-Dame de Paris*, on festoie comme on se révolte, les deux actes sont deux manières corrélées de s'opposer à une société officielle autoritariste et répressive. Malgré le fait que le mode parodique et improvisé sous lequel tout s'opère mène parfois à la reconduction des mêmes erreurs, les brigands de la Cour des Miracles tentent de faire valoir leur existence et de se dresser, à la fois concrètement et symboliquement, contre les injustices sociales dont ils sont victimes.

C'est à ces combats inégaux que se mesurent le mieux les exemples de courage et de bravoure (Quasimodo, les amis de l'A B C, Javert, Radoub, le bataillon du Bonnet-Rouge). Les personnages les plus méprisés, réprouvés et honnis se révèlent capables des plus grands sacrifices (Pâquette la Chantefleurie, Fantine, Éponine, Gavroche, Jean Valjean, Gauvain, Lantenac). Dans tous les cas, et à des niveaux différents, l'abnégation de ces personnages leur permet d'accéder à une forme de sublimité ou de salut. C'est ainsi que les romans ouvrent un éventail de possibilités, c'est ainsi qu'ils sèment des réserves d'avenir. Des transfigurations positives peuvent ainsi avoir lieu, dont la moindre n'est pas celle de Javert, et elles s'originent pour la plupart dans un large mouvement de pensée qui est celui de l'humanisme critique, lequel peut être d'obédience chrétienne, rationnelle, scientifique, morale (etc.) au gré des situations et des circonstances décrites.

### *La fête totale*

En faisant appel aux ressources de la relation « trauma/ergocréativité », nous avons apporté un appoint à notre analyse du corpus romanesque choisi. Il est toujours bon, croyons-nous, d'inviter dans la conclusion d'une lecture sociocritique de textes un regard complémentaire à celui qui a gouverné l'ensemble du travail. C'est fort de cet apport que nous revenons à présent au sujet principal de notre recherche.

Nos analyses ont montré que les fêtes des romans sont en interaction avec l'imaginaire social et qu'elles en activent de façon performante les cinq dimensions sociosémiotiques (narrative, poétique, cognitive, théâtrale et iconique). L'écriture hugolienne absorbe et transforme des représentations nouvelles, propres au XIX<sup>e</sup> siècle. Elles escortent l'évolution des statuts et des rôles de l'individu et du citoyen, signalent l'apparition de modes nouveaux de socialisation et d'une vie sociale dominée par la bourgeoisie, enregistrent le choc entre les régimes cognitifs traditionnels et modernes, actent le devenir de l'idée de révolution et de l'idée de progrès, observent des changements dans les formes de la fête et de l'amour, rendent palpable l'émergence de manières neuves de communiquer et de parler. Tout cela est soumis au travail scriptural, lequel parvient ainsi à donner à comprendre la conséquence des rapports complexes que l'être humain entretient avec le langage (logos), la nature (cosmos), la vie affective (eros) et l'ordre social (anthropos), lesquels rapports sont dits par des scènes festives qui avalent et décalent toutes les tensions semées dans la société de chaque roman, laquelle propose à chaque fois une sorte de fiction anthropologique concrète.

### *Paroles de poètes*

Personnage liminaire, le poète se retrouve souvent au cœur des scènes festives et révolutionnaires à propos desquelles il tient des discours philosophiques ou politiques. Dans *Notre-Dame de Paris*, Pierre Gringoire pense pouvoir se sortir de la précarité lorsqu'il est invité officiellement par l'archevêque à produire un mystère dans la grand'salle, mais ses espoirs sont vite déçus et, errant dans la ville, il aboutit dans la Cour des Miracles où se fomentera le soulèvement. Sur le plan de l'imaginaire social, il n'est pas étonnant qu'un artiste intègre cette société illusoirement miraculeuse « où jamais honnête homme n'avait pénétré à pareille heure » et où « les officiers du Châtelet et les sergents de la prévôté qui s'y aventuraient disparaissaient en miettes » (*NDP*, p. 551). La trajectoire de Gringoire épouse une représentation répandue de l'écrivain indigent et marginal. Comme l'explique Pierre Popovic, le pauvre et le poète ont plusieurs points de convergence :

À ce premier point commun qu'est le déclassement social s'amarrent en représentation deux passerelles : le pauvre et le poète détiennent une parole qui ne reçoit qu'indifférence et qui est occultée ou persécutée dans l'espace public ; en ce dernier l'un et l'autre sont volatiles, inassignés à une place stable, susceptibles de mouvements qui ne correspondent ni à des trajectoires légitimes ni à des itinéraires permis, surtout quand le poète fait de lui-même un mauvais pauvre<sup>311</sup>.

Le fait que Gringoire devient un bandit pour éviter le trépas met en évidence l'impasse à laquelle doivent faire face les plus démunis. Ils ont le choix entre mourir de faim et mourir criminel. Pour Gringoire, son contrat de dramaturge le classe au-dessus des mendiants et des hommes du peuple, qu'il juge comme des êtres paresseux et ignares qui ne savent pas reconnaître les qualités de son art : « Voyez un peu s'ils se dérangeront, ces badauds ! Je vous

---

<sup>311</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, op. cit., p. 81.

demande ce qu'ils font là ! Ils se chauffent ; beau plaisir ! Ils regardent brûler un cent de bourrées ; beau spectacle ! » (*NDP*, p.537) Or, si sa culture et son art lui sont un baume symbolique appréciable, il est exposé à des conditions de vie tout aussi misérables : son dénuement le pousse à chercher, au milieu de la nuit, la paille d'un défunt qu'il prend pour « un présent du ciel<sup>312</sup> ». Il n'a pas de logis<sup>313</sup>, il a froid<sup>314</sup>, il a faim<sup>315</sup> et adopte lui-même les comportements d'un « badaud », d'un badaud contrarié, mais d'un badaud quand même :

Gringoire, à tout hasard, s'était mis à suivre la bohémienne. Il lui avait vu prendre, avec sa chèvre, la rue de la Coutellerie ; il avait pris la rue de la Coutellerie. « Pourquoi pas ? » s'était-il dit. Gringoire, philosophe pratique des rues de Paris, avait remarqué que rien n'est propice à la rêverie comme de suivre une jolie femme sans savoir où elle va. Il y a dans cette abdication volontaire de son libre arbitre, dans cette fantaisie qui se soumet à une autre fantaisie, laquelle ne s'en doute pas, un mélange d'indépendance fantasque et d'obéissance aveugle, je ne sais quoi d'intermédiaire entre l'esclavage et la liberté qui plaisait à Gringoire, esprit essentiellement mixte, indécis et complexe, tenant le bout de tous les extrêmes, incessamment suspendu entre toutes les propensions humaines, et les neutralisant l'une par l'autre. Il se comparait lui-même volontiers au tombeau de Mahomet, attiré en sens inverse par deux pierres d'aimant, et qui hésite éternellement entre le haut et le bas, entre la voûte et le pavé, entre la chute et l'ascension, entre le zénith et le nadir. Si Gringoire vivait de nos jours, quel beau milieu il tiendrait entre le classique et le romantique ! (*NDP*, p. 543-544)

Pour Walter Benjamin, le flâneur du XIX<sup>e</sup> siècle se situe en marge des lieux de productivité.

Gringoire, lui, à la fois poète et prosaïque, est un témoin par inadvertance ou par besoin.

Toujours assis entre deux chaises, c'est une sorte d'acteur liminaire par habitude ou de

---

<sup>312</sup> Un groupe d'enfants jette à leur insu la paille du « vieux Eustache Moubon [qui] vient de mourir » (*NDP*, p. 548) sur Gringoire, à moitié évanoui.

<sup>313</sup> « Il n'y a pas de meilleure disposition que de ne savoir où coucher. » (*NDP*, p. 544)

<sup>314</sup> « — Maître Thibault Fernicles, savez-vous qu'il fait froid ? (Gringoire savait cela depuis le commencement de l'hiver.) » (*NDP*, p. 544)

<sup>315</sup> « Où diable trouverai-je à souper ? » (*NDP*, p. 543)

naissance. Très occupé de sa propre dichotomie intérieure, il s'avère par surcroît très mauvais observateur. Lorsque la narration le qualifie de « pauvre Gringoire » (*NDP*, p. 550), c'est surtout pour faire état de sa crédulité, alors qu'il est souvent aveugle aux situations dans lesquelles il se retrouve<sup>316</sup>. Il apparaît aussi déconnecté du monde réel que des gens qui l'entourent, de telle sorte qu'il ne prend pas garde aux signes et aux avertissements des truands quand il entre à la Cour des Miracles. Ce manque de sagacité l'empêche également de voir le danger se profiler avant que « pullulent » (*NDP*, p. 550) autour de lui une foule de mendiants et de bandits. À la première rencontre, il « pass[e] outre » (*NDP*, p. 550) ; après la deuxième, il est rapidement déconcentré « par une subite transition d'idée » (*NDP*, p. 550) ; après la troisième, « il tourn[e] le dos à l'aveugle, et poursui[t] son chemin » (*NDP*, p. 550). Cette inattention s'explique de deux manières : s'il n'est pas en position pour faire la charité puisqu'il est lui-même sans le sou, il y a aussi que c'est son étourderie habituelle qui est la cause la plus probable de sa négligence. Maître dans l'art du soliloque, Gringoire est de ceux qui écoutent peu, mais qui aiment s'entendre parler.

Il souffre pourtant lui-même, dès le début du récit, de l'indifférence des gens. Sa pièce de théâtre n'intéresse à peu près personne et il est en quelque sorte exclu des réjouissances de la fête :

Et moi, poète, je suis hué, et je grelotte, et je dois douze sous, et ma semelle est si transparente qu'elle pourrait servir de vitre à ta lanterne. [...]

Il fut réveillé de son extase presque lyrique par un gros double pétard de la Saint-Jean, qui partit brusquement de la bienheureuse cabane. C'était le passeur aux vaches qui prenait sa part des réjouissances du

---

<sup>316</sup> Les « badauds » contre lesquels ils se fâchent ne se « chauffent » pas devant un simple feu, ils assistent avec émerveillement à la danse d'Esmeralda et plus tard, c'est Gringoire qui permettra à Frollo d'enlever Esmeralda sans savoir que ses desseins sont malveillants. Il dira même, de manière presque clairvoyante que « ce sont souvent nos meilleurs amis qui nous font choir » (*NDP*, p. 831).

jour et se tirait un feu d'artifice. Ce pétard fit hérissier l'épiderme de Gringoire. — Maudite fête ! s'écria-t-il, me poursuivras-tu partout ? (NDP, p. 534)

Gringoire trouvait du réconfort dans l'idée qu'il existait plus misérable que lui. Que le « passeur de vaches » profite, lui, de la fête conduit le dramaturge à faire le constat brutal de son exclusion sociale et de sa solitude. Le verbe « poursuivre » donne une idée de son tourment et la violence de son impression d'être persécuté par la joie des autres. Le dessin de Lemud en frontispice du livre premier<sup>317</sup> illustre bien la position liminaire du poète, à la fois au cœur de la liesse générale et tenu à l'écart de celle-ci. Sur l'image, Gringoire est au centre de la foule, mais moqué et bafoué, comme en témoignent les grimaces, les regards railleurs et méprisants qui se referment autour lui tel un piège.

Cet artiste incompris en appelle un second. Ursus, dans *L'Homme qui rit*, est lui aussi philosophe, poète et dramaturge. Plusieurs similitudes permettent de rapprocher les deux hommes : ils font de leur art un métier duquel ils tentent de vivre<sup>318</sup> ; ils se retrouvent tous deux dans une position d'entre-deux<sup>319</sup> ; leur affection pour les animaux est plus grande que celle qu'ils ressentent pour le genre humain<sup>320</sup>. Ainsi, le vieux bateleur se lie d'une amitié touchante et sincère avec un loup<sup>321</sup>, ce qui est bien la preuve qu'il n'est pas aussi sauvage

---

<sup>317</sup> Cf. annexe VI.

<sup>318</sup> Ursus arrive à avoir du succès avec sa pièce *Chaos vaincu*. Les derniers mots du roman au sujet de Gringoire mentionnent le salaire qu'il a reçu pour son mystère, travail considéré équivalent à celui du charpentier : « À Jehan Marchand et Pierre Gringoire, charpentier et compositeur, qui ont fait et composé le mystère fait au Châtelet de Paris, à l'entrée de monsieur le légat, ordonné des personnages, iceux revêtus et habillés ainsi que audit mystère était requis, et pareillement, d'avoir fait les échafauds qui étaient à ce nécessaires ; et pour ce faire, cent livres. » (NDP, p. 858)

<sup>319</sup> Dans notre mémoire sur *L'Homme qui rit*, nous avons montré que le saltimbanque se tient exactement sur le seuil qui sépare le vrai du faux et rappelle sans cesse que la frontière est fragile entre la réalité et la fiction. Cf. *Les voix du saltimbanque et leur mise en scène dans L'Homme qui rit de Victor Hugo, op. cit.*

<sup>320</sup> Ursus partage sa vie avec Homo ; Gringoire se lie d'une amitié étrange, voire érotique, avec Djali.

<sup>321</sup> « C'est pourquoi Homo suffisait à Ursus. Homo était pour Ursus plus qu'un compagnon, c'était un analogue. Ursus lui tapait ses flancs creux en disant : *J'ai trouvé mon tome second*. Il disait encore : " Quand je

qu'il le donne à croire. En fait, il adopte le masque que les préjugés sociaux lui imposent, mais ses actions montrent qu'il est au contraire généreux et bienveillant. Autant Ursus est direct, autant Gringoire est sinueux. Il se pense humaniste en raison de ses talents d'écrivain<sup>322</sup> et d'une magnanimité sélective<sup>323</sup>, alors que ses actes et ses gestes trahissent souvent des penchants pour la lâcheté et le cabotinage :

Il pressait la chèvre dans ses bras, et s'éloignait tout doucement de la bohémienne, qui se serrait de plus en plus contre lui, comme au seul asile qui lui restât. [...] Il les regardait l'une après l'autre avec des yeux humides de larmes, en disant entre ses dents : — Je ne puis pas pourtant vous sauver toutes deux. [...] Elle le [Frollo] repoussa, et se pendit à la manche de Gringoire, qui, de son côté, occupé de la chèvre, la repoussa presque. [...] Il paraît que Gringoire avait profité de l'instant du débarquement pour s'esquiver avec la chèvre (*NDP*, p. 834).

Alors qu'il se targue de « venir sauver » Esmeralda dont « la vie est danger », il n'hésite pas du même souffle à l'abandonner à son sort. Malgré leur misanthropie commune, là où Gringoire est par séquences ridicule et grotesque, Ursus, lui, est constamment sage et philanthrope.

À cette figure du poète reclus s'ajoute celle du poète révolutionnaire telle qu'elle apparaît dans *Les Misérables* avec Jean Prouvaire<sup>324</sup> et dans *Quatrevingt-treize* avec le personnage de Gauvain. Dans les deux cas, les hommes invitent à penser l'amour et la guerre simultanément, non parce que les deux s'opposent, mais plutôt parce que le premier se joint

---

serai mort, qui voudra me connaître n'aura qu'à étudier Homo. Je le laisserai après moi pour copie conforme. " » (*LHQR*, p. 356)

<sup>322</sup> « — Je m'appelle Pierre Gringoire. L'auteur du *Cid* n'eût pas dit avec plus de fierté : *Pierre Corneille*. » (*NDP*, p. 510)

<sup>323</sup> « — Ma chère belle enfant, votre vie est en danger, et celle de Djali. On veut vous reprendre. Nous sommes vos amis, et nous venons vous sauver. » (*NDP*, p. 830)

<sup>324</sup> De son vrai nom, « Jehan » Prouvaire, tout droit « sorti de l'étude si nécessaire du moyen âge » (*LM*, p. 517), rappelle le personnage de *Notre-Dame de Paris*.

au second pour l'éclairer. Pour Gauvain, la lutte doit être guidée par des valeurs progressistes pour qu'elle ne reproduise pas, sous d'autres motifs, les abus et les oppressions qu'elle tente de corriger :

— Ô mon maître, dans tout ce que vous venez de dire, où placez-vous le dévouement, le sacrifice, l'abnégation, l'entrelacement magnanime des bienveillances, l'amour ? Mettre tout en équilibre, c'est bien ; mettre tout en harmonie, c'est mieux. Au-dessus de la balance il y a la lyre. Votre république close, mesure et règle l'homme ; la mienne l'emporte en plein azur ; c'est la différence qu'il y a entre un théorème et un aigle. (*QT*, p. 1056)

Le débat entre le jeune capitaine et Cimourdain montre qu'au-delà des bonnes intentions, les moyens pour parvenir à la dite « harmonie » détermineront si elles pavent le chemin vers un monde plus libre ou si elles nourrissent une vision purement pragmatique et théorique qui omet au passage toute humanité, tout altruisme. L'opposition entre « équilibre » et « harmonie » est d'ailleurs à l'image de l'écriture hugolienne qui ne cherche pas à confronter le « grotesque » et le « sublime », mais bien à les glisser ou lisser l'un dans l'autre, à les entretenir dans une tension productive. La révolution qu'ils souhaitent tous deux ne peut être complète que si elle combat du même souffle les institutions et les valeurs sur lesquelles elles reposent :

– Poésie. Défie-toi des poètes.  
 — Oui, je connais ce mot. Défie-toi des souffles, défie-toi des rayons, défie-toi des parfums, défie-toi des fleurs, défie-toi des constellations.  
 — Rien de tout cela ne donne à manger.  
 — Qu'en savez-vous ? l'idée aussi est nourriture. Penser, c'est manger. (*QT*, p. 1056-1057)

Dans les termes du Conventionnel G., il est essentiel de démolir le régime dans « les faits » et dans « les idées ». En comparant les « idées » à de la nourriture, le texte avance l'hypothèse



qu'il faut s'attaquer aussi bien à la pauvreté physique qu'à la pauvreté intellectuelle, toutes deux nécessitant des remèdes contre la misère sociale qui engendre la détresse et l'ignorance. Gauvain est en cela l'héritier d'une conception de la Renaissance reprise par le romantisme selon laquelle le corps et l'esprit, l'homme et la nature, sont indissociables. Dans *Les Misérables*, c'est Jean Prouvaire qui incarne cet idéal de bonté et d'amitié dans l'acte révolutionnaire. Un peu avant l'insurrection, il récite en effet un poème d'amour qui peut être lu comme une forme de testament<sup>325</sup> adressé aux générations à venir : « Lorsqu'en ajoutant votre âge à mon âge,/ Nous ne comptons pas à deux quarante ans,/ Et que, dans notre humble et petit ménage,/ Tout, même l'hiver, nous était printemps ! » (*LM*, p. 873) Le mariage de Cosette et de Marius, en tant que symbole d'une bourgeoisie éclairée et compatissante, représente le legs de leur combat et donne un sens à la mort qui attend les amis de l'ABC. Les quatrains sont récités comme une prière, dans un recueillement solennel qui rappelle que le désir de révolte ne doit pas l'emporter sur l'amitié : « on avait allumé un lampion dans la petite barricade et, dans la grande, une de ces torches de cire comme on en rencontre le mardi gras » (*LM*, p. 874). Au contraire du silence « funèbre » dans lequel les jeunes hommes sont plongés, le poème est un bréviaire contenant un enseignement issu des souvenirs des moments heureux (« vous rappelez-vous », « te rappelles-tu ») et justifiant de célébrer les amours qui brillent malgré les « cœurs pleins d'ombre » (*LM*, p. 873). Ces vers guideront par ailleurs les insurgés. Lorsque Prouvaire est fait prisonnier, Enjolras, qui « n'avait qu'une passion, le droit, [et] qu'une pensée, renverser l'obstacle » (*LM*, p. 515), est prêt à se défaire

---

<sup>325</sup> Alors que Marius et Cosette se marient, le narrateur rappelle qu'« ils étaient à la minute irrévocable et introuvable, à l'éblouissant point d'intersection de toute la jeunesse et de toute la joie. Ils réalisaient les vers de Jean Prouvaire ; à eux deux, ils n'avaient pas quarante ans. » (*LM*, p. 1081)

de son seul otage pour sauver son ami : « — Ils ont notre ami ; nous avons leur agent. Tiens-tu à la mort de ce mouchard ? — Oui, répondit Enjolras, mais moins qu'à la vie de Jean Prouvaire. » (*LM*, p. 899) Malgré l'exécution de ce dernier, le geste d'Enjolras n'est pas vain puisque le texte montre par lui que les liens humains qu'ils ont tissés l'emportent sur les principes sévères et austères de leur chef.

***Les volontés d'« en haut », les interprétations d'« en bas »***

Le destin des personnages est influencé d'une part par les lois humaines, d'autre part par des lois « qui sont hors de l'homme », puisqu'elles relèvent de la transcendance. La confrontation de ces deux justices, l'une sociale, l'autre divine, fait de la société des romans un monde ni radicalement mauvais ni résolument bon, mais plutôt ambivalent. Dans *Notre-Dame de Paris*, c'est dans le Palais de Justice et à la Cour des Miracles que se célèbrent la Fête des fous et le mariage entre Esmeralda et Gringoire. Deux lieux dont les noms rappellent à eux seuls la coprésence des puissances du visible (système judiciaire) et de l'invisible (l'intervention surnaturelle) ; deux lieux dont les noms sont marqués d'ironie : nulle impartialité pour Quasimodo qui passe de « pape » à condamné au lendemain du concours des grimaces et nulle guérison miraculeuse pour les truands de Paris. Dans *Quatrevingt-treize*, les passagers à bord de la *Claymore* font face à une tempête similaire à celle que doivent affronter les comprachicos dans *L'Homme qui rit*. Les nombreuses personnifications de la mer, à laquelle est attribuée une volonté « secrète » (*QT*, p. 815), en font une force invisible qui se manifeste par le déchaînement d'éléments naturels : « Nous sommes dans la volonté de Dieu. » (*QT*, p. 815) Ils choisiront cependant de combattre leurs ennemis, et ce malgré la certitude qu'ils ont de mourir : « Combattre vaut mieux que naufrager. J'aime

mieux être mitraillé que noyé ; en fait de mort, je préfère le feu à l'eau. » (*QT*, p. 821) Ainsi, même si la fatalité pèse sur les personnages, ils conservent une manière de libre arbitre. Tout ceci atteste qu'il existe bel et bien un dialogue constant entre le destin des uns et le destin des autres, sous l'effet d'une force double : les hommes suivent le chemin que le destin leur trace, mais la bravoure et la combativité leur permettent de choisir une trajectoire qui leur est propre malgré une fin inéluctable. Cette résilience face à la fatalité est la même que celle des révolutionnaires qui festoient dans les rues de Paris en dépit de la folie sanguinaire de la guerre. Encore faut-il que la volonté divine ne soit pas mal interprétée ou détournée à des fins individuelles :

Tu crois en Dieu, n'est-ce pas ? Eh bien, tu sais que Dieu souffre en ce moment ; Dieu souffre dans son fils très-chrétien le roi de France qui est enfant comme l'enfant Jésus et qui est en prison dans la tour du Temple ; Dieu souffre dans son église de Bretagne ; Dieu souffre dans ses cathédrales insultées, dans ses évangiles déchirés, dans ses maisons de prière violées ; Dieu souffre dans ses prêtres assassinés. Qu'est-ce que nous venions faire, nous, dans ce navire qui périt en ce moment ? Nous venions secourir Dieu. Si ton frère avait été un bon serviteur, s'il avait fidèlement fait son office d'homme sage et utile, le malheur de la caronade ne serait pas arrivé, la corvette n'eût pas été désemparée, elle n'eût pas manqué sa route, elle ne fût pas tombée dans cette flotte de perdition, et nous débarquerions à cette heure en France, tous, en vaillants hommes de guerre et de mer que nous sommes, sabre au poing, drapeau blanc déployé, nombreux, contents, joyeux, et nous viendrions aider les braves paysans de Vendée à sauver la France, à sauver le roi, à sauver Dieu. (*QT*, p. 827)

Dans sa tirade, le Marquis de Lantenac tente de convaincre Halmalo du bien-fondé de l'exécution de son frère en usant de toutes les stratégies rhétoriques propres au sermon (répétitions, questions rhétoriques, vocabulaire exaltant, usage de tournures contrefactuelles [« Si ton frère avait été [...] s'il avait été [...] »]). À son avis, le désir de vengeance d'Halmalo

transgresse la loi divine puisque Lantenac est « l'instrument de Dieu » (*QT*, p. 828). Non seulement il met à mort un homme sans lui accorder miséricorde, mais il incite ensuite le frère du défunt à reconnaître que son meurtre était légitime et souhaité par Dieu. Cette justification absurde de la violence est à l'image de la guerre civile qui oblige des individus d'une même nation à s'entretuer au nom d'une « grande mission » (*QT*, p. 821) dont les fondements n'ont rien à voir avec un discours religieux qu'ils détournent de son sens. Le roman finit d'ailleurs par montrer que c'est Gauvain qui incarne le mieux la parole christique, puisqu'il pardonne et se sacrifie pour son prochain.

Dans *Les Misérables*, la même ambivalence fait tantôt pencher la fête du côté de la lumière, de l'amour et de la moralité religieuse, tantôt basculer du côté de la déchéance physique et spirituelle. Pour Fantine, la « partie de plaisir » n'a pas l'aura sacrée et intime du mariage de Cosette et Marius. Quand bien même la jeune femme est en « accord profond avec la divinité<sup>326</sup> », il n'en reste pas moins que la société produit ses propres bourreaux dont Tholomyès et Thénardier ne sont que des exemples. *A contrario*, des protagonistes comme Monseigneur Myriel contrecarrent l'autonomie du mal puisqu'ils incarnent une religion bienveillante dont les valeurs d'humilité et de pardon sont à mille lieues de celles du Cardinal de Bourbon ou de Lantenac. Il en résulte que les parcours des personnages sont des expériences sociales où s'affrontent plusieurs forces, parfois infernales, parfois douces : la haine et l'amour ; la résignation et la résistance ; le bien et le mal ; la vie et la mort. Par contraste, les représentations des lieux de réjouissance se construisent fréquemment sur des antithèses analogiques opposant des univers cauchemardesques et/ou célestes. L'enfer et le

---

<sup>326</sup> Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, op. cit., p. 112.

paradis sont ramenés à des espaces terrestres, construits par des hommes dont chacun est un loup pour chacun. Devant et malgré cet abîme de déliaison et de violence, quelques personnages tentent d'ouvrir une quête de sens en déplaçant les choses vers des questions sociales et politiques.

### *La loi et l'ordre*

La vie sociale des personnages est régie par un « bon ordre » dont l'inflexibilité et l'inclémence conduisent inexorablement à la répression. *Notre-Dame de Paris* cliche un système féodal dans lequel l'Église, par l'entremise d'hommes tels que l'évêque de Paris et le cardinal de Bourbon, exerce un pouvoir exorbitant. Les différentes rivalités qui font spectacle dans la salle du Palais sont à l'image des tensions naissantes entre l'aristocratie, pour laquelle un régime seigneurial pyramidal est impératif, et la bourgeoisie émergente. Le moment des *Misérables* est celui de la Restauration — laquelle ouvre un régime de monarchie constitutionnelle et se répartit en deux temps, la première Restauration (1814-1815) et la seconde (1815-1830), séparées en deux par l'intermède napoléonien des Cent jours (mars-juillet 1815) — et celui des débuts (1830-1833) de la Monarchie de Juillet (qui durera, elle, jusqu'à 1848). Durant la Restauration, si la Monarchie redevient puissante et est essentiellement conservatrice, elle ne peut ni faire marche arrière ni revitaliser l'aristocratie d'autrefois. Aux rivalités entre les absolutistes et les libéraux succèdent bientôt des luttes qui se jouent désormais entre la bourgeoisie et les classes populaires. De nombreuses émeutes ont lieu au début du règne de Louis-Philippe, apôtre du « juste » milieu (entre forces de « résistance » et forces de « mouvement » ou, si l'on veut, de conservatisme modéré et de libéralisme émergent). La période où se déroule l'action des *Misérables* (1815-1833) est donc

très agitée et la nécessité d'un maintien de l'ordre reste cependant en permanence à l'ordre du jour. Cette nécessité a pour nom Javert, nommé inspecteur à Montreuil en 1820 après avoir travaillé au bagne de Toulon, il meurt en juin 1832). Sa mission est de protéger la classe bourgeoise et le pouvoir, de maintenir une justice en en faisant le pilier majeur d'une société de lois et de surveillance. Dans *Quatrevingt-Treize*, la guerre civile sème un chaos tel que les destructions s'accouplent avec des élans de folie festive. Les tenants de la République affrontent les tenants de la Monarchie. Dans les deux cas, qu'il s'agisse du « mot d'ordre de la commune » ou « du mot d'ordre des princes » (*QT*, p. 852), c'est un ordre répressif et brutal (« pas de grâce [...], pas de quartier » (*QT*, p. 852)) à l'endroit des classes populaires qui est valorisé. À ces structures rigides se confrontent des désordres sociaux dont les aboutissants sont parfois positifs, parfois négatifs. Dans *Notre-Dame de Paris*, ce désordre prend deux formes : d'abord, celle de la « populace » en joie lors de la Fête des fous, ensuite celle du brigandage et de l'ivresse dans la taverne de la Cour des Miracles. Dans *Les Misérables*, si l'on prend le point de vue des classes dirigeantes, le désordre est aussi bien le résultat du projet d'Enjolras et de l'installation des barricades que la séquelle des manœuvres de Thénardier et la suite de ses intentions perfides.

L'espoir de rénover le monde et de renverser le pouvoir établi est porté dans les romans par des personnages incarnant la jeunesse. Jehan Frolo, Gavroche, Marius, les amis de l'A B C, Éponine et Gauvain sont tous mus par le désir de s'affranchir et de braver le destin imposé par l'état ou par leurs proches (Claude Frolo, Thénardier, Gillenormand). À l'inverse, Claude Frolo, Cimourdain et Lantenac (reconnus comme des philosophes, des érudits, des personnes d'expérience) jouent un rôle de faux sages. Sur le plan des structures

narratives, ce sont des opposants. Quand ils paraissent, l'ordre ne connaît ni conciliation ni clémence. Malgré les différends politiques qui séparent Lantenac (un homme « droit et robuste, à figure sévère » (*QT*, p. 800)) de Cimourdain (le symbole de « la puissance des inexorables » (*QT*, p. 867)), ils sont tous deux condamnés pour leur radicalisme. Pour sa part, Claude Frolo devient « de plus en plus savant, et en même temps, par une conséquence naturelle, de plus en plus rigide comme prêtre » (*NDP*, p. 606) au point de développer une haine et une aversion brutale à l'endroit de femmes qu'il désire pourtant secrètement.

*A contrario*, *Les Misérables* et *L'Homme qui rit* mettent en scène des vieux sages, comme Jean Valjean, Gillenormand ou Ursus, tous trois réceptifs à la quête du progrès qui animent les jeunes, même s'il est de petites résistances parfois (chez Gillenormand). Sur le plan narratif, ce sont des adjuvants. Le texte hugolien met en évidence leur habileté à contrevenir aux lois d'un ordre établi implacable et à traverser des frontières sociales peu perméables. Ursus, après avoir « été philosophe chez un lord » (*LHQR*, p. 355), quitte tout pour mener une vie errante et sauvage. Jean Valjean, après avoir connu en tant que bagnard ce que peut être la justice dans un régime oppressif et punitif, devient le bourgeois Madeleine, puis emprunte le nom du paysan Fauchelevent. Passant de l'image caricaturale d'un monarchiste résolu, obtus et radical à la figure modérée et compromissive d'un vieux joyeux et généreux, Gillenormand noue un lien profond avec son petit-fils républicain. On notera que, dans tous les cas, ce sont des hommes qui, par affection pour un enfant qu'ils adoptent (Gwynplaine, Cosette, Marius), apprennent à aimer avec l'aide et l'accueil d'une autorité bienveillante.

Les scènes festives prennent des sens différents par rapport au pouvoir politique, au peuple et aux insurgés. Les fêtes, comme les révolutions, sont parfois allumées par une

étincelle<sup>327</sup> suffisamment forte pour mettre le feu aux poudres, autrement dit : pour laisser entrevoir une possibilité de transformer le monde et de donner sens et cohésion au monde social. Or, une possibilité n'est pas une certitude. Toute lumineuses qu'elles soient, les fêtes finissent souvent par reconduire au même, ne sachant pas comment composer de manière dynamique avec les deux forces contradictoires qui sont à leur source : lire le passé de façon critique en sorte de ne pas répéter les erreurs d'hier et travailler à garantir un avenir prometteur pour les générations futures.

Il advient également que la fête hugolienne joue le rôle d'un souvenir-écran. Il y a en effet que, dans les romans historiques à l'étude, un texte peut en cacher un autre et, du même coup, un imaginaire social daté peut en cacher un autre daté lui aussi, de façon partielle et relative. Cette hybridité temporelle permet d'évoquer en arrière-plan les relations complexes entre les régimes successifs. La fête ne s'inscrit donc pas en rupture, mais en continuité avec les instances politiques en place. Il y a dans *Notre-Dame de Paris*, la ville sous le règne de Louis XI et, sous le Notre-Dame de Paris de Louis XI, il y a le Paris de Bonaparte et celui de Louis-Philippe de 1830 (avec la révolution des Trois Glorieuses en arrière-fond). Dans *Les Misérables*, c'est le jupon de Louis-Napoléon Bonaparte et de la fête impériale qui dépasse d'un personnage comme Tholomyès. La muflerie et la misogynie de ce dernier signalent les abus du Second Empire ainsi que leurs répercussions sur la condition des femmes et celle des êtres vulnérables. Le démantèlement du livre par les enfants de Michelle Flécharde amène aussi à penser à trois guerres civiles, celles de 1572 (la Saint-Barthélemy), de 1793 (la Terreur et la Vendée) et de 1871 (la Commune). Quoique enrobées toutes trois de festivités, il est

---

<sup>327</sup> « Monseigneur, rien de plus simple. Tout cela s'explique d'un mot. On n'attendait qu'une étincelle. » (*QT*, p. 851)



clair qu'elles partagèrent — parmi d'autres de moindre conséquence -- un même goût pour le meurtre collectif et la destruction impulsive des institutions (l'année 1793 est elle-même prise entre la prise de la Bastille et le Directoire). Cela invite à penser que les insurrections elles-mêmes se détournent souvent — inexorablement, diraient les plus pessimistes -- de leur objectif de départ. En fait, pour les fêtes, comme pour les révolutions, la difficulté consiste à concilier les deux pôles de cette contradiction, sans quoi elles ne feront que conduire aux mêmes oppressions. Ce compromis, c'est celui d'aspirer à un avenir meilleur (Marius) sans pour autant négliger les legs du passé (Gillenormand). Dans le débat entre Myriel et le Conventionnel, ce dernier pose les défis que suppose cette aporie :

Nous avons fait tomber le vieux monde, nous autres, et le vieux monde, vase des misères, en se renversant sur le genre humain, est devenu une urne de joie.  
— Joie mêlée, dit l'évêque.

— Vous pourriez dire joie troublée, et aujourd'hui, après ce fatal retour du passé qu'on nomme 1814, joie disparue. Hélas, l'œuvre a été incomplète, j'en conviens ; nous avons démoli l'ancien régime dans les faits, nous n'avons pu entièrement le supprimer dans les idées. Détruire les abus, cela ne suffit pas ; il faut modifier les mœurs. Le moulin n'y est plus, le vent y est encore. (*LM*, p. 34)

L'oxymore « urne de joie » désigne l'idéal révolutionnaire républicain : renouer les fils entre passé et futur en acceptant que des cendres du « vieux monde » puissent surgir une promesse pour un avenir plus radieux, libre et équitable. À cela, les répliques « joie mêlée » et « joie troublée » rappellent que l'enthousiasme pour un nouveau régime politique est toujours lesté de la gravité du sang qu'il a fallu verser pour parvenir à se défaire de « l'ancien régime ». La distinction que le conventionnel établit entre les « faits » et les « idées » témoigne d'une

marche inachevée dont il est important de dénoncer les abus, mais dont il faut aussi savoir célébrer l'élan.

À mesure qu'ils avancent, les romans en arrivent à la conclusion que l'échec des fêtes s'explique par l'absence ou la fragilité de la solidarité sociale. Pour transformer l'émeute des truands ou l'insurrection d'Enjolras en révolution, pour unir la « foule », « la populace », les « brigands » et les « amis de l'A B C » et en faire un « peuple », il manque une cohésion populaire profonde. La fête ne peut devenir subversive que si elle a le sens du *timing*, c'est-à-dire que si elle est en accord avec son temps historique et surtout, avec le peuple. Or, ni le carnaval romanesque ni les barricades ne se présentent comme des rites collectifs qui permettent de changer la société puisqu'ils se trouvent toujours des personnages qui en sont expulsés. Frolo et Cimourdain fondent leur vision du progrès sur l'acquisition de savoirs et sur un moralisme austère qui n'accepte aucun compromis, ce que le Conventionnel G. nomme le « progrès sans pitié » (*LM*, p. 38). Alors que pour Gauvain, « toute la vie sociale » repose sur « l'immense concession réciproque que chacun doit à tous et que tous doivent à chacun », Cimourdain est convaincu que « hors du droit strict, il n'y a rien. » (*QT*, p. 1057) Des personnages comme Jean Valjean et Gauvain montrent que la voie viable est celle d'un progrès humaniste, issu d'une envie profonde d'égalité, combiné à un progrès industriel, enté sur le développement technique et la science. À ces deux visions s'en ajoute une troisième, selon laquelle l'émancipation des classes populaires doit aussi provenir de la domination de la nature<sup>328</sup>. Jean Valjean et Gauvain partagent tous deux une représentation commune de ce

---

<sup>328</sup> Le Conventionnel G. a recours à l'analogie du « vent » et du « moulin » pour parler du progrès entamé par 1789, et dans les deux romans, se fait un plaidoyer pour que les déchets envoyés aux égouts servent à nourrir les sols. Dans *Quatrevingt-Treize*, cette position est portée non par le narrateur, mais bien par le personnage de

qui pourrait être un capitalisme moral<sup>329</sup> qui en appellerait à la même tolérance et à la même bonté que celles souhaitées par Gwynplaine : « Un jour viendra la société vraie. Alors il n'y aura plus de seigneurs, il y aura des vivants libres. Il n'y aura plus de maîtres, il y aura des pères. Ceci est l'avenir<sup>330</sup>. »

### *Des amours impossibles*

Ce rapport à l'autre se révèle toutefois ardu dans les romans à l'étude. La fête, comme événement rassembleur, fait graviter autour d'elle toute une série de relations familiales et amoureuses conflictuelles. Si dans certains cas, elles se révèlent joyeuses (Cosette et Marius), elles s'avèrent cependant souvent déceptrices et cruelles (Fantine et Tholomyès). Nous avons déjà surligné la difficulté de constituer une famille soudée qui survive aux affres du temps et de la mort. *Les Misérables* présentent des réconciliations possibles qui ne s'actualisent pas irrémédiablement dans la disparition. Le roman laisse imaginer une relation tendre entre Cosette et Jean Valjean, une amitié courageuse pour les jeunes de l'A B C, le renouement touchant de Marius et de M. Gillenormand, un mariage dont la nuit de noces célèbre à la fois affection et désir. Or, même si le couple formé par Marius et Cosette fonctionne sur un plan strictement

---

Gauvain, ce qui ajoute à ces qualités de leader : « Ensuite, tirez parti de vos richesses ; vous jetez l'engrais à l'égout, jetez-le au sillon. Les trois quarts du sol sont en friche, défrichez la France, supprimez les vaines pâtures ; partagez les terres communales. Que tout homme ait une terre, et que toute terre ait un homme. Vous centuplerez le produit social. La France, à cette heure, ne donne à ses paysans que quatre jours de viande par an ; bien cultivée, elle nourrirait trois cents millions d'hommes, toute l'Europe. Utilisez la nature, cette immense auxiliaire dédaignée. Faites travailler pour vous tous les souffles de vent, toutes les chutes d'eau, tous les effluves magnétiques. » (*QT*, p. 1057)

<sup>329</sup> Jean Valjean invente un procédé qui change la manière de produire les verroteries noires. Non seulement il devient riche grâce à cette révolution technique, mais il se fait également connaître dans la ville comme le « père Madeleine » : « Quiconque avait faim pouvait s'y [à la fabrique] présenter, et était sûr de trouver là de l'emploi et du pain. » (*LM*, p. 128)

<sup>330</sup> La formule (*LHQ*, p. 742), quoique paternaliste aujourd'hui, doit être lue comme une invitation à penser un ordre social qui soit humain et bienveillant.

autarcique, il échoue à réformer la société cruelle où Tholomyès et Thénardier parviennent à prospérer.

L'amour suppose un rapport d'égalité, un effacement des différences, alors que les textes multiplient les sentiments non réciproques (Frodo/Esmeralda, Quasimodo/Esmeralda, Esmeralda/Phoebus, Marius/Éponine, etc.). Ce divorce se traduit par une difficulté dirimante à allier le corps et l'esprit : Quasimodo et la bohémienne vivent une tendresse platonique<sup>331</sup>, Frollo se débat contre ses désirs charnels pour Esmeralda qu'il force à aimer alors que Phoebus abuse des émotions de son amante pour conclure une aventure d'un soir<sup>332</sup>. Dans *Quatrevingt-treize*, les seuls couples possibles sont enrayés par la Terreur révolutionnaire qui maintient les citoyens dans la peur et la soumission. Les histoires amoureuses sont absentes de ce récit où la guerre civile prive les personnages d'une vie sensuelle. Le seul mariage potentiel est désamorcé dès l'incipit par l'annonce de la mort du père Flécharde. La préoccupation centrale des personnages est d'une part leur propre survie et d'autre part, leur allégeance politique et idéologique. Par suite, il semble que tout rapport érotique soit impossible : « Une femme allaitait son nouveau-né, assise contre un pan de mur auquel était adossé son mari qui avait la jambe cassée et qui, pendant que son sang coulait, chargeait tranquillement sa carabine et tirait au hasard, tuant devant lui dans

---

<sup>331</sup> « Une autre fois, il se présenta à la porte de la cellule (où il n'entrait jamais) au moment où la Esmeralda chantait une vieille balade espagnole, dont elle ne comprenait pas les paroles, mais qui était restée dans son oreille parce que les bohémiennes l'en avaient bercée tout enfant. À la vue de cette vilaine figure qui survenait brusquement au milieu de sa chanson, la jeune fille s'interrompit avec un geste d'effroi involontaire. Le malheureux sonneur tomba à genoux sur le seuil de la porte et joignit d'un air suppliant ses grosses mains informes. — Oh ! dit-il douloureusement, je vous en conjure, continuez et ne me chassez pas. — Elle ne voulut pas l'affliger, et, toute tremblante, reprit sa romance. Par degrés cependant son effroi se dissipa, et elle se laissa aller tout entière à l'impression de l'air mélancolique et traînant qu'elle chantait. Lui, était resté à genoux, les mains jointes, comme en prière, attentif, respirant à peine, son regard fixé sur les prunelles brillantes de la bohémienne. On eût dit qu'il entendait sa chanson dans ses yeux. » (*NDP*, p. 764)

<sup>332</sup> « — C'est pour nous marier, répondit-il.

La figure du capitaine prit une expression mélangée de surprise, de dédain, d'insouciance et de passion libertine. — Ah bah ! dit-il, est-ce qu'on se marie ? » (*NDP*, p. 707)

l'ombre. » (*QT*, p. 937) Le geste nourricier et protecteur de la mère tranche avec les corps meurtris par la guerre.

La Fête des fous est une opportunité pour des personnages comme le cardinal, Coppenole et Trouillefou, de faire valoir leur classe sociale et d'asseoir leur autorité. La célébration du mariage entre Cosette et Marius est joyeuse et tendre, mais le carnaval qui se produit au même moment se déroule avec peine tant les institutions au pouvoir ont multiplié les opérations de sécurité et de contrôle. En quelque sorte, le carnaval, son cortège et son effervescence sont menottés. Le mariage susdit est ainsi mis à l'écart de ce qui aurait dû être une réjouissance populaire, laquelle au bout du compte n'est tolérée que parce qu'elle s'avère l'occasion d'une démonstration de force.

### ***Derniers constats sur la fête***

Dans l'analyse de notre corpus, nous nous sommes attachés à montrer que la thématization, la représentation et l'écriture des célébrations chez Hugo étaient soumises à deux lois. La première repose sur la multiplication des jeux de contrastes et d'antithèses qui rendent compte de la cohabitation sociale et culturelle du « grotesque » et du « sublime ». Les dualités nées de ces intrications peuvent prendre plusieurs formes. Au voyeurisme des spectacles à grand déploiement s'opposent des moments intimes. Les scènes festives sont cependant suivies d'un lendemain funeste, dont la transition est souvent marquée par des personnages monstrueux, charognards et voraces. Le carnaval alors devient carnage. Il s'ensuit alors que l'élan transfigurateur du grotesque vers le sublime devienne rarement réalisable ou alors très éphémère, de telle sorte que ces deux valeurs esthétiques restent dans

une tension statique. Lors de la Fête des fous, le cardinal de Bourbon est à la fois épique et grivois ; Jehan est à la fois hardi, brave et enfantin. Pendant le carnaval dans les rues de Paris, les Thénardier se dissimulent grotesquement dans la foule pour épier le sublime mariage de Cosette et Marius. La thématique de 1789 souligne le caractère festif, voire « grandiose » (*QT*, p. 148), de l'événement historique tout en pointant du doigt les débauches et les égarements qui en ont résulté par la suite. En ce sens, la fête se donne toujours en spectacle comme prise entre la représentation d'un rituel collectif réjouissant, rassembleur et la représentation cauchemardesque, terrifiante ou triviale d'une déliaison sociale inquiétante.

Les textes s'évertuent cependant régulièrement à détourner les ressources (scripturales, formelles, rhétoriques) du carnavalesque vers le noir, la mort, la souffrance. Nous l'avons montré, ce détournement n'a rien à voir avec l'esthétique carnavalesque que Bakhtine identifie chez Rabelais. Cela s'explique en partie parce que les romans à l'étude ont maille à partir avec des pouvoirs politiques soutenus par des idéologies brutales. Les répressions qui en résultent maintiennent le peuple dans un état de servitude et de pauvreté accablante. L'écriture de la fête se caractérise par des débordements en tous genres (excès de violence, grandiloquence, abondance d'alcool et de nourriture), mais particulièrement par des excès langagiers. Le calembour, la parodie, la grossièreté délibérée, le charivari servent de moyens pour décrire la folie festive des personnages, mais accompagnent aussi tous les bouleversements politiques de ces romans aux prises avec l'histoire. Cette démesure verbale se conjugue souvent à une grande théâtralité (mise en abyme du mystère de Gringoire, personnages pompeux et hyperboliques, théâtre de la révolution). Pour se mettre en scène, certains ont recours au jeu de mots qui devient alors l'illustration poétique des jeux de pouvoir. Dans *Notre-Dame de Paris*, la Fête des Fous est présentée comme une occasion

politique de faire valoir la nécessité d'une autorité forte. Il s'agit d'une opération délicate qui implique à la fois un esprit de domination et de servitude et à la fois savoir se mettre de l'avant (Cardinal, Coppenole, Trouillefou) et savoir jouer dans les coulisses (Rhym). Il est impossible de faire naître une contre-culture ou des fêtes subversives sous un régime autoritariste qui leur assigne la mission de maquiller les conflits de classe. Les réjouissances populaires sont de courte durée, car les célébrations donnent vite lieu à des condamnations : elles tirent leurs origines de violences publiques (humiliation) ou sont suivies d'une forte période d'oppression. Si elle est instrumentalisée et qu'elle sert d'outil de propagande (comme c'est le cas pour la fête impériale ou pour le carnaval de Paris qui use de stratégies de séduction), la fête ne conserve que des allures factices de joie et de libération, car elle est en réalité vidée de toute substance subversive et de tout changement concevable. Plus globalement, elle est l'objet d'une critique larvaire qui porte sur la mise en place de faux-semblants (la fête trompeuse de Tholomyès) et sur des détournements de sens (la fête révolutionnaire) qui engendrent manipulation des esprits et conformisme. Que l'on se réjouisse ou que l'on se révolte, les pièges et les dangers sont les mêmes : dérives sociales, opportunisme politique ; justification absurde de la violence. En somme, à la fête au XIX<sup>e</sup> siècle est lestée d'un malaise dominant : les rassemblements populaires qui dissimulent des intérêts vaniteux et individualistes sont le fruit de sociétés gangrénées par des injustices sociales ou un gouvernement totalitaire. Ainsi, la traversée de notre corpus romanesque laisse entrevoir un parcours sociogrammatique. Le sociogramme de « la fête » va d'un premier noyau oxymorique qui, à l'écoute du Conventionnel G., se donne sur le mode d'une inversion chiffrée : *1793, mais 1789*, jusqu'à la mise en marche d'un second noyau sociogrammatique

qui, à l'écoute des narrateurs de fêtes diverses (carillonnées, nuptiales, révolutionnaires), se donne sur le mode d'un paradoxe traumatique : *joyeuse, mais sinistre*.

### *Autres temps, mêmes monstres*

Dans cette thèse, nous avons fait valoir la manière dont la fête romanesque était une porte d'entrée pour penser les tensions sociales et culturelles qui animent le XIX<sup>e</sup> siècle français. À la dimension de ce siècle de Victor Hugo qui voulut se penser comme « siècle », le brouillage des valeurs, les fictions fallacieuses, le chacun-pour-soi et le capitalisme (ultérieurement dit) sauvage minent l'émancipation des classes populaires. Les romans exposent la difficulté d'instituer des rites collectifs qui permettraient au peuple de se constituer comme groupe puisqu'il se trouve toujours des personnages qui en sont expulsés, dont au premier chef la jeunesse et les femmes. Qu'on rie à gorge déployée dans un concours de grimaces, qu'on festoie avec excès chez Bombarda ou qu'on chante gauloisement dans les rues d'une toute nouvelle république, les lendemains de fête sont douloureux et donnent à voir plus clairement les monstres dissimulés sous les costumes. Nous nous sommes aventurée à soulever quelques masques et nous nous risquons à en dévoiler un dernier : le traitement violent réservé aux femmes et aux enfants.

Les personnages féminins sont systématiquement réduits à leur fonction de séductrice (Esmeralda, Fantine), à leur rôle maternel et conjugal (Flécharde, Cosette) ou à leur dévotion religieuse (sœur Simplice). En somme, il est impossible pour elles de se défaire du carcan moral qui les tient éloignées de la liberté intellectuelle et matérielle. Or, elles sont non seulement exclues des *boys' club* où, *horresco referens*, elles pourraient s'affranchir voire s'imposer politiquement et socialement, elles sont aussi les seules à payer le prix d'un



sexisme traditionnel qui contraint leurs corps. Pour Fantine, la fête amoureuse qu'elle espérait est jointe à un discours guerrier, de « conquête », qui maintient les femmes dans un rapport de domination. Le misogynne Tholomyès le dit : « Toutes les invasions de l'histoire sont déterminées par des cotillons. La femme est le droit de l'homme. » (*LM*, p. 110) Éponine et Azelma, elles aussi des « femmes enfants », n'échappent pas à « l'atrophie [...] par la nuit<sup>333</sup> ». Elles constituent les « tristes maillons de la chaîne féminine de la misère, faite de la répétition de la même chute individuelle qui va de la grisette séduite et abandonnée au vol et à la prostitution, avec pour signes la déchéance physique et la dénaturation sexuelle<sup>334</sup>. » Barbedienne constitue un autre exemple flagrant du mépris entretenu à l'égard des femmes, lui dont le travail consiste à « balayer toutes les ordures, au propre et au figuré, que fait une fête à Paris. » (*NDP*, p. 631) Aux yeux du magistrat, les déchets sont majoritairement des femmes qu'il met à l'amende, comme en témoigne l'énumération de Jehan : « Sainte Vierge, que de filles ! l'une après l'autre, mes brebis ! Ambroise Lécuyère ! Isabelle la Paynette ! Bérarde Gironin ! Je les connais toutes, par Dieu ! À l'amende ! à l'amende ! » (*NDP*, p. 305) La succession par enfilade des noms de celles qu'il reconnaît montre avec ironie toute l'hypocrisie sociale d'un système judiciaire dans lequel c'est sur les femmes que repose tout fardeau moral.

---

<sup>333</sup> En exergue des *Misérables*, nous pouvons y lire ceci : « Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine; 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 que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, 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>334</sup> Nicole Savy, *op. cit.*, p. 173.

Les romans dénoncent aussi le sort réservé aux enfants maltraités ou laissés à eux-mêmes. Leur malheur et leurs souffrances sont les symptômes du devenir d'une société divisée et individualiste. Une société qui néglige le bien-être et l'éducation de la jeunesse ne peut que courir à sa perte. D'une part, leur instinct d'imitation (la destruction du volume *Saint-Barthélemy*, l'égoïsme de Cosette et Marius) a pour conséquence qu'ils reproduisent les violences et les horreurs dont ils ont été et sont les victimes et les témoins. D'autre part, des personnages tels que Gavroche, Georgette, René-Jean et Gros-Alain, dont la vie est sacrifiée ou menacée, nous mettent en garde contre le danger de faire de nos générations futures des orphelins. Laissés à eux-mêmes, ces enfants sont condamnés au retranchement et au déracinement, ce qui contribue à vider de sens tous les rituels sociaux autour desquels se forgent la vie en communauté et à étouffer tout sentiment d'appartenance et d'altruisme. Florian Barbedienne, Frollo, Tholomyès, Thénardier et Lantenac sont des ogres sans foi ni loi. Ils nous jouent un air tristement connu<sup>335</sup> : celui des lendemains qui déchantent pour les plus vulnérables.

### ***De l'amour du voyage***

---

<sup>335</sup> Marie-Soleil Brault, « Une prestation en hommage au 18 femmes assassinées au Québec », *Le Soleil*, 4 décembre 2021, disponible via l'URL suivant : <https://www.lesoleil.com/2021/12/04/une-prestation-en-hommage-aux-18-femmes-assassinees-au-quebec-50f40866324808375273448f8927ea2f> (consulté le 10 mars 2022.)

Nous ne pouvons nous résoudre à conclure cette thèse sur les images désolantes d'un monde sinistre et funeste. Pourtant, au moment où plus de soixante pays sont en guerre, où les bombes explosent sur des civils en Ukraine, où le nombre de féminicides continuent d'augmenter, où des familles entières, apatrides, se voient refuser l'asile au nom d'une préférence obscène accordée à la seule « immigration économique<sup>336</sup> », on ne s'en voudrait pas de ne pas avoir le cœur à la fête. Quasimodo et Gwynplaine sont tous deux défigurés ; Fantine est honnie en raison de sa condition de fille-mère ; Gauvain est exécuté pour sa trahison contre la patrie. Nous aurions tort de ne voir là qu'un constat d'échec, car s'ils semblent aussi dangereux aux yeux des autorités et des institutions, c'est surtout en raison de la lumière dont ils sont les uniques porteurs dans des sociétés où les lueurs se font rares et suspects. Selon Pierre Larousse, ces personnages de fiction et les mondes dans lesquels ils évoluent sont appelés à disparaître dans les « ténèbres<sup>337</sup> ». On nous permettra de ne pas être d'accord. Leur simple existence laisse une lueur dans la nuit froide et profonde, suffisante pour que leurs destins forment une constellation. Usant de son paradigme des lucioles, Georges Didi-Huberman nous rappelle que « c'est *parce que* cet exemple est le plus minuscule qui soit, et apparemment le plus fragile, qu'il peut devenir exemplaire<sup>338</sup>. » Il en va de même pour tous les personnages de la littérature en lesquels a été déposé un espoir de justice sociale. Il nous importe en conséquence de reconnaître le chemin ouvert par Jean

---

<sup>336</sup> Romain Schué, « Les immigrants qui gagnent moins de 56 000\$ " empirent mon problème ", dit Legault », *Radio-Canada*, 3 mai 2021, disponible via l'URL suivant : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1789768/immigrants-legault-probleme-salaire-penurie-quebec> (consulté le 2 février 2022.)

<sup>337</sup> Pierre Larousse, *Le grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, tome 8, Paris, 1872, p. 551.

<sup>338</sup> Baudry résume ainsi la pensée de Georges Didi-Huberman dans son ouvrage intitulé *Survivance des Lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, 144 p. Marie Baudry, « Lucioles malgré tout. Comment " organiser le pessimisme " ? », *Acta fabula*, vol. 11, n° 1, janvier 2010, disponible via l'URL suivant : <http://www.fabula.org/acta/document5425.php> (consulté le 3 février 2022.)

Valjean et Fantine, par le bataillon du Bonnet-Rouge, par Quasimodo, et aussi par Gwynplaine et Dea. Ils ont su prouver que le « dévouement d'un seul [pouvait donner] de la force et du courage à tous. » (*LM*, p. 140) Leurs trajectoires et leurs actes nous le prouvent, « il faut [les] voir venir et [les] aimer durant [leur] voyage<sup>339</sup> ».

---

<sup>339</sup> En février 2019, Pierre Popovic me rappelait ces vers lumineux de St-Denys-Garneau qui ont guidé mes lectures tout au long de cette thèse. Hector de Saint-Denys Garneau, « Portrait », *Regards et jeux dans l'espace, op. cit.*, p. 33-34.

## ANNEXE I

Caricature de G. Lafosse dans « Napoléon III » par Touchatout, *Le Trombinoscope*, vol. 1, 1871, p. 43.



## ANNEXE II :

Extrait du chapitre « Les deux vieillards font tout, chacun à leur façon, pour que Cosette soit heureuse », p. 1064-1066

— L'amour, c'est bien ; mais il faut cela avec. Il faut de l'inutile dans le bonheur. Le bonheur, ce n'est que le nécessaire. Assaisonnez-le-moi énormément de superflu. Un palais et son cœur. Son cœur et le Louvre. Son cœur et les grandes eaux de Versailles. Donnez-moi ma bergère et tâchez qu'elle soit duchesse. Amenez-moi Philis couronnée de bleuets et ajoutez-lui cent mille livres de rente. Ouvrez-moi une bucolique à perte de vue sous une colonnade de marbre. Je consens à la bucolique et aussi à la féerie de marbre et d'or. Le bonheur sec ressemble au pain sec. On mange, mais on ne dîne pas. Je veux du superflu, de l'inutile, de l'extravagant, du trop, de ce qui ne sert à rien. Je me souviens d'avoir vu dans la cathédrale de Strasbourg une horloge haute comme une maison à trois étages qui marquait l'heure, qui avait la bonté de marquer l'heure, mais qui n'avait pas l'air faite pour cela ; et qui, après avoir sonné midi ou minuit, midi, l'heure du soleil, minuit, l'heure de l'amour, ou toute autre heure qu'il vous plaira, vous donnait la lune et les étoiles, la terre et la mer, les oiseaux et les poissons, Phébus et Phébé, et une ribambelle de choses qui sortaient d'une niche, et les douze apôtres, et l'empereur Charles-Quint, et Éponine et Sabinus, et un tas de petits bonshommes dorés qui jouaient de la trompette, par-dessus le marché. Sans compter de ravissants carillons qu'elle éparpillait dans l'air à tout propos sans qu'on sût pourquoi. Un méchant cadran tout nu qui ne dit que les heures vaut-il cela ? Moi je suis de l'avis de la grosse horloge de Strasbourg, et je la préfère au coucou de la Forêt-Noire.

M. Gillenormand déraisonnait spécialement à propos de la noce, et tous les trumeaux du dix-huitième siècle passaient pêle-mêle dans ses dithyrambes.

— Vous ignorez l'art des fêtes. Vous ne savez pas faire un jour de joie dans ce temps-ci, s'écriait-il. Votre dix-neuvième siècle est veule. Il manque d'excès. Il ignore le riche, il ignore le noble. En toute chose, il est tondu ras. Votre tiers état est insipide, incolore, inodore et informe. Rêves de vos bourgeoises qui s'établissent, comme elles disent : un joli boudoir fraîchement décoré, palissandre et calicot. Place ! place ! le sieur Grigou épouse la demoiselle Grippe-sou. Somptuosité et splendeur ! on a collé un louis d'or à un cierge. Voilà l'époque. Je demande à m'enfuir au delà des sarmates. Ah ! dès 1787, j'ai prédit que tout était perdu le jour où j'ai vu le duc de Rohan, prince de Léon, duc de Chabot, duc de Montbazou, marquis de Soubise, vicomte de Thouars, pair de France, aller à Longchamps en tapon ! Cela a porté ses fruits. Dans ce siècle on fait des affaires, on joue à la Bourse, on gagne de l'argent, et l'on est pingre. On soigne et on vernit sa surface ; on est tiré à quatre épingles, lavé, savonné, ratissé, rasé, peigné, ciré, lissé, frotté, brossé, nettoyé au dehors, irréprochable, poli comme un caillou, discret, propre, et en même temps, vertu de ma mie !

on a au fond de la conscience des fumiers et des cloaques à faire reculer une vachère qui se mouche dans ses doigts. J'octroie à ce temps-ci cette devise : Propreté sale. Marius, ne te fâche pas, donne-moi la permission de parler, je ne dis pas de mal du peuple, tu vois, j'en ai plein la bouche de ton peuple, mais trouve bon que je flanque un peu une pile à la bourgeoisie. J'en suis. Qui aime bien cingle bien. Sur ce, je le dis tout net, aujourd'hui on se marie, mais on ne sait plus se marier. Ah ! c'est vrai, je regrette la gentillesse des anciennes mœurs. J'en regrette tout. Cette élégance, cette chevalerie, ces façons courtoises et mignonnes, ce luxe réjouissant que chacun avait, la musique faisant partie de la noce, symphonie en haut, tambourinage en bas, les danses, les joyeux visages attablés, les madrigaux alambiqués, les chansons, les fusées d'artifice, les francs rires, le diable et son train, les gros nœuds de rubans. Je regrette la jarretière de la mariée. La jarretière de la mariée est cousine de la ceinture de Vénus. Sur quoi roule la guerre de Troie ? Parbleu, sur la jarretière d'Hélène. Pourquoi se bat-on, pourquoi Diomède le divin fracasse-t-il sur la tête de Mérionée ce grand casque d'airain à dix pointes, pourquoi Achille et Hector se pignochent-ils à grands coups de pique ? Parce que Hélène a laissé prendre à Pâris sa jarretière. Avec la jarretière de Cosette, Homère ferait l'*Illiade*. Il mettrait dans son poème un vieux bavard comme moi, et il le nommerait Nestor. Mes amis, autrefois, dans cet aimable autrefois, on se mariait sagement ; on faisait un bon contrat, ensuite une bonne boustifaille. Sitôt Cujas sorti, Gamache entra. Mais, dame ! c'est que l'estomac est une bête agréable qui demande son dû, et qui veut avoir sa noce aussi. On soupait bien, et l'on avait à table une belle voisine sans guimpe qui ne cachait sa gorge que modérément ! Oh ! les larges bouches riantes, et comme on était gai dans ce temps-là ! la jeunesse était un bouquet ; tout jeune homme se terminait par une branche de lilas ou par une touffe de roses ; fût-on guerrier, on était berger ; et si, par hasard, on était capitaine de dragons, on trouvait moyen de s'appeler Florian. On tenait à être joli. On se brodait, on s'empourprait. Un bourgeois avait l'air d'une fleur, un marquis avait l'air d'une pierrerie. On n'avait pas de sous-pieds, on n'avait pas de bottes. On était pimpant, lustré, moiré, mordoré, voltigeant, mignon, coquet, ce qui n'empêchait pas d'avoir l'épée au côté. Le colibri a bec et ongles. C'était le temps des *Indes galantes*. Un des côtés du siècle était le délicat, l'autre était le magnifique ; et, par la vertuchou ! on s'amusait. Aujourd'hui on est sérieux. Le bourgeois est avare, la bourgeoise est prude ; votre siècle est infortuné. On chasserait les Grâces comme trop décolletées. Hélas ! on cache la beauté comme une laideur. Depuis la révolution, tout a des pantalons, même les danseuses ; une baladine doit être grave ; vos rigodons sont doctrinaires. Il faut être majestueux. On serait bien fâché de ne pas avoir le menton dans sa cravate. L'idéal d'un galopin de vingt ans qui se marie, c'est de ressembler à monsieur Royer-Collard. Et savez-vous à quoi l'on arrive avec cette majesté-là ? à être petit. Apprenez ceci : la joie n'est pas seulement joyeuse ; elle est grande. Mais soyez donc amoureux gaîment, que diable ! mariez-vous donc, quand vous vous mariez, avec la fièvre et l'étourdissement et le vacarme et le tohu-bohu du bonheur ! De la gravité à l'église, soit. Mais, sitôt la messe finie, sarpejeu ! il faudrait faire tourbillonner un songe autour de

l'épousée. Un mariage doit être royal et chimérique ; il doit promener sa cérémonie de la cathédrale de Reims à la pagode de Chanteloup. J'ai horreur d'une noce pleutre. Ventregoulette ! soyez dans l'olympé, au moins ce jour-là. Soyez des dieux. Ah ! l'on pourrait être des sylphes, des Jeux et des Ris, des argyraspides ; on est des galoupiats ! Mes amis, tout nouveau marié doit être le prince Aldobrandini. Profitez de cette minute unique de la vie pour vous envoler dans l'empyrée avec les cygnes et les aigles, quitte à retomber le lendemain dans la bourgeoisie des grenouilles. N'économisez point sur l'hyménée, ne lui rognez pas ses splendeurs ; ne liardez pas le jour où vous rayonnez. La noce n'est pas le ménage. Oh ! si je faisais à ma fantaisie, ce serait galant. On entendrait des violons dans les arbres. Voici mon programme : bleu de ciel et argent. Je mêlerais à la fête les divinités agrestes, je convoquerais les dryades et les néréides. Les noces d'Amphitrite, une nuée rose, des nymphes bien coiffées et toutes nues, un académicien offrant des quatrains à la déesse, un char traîné par des monstres marins.

Triton trottait devant, et tirait de sa conque  
Des sons si ravissants qu'il ravissait quiconque !

— Voilà un programme de fête, en voilà un, ou je ne m'y connais pas, sac à papier !



**ANNEXE III :**

Jean-Pierre Houël (1735-1813), *Prise de la Bastille le 14 juillet 1789*, 1789, Paris, musée Carnavalet.



**ANNEXE IV :**

Jean-Pierre Houël (1735-1813), *Vue du siège et de la Prise de la Bastille. Le Gouverneur et la Garnison sont faits prisonniers le 14 juillet 1789*, 1789, Paris, musée Carnavalet.



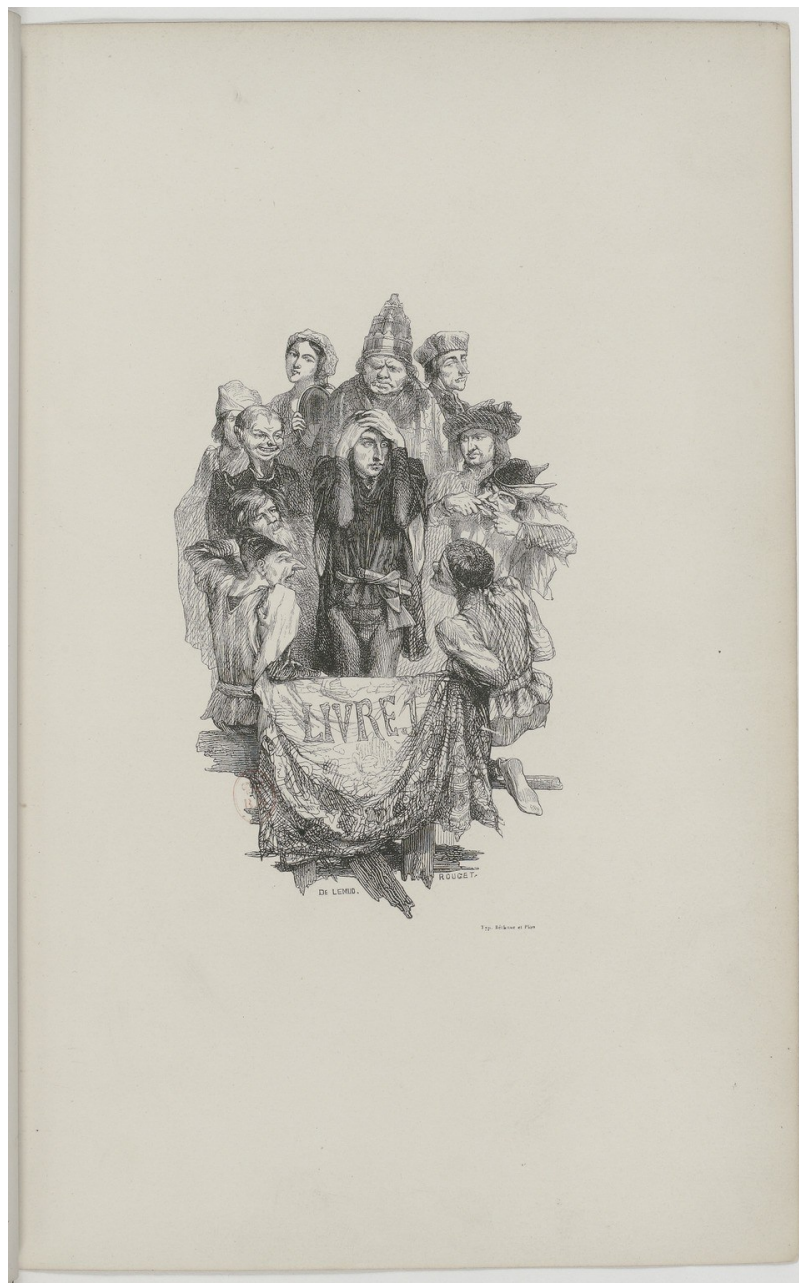
**ANNEXE V :**

Hubert Robert (1733-1808), *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition, 20 juillet 1789*, 1789, Paris, musée Carnavalet.



**ANNEXE VI :**

Aimé de Lemud, illustration du frontispice du livre premier de *Notre-Dame de Paris* édition de 1844, disponible dans Gallica via l'URL suivant : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15139651/f23.item#> (Consulté le 18 mars 2022.)



## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Corpus primaire

#### 1.1 Corpus principal

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris* dans *Œuvres complètes*, SCHOELLER, Guy (dir.), vol. I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 [1831], p. 491-859.

HUGO, Victor, *Les Misérables* dans *Œuvres complètes*, SCHOELLER, Guy (dir.), vol. II, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 [1862], 1270 p.

HUGO, Victor, *Quatrevingt-treize* dans *Œuvres complètes*, SCHOELLER, Guy (dir.), vol. III, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 [1874], p. 785-1065.

#### 1.2 Autres œuvres citées

BACON, Joséphine, *Un thé dans la tundra*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2013, 99 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie générale française, 1999 [1857], 374 p.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2006 [1869], 343 p.

DARWICH, Mahmoud, *Anthologie*, Paris, Actes Sud, 2009 [2000], 317 p.

DE SAINT-DENYS GARNEAU, Hector, *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1949], 225 p.

DORION, Hélène, *Recommencements*, Montréal, Éditions Druide, 2014, 219 p.

GALLIENNE, Alicia, *L'autre moitié du songe m'appartient*, Paris, Gallimard, 2021 [2020], 381 p.

GUIBERT, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990, 265 p.

HUGO, Victor, *Choses vues*, Paris, Gallimard, 2002, [1849-1885], 1417 p.

HUGO, Victor, *Claude Gueux* dans *Œuvres complètes*, SCHOELLER, Guy (dir.), vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 [1831], p. 861-879.

HUGO, Victor, *Contemplations* dans *Œuvres complètes*, SCHOELLER, Guy (dir.), vol. IV Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 [1856], p. 249-561.

HUGO, Victor, *La préface de Cromwell* dans *Œuvres complètes* SCHOELLER, Guy (dir.), vol. XI, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 [1827], p. 3-44.

HUGO, Victor, *Les Chansons des rues et des bois* dans *Œuvres complètes*, SCHOELLER, Guy (dir.), vol. IV, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 [1866], p. 833-1037.

HUGO, Victor, *L'Homme qui rit* dans *Œuvres complètes*, SCHOELLER, Guy (dir.), vol. III, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 [1869], p. 347-784.

HUGO, Victor, *Napoléon le Petit* dans *Œuvres complètes*, SCHOELLER, Guy (dir.), vol. XII, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987 [1852], p. 3-589.

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie générale française, 1988, édition critique établie par Jacques Seebacher, 756 p.

HUGO, Victor, *Océan, Le tas de pierres* dans *Œuvres complètes*, SCHOELLER, Guy (dir.), vol. XIV, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989 [1846], p. 487-489.

HUGO, Victor, *Quatrevingt-treize*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1979, 533 p.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1996 [1970], 259 p.

MOIX, Yann, *Orléans*, Paris, Grasset, 2019, 272 p.

MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, 1973 [1836], 370 p.

PENNAC, Daniel, *Journal d'un corps*, Paris, Gallimard, 2012, 445 p.

PROUST, Marcel, *La prisonnière*, Paris, Gallimard, 2016 [1923], 465 p.

RIMBAUD, Arthur, *Recueil Demeny* dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Flammarion, 2010 [1870], p. 29-63.

SAND, George, *Elle et lui*, Paris, Gallimard, 2009 [1859], 384 p.

SPRINGORA, Vanessa, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020, 211 p.

TREMBLAY, Michel, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, 1971, 53 p.

## 2. Corpus secondaire

### 2.1 Ouvrages et articles critiques portant sur Victor Hugo et le corpus principal

ALBOUY, Pierre, *Mythographies*, Paris, Librairie José Corti, 1976, 380 p.

BELLOSTA, Marie-Christine et Myriam Roman, *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin, 1995, 346 p.

BRIÈRE, Chantal, « Les doubles-fonds et les bas-fonds du roman hugolien », *Revue des Sciences Humaines*, n° 300, 2010, p. 19-30.

BRIÈRE, Chantal, « Mystère, interlude et farce », *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, SIVETIDOU, Aphrodite et Maria Litsardaki (dir.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2010, p. 111-121.

BROMBERT, Victor, « Sentiment et violence chez Victor Hugo : l'exemple de " Quatre-vingt-treize " », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 26, 1974, p. 251-267.

COLLINGTON, Tara, « Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans *Attentat d'Amélie Nothomb* », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, p. 149-166.

DUFIEF-SANCHEZ, Véronique, *V. Hugo et le désir de savoir dans « Quatre-vingt-Treize », « La Forêt mouillée », « La Fin de Satan »*, Paris, L'Harmattan, 2002, 498 p.

DUMOULIN, Sophie, « La sublime grimace de Quasimodo. Idéal moderne d'une esthétique grotesque », *Postures*, n° 7, 2005, p. 90-103.

DURAND-LE GUERN, Isabelle, *Le roman de la Révolution : L'écriture romanesque des révolutions, de Victor Hugo à George Orwell*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 288 p.

FRANKEN, Lynn, « Carnival of Silence : Bakhtin and Hugo's *Notre-Dame de Paris* », *The Comparatist*, vol. 25, 2001, p. 110-132.

LAFORGUE, Pierre, *Hugo, romantisme et révolution*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2011, 272 p.

LAURENT, Franck, *Victor Hugo : espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, 282 p.

LEWIS, Briana, « Douceur d'un autre monde : Sexualité, Disembodiment, and the Young Woman's voice in *Les Misérables* », *Women in French Studies*, vol. 23, 2015, p. 10-22.

LEWIS, Briana, « The Sewer and the Prostitute in *Les Misérables* : From Regulation to Redemption », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 44, n° 3-4, 2016, p. 266-278.

MALANDRAIN, Pierre, « La réception des *Misérables* ou " un lieu où des convictions sont en train de se former " », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 86, n° 6, 1986, p. 1065-1079.

MATTARNEH, Mohammad et Adnan Smadi, « La représentation du massacre de la Saint-Barthélemy dans *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo », *European Scientific Journal*, vol. 10, n° 35, 2014, p. 104-119.

MARCOTTE, Viviane, *Les voix du saltimbanque et leur mise en scène dans L'Homme qui rit de Victor Hugo*, Mémoire de maîtrise de l'Université de Montréal, 2016, 140 p.

MILNER, Max, « Quoi tuera quoi ? Les enjeux de l'invention de l'imprimerie chez Victor Hugo et Gérard de Nerval », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, n° 20, 2010, p. 9-18.

MONTÉGUT, Émile, « Les Misérables, de M. Victor Hugo », *Revue des deux mondes*, tome 39, mai 1862, p. 119-142.

NABET, Jean-Claude et Guy Rosa, « L'argent des *Misérables* », *Romantisme*, n° 40, 1983, p. 87-114.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Champion, 2012, 832 p.

POPOVIC, Pierre, « 1817, un état de l'imaginaire social. Hugo, sociocriticien? », *Romantisme*, n°. 175, 2017, p. 8-16.

POPOVIC, Pierre, *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013, 310 p.

PRÉVOST, Maxime, *Rictus romantiques : Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, 350 p.

RIEGER, Dietmar, « "La lueur de sang qui se mêle à L'aurore" : les bibliothèques en feu chez Victor Hugo », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, 1997, p. 1031-1055.

SAVY, Nicole, *Lire Les Misérables*, Paris, Librairie Josie Cortie, 1985, 272 p.

SEEBACHER, Jacques, « Le système du vide dans *Notre-Dame de Paris* », *Littérature*, n° 5, 1972, p. 95-106.

UBERSFELD, Anne, « " Chaos vaincu " ou la transformation », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 84, n° 1, 1984, p. 67-76.



UBERSFELD, Anne, *Le roi et le bouffon*, Paris, Librairie José Corti, 1974, 686 p.

ZARD, Philippe, « Raison historique, apocalypse et roman familial dans *Quatrevingt-treize* (Hugo) et *Le Siècle des lumières* (Carpentier) », *Revue de littérature comparée*, n° 329, 2009, p. 25-39.

ZARIFOPOL-JOHNSON, Ilinca, *To kill a text : the dialogic fiction of Hugo, Dickens, and Zola*, Londres, University of Delaware Press, 1995, 260 p.

## 2.2 Sociocritique : théorie, critique, histoire littéraire

*Manifeste du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST)*, Montréal, 6 p., disponible via l'URL suivant : <https://sociocritique-crist.org/a-propos/manifeste/> (consulté le 12 juillet 2022).

ANGENOT, Marc, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, 1167 p.

BAL, Mieke, *Narratology: introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 164 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », 2001 [1978 pour la traduction, 1971 pour l'édition en russe], 488 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

DUBOIS, Jacques et Raymond Mahieu, « Sociocritique », *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Maurice DELCROIX et Fernand Hallyn (dir.), Paris, Duculot, 1987, p. 288-313.

DUCHET, Claude, « La manœuvre du bélier. Texte, intertexte et idéologies dans *L'Espoir* », *Revue des Sciences Humaines*, no 24, 1986, p. 107-131.

DUCHET, Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 5-14.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, tome 2, Paris, Éditions de Minuit, 1963-1973, 260 p.

JOUVE, Vincent, « Le héros et ses masques », *Le personnage romanesque*, LAVERGNE J. (dir.), n° 6, 1995, p. 253-255.

POPOVIC, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, 2011, p. 7-38.

POPOVIC, Pierre, « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique – L'École de Montréal », *La Revue des Sciences humaines*, n° 299, juillet-septembre 2010, p. 13-29.

ROBIN, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n°1-2, 1993, p. 7-32.

TARDE, Gabriel, *Les lois de l'imitation : étude sociologique*, Paris, Kimé Éditeur, 1993 [1890], 428 p.

ZIMA V., Pierre, *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, 2002, 268 p.

ZIMA V., Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2000 [1985], 276 p.

### **2.3 Ouvrages généraux (la fête, la révolution, le XIX<sup>e</sup> siècle)**

BADETZ, Yves, Guy Cogeval, Paul Perrin et Marie-Paule Vial, *Spectaculaire Second Empire*, Catalogue de l'exposition « Spectaculaire Second Empire » au musée d'Orsay, Paris, Éditions Skira, 2016, 319 p.

BATAILLE, George, *La Part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, 249 p.

BAZILE, Sandrine, *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours*, thèse de doctorat de l'Université de Bordeaux 3, 2000, 759 p.

BENJAMIN, Walter, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », *Œuvres*, vol. 2, Paris, Éditions Denoël, coll. « Lettres Nouvelles », 1971 [1940], p. 277-288.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris, Les éditions du Cerf, 1989 [1939], 972 p.

BIGOT, Emmanuelle et Claude Duneton, *Histoire de la chanson française*, vol. 2, Paris, Seuil, 1998, 1099 p.

BURCKHRDT, Jacob, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2017 [1860], 800 p.

- CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950 [1939], 243 p.
- CHARLIER, Philippe, *Rituels*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2020, 229 p.
- CODERCH, Anna Maria et Victor Leronim Stoichita, *Le dernier carnaval : Goya, Sade et le monde à l'envers*, Paris, Hazan, 2016, 438 p.
- DAUMARD, Adeline, « Affaire, amour, affection : le mariage dans la société bourgeoise au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, n° 68, 1990, p. 33-47.
- DUBOIS, Jacques, « Carnaval : fête, révolte, spectacle – pour une histoire », *Études françaises*, vol. 15, n° 1-2, 1979, p. 15-34.
- DUPONT, Anne-Hélène, *Proust À la guerre comme à la fête*, Paris, Honoré Champion, 2018, 292 p.
- DURKHEIM, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 [1912], 647 p.
- DUVIGNAUD, Jean, *Le don du rien. Essai d'anthropologie de la fête*, Paris, Tétracède, 2007 [1977], 215 p.
- FAURE, Alain, *Paris Carême-prenant : du Carnaval à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1978, 176 p.
- FEUILLET, Michel, *Carnaval*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1911, 124 p.
- FIZAINE, Jean-Claude, « Les Romantismes et la révolution de juillet », *Romantisme*, 1980, n° 28-29, pp. 29-46.
- FOUCAULT, Michel, « La fête et la folie », *L'usage de la parole : les langages de la folie*, première émission d'une série de cinq épisodes, France culture, 7 janvier 1963, disponible via l'URL suivant : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-nuit-revee-de/la-nuit-revee-de-gerard-fromanger> (consulté le 12 juillet 2022).
- FRANTZ, Pierre, « Rire et théâtre carnavalesque durant la Révolution », *Dix-huitième siècle*, n° 32, 2000, p. 291-306.
- GENNEP, Arnold Van, *Manuel de Folklore français contemporain*, « Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières », tome 1, Paris, 1947, 1416 p.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 1972, 486 p.

GRUNER, Shirley, « The Revolution of July 1830 and the Expression "Bourgeoisie" », *The Historical Journal*, vol. 11, n° 3, 1968, p. 462-474.

HUBERT, Henri et Marcel Mauss, *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, Félix Alcan, coll. « Travaux de l'année sociologique », 1929 (1899), 235 p.

KALIFA, Dominique, « Le Second Empire, une " Belle Époque " ? », *Histoire, économie et société*, vol. 36, n° 3, 2017, p. 61-71.

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1866-1877, 17 vol., disponible via Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205356p/f81.item.langEN> (consulté le 12 juillet 2022).

LEDOUX-LEBARD, Denise, *Le mobilier français du XIX<sup>e</sup> siècle, 1795-1889 : dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1989, 700 p.

LESCART, Alain, *Splendeurs et misères de la grisette*, Paris, Honoré Champion, 2008, 333 p.

LOLIÉE, Frédéric, *La fête impériale : ouvrage orné de 18 hors texte en héliogravure*, Paris, Éditions J. Tallander, 1926, 438 p.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « La Prise de la Bastille : archéologie d'un événement-symbole », *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie-Méditerranée*, tome 104, n° 1, 1992, p. 115-128.

MARX, Karl, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Mille et une nuits, 2005 [1852], 224 p.

MASSEAU, Didier, *Fêtes et folies en France*, Paris, CNRS, 2018, 301 p.

MICHELET, Jules, *Histoire de la Révolution française*, vol. 1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1952, 1568 p.

MURAY, Philippe, *Festivus Festivus*, Paris, Fayard, 2005, 486 p.

NOUIS, Lucien, « La lettre à d'Alembert sur les spectacles ou l'inscription européenne du républicanisme », *Lumen*, vol. 30, 2011, p. 99-112.

OZOUF, Mona, *La fête révolutionnaire : 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976, 340 p.

POLASTRON, Lucien X., *Livres en feu : Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, 2004, 429 p.

PREISS, Nathalie, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 180 p.

SANSON, Rosemonde, *Les 14 juillet, fête et conscience nationale 1789-1975*, Paris, Flammarion, 1976, 220 p.

SCARPA, Marie, *Le carnaval des Halles : une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS, 2000, 304 p.

SPIRES, Jeffrey Robert, *Scripting festival : Play, revolutionary performance and the culture of celebration in the French novel, 1830-1871*, Thèse de doctorat de l'Université Princeton, 1997, 293 p.

TISSIER, André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologie et bibliographie*, vol. 1, Genève, Librairie Droz, 1992, 528 p.

TOCQUEVILLE, Alexis, *L'Ancien Régime et la Révolution*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1952 [1856], 358 p.

TOURNIER, Maurice, « Les jaunes : un mot-fantasma à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Mots*, n° 8, 1984, p. 125-146.

WELCH, Edward (dir.), « Le carnaval perverti de François Mauriac », *Masque et carnaval dans la littérature européenne*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 39-53.

## 2.4 Iconographie

[S.N.], « Le 14 juillet en peinture, images détournées d'un événement », *Pour mémoire*, Ministère de l'éducation nationale, disponible via l'URL suivant : <https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/pour-memoire/le-14-juillet-naissance-dune-fete-nationale/le-14-juillet-1789-la-prise-de-la-bastille-levenement/le-14-juillet-en-peinture-images-detournees-dun-evenement/> (consulté le 12 juillet 2022).

HOUËL, Jean-Pierre, *Prise de la Bastille le 14 juillet 1789*, 1789, Paris, musée Carnavalet.

HOUËL, Jean-Pierre, *Vue du siège et de la Prise de la Bastille. Le Gouverneur et la Garnison sont faits prisonniers le 14 juillet 1789*, 1789, Paris, musée Carnavalet.

LAFOSSÉ, George, « Napoléon III », *Le Trombinoscope*, vol. 1, 1871, p. 43-50.

ROBERT, Hubert, *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition, 20 juillet 1789*, 1789, Paris, musée Carnavalet.

## 2.5 Articles de journaux

[S.N.], « COVID-19 : oui à une Halloween en famille, mais non aux gros partys de Noël », *Radio-Canada*, 15 octobre 2020, disponible via l'URL suivant : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1741303/coronavirus-bilan-quotidien-quebec-15-octobre-2020> (consulté le 12 juillet 2022.)

[S.N.], « États-Unis : Trump maintient les célébrations du 4 juillet à Washington, malgré la pandémie », *Radio France internationale*, 4 juillet 2020, disponible via l'URL suivant : <https://www.rfi.fr/fr/am%C3%A9riques/20200704-etats-unis-trump-maintient-c%C3%A9l%C3%A9brations-4-juillet-washington-malgr%C3%A9-pand%C3%A9mie> (consulté le 12 juillet 2022.)

[S.N.], « La catastrophe annoncée du bogue de l'an 2000 », *Radio-Canada*, 24 décembre 2019, disponible via l'URL suivant : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1440217/bogue-passage-an-2000-informatique-archives> (consulté le 12 juillet 2022.)

[S.N.], « Symptômes du trouble de stress post-traumatique durant la pandémie de COVID-19 », *Agence de la santé publique du Canada*, disponible via l'URL suivant : <https://www.canada.ca/fr/sante-publique/services/publications/maladies-et-affections/symptomes-trouble-stress-post-traumatique-pandemie-covid-19.html> (consulté le 12 juillet 2022.)

[S.N.], « Une pause des Fêtes jusqu'au 10 janvier 2021 inclusivement », sur le Site du Gouvernement du Québec, disponible via l'URL suivant : <https://www.quebec.ca/nouvelles/actualites/details/une-pause-des-fetes-jusquau-10-janvier-2021-inclusivement> (consulté le 12 juillet 2022.)

[S.N.], « Un monde en fête pour le passage à 2000 », *Les Échos*, 31 décembre 1999, disponible via l'URL suivant : <https://www.lesechos.fr/1999/12/un-monde-en-fete-pour-le-passage-a-2000-783694> (consulté le 12 juillet 2022.)

BORDE, Valérie, « Une fête des Mères spéciale pour les vaccinées ? », *L'actualité*, 6 mai 2021, disponible via l'URL suivant : <https://lactualite.com/sante-et-science/une-fete-des-meres-speciale-pour-les-vaccinees/> (consulté le 12 juillet 2022.)

BOSSÉ, Olivier, « En vert lundi : tout le Québec passe " des petits partys aux moyens partys " », *Le soleil*, 22 juin 2021, disponible via l'URL suivant : <https://www.lesoleil.com/actualite/covid-19/en-vert-lundi-tout-le-quebec-passe-des-petits-partys-aux-moyens-partys-video-d362350fcceb611437ad15c3085b576a> (consulté le 12 juillet 2022.)

BOURSIER, Hugo et Emmanuel Laurentin, « Lise E. Stene : "Les troubles du stress post-traumatique sont un risque pour ceux que le Covid a éprouvés" », *France culture*, 25 juin 2021, disponible via l'URL suivant : <https://www.franceculture.fr/societe/lise-eilin-stene-le->

covid-19-peut-declencher-un-syndrome-de-stress-post-traumatique (consulté le 12 juillet 2022.)

BRAULT, Marie-Soleil, « Une prestation en hommage au 18 femmes assassinées au Québec », *Le Soleil*, 4 décembre 2021, disponible via l'URL suivant : <https://www.lesoleil.com/2021/12/04/une-prestation-en-hommage-aux-18-femmes-assassinees-au-quebec-50f40866324808375273448f8927ea2f> (consulté le 12 juillet 2022.)

CLOUTIER, René, « Santé mentale : nous devons en faire une priorité nationale », *Le Journal de Montréal*, 12 novembre 2021, disponible via l'URL suivant: <https://www.journaldemontreal.com/2021/11/12/sante-mentale-nous-devons-en-faire-une-priorite-nationale> (consulté le 12 juillet 2022.)

COUSINEAU, Marie-Ève, « Que fait Québec pour juguler la crise en santé mentale ? », *Le Devoir*, 29 octobre 2021, disponible via l'URL suivant : <https://www.ledevoir.com/societe/sante/643749/coronavirus-que-fait-quebec-pour-juguler-la-crise-en-sante-mentale> (consulté le 12 juillet 2022.)

ELGRABLY, Nathalie, « La fête est terminée », *Le Journal de Montréal*, 20 juin 2012, disponible via l'URL suivant: <https://www.journaldequebec.com/2012/06/20/aujourd'hui-la-fete-est-terminee> (consulté le 12 juillet 2022.)

LABERGE, Thomas, « Qui sont les camionneurs de la liberté ? », *Le Droit*, 1<sup>er</sup> février 2022, disponible via l'URL suivant : <https://www.ledroit.com/2022/02/01/qui-sont-les-camionneurs-de-la-liberte--80afbaf5d2bf023cc3724399b8822457> (consulté le 12 juillet 2022.)

LARIN, Vincent, « Noël est sauf, les rassemblements limités dès le 26 décembre », *Journal de Montréal*, 22 décembre 2021, disponible via l'URL suivant : <https://www.journaldequebec.com/2021/12/22/annonce-a-18h-les-rassemblements-a-10-personnes-maintenus-les-24-et-25-decembre> (consulté le 12 juillet 2022.)

LAVOIE, Kathleen, « Les effets psychologiques insoupçonnés de la COVID-19 », *Radio-Canada*, 24 juillet 2020, disponible via l'URL suivant : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1721890/stress-post-traumatique-covid-19> (consulté le 12 juillet 2022.)

LAVOIE, Martin, « " Convoi de la liberté " : des camionneurs divisés entre Québec et Ottawa », *Le Journal de Montréal*, 2 février 2022, disponible via l'URL suivant: <https://www.journaldequebec.com/2022/02/02/convoi-de-la-liberte-des-camionneurs-divises-entre-ottawa-et-quebec> (consulté le 12 juillet 2022.)

SCHUÉ, Romain, « Les immigrants qui gagnent moins de 56 000\$ " empirent mon problème ", dit Legault », *Radio-Canada*, 3 mai 2021, disponible via l'URL suivant : <https://ici.radio->

canada.ca/nouvelle/1789768/immigrants-legault-probleme-salaire-penurie-quebec.  
(consulté le 12 juillet 2022.)

WILSON, Jillian, « Un an après le confinement, 7 signes que vous souffrez d'un traumatisme lié à la pandémie de COVID-19 », *Huffington Post*, 31 mars 2021, disponible via l'URL suivant : <https://www.huffingtonpost.fr/entry/7-signes-indiquant-que-vous-souffrez-dun-traumatisme-lie-a-la-pandemie-de-covid-19fr6050a89bc5b6264a8fb70dc1> (consulté le 12 juillet 2022.)

## 2.6 Divers

BAUDRY, Marie, « Lucioles malgré tout. Comment “ organiser le pessimisme ” ? », *Acta fabula*, vol. 11, n° 1, janvier 2010, disponible via l'URL suivant : <http://www.fabula.org/acta/document5425.php> (consulté le 12 juillet 2022.)

DÉTOC, Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Paris, Éditions du Rocher, 2006, 320 p.

MURPHY, Steve, *Rimbaud et la ménagerie impériale*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1991, 247 p.

THE LANCET, « Les dangers de la gymnastique », *La Revue Britannique ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, Tome XXI, décembre 1828, p. 192-201.