

2m11.2839.12

Université de Montréal

*L'Orphelin sublime :*

*la naissance mythique du héros dans le roman hugolien*

par

Christian Roy

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

en études françaises

Août, 2000

© Christian Roy, 2000



U.S. PERMITS

PQ

35

U54

2000

V.033

Department of Energy

U.S. Department of Energy

Department of Energy

U.S.

Department of Energy

U.S. Department of Energy

U.S. Department of Energy

U.S. Department of Energy

U.S. Department of Energy

U.S. Department of Energy

U.S. Department of Energy

U.S. Department of Energy

U.S. Department of Energy



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*L'Orphelin sublime :*

*la naissance mythique du héros dans le roman hugolien*

présenté par :

Christian Roy

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

<b>Président-rapporteur</b>	:	Pierre POPOVIC
<b>Directeur de recherche</b>	:	Michel PIERSSSENS
<b>Membre du jury</b>	:	Marie-Pascale HUGLO

Mémoire accepté le :

## Sommaire

L'œuvre de Victor Hugo est une pépinière de mythes; peu importe où l'on porte l'œil, ils sont en germes, n'attendant qu'une lecture attentive pour se développer. Maintes études ont traité de cette symbiose entre littérature hugolienne et mythes, mais peu de leurs auteurs se sont penchés sur celle qui m'intéresse dans ce mémoire : l'influence du mythe de la naissance du héros dans les romans de Hugo.

La recherche que j'ai entreprise s'effectue de deux manières complémentaires : par l'étude des modes d'inscription du mythe (et de leur fonctionnement) dans les romans et par l'étude des sens possibles ajoutés au mythe par Hugo. Il s'agissait donc de montrer comment le tissu romanesque hugolien était imprégné du mythe de la naissance du héros (la présence nombreuse des personnages orphelins en était le premier indice), puis de tenter d'élaborer des pistes d'interprétation, non pas du mythe lui-même, mais de son retour à la vie, c'est-à-dire de sa «palingénésie» (ALBOUY).

En analysant le respect du «modèle mythique» (GENOT) et les déviations que Hugo lui impose dans ses romans, il devenait possible de vérifier deux hypothèses de recherche. Tout d'abord, je voulais montrer que les quatre séquences fondamentales du mythe de la naissance du héros s'inscrivaient de manière implicite dans l'œuvre romanesque. Puis, il fallait mettre en évidence que l'écart des romans par rapport au mythe l'investissait de significations nouvelles en lui prêtant des implications sociales (et surtout politiques) contemporaines au moment de sa nouvelle énonciation, soit le dix-neuvième siècle.

Enfin, ces deux conjectures s'étant avérées, et faisant de fait émerger du mythe de la naissance du héros, par son caractère fondateur, une apologie de l'avènement du Peuple, force est de constater que pourrait se trouver là, peut-être, dans une lecture nouvelle de Victor Hugo, un des fils conducteurs de l'œuvre romanesque en entier. Évidemment, tel n'était pas le but premier de cet ouvrage, mais voilà entre autres la voie sur laquelle il m'a mené.

## Table des matières

<b>Liste des abréviations</b>	vi
<b>Remerciements</b>	vii
<b>Dédicace</b>	viii
<b>Introduction</b>	1
<b>I. Première partie – Des séquences à l’œuvre</b>	10
Chapitre 1 – Le roi et la bergère	11
Chapitre 2 – L’exposition universelle	27
Chapitre 3 – Au royaume des animaux	45
Chapitre 4 – Le retour de l’enfant prodige	56
<b>II. Seconde partie – Le mythe remodelé</b>	70
<b>Conclusion</b>	93
<b>Bibliographie</b>	96
<b>Appendice I</b>	ix
Liste des orphelins des romans	
<b>Appendice II</b>	xiii
Étude schématique de la naissance des héros (Otto Rank)	

## Liste des abréviations

Afin d'alléger la lecture des notices bibliographiques de mon corpus principal, j'ai choisi d'utiliser les abréviations suivantes lorsque je fais référence aux différents romans de Victor Hugo. Pour prendre connaissance de la notice complète, il suffira de consulter la bibliographie.

Titre de l'œuvre	Abréviation
<i>Han d'Islande</i>	HAN
<i>Bug-Jargal</i>	BUG
<i>Notre-Dame de Paris</i>	NDP
<i>Les Misérables</i>	MIZ
<i>Les Travailleurs de la mer</i>	TM
<i>L'Homme qui rit</i>	HQR
<i>Quatrevingt-treize</i>	QVT

### Exemple d'utilisation

«Il avait perdu en très bas âge son père et sa mère.» (MIZ, p. 42)

## Remerciements

Je souhaite offrir toute ma reconnaissance aux personnes qui m'ont aidé à franchir les différents obstacles que ce mémoire a malicieusement placés en mon chemin au cours des trois dernières années. Sans elles, dieu que je me serais embourbé!

Je tiens à témoigner toute ma gratitude à Monique Guy, ma première lectrice, pour son souci des détails, pour son œil de lynx et pour son amour de la langue française.

J'envoie mes courbettes, révérences et salamalecs aux membres éparpillés de la T.O.R.T.U.R.E. (Stéphane Martelly, Sylvain Schryburt, Yasmina Saad et Isabelle Thellen) pour nos après-midi de discussions, nos critiques « constructives » mais ô combien dévastatrices, et pour notre amitié indestructible.

Je baise la main de Noémi Berlus avec une tendresse infinie pour la remercier de son sourire explosif et de la confiance inaltérable qu'elle m'a toujours accordée.

Je sais un gré infini à mes parents, Jocelyne et Gilles, pour m'avoir initié aux plaisirs de la lecture et m'avoir fourni à la maison une bibliothèque bien garnie. Leurs encouragements constants m'ont porté jusqu'ici.

Je remercie mon directeur, Michel Pierssens, pour son aide précieuse.

Enfin, je veux offrir un merci gigantesque à Stéphane Martelly qui, à des milliers de kilomètres du Québec, a pris le temps de lire, de commenter et de critiquer tout mon mémoire avec une justesse érudite et une patience d'ange.

*À Noémi, avec toute mon espièglerie,  
dans l'espoir que cela te rende célèbre un jour.*

# Introduction

Dans les sept romans<sup>1</sup> de Victor Hugo se retrouvent plus de 40 personnages orphelins, ce qui est énorme. La palme des abandonnés est décernée aux *Misérables* dont la presque totalité des personnages principaux accusent ce statut singulier : Jean Valjean, Fantine, Cosette, Marius, Javert, Gavroche et bien d'autres appartiennent en effet au clan des «sans famille». Le roman *Notre-Dame de Paris*, avec ses Quasimodo, Esmeralda, Gringoire, Claude et Jehan Frollo, ne vient pas loin derrière dans la course aux esseulés...

La question qui s'impose devant cette frappante constatation est à l'origine de la réflexion que j'aborde en ces pages : comment expliquer cette propension de l'auteur à mettre en scène autant d'âmes orphelines? Une première réponse serait d'avancer que Hugo, vivant à une époque où l'abandon d'enfants était massif<sup>2</sup>, aurait transposé dans ses romans une réalité sociale qu'il condamne, un peu comme l'aurait fait au même moment un Dickens avec ses Pip, Oliver Twist et David Copperfield. Cependant, adopter cette seule interprétation serait, à mon avis, de courte vue. Cela occulterait une des principales caractéristiques de l'écriture hugolienne (qui le distingue ici de son homologue anglais) qui est la volonté affirmée de dépasser l'observation ponctuelle du monde dans le but de l'amener vers une transcendance, vers une vérité universelle. Ainsi, cette distanciation du réel s'effectuait très souvent chez Hugo par l'utilisation toute romantique des mythes et des légendes. De fait, il n'est pas seul à s'inspirer des textes antiques au 19<sup>e</sup> siècle : Chateaubriand, Lamartine, Quinet, Michelet et d'autres écrivains contemporains empruntent également à cette tradition<sup>3</sup>. Cependant, Hugo était l'un des rares à allier d'une manière aussi forte orphelins et mythes.

Il est vrai qu'il n'est pas nouveau de se pencher sur la présence des mythes dans l'écriture hugolienne. Déjà en 1889, seulement quatre ans après la mort de l'écrivain, Charles Renouvier soulignait ce caractère mythique et le présentait comme une «méthode

<sup>1</sup> J'exclus de cette liste *Claude Gueux* et *Le Dernier jour d'un condamné*. La raison en est simple : tout comme leur auteur, je crois que ces textes ne sont pas «autre chose qu'un plaidoyer, direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort». (Victor Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné* dans *Romans 1*, Éditions du Seuil, Paris, 1963, page 205.)

<sup>2</sup> Je reviendrai plus tard sur ce sujet en abordant l'excellent ouvrage de Rachel Ginnis Fuchs, *Abandoned Children : Foundlings and Child Welfare in Nineteenth Century France*, State University of New York Press, Albany, c1984.

<sup>3</sup> Je traite plus avant de cette question dans la seconde partie de cet ouvrage, notamment à l'aide du livre de Claude Millet, *Le Légendaire au 19<sup>e</sup> siècle*, PUF, Paris, 1997, 280p.

poétique de Victor Hugo<sup>4</sup>». Il montrait que sa rhétorique, loin d'être le verbalisme qu'on lui reprochait, était une «faculté mythologique» issue de l'imagination romantique.

Du début du vingtième siècle jusqu'à la fin des années quatre-vingt, plusieurs autres critiques traiteront de cette influence des mythes. Mon but n'étant pas d'élaborer une bibliographie explicative de l'évolution de l'étude des mythes chez Hugo, je ne présenterai que très brièvement les critiques les plus marquants. Cela servira à montrer que la fibre mythologique du texte hugolien a été d'intérêt et qu'elle l'est toujours aujourd'hui.

En 1910, Paul Berret fera de cette fibre l'élément central de sa thèse sur *La Philosophie de Victor Hugo en 1854-1859*<sup>5</sup>. Il explique que devant l'impossibilité de voir apprécier par ses contemporains une poésie métaphysique qui rendrait compte de sa philosophie, Hugo se «résigna», notamment dans *La Légende des Siècles*, à la faire pénétrer par le mythe dans de petites épopées. Un peu plus tard, les Denis Saurat, Auguste Viatte et Henri Guillemin établiront des ponts entre les conceptions religieuses de Hugo et son affection pour la mythologie.

Il faudra cependant attendre Pierre Albouy, avec sa *Création mythologique chez Victor Hugo*, pour qu'on s'interroge davantage sur les «processus» de création mythologique. Albouy traquera de façon méthodique tous les lieux textuels (figures de style, récits poétiques, drames entiers, romans) où les processus utilisés par Hugo dévoilent une façon de penser mythologique. Il voudra parvenir «à quelques obsessions fondamentales – à une constitution mythologique de Victor Hugo.<sup>6</sup>»

Depuis les textes éclairants d'Albouy, peu de recherches ont été faites à nouveau sur le sujet. Deux auteurs retiennent tout de même mon attention, car ils ont servi chacun à orienter davantage ma réflexion. Tout d'abord, Richard B. Grant publie en 1968 *The Perilous Quest. Image, Myth and Prophecy in the Narratives of Victor Hugo*<sup>7</sup>. Dans cet

<sup>4</sup> Renouvier écrit tout d'abord ses articles dans *La Critique philosophique*, puis les publie en 1893 sous le titre *Victor Hugo – Le Poète*. (Tel que cité par P. Albouy dans *La Création mythologique chez Victor Hugo*)

<sup>5</sup> Paul Berret, *La Philosophie de Victor Hugo en 1854-1859 et deux mythes de La Légende des siècles*, Paulin, Paris, 1910. (Tel que cité par P. Albouy dans *La Création mythologique chez Victor Hugo*)

<sup>6</sup> Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, Paris, 1963, page 15.

<sup>7</sup> Richard B. Grant, *The Perilous Quest. Image, Myth and Prophecy in the Narratives of Victor Hugo*, Duke University Press, Durham N.C., 1968, 253p.

ouvrage, Grant tente de montrer que les romans de Victor Hugo traités de façon individuelle répondent au mythe de la quête héroïque (héros, parcours, obstacles, but) tel qu'avancé par Northrop Frye. Par une analyse chronologique, il essaie dans ses conclusions de découvrir une évolution à la fois narrative et artistique de l'œuvre romanesque. Il se distingue par là d'Albouy qui, à l'exception d'un chapitre sur *L'Homme qui rit*, étudie surtout la poésie hugolienne.

Enfin, l'article de Yves Vadé publié en 1982 «Persée, Gilliatt, Œdipe» vaut la peine d'être mentionné car il touche de près le travail que j'entreprends. Vadé, dans son étude des *Travailleurs de la Mer*, cherche à montrer qu'une «même structure mythique (...) soutient le combat de Gilliatt contre l'univers matériel (...) et le conflit des forces beaucoup plus obscures qui s'affrontent à l'intérieur de lui-même<sup>8</sup>». Ainsi, il observe «une série de notations qui tendent à transformer le personnage principal en héros d'épopée primitive<sup>9</sup>». Il met donc en évidence les structures narratives, en se servant de théories de Propp, qui font se rejoindre les actions de Gilliatt le pêcheur et celles des deux héros antiques.

Ce faisant, il remarque très justement que les trois personnages ont des enfances similaires : les trois sont abandonnés par leurs parents, d'une façon ou d'une autre, dès leur jeune âge. Malheureusement, le commentaire de Vadé s'étend peu sur cette question et fait aussitôt appel à une autre discipline pour traiter des conflits œdipiens de Gilliatt. En s'éloignant ainsi de la mythologie au profit de la psychanalyse, le critique ignore un mythe qui m'apparaît crucial. Ce mythe, qui permet, je le crois, non seulement une meilleure interprétation des *Travailleurs de la mer* mais aussi de l'œuvre romanesque dans son ensemble, est la pierre angulaire de ma recherche. Il s'agit évidemment du mythe de la naissance du héros.

Il importe maintenant, avant de continuer la présentation de mon propos, de définir ce qu'est un «mythe» et surtout ce à quoi il faut faire référence lorsqu'il est question de «mythe de la naissance du héros». Le concept de «mythe» est devenu tellement polysémique qu'il cause problème à tous ceux qui veulent s'en servir. Dans les ouvrages

<sup>8</sup> Yves Vadé, «Persée, Gilliatt, Œdipe» dans *Stanford French Review*, 1982, page 146.

<sup>9</sup> Idem.

comportant l'étude de mythes, on pose toujours le problème terminologique. Il est nécessaire ainsi de «choisir un camp» (entre indo-européanistes [Dumézil], hellénistes [Vernant, Détienne], ethnologues [Lévi-Strauss, Éliade], psychanalystes [Jung, Rank] ou littéraires [Barthes]) afin d'être certain d'éviter toute confusion.

Je choisirai, lorsque je traiterai du mythe dans cette étude, de renvoyer à la définition que donne Mircea Éliade dans *Aspects du mythe* : «Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements.<sup>10</sup>» Les raisons qui me poussent à faire un tel choix sont diverses. Tout d'abord, selon Claude de Grève, auteur du volume *Éléments de littérature comparée - II. Thèmes et mythes*, s'il faut chercher un consensus, c'est tout d'abord vers le sens premier du mot mythe qu'il faut se tourner, et du même coup, vers Éliade.

**«En effet, les seules définitions sur lesquelles les chercheurs littéraires et en particuliers les comparatistes contemporains se soient mis d'accord sont les définitions du mythe au sens originel, - une fois écartés les sens galvaudés, - à partir de l'origine étymologique (mythos), c'est-à-dire « parole, récit transmis ». Ce sont les définitions proposées par les historiens des religions, tel le Roumain Mircea Eliade...<sup>11</sup>»**

De fait, il est facile de comprendre l'attrait de cette définition auprès des littéraires puisque, cherchant souvent à circonscrire le rôle et la fonction du mythe dans une œuvre, ils voient d'un bon œil le travail d'un *récit dans un autre récit*. Cependant, il ne s'agit pas là de paresse intellectuelle ou de facilité, car même des critiques comme Georges Dumézil conçoivent le lien narratif indéniable existant entre mythe et littérature.

**«Tout d'abord, comme l'a rappelé Georges Dumézil, la mythologie reste de l'ordre du logos et nous n'avons accès au mythe que par lui : même si le mythe est antérieur à sa « carrière littéraire », même s'il a pour fonction première de justifier et d'exprimer l'organisation sociale et politique, avec le rituel, la loi et la coutume, il est perçu à travers le langage, et c'est surtout de « textes mythologiques » que l'on dispose.<sup>12</sup>»**

Enfin, il me semble plus sage d'adopter la conception du mythe qui ressemblait le plus à celle que devait avoir Victor Hugo et ses contemporains. La mythologie (dans le sens de l'étude des mythes, qu'elle soit sociologique, ethnologique ou même psychanalytique) ne prenant son essor qu'au milieu du 19<sup>e</sup> siècle, il m'apparaît plus viable,

<sup>10</sup> Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963, page 16.

<sup>11</sup> Claude de Grève, *Éléments de littérature comparée II. Thèmes et mythes*, Hachette, Paris, 1995, page 27.

<sup>12</sup> Pierre Brunel, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1983, page 125.

pour comprendre la manière dont Hugo utilise et transforme les mythes, de rester le plus fidèle à leur définition d'alors, c'est-à-dire, selon Marcel Détiéne : «(...) un ensemble d'énoncés discursifs, de pratiques narratives, ou encore comme on dit, de récits et d'histoires – ces histoires qu'il convient aux Demoiselles de connaître, et qu'en effet tout le monde connaît au 18<sup>e</sup> siècle.<sup>13</sup>» C'est donc en cette qualité de *récit* structuré que j'étudierai le mythe chez Hugo et c'est pourquoi le mythe de la naissance du héros sera perçu comme le *récit* de l'enfance des héros. Cependant, il faut préciser que ce mythe est particulier, car il possède des caractéristiques qui le distinguent des autres mythes dits plus «conventionnels» : il est universel, il est générique, il est fondateur.

C'est le baron d'Eckstein qui, un des premiers, a perçu le caractère universel du mythe de la naissance du héros. Dès 1826, il notait «d'étranges coïncidences» qui révélaient «une tradition mythologique commune à l'enfance<sup>14</sup>». Ainsi, il y a certes Persée et Œdipe qui partageaient un même début, mais il faut savoir que les récits de naissance divine débordent grandement la mythologie grecque. On n'a qu'à penser à l'histoire de Moïse «sauvé des eaux», à celle de Romulus et Rémus ou à celles moins connues de Sargon ou de Karna<sup>15</sup> pour s'en convaincre. Déjà, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, plusieurs chercheurs (Bastian, Benfey, Stucken) essayaient de donner une explication à ces ressemblances étonnantes. Plus tard, même la psychanalyse s'en mêla lorsque Otto Rank avança l'hypothèse que le mythe de la naissance du héros n'était que la mise en récit d'un stade du développement de l'enfant que Freud avait appelé le «roman familial<sup>16</sup>».

Par ailleurs, cette première caractéristique d'universalité provoque l'apparition immanquable de la deuxième, c'est-à-dire l'aspect générique du mythe. Quiconque veut parler de l'ensemble comme *tout* doit chercher des points communs aux différentes versions, des structures semblables, des *séquences* de mythe. Des diverses analyses de critiques qui ont tenté de «découper» ce mythe (Lessman, Rank, Kerényi, Jung, Selliers) ressort un certain consensus autour de quatre grandes séquences : l'origine éminente du

<sup>13</sup> Marcel Détiéne, *L'Invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, c1981, page 15.

<sup>14</sup> Eckstein (le baron d'), *Le Catholique*, publication en 16 vol., 1826-29. (Tel que cité par P. Albouy dans *La Création mythologique chez Victor Hugo*)

<sup>15</sup> Sargon est un roi des légendes babyloniennes et Karna, un héros du *Mahabharata*, le récit épique de l'Inde antique.

<sup>16</sup> Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, Payot, Paris, 1983, 343p.

héros, son abandon, son sauvetage par des animaux et son retour triomphant ou vengeur. De plus, différentes sous-divisions viennent souvent s'attacher à ces grandes séquences : il est extrêmement commun par exemple que l'exposition de l'enfant se fasse par l'intermédiaire d'un coffre déposé sur l'eau.

Enfin, il est important de mentionner que le mythe de la naissance du héros est ce qu'on appelle un *mythe de fondation*. En effet, la venue au monde d'un héros n'a pas pour seul but de relater les balbutiements fantastiques des êtres surnaturels. Dans *Aspects du mythe*, Mircea Eliade souligne le fait que «la récapitulation est à la fois une remémoration et une réactualisation<sup>17</sup>» de l'événement mythique. Par conséquent, à l'occasion de la gestation d'un héros, on «refait» symboliquement le Monde, on le fonde à nouveau. Il faudra voir à cet égard si telle est l'intention des écrivains qui réutilisent les structures mythiques.

En effet, si cette «récapitulation» se faisait, dans les temps primitifs, par la tradition orale ou par des rites religieux, il faut répéter qu'aujourd'hui c'est surtout grâce à la littérature que les mythes parviennent jusqu'à nous. C'est dans cette optique que je me propose d'étudier le mythe de la naissance du héros chez Hugo, c'est-à-dire en observant de quelle manière la prose narrative hugolienne recycle la tradition épique et ainsi crée un *mythe littéraire*.

Deux conditions, selon Pierre Albouy, permettent à un texte d'accéder au statut de mythe littéraire<sup>18</sup>. La première est qu'il doit «ou bien se référer à un récit fourni par une tradition, ou bien fournir des références plus ou moins explicites à un mythe traditionnel, dont le texte reproduirait les structures et les significations<sup>19</sup>». Ce premier préalable soulève rapidement la question du thème. En quoi l'étude des mythes littéraires s'écarte-t-elle de l'étude des thèmes ? Albouy établit la différence quant à la présence d'un *récit* mythique. Si l'étude de thèmes peut se satisfaire de l'étude de «l'ensemble des apparitions

---

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Le concept de mythe littéraire sera également étudié par la suite par de nombreux chercheurs comme Philippe Sellier et Pierre Brunel mais, malgré leur apport intéressant, Pierre Albouy demeure, à mon avis, le pionnier dans la matière en proposant la définition la plus claire, la plus concise et la plus précise.

<sup>19</sup> Pierre Albouy, «Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire» dans *Mythographies*, Corti, Paris, 1976, page 270.

du personnage mythique dans le temps et l'espace littéraire envisagés<sup>20</sup>», l'étude des mythes littéraires est plus exigeante : elle demande à ces apparitions d'être inscrites dans une reconduction transformée des structures narratives du mythe original. Ainsi, il ne suffit pas qu'apparaissent les noms «Edipe» ou «Romulus» pour être en présence d'un mythe littéraire ; il faut aussi que soient présentes, dans le cas qui m'occupe, les quatre grandes séquences narratives de leur mythe.

Bien entendu, comme je m'occupe des sept romans de Victor Hugo (*Han d'Islande*, *Bug-Jargal*, *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables*, *Les Travailleurs de la mer*, *L'Homme qui rit*, *Quatrevingt-treize*), je ne m'attends pas à retrouver dans chaque roman les quatre séquences complètes dans leur ordre original. Seul le roman *L'Homme qui rit* répond à cet impératif. Néanmoins, en analysant les procédés stylistiques et narratifs utilisés, je tenterai de voir comment le mythe de la naissance du héros s'inscrit dans les romans de Victor Hugo à travers les personnages-orphelins.

Pour ce faire, je montrerai que tous les romans présentent certaines séquences (ou sous-séquences) du mythe, indépendamment de leur ordre, et que c'est l'œuvre *dans son ensemble* qui en est imprégnée. En ce sens, je me rapprocherai un peu de la démarche de Marie Miguet-Ollagnier qui postule, en parlant du mythe littéraire, que «le lecteur-critique doit avoir une attention flottante qui se porte parfois sur un détail ou un ensemble de détails<sup>21</sup>». C'est de manière *implicite*, mais marquée, que le mythe de la naissance du héros s'inscrit dans l'œuvre de Victor Hugo en tant que mythe littéraire. La première partie de ce travail traitera cette première hypothèse de travail.

La seconde condition, que Pierre Albouy considère comme étant indispensable au mythe littéraire, est ce qu'il appelle la «palingénésie» du mythe. Non seulement le mythe doit-il reconduire ses structures originales, mais il lui faut aussi les dépasser en injectant par son récit des significations nouvelles. Cette étude de la palingénésie peut être éclairée par la notion de «modèle» issue de Gérard Genot, et reprise par de nombreux comparatistes en littérature. En s'inspirant du concept utilisé en mathématiques, en logique et en

<sup>20</sup> Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969, page 9.

<sup>21</sup> Marie Miguet-Ollagnier, *Mythanalyses*, Université de Besançon, Centre de Recherches Jacques Petit; Diffusion Les Belles Lettres, Paris, 1992, page 13.

philosophie des science, Genot parvient à une définition de la notion pouvant s'appliquer au monde des Lettres : « une construction considérée comme pouvant être appliquée à, ou retrouvée dans d'autres objets, et permettant une description de ceux-ci, avec des modifications elles-mêmes systématisées<sup>22</sup> ». Ainsi, au-delà de la fidélité ou de la trahison du *modèle* mythique, il sera surtout intéressant de voir en quoi les modulations de Victor Hugo nous interpelle et s'il n'existe pas là un dialogue entre l'écrivain, ses contemporains et la perception qu'ils ont de la société qui les entoure.

En effet, il faudra voir si cette palingénésie ne serait pas contextuelle. L'implication sociale de Victor Hugo ainsi que le milieu dans lequel il vivait devraient sûrement donner des indices quant aux significations ajoutées dans son utilisation du mythe. Le questionnement que posera cette démarche «palingénésique» ne sera donc pas de savoir si les romans de Hugo reflètent ou non la situation de sa société, mais bien de voir si sa mythification romanesque du monde est porteuse de significations sociales, philosophiques ou même politiques. Je développe l'idée, dans la seconde partie de cet ouvrage, que la présence du mythe de la naissance du héros chez Hugo participe à une vision populiste de la société.

Enfin, il est important, je crois, de faire une dernière mise en garde avant de se saisir à bras-le-corps des romans de Hugo. Pierre Albouy et Marie Miguet-Ollagnier s'entendent pour dire, lorsqu'il est question de mythe littéraire, que sa «difficulté résiderait dans une pluralité des significations, interdisant qu'aucune puisse subsister sans l'autre<sup>23</sup>». Le mythe littéraire n'est donc pas une allégorie dont l'auteur insérerait de façon directive le seul sens possible. De la même manière, mon mémoire de maîtrise ne se veut pas une interprétation réductrice des romans de Hugo; il n'a que pour seule et modeste intention de dire : «Regardez, cela existe, *aussi*.»

---

<sup>22</sup> (Gérard Génot, « Analyse structurelle de Pinocchio » dans *Quaderni della Fondazione nazionale Carlo Collodi*, 1970.) Tel que rapporté par Claude de Grève dans l'ouvrage déjà cité, à la page 64.

<sup>23</sup> Pierre Albouy, «Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire» in *Mythographies*, Corti, Paris, 1976, page 270.

# Première partie

## *Des séquences à l'œuvre*

**« Il commençait à se prendre sérieusement pour un personnage de conte de fées. »**

*– Notre-Dame de Paris*

## Chapitre 1 - Le roi et la bergère

Sans contredit, les mythes et les légendes sont affaires de puissance. En effet, les exploits des héros n'ont souvent d'égale que la splendeur de leur royaume et tous sentent dans leurs veines couler du sang bleu. Ils sont engendrés par des rois et des reines ou, ce qui est encore mieux, par des dieux et des déesses. Ainsi, dès le moment où ils viennent au jour, ils héritent d'une certaine noblesse et c'est elle qui, *a priori*, contribue à leur renommée. Pourtant, cette perception généralisée de l'origine des héros demande quelques nuances, car les acteurs de la mythologie ne méritent pas toujours complètement le caractère princier qu'on veut bien leur attribuer. Dans la plupart des cas, une étude plus approfondie du statut des géniteurs nous montre que les héros sont, davantage que des «pur-sang», des sang-mêlé.

Ce métissage des héros s'organise en deux paradigmes principaux<sup>24</sup>. Le premier présente un couple de parents où s'allient mortalité et immortalité. Le cas de Persée s'inscrit parfaitement dans ce modèle : sa naissance provient de la rencontre d'une simple mortelle, Danaé (enfermée dans une tour par son père, le roi Acrisios, à cause d'un oracle funeste), et de Zeus sous forme d'une pluie d'or. Achille (Pélée – la déesse Thétis), Hercule (le dieu Zeus – Alcmène) et Romulus (le dieu Mars – Ilia, fille du roi Numitor) font aussi partie de ce nombre. La seconde sorte de métissage en est une basée sur la jonction de parents de statut social extrême, de type «le roi et la bergère». Les histoires de Sargon, de Gilgamesh ou de Cyrus empruntent cette voie. Cependant, les rôles y sont inversés : les pères sont des inconnus et les mères, des princesses. Par exemple, selon Hérodote, Cyrus était fils de Mandane et petit-fils du roi des Mèdes, Astyage. Le père du héros, quant à lui, était le perse Cambyse, considéré alors comme moins digne qu'un Mède moyen. Astyage l'avait justement choisi pour cette médiocrité en raison d'un rêve apeurant que le vieil homme avait fait au sujet de sa fille et de sa progéniture.

Certains mythes de naissance des héros, et je me servirai ici de la mythologie chrétienne, proposent également des variantes intéressantes à ces deux paradigmes en

---

<sup>24</sup> Je propose moi-même cette analyse à partir d'un tableau, réalisé par Otto Rank, présentant une étude formelle de plusieurs mythes de naissance des héros, que j'ai placé en Appendice I.

présentant ce métissage soit comme une mise en opposition de couples de parents, soit comme un mélange exacerbé des deux modèles principaux. Un premier héros de la chrétienté, Moïse, peut illustrer de façon adéquate la première variante. Pour lui, l'amalgame de la royauté et du bas rang se concrétise non pas dans l'union du père et de la mère mais dans celle des parents dits «biologiques» et du parent adoptif. Les premiers sont des esclaves israélites de la famille de Lévi<sup>25</sup> alors que la seconde, celle qui tirera Moïse des eaux, est la fille du Pharaon. Enfin, l'histoire de Jésus est un bon exemple du mélange exacerbé des deux paradigmes premiers. Le Christ possède un père divin en Dieu, mais sa mère, quoique humaine, n'est pas d'origine royale, comme celles des héros grecs. Marie (tout comme son époux charpentier Joseph) se situe aux antipodes de la situation sociale d'une Danaé.

Ce n'est pas sans raison si les mythes de la naissance du héros offrent souvent une parenté déséquilibrée. Cela est inhérent au héros du mythe d'être mal né (le reste de la fable confirmera cette naissance difficile), et ce n'est qu'en traversant cette épreuve qu'il deviendra héros. Dans la logique du mythe, le métissage est déjà, *avant même la naissance*, une faiblesse que le héros devra surmonter pour prouver sa qualité de héros<sup>26</sup>.

Cela dit, comme la tête tranchée d'Orphée, les mythes continuent à chanter, même après l'heure de leur mort, même à travers l'éloignement. Ainsi, maints écrivains tendent l'oreille et laissent des traces de leur écho dans leurs œuvres. Hugo est l'un de ceux-là. La première caractéristique du mythe de la naissance du héros, l'origine éminente (mais trouble) de celui-ci, se retrouve, de différentes manières et à divers endroits, dans son œuvre romanesque. Certes, il est difficile de croire, lorsqu'on se souvient des personnages *misérables* de ses romans, qu'ils puissent être engendrés par des rois, ou ce qui serait pire encore, par des dieux. Et pourtant, les indications sont là, en de petits détails, en quelques paroles lancées au moment opportun par différents personnages.

Encore une fois, il est possible de distinguer, lorsqu'on analyse cette fois-ci l'origine des personnages (surtout celle des orphelins évidemment), deux grandes catégories, deux grands paradoxes faisant écho au statut des héros mythiques. Il se trouve,

<sup>25</sup> De plus, il faut remarquer que l'ambivalence des statuts est présente au départ : esclavagisme / peuple élu.

<sup>26</sup> Marthe Robert, *Roman des origines, origines du roman*, Gallimard, Paris, c1972, page 87-89.

dans les romans de Hugo, deux mouvements verticaux qui remettent constamment en question l'appartenance du héros à la royauté ou au bas rang (liant à la fois un métissage et une ambivalence des classes sociales). Dans un premier groupe apparaissent les personnages qui, quoique nobles, voient leur importance diminuée, rabaissée. Ce sont des rois, des vice-rois, des barons, des lords, mais leur titre est ignoré, attaqué ou par eux-mêmes dénigré. Dans une dynamique inverse, d'autres personnages, faisant partie de la populace, de la racaille, sont élevés par l'auteur au rang de princes, de divinités presque, alors que peu y parviennent véritablement. Ils ont «l'allure» royale», se reconnaissent entre eux une fibre distinguée ou même se donnent parfois des sobriquets généreux. Ainsi, ce sont ces deux valse entre royauté et plèbe que j'étudierai et qui établiront un premier lien, une première séquence similaire, entre romans hugoliens et mythe de la naissance du héros.

### *Moins que roi*

Affirmer sans ambages la bâtardise de ses personnages éminents est le moyen le plus direct utilisé par Hugo pour infléchir leur importance. En désignant, dans *L'Homme qui rit*, le frère de Gwynplaine (Lord David Dirry-Moir) comme «ce bâtard de Lord Clancharlie» (HQR, p. 256) et en disant de la duchesse Josiane qu'elle «se sa[vait] bâtarde» (HQR, p. 258), Hugo nous présente déjà ces orphelins fortunés comme des êtres imparfaits. Les connotations négatives accordées au mot «bâtard», accentuées dans chaque cas par la répétition de «ce bâtard officier» et de «son origine [de Josiane] était la bâtardise et l'océan» (HQR, p.259), montrent bien l'ampleur de la tare. Par contre, le souci de l'auteur de maintenir l'équilibre est flagrant. Dans les mêmes lignes où il annonce l'état peu envieux de ces personnages, il souligne, comme si leur titre n'était pas suffisant, leur caractère royal : Josiane, se sachant bâtarde, «se sentait princesse, et le prenait de haut avec les arrangements quelconques» (HQR, p. 258) tandis que la mère de Lord David Dirry-Moir (ce bâtard de Lord Clancharlie) lui donne un second père, plus honorable celui-là : «elle se fit pardonner ce premier amant sauvage par un deuxième, celui-là incontestablement apprivoisé, et même royaliste, car c'était le roi.» (HQR, p. 256).

Au même titre, je crois que le cas d'Ordener, le héros du premier roman de Hugo, *Han d'Islande*, est très révélateur quant au métissage, même s'il est plus subtil et plus complexe. Ordener n'est pas un orphelin car il est le fils du vice-roi Grummond de Knud.

Tout de même, il assume un état similaire puisque le lecteur ne connaît pas la mère du héros, l'auteur n'en faisant pas mention. Aussi, ce dernier précise que Grummond de Knud, trop occupé des affaires de l'État norvégien, pria son frère Levin de Knud d'élever son fils «comme s'[il] eusse élevé le [s]ien» (HAN, p. 35), ce qui fera dire à Ordener que Levin de Knud est son «second père» (HAN, p. 27).

Ce qui est intéressant dans le métissage entre royauté et plèbe chez Ordener, c'est qu'il est auto-infligé. Dans son voyage initiatique à la recherche du brigand Han d'Islande, Ordener tient à l'incognito car il comprend que son titre peut être un poids lourd à porter. Son «second père» dira à cet effet qu'il a élevé Ordener afin «qu'il fût libre en dépit de son rang» (HAN, p. 26). Par conséquent, c'est le caractère incognito du fils du vice-roi qui flétrira un peu l'image parfaite de ses origines royales. Dans ses pérégrinations, on le prendra pour «quelque rustaud, peut-être... quelque vassal... (...) quelque soldat de garnison» (HAN, p. 45). Son futur beau-frère, fils de la comtesse d'Ahlefeld, ne le reconnaissant pas, lui refusera un duel prétextant qu'il ne faut se battre que «prince contre prince, berger contre berger» ; il ira même jusqu'à comparer Ordener à Cambyse, se faisant lui-même un Cyrus!

**«- Vous faites sagement, ma belle demoiselle, si vous ne voulez pas que le jouvencel soit puni de ses hardiesses, dit le lieutenant, qui, aux menaces d'Ordener, s'était mis en garde sans s'émouvoir ; car Cyrus allait se brouiller avec Cambyse, pourvu toutefois que ce ne soit pas faire trop d'honneur à ce vassal que le comparer à Cambyse.» (HAN, p. 31)**

Quelque temps après cet épisode, le lieutenant d'Ahlefeld, alerté par sa mère de la possibilité d'une méprise, rejettera intérieurement son argumentation. Même l'apparence physique d'Ordener ne fait pas de lui un vice-roi.

**«Le fils du vice-roi ne se vêtirait pas d'un justaucorps usé ; et cette vieille plume noire sans boucle, battue du vent et de la pluie! et ce grand manteau dont on pourrait faire une tente! et ces cheveux en désordre, sans peignes et sans frises! et ces bottines à éperons de fer, souillées de boue et de poussières! Vraiment ce ne peut être lui. Le baron de Thorvick est chevalier de Danebrog ; cet étranger ne porte aucune décoration d'honneur. » (HAN, p. 46)**

Si ces caractéristiques font de lui moins qu'un roi, elles n'empêchent pas Hugo de faire d'Ordener plus qu'un roi. Encore une fois la balance entre royauté et rang obscur est stabilisée car l'on comprend que le jeune auteur présente son héros comme le roi idéal. C'est par un passage vers le peuple, *dans* le peuple, qu'Ordener deviendra la figure rêvée

du puissant. Voilà un roi éclairé, courageux, soucieux de ses sujets, qui n'est «point esclave des étiquettes» (HAN, p. 27), dont la «courtoisie sauvage» (HAN, p. 47) va de pair avec son dédain des intrigues de la cour. Voilà le roi-paysan, vivant dans une «tente», battu par le vent, sans frisures ou autres artifices, les deux pieds dans la boue, ne nécessitant pas de décorations pour avoir de l'honneur. À cet effet, les premières convictions royalistes de Hugo sont visibles dans le roman : ce que tente de désamorcer Ordener dans le royaume de Norvège, c'est le complot d'arrivistes qui tentent de manipuler le peuple contre leur roi déchu.

Ce métissage d'Ordener est bien différent de celui des personnages dont je vais maintenant parler. Si le fils du vice-roi remettait lui-même en question son titre en le cachant, d'autres verront le leur accablé d'attaques extérieures. Une première illustration de cette éminence mise à mal pourrait être tirée des *Misérables*. L'orphelin Marius Pontmercy<sup>27</sup> apprend, alors qu'il recherche son père et le trouve dans son lit de mort, que celui-ci avait été nommé baron par Napoléon et qu'il léguait à son fils son titre.

**« – Pour mon fils. – L'empereur m'a fait baron sur le champ de bataille de Waterloo. Puisque la restauration me conteste ce titre que j'ai payé de mon sang, mon fils le prendra et le portera. Il va sans dire qu'il en sera digne. » (MIZ, p. 255)**

Déjà, dans cette lettre du colonel-baron à son fils, sont présentes noblesse et contestation. Marius hérite d'un titre prestigieux, mais déjà entaché. De plus, cette contestation se cristallisera lors de la rencontre du nouveau baron Marius Pontmercy et du bourgeois M. Gillenormand, son grand-père royaliste. L'échange est significatif puisque les deux partis, tour à tour, élèveront et dénigreront les différents pouvoirs politiques. Marius affirmera sa légitimité avec ses cartes de visite signées *Le baron Marius Pontmercy* et en criant : «À bas les Bourbons, et ce gros cochon de Louis XVIII!» (MIZ, p. 255) ; M. Gillenormand voudra briser les prétentions de son petit-fils en ridiculisant son nouveau titre («Vois-tu bien, tu es baron comme ma pantoufle!»[MIZ, p. 255]) et en s'inclinant religieusement devant un buste du duc de Berry. Ici encore, notre héros possède la tare originelle qui fragilise son statut de noble.

Un des derniers romans de Hugo, *Quatrevingt-treize*, fait, quant à lui, de sa trame principale la remise en cause de la royauté. Il présente les péripéties de la guerre de

Vendée à travers de multiples personnages, mais focalise son attention sur deux d'entre eux : le vicomte Gauvin et son grand-oncle, le marquis de Lantenac, prince breton. Le premier, sans surprise, est orphelin.

«Ajoutons ceci : remplacer le père était facile, l'enfant n'en avait plus ; il était orphelin ; son père était mort, sa mère était morte ; il n'avait pour veiller sur lui qu'une grand-mère aveugle et un grand-oncle absent. La grand-mère mourut (...)»  
(QVT, p. 455)

Dans ce cas-ci, c'est tout d'abord le déroulement global de l'histoire qui est révélateur de ce qui a trait au métissage de la noblesse. L'auteur nous raconte les événements qui opposent un vicomte et un marquis dans une guerre qui a pour sujet la légitimité de la monarchie. Les belligérants ont donc des buts différents qui, incidemment, rejoignent les deux mouvements dynamiques que j'ai identifiés plus haut dans cette étude. Le vicomte Gauvin se bat pour la république, pour l'abolition de la royauté, et donc pour l'abolition même de son titre. Il va sans dire qu'il procède, dans ce métissage auto-infligé, de façon beaucoup plus draconienne qu'un Ordener ne l'a fait. Dans le mouvement inverse, le marquis de Lantenac prend les armes, «représente le roi» (QVT, p. 424) et se bat pour la monarchie afin de recouvrer sa légitimité et celle des siens.

Cependant, à propos de ce dernier, il faut noter que sa présentation par Hugo est biaisée en ce sens où elle nous fait encore le portrait d'un personnage à la noblesse imparfaite. S'il était facile de le faire au sujet de Gauvin (sa noblesse nous est montrée comme très suspecte et mauvaise aux yeux des chefs révolutionnaires [QVT, p. 463]), c'est plus ardu en ce qui concerne le marquis de Lantenac, étant donné qu'il est «l'homme choisi par les princes» (QVT, p. 434), la figure même du sauveur du roi. C'est dans le sous-chapitre judicieusement nommé *Noblesse et rotures mêlées* que l'auteur nous fait part des réticences des alliés de Lantenac quant à la «pureté» de ses origines.

« Boisberthelot grommela à demi-voix à l'oreille de La Vieuville :  
– Nous allons voir si c'est un chef.  
La Vieuville répondit :  
– En attendant, c'est un prince.  
– Presque.  
– Gentilhomme en France, mais prince en Bretagne. (...)  
Il y eut un silence.  
Boisberthelot repartit :  
– À défaut d'un prince français, on prend un prince breton. (...)  
La Vieuville rêva un moment, et dit :

---

<sup>27</sup> Sa mère est décédée à l'accouchement et son père l'abandonne au grand-père maternel sous les menaces.

– Il faudrait un prince, un prince de France, un prince de sang. Un vrai prince. »  
(QVT, p. 424-426)

Ainsi, il a beau être vicomte de Fontenay, marquis de Lantenac, prince breton, lieutenant général des armées du roi, ce n'est pas suffisant. Il est moins que prince de France, moins que prince de sang, il est moins que *vrai*.

Cela dit, s'il semble maintenant montré que beaucoup de personnages éminents sont métissés d'une façon ou d'une autre dans les romans hugoliens, cela a surtout été fait à l'aide de ce qu'on appelle communément des personnages principaux. J'aurais pu en utiliser d'autres du même genre : les personnages Pierrot, «Roi! – noir! – esclave!» (BUG, p. 156), Phoebus, qui est «de noble naissance» (NDP, p. 311) ou Gwynplaine, le saltimbanque/Lord sont sûrement venus à l'esprit des lecteurs attentifs de Hugo. Cependant, il importe de témoigner de ce phénomène de métissage dans les ramifications mêmes de l'œuvre hugolienne afin d'exposer à quel point l'influence des séquences mythiques peut être fine. À cette fin, je présenterai brièvement le cas du personnage «secondaire» Joë Ebenezer Caudray des *Travailleurs de la mer*.

Afin de replacer ce personnage dans son contexte romanesque, il est nécessaire que je donne un bref aperçu de son rôle et de son importance dans *Les Travailleurs*. Ebenezer est le nouveau recteur/pasteur/révérénd de Saint-Sampson, dans l'île de Guernesey. Son arrivée coïncide avec le début des sérénades que Gilliat, le personnage principal, offre à Déruchette, une jeune orpheline dont il s'est secrètement entiché. On apprend qu'Ebenezer est pauvre, mais qu'il est «le neveu et l'héritier du vieux et opulent doyen de Saint-Asaph» et que, ce parent mort, «il serait riche.» (TM, p. 38). On ne peut donc dire qu'il soit véritablement orphelin, mais disons que le seul parent dont il est fait mention dans le roman (ce vieil oncle opulent) mourra avant la fin du récit. Pendant toute l'histoire, Ebenezer ne sera que peu présent dans l'action : son arrivée est notée, il apparaît également dans un épisode où Gilliat le sauve d'une noyade certaine, puis il accompagne l'ancien recteur dans une visite à Mess Lethierry où il ne prononcera pas cinq phrases. Il disparaît ensuite complètement pour ne réapparaître qu'à la toute fin où il ravira l'amour de Déruchette, l'épousera, avec l'aide contrite de Gilliat, et partira avec elle chercher l'héritage de son oncle défunt.

Dans cette optique, il semble difficile d'imaginer la présence d'un métissage noble ou d'éléments qui souligneraient l'utilisation d'une séquence du mythe. Pourtant, en analysant les courtes descriptions ou les quelques détails que nous donne l'auteur au sujet de ses personnages moins importants ou «secondaires» (comme l'est celui d'Ebenezer), je me suis aperçu qu'ils sont fréquemment porteurs de ces éléments mythifiants. Dans ses descriptions du jeune révérend, le narrateur tient à nous dire qu'il «avait des parentés distinguées», et il va même ajouter par la suite, avec une réserve que je souligne, qu'il «avait presque droit à la qualité d'honorable» (TM, p. 38). Aussi, s'il n'est guère plus qu'un pasteur, un «calotin» dira Mess Lethierry (TM, p. 34), son simple sourire rappelle toujours l'ambiguïté du métissage qui le place entre deux extrêmes : «Son sourire sincère, qui montrait des dents d'enfant, était pensif et religieux. C'était la gentillesse d'un page et la dignité d'un évêque.» (TM, p. 81, je souligne). En outre, les explications que nous donne Hugo sur sa doctrine révèle des indices intéressants. Même s'il a des origines nobles, il s'empresse de les diminuer, ses convictions religieuses subordonnant l'autorité paternelle à l'amour conjugal.

**«Il faisait le rêve de la primitive église, où Adam avait le droit de choisir Eve, et où Frumentanus, évêque d'Hiérapolis, enlevait une fille pour en faire sa femme en disant aux parents : Elle le veut et je le veux, vous n'êtes plus son père et vous n'êtes plus sa mère (...).» (TM, p. 38)**

Enfin, comme pour bien indiquer l'influence de la séquence, l'auteur va jusqu'à comparer le jeune Ebenezer à Isaac, héros de la chrétienté, dont le mythe de la naissance difficile est bien connu.

**«Ce qu'il lut, le voici :  
– Isaac se promenait dans le chemin qui mène au puits appelé Puits de celui qui vit et qui voit. Rébecca, ayant aperçu Isaac, dit : Qui est cet homme qui vient au-devant de moi? (...)  
Ebenezer et Déruchette se regardèrent.» (TM, p. 83)**

En juxtaposant un extrait de la Bible lu par Jaquemin Hérode, l'ancien recteur, au premier regard que s'échangent Ebenezer et Déruchette, le narrateur met la comparaison en évidence. Son utilisation d'un verset de la Bible où il est question d'un «Puits», élément souvent fondamental dans le mythe de la naissance du héros, n'en est que plus évocatrice.

Somme toute, les origines éminentes du personnage Ebenezer, de Gauvin, de Lantenac, de Marius et des autres sont indicatives à leur manière de l'influence qu'exerce le mythe de la naissance du héros dans les romans de Hugo. D'autres personnages, moins nobles ceux-là, témoignent également, mais de façons différentes, d'origines impressionnantes. Ils mettent en place un mouvement inverse du métissage qui, cette fois-ci, extirpe de la fange et élève au rang de roi et de reine la lie de la société, ses êtres les plus vulnérables et les plus miséreux.

### *Plus que bergère*

Pour ennoblir ses personnages les plus roturiers, Hugo utilise, entre autres voies, celle des indications sur leur apparence physique. En effet, un bon moyen de montrer qu'il y a une autre noblesse que celle du sang, c'est de faire surgir dans la morphologie même d'un être sa stature royale. Il ne faut pas oublier que nous sommes à l'époque où la physiognomonie de J.C. Lavater obtient une reconnaissance certaine, et ce notamment chez des écrivains (dont Balzac est le plus célèbre) qui se servaient de sa théorie pour élaborer leurs personnages. La volonté de Hugo de rehausser la valeur d'un personnage par ce stratagème était donc d'autant plus perceptible pour les lecteurs contemporains qui étaient sensibles au développement de la *science* physiognomonique. Le meilleur exemple de ce souci de définir un caractère par l'étude des traits du visage ou du corps se trouve sans contredit dans son second roman *Bug-Jargal*.

Ce n'est pas une erreur que de voir apparaître ici une analyse du personnage Pierrot, alors qu'il a été cité en exemple dans la section précédente. Il est de ces heureux personnages qui sont si complexes qu'ils peuvent entrer dans plusieurs catégories selon l'interprétation que l'on peut se faire d'eux. Pierrot est bel et bien le dauphin du «pays de Kakongo» (BUG, p. 193), mais sa condition d'esclave noir de Saint-Domingue fait de lui un personnage misérable qui tente d'améliorer sa condition : la révolution qu'il tentera de mener dans le roman le prouve. Son histoire, car c'est bien la sienne qui est racontée (*Bug-Jargal* est le véritable nom de Pierrot), possède un narrateur qui est le personnage Léopold d'Auvergney, capitaine des milices aux postes de l'Acul. C'est lui qui décrira pour la première fois l'esclave Pierrot qui est soupçonné d'avoir chanté une sérénade à Marie, la

promise dudit capitaine. La mention des «signes [du visage] caractéristiques de la race africaine» est un premier indice du biais physiognomonique de sa description.

**«(...) je me rappelais, non sans étonnement, l'air de rudesse et de majesté empreint sur son visage au milieu des signes caractéristiques de la race africaine, l'éclat de ses yeux, la blancheur de ses dents sur le noir éclatant de sa peau, la largeur de son front, surprenante surtout chez un nègre, le gonflement dédaigneux qui donnait à l'épaisseur de ses lèvres et de ses narines quelque chose de si fier et de si puissant, la noblesse de son port, la beauté de ses formes, qui, quoique maigries et dégradées par la fatigue d'un travail journalier, avaient encore un développement herculéen ; je me représentais dans son ensemble l'aspect imposant de cet esclave et je me disais qu'il aurait bien pu convenir à un roi.» (BUG, p. 158)**

Cet extrait est très révélateur du métissage dont je traite dans ce premier chapitre car il synthétise et nourrit en parallèle les deux pôles du «mélange». Pierrot est présenté comme cet amalgame du noir et du blanc, du Noir et du Blanc, de la rudesse et de la majesté, de la fatigue et de la beauté, à mi-chemin de l'esclave et du roi. De surcroît, le narrateur se permet une comparaison entre un héros dont le mythe de la naissance est bien connu, Hercule, et un personnage dont il dira à la page suivante, qu'on «ne lui connaissait ni père ni mère».

Cette tentative de métissage par l'aspect physique, Hugo la fait aussi dans *Notre-Dame de Paris* par l'intermédiaire des personnages Esmeralda et Quasimodo. Même si les indications sont plus concises, elles sont néanmoins plus soutenues puisqu'elles se répéteront dans quelques chapitres. (Par ailleurs, dans ce roman, Hugo prendra aussi pour *grandir* ses personnages d'autres moyens, que j'exposerai un peu plus tard.) En ce qui concerne l'Égyptienne Esmeralda, c'est dès sa naissance que ses traits physiques font d'elle une reine, malgré qu'elle soit la fille d'une femme publique. Sa mère, la Chantefleurie, l'aimait follement et sacrifiait jusqu'à sa santé pour habiller son enfant somptueusement.

**«(...) il est certain que cette petite était plus emmaillotée de rubans et de broderies qu'une dauphine du Dauphiné! Elle avait entre autres une paire de petits souliers! que le roi Louis XI n'en a certainement pas eu de pareils!» (NDP, p. 313)**

L'extrême misère n'empêche pas la royauté chez les personnages hugoliens. Ainsi, la prostitution d'une mère permet à une enfant pauvre d'être plus riche qu'une princesse et de posséder ce qu'un Louis XI même ne possédait pas.

Si les traits physiques des personnages peuvent faire d'eux des rois, l'architecture grandiose d'un bâtiment peut certainement le faire château. Dans *Notre-Dame de Paris*, tel est le cas de la cathédrale et, par extension, de son occupant principal. Quasimodo, le bossu de Notre-Dame, orphelin, sourd, borgne, devient, au contact de sa forteresse, roi parmi les rois. Se détournant des hommes et de leur mesquinerie, il trouve une fraternité auprès des statues qui hantent le saint lieu.

**«Sa cathédrale lui suffisait. Elle était peuplée de figures de marbre, rois, saints, évêques, qui du moins ne lui éclataient pas de rire au nez et n'avaient pour lui qu'un regard tranquille et bienveillant.»  
(NDP, p. 292)**

C'est ainsi que, sautant de saillie en saillie, visitant les gorgones des tours, il devient le souffle de vie de la cathédrale. Mais le balancier du métissage est toujours maintenu : paradoxalement, Quasimodo se mue à la fois en «forme hideuse» errant sur tous les points du monument et en «dieu de ce temple», mi-homme, mi-bête, à la manière des dieux égyptiens (NDP, p. 293). D'ailleurs, son *règne* sur Notre-Dame sera confirmé à la fin du roman alors que les manants la prendront d'assaut. Quasimodo, seul, freinera l'attaque, et l'auteur dira de lui qu'il «avait l'air d'un vieux roi chevelu à sa fenêtre». (NDP, p. 386)

Cela dit, les narrateurs hugoliens n'ébauchent pas des rois à partir des miséreux que par la description. Les paroles et les perceptions des personnages contribuent également à mettre en place une royauté suggérée. Dans *Les Misérables*, le personnage Cosette, orpheline d'une orpheline, sera à maintes reprises perçu par les autres comme étant de race noble. Jean Valjean, son père adoptif, est le premier à lui promulguer de tels égards. En la traitant déceimment, et en lui offrant une poupée de rêve afin qu'elle puisse jouer, il provoque chez elle un ahurissement «royal» : «Ce qu'elle éprouvait en ce moment-là était un peu pareil à ce qu'elle eût ressenti si l'on lui eût dit brusquement : Petite, vous êtes la reine de France.» (MIZ, p. 168). Même la Thénardier, grossier personnage s'il en est un, reconnaîtra les allures altières, et scandaleuses, de cette approche : «Encore un peu il lui dirait votre majesté comme à la duchesse de Berry!» (MIZ, p. 168). Cette «méprise» se poursuivra tout au long du roman ; Thénardier dira que Cosette «était certainement à des riches» (MIZ, p. 310), M. Gillenormand, son nouveau beau-père, se plaindra candidement qu'elle «ne sera que baronne, (alors qu')elle est née marquise» (MIZ, p. 515), et une lettre mystérieuse lui étant adressée avancera qu'elle est «de haute naissance» (MIZ, p. 546).

Tout juste après son mariage avec Marius, à la fin du roman, Cosette elle-même se laissera prendre avec innocence au jeu du métissage.

**«Elle se contempla de la tête aux pieds dans une grande glace, puis s'écria avec une explosion d'extase ineffable :  
Il y avait une fois un roi et une reine. Oh! comme je suis contente!» (MIZ, p. 534)**

Cette explosion n'est peut-être pas aussi innocente qu'elle pourrait le paraître. En empruntant le mode des contes de fées (une variante du «Il était une fois»), Cosette place le lecteur en face d'une énigme. L'histoire finit-elle, débute-t-elle ou recommence-t-elle? N'était-ce donc qu'un conte de fée, qu'un mythe ajouterais-je, que l'histoire de ces *Misérables*? Comme dans les histoires pour enfants, voilà que l'orpheline a «retrouvé» ses parents ainsi que son titre de reine... Même si je traiterai davantage de ce retour triomphant du héros dans le quatrième chapitre, il faut tout de même noter que, dans le cas de Cosette, le passage d'un état roturier à un état «princier» est effectif et que le métissage est réussi.

Au moins deux autres personnages féminins voient leur statut social ennobli par les paroles de leurs semblables. La première de ces femmes est Dea, orpheline aveugle, recueillie par un vieux philosophe, Ursus, dans *L'Homme qui rit*. C'est ce dernier qui lui donnera sa dimension royale. Tout d'abord, Ursus l'adopte toute petite et la baptise. Il offre à cet être vulnérable, frêle et abandonné un nom divin : Dea, déesse en latin. De plus, devant une foule qu'il harangue, il la présente comme une «prêtresse mystérieuse» et ajoute qu'il «la croit fille de roi, sans l'affirmer» (HQR, p. 304) À cet égard, Gérard Schaeffer, dans les notes de l'édition GF-Flammarion, écrira avec justesse :

**«(...) la voix suggère (...) que Dea, par analogie, en somme, avec le destin de Gwynplaine, pourrait, par sa naissance, appartenir au monde des grands. (...) Double féminin d'Œdipe, frappée de cécité au début de sa vie, à l'inverse du roi de Thèbes? Ainsi Gwynplaine *enfant* s'est-il montré un véritable héros (Hercule ou Prométhée) dans sa lutte contre les éléments.<sup>28</sup>»**

Schaeffer a raison de mettre en italique le mot *enfant* car c'est bien là que tout le mythe se joue. Néanmoins, sa comparaison de Dea avec Œdipe, même si elle est intéressante au niveau de l'abandon du héros, me laisse sceptique. Dea est à mon avis, par sa cécité et par l'aveu même d'Ursus qui en fait une «prêtresse mystérieuse», davantage la Tirésias d'un Gwynplaine-Œdipe, qu'une Œdipe elle-même.

<sup>28</sup> Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Tome 2, Flammarion, Paris, 1982. Note numéro 13, page 360.

La seconde jeune femme qui se verra grandie, à deux reprises, par les yeux d'autrui est Esmeralda. Enfant, on lui prédira la plus belle des destinées. Des diseuses de bonne aventure, charmées par la beauté du poupon, s'emporteront dans leurs oracles, au grand plaisir de la mère.

**«Elle voulut savoir ce qu'elle avait, et si sa jolie petite Agnès ne serait pas un jour impératrice d'Arménie ou d'autre chose. (...) Ce devait être une beauté, une vertu, une reine. Elle retourna donc dans son galetas de la rue Folle-Peine, toute fière d'y apporter une reine. (...) [La mère] courut raconter à une voisine de la rue de la Séchesserie qu'il viendrait un jour où sa fille serait servie à table par le roi d'Angleterre et l'archiduc d'Éthiopie» (NDP, p. 314)**

L'habileté du narrateur dans cet extrait est d'établir le contraste qui renforcera l'union des extrêmes. La pauvre enfant qui deviendra reine ou impératrice est issue d'un quartier mal famé dont les noms des rues ne laissent rien à l'imagination. Les rues de la Folle-Peine et de la Séchesserie (qui ressemble évidemment beaucoup à «sécheresse») côtoient donc avec beaucoup d'à-propos le faste de la table d'un roi et d'un archiduc...

Aussi loufoques que soient ces prédictions de grandeur, c'est pourtant dans les yeux d'un archidiacre qu'elles se verront réalisées. Claude Frollo, archidiacre de Notre-Dame de Paris, amoureux de la belle Égyptienne, fera d'elle beaucoup plus qu'une reine lorsqu'il lui expliquera l'ampleur de son envoûtement : «Une créature si belle que Dieu l'eût préférée à la Vierge, et l'eût choisie pour sa mère, et eût voulu naître d'elle si elle eût existé quand il se fit homme.» (NDP, p. 352). Cette élévation est importante, car c'est son caractère blasphématoire qui lui donne toute sa puissance. Frollo, homme d'Église austère, n'aurait pas été importuné par une simple reine. C'est la mère de Dieu qui apparaît sous ses yeux, et mieux encore, c'est celle qui eut été *préférée* à la Vierge Marie. Esmeralda fusionne ainsi dans l'esprit de Frollo, horreur et délice, la pire que pécheresse et la mieux que Vierge.

Une troisième méthode d'anoblissement des personnages gueux en est une que j'appellerais «par ricochet». Elle consiste en une multitude de voies indirectes qui par association, dénomination ou actions munissent les personnages d'une certaine éminence. Il s'agit d'une méthode difficile à définir, car ses manifestations sont diverses, mais j'essaierai néanmoins d'en donner un aperçu afin de montrer que des traces du mythe peuvent se retrouver aux endroits où le lecteur s'y attend le moins.

Deux des personnages dont je viens de parler peuvent être inclus dans cette catégorie «par ricochet», grâce à l'association. Cosette et Dea voient leur statut changé par le lien d'amante qu'elles entretiennent avec des personnages nobles, soit Marius et Gwynplaine. Ce dernier confirme ce lien lorsqu'il assume sa nouvelle position : «Sais-tu ce qui se passe, Dea? Tu es lady.» (HQR, p.362). Évidemment, ce phénomène de noblesse par association est très vaste, étant donné que la plupart des orphelins de Hugo finissent par entretenir des relations familiales, formant ainsi, et j'en traiterai dans la seconde partie, une espèce de «communauté de héros». Néanmoins, il faut noter que cette royauté indirecte se retrouve encore dans les détails qui semblent les plus insignifiants. Par exemple, la Chantefleurie, la mère d'Esmeralda, récolte un peu de royauté par son père. Hugo nous donne très peu d'informations sur celui-ci, mais juste assez pour qu'elles créent une piste d'interprétation : le grand-père de l'Égyptienne entretenait des liens avec la royauté, servant comme ménestrel des bateaux.

**«C'était donc la fille de Guybertaut, ménestrel de bateaux à Reims, le même qui avait joué devant le roi Charles VI, à son sacre, quand il descendit notre rivière de Vesle depuis Sillery jusqu'à Muisson, que même madame la Pucelle était dans le bateau.» (NDP, p. 312)**

Même si le poste n'est pas des plus importants, on nous le présente quand même dans toute sa splendeur et son prestige, comme pour faire jaillir une étincelle d'importance quant aux origines de la mère et de la fille. De plus, la mention de Jeanne d'Arc accentue la gloriole de la descente en bateau.

Étonnamment, c'est également par l'intermédiaire d'un bateau que Mess Lethierry, père adoptif de Déruchette dans *Les Travailleurs de la mer*, fera figure de roi. Mess Lethierry est le propriétaire d'un des premiers bateaux à vapeurs et a fait sa fortune grâce à ce nouveau moyen de transport. Malgré que son embarcation, la Durande, soit perçue par plusieurs comme étant diabolique, c'est elle qui lui permet de changer de titre. Il grimpe les échelons de la hiérarchie d'Angleterre, passant de son nom «tout sec» au titre de «Mess», sans sembler vouloir s'arrêter : «Qui sait si un jour on ne lirait pas dans l'almanach de Guernesey au chapitre *Gentry and Nobility* cette inscription inouïe et

superbe : *Lethierry esq*<sup>29</sup>.» (TM, p. 30). Néanmoins, lorsque la Durande fera naufrage, ce ne sont pas ses titres ou sa fortune que Lethierry craindra de perdre. En effet, il comprend que c'est surtout sur le plan symbolique que sa machine l'élève au-dessus des masses.

**«Où était-elle sa Durande, cette maîtresse de la mer, cette reine qui le faisait roi! Avoir été dans son pays l'homme idée, l'homme succès, l'homme révolution! y renoncer! abdiquer! N'être plus! Faire rire! (...) aboutir à la pitié des idiots!»**  
(TM, p. 154)

La Durande est l'outil qui permet de contrôler les fougues de la Nature ; elle est l'instrument qui soustrait le marin des caprices du vent. Mais si perdre la Durande équivaut à la chute du règne de l'homme sur la mer, cela signifie surtout la fin de l'emprise du roi sur ses sujets. D'ailleurs, c'est suite au naufrage que Mess Lethierry, tel le roi malheureux d'un conte de fées, offrira sa fille en mariage à celui qui terrassera le dragon, c'est-à-dire à celui qui accomplira l'impossible en r échappant de l'écueil la carcasse de la Durande.

Enfin, ce peut être par l'appropriation de sobriquets ou par l'accomplissement d'actions «royales» que des personnages transcendent leur appartenance à la plèbe. Ainsi, dans *Notre-Dame de Paris*, les chefs des brigands de la Cour des Miracles opèrent un renversement social total en s'abrogeant des titres de nobles et en tenant audience.

**«Tu es devant trois puissants souverains : moi, Clopin Trouillefou, roi de Thunes, successeur du grand coëstre, 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.»** (NDP, p. 270)

Or, ce chamboulement social fait écho à celui apparu précédemment dans le roman, alors que Quasimodo était élu pape des fous. Gagnant un concours de grimaces, sans en faire aucune, le bossu reçoit «la tiare de carton et la simarre dérisoire du pape des fous» (NDP, p. 78) et défile dans la ville assis sur un brancard bariolé. De toute évidence, il ne s'agit pas d'un hasard si le lecteur assiste à la seule journée de l'année où le héros, un borgne, un bossu, un pauvre diable peut subitement devenir roi. Le métissage est même confirmé, car le narrateur précise que le roi n'est pas un être bien différent de ses sujets : «Que son peuple fût un ramas de fous, de perclus, de voleurs, de mendiants, qu'importe! c'était toujours un peuple, et lui un souverain.» (NDP, p. 264)

---

<sup>29</sup> Haute bourgeoisie et Noblesse. Lethierry, écuyer (titre de courtoisie).

Somme toute, que les personnages orphelins soient des nobles ou des gueux<sup>30</sup>, ils ont très souvent, pour ne pas dire toujours, cette petite part de «métissage social» qui fait qu'ils nous rappellent les héros du mythe. Il est vrai qu'il ne s'agit encore que de la première séquence, mais déjà on voit poindre une présence mythique dans l'œuvre. Même des personnages qui ne sont pas orphelins, ou qui sont plus secondaires, agissent comme des échos du mythe, ramenant toujours l'attention du lecteur vers ce point particulier. Or, la seconde séquence focalisera encore davantage cette impression de convergence en présentant le schème de l'abandon du héros, et du même coup, sa solitude et son unicité.

---

<sup>30</sup> À part M. Gillenormand, très rares sont les personnages bourgeois dans les romans de Hugo.

## Chapitre 2 – L'exposition universelle

L'exposition du héros est la séquence du mythe la plus célèbre et la plus recyclée dans la fiction populaire. Il suffit de penser à certains dessins animés pour enfants, à plusieurs films de chevalerie ou à l'histoire plus moderne de *Superman* pour s'en convaincre. Néanmoins, ces versions édulcorées de la séquence ne rendent pas compte de celle-ci en entier. Pour bien comprendre son déroulement, il faut la séparer en sous-séquences.

Le mythe de la naissance du héros débute toujours avec un oracle ou une prédiction néfastes. Un personnage puissant apprend qu'un nouveau-né, un élu, sera, dans quelques années, la cause de sa perte et décide donc de le supprimer. Ainsi en est-il des histoires célèbres de Moïse, d'Œdipe ou de Jésus. En effet, chacun de leur cas répond parfaitement à la sous-séquence : Pharaon, Laïos et Hérode, suite à une prémonition, exigent la mise à mort des enfants.

Par la suite, le jeune héros est exposé, c'est-à-dire placé dans un panier et abandonné sur une montagne, dans un désert ou sur une rivière. Dans une première variante du mythe, il s'agit là d'un moyen de sauver l'enfant en le cachant de ses ennemis. Moïse est ainsi déposé dans une corbeille sur le Nil suite à l'ordre de Pharaon de noyer tous les enfants mâles hébreux. Dans la seconde variante, l'exposition est un moyen moins cruel d'en finir avec la vie de l'enfant maudit. Les rois, répugnant à tuer eux-mêmes les nouveau-nés, délèguent l'abominable assassinat. Devant un tel cas de conscience, les serviteurs optent pour une mort douce ou trompent la vigilance de leurs maîtres. L'abandon d'Œdipe est l'exemple parfait de la clémence des serviteurs<sup>31</sup> : le berger chargé de le tuer, en l'exposant sur le mont Cithéron, n'en fait rien et remet l'enfant à un autre berger, du royaume voisin. En fait, même lorsqu'il est sciemment laissé comme pitance aux bêtes sauvages, le héros n'est jamais dévoré : son sauvetage est assuré, comme je l'expliquerai dans le prochain chapitre.

---

<sup>31</sup> Selon la représentation de Sophocle.

Ce n'est pas sans raison si, en général, le héros voit sa destinée tracée d'avance et s'il est abandonné tout de suite après avoir vu le jour. C'est tout d'abord par souci d'unicité que de tels événements se produisent. Le héros est un être unique et son destin est connu des dieux justement parce qu'il est singulier et important. De plus, il devra prouver sa valeur sans l'aide de ses parents : le héros n'est redevable de personne, il est seul responsable de ses exploits. Enfin, non seulement doit-il, comme tout être, naître une première fois, mais c'est essentiellement sa seconde mise au monde qui fait de lui, dès le départ, un héros : il naît en quelque sorte sans même l'aide de ses parents, tout seul. De plus, l'abandon dans un panier (un coffre, une grotte, une corbeille, etc.) peut symboliser cette seconde naissance, les récipients en question figurant souvent le ventre maternel.<sup>32</sup>

Les marques des deux sous-séquences que je viens d'exposer (les prédictions quant au destin du héros et son abandon dans un coffre) sont omniprésentes chez Hugo. Si les oracles y sont moins indicatifs d'un malheur annoncé, ils accentuent néanmoins le caractère fataliste de la vie des personnages. D'autres procédés (l'état d'orphelin, la transformation des noms et les anomalies physiques) participeront d'ailleurs à cette unicité héroïque. Puis, en ce qui concerne l'abandon d'enfants dans un coffre, les romans regorgent de telles situations. Le phénomène de seconde naissance, l'ambivalence du thème de l'eau et l'abondance des scènes de naufrage, tout se met en place dans son œuvre romanesque pour recréer le *modèle* mythique.

### *De mauvais augures*

Il n'y a pas, chez Hugo, des rois qui, recevant des nouvelles funestes, décideraient d'éliminer des enfants. Ce qui s'en approcherait le plus se trouverait dans *L'Homme qui rit* : Gwynplaine enfant y est alors vendu à des Comprachicos<sup>33</sup> par le roi Jacques deuxième. Même si les motifs de ce roi demeurent trop vagues pour être concluants, il faut tout de même préciser que le narrateur se permet certaines hypothèses, dont la suivante : «Certains princes, trop voisins du trône, ont été utilement étouffés entre deux matelas, ce qui a passé pour apoplexie. » (HQR, p. 341). Par ailleurs, il est possible de supposer que

<sup>32</sup> Otto Rank, *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Paris, Payot, 1983, page 105.

<sup>33</sup> Groupe de Bohémiens qui mutilaient de jeunes enfants pour les vendre comme clowns.

c'est par vengeance que le roi enlève son fils à Lord Linnaeus Clancharlie, car ce dernier, avec ses tendances républicaines, mettait justement en danger l'avenir de la monarchie.

En contrepartie, les références au sort, à la destinée, à la providence ou à la fatalité sont légion lorsqu'il est question des événements de la vie des personnages orphelins. Un premier de ces héros est, encore une fois, Gwynplaine. Quoique sa naissance n'ait pas été annoncée comme un grand danger, sa vie est marquée du fer de la prédestination, ce qui fait de lui un être absolument singulier. Ainsi, il était «le produit d'une fatalité, compliquée d'une providence (...) Il était le maudit élu.» (HQR, p. 286). En outre, il est exposé à deux reprises, car en plus d'être enlevé à l'âge de deux ans, il est abandonné quelques années plus tard par les Comprachicos sur des berges glacées. Bien que je traiterai davantage de cet abandon dans la seconde section du chapitre, je crois qu'il faut tout de suite dire que c'est bien la venue au monde du héros qui est présentée comme le combat suprême en face duquel le destin le place.

**«Cette brusque élimination qu'on faisait de lui ne lui arracha pas même un geste. Il eut une sorte de roidissement intérieur. Sous cette subite voie de fait du sort qui semblait mettre le dénouement de son existence presque avant le début, l'enfant ne fléchit pas. Il reçut ce coup de foudre, debout.» (HQR, p. 205)**

Ainsi, la première bataille épique que doit livrer le héros est celle de la vie, de la naissance. Il fait cela seul, sans l'aide de quiconque, pas même celle de ses parents, car ce sont eux, ou leurs substituts, qui l'abandonnent et qui deviennent parfois des ennemis à vaincre.

La mention de la fatalité dans les romans de Hugo dépasse évidemment l'oracle émis à la naissance *d'enfants*. Les personnages orphelins, *jeunes et vieux*, occupent la place de ces derniers et sont frappés par les grâces ou les malédictions de la providence. Un d'entre eux, Pierre Gringoire, le poète de *Notre-Dame de Paris*, l'affirme sans détour : «Je manque toujours d'être pendu, c'est ma prédestination.» (NDP, p. 574). Un autre, Jean Valjean des *Misérables*, se voit moins chanceux, comme suivi par une guigne inéluctable. Il espérera d'ailleurs la chasser, en laissant peser le poids de son nom sur la tête d'un autre.

**«C'est un nom de fatalité qui flotte dans la nuit, s'il s'arrête et s'abat sur une tête, tant pis pour elle! (...) – Quelle fatalité! quelle rencontre que ce Champmathieu pris pour lui! Être précipité justement par le moyen que la providence paraissait d'abord avoir employé pour l'affermir!» (MIZ, p. 99 et 101)**

Contre toute attente, Valjean ne pourra se convaincre de flouer son destin et poursuivra la route tortueuse tracée devant lui. Au moment de prendre la décision de se rendre aux autorités pour faire libérer un coupable, il retrouvera la posture d'un enfant se battant entre la vie et la mort, faisant ses premiers pas dans le monde : «Il chancelait au dehors comme au dedans. Il marchait comme un petit enfant qu'on laisse aller seul.» (MIZ, p. 101).

Dans le même roman, c'est aussi une force irrésistible qui amène différents orphelins à se rencontrer. À deux reprises, «la destinée» surgit et lie le sort des personnages. Une première occurrence de ce phénomène se produit lorsque Valjean et Cosette font connaissance et qu'ils deviennent symboliquement une famille. Je montrerai plus tard que cette rencontre est, pour Cosette, ce que j'ai appelé une seconde naissance.

**«La destinée unit brusquement et fiança avec son irrésistible puissance ces deux existences déracinées, différentes par l'âge, semblables par le deuil. (...) L'instinct de Cosette cherchait un père comme l'instinct de Jean Valjean un enfant. (...) L'arrivée de cet homme dans la destinée de cet enfant avait été l'arrivée de Dieu.»**  
(MIZ, p. 178)

Si, lors de cette rencontre avec un orphelin, Cosette se voit irrésistiblement fiancée par la destinée (donc unie pour la vie par un instinct filial), c'est encore cette dernière qui la joint à un deuxième orphelin, Marius, qui deviendra, quant à lui, son véritable époux. Des événements qui se jouent dans les romans de Hugo, rien n'est laissé au hasard : il y a, comme dans les mythes, une volonté supérieure qui entre en jeu.

**«La destinée, avec sa patience mystérieuse et fatale, approchait lentement l'un de l'autre ces deux êtres tout chargés et tout languissant des orageuses électricités de la passion, ces deux âmes qui portaient l'amour comme deux nuages portent la foudre (...).»** (MIZ, p. 349)

Cette force, qu'elle soit religieuse, qu'elle s'exprime par une «voix» chez Valjean, ou qu'elle émane de l'amour, vient toujours *d'en haut*. Elle est souvent «foudre», parfois «nuage», ou plus clairement «Dieu». Ainsi, quelque'un, quelque part, l'auteur évidemment, tient à ce que ces personnages orphelins soient perçus comme guidés par une fatalité, à l'instar des héros antiques.

Un autre procédé servant à accentuer le sentiment de prédestination est un recours aux personnages de sorcières. Dans certains mythes de la naissance du héros, et dans de nombreux contes de fées par la suite, on assiste à des épisodes où de vieilles femmes, à

l'arrivée du poupon, se penchent sur le berceau et prophétisent son avenir. Cette scène, Hugo la propose dans trois de ses romans. Tout d'abord, il fait, dans *L'Homme qui rit*, une référence rapide à ces êtres malfaisants penchés sur le berceau du nouveau-né. Il s'agit d'un souvenir d'enfance de Gwynplaine, qui se faisait mutiler le visage par les Comprachicos.

**«Gwynplaine n'avait souvenir de son enfance que comme d'un passage de démons sur son berceau. Il en avait une impression comme d'avoir été trépné dans l'obscurité sous des pieds difformes.» (HQR, p. 289)**

Ursus le philosophe, son père adoptif, jouera à ce propos la diseuse de bonne aventure : «en voyant grandir Gwynplaine, [il] avait tiré l'horoscope de sa difformité. – On a fait ta fortune, lui avait-il dit.» (HQR, p. 288).

Toutefois, les scènes sont plus précises dans *Notre-Dame de Paris*, notamment celle, déjà analysée dans ces pages, où les Bohémiennes prédisent un avenir «impérial» à la petite Esmeralda. Je ne reviendrai pas sur cet exemple qui parle de lui-même, et je m'attarderai plutôt au sort de Quasimodo. À cet égard, on ne peut pas dire que le bossu soit aussi chanceux que l'Égyptienne. Dans son cas, le narrateur présente une exposition publique, alors qu'il est entouré de quatre commères plutôt dévotes. Elles ne sont pas appelées sorcières, mais leur conversation tend à les faire percevoir comme telles. Elles y vont de commentaires et de prédictions diverses : «– Ce n'est pas un enfant, Agnès. – C'est un singe manqué, observait Gauchère. – C'est un miracle, reprenait Henriette la Gautière.» (NDP, p. 288). Pour confirmer le sort peu enviable de l'enfant, elles demanderont même l'aide du protonotaire du roi, qui passait par là.

**« – Monsieur le protonotaire, demanda Gauchère, que pronostiquez-vous de cet enfant trouvé?  
– Les plus grands malheurs, répondit Mistricolle.  
– Ah! mon Dieu! dit une vieille dans l'auditoire, avec cela qu'il y a eu une considérable peste l'an passé et qu'on dit que les Anglais vont débarquer en compagnie de Harefleu.» (NDP, p. 289)**

Comme on peut le voir, le sort de l'orphelin, comme celui d'un roi, semble avoir des incidences sur toutes les facettes de la vie : il est lié aux maladies qui frappent la région et il est même mis en rapport avec des problèmes politiques, comme le débarquement des Anglais. C'est la raison pour laquelle les commères, devant un oracle aussi dangereux, décident qu'il serait plus prudent que «ce petit magicien-là fût couché sur un fagot» (NDP, p. 289). Incidemment, lorsque Claude Frollo sauve le jeune Quasimodo de leurs mains,

elles se dévoilent en laissant paraître leur physionomie de sorcières et en renvoyant l'insulte au charitable Frolo.

**«Il était temps. Car toutes les dévotes se léchaient déjà les barbes du *beau fagot flambant*. – J'adopte cet enfant, dit le prêtre. (...) Quand la première surprise fut passée, Jehanne de la Tarme se pencha à l'oreille de la Gaultière :**

**– Je vous avais bien dit, ma sœur, que ce jeune clerc monsieur Claude Frolo est un sorcier.» (NDP, p. 289)**

Une scène presque identique se retrouve dans *Les Misérables*, à la différence cette fois-ci que l'enfant n'est pas au berceau. À nouveau, quatre commères conversent lorsqu'elles sont interrompues par l'arrivée d'un gamin, Gavroche. La méprise quant à leur statut symbolique de sorcières n'est pas possible, car le narrateur lui-même opère la comparaison.

**«L'Écosse a des trios de sorcières, mais Paris a des quatuors de commères ; et le «tu seras roi» serait tout aussi lugubrement jeté à Bonaparte dans le carrefour de Baudoyer qu'à MacBeth dans la bruyère d'Armuyr. Ce serait à peu près le même croisement.» (MIZ, p. 414)**

Le gamin, dont le narrateur fait un orphelin d'office, capte des bribes de conversation et relance les vieilles femmes. Elles s'indignent d'un tel manque de respect et vocifèrent des imprécations. De cette rencontre fortuite, l'une d'elles induira tous les problèmes de l'époque et prédira qu'il «va y avoir de grands malheurs, c'est sûr.» (MIZ, p. 415).

À cette omniprésente fatalité qui participe à l'unicité du héros s'ajoutent deux caractéristiques qui, chez Hugo, l'accentuent davantage. Si l'état d'orphelin est l'apanage de presque tous les personnages<sup>34</sup>, les anomalies physiques en frappent aussi plusieurs. À l'instar d'un Œdipe aux pieds troués ou d'un Hercule à la force prodigieuse, de nombreux personnages se singularisent par des traits physiques remarquables. Il suffit de penser à Quasimodo, à Gwynplaine, à Han d'Islande ou à Habibrah<sup>35</sup> pour comprendre que leurs difformités font d'eux des personnages sans pareils. Ils ont tous en commun des faciès bestiaux, des membres tordus, des protubérances extraordinaires. Dans le cas de Quasimodo, c'est bel et bien la même providence qui, le faisant orphelin, le met à l'écart par son physique ingrat.

**«Séparé à jamais du monde par la double fatalité de sa naissance inconnue et de sa nature difforme, emprisonné dès l'enfance dans ce double cercle infranchissable, le pauvre malheureux s'était accoutumé à ne rien voir dans ce monde.» (NDP, p. 291)**

<sup>34</sup> Voir le tableau en Appendice II.

<sup>35</sup> Le magicien-bouffon dans *Bug-Jargal*.

En outre, la vigueur herculéenne d'un Bug-Jargal («Ce nègre, d'une taille presque gigantesque, d'une force prodigieuse» [BUG, p. 158]), terrassant les crocodiles, n'a peut-être d'égale que celle de Jean Valjean, soulevant à lui seul une charrette brisée («c'est qu'il était d'une force physique dont n'approchait pas un des habitants du bagne. (...) Sa souplesse dépassait encore sa vigueur.» [MIZ, p. 46]). Dans cette rubrique des hommes forts, il ne faudrait pas oublier également que Quasimodo et Han d'Islande, encore eux, étaient raillés à cause de leur laideur, mais aussi respectés pour leur puissance monstrueuse.

Enfin, la seconde caractéristique qui renforce l'unicité des personnages orphelins est intimement liée à l'abandon de l'enfant par ses parents, dont je vais parler dans la prochaine section. Si ceux-ci délaissent leur progéniture, ils renoncent chez Hugo à une descendance qui continuerait à transmettre un *nom de famille*. En effet, très peu nombreux sont les personnages principaux chez Hugo dont le nom complet est connu ou utilisé. Par exemple, Ordener fait tout pour cacher son nom de famille («Et moi, je suis un voyageur qui n'est sûr ni du nom qu'il porte, ni du chemin qu'il suit.» [HAN, p. 93]), Lord David Dirry-Moir sortira incognito sous le nom (ou les prénoms?) de Tom-Jim-Jack, et il est clair qu'Esmeralda (Agnès de son vrai nom!) et la Chantefleurie, sa mère, ne possèdent même pas de nom de famille : «– Il est sûr que la petite Agnès – c'était le nom de l'enfant, nom de baptême, car de nom de famille, il y a longtemps que la Chantefleurie n'en avait plus, (...)» (NDP, p. 313). D'autres personnages, tout aussi importants, verront leurs noms se transformer, et perdront ainsi les dernières traces d'un lien familial. Comme je l'ai dit précédemment, Agnès deviendra l'exotique Esmeralda, Bug-Jargal sera connu sous le nom d'esclave Pierrot et Jean Valjean troquera le sien pour celui de monsieur Madeleine, puis d'Ultime Fauchelevent. Les surnoms sont aussi à l'honneur dans les romans hugoliens et ils représentent un dernier niveau d'éloignement entre enfants et parents. Le milieu social attribue désormais aux orphelins leurs dénominations. Cosette, dont le vrai nom est «Euphrasie» (MIZ, p. 69), sera appelée tout simplement «l'Alouette» (MIZ, p. 71) par les gens du pays et la Thénardier ira même jusqu'à la traiter de «Mademoiselle Chien-faute-de-nom» (MIZ, p. 158). Gilliatt, dont le lecteur ignore le nom de famille, recevra comme surnom «Gilliatt le Malin», et Déruchette, elle aussi des *Travailleurs de la mer*, est nommée ainsi en l'honneur de la Durande, dont Déruchette est le diminutif. Bref, ce que l'on peut remarquer grâce à la manière qu'a Hugo de nommer ses personnages, c'est que,

tout comme dans le mythe de la naissance, l'érosion de la famille est un enjeu certain du récit.

### *Le coffre au trésor*

Comme la prédestination, la sous-séquence de l'abandon de l'enfant nous laisse entrevoir l'influence du mythe de la naissance du héros chez Hugo. Que ce soit par une reprise presque identique du schéma mythique ou par des transformations plus axées sur la connotation symbolique de l'abandon, l'auteur propose aux lecteurs des pistes d'interprétation qui ne peuvent tromper. De plus, les thèmes de l'eau et de l'océan, déjà analysés par d'autres critiques, prennent tout leur sens lorsqu'observés sous une lumière nouvelle : l'ambiguïté du thème marin se dissout au contact de celui de l'eau dans le mythe de la naissance du héros. Au même titre, le grand nombre de naufrages dans les romans hugoliens (il se trouve des scènes de naufrage dans les quatre derniers récits) peut facilement s'analyser comme une image miroir, un doublement, des périples des héros déposés sur l'eau dans une *petite embarcation*.

C'est tout d'abord dans *Han d'Islande* que l'on peut trouver la sous-séquence de façon exemplaire. Han étant un personnage à la réputation légendaire dans la Norvège du roman, il n'est pas surprenant de voir apparaître le récit de son exposition comme issu de «la tradition» et donc fortement lié au mythe.

«Si l'on en croit la tradition, quelques paysans islandais, ayant pris sur les montagnes de Bessestedt le petit Han encore enfant, voulurent le tuer, comme Astyage tua le lionceau de Bacriane ; mais l'évêque de Scalholt s'y opposa, et prit l'oursin sous sa protection, espérant faire un chrétien du diable. (...) Aussi le démoniaque adolescent le paya-t-il de ses soins en s'enfuyant une belle nuit sur un tronc d'arbre, à travers les mers, et en éclairant sa fuite de l'incendie du manoir épiscopal.» (HAN, p. 40)

Au-delà du fait que cette courte description ressemble beaucoup à l'exposition de Quasimodo (Hugo récrira une scène presque identique huit ans plus tard dans *Notre-Dame de Paris*), c'est surtout la présence double des éléments de l'exposition mythique qui frappe ici. L'orphelin est trouvé, comme Œdipe, par des paysans dans une montagne et pris en charge par un personnage éminent ; puis, il repartira dans un récipient de bois, un tronc d'arbre, à travers les mers.

Il va sans dire que je ne répéterai pas maintenant l'analyse de l'exposition de Quasimodo, déjà effectuée lorsqu'il était question de la prédestination. Cependant, je reviendrai sur quelques détails qui, s'ils semblent anodins, révèlent néanmoins une volonté de l'auteur de «mythifier» le jeune bossu. Il est évident que la présence de Quasimodo abandonné dans un berceau de bois, au-dessus d'une pancarte lisant «ENFANTS TROUVÉS» (NDP, p. 289), fait référence à la sous-séquence (le berceau est même doublé d'un bassin de cuivre pour les aumônes...). Mais, alors qu'on pourrait croire que l'eau est manquante dans ce passage, s'ajoute une première chose intéressante : le berceau se trouve «vis-à-vis ce *grand image* de Saint-Christophe» (NDP, p. 288). Or, fait marquant, ce Saint-Christophe est reconnu pour avoir porté l'enfant Jésus sur ses épaules lors de la *traversée d'une rivière*. En outre, le même protonotaire Mistricolle dont j'ai déjà fait mention, fera un commentaire éclairant avant de lancer son pronostic funeste sur l'avenir de Quasimodo : «– Enfant trouvé! dit-il après avoir examiné l'objet. Trouvé apparemment sur le parapet du fleuve Phlégéto!» (NDP, p. 289). Non seulement Quasimodo aurait-t-il été trouvé dans un fleuve, mais ce fleuve serait celui des Enfers, le royaume de la mort pour l'antiquité grecque. Ainsi, s'il se trouve dans ce berceau de bois, c'est que l'enfant difforme a échappé au danger de son exposition et donc à la mort.

*Notre-Dame de Paris* étant riche de références au mythe de la naissance, je ne puis passer sous silence l'apport des chansons d'Esmeralda à la sous-séquence présentement traitée. Hugo fait souvent fredonner ses personnages et les chansons qu'il décide de leur mettre en bouche sont révélatrices. Lorsqu'il décide de faire chanter Cosette dans la maison des Thénardier, c'est pour lui faire murmurer : «Ma mère est morte! ma mère est morte! ma mère est morte!» (MIZ, p. 167). Dans le cas d'Esmeralda, ce sont davantage des paroles reliées à des coffres et à des enfants que l'auteur nous fait entendre. La première fois que Pierre Gringoire la rencontrera, il l'entendra chanter un romancero espagnol sur l'entrée du roi Rodrigue à Tolède, dont je retranscris ici les deux premiers vers, dans la traduction française de Louis Roinet : «Un coffre de grande richesse / ils trouvèrent dans un pilier (...)» (NDP, p. 263). Cette première chanson sur la découverte d'un coffre somptueux en amènera une autre lorsque Esmeralda entonnera un peu plus tard une comptine en guise de réponse à une question sur ses parents.

« Mon père est oiseau,  
 Ma mère est oiselle,  
 Je passe l'eau sans nacelle,  
 Je passe l'eau sans bateau.  
 Ma mère est oiselle,  
 Mon père est oiseau.» (NDP, p. 276)

Cette petite chanson est très claire en ce qui concerne l'influence du mythe. En plus des allusions aux contenants (nacelle et bateau) et au passage (répété) sur l'eau, la disposition des vers nous indique l'abandon de l'enfant : le «Je» des troisième et quatrième vers est exclu de la structure de la comptine. Par ailleurs, il peut sembler étrange que le héros (de la chanson) puisse passer l'eau *sans* nacelle ou *sans* bateau. «L'animalisation» des parents, dont je parlerai dans le troisième chapitre, peut expliquer la chose : ici, ce sont des parents oiseaux, des parents *cigognes*, qui passent l'eau et abandonnent leur enfant.

On assiste aussi, dans l'œuvre romanesque, à des abandons *figurés* où des personnages, complètement laissés à eux-mêmes, trouvent refuge dans des abris, des tanières, bref dans des endroits rappelant les paniers du mythe. Dans *Quatrevingt-treize*, la Flécharde, ayant perdu toute sa parenté dans la guerre de Vendée, se réfugie avec ses trois petits enfants dans la forêt. Elle s'y trouve «dans une sorte de trou de branches, espèce de chambre de feuillage, entr'ouverte comme une alcôve» (QVT, p. 419). Le narrateur éclaircira la teneur de l'épisode en le résumant ainsi : «Une veuve, trois orphelins, la fuite, l'abandon, la solitude (...)» (QVT, p. 422). De plus, interrogée par le sergent les ayant découverts, la Flécharde indiquera que, la nuit venue, elle se couchait avec ses enfants dans une éמושse. Or, une éמושse, le soldat le précisera, est «un gros vieux arbre creux et mort où un homme peut se fourrer comme dans une gaîne, (...)» (QVT, p. 422). L'image du vieil arbre mort, servant de refuge, sera d'ailleurs reprise deux autres fois dans le roman. Lorsque le marquis de Lantenac arrivera en Vendée, il sera pourchassé par les Républicains et verra sa tête mise à prix. C'est le vieux mendiant Tellmarch qui le sauvera de ce mauvais pas en l'entraînant dans la sécurité de sa tanière.

«Ils entrèrent dans un fourré. La tanière du mendiant était là. C'était une sorte de chambre qu'un grand vieux chêne avait laissé prendre chez lui à cet homme ; elle était creusée sous les racines et couverte de ses branches.» (QVT, p. 444)

Après ce premier sauvetage, le mendiant aidera la pauvre Flécharde, fusillée et laissée pour morte dans un village voisin, en la menant également dans son «carnichot» (QVT, p. 449).

Par ailleurs, Tellmarch n'est pas le seul personnage hugolien à jouer d'une tanière. Gilliatt, dans *Les Travailleurs de la mer*, alors qu'il tente de sauver la Durande échouée sur un écueil, devra lui aussi séjourner dans un tel lieu.

«Il n'y avait ni grotte, ni antre, mais des trous comme dans une éponge. Une de ces tanières pouvait admettre Gilliatt. Cette tanière avait un fond d'herbe et de mousse. Gilliatt serait là comme dans une gaine. L'alcôve, à l'entrée, avait deux pieds de haut. (...) Il y a des cercueils de pierre qui ont cette forme.» (TM, p. 93)

Au-delà du fait que le lexique utilisé pour qualifier tous ces abris est fort semblable (tanières, gaine, alcôve), il faut surtout noter, dans *Les Travailleurs de la mer*, les mises en abîme d'éléments de l'abandon du héros. Voilà un Gilliatt, perdant sa mère au début du récit, qui décide, afin d'épouser Déruchette (et de se recréer une famille), d'aller sauver la Durande. Apparaît donc le premier élément de l'abandon : Gilliatt condamne la maison familiale et part en mer sur son bateau. Il se rend ainsi jusqu'à l'épave et change de «panier», il troque son embarcation pour un écueil. Puis, à l'intérieur même de cet écueil, il cherche et trouve un nouveau refuge, la tanière dont il a été fait mention. Pendant presque tout le roman, il fera face à un principal ennemi, la mer. Tout comme dans le mythe de la naissance du héros, c'est l'eau qui mettra la vie du héros en danger, ce qui explique l'allusion au cercueil dans le dernier extrait. Non seulement la tanière est-elle un «coffre» protégeant le héros, elle pourrait également être le lieu de son dernier repos. Enfin, Gilliatt s'acharne à sauver ce qui se trouve à l'intérieur de la Durande (*dans* le «panier»), c'est-à-dire la machinerie, dans le but de sauver du déshonneur une autre orpheline, Déruchette, portant le nom même de l'embarcation à réchapper! Une manière simpliste, mais concluante, de résumer le roman serait de dire que le héros, dans son coffre, œuvre pour sauver un autre héros, dont la corbeille, elle, s'est échouée en mer.

Ce qui amplifie l'importance de ces refuges comme substituts des coffres mythiques, c'est leur association constante à l'image d'un ventre et surtout à celle du ventre maternel. Dans les derniers extraits que j'ai cités revenait coup sur coup la comparaison «comme dans une gaine». Or, le mot gaine, comme le mot vagin, provient de la source latine *vagina*. Tout, dans *Les Travailleurs de la mer*, pointe dans cette direction : le travail colossal de Gilliatt est un retour au ventre maternel. L'embarcation avec laquelle il se rend

à l'écueil est appelée une «panse» (TM, p. 18), à cause de son apparence ventripotente. L'écueil, qui tient prisonnière la Durande, protège tout de même Gilliatt contre les attaques de la mer, et devient des «reins» que le narrateur associe aux «hanches de Vénus» (TM, p. 117). Enfin, la Durande, coincée dans l'écueil, est elle-même comparée à un ventre entrouvert.

**«La Durande avait la plaie qu'aurait un homme coupé en deux ; c'était un tronc ouvert laissant échapper un fouillis de débris semblables à des entrailles. (...) On eût dit que des ventres de géants avaient été vidés là.» (TM, p. 87 et 89)**

L'exemple ultime du coffre devenant ventre maternel provient cependant de *L'Homme qui rit*, car, dans ce roman, il n'y a pas comparaison ou métaphore, mais bien association effective. Le roman débute avec l'abandon de Gwynplaine par les Comprachicos. Ici, la sous-séquence du mythe est inversée : plutôt que de laisser l'enfant dans un panier sur l'eau, ce sont les bandits qui se sauvent en bateau, laissant derrière eux, le jeune orphelin. C'est néanmoins contre de l'eau (les berges glacées) que devra se battre le héros pour survivre. Or, en chemin, il entendra un gémissement, une plainte à peine audible. En se guidant à ce son, il trouvera un second orphelin, celui-là toujours dans son enveloppe protectrice. En cherchant d'où viennent les cris, il découvrira «une sorte d'ondulation de la dimension d'un corps humain, une petite éminence basse, longue et étroite, pareille au renflement d'une fosse, une ressemblance de sépulture dans un cimetière qui serait blanc.» (HQR1, p. 240). Ce sera le corps gelé d'une mère, enseveli sous la neige. Au sein de ce corps, il dénichera Dea, et la sauvera d'une mort certaine. Encore une fois, la double fonction du «panier» est présente : il est refuge (sein maternel, au sens propre dans le cas présent), mais il possède également les apparences d'un sépulcre. Ainsi, c'est en s'extirpant de ce cocon, lieu de vie et de mort, que le héros accomplit son exploit fondateur, sa seconde naissance.

Ce phénomène de la seconde naissance apparaît à chaque fois qu'un héros traverse avec succès son exposition, ce qui se produit évidemment toujours, car c'est là même la marque du héros. Philippe Selliers, analysant plus largement le parcours héroïque (et traitant plus spécifiquement du mythe de la naissance du héros), dira à cet effet qu'il est possible de discerner dans les épopées ou les fragments mythiques un thème fondamental : «la manifestation de plus en plus éclatante du héros par des naissances successives, jusqu'à sa naissance immortelle. La séquence mythique est rythmée par l'alternance naissance-

mort-renaissance.<sup>36</sup>» Ainsi, chez Hugo, cette deuxième venue au monde est parfois soulignée par les narrateurs, ce qui accentue encore davantage l'influence du mythe. Deux épisodes des *Misérables* sont à ce point de vue fort concluants. Le premier advient lors de la première rencontre entre Valjean et Cosette. Cette dernière avait été envoyée chercher de l'eau pour que le cheval d'un client des Thénardier puisse boire après un long voyage. Si cette allusion à l'orphelin allant chercher de l'eau dans un puits n'est pas totalement suffisante pour retracer le mythe, il suffit de lire ce que le narrateur dit à propos du seau pour s'en assurer : «Ce seau était plus grand qu'elle [Cosette], et l'enfant aurait pu s'asseoir dedans et y tenir à l'aise.» (MIZ, p. 158). Voilà que l'on place l'orpheline dans le seau, comme l'enfant dans le coffre. C'est Valjean qui, par la suite, la «tirera des eaux», car il l'aidera à porter son seau jusqu'à l'auberge. Mais, il fera plus que cela. En adoptant Cosette, c'est véritablement lui qui lui offrira une seconde vie, en ne la laissant pas dépérir chez les Thénardier. Ce sera un éveil pour Cosette : elle, rejetée par tous, s'accrochera au vieil homme et renaîtra.

**«Elle éprouvait ce qu'elle n'avait jamais ressenti, une sensation d'épanouissement. (...) Ce sont là des effets d'aurore, d'enfance, de jeunesse, de joie. La nouveauté de la terre et de la vie y est pour quelque chose. Rien n'est charmant comme le reflet colorant du bonheur sur le grenier.» (MIZ, p. 178)**

Cette renaissance par le passage dans un coffre, Jean Valjean aussi la vivra. Poursuivi par l'inspecteur Javert dans les rues de Paris, il se réfugie incognito, avec Cosette, dans le couvent Petit-Picpus où son ami le père Fauchelevent fait office de jardinier. Or, un problème se pose : pour pouvoir entrer dans le couvent sous le titre d'aide-jardinier et de frère du père Fauchelevent, Valjean doit tout d'abord en sortir sans se faire voir des sœurs qui y habitent. Alors que faire sortir Cosette s'avérait à toutes fins pratiques aisé (les deux hommes la placent dans la hotte du jardinier), faire sortir Valjean est un problème d'autant plus *gros*. La providence agira encore ici en faisant mourir au moment opportun une vieille sœur. Celle-ci voulant être enterrée dans la chapelle du couvent, c'est Valjean qui se couchera dans sa bière laissée vide et qui sera enterré dans le cimetière Vaugirard.

**«– Vous savez, Fauchelevent, que vous avez dit : La mère Crucifixion est morte, et que j'ai ajouté : Et le père Madeleine est enterré. Ce sera cela. (...) Voir une mort est effrayant, voir une résurrection l'est presque autant. (...)– Je m'endormais, dit Valjean.» (MIZ, p. 217 et 222)**

---

<sup>36</sup> Philippe Selliers, *Le Mythe du héros*, Paris, Bordas, 1970, page 17.

Ce retour étonnant à la vie de Valjean fera écho au «coffre» du héros, car c'est un contenant mortuaire (un cercueil) qui permettra au héros de revivre. De plus, cette résurrection sera accompagnée du changement de nom déjà mentionné dans ces pages : le père Madeleine enterré, Ultime Fauchelevent naîtra.

La seconde naissance est également l'apanage des deux enfants dont j'ai parlé plus tôt, Gwynplaine et Dea. Errant dans la tempête, Dea dans les bras de Gwynplaine, ils auront bien de la difficulté à trouver un gîte où se réchauffer. Ce n'est qu'après s'être cogné le nez à plusieurs portes qu'ils trouveront refuge, non pas dans un coffre ou dans un panier, mais dans une *boîte*.

**«Ce n'était pas une petite chambre, c'était à peine une grande boîte. (...) Il regardait la petite revivre. Cet achèvement de la résurrection commencée par lui emplissait sa prunelle d'une réverbération ineffable. (...) Le vent arracha de la vitre l'emplâtre de papier qui vola à travers la cahute ; mais ce n'était pas de quoi troubler les deux enfants occupés à renaître.» (HQR, p. 247)**

C'est le vieux philosophe Ursus qui les recueille dans sa maison ambulante, dans sa *boîte*, la «*Green-Box*». À cet endroit, ils mangeront, ils trouveront un père et un oncle, et ils renaîtront.

De cette sous-séquence de l'exposition de l'orphelin, il ne reste plus qu'à discuter de la manière dont est traité le thème de l'eau, cette eau où est très souvent déposée la corbeille du héros. Pierre Albouy, dans le livre *Mythes et mythologies dans la littérature française*, s'attaque à ce sujet et montre que dans *toute l'œuvre* de Hugo, c'est principalement le caractère violent de la mer et de l'océan qui prime : «(...) chez Hugo, la mer, avec ses tempêtes, est l'image de la colère cosmique.<sup>37</sup>». Il appuie principalement son argumentation sur des extraits tirés de divers recueils et, en ce qui concerne les romans, presque exclusivement sur *Les Travailleurs de la mer*. Il avance, avec raison, que dans ce roman, l'océan est souvent perçu comme destructeur, dévoreur et chaotique.

**«Toutes les images traduisent l'agressivité des flots et, dans *Les Travailleurs de la mer*, Hugo présente la mer comme une *gueule* qu'il est «impossible d'édenter» ; «l'eau, ajoute-t-il, est pleine de griffes. Le vent mord, le flot dévore ; la vague est une mâchoire. [...] L'océan a le même coup de patte que le lion.<sup>38</sup>»**

<sup>37</sup> Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969, page 240.

<sup>38</sup> Idem. page 243.

J'ajouterai, pour confirmer les hypothèses d'Albouy, en ce qui concerne l'œuvre romanesque du moins, que cette qualité néfaste de l'eau s'étend à tous les romans. Elle est symbole de mort, de souffrance ou de misère. Ainsi, l'inspecteur Javert se suicide en se jetant à l'eau dans *Les Misérables*. Dans le même roman, c'est en tombant dans la mer, du haut d'un mât, que Valjean met en scène sa fausse noyade. Différentes expressions connotent également l'eau de façon péjorative. Dans *Notre-Dame de Paris*, «vous coucher dans le ruisseau» (NDP, p. 340) signifie mourir et être «une misérable fille du ruisseau» (NDP, p. 343) veut dire être une pauvre fille abandonnée. Dans *L'Homme qui rit*, la mer et la neige sont associées à des maladies parfois mortelles («Les tourmentes [de neige] sont les crises de nerfs et les accès de délire de la mer. La mer a ses migraines. On peut assimiler les tempêtes aux maladies.» [HQR, p. 214]). La neige est aussi, dans le même roman, le premier adversaire que doivent combattre Gwynplaine et Dea lors de leur abandon. En outre, et j'en discuterai davantage lorsqu'il sera question de la palingénésie du mythe, Hugo va même jusqu'à comparer la mer, dans le chapitre *L'onde et l'ombre* des *Misérables*, à «l'immense misère sociale» (MIZ, p. 47).

Cependant, il faut préciser, comme le fait sagement Pierre Albouy, que «la symbolique de l'océan est assurément multiple», et que de cette multiplicité de sens, qui émane des romans, surgit aussi une thématique de l'eau plus *maternelle*. Les romans de Hugo et le mythe de la naissance du héros ont cela en commun de proposer des manières contradictoires de percevoir la mer ou l'océan. Je l'ai déjà dit, l'eau dans le mythe peut posséder deux fonctions : elle peut être ennemie ou adjuvante, elle est une force qui veut détruire le héros, ou son moyen de fuir les véritables ennemis. Si Philippe Selliers, dans *Le Mythe du héros*, est convaincu de son caractère dangereux, lorsqu'il affirme que le héros, déposé en mer, est «cerné par la mort, menacé par un univers hostile.<sup>39</sup>», il nomme tout de même avec justesse son ambivalence en parlant des «caprices de l'eau<sup>40</sup>», suggérant ainsi son imprévisibilité et sa nature difficile à cerner. Dans son étude, Pierre Albouy n'a pas noté cette caractéristique maternelle de l'eau même si c'est dans *Les Travailleurs de la mer* qu'elle se fait la plus présente. En effet, même s'il prend ses distances par rapport aux

---

<sup>39</sup> Idem.

<sup>40</sup> Philippe Selliers, *Le Mythe du héros*, Paris, Bordas, 1970, page 17.

valeurs accordées à l'eau par ses contemporains<sup>41</sup>, Hugo n'échappe pas à l'image de la mère. Malgré qu'elle soit «pleine de griffes», il peut faire d'elle la matrice de toute chose.

**«Accouplement est le premier terme, enfantement est le second. (...) Nous assistons sans cesse au mariage de nos premiers parents. Adam et Eve sont éternels. Adam, c'est le globe, Eve, c'est la mer. (...) Sous les nids d'alcyons, l'eau semble nourrice.» (TM, p. 117)**

Aussi, lors de l'accomplissement du fait héroïque de Gilliatt, la mer fera preuve d'un amour proprement filial. Après l'avoir accablé de toutes ses attaques, elle s'apaisera et assistera à la *seconde naissance* de Gilliatt. En effet, après avoir surmonté tous les obstacles, Gilliatt frôle la mort par l'épuisement et, le voyant étendu nu et roidi sur un rocher, le narrateur dira de lui qu'il «eût été difficile de dire si ce n'était pas un cadavre.» (TM, p. 148). La mer, parent attentionné, participera à son éveil : «L'apaisement de la mer était inexprimable. Elle avait un murmure de nourrice près de son enfant. Les vagues paraissaient bercer l'écueil.» (TM, p. 148). Un pareil revirement de situation se produira d'ailleurs dans *L'Homme qui rit*. Après avoir tourmenté le pauvre Gwynplaine enfant, la tempête ira s'acharner sur ses bourreaux et fera couler l'ourque qui les emporte. Ici encore, le narrateur sera clair sur la filiation qui lie l'orphelin et l'océan.

**«L'océan se faisant père et mère d'un orphelin, envoyant la tourmente à ses bourreaux, brisant la barque qui a repoussé l'enfant, engloutissant les mains jointes des condamnés, refusant toutes leurs supplications et n'acceptant d'eux que leur repentir, (...)» (HQR, p. 342)**

Enfin, avant de terminer ce chapitre, il faut que je glisse un mot des nombreuses scènes de naufrages se trouvant dans les romans de Hugo. Elles peuvent être perçues, à mon avis, comme des extensions des abandons des orphelins. Si le naufrage des *Travailleurs de la mer* représentait la trame même du roman, ceux de *L'Homme qui rit* et de *Quatrevingt-treize* sont plus effacés, mais tout aussi intéressants. Le premier met en scène les bourreaux de Gwynplaine, les Comprachicos, qui se sauvent d'Angleterre à cause d'une nouvelle législation qui les met hors-la-loi. Comme je l'ai montré auparavant, il s'agit là de la scène même de l'abandon, mais inversée : les parents embarquent dans le «coffre» et laissent derrière eux le héros. Cependant, comme c'est le cas dans de nombreux épisodes d'abandon chez Hugo, la scène est dédoublée. En effet, avant de sombrer, les membres de l'équipage se déferont une seconde fois de l'orphelin ; ils placeront dans une gourde la destinée de Gwynplaine, c'est-à-dire un message donnant la vérité sur ses

<sup>41</sup> Marie Bonaparte dira, dans son étude sur Edgar Poe que «La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels.» et Albouy montre la même chose chez Michelet

origines : «Quelque chose surnagea, et s'en alla sur le flot dans l'ombre. C'était la gourde goudronnée que son enveloppe d'osier soutenait.» (HQR, p. 238). Un même dédoublement a lieu dans *Quatrevingt-treize*. Le marquis de Lantenac, devant débarquer en France, voit son embarcation détruite en mer par une caronade mal fixée. Il doit quitter le navire au plus vite, car les flottes françaises, en grand nombre, approchent. Il prend donc place dans une seconde embarcation et s'abandonne, à l'instar du héros du mythe, aux volontés de la mer.

**«Le canot était sauvé de la mitraille, mais non du naufrage. Il était en haute mer, coque imperceptible, sans pont, sans voile, sans mât, sans boussole, n'ayant de ressource que la rame, en présence de l'océan et de l'ouragan, atome à la merci des colosses.» (QVT, p. 435)**

Il est vrai que la valeur de chacun de ces extraits peut paraître mince. Cependant, avant d'en juger, il faut tenir compte de la chose suivante : il existe, dans chaque cas, un lien indéniable entre ces naufrages et les actions des orphelins des romans. Ainsi, dans les deux récits étudiés, Hugo utilise la métaphore du naufrage pour narrer l'abandon des enfants. Il dira que Gwynplaine, titubant dans la neige, était «en détresse comme le navire» (HQR, p. 239) et racontera sa marche désespérée en utilisant un vocabulaire marin.

**«Il chancelait, chavirait, se raffermissait, avait soin de l'enfant, lui remettait du vêtement sur elle, lui couvrait la tête, chavirait encore, avançait toujours, glissait, puis se redressait. (...) Il sentit un encouragement de l'espérance. La vigie d'un navire égaré criant terre! a de ces émotions.» (HQR, p. 242)**

Le même procédé sera utilisé dans *Quatrevingt-treize* lorsqu'il sera question des trois bambins égarés par leur mère, la Flécharde, et trimbalés par divers corps militaires. En effet, Georgette, René-Jean et Gros-Alain sont abandonnés et adoptés plusieurs fois. C'est lors de la bataille finale entre Gauvin et Lantenac que leur dernier abandon a lieu. Voulant les écarter du carnage, les hommes de Lantenac laissent les trois enfants dans des berceaux, dans la bibliothèque de la Tourgue, la place-forte assiégée par les Républicains. C'est la sortie de Georgette de son berceau, et son périple pour rejoindre ses frères, qui est accablé de «tout un archipel d'écueils».

**«Georgette s'y hasarda. Elle commença par sortir de son berceau, premier travail ; puis elle s'engagea dans les récifs, serpenta dans les détroits, poussa un tabouret, rampa entre deux coffres, passa par-dessus une liasse de papiers, grimpa d'un côté, roulant de l'autre, montrant avec douceur sa pauvre petite nudité, et parvint ainsi à ce qu'un marin appellerait la mer libre, (...)» (QVT, p. 505)**

Ainsi, grâce à ces multiples renvois sémantiques et mythologiques, l'influence du mythe de la naissance du héros prend toute sa force. Non seulement est-on en présence des événements mythiques eux-mêmes (prédictions néfastes, abandons d'enfant dans un

panier), mais Hugo les appuie également de divers procédés les mettant en évidence. En effet, l'unicité du destin des personnages a été épaulée par des caractéristiques physiques extraordinaires et des dénominations singulières, tandis que les naufrages, le thème de l'eau et la présentation «maternelle» des paniers concourent à souligner l'influence de l'exposition des orphelins. Ainsi, si chaque détail pris séparément peut ne pas sembler concluant, l'ensemble, quant à lui, me paraît révélateur d'une intention précise : c'est de façon implicite, mais marquée, que les romans de Victor Hugo parviennent à recycler le mythe. De fait, si les deux premières séquences ont montré leur emprise sur les récits de cette manière, la troisième ne fera pas défaut à l'entreprise. Le sauvetage du héros (surtout par des animaux nourriciers) est bien présent, ça et là, presque sans en avoir l'air, dans les lignes et les paragraphes des sept romans hugoliens.

## Chapitre 3 – Au royaume des animaux

Une des versions les plus primitives du mythe de Rémus et Romulus, fondateurs de Rome, nous provient de Fabius Pictor, le plus ancien annaliste romain. Elle raconte la naissance des jumeaux d'Ilia et du dieu Mars, leur abandon dans le Tibre et, surtout, la séquence qui rendra extraordinaire le mythe, le sauvetage des enfants par une louve (qui était, avec le «pic», qu'on oublie souvent dans les comptes rendus du sauvetage, l'animal sacré du dieu Mars). Cependant, il faut le dire, cette présence d'animaux nourriciers<sup>42</sup> n'est pas spécifique au mythe romain, loin de là. Bien avant lui, le mythe de la naissance de Télèphe, roi de Mysie, mettait en scène une biche-nourrice, Achille était élevé par des Centaures (mi-hommes, mi-chevaux) et Gilgamesh était sauvé d'une chute mortelle par un aigle et élevé par lui.

Au sujet de cette apparition, qui peut paraître un peu incongrue, d'animaux merveilleux dans les récits, Joseph Campbell et Philippe Sellier s'entendent pour dire qu'elle sert en quelque sorte de contrepoids au caractère surnaturel des exploits héroïques qui vont suivre. Selon Campbell, la présence animale représente une espèce de descente vers les stades plus primitifs de la cosmogonie : « The deeds of the hero in the second part of his personal cycle will be proportionate to the depth of his descent during the first.<sup>43</sup> » En montrant la spécificité *organique* des héros (surtout par l'allaitement), la présence des animaux rappelle que les personnages des mythes ne sont toujours que des humains, au même titre que les auditeurs de leurs exploits. De plus, lorsque l'adoption est le lot de parents *animaux*, cela ne fait qu'accentuer le métissage originel dont il a déjà été question.

Les traces de cette troisième séquence du mythe de la naissance se présentent de deux manières dans les romans de Victor Hugo, encore une fois en deux mouvements inverses. Tout d'abord, les lecteurs assistent à une «parentalisation» des animaux présents dans les récits. Ceux-ci, souvent compagnons des personnages principaux, deviennent des substituts parentaux ou du moins développent avec eux un lien explicite de parenté. Ils ne sont que des chiens, des loups, des ours, des chèvres ou des oiseaux, mais transcendent

<sup>42</sup> La variante la plus commune est de remplacer l'animal par son gardien humain : bouvier, pâtre, etc.

<sup>43</sup> Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Meridian Books, 1956, page 321.

souvent leur état animal par une intelligence phénoménale. Puis, parallèlement à cette «parentalisation» des animaux, apparaît une «animalisation» des parents, et surtout des mères. Que ce soit pour exprimer le sublime de la maternité, la fureur de la fibre maternelle, ou son côté protecteur, Hugo ne cesse d'employer la métaphore de la bête sauvage ou des comparaisons à caractère félin. Cette manière *d'écrire* la maternité est tellement récurrente que, suite à l'analyse, le lecteur pourra se demander si aux personnages de Fantine, de la Flécharde, de la Sachette et même, d'une certaine façon, de la Thénardier, il ne pourrait pas tout simplement substituer le personnage de *la mère louve*.

### *Entre chiens et loups*

On peut déceler entre les personnages de Victor Hugo et les différents animaux de ses récits des relations particulières. Déjà, qu'il donne une importance appréciable au rôle des animaux semble étrange, et place certains épisodes de ses romans à la limite du conte merveilleux. Pas moins de cinq romans sur sept comprennent un personnage secondaire animal<sup>44</sup>, et tous font allusion à un lien de parenté plus ou moins éloigné entre personnages et bêtes. Dans certains cas, les animaux remplacent carrément les parents ; dans d'autres, ils s'efforcent, comme la louve du mythe, de protéger ou de sauver de la mort les personnages principaux.

Parfois, la présence du caractère nourricier des animaux n'est qu'allusive. Les passages où cela se produit sont nombreux mais souvent très courts. Ils forment une espèce d'arrière-plan mythique, un *décor* mythique, dirait Gilbert Durand<sup>45</sup>, servant à alimenter la récurrence propre aux séquences du mythe. Par exemple, Cosette ne trouvera de l'amour, chez les Thénardier, qu'en la présence du chien (MIZ, p. 178). Esmeralda, s'accompagnant d'une chèvre dressée lors de son numéro de danse et de chant, dira de Djali qu'elle est sa sœur et de ses parents qu'ils sont «oiseau» et «oiselle» (NDP, p. 276). Dans un même ordre d'idée, Gilliatt, travaillant sur la Durande, tissera des liens avec les oiseaux vivant dans l'écueil : «Les oiseaux de mer, qui connaissaient Gilliatt, volaient au-dessus de lui, inquiets. Ce n'était plus leur ancienne inquiétude sauvage. C'était on ne sait quoi de tendre et de fraternel.» (TM, p. 148) D'autres passages, tout aussi courts, seront cependant plus

---

<sup>44</sup> *Han d'Islande* (Friend), *Bug-Jargal* (Rask), *Notre-Dame de Paris* (Djali), *Les Travailleurs de la mer* (La pieuvre), *L'Homme qui rit* (Homo).

explicites quant à la substitution parentale assumée par les animaux. Lors de l'exposition de Quasimodo, une des vieilles dévotes essaiera de trouver une explication à la laideur du rejeton. Elle suggérera des origines bestiales au jeune bossu : «(...) c'est une bête, un animal, le produit d'un juif avec une truie» (NDP, p. 288). Même si la substitution animale peut sembler dans ce dernier exemple quelque chose d'odieux, il n'en est rien dans le cas du capitaine Lory, personnage secondaire de *Han d'Islande*. C'est avec des larmes de grand chagrin qu'il accueille la mort de Drake, son chien fidèle. Non seulement ce dernier lui avait-il «sauvé la vie dans la guerre de Poméranie», mais il compensait dans le cœur du vieil officier orphelin pour la perte de ses parents.

**«Il s'arrêta ; de grosses larmes roulaient dans ses yeux et tombaient une à une sur son visage dur et rude.  
– Je n'avais, continua-t-il, jamais aimé que lui ; je n'ai connu ni père ni mère ; que Dieu leur fasse paix, comme à mon pauvre Drake!» (HAN, p. 99)**

Deux autres orphelins, plus connus ceux-là, auront également comme parents adoptifs des bêtes. Gwynplaine et Dea sont recueillis par Ursus et Homo : le vieil homme dont le nom est «Ours» et le loup dont le nom est «Homme». Évidemment, Homo n'étant pas une louve, l'allaitement à la Rémus et Romulus est impossible. Néanmoins, la scène est suggérée. Après avoir bu tout son lait, la petite Dea s'endormira entre le poêle et le coffre. Le loup s'approchera d'elle et lui léchera la main. Le narrateur insistera sur cette scène en précisant le caractère maternant de l'action de Homo : «Il la léchait si doucement que la petite ne s'éveilla pas.» (HQR, p. 250) Le vieux philosophe sera témoin de la scène et jugera l'adoption chose faite.

**«Voilà que j'ai de la famille à présent! Fille et garçon. (...) - Bien, Homo. Je serai le père et tu seras l'oncle.  
Puis, il reprit sa besogne de philosophe d'arranger le feu, sans interrompre son *aparte*.  
– Adoption. C'est dit. D'ailleurs, Homo veut bien.» (HQR, p. 250)**

Ainsi, Ursus et le loup deviendront deux fois père et oncle et, du même coup, seront eux-mêmes faits frères. Des deux pourtant, c'est Homo qui symbolisera le mieux le parent nourricier, car non seulement recueille-t-il les héros dans sa maison (la *Green-Box* a véritablement l'allure d'une niche) mais il assume également la seconde fonction du parent nourricier, celle de protection devant le danger. Je l'ai déjà montré : le sauvetage du héros hors de son panier est l'équivalent de son retrait des griffes de la mort. Or, c'est exactement ce qui se produit dans le cas de Homo et de Gwynplaine. Suite à son rejet par la

---

<sup>45</sup> Gilbert Durand, *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1983, 251 p.

Chambre des Lords à la fin du roman, Gwynplaine tente de retrouver sa première famille, celle de la *Green-Box*. Toutefois, les manigances du méchant Barkilphédro l'empêchent de rejoindre les siens et, détruit, Gwynplaine entreprend de se suicider. Après avoir écrit un bref testament dans un petit calepin, il se met à genoux sur un parapet de la Tamise et s'apprête à sombrer. Un miracle survient alors.

**«Il croisa ses mains derrière son dos et se pencha.  
– Soit, dit-il.  
Et il fixa ses yeux sur l'eau profonde.  
En ce moment, il sentit une langue derrière lui qui lui léchait les mains.  
Il tressaillit et se retourna.  
C'était Homo qui était derrière lui.» (HQR, p. 406)**

Le loup, tel le *Lassie* des temps modernes, apparaîtra comme un messager de la providence. Tout comme il avait adopté Dea en lui léchant les mains, il apportera de la même manière l'espoir à l'Homme qui rit. En outre, dans ce sauvetage, il faut remarquer que l'eau est encore un symbole de mort, «infini des ténèbres» et «gouffre» (HQR, p. 406). La fin du roman le confirmera : après avoir été guidé par le loup jusqu'à sa bien-aimée, Gwynplaine la rejoindra dans la mort en se jetant dans la mer. Ce mot sera d'ailleurs le dernier du récit.

Le caractère protecteur des animaux est l'apanage de deux autres bêtes hugoliennes. Tout d'abord, le personnage Friend (*Ami* en anglais) de *Han d'Islande* joue ce rôle de l'animal nourricier. Friend est un ours blanc (un vrai cette fois-ci), compagnon du terrible Han. Lorsque celui-ci est en danger, l'ours accourt, crée une diversion pour le moins effrayante et permet à son maître de s'échapper d'une mort certaine.

**«Quelques instants après, au moment où le comte et ses satellites, serrant toujours le petit homme de près, s'applaudissaient de lui avoir fait descendre la seconde marche, la tête énorme d'un ours blanc parut au bout rompu de l'escalier. Frappés d'un étonnement mêlé d'effroi, les assaillants reculèrent. (...) – Merci mon brave Friend! cria le brigand.» (HAN, p. 90)**

Par le fait même, ce lien de parenté entre l'ours et l'homme sera le salut du héros du roman, Ordener. Alors qu'il confronte Han d'Islande en combat singulier et qu'il se retrouve en mauvaise posture, le jeune héros voit son adversaire quitter les lieux à toute vitesse. Entendant son «ami Friend» rugir douloureusement, le brigand laissait tout en plan et partait à sa rescousse : «Friend! Friend! je suis à toi! me voilà!» (HAN, p. 99).

*Rask* est le second personnage-bête prêt à donner sa vie pour sauver son maître et ses compagnons. Ses exploits sont nombreux : il participe au sauvetage du capitaine

d'Auverney (lorsque ce dernier est entraîné dangereusement dans une cascade par le bouffon Habibrah), il se lance sur le sergent Thadée alors que celui-ci s'apprête à faire fusiller Bug-Jargal et il sauvera, paradoxalement, la vie du même Thadée, quand ce dernier se battra au sabre avec deux Anglais. Si ces scènes sont éloquentes, en particulier celle du sauvetage d'Auverney où l'eau de la cascade représente encore le danger suprême, une dernière laisse peu de doute quant à l'influence du mythe de la naissance. Alors que la révolution des esclaves noirs gronde, Bug-Jargal et son chien Rask se précipitent chez d'Auverney pour sauver la belle Marie et ses frères de la fureur des révolutionnaires. Ils arrivent à temps et amènent les rescapés dans un lieu sûr. Dans l'extrait qui suit, les actions de Rask pourraient difficilement être plus représentatives des caractéristiques de l'animal nourricier du mythe : tenant dans sa gueule un berceau, il sauve le plus jeune enfant des flammes. Je dois préciser que l'enfant en question est encore une fois un orphelin, car l'oncle du texte vient tout juste d'être poignardé par son esclave favori : le nain Habibrah.

**«Pierrot se retourna, et parut m'adresser quelques paroles ; puis il s'enfonça avec sa proie au milieu des touffes de cannes embrasées. Un instant après, un chien énorme passa à sa suite, tenant dans sa gueule un berceau, dans lequel était le dernier enfant de mon oncle. Je reconnus aussi le chien, c'était Rask.»**  
(BUG, p. 166)

Enfin, pour clore cette première section de la «parentalisation» des animaux, je traiterai d'un cas spécial, qui joint savamment à la fois l'animal nourricier et la corbeille du héros. Il s'agit bien sûr de *l'éléphant* de Gavroche. Ce dernier, fils des Thénardier, mais orphelin tout de même<sup>46</sup>, se promenant dans les rues de Paris, tombe par hasard sur deux «mômes» abandonnés (ses frères, qu'il ne connaît pas) et décide de s'occuper d'eux. Il les amène *chez lui* dans son éléphant de plâtre et de bois, monument en ruine, jadis érigé par Napoléon. Voilà donc un nouvel animal nourricier, statufié celui-là mais occupant la même fonction que les bêtes fantastiques du mythe. Le narrateur souligne d'ailleurs le nouveau rôle de cet éléphant, récupéré par la volonté divine.

**« Cela servait à sauver du froid, du givre, de la grêle, de la pluie, à garantir du vent d'hiver, à préserver du sommeil dans la boue qui donne la fièvre et du sommeil dans la neige qui donne la mort, un petit être sans père ni mère, sans pain, sans vêtement, sans asile. Cela servait à recueillir l'innocent que la société repoussait. (...) C'était une tanière ouverte à celui auquel toutes les portes étaient fermées.»**  
(MIZ, p. 371)

<sup>46</sup> «Mais son père ne songeait pas à lui et sa mère ne l'aimait point. C'était un de ces enfants dignes de pitié entre tous qui ont père et mère et qui sont orphelins.» (MIZ, p. 237)

Ainsi, l'éléphant protège principalement les orphelins des méfaits de l'eau (givre, grêle, pluie, boue et neige) en devenant lui-même leur gîte pour la nuit et c'est en ce sens qu'il joint symboliquement les rôles d'animal et de coffre du mythe de la naissance. Le lexique utilisé dans l'épisode de l'éléphant est très similaire à celui déjà exposé dans le chapitre précédent (tanière, alcôves, etc.) et les rapprochements avec le *ventre* sont aussi répétés : c'est par un trou dans l'abdomen du mastodonte que les gamins s'y réfugieront. Enfin, cet animal nourricier possède aussi la double fonction du coffre : il est lieu de vie, mais il revêt aussi des dangers mortels. Dans l'éléphant, Gavroche et ses frères doivent se barricader dans une cage (volée au zoo de l'époque, le Jardin des plantes), car les rats menacent de les dévorer dans leur sommeil, et ils doivent aussi éviter de «riffauser le bocard» (MIZ, p. 373), car leur demeure, toute faite de plâtre et de bois, pourrait se transformer en bûcher.

### *Les mères-poules*

Parallèlement à cette «parentalisation» des animaux s'érige dans les romans de Hugo une «animalisation» des pères et des mères. En effet, l'étude du rôle de parent chez les personnages hugoliens révèle une modélisation animale, et plus généralement féline ou relative aux loups. Les parents, sauvant, abritant, cherchant leurs enfants, seront métamorphosés par les narrateurs d'une façon remarquablement identique d'un roman à l'autre. Ils deviendront des chats, des tigres, des lionnes ou des dogues lorsque viendra le temps de protéger leur progéniture. À la seule pensée d'un danger menaçant leurs louveteaux, les parents perdront toute réflexion critique et agiront avec l'instinct des bêtes.

Même si cette modélisation animale des parents est davantage liée au rôle de mère, certains hommes possèdent également une fibre paternelle qui les pousse, tels les animaux des mythes, à des sauvetages dangereux. Le marquis de Lantenac est l'un de ceux-là. Alors qu'il échappe miraculeusement à l'assaut incendiaire de la Tourgue, il entend les cris désespérés de la Flécharde voyant ses enfants dans le bûcher. Lantenac avait la liberté, la sécurité, il était sorti du piège, et il y rentre pour sauver les trois bambins. Or, pour cet exploit, le narrateur gratifiera le personnage des dénominations suivantes : «Le lion» et «la bête» retournant dans le cirque (QVT, p. 533).

En outre, dans *Notre-Dame de Paris*, Quasimodo opérera un pareil sauvetage lorsqu'il arrachera Esméralda à ses bourreaux. L'agilité du chat et la volonté du lion s'empareront de lui lors de cet événement.

**«(...) il enjamba la balustrade de la galerie, saisit la corde des pieds, des genoux, puis on le vit couler sur la façade comme une goutte de pluie qui glisse le long d'une vitre, courir vers les deux bourreaux avec la vitesse d'un chat tombé d'un toit, les terrasser sous deux poings énormes, enlever l'égyptienne d'une main (...) Quasimodo s'était arrêté sous le grand portail. (...) Sa grosse tête chevelue s'enfonçait dans ses épaules comme celle des lions qui eux aussi ont une crinière et pas de cou.» (NDP, p. 361)**

Grâce à l'asile demandé par Quasimodo, la jeune femme sera épargnée par la justice des hommes, momentanément du moins. Le bossu, quant à lui, continuera dans l'enceinte de la cathédrale à jouer son rôle d'animal nourricier : c'est lui qui, en cachette, apportera boisson et nourriture à la pauvre fille. Il faut préciser à ce propos que la fonction qu'occupe Quasimodo est bien celle de parent, et non celle d'amoureux, malgré les sentiments qu'il pourrait entretenir à l'égard de l'Égyptienne. L'épisode du sauvetage est clair à ce sujet : «Par moments, il avait l'air de n'oser la toucher, même du souffle. Puis, tout à coup, il la serrait avec étreinte dans ses bras, sur sa poitrine anguleuse, comme son bien, comme son trésor, comme eût fait la mère de cette enfant.» (NDP, p. 361, je souligne).

Or, la mère de cette enfant, c'est la Chantefleurie (aussi appelé la Sachette) et les caractéristiques félines que montre Quasimodo font honneur à la comparaison. La Chantefleurie, en perdant son enfant chéri quelques mois après sa naissance, devient comme folle et se transforme en bête obsédée par son instinct maternel.

**«Elle alla par la ville, fureta toutes les rues, courut çà et là la journée entière, folle, égarée, terrible, flairant aux portes et aux fenêtres comme une bête farouche qui a perdu ses petits. Elle était haletante, échevelée, effrayante à voir, et elle avait dans les yeux un feu qui séchait ses larmes.» (NDP, p. 314)**

Cette obsession à retrouver son enfant, la Chantefleurie la traîne avec elle pendant plus de quinze ans. Folle de chagrin, elle quittera son village pour venir vivre une vie de recluse à Paris, où on la connaîtra sous le nom de la Sachette. S'étant elle-même emmurée pour prier Dieu et implorer le retour de sa fille, la Sachette suit bien la voie maternelle de la modélisation animale : elle avoue elle-même sa condition lors d'une harangue sévère contre Dieu.

**«Vous ne savez pas que nos enfants tiennent à notre ventre, et qu'une mère qui a perdu son enfant ne croit plus en Dieu? (...) Bonne Vierge, ayez pitié de moi! Ma fille! il me faut ma fille! Qu'est-ce que cela me fait, qu'elle soit dans le paradis? je**

**ne veux pas de votre ange, je veux mon enfant! Je suis une lionne, je veux mon lionceau.» (NDP, p. 355)**

Les comparaisons félines se poursuivront, car Dieu répondra à l'appel de sa fidèle et enverra, suite à diverses circonstances, Esmeralda dans les bras de sa mère. C'est à ce moment que la Sachette prendra la pleine mesure de l'animal nourricier. En effet, reconnaissant sa fille perdue depuis quinze ans, elle fera tout pour la garder auprès d'elle et pour lui épargner l'échafaud. Elle tentera tout d'abord de la cacher dans sa petite prison de pierre et, ce faisant, elle se mettra «à ébranler de ses deux mains les barreaux de sa loge plus furieusement qu'une lionne.» (NDP, p. 404). Après avoir embrassé sa fille et l'avoir étreinte follement, la «mère tigresse» (NDP, p. 407) affrontera le prévôt et le bourreau venus pendre l'Égyptienne. Elle se métamorphosera alors complètement, ayant «ses deux mains (...) comme deux griffes», le «regard fauve», et une «figure tellement sauvage» (NDP, p. 407) que le bourreau en reculera. Ensuite, elle interpellera, en se servant toujours de métaphores animales, Tristan L'Hermite, compère du roi, dans le but d'infléchir la sentence de sa fille.

**«Alors s'adressant à Tristan, écumante, l'œil hagard, à quatre pattes comme une panthère, et toute hérissée :  
- Approche un peu me prendre ma fille. (...) Sais-tu ce que c'est un enfant qu'on a? Hé! Loup-cervier, n'as-tu jamais gîté avec ta louve? n'en as-tu jamais eu un louveteau?» (NDP, p. 408)**

Enfin, après ses vains essais à la pitié et à la fureur, et devant le second enlèvement de son adorée, la mère mourra de désespoir, mais non avant d'avoir mordu à pleines dents la main du bourreau «comme une bête sur sa proie» (NDP, p. 409).

Dans cette optique, les autres personnages de mères ne font pas défaut à la modélisation animale. Dans *Les Travailleurs de la mer*, on qualifie l'affection de Gilliat et de sa mère en disant : «Louve et louveteau se pourlèchent.» (TM, p. 11). Dans *Les Misérables*, Fantine se tue au travail afin de pouvoir payer les frais de garde que lui imposent les Thénardier. Elle vend son corps (ses cheveux, ses dents et «le reste» [MIZ, p. 82]) pour que sa petite Cosette ne manque de rien. Ce acharnement destructeur pour le salut de sa fille la mènera près de l'état animal : «Elle se sentait traquée et il se développait en elle quelque chose de la bête farouche.» (MIZ, p. 82). Puis, lorsque Monsieur Bamatabois, un bourgeois de Montreuil-sur-mer, l'insultera en lui plongeant une poignée de neige dans le dos, Fantine se déchaînera : «La fille poussa un rugissement, se tourna,

bondit comme une panthère, et se rua sur l'homme, lui enfonçant ses ongles dans le visage (...)» (MIZ, p. 83). Ainsi, il semble qu'il y ait dans les romans de Hugo non seulement une modélisation animale des mères, mais une conception bestiale de l'état de maternité. Les femmes, en devenant mères, perdraient un peu des caractéristiques de la condition humaine et se rapprocheraient d'une constitution *naturelle* et sublime, mais dégradée par rapport au genre humain.

Les personnages de la Flécharde et de la Thénardier représentent avec justesse cette dégradation humaine de l'état maternel. Dans chacun de leur cas, les deux pendants (la déchéance et le sublime) sont étroitement liés. La Flécharde (voir l'épisode de «l'émousse» dans *Quatrevingt-treize* dont j'ai déjà fait mention), sera surprise avec ses enfants par un régiment en embuscade. Or, malgré la foule qui se trouve autour d'elle, elle laisse nu le sein auquel tétait sa petite dernière, «avec une indifférence de femelle» (TM, p.419) précisera le narrateur. Ce passage de «femme» à «femelle», indiquant dans le contexte une dévaluation morale, une perte de pudeur, sera répété plus tard lorsque la Flécharde partira à la recherche de ses enfants, enlevés par le marquis de Lantenac. «L'animalisation» sera encore plus forte, puisque la dégradation morale sera accompagnée d'une oblitération *sublimée* de la raison.

**«Le silence d'une idée fixe est terrible. Et comment faire entendre raison à l'idée fixe d'une mère? La maternité est sans issue ; on ne discute pas avec elle. Ce qui fait qu'une mère est sublime, c'est que c'est une espèce de bête. L'instinct maternel est divinement animal. La mère n'est plus femme, elle est femelle. (...) De là dans la mère quelque chose d'inférieur et de supérieur au raisonnement. Une mère a un flair. (QVT, p. 491)**

C'est ce *flair* qui permettra à la Flécharde, errant en Vendée, reniflant la piste de ses petits, de les retrouver dans la Tourgue en feu. D'ailleurs, le cri divin de la mère-louve à lui seul poussera Lantenac à retourner chercher les bambins.

**«Ce cri de l'inexprimable angoisse n'est donné qu'aux mères. Rien n'est plus farouche et rien n'est plus touchant. Quand une femme le jette, on croit entendre une louve, quand une louve le pousse, on croit entendre une femme. (...) C'était ce cri que le marquis de Lantenac venait d'entendre. On a vu qu'il s'était arrêté. (...) Elle avait le cri de la bête et le geste de la déesse.» (QVT, p. 527)**

Si la maternité, par l'animalité, façonne la Flécharde en être sublime, elle parvient à faire de même avec la Thénardier. Certes, il n'est pas difficile, pour qui a lu *Les Misérables*, de croire au caractère bestial de la Thénardier. Les comparaisons pleuvent à son sujet : on la

dit «éléphant», «ogresse» (MIZ, p. 156), «hideuse avec sa bouche d'hyène» (MIZ, p. 159) et «truie avec le regard d'une tigresse» (MIZ, p. 300). Plusieurs fois, elle sera qualifiée de «mère louve» (MIZ, p. 307) et elle ne sera pas exempte des dégradations reliées à sa maternité : «Cette femme était une créature formidable qui n'aimait que ses enfants et ne craignait que son mari. Elle était mère parce que mammifère.» (MIZ, p. 157). Ainsi, c'est un peu par défaut (parce qu'elle est mammifère) que la Thénardier peut atteindre au sublime. D'ailleurs, le narrateur prendra maintes précautions, assez comiques en rétrospective, lorsqu'il présentera le caractère *céleste* de la Thénardier.

**«A quelques pas, accroupie sur le seuil de l'auberge, la mère, femme d'un aspect peu avenant du reste, mais touchante en ce moment-là, balançait les deux enfants au moyen d'une longue ficelle, les couvant des yeux de peur d'accident avec cette expression animale et céleste propre à la maternité (...)» (MIZ, p. 66)**

Ce n'est qu'au premier coup d'œil (il s'agit de la première description de la Thénardier dans le roman), et *en ce moment-là* précis, que la grosse femme apparaît comme douce et aimante. Il aura donc fallu les grâces de la maternité pour faire de ce «bœuf» (MIZ, p. 307) un écho à l'animal nourricier du mythe. En ce sens, même Thénardier, le mari, s'essaie dans ce rôle, malgré des intentions beaucoup moins nobles. En effet, il jouera la carte du père angoissé lorsque Jean Valjean lui demandera s'il peut partir avec Cosette et il présentera, de manière fourbe il va s'en dire, la même dévaluation de la raison issue de la maternité : «Vous comprenez, on se prend d'affection ; je suis une bonne bête, moi ; je ne raisonne pas ; je l'aime cette petite (...)» (MIZ, p. 171).

Cela dit, il faut bien comprendre que ce n'est pas la simple comparaison animale qui permet d'induire une présence de la séquence du mythe chez Hugo. En effet, plusieurs personnages, qui ne sont pas des parents, sont aussi «animalisés» par les narrateurs hugoliens. Françoise Armengaud, dans un article sur «La condition animale selon Hugo<sup>47</sup>» présente cette manière de concevoir les personnages comme une physiognomonie *zoologique* en se basant sur l'extrait suivant des *Misérables* :

**«Si les âmes étaient visibles aux yeux, on verrait distinctement cette chose étrange que chacun des individus de l'espèce humaine correspond à quelques-unes des espèces de la création animale... depuis l'huître jusqu'à l'aigle, depuis le pou jusqu'au tigre, tous les animaux sont dans l'homme et chacun d'eux est dans un homme.» (tel que cité par Armengaud : *Les Misérables*, 1862. Édition Garnier-Flammarion préfacée par René Journet (1967), p. 197)**

<sup>47</sup> François Armengaud, «La condition animale selon Hugo ou la muette éloquence d'un regard d'ombre» dans *Idéologies hugoliennes, Actes du colloque interdisciplinaire*, Nice, Éditions Serre, 1985, page 72.

C'est la raison pour laquelle un personnage comme Javert, l'inspecteur implacable des *Misérables*, sera souvent comparé à un renard ou à un chien afin d'illustrer son flair carnassier<sup>48</sup>. L'influence du mythe de la naissance du héros serait donc davantage perceptible dans les romans par la récurrence de la modélisation *féline* ou «lupesque» des parents. En effet, si «tous les animaux sont dans l'homme» pour Hugo, il est du moins révélateur que ce soit toujours des louves ou des tigresses qui se retrouvent *dans* la femme.

Enfin, cette façon de présenter l'humanité comme comprenant l'animalité s'inverse chez Hugo lorsqu'il est question des animaux, ce qui peut expliquer leur présence insistante dans les romans. Armengaud souligne d'ailleurs à ce propos le renversement anthropocentriste de la vision de l'auteur :

«À savoir que l'animalité serait en sorte issue de l'humain, qu'elle en émanerait comme à des fins d'illustration et de concrétisation. Voici, en effet par quelle «délirante» - ou mythique - réduction se poursuit le texte : «Les animaux ne sont autre chose que les figures de nos vertus et de nos vices, errantes devant nos yeux, les fantômes visibles de nos âmes.»<sup>49</sup>»

Ainsi, les personnages animaux pourraient être des images des vices et des vertus de l'humain. En accueillant les orphelins et en les protégeant, ils représentent les vertus de la maternité, de l'entraide et de la pitié. Cependant, ils symbolisent aussi des vices, car leur service nourricier se fait en réaction à l'abandon des enfants, à leur exclusion, et à la pauvreté ambiante. Il serait donc possible de déceler, dans cette utilisation «palingénésique» des animaux nourriciers, un petit traité hugolien des vices et des vertus. J'y reviendrai plus longuement dans la seconde partie de ce travail. Mais, avant d'en arriver là, il faut traiter de la dernière séquence du mythe, le retour du héros, car il est clair, là aussi, que le mythologue est encore à l'œuvre et qu'il investit son recyclage du mythe de significations nouvelles aptes à révéler certains problèmes de son époque.

---

<sup>48</sup> Il est intéressant pourtant de voir que si Javert est un chien, il est un «chien fils d'une louve». (MIZ, p. 76)

<sup>49</sup> Idem.

## Chapitre 4 – Le retour de l'enfant prodige

À la différence des trois premières séquences du mythe (qui rendent compte de la naissance du héros comme telle), la dernière advient plus tard, alors que le héros a pris un peu d'âge. Dans *The Hero with a Thousand Faces*, Joseph Campbell résume efficacement cette partie finale du mythe : «The conclusion of the childhood cycle is the return or recognition of the hero, when after the long period of obscurity, his true character is revealed.<sup>50</sup>». Le héros du mythe, après avoir survécu à sa naissance, revient chez lui, fort d'une connaissance pragmatique du monde. Philippe Sellier va plus loin dans sa catégorisation de l'événement et précise les occurrences possibles de ce *retour*.

**«Divers événements mettent fin à cette « occultation » du héros. Parfois, il a gardé un « signe » de son origine, et on le « reconnaît ». Ou il rencontre un jour ses vrais parents, s'attaque à son père, puis est reconnu. Mais (...) souvent il se révèle au monde par des « travaux » éclatants. C'est «l'épiphanie» héroïque.<sup>51</sup>»**

Ainsi, c'est sous deux modes que la rencontre du héros avec ses parents s'effectue. S'il est «reconnu» par un signe ou par des travaux éclatants, le héros est accueilli de façon triomphale et accède par la suite au trône de son père. L'histoire de Cyrus témoigne de ce premier mode. Abandonné par Astyage<sup>52</sup>, puis recueilli et élevé secrètement par un bouvier du royaume, le jeune Cyrus sera convoqué devant le roi pour avoir fait fouetter le fils d'un noble. Lorsque le roi Astyage, son grand-père, l'entendra expliquer les raisons qui l'ont poussé à administrer un tel châtiment, il reconnaîtra l'enfant, par ses traits et son sens de l'honneur, comme étant de sa lignée.

Par contre, l'accession au trône est différente lorsqu'elle est causée par le parricide régicide : la vengeance (suite à l'exil), souvent involontaire et donc tragique, est mise en évidence dans cette seconde situation. Il me suffirait de nommer Œdipe pour illustrer ce second mode de la séquence, mais il faut savoir que des héros comme le Grec Thésée ou même l'Irlandais Cuchulainn<sup>53</sup> proposent des histoires similaires à la sienne.

---

<sup>50</sup> Idem. page 329

<sup>51</sup> Idem.

<sup>52</sup> Je donne un compte rendu plus détaillé de cet abandon au premier chapitre.

Ce n'est pas sans raison si ce retour vers les racines familiales coïncide avec un renouvellement politique. Le mythe de la naissance du héros est fondateur, mais pas seulement d'un point de vue individuel. Avec le héros naît une nouvelle cosmogonie. Philippe Sellier, paraphrasant Éliade, dit à ce sujet que le «héros sauve le monde, le renouvelle, inaugure une nouvelle étape. Sa grandeur est telle qu'elle tend à l'imposer comme chef politique, s'il ne l'est pas dès le début du récit.<sup>54</sup>». Hugo, dans ses romans, jouera de ce glissement du lieu familial au lieu social : son utilisation répétée de *groupes* d'orphelins comme héros pointe dans cette direction. Mais, avant de discuter de cette palingénésie du mythe, il faut tout d'abord analyser les procédés qui font se rejoindre mythe et romans dans cette dernière séquence.

### ***Objets perdus, objets trouvés***

Étant donné qu'il s'agit d'une occurrence unique dans l'œuvre romanesque hugolienne, «l'épiphanie héroïque» de Gilliatt occupera les premières lignes de cette section. Alors que les autres romans présentent des retrouvailles initiées par la mise en commun d'un *objet* précis (un soulier, une gourde, une cassette, etc.), *Les Travailleurs de la mer* propose des exploits comme élément révélateur de la qualité du héros. En effet, ce n'est qu'après avoir vaincu l'écueil, la mer, la tempête et la pieuvre<sup>55</sup>, après avoir ramené la Durande intacte et l'argent volé à Mess Lethierry par Clubin, que Gilliatt sera reconnu comme un fils par le vieil armateur. Alors que Lethierry le voyait d'un mauvais œil au début du roman et qu'il n'envisageait pas son mariage avec Déruchette<sup>56</sup>, il le serre dans ses bras avec effusion suite aux «travaux» accomplis, suite à la re-possession de ses «objets perdus».

**«Puis avec violence, le secouant et le tirant, et le serrant dans ses bras, il fit entrer Gilliatt dans la salle basse des Bravées, (...) il cria :**

**– Ah! mon fils! l'homme au bag pipe! Gilliatt! je savais bien que c'était toi! La panse, parbleu! conte-moi ça! Tu y es donc allé! On t'aurait brûlé il y a cent ans. C'est de la magie. (...) Je me pince, je sens bien que je ne rêve pas. Tu es mon enfant, tu es mon garçon, tu es le bon Dieu. Ah! mon fils!» (TM, p. 159)**

---

<sup>53</sup> Héros du cycle médiéval Ulster

<sup>54</sup> Idem. page 19

<sup>55</sup> La pieuvre, à ce chapitre, est souvent comparée au sphinx : «Toute bête mauvaise, comme toute intelligence perverse est sphinx. (...) Tel était l'être auquel, depuis quelques instants, Gilliat appartenait.» (TM, p. 141)

<sup>56</sup> Il traite Gilliatt «d'animal» lorsqu'il l'entend jouer une sérénade à sa nièce. (TM, p. 38)

En outre, il faut remarquer que les exploits de Gilliatt, qui se confondent avec sa phase d'obscurité (sa solitude profonde sur l'écueil en fait foi), le font apparaître aux yeux de Lethierry comme un être hors du commun et presque divin. Les comparaisons à Die u, aux anges et les incessantes questions au sujet de la méthode mystérieuse du sauvetage appuient cette interprétation. Voilà bien un héros, à qui on ne soupçonnait pas de telles capacités, rentrant au bercail en triomphe, «reconnu» et adulé.

Cependant, c'est davantage par la reconnaissance d'un «signe» que les héros des romans sont identifiés puis accueillis par leurs parents. Il ne s'agit pas chez Hugo d'actes ou de paroles qui révèlent les enfants aux pères ou aux mères, mais d'objets. Par exemple, dans *Notre-Dame de Paris*, le petit soulier d'enfant, que la Sachette révère, est un premier «signe» permettant la reconnaissance de la mère et de la fille. Alors qu'elle tient par le bras l'Égyptienne que lui a confiée Claude Frollo, la Sachette invective sa prisonnière, lui reprochant le vol de son Agnès et lui mettant au visage la chaussure adorée. *Reconnaissant* le double de son propre exemplaire, Esmeralda dévoilera aux lecteurs ce qu'elle cachait dans son amulette, l'objet même qui, selon elle, lui «fera[it] retrouver [s]a famille.» (NDP, p. 343).

**« – Va! Va! grommelait Gudule [La Sachette], fouille ton amulette du démon! Tout à coup elle s'interrompt, trembla de tout son corps, et cria avec une voix qui venait du plus profond de ses entrailles : – Ma fille!**

**L'égyptienne venait de tirer du sachet un petit soulier absolument pareil à l'autre. À ce petit soulier était attaché un parchemin sur lequel ce *carme* était écrit :**

**Quand le pareil retrouveras,  
Ta mère te tendra les bras.»**

**(NDP, p. 404)**

Comme dans *Les Travailleurs*, il est possible de voir que la relation entre les deux personnages change du tout au tout lorsque les retrouvailles ont lieu. La haine et la peur qui les animaient se transforment en joie et en triomphe. De plus, la reconnaissance dans ce passage est à double sens, simultanée : la possession du «signe» est l'apanage des deux personnages, parent et enfant, et la jonction du «pareil», de «l'identique» permet la découverte de l'identité et la jonction du sang. Enfin, l'oracle (issu de la note du parchemin) renforce le caractère mythique de l'épisode, puisqu'il rappelle la prédestination du héros, et vient boucler de façon relativement heureuse (j'apporterai des nuances plus tard à ce propos) un cycle entrepris quinze ans auparavant.

Une situation semblable a cours dans *Les Misérables* à la différence que, cette fois-ci, l'enfant reconnaît le père et le rescapé, son sauveur. Sans surprise, le personnage de Marius est au centre de l'épisode. En effet, ce personnage, tout au long du roman, sera en transit entre plusieurs familles. Vacillant entre les convictions républicaines de son père (son retour vers ses racines paternelles pourrait être un premier écho du mythe), entre les soins de M. Gillenormand son grand-père et l'amour qu'il porte à Cosette, Marius passera par les mêmes étapes que les personnages dont je viens de parler dans *Notre-Dame de Paris*. L'épisode qui reproduit le dernier mythème est sans contredit un des plus riches d'un point de vue mythique, car il parvient à condenser tout le «modèle» à même la séquence. Il s'agit bien sûr du sauvetage de Marius par Jean Valjean dans les égouts de Paris et des «retrouvailles» qui vont suivre.

Tout débute avec un cadavre. Marius, décidé à mourir d'amour sur les barricades de la rue Saint-Denis, est grièvement blessé, mais secouru par Jean Valjean qui, pour le sauver, l'entraîne dans les égouts. Lors de ce périple souterrain, plusieurs indications narratives rappellent aux lecteurs des éléments du mythe de la naissance du héros : Valjean devient en quelque sorte le panier mythique et la mère louve sauvant l'enfant. Ainsi, il porte à bout de bras le jeune orphelin au-dessus de l'eau fangeuse de l'égout (sans savoir «si ce qu'il emportait dans cette fosse était un vivant ou un mort» [MIZ, p. 490]), et lorsqu'il traverse un fontis dangereux, le narrateur le compare à une mère élevant son enfant hors de l'eau.

**«Il soulevait toujours Marius, et, avec une dépense de force inouïe, il avançait ; mais il enfonçait. Il n'avait plus que la tête hors de l'eau, et ses deux bras élevant Marius. Il y a, dans les vieilles peintures du déluge, une mère qui fait ainsi de son enfant.» (MIZ, p. 497)**

Puis, lors de la rencontre avec Thénardier dans l'égout, le brigand reconnaît sa force brute et fait du vieux bagnard une bête de somme : « – À propos de la fondrière, tu es un fier animal. Pourquoi n'y as-tu pas jeté l'homme? » (MIZ, p. 499). À ce sujet, le narrateur lui-même avait opéré de telles comparaisons un peu auparavant. Dans le chapitre «Pour le sable comme pour la femme il y a une finesse qui est perfidie», il expose les dangers des sables mouvants et présente comme exemplum de ces périls, deux figures : un cavalier s'enfonçant avec son cheval et un charretier disparaissant avec sa charrette. En proposant

ces deux types d'engloutissement, l'auteur opère, en reprenant par la suite l'histoire de Valjean, des analogies que l'on peut lier aux mythèmes.

**«Quelquefois le cavalier s'enlise avec le cheval; quelquefois le charretier s'enlise avec la charrette; tout sombre sous la grève. C'est le naufrage ailleurs que dans l'eau.» (MIZ, p. 496)**

**«Jean Valjean se trouvait en présence d'un fontis. (...) Jean Valjean sentit le pavé se dérober sous lui.» (MIZ, p. 497)**

Marius devient ainsi le «soulevé» (cavalier – charretier : l'homme ou le *héros*) et le vieux bagnard, le «soulevant» (cheval – charrette : l'animal [protecteur] ou le *panier* portant le héros). Ensuite, survivant au péril (notons encore une fois qu'il s'agit d'un «naufrage») et aidé par Thénardier à la sortie de l'égout, le vieil homme ramènera Marius chez son grand-père, sans pour autant révéler à quiconque son identité de sauveur, ce qui intriguera fort Marius, convalescent et bientôt marié à sa jolie Cosette.

Cette dernière identité secrète de Valjean sera l'élément déclencheur des «reconnaisances». Si, au départ, Marius faisait figure de héros (sauvé par ce *fier animal* de Jean Valjean), la suite du cycle est inversée et c'est Valjean qui sera «reconnu» pour son exploit. D'ailleurs, comme tout héros avant le retour au bercail, il traverse une période d'obscurité. Ainsi, suite au mariage de Cosette avec Marius, le vieil homme se sent tenu de révéler une partie de son passé à son beau-fils et convient avec lui qu'il serait mieux d'espacer ses visites à sa fille. Il obéira à leur entente à un point tel qu'après quelques entretiens, il s'effacera complètement de la nouvelle vie des amoureux. Il faudra une rencontre impromptue de Thénardier avec Marius pour amorcer «l'épiphanie héroïque» de Jean Valjean.

En effet, les objets de la «reconnaissance» sont en possession de l'aubergiste brigand. Tout d'abord, avec des articles de journaux, Thénardier prouve à Marius que Valjean n'est ni un voleur, ni un assassin, du moins non de la manière dont ce dernier le soupçonnait. Ce premier «signe» de la reconnaissance du héros, ces premières attestations, réjouissent le beau-fils et contribuent déjà à faire émerger le héros Valjean de l'ombre.

**«Jean Valjean, grandi brusquement, sortait du nuage. Marius ne put retenir un cri de joie :**

**– Eh bien alors, ce malheureux est un admirable homme! toute cette fortune était vraiment à lui! c'est Madeleine, la providence de tout un pays! c'est Jean Valjean le sauveur de Javert! c'est un héros! c'est un saint!» (MIZ, p. 551)**

Bientôt, cette reconnaissance (de l'identité commune de Valjean, de Madeleine, de Fauchelevent et de Leblanc) fait place à une autre reconnaissance, car Marius, ayant *reconnu* Valjean pour ce qu'il est vraiment, deviendra ensuite *reconnaissant*. À ce chapitre, les réflexions du jeune homme à propos de son sauveur allaient être prophétiques : «Peut-être était-il [son sauveur] au-dessus de la récompense, mais personne n'est au-dessus de la reconnaissance.» (MIZ, p. 520)

Thénardier sera à nouveau, bien malgré lui, l'initiateur de la seconde révélation. Ayant arraché un morceau du vêtement du «cadavre» que portait Valjean dans les égouts, il vient en fait vendre ce secret au jeune homme. Encore une fois, la jonction du «pareil», de «l'identique», (le morceau de vêtement et le vêtement lui-même) permettra la réunion de la famille, du sang. L'analogie est certes réussie, car le morceau égaré, orphelin presque, retrouve son tissu d'origine au même moment que le héros, le sien.

**« – Le jeune homme était moi, et voici l'habit! cria Marius, et il jeta sur le parquet un vieil habit noir tout sanglant. Puis, arrachant le morceau des mains de Thénardier, il s'accroupit sur l'habit, et rapprocha du pan déchiqueté le morceau déchiré. La déchirure s'adaptait exactement, et le lambeau complétait l'habit.»**  
(MIZ, p. 552)

Marius n'est certes pas le fils de Jean Valjean, mais il le devient en le reconnaissant comme son sauveur. En effet, il est significatif de le voir utiliser le mot «père», lorsqu'il court en compagnie de Cosette retrouver un Valjean mourant, car ce titre revêt une signification presque sacrée pour le jeune homme<sup>57</sup>. En concédant cette appellation à son nouveau beau-père, Marius conclut le cycle héroïque (et du même coup le roman) : le héros a été reconnu par un «signe» et regagne la famille qui l'avait abandonné.

**«Marius, baissant les paupières pour empêcher ses larmes de couler, fit un pas et murmura entre ses lèvres contractées convulsivement pour arrêter les sanglots : – Mon père! (...) Nous vous emmenons. Vous faites partie de nous-mêmes. Vous êtes son père et le mien.»** (MIZ, p. 554).

Cela dit, ces deux premiers exemples d'une reconnaissance par un «signe-objet» (les chaussures et le manteau déchiré) ont en commun de symboliser les réunions *par* les objets. En effet, l'identité des héros n'est point comprise dans les signes, mais dans leur assemblage. En ce sens, les objets deviennent symboles, puisqu'ils représentent, au-delà de leur matérialité propre, la séparation, mais aussi l'appartenance originelle, d'éléments

disjoints que sont parents et enfants dans le mythe (et dans le récit). L'assemblage du lambeau et du manteau déchiré de Marius est de ce point de vue doublement révélateur. Non seulement est-on en présence de la réunion d'objets recréant un tout, symbolisant ici la réconciliation familiale, mais cela se fait aussi à un niveau supérieur, par la mention du sang, premier lien unissant les familles (bizarrement, le manteau est encore, après plusieurs semaines, *tout sanglant*, mais on ne sait véritablement du sang de qui... ). Ainsi, cette symbolisation des «signes», permettant la reconnaissance des héros, apparaît judicieusement planifiée, surtout lorsqu'on sait que l'étymologie grecque du mot «symbole» (*symbolon*) désigne «le morceau d'un objet partagé entre deux personnes pour servir de signe de reconnaissance<sup>58</sup>».

### *Les signes du Destin*

Avant de passer à l'exemple phare qu'est le retour de Gwynplaine dans *L'Homme qui rit*, j'aimerais ajouter que la dernière séquence est également ébauchée dans le premier roman de Hugo : *Han d'Islande*. Si, à ce moment, l'auteur n'avait peut-être pas une idée d'ensemble de son œuvre à venir, il est certain qu'il avait au moins l'intuition des séquences du mythe. La «reconnaissance» est en effet un élément important de la conclusion de *Han d'Islande* et, encore une fois, c'est en intégrant un objet concret comme signe de reconnaissance (la fameuse cassette que le héros cherche tout au long du roman), que l'auteur fera converger les différentes conclusions de son récit. Ainsi, lorsque la petite boîte de métal est retrouvée et exposée, tous les personnages du roman sont «reconnus» pour ce qu'ils sont réellement.

Ordener est le premier à bénéficier de cette reconnaissance. Alors qu'il allait être condamné à mort et qu'on se préparait à lui retirer son titre royal, le jeune héros est sauvé *in extremis* par le dévoilement de la cassette.

**«Le président étendit la main sur le livre de l'ordre, et s'apprêtait à prononcer la formule fatale sur Ordener, calme et immobile, lorsqu'une porte latérale s'ouvrit à droite du tribunal. (...) – Votre grâce va savoir, répondit l'évêque. Puis, montrant au tribunal une cassette de fer qu'un serviteur portait derrière lui : – Nobles seigneurs, vous avez jugé dans les ténèbres ; dans cette cassette est la lumière miraculeuse qui doit les dissiper.» (HAN, p. 139)**

<sup>57</sup> Après avoir retrouvé son véritable père sur son lit de mort, Marius refuse longtemps le titre de «père» à M. Gillenormand, ce qui fait beaucoup souffrir le vieil homme.

<sup>58</sup> Définition tirée des *Éléments de littérature comparée – II. Thèmes et mythes* de Claude De Grèves, Hachette, Paris, 1995, page 21.

En outre, la mise au jour du contenu de cette caisse «miraculeuse» aura un effet d'entraînement et renversera tous les rapports de force entre les personnages en dévoilant leur véritable nature. Tout d'abord, le faux Han d'Islande admettra son identité frauduleuse avant de mourir de ses blessures. Puis, le méchant Musdoemon est reconnu coupable des crimes contre Schumaker, et condamné à être pendu (ironie du sort, il «retrouvera» lui aussi une parenté disparue en prison, mais son «nouveau» frère, le bourreau Orugix, l'exécutera implacablement malgré cette reconnaissance). Le comte d'Ahlefeld, pour sa part, apprendra que son fils Frédéric n'est pas le sien, et on annoncera à son épouse le meurtre de ce dernier. Enfin, le vieux Schumaker acceptera Ordener comme son fils et le laissera épouser Éthel, tandis que Levin de Knud se dévoilera à son vieil ami [Schumacker] : «Ce fut une scène touchante que la reconnaissance de ces deux vieux compagnons de puissance et de jeunesse.» (HAN, p. 147). Ainsi, les lecteurs assistent en cette fin de roman au triomphe des héros *orphelins*<sup>59</sup>. En effet, dans *Han d'Islande*, c'est bien dans la réunion d'une famille qu'on appellerait aujourd'hui «recomposée» et surtout dans l'importance accordée au phénomène de *reconnaissance* (régissant de façon homéostatique le retour héroïque) que se profile la trace de la dernière séquence du mythe.

Enfin, s'il est un roman où le mythe fait plus que laisser sa marque, c'est bien l'avant-dernier de Hugo : *L'Homme qui rit*. De nombreux critiques, dont Pierre Albouy<sup>60</sup>, ont rapproché l'histoire de Gwynplaine du cycle des Titans. Par des relevés de références textuelles (par exemple, Josiane est «La Titane» [HQR, p. 362]) et par une étude du thème du *renversement* (l'inversion du haut et du bas), ils ont tenté de montrer que Gwynplaine était la figure du rire titanesque. Si cette interprétation peut porter ses fruits, il me semble que l'étude du mythe de la naissance du héros l'englobe et l'élargit. En plus de présenter une analyse du retour du héros et de sa révolte, comme le font ces critiques, elle permet d'étendre son horizon à la structure du roman au complet. Car, je le répète, le roman *L'Homme qui rit* reprend presque tel quel le modèle séquentiel du mythe de la naissance du héros. En effet, dès le départ, s'il peut y avoir un retour vengeur (et peut-être titanesque) de Gwynplaine, c'est assurément parce qu'il a été abandonné enfant et ce, à deux reprises.

<sup>59</sup> Ordener, fils d'un «second père», Levin de Knud, épouse Éthel, orpheline de mère, tandis que son père reconnaît un vieil ami perdu en Levin de Knud...

<sup>60</sup> Dans *La Création mythologique chez Victor Hugo* et dans *Mythes et mythologies dans la littérature française*.

**«A été méchamment abandonné, sur la côte déserte de Portland, dans l'intention de l'y laisser périr de faim, de froid et de solitude, un enfant âgé de dix ans. Cet enfant a été vendu à l'âge de deux ans par ordre de sa très gracieuse majesté le roi Jacques deuxième.» (HQR, p. 336)**

En outre, il faut aussi noter, dans le respect des séquences, que le saltimbanque est issu d'une famille noble d'Angleterre et qu'avant même d'être vendu aux Comprachicos, il était orphelin. Aussi, tout comme ceux de Bug-Jargal ou de Marius, son statut est changeant, constamment à mi-chemin du noble et du gueux, du roi et de l'esclave.

**«Cet enfant est lord Fermain Clancharlie, fils légitime unique du lord Linnaeus Clancharlie, baron Clancharlie et Hunkerville, marquis de Corleone en Italie, pair du royaume d'Angleterre, défunt et d'Ann Bradshaw, son épouse, défunte. (HQR, p. 336)**

**«Hier, qu'était-il? histrion. Aujourd'hui, qu'était-il? prince. (HQR, p. 386)  
«Hier j'étais un bateleur, aujourd'hui je suis un lord.» (HQR, p. 392)**

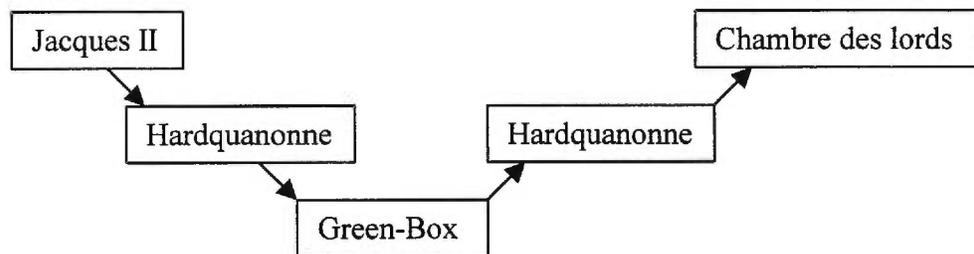
Même les comptes rendus de la naissance de Gwynplaine font écho au mythe, qui suggère des difficultés quant aux circonstances de l'apparition de l'enfant. La venue au jour de l'Homme qui rit est en effet perçue comme quelque chose d'improbable et même de chimérique. Ce sont de vagues rumeurs qui l'annoncent et personne n'en tient vraiment compte : comme le conditionnel l'indique dans l'extrait suivant, l'existence du héros tient surtout de la supposition.

**«Conjectures et légendes probablement. (...) Lord Clancharlie aurait eu cinquante-neuf ans au moment de son mariage, et soixante à la naissance de son fils, et serait mort fort peu de temps après, laissant derrière lui cet enfant, orphelin de père et de mère. Possibilités, sans doute, mais invraisemblances. On ajoutait que l'enfant était «beau comme le jour», ce qui se lit dans tous les contes de fées.» (HQR, p. 257)**

Puis, après avoir sauvé une autre orpheline de la mort, il est sauvé à son tour par un vieil homme pauvre et par un loup (nourricier). Suit une période d'obscurité (toujours comme dans le mythe) qui, dans *L'Homme qui rit*, est présentée par une ellipse : «L'enfant était à cette heure un homme. Quinze ans s'étaient écoulés. On était en 1705. Gwynplaine touchait à ses vingt-cinq ans.» (HQR, p. 284). À ce moment, le héros prépare son retour : après quinze ans passés dans l'ombre, voilà qu'il réapparaît au monde (et aux lecteurs).

Ceci dit, si tout semble doublé jusqu'à maintenant dans ce roman (double abandon, double sauvetage de deux orphelins, dualité du statut, etc.), la dernière séquence du mythe dans le récit n'est pas en reste. En effet, le héros est reconnu deux fois, et il effectue deux

retours vers sa famille<sup>61</sup>. Encore ici, la «reconnaissance» de Gwynplaine se fait par l'entremise d'un objet : la fameuse gourde jetée à la mer par les Comprachicos lors du naufrage de leur embarcation. Cette gourde, retrouvée quinze ans plus tard par le méchant Barkilphédro, dévoilera la véritable identité de Gwynplaine, et nommera un témoin, toujours vivant, et capable de reconnaître le héros. La reconnaissance et le retour de Gwynplaine suivront exactement le trait mythique que Lévi-Strauss a mis en évidence dans tous ses ouvrages : la force des oppositions structurales.<sup>62</sup> En effet, si au début du roman le trajet de l'abandon de l'enfant débute des mains du roi pour se rendre aux Comprachicos, puis à Ursus et Homo, le retour du héros se fait en sens inverse, passant par les mêmes intermédiaires.



Ainsi, arrêté par les forces de l'ordre à son arrivée à Londres, Gwynplaine est amené en prison, où il sera reconnu par Hardquannone, son premier père adoptif, celui-là même qui l'avait mutilé.

**«Le patient vit Gwynplaine.**

**Alors, soulevant lui-même sa tête et ouvrant ses paupières toutes grandes, il le regarda.**

**Il tressaillit autant qu'on peut tressaillir quand on a une montagne sur la poitrine, et il cria :**

**– C'est lui! oui! c'est lui!**

**Et, terrible, il éclata de rire.**

**– C'est lui! répéta-t-il.» (HQR, p. 335)**

Cette confirmation permet aux autorités de lire le message de la fameuse gourde à Gwynplaine et, moins d'une journée plus tard, il est fait lord et est accueilli par les pairs d'Angleterre. À ce moment, le cycle semble arriver à sa fin, puisque le héros, non seulement est reconnu, mais prend effectivement la succession de son défunt père et hérite de tous ses titres et territoires. Pourtant, le roman ne se termine point là, et le lecteur assiste bizarrement à un second retour du héros. Même si j'en discuterai plus abondamment

<sup>61</sup> Cette multiplication d'épisodes doublés n'a rien de surprenant lorsqu'on est en présence d'une influence mythique : Lévi-Strauss révèle en effet, dans *Anthropologie structurale* que la répétition séquentielle est bien le propre du mythe.

lorsqu'il sera question de palingénésie du mythe, je me permettrai tout de même d'analyser la manière dont Gwynplaine se démarque du héros traditionnel du mythe, tout en réservant les interprétations pour plus tard.

L'ambiguïté du retour de Gwynplaine chez les nobles semble être à la source de la *trahison* du récit par rapport au mythe. En effet, si dans les autres romans de Hugo les retours étaient plutôt triomphants (les familles naguère disjointes se retrouvent avec grande joie), il n'est pas aussi facile d'en juger dans *L'Homme qui rit*, et je dirais que c'est le passage du triomphe à la vengeance qui provoque l'échec du premier retour et l'avènement du second. Ainsi, pour Gwynplaine, le couronnement est tout d'abord un triomphe. Quand l'idée d'avoir enfin une vraie famille lui fait entendre des «fanfares» (HQR, p. 349), rapidement l'opportunité d'être écouté des grands de ce monde rend son enthousiasme revendicateur encore plus grand.

**«Et il se représentait une entrée splendide à la chambre des lords. Il arrivait gonflé de choses nouvelles. (...) Il surgira parmi ces tout-puissants, plus puissant qu'eux ; il leur apparaîtra comme le porte-flambeau, car il leur montrera la vérité, et comme le porte-glaive, car il leur montrera la justice. Quel triomphe!»**  
(HQR, p. 349)

Or, ce triomphe est vite corrompu, car il porte des germes de vengeance, et ceux-ci seront amplement alimentés par les railleries des lords, incapables de garder leur sérieux lorsque confrontés à l'Homme qui rit. Le caractère de *révélation* du discours de Gwynplaine aux lords se transformera en menaces à peine voilées («Qui est en danger? c'est vous.» [HQR, p. 393]) et le triomphe se muera en vengeance vaine (car le *renversement titanesque* n'a évidemment pas lieu...). Du cri pour la justice, pour l'équité, en émergera un plus fort qui dira tout simplement : «Hélas! vous vous trompez.» (HQR, p. 393). On pourrait affirmer également, pour expliquer ce premier retour raté du héros, que Gwynplaine a trop bien intégré l'héritage de ses vrais parents. En effet, un ressentiment semble latent dans les tendances républicaines de son père proscrit et la haine de la monarchie transpire des quelques détails donnés au sujet de sa mère, Ann Bradshaw, reconnue comme régicide. (HQR, p. 257) L'accession à ce trône, déjà renié, ne pouvait que mener à un fiasco pour l'enfant prodigue.

---

<sup>62</sup> Cette caractéristique est mise en évidence par Claude de Grèves dans l'ouvrage déjà cité.

Cet échec du retour du héros provoquera donc son second retour (car, comble du malheur, même sa nouvelle famille le chassera : sa future épouse le renie et son demi-frère le convoque en duel) et c'est finalement chez «sa véritable parenté naturelle (...) lié[e] à lui par la parenté de la pauvreté et du travail» (HQR, p. 404) qu'il trouvera refuge. Il revendiquera d'ailleurs son identité antécédente, se reconnaissant comme membre de cette autre famille, et, se projetant lui-même comme géniteur d'une cosmogonie nouvelle, il annoncera la venue d'un monde nouveau.

**«Je suis lord Clancharlie, mais je reste Gwynplaine. Je tiens aux grands, et j'appartiens aux petits. Je suis parmi ceux qui jouissent et avec ceux qui souffrent. Ah! cette société est fausse. Un jour viendra la société vraie. Alors il n'y aura plus de seigneurs, il y aura des vivants libres. (HQR, p. 394)**

Avant de clore ce chapitre, je dois revenir quelques instants sur la fameuse gourde de *L'Homme qui rit* et sur la miraculeuse cassette de *Han d'Islande*. Comme les souliers d'Esmeralda et le manteau de Marius, ces deux «signes-objets», s'ils ne sont pas des symboles de la réunion des familles, possèdent tout de même des caractéristiques relevant du mythe, dévoilant davantage ses fonctionnements tout en le nourrissant. Ils sont ce que l'on pourrait appeler des «images-miroirs» des héros qu'ils vont identifier. Je l'ai déjà dit, l'abandon de la gourde par les Comprachicos redouble l'abandon de Gwynplaine, et le narrateur établit entre eux une correspondance en plus d'attribuer à la gourde une série «d'aventures» (HQR, p. 337) semblables à celles vécues par Gwynplaine. Cette similitude entre le «signe» et le héros est accentuée par l'épisode de la reconnaissance, car la gourde, comme Gwynplaine, est *reconnue* par son ancien maître. En effet, elle porte également un «signe» indéniable de son identité. La signature écrite du bourreau est aussi visible sur la gourde, malgré les ravages de l'eau et du temps, que sa signature chirurgicale sur le visage de Gwynplaine quinze ans plus tard.

**«Ce jonc, malgré quelques cassures, traçait distinctement dans l'osier ces douze lettres : *Hardquanonne*. (...) – Hardquanonne! quand, par nous, shériff, cette gourde, sur laquelle est votre nom, vous a été, pour la première fois, montrée, exhibée et présentée, vous l'avez tout d'abord et de bonne grâce reconnue comme vous ayant appartenu (...)» (HQR, p. 338)**

Cette gourde dûment goudronnée et étanche, retrouvée invraisemblablement intacte (plus d'une décennie après son envoi dans la mer!), rappelle un élément du mythe qui est primordial, c'est-à-dire l'inévitable destin du héros. Rien, par conséquent, ne peut empêcher son retour. Pourtant, dans le cas de Gwynplaine, l'auteur a bien mis tout en

œuvre pour faire croire le contraire. En effet, Hugo joue de ce caractère inévitable de la reconnaissance en défigurant son héros dès le début du roman, le rendant incidemment *méconnaissable* (lui qui naguère était «beau comme le jour»). Or, revirement de situation incroyable, l'auteur, fidèle en cela au modèle mythique, fait habilement de cette mutilation du visage non seulement ce qui rend possible l'appartenance du héros à la noblesse, mais surtout ce qui la *confirme*.

Dans *Han d'Islande*, la cassette joue un rôle fort semblable. Tout d'abord, elle aussi est une image-miroir de celui qu'elle doit sauver. En effet, cette boîte de fer renfermant la Vérité, fait écho à la condition carcérale de Schumacker Griffenfeld : ce n'est que lorsque les documents secrets seront délivrés de leur petite prison que Schumacker sera lui-même délivré de la sienne, et que, du même coup, Ordener pourra s'extirper de sa disgrâce. En outre, l'auteur se sert de la cassette pour mettre en place, tout comme dans le cas de la gourde, un dispositif narratif testant et révélant «l'inévitabilité» du destin héroïque. Pour ce faire, il nous informe que les ennemis de Schumacker, voulant rendre la gloire de l'ancien chancelier méconnaissable, avaient aboli à son emprisonnement «les anciennes armoiries (...) de Griffenfeld», emblèmes du personnage (HAN, p. 139). Or, on ne peut dire qu'ils aient réussi dans leur tâche, car la dernière représentation de ces armoiries existe toujours et se présente dans le récit comme le sceau attestant de l'authenticité de la dite cassette. Ainsi, par le choix et la présentation du «signe-objet», l'auteur nous met discrètement en face du problème insoluble de la destinée : si ses ennemis veulent briser le dernier emblème de Schumacker et confirmer sa ruine, ils sont condamnés à briser le sceau ultime; cependant, ce faisant, ils feront éclater la vérité et redonneront paradoxalement au vieil homme toute sa gloire : « – Seigneur comte, ne parlez pas ainsi. Voici vos titres que le roi vous avait déjà renvoyés par Dispolsen. Sa Majesté vient d'y joindre le don de votre grâce et de votre liberté.» (HAN, p. 147)

Somme toute, je crois maintenant, à la fin de ce parcours d'analyse comparative, qu'il est possible de confirmer une influence certaine du mythe de la naissance du héros dans les romans de Victor Hugo. Après avoir identifié et analysé les modes de présence de ce mythe et les rapports qu'entretiennent ses quatre séquences avec la structure de certains

épisodes des récits, il me semble pertinent de proposer ce modèle mythique comme un des fils conducteurs possibles de l'œuvre romanesque. Car, si ce schéma mythique se retrouve disséminé dans tous les textes (par un respect des mythèmes), les modulations de Hugo, trahissant mais nourrissant le mythe, sont souvent elles aussi reprises d'un roman à l'autre. Ainsi, ce sont ces déviations répétées, porteuses de significations nouvelles propres à leur contexte d'énonciation, qui seront l'objet du parcours *exploratoire* que se propose la seconde partie de mon propos. En effet, étant donné l'ampleur du champ d'investigation, car il faudra, en plus de la recherche des significations attribuables au choix et au traitement du mythe, établir certains rapports entre les textes, le contexte historique et l'écrivain, je m'attarderai à identifier et à déblayer les pistes d'interprétation les plus convaincantes et, espérons-le, les plus fécondes.

# Seconde partie

## *Le mythe remodelé*

**« Il viendra, citoyens, ce jour où tout sera concorde, harmonie, lumière, joie et vie, il viendra. Et c'est pour qu'il vienne que nous allons mourir. »**

– Enjolras dans *Les Misérables*.

Lorsqu'il s'inspire des mythes (ou de leurs structures) dans son œuvre littéraire, Victor Hugo n'invente rien, et il ne devient pas, comme on le dit aujourd'hui, un «avant-gardiste». Il se fait plutôt, comme ses contemporains, l'héritier d'une longue tradition (presque aussi longue que la littérature française elle-même) et partage avec eux une culture mythologique érudite. Que l'on pense à Lamartine, à Michelet, ou à Vigny, tous font l'éloge, à un moment ou à un autre, des dieux de l'Olympe ou de leurs correspondants romains. Néanmoins, pour expliquer l'émergence d'une réappropriation du mythe de la naissance du héros par Hugo, il faut souligner le fait que la question *mythique* était au centre des débats littéraires de la première moitié du 19<sup>e</sup> siècle. En effet, l'utilisation des mythes était l'un des contentieux opposant les jeunes Romantiques à leurs adversaires plus conservateurs, et même *classiques*, en ce qui concerne la mythologie.

Le principal objet au centre de la controverse était la poésie. Encore contraints par le formalisme classique, certains écrivains romantiques convergèrent vers un art poétique prônant la naïveté, la simplicité, la maladresse même. À cet égard, Claude Millet, dans *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*<sup>63</sup>, montre que des hommes de lettres cherchèrent les voies d'un ressourcement poétique dans cette direction esthétique dès la seconde moitié du 18<sup>e</sup> siècle. L'attrait nouveau pour la poésie populaire, pour la littérature médiévale ou même pour la littérature dite «païenne» (celte, gauloise, espagnole, etc.) prend donc sa source avant l'émergence du romantisme, même si c'est véritablement lui qui accentuera fortement cette propension. C'est cet intérêt pour la littérature dite «traditionnelle» qui fera dire à Nodier que le romantisme est à «l'origine de toute poésie» et qui placera la bataille littéraire sur le terrain même de la mythologie. Car, pour être capable de capter la sensibilité vierge des peuples jeunes, pour ne pas dire barbares, il faut se tourner vers les textes fondateurs, ceux qui racontent le temps des origines : les mythes. Ces histoires, parfois grossières, maladroites ou même franchement scandaleuses<sup>64</sup>, permettront aux Romantiques d'attaquer l'art poétique classique, plein d'artifices et dégénéré par les raffinements de l'Homme civilisé, et à mettre de l'avant – avec il est vrai une certaine dose de nostalgie et d'utopie – une poésie sans poétique, naturelle, donc pure<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, page 15.

<sup>64</sup> Marcel Détiéne, dans *L'invention de la mythologie*, montre que c'est tout d'abord le caractère scabreux des mythes qui a retenu l'attention des premiers mythologues.

<sup>65</sup> Ce compte-rendu du débat mytho-poétique au début du 19<sup>e</sup> siècle s'inspire du livre de Millet déjà cité.

Si cette controverse au sujet de la mythologie peut proposer des éclaircissements quant au goût hugolien pour la «mythification», elle seule ne parvient pas à expliquer, dans le cas qui nous occupe, son intérêt pour les orphelins et, par ricochet littéraire, pour le mythe particulier de la naissance du héros. Afin d'éclairer davantage cette question, il est nécessaire d'interroger brièvement le contexte sociologique dans lequel évolue l'écrivain, c'est-à-dire les problèmes de la population française, mais surtout parisienne, qui ont pu l'affecter ou le concerner.

Le siècle dans lequel vit et écrit Hugo est celui du Progrès et de l'industrialisation. Même si on ne peut parler d'une poussée constante ou d'un «décollage» de la croissance économique au XIX<sup>e</sup> siècle, il est clair que la France s'adapte à de nouvelles conditions socio-économiques qui provoqueront l'exode rural, l'urbanisation et l'apparition d'une nouvelle classe sociale : la classe ouvrière<sup>66</sup>. Cette transformation du tissu social ne se fera évidemment pas sans heurts, et avec elle s'aggraveront un lot de problèmes sociaux tels que le crime, la pauvreté, la prostitution, etc. L'historienne Rachel G. Fuchs s'est penchée, dans deux livres pionniers concernant les mères célibataires et leurs enfants<sup>67</sup>, sur certains de ces maux sociaux, et son analyse de la situation de l'époque peut nous donner des indices quant aux choix littéraires de Victor Hugo. En effet, elle révèle que les questions de la natalité, de l'infanticide, de l'avortement et de l'abandon d'enfants en étaient d'importantes à Paris à cette époque.

**«Throughout the nineteenth century at least one-quarter of all births in the department of the Seine were to single mothers, and Paris had one of the highest illegitimacy rates in the western world. To nineteenth-century social commentators, the very presence of single mothers and their babies indicated the decline of the family and the disintegration of the moral foundation of society.<sup>68</sup>»**

Qui plus est, elle montre que la ville de Paris devait aussi recueillir des enfants qui n'étaient pas les siens, ce qui accentuait les difficultés, mais élargissait également la problématique à un niveau national. Lorsque des jeunes filles de la campagne portaient un enfant illégitime, il était courant qu'elles viennent dans les villes pour accoucher ou pour abandonner discrètement le rejeton aux *bons soins* des autorités locales. À ce sujet, Heinz-Gerhard

<sup>66</sup> Heinz-Gerhard Haupt, *Histoire sociale de la France depuis 1789*, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, Paris, 1984, page 71.

<sup>67</sup> *Abandoned Children : Foundlings and Child Welfare in Nineteenth Century France*, State University of New York Press, Albany, 1984, 357 p. et *Poor and Pregnant in Paris – Strategies for Survival in the Nineteenth Century*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey), 1992, 325 p.

Haupt s'accorde lui aussi à dire que l'abandon d'enfants était un souci d'envergure pour les dirigeants en place et que, malgré leurs efforts, ils ne parviendraient à endiguer ce fléau que vers la fin du siècle.

« À côté des enfants nés hors mariage, les enfants abandonnés faisaient aussi partie de ces groupes à taux élevé de mortalité. Bien que les administrations municipales se soient de plus en plus élevées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle contre la pratique de plus en plus fréquente de l'abandon, les pauvres continuèrent à déposer les enfants sur les marches des églises, devant les hospices et dans les tours des hôpitaux (...) et à les confier ainsi à la collectivité. Répandue surtout dans les grandes villes, cette façon archaïque de limiter la taille des familles se maintint jusqu'en 1880, en dépit de toutes les restrictions administratives. Au milieu du siècle, elle correspondait à 34 % des naissances annuelles de la ville de Lyon, 25 % à Paris et 4 % seulement en Alsace.<sup>69</sup> »

Ces problèmes sociaux, Victor Hugo les connaît, et l'on peut croire, je le suppose du moins, que la présence des orphelins dans ses textes est en partie imputable à son implication sociale et à sa volonté réformatrice. D'ailleurs, dans plusieurs romans, en plus de mettre en scène ces êtres laissés à eux-mêmes, il fait référence de façon précise à ce phénomène, alors qu'il contextualise la situation de ses héros. Par exemple, dès les premières pages des *Misérables*, l'auteur présente les priorités de Monseigneur Myriel qui utilise ses «frais de carrosse» pour donner aux indigents. Dans sa liste de charité on retrouve côte à côte «Pour les enfants trouvés... cinq cents livres. Pour les orphelins... cinq cents livres.» (MIZ, p. 13). Dans le même ouvrage, traitant cette fois-ci des enfants errants, Hugo nous livre une statistique révélatrice à la fois de l'ampleur du problème et des recherches minutieuses qu'il a effectuées à ce sujet.

«Les statistiques donnent une moyenne de deux cent soixante enfants sans asile ramassés alors annuellement par les rondes de police dans les terrains non clos, dans les maisons en construction et sous les arches des ponts. (MIZ, p. 232)

Ces remarques factuelles se répéteront dans les autres romans. Dans *L'Homme qui rit*, c'est une loi anglaise du 18<sup>e</sup> siècle qui provoque l'abandon de Gwynplaine et l'auteur en donne un aperçu tout en décrivant ses conséquences néfastes : «Cette loi protectrice de l'enfance eut un premier résultat bizarre : un subit délaissement d'enfants. Ce statut pénal produisit immédiatement une foule d'enfants trouvés, c'est-à-dire perdus.» (HQR, p. 207). Aussi, dans *Quatrevingt-Treize*, orphelins et Révolution sont discrètement amalgamés lorsqu'il est question de la Convention (je reviendrai sur l'importance de ce lien plus tard). Le narrateur nous décrit les défilés triomphants qui en ponctuaient les séances et nous présente, parmi

---

<sup>69</sup>Rachel G. FUCHS, *Poor and pregnant in Paris – Strategies for Survival in the Nineteenth Century*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey), 1992, page 4.

les participants, «les Enfants-Trouvés, déclarés Enfants de la République, [qui] défilait, revêtus de l'uniforme national» (QVT, p. 470).

Par ailleurs, Hugo n'est pas le seul «intellectuel» à s'intéresser à ce phénomène dramatique qu'est l'abandon massif d'enfants et cela montre bien à quel point ce sujet en est un d'actualité. En plus d'être une préoccupation pour les politiciens et hommes de loi, cette situation capte aussi l'attention des sociologues, et de nombreuses études traitant la question sont publiées dans la première moitié du siècle (par exemple : les ouvrages de Benoiston de Chateauneuf, *Considérations sur les enfants trouvés dans les principaux états de l'Europe* (1824), ceux de Gaillard, *Recherches administratives, statistiques et morales sur les enfants trouvés* (1837) ainsi que le livre de Terme et Monfalcon, *Histoire des enfants trouvés* (1840)<sup>70</sup>). Le sujet aura aussi un écho en littérature, mais pas seulement dans l'œuvre de Victor Hugo. S'il est l'un des rares à avoir allié mythe et orphelins, Hugo est accompagné, et même précédé, par plusieurs dans la transposition romanesque de la détresse infantile. Maurice Capul, dans *Abandon et marginalité*, montre bien la prégnance de ce thème au 19<sup>e</sup> siècle et le lie déjà, comme par allusion au mythe de la naissance du héros, à une problématique qui serait universelle et sans âge.

**«Aucune catégorie d'enfants « pas comme les autres » n'a fait l'objet d'autant d'études que les « enfants trouvés »; du début du 19<sup>e</sup> siècle à nos jours où se manifeste un renouveau d'intérêt pour ce thème (...). Sans doute, objectifs, méthodes, périodes et champs d'investigation diffèrent souvent profondément. Il n'en reste pas moins que cet intérêt soutenu reflète la constance du phénomène à travers les âges, son ampleur et l'inquiétude qu'il provoque ; d'autant qu'il s'agit d'un phénomène complexe, à la fois collectif et individuel, renvoyant à des problèmes d'ordre démographique, économique, social, juridique, religieux, moral, psychologique. Il n'est pas enfin exclu que cet intérêt soit un des signes du halo un peu trouble qui entoure toujours le problème de ces enfants-là ; et en particulier tout ce qui tourne autour du thème de l'origine. Le confirmerait qu'aux ouvrages savants répondent en écho de nombreuses productions de l'imaginaire : à partir du 19<sup>e</sup> siècle, l'enfant trouvé (comme l'enfant orphelin, abandonné, malheureux, etc.) devient un personnage de la littérature<sup>71</sup>, populaire ou non.<sup>72</sup>»**

Enfin, en plus de participer à des discussions musclées au sujet des mythes et de vivre dans une société aux prises avec le problème épineux des orphelins, Victor Hugo pouvait compter sur un autre facteur soutenant son façonnement mythique du héros

<sup>69</sup> Idem. page 86.

<sup>70</sup> Titres tirés du livre de Maurice Capul, *Les enfants placés sous l'Ancien Régime*, Privat, Toulouse, 1989-1990, page 91.

<sup>71</sup> Note de l'auteur cité : « *Des Misérables aux Mystères de Paris*, en passant par *Sans Famille*, *Poils de Carotte* ou ce grand classique de l'école primaire : *Le tour de la France par deux enfants*. »

<sup>72</sup> Idem. page 91.

fondateur. Depuis la Révolution, de nombreux penseurs et écrivains présentaient la France comme une nation élue, délivrée de l'Ancien Régime, et prête à instituer une société nouvelle. Le sentiment de *faire l'Histoire* vécu par plusieurs Français au début du 19<sup>e</sup> siècle est presque devenu un cliché aujourd'hui, et Alain Pessin, commentant les événements de 1848, confirme ce caractère mythique inhérent à toute révolution.

**«Un peuple armé est un peuple qui naît, car il se reconnaît à cet instant comme fils. En 1848 surtout, lorsque les grands tourments de l'histoire depuis 1789 sont encore très proches, le peuple levé, en armes, de la révolution, se hisse au niveau de paternités héroïques, et ce mouvement de re-naissance est une marque de plus pour fonder un temps nouveau. (...) C'est dire que nous avons bien là, plus limpide que jamais, le fameux mouvement mythique de retour fondateur, de ressource vivifiante. Ce thème est omniprésent, sur les barricades, mais aussi dans la production artistique et littéraire.<sup>73</sup>»**

De fait, Victor Hugo a participé à cette sacralisation libératrice de la Révolution par l'intermédiaire de son œuvre littéraire. Dans son article «Le Mythe de la France dans l'œuvre de Victor Hugo», Yves Vadé résume cette importance originelle qu'accorde Hugo à 1789 et fait lui aussi allusion au caractère mythique d'une telle conception fondatrice.

**«La Révolution devient ainsi le centre et le pivot de l'Histoire. Elle implique un véritable mythe d'origine de l'avenir. Elle crée un nouvel Adam. ' On peut dire qu'elle a créé l'homme une deuxième fois, en lui donnant une seconde âme, le droit.' (*Misérables*, II, 207) (...) Sortie de la nuit, nouvelle création, fermeture de la porte du mal et ouverture de la porte du bien, tout cela s'inscrit visiblement dans une vision mythique, mais religieuse de l'Histoire. Hugo est bien persuadé que 89 accomplit la volonté de la Providence.<sup>74</sup>»**

Somme toute, la mythification des orphelins par Hugo semble, pour cause, intimement liée au contexte historique de son énonciation. Les trois facteurs que je viens de présenter en font preuve et permettent une hypothèse de travail quant aux déviations que fait subir l'auteur au mythe. Ainsi, si l'on peut prétendre que les conditions culturelles, démographiques et historiques jouent à un certain point dans l'élaboration d'une œuvre littéraire, il est aussi possible de croire que les modulations d'un auteur (par rapport à un modèle mythique) renvoient à ces mêmes conditions sociales dans une sorte de dialogue. L'écrivain, se nourrissant du mythe et l'induisant de circonstances ambiantes, le transforme à la sauce du jour et y inscrit des significations nouvelles, qu'elles soient polémiques, réformatrices ou morales, propres à apostropher ses contemporains.

<sup>73</sup> Alain Pessin, *Le Mythe du peuple et la société française du XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, pages 197 et 200.

Dans le cas qui m'occupe, ce sont trois voies distinctes (correspondant à trois modulations constantes dans les romans de Hugo) que je tenterai d'explorer. Tout d'abord, j'essaierai de comprendre la nature «communale» du héros-orphelin et proposerai une interprétation liée à ce que Hugo appelle l'avènement du Peuple<sup>75</sup>. Ensuite, j'examinerai un trait de l'œuvre romanesque qui fait défaut au mythe (l'introduction d'un *type* comme parent adoptif) et qui nous renseigne sur la vision «familiale» de la société chez Hugo. Enfin, je reviendrai sur les *retours ratés* du héros hugolien, qui pourraient bien être imputables au climat politique instable du 19<sup>e</sup> siècle français, tout en suggérant une conception hugolienne du progrès historique. Cela dit, il va de soi qu'étant donné les limites matérielles de mon travail, je viserai l'essentiel, laissant peut-être ainsi à d'autres des champs d'interprétation plus érudits et plus vastes.

### *Homme du peuple et Peuple-héros*

La première constatation que l'on peut faire lorsque vient le temps d'évaluer la palingénésie hugolienne, c'est qu'il se trouve dans ses textes non pas un seul héros comme dans le mythe, mais bien une multiplicité de héros dans chaque roman. Alors que les Moïse, Jésus, Œdipe ou Héraclès sont les centres d'attraction incontestables de leurs histoires (la gémellité étant la seule exception à cette règle), il y a, chez Hugo, d'autres orphelins qui gravitent autour des quelques personnages principaux, leur volant même parfois la faveur de l'auteur. Ainsi, autour de Jean Valjean, héros-orphelin des *Misérables*, existe une constellation d'êtres semblables à lui, qui, tour à tour, occupent le devant de la scène (Fantine, Cosette, Marius, Gavroche et Javert ont tous, je le répète, une enfance difficile). Il en est de même dans *Notre-Dame de Paris* où la distinction entre personnages principaux et secondaires est encore plus floue. Le lecteur est en face de plusieurs héros dont on raconte les aléas, passant avec aisance de l'histoire de Gringoire, à celle de Quasimodo, à celle d'Esmeralda ou de Frollo, tous orphelins. Cette multiplicité héroïque ne se dément dans presque aucun des romans<sup>76</sup> et les deux premiers ont même des titres assez éloquents à cet égard. Qui est le héros de *Han d'Islande*? Est-ce Ordener ou le

---

<sup>74</sup> Yves Vadé, «Le Mythe de la France, nation élue, dans l'œuvre de Victor Hugo» dans *History of European Ideas*, vol. 16, no 4-6, 1993, page 450.

<sup>75</sup> Je me servirai à cet égard des propos de Pessin au sujet de ce qu'il appelle le «Mythe du peuple».

brigand éponyme? Le même doute existe pour *Bug-Jargal* : Pierrot (dont le vrai nom est Bug-Jargal) est-il le héros ou est-ce le narrateur Leopold d'Auverney? Les titres entretenant la confusion, ils forcent les lecteurs à se demander de quel héros on leur raconte l'histoire. De fait, de ces quatre enfants abandonnés, il est bien difficile de dire lequel a la primauté de l'action du récit.

En outre, il faut remarquer que cette multiplicité des héros est renforcée par ce que j'appellerai une *communauté* de héros. Non seulement les orphelins sont-ils nombreux, mais ils se marient entre eux, s'adoptent, se découvrent des liens familiaux, bref, comme le dit le cliché, deviennent (paradoxalement!) une *grande famille*. Par exemple, Ordener épouse l'orpheline Éthel dans *Han d'Islande* tandis que Marius fait de même avec Cosette dans *Les Misérables*. Le lecteur assiste même à un faux mariage d'orphelins, alors qu'Esmeralda, pour sauver la vie du pauvre Gringoire dans la Cour des Miracles, accepte de le prendre pour époux. Gwynplaine et Dea, quant à eux, ne s'épousent point<sup>77</sup>, mais cela n'empêche pas l'auteur de les présenter comme vivant une harmonie parfaite, se complétant l'un l'autre malgré (et grâce à) leurs infirmités.

**«Ainsi vivaient l'un par l'autre ces infortunés, Dea appuyée, Gwynplaine accepté.  
Cette orpheline avait cet orphelin. Cette infirme avait ce difforme.  
Ces veuves s'épousaient.» (HQR, p. 287)**

Une pareille complétude de deux orphelins s'ébauche aussi dans *Les Misérables* entre le bagnard Valjean et la jeune Cosette. Lorsque le premier adopte la seconde, un lien indéfinissable est tissé, transcendant la simple entraide «humanitaire» et résultant en une jonction des âmes.

**«La nature, cinquante ans d'intervalle, avait mis une séparation profonde entre Jean Valjean et Cosette; cette séparation, la destinée la combla. La destinée unit brusquement et fiança avec son irrésistible puissance ces deux existences déracinées, différentes par l'âge, semblables par le deuil. L'une en effet complétait l'autre.» (MIZ, p. 178)**

La création d'une nouvelle famille, ne comprenant que des orphelins, se retrouve également dans *Notre-Dame de Paris*. À la suite de la mort de ses parents, Claude Frolo s'occupera tout d'abord de Jehan, son frère encore enfant. Puis, il recueillera un second orphelin en la

---

<sup>76</sup> Seul *Les Travailleurs de la mer* s'écarte beaucoup de cette multiplicité, même si des personnages orphelins comme Déruchette et Ebenezer accompagnent tout de même le héros Gilliatt.

<sup>77</sup> Mais Ursus en parle dans le roman et le vieux bourru, inconfortable mais réjoui devant ce jeune amour, menace de les punir en les mariant.

personne du poète Gringoire, et fera son éducation. Enfin, un troisième orphelin se joindra à la *famille* lorsque Quasimodo sera sauvé des griffes des dévotes par l'archidiacre.

**«Ce jeune frère sans père ni mère, ce petit enfant, qui lui tombait brusquement du ciel sur les bras fit de lui un homme nouveau.» (NDP, p. 290)**

**« Je rencontrai par bonheur un beau jour dom Claude Frollo, le révérend archidiacre de Notre-Dame. Il prit intérêt à moi, et c'est à lui que je dois d'être un véritable lettré (...)» (NDP, p. 276)**

**«Il baptisa son enfant adoptif, et le nomma *Quasimodo* (...)» (NDP, p. 291)**

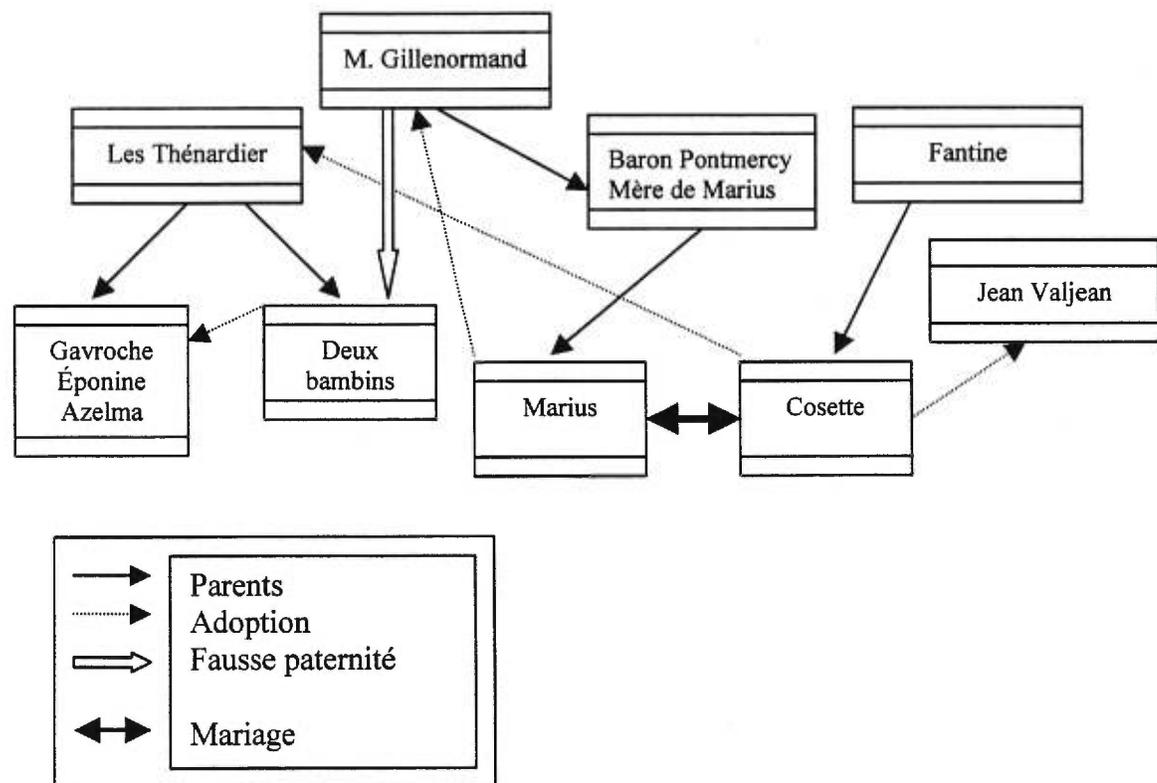
D'une façon plus générale, c'est l'entraide entre les orphelins qui crée ce sentiment de communauté entre les héros et qui cimente fréquemment les nouveaux liens familiaux ou amoureux. C'est ainsi que se crée ce que Hugo appelle «la force des faibles» (QVT, p. 532), c'est-à-dire une empathie face à l'innocence ou au malheur d'autrui. Dans une thèse sur *Les idées sociales de Victor Hugo dans son œuvre romanesque*, Mahmoud Aref en vient à la conclusion que dans

**«... le plus grand nombre de cas, le secours apporté à un personnage par un autre les lie puissamment l'un à l'autre, comme un amour, et pour la vie et pour la mort. Pour en arriver là, Victor Hugo s'ingénie à créer des personnages malheureux tant qu'ils sont seuls, mais qui triomphent de leur infortune lorsqu'ils trouvent un appui dans un autre qui, tout aussi malheureux, trouve en eux, à son tour, un appui réciproque.<sup>78</sup>»**

Si la relation entre Gwynplaine et Dea dans *L'Homme qui rit* pouvait convenir à illustrer cette aide mutuelle (il la sauve de la mort étant petite et reçoit en retour un amour *aveugle...*), celle d'Esmeralda et de Quasimodo remplit de façon plus exemplaire le caractère réciproque du secours apporté. En effet, non seulement les deux orphelins s'entraident-ils, mais les épisodes qui présentent leurs actions bénéfiques sont presque identiques. Esmeralda apporte un verre d'eau au bossu, attaché au pilori et insulté par la foule, alors qu'il meurt de soif tandis que Quasimodo, un peu plus tard, arrache l'Égyptienne du bûcher sous le nez de ses bourreaux et sous les cris de la même population rassemblée pour l'événement. Aussi, cette dernière scène est close et résumée par le narrateur d'une façon non équivoque : «C'étaient les deux misères de la nature et de la société qui se touchaient et qui s'entraidaient.» (NDP, p. 361). Or, cette entraide a pour effet de joindre le destin des deux protagonistes et annonce la fin macabre, mais forte, des deux squelettes retrouvés côte à côte dans la cave de Montfaucon.

<sup>78</sup> Mahmoud Aref, *Les Idées sociales de Victor Hugo dans son œuvre romanesque*, Librairie M. Slatkine, Genève, 1977, page 222.

Enfin, brièvement, car il en a déjà été question auparavant, il ne faudrait pas oublier, dans l'élaboration des communautés de héros, l'apport de la «destinée» ou du hasard. En effet, dans les romans de Hugo, les orphelins semblent se trouver aisément, comme attirés malgré eux par les aimants de la Providence. Un court exemple suffira à illustrer le rôle joué par ce dernier facteur ainsi que les liens incroyables qu'il parvient à tisser entre les différents héros du récit. Dans *Les Misérables*, l'orphelin Gavroche, errant dans les rues de Paris, tombera par hasard sur deux bambins, eux aussi égarés, mais n'ayant pas encore le savoir-faire du jeune vagabond. Or, ces deux gamins non seulement sont ses frères, qu'il ne connaît pas (ils sont les deux derniers fils des Thénardier), mais ils sont aussi les deux enfants que M. Gillenormand croit être les siens et à la (fausse) mère desquels il donne une rente pour éviter le scandale. Cela veut donc dire, si l'on tisse les liens à leur extrême, que Gavroche et ses frères pourraient être perçus comme les oncles de Marius! Ainsi, avec toutes ces parentés suggérées, presque tous les personnages appartiennent d'une façon ou d'une autre à la même famille.



Avec un schéma un peu différent, Alain Pessin arrive à la même conclusion, mais s'appuie quant à lui sur deux autres arguments pour exposer le caractère communal des groupes de

héros. En observant, par exemple, les actions d'Éponine, de Cosette, de Valjean et du général Pontmercy, il propose l'hypothèse selon laquelle il existerait un «parallélisme étonnant des situations qui définissent les parents réels et symboliques de Marius et de Cosette.<sup>79</sup>» Enfin, il établit le rôle de cette dernière comme étant le point d'ancrage de toutes les destinées, au centre de la communauté.

**«Son rôle est autre : elle est l'élément par lequel se croisent les destinées : celles de Thénardier et de Fantine, de Fantine et de Valjean, de Valjean et de Thénardier. Elle constitue à l'excellence le lien, de défiance, de jalousie puis d'amour, entre Valjean et Marius; elle donne son sens à ce qui lie Éponine à Marius, etc. Cosette participe donc pleinement à cette catégorie d'enfants qui ne sont que des orienteurs de l'action d'autrui.<sup>80</sup>»**

Mais qu'est-ce que tout cela peut-il bien vouloir dire? L'hypothèse la plus plausible est de concevoir cette fabrication d'une communauté de héros comme un moyen de renforcer l'appartenance des personnages au peuple, à un Peuple, fort différent en cela de ce que Hugo appelle parfois péjorativement *la foule*, cette masse facilement manipulée. Ainsi, le héros du mythe serait remplacé dans l'œuvre hugolienne par un peuple de héros, ou plus symboliquement encore, par un Peuple-héros, fondateur de la société nouvelle.

Il faut dire que la notion de «Peuple» a été fortement façonnée par les penseurs de la Révolution et par ceux qui les ont suivis, sous l'impulsion d'un fait collectif nommé «populisme» et qui se définit comme une «tension vers le peuple et une valorisation du peuple<sup>81</sup>», dont l'inflation significative est constatée au 19<sup>e</sup> siècle. En effet, on passe rapidement de la gueuserie du Tiers-État au courage de la Nation, à la Patrie et au grand Peuple. Tout à coup, la multitude est encensée et «à partir du 1830 en France, et jusqu'en 1848-50, le populisme est à son apogée<sup>82</sup>». Son expression se retrouve partout, dans l'action révolutionnaire tout comme dans la littérature. Michelet, Lamennais, Lamartine, Sand et Barbier sont du nombre de ses partisans. Cependant, «dans un mouvement qui s'affirme entre 1828 et 1832, Hugo s'en fait le chantre incontestable et voudra le rester jusqu'à la fin de sa vie, en toutes circonstances et de toutes les manières, en littérature

---

<sup>79</sup> Idem. page 82.

<sup>80</sup> Idem. page 75.

<sup>81</sup> Idem. page 13.

<sup>82</sup> Idem. page 16.

comme en politique, comme poète des humbles et représentant élu des bagnes.<sup>83</sup> Il s'attachera ainsi graduellement à la conception élogieuse de la Nation (de royaliste en 1818, il se dit en 1849 «libéral socialiste démocrate républicain<sup>84</sup>») et emboîtera allègrement le pas, faisant du peuple français «le peuple élu, (...) le peuple messie<sup>85</sup>».

Toutefois, il n'est pas besoin d'être devin pour s'apercevoir qu'il y a chez Hugo la volonté de faire de chacun des personnages orphelins un *représentant* du peuple. Pour ce faire, l'auteur crée des personnages qui relèvent du «type», et qui, pour paraphraser sa propre définition dans *William Shakespeare*, «n'abrège pas, mais condense<sup>86</sup>». Yves Gohin, dans l'article «Peuple, individu, humanité dans l'œuvre de Victor Hugo», donne comme exemple de ce type le personnage de Gavroche.

**«Avec Gavroche, on voit au mieux que plus le type s'individualise, plus la représentation de ce qui, du peuple, est à penser en même temps qu'à voir se concentre, plus elle révèle et signifie. Le genre humain palpite, souffre et ne peut germer que dans le peuple le plus obscur, le plus enfoui : les opprimés sont les semences de l'homme. (...) Dans ce peuple même, l'atome indestructible, le grain le plus vivant est l'enfant, et cet enfant, « nain de la Géante », Gavroche l'est exemplairement en 1832.<sup>87</sup>»**

En fait, des «types», les romans de Hugo en sont pleins. Jean Valjean n'est-il pas «le Veuf comme Cosette était l'Orpheline»? (MIZ, p. 178) Gwynplaine ne crie-t-il pas aux lords : «Je suis un monstre, dites-vous? Non, je suis le peuple. Je suis une exception? Non, je suis tout le monde» (HQR2, p. 395). Hugo avoue lui-même cette intention universaliste dans sa préface à *Ruy Blas* en faisant de son personnage un représentant du «peuple orphelin, pauvre, intelligent et fort; placé très bas, et aspirant très haut; ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le cœur les préméditations du génie<sup>88</sup>».

Cependant, comme le précise Gohin, cette transposition mythique du peuple dans un seul personnage héros poserait problème, et serait à la limite de la contradiction.

**«Cette mythification, Hugo l'a progressivement et diversement accomplie tout au long de son œuvre. Elle n'était pas, par rapport à son objet, sans risques : le personnage représentatif se détache, par la singularité même de sa fonction, de la**

<sup>83</sup> Idem. page 16.

<sup>84</sup> (Ms 24.777, f 6 (151/67). Tel que cité par René Journet et Guy Robert dans *Le Mythe du peuple dans Les Misérables*, Éditions sociales, Paris, 1964, page 7.

<sup>85</sup> (*Châtiments*, VI, VIII, Aux femmes, v. 18-30). Tel que cité par Yves Vadé dans le même article, page 452.

<sup>86</sup> (*William Shakespeare*, II, II, II). Tel que cité par Yves Gohin dans «Peuple, individu, humanité dans l'œuvre de Victor Hugo» dans *La Pensée : Revue du rationalisme moderne*, no 245, 1985, page 22.

<sup>87</sup> Idem. page 22.

<sup>88</sup> Victor Hugo, *Ruy Blas*, Larousse, Paris, c1995, page 13.

**multitude qu'il incarne. Et la contradiction s'accroît du fait que Hugo ne conçoit guère ce rôle mythique en dehors d'une héroïsation du personnage (...)<sup>89</sup>»**

Or, c'est peut-être ici que la palingénésie du mythe chez Hugo vient sauver la mise. La multiplication des héros que j'ai exposée atténue grandement ce paradoxe en créant, par les liens «communautaires» qu'elle établit, cette masse critique, ce fourmillement propre au Peuple. En fait, si l'Un représente la multitude, la multitude des Uns opère également ce rôle de représentation populaire. Pessin confirme cette hypothèse et nie du même coup l'existence possible d'un héros qui représenterait à *lui seul* l'ensemble du peuple.

**«L'accès du peuple à la scène de l'histoire se réalise – ou se trouve favorisé – par la médiation de héros. Il est à remarquer d'abord qu'il n'existe pas à cet égard un homme-peuple, une comète dont l'éclat s'assimilerait à une radieuse destinée pour le peuple, et dont le mythe serait absolument inséparable, ou même indistinct du mythe du peuple.<sup>90</sup>»**

De plus, cette palingénésie viendrait mettre en lumière, par l'importance qu'elle accorde aux *individus* dans le peuple, la conception hugolienne, mais aussi romantique, du bon fonctionnement de la société et du moyen d'accession au bonheur. En effet, «au siècle des Lumières, on croyait que les problèmes moraux entravant le bien-être de l'Homme étaient dus à la mauvaise organisation de la société. On était convaincu par conséquent que le bonheur n'était réalisable que si la société était logiquement bâtie.<sup>91</sup>». Les Romantiques, dont Hugo, auront un avis fort différent, et renverseront les principes de cette conception sociale. En allouant plus d'espace au cœur qu'à la raison dans le bonheur de l'Homme, et faisant de lui, le citoyen, l'atome incontournable de l'avènement du Peuple, les Romantiques établissaient l'idée que le bonheur social devait débiter par celui de l'individu. A ce sujet, Claude Millet dira qu'il s'agit là du but même de toute mythification romantique. Ce qu'il appelle le «dispositif légendaire» des Romantiques aurait comme visée principale «la fondation du peuple en une unité non fusionnelle, qui intègre l'activité critique de chaque conscience – ce qu'un Michelet, un Quinet, un Hugo ou un Nerval nomment la démocratie.<sup>92</sup>»

---

<sup>89</sup> Idem. page 22.

<sup>90</sup> Idem. page 83.

<sup>91</sup> Mahmoud Aref, *Les Idées sociales de Victor Hugo dans son œuvre romanesque*, Librairie M. Slatkine, Genève, 1977, page 208.

<sup>92</sup> Idem. page 10.

Par ailleurs, il est important de voir, dans cette mécanique qu'est la palingénésie du mythe, que la modulation littéraire n'extrait pas de l'enveloppe mythique les changements qu'elle apporte. Cela a des conséquences riches de significations, car la déviation nouvellement créée en vient à absorber les caractéristiques inhérentes au mythe particulier qu'elle «corrompt». Ainsi, en transformant un mythe universel de fondation, Hugo transmet à son apport littéraire le caractère fondateur de ce mythe. Peuvent donc se cacher derrière cette *nouvelle variante* hugolienne au moins deux autres «messages». Tout d'abord, en faisant du héros un peuple, l'auteur convient du *retour* de ce peuple et de son couronnement. Le «peuple élu» est désormais celui qui fonde et défend la patrie, il est porteur du pouvoir, souverain et il dirige sa propre destinée : « Elle [la Révolution] dégagea la question, promulgua la vérité, chassa le miasme, assainit le siècle, couronna le peuple.<sup>93</sup>». Il y a donc, de façon certaine, dans cette palingénésie, une apologie du «pouvoir du peuple» à venir. Aussi, le mythe de la naissance du héros étant universel, toute modification aurait pour effet de proposer un nouveau modèle sur la base de cette même universalité. Le mythe littéraire hugolien serait donc en train de suggérer la démocratie (pouvoir du peuple) comme modèle universel moderne. De fait, la conception même du Peuple chez Hugo vient appuyer cette interprétation car elle dépasse, malgré son ethnocentrisme patent, la simple conjoncture française. Si l'auteur voit évidemment la France comme porte-étendard du Peuple nouveau, il ne l'enferme certainement pas dans un nationalisme fermé, et prophétise l'avènement du genre humain.

«Un peuple était debout, et ce peuple était grand.  
 (...)  
 Ce fier peuple, assailli d'événements funèbres,  
 Avait fait des rayons de toutes ces ténèbres,  
 (...)  
 À force d'être France il devenait Europe,  
 À force d'être Europe il était l'univers.<sup>94</sup>»

<sup>93</sup> (*Les Misérables*, IV, VII, III (II, 207-8). Tel que cité par Journet dans le même livre à la page 72.

<sup>94</sup> (*Les Années funestes*, III, v. 1, 7-8, 20-21) Tel que cité par Yves Vadé, dans le même article à la page 455.

## *Les pères de France*

Après avoir identifié cette multitude de héros orphelins et avoir indiqué la portée politique de leur emploi, je crois qu'il est temps de se tourner vers les autres protagonistes du mythe, les parents, et d'évaluer l'écart qui existe entre leurs deux conceptions, mythique et romanesque. Pour ce qui est des mères, on peut dire que le modèle est respecté : elles ont des rôles aussi tragiques dans les romans que dans le mythe. Traditionnellement, ce sont elles qui perdent ou abandonnent leurs enfants, ou bien qui meurent prématurément (ce qui revient au même en ce qui concerne les orphelins). Hugo respecte donc ce destin des mères de façon exemplaire, d'autant plus qu'il est presque identique à celui des mères célibataires du 19<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Fantine, la Sachette et la Flécharde perdent toutes leurs enfants en bas âge, mais d'une manière un peu différente : Fantine laisse sa Cosette en pension, la Sachette se fait voler son Agnès et la Flécharde, tenue pour morte, perd les siens et part à leur recherche. L'auteur perpétue également le modèle mythique en présentant des orphelins de mère et non de père. Éthel et Ordener dans *Han d'Islande*, Marie dans *Bug-Jargal* et Marius dans *Les Misérables* appartiennent à ce groupe. Enfin, il arrive même que Hugo présente la mort des mères dans le roman : que l'on pense à celle de Fantine, à celle de la mère de Dea dans *L'Homme qui rit* ou à la mort de celle de Gilliatt des *Travailleurs de la mer*.

Cependant, si les rôles de mères ne dévient pas tellement de *l'original*, on ne peut en dire autant de celui des pères. Dans le mythe de la naissance du héros, le véritable père de l'orphelin possède une importance certaine, notamment lorsqu'il est à l'origine de l'exposition de l'enfant. Or, chez Hugo, les pères véritables sont rares. Le père d'Ordener est à peine nommé, ceux de Gwynplaine, de Cosette ou d'Esmeralda ont droit à quelques mentions dans un chapitre, tandis que ceux de Dea, de Gilliatt, de Gauvin ou de Quasimodo sont franchement inconnus. Seul celui de Marius tient une place importante dans le récit, mais le lecteur le rencontre sur son lit de mort. Aucun père n'abandonne son enfant par peur d'un parricide, aucun grand-père ne tente d'empêcher sa fille de procréer comme dans les mythes.

Pourtant, les pères sont excessivement présents dans les romans de Hugo, mais déphasés par rapport au modèle mythique. En effet, c'est dans le rôle de parent *adoptif* que

la figure du père apparaît, et elle est tellement forte chez Hugo qu'elle accapare tout entier ce rôle, traditionnellement occupé par les deux parents. Cependant, il faut rappeler que, dans les mythes de la naissance, les parents adoptifs occupaient très peu d'espace : chanceux étaient ceux à qui l'on donnait même un nom. De ce fait, on sent bien, dans les romans hugoliens, la modulation effectuée par l'auteur : non seulement ce ne sont que des hommes qui *recueillent* les orphelins et qui occupent des rôles importants, mais ils ont également tous des caractéristiques communes qui peuvent nous inciter à interroger davantage leurs fonctions et les significations de ces dernières.

Les pères les plus importants sont Jean Valjean (adoptant Cosette), M. Gillenormand (Marius), Claude Frollo (Jehan, Gringoire, Quasimodo), Mess Lethierry (Déruchette), Ursus (Dea, Gwynplaine), Cimourdain (Gauvin) et Levin de Knud (Ordener). Ces personnages sont construits, non de façon identique, mais avec des éléments similaires. Tout d'abord, en plus d'être tous des hommes, ils sont assez âgés. Par exemple, Lethierry est à la retraite, M. Gillenormand est grand-père, Ursus est un «vieux poète latin» (HQR1, p. 52) que l'on voit vieillir tout au long du récit, comme Valjean et Cimourdain d'ailleurs. Aussi, ils sont des célibataires endurcis et, mis à part Frollo qui se passionne pour la petite Égyptienne, aucun ne regarde du côté du sexe opposé. En effet, il semble que tout leur amour soit dirigé vers l'enfant adopté et, souvent, cet amour est d'une ampleur insoupçonnée. Ainsi, pour Cimourdain, «cet élève, cet enfant, cet orphelin, était le seul être qu'il aimât sur terre» (QVT, p. 455); Valjean, je l'ai déjà montré, entretient pour Cosette un amour qui dépasse les simples liens filiaux; M. Gillenormand est si attaché à Marius qu'il ne peut rien lui refuser et Levin de Knud est pour Ordener un second père. De plus, deux autres caractéristiques importantes sont omniprésentes chez ces parents adoptifs : ils sont très éduqués<sup>95</sup> et/ou jouissent d'une puissance tirée de leur autorité sociale<sup>96</sup> (civile, militaire, spirituelle) ou de leur capacité d'action provenant de leur richesse<sup>97</sup>.

Les significations ajoutées par cette modulation du mythe sont d'au moins deux ordres : familial et social. Au premier degré, il semble évident qu'il y ait dans cette

<sup>95</sup> C'est le cas de Cimourdain, de Claude Frollo et d'Ursus.

<sup>96</sup> C'est le cas de Cimourdain, Claude Frollo, Levin de Knud, M. Gillenormand et de Jean Valjean devenu maire de Montreuil-sur-Mer.

présentation de pères adoptifs aimants un appel au retour du père comme centre de la famille. En se servant du mythe de la naissance du héros pour transposer et sublimer la souffrance des mères célibataires au 19<sup>e</sup> siècle, Hugo propose à ce malheur une réponse empreinte de fraternité, mais surtout de *paternité*. Il faut que le père reprenne sa place et que son autorité soit franche pour re-fonder la famille et ce, même si elle n'est pas directement la sienne. Pour marquer l'importance globale de leur présence dans la famille, Hugo va même jusqu'à présenter ses pères occupant des fonctions traditionnellement féminines (par exemple, Ursus donne le biberon [« – Allons, soupe, créature! Prends-moi le téton.» (HQR, p. 247)] et Cimourdain veille sur son enfant malade [QVT, p. 455]). Par là, on peut croire qu'il propose un renouvellement du rôle de père, dépassant le simple *chef de famille*, et qu'il met de l'avant une nouvelle paternité, tel le versant masculin de la maternité, dont les fonctions et rôles s'en rapprocheraient. En fait, cette hypothèse, qui dévoilerait une vision assez avant-gardiste de la famille, devient de plus en plus plausible lorsque l'on sait qu'avant d'avoir écrit son fameux *Art d'être grand-père*, Hugo s'était longuement questionné sur la simple paternité et sur les responsabilités tant familiales que sociales qu'elle impliquait. Or, c'est bien là, dans cette fondation nouvelle de la famille (et surtout de la société tout entière) que se joue la palingénésie du mythe.

En effet, Hugo établit rapidement la correspondance du lieu familial au lieu social en présentant le Peuple comme un gamin et les gouvernements comme des pères. Ainsi, à maintes reprises, l'auteur fait état du caractère frivole et infantile de la population tout en présentant l'autorité politique comme paternelle<sup>98</sup>.

**«Quant au peuple parisien, même homme fait, il est toujours gamin; peindre l'enfant, c'est peindre la ville (...).» (MIZ, p. 237)**

**«Le peuple, au moyen âge surtout, est dans la société ce qu'est l'enfant dans la famille.» (NDP, p. 319)**

**«(...) les rois sont les pères du peuple.» (HQR, p. 248)**

Or, cette apparition d'un nouveau modèle politique, suggéré dans les romans par l'avènement mythique du Peuple, est renforcé par celui des «nouveaux pères», ces pères adoptifs qui sont aptes à guider le Peuple-enfant vers sa souveraineté. Hugo, dans

<sup>97</sup> C'est le cas de Mess Lethierry et de Jean Valjean (qui accumule une fortune sous l'identité de Madeleine).

<sup>98</sup> Alain Pessin confirme cette observation : «Le peuple errant est un peuple enfant et, en tant que tel, il est toujours un peuple orphelin.» Idem. page 60.

*Quatrevingt-Treize*, est très clair à ce sujet : à l'autorité royale (renversée par le Peuple-héros à la Révolution) doit succéder la seule autorité naturelle, soit la paternité.

**«Renverser les bastilles, c'est délivrer l'humanité ; abolir la féodalité, c'est fonder la famille. L'auteur étant le point de départ de l'autorité, et l'autorité étant incluse dans l'auteur, il n'y a point d'autre autorité que la paternité ; de là la légitimité de la reine abeille qui crée son peuple, et qui, étant mère, est reine ; de là l'absurdité du roi-homme, qui, n'étant pas le père, ne peut être le maître ; de là la suppression du roi ; de là la république. Qu'est-ce que tout cela? C'est la famille, c'est l'humanité, c'est la révolution. La révolution, c'est l'avènement du peuple; et, au fond, le Peuple, c'est l'Homme.» (QVT, p. 534)**

Qui plus est, l'auteur se fait assez précis quant à l'identité de ces «nouveaux pères» de France. Le fait que les personnages paternels soient éduqués, puissants ou riches semble indiquer la classe bourgeoise comme nouvelle élite devant guider le peuple<sup>99</sup>. Encore une fois, Alain Pessin abonde en ce sens.

**«Tout ceci ne laisse aucun doute sur les conclusions sociologiques auxquelles cet aspect de l'œuvre invite. Désigner comme auxiliaires des remontées individuelles des gens du peuple en situation de risque, en danger de chute, de crime, de bague et de prostitution, (...) c'est bien appeler la bourgeoisie au service de cette cause. Dans le combat contre les démons, l'un des premiers anges possibles est donc, selon Hugo, un notable, un bourgeois.<sup>100</sup>»**

Enfin, cette interprétation d'un gouvernement paternel bourgeois devant remplacer le royal en attendant la venue en âge du Peuple va de pair avec tous les discours hugoliens au sujet de l'éducation populaire déficiente. Hugo jugeait qu'il fallait du temps à un Peuple pour mûrir et qu'il lui fallait pour cela être instruit. Selon lui, le progrès social passait immanquablement par l'instruction du peuple. Souvent, dans ces harangues politiques et dans ses romans, il exigeait de meilleures institutions scolaires populaires. D'ailleurs, ce thème est omniprésent dans son œuvre. Ses plaidoyers contre la peine de mort, contre la pauvreté et pour l'alphabétisation des Français témoignent de ce souci constant.

**«Messieurs, il se coupe trop de têtes par en France. Puisque vous êtes en train de faire des économies, faites-en là-dessus. Puisque vous êtes en verve de suppression, supprimez le bourreau. Avec la solde de vos quatre-vingts bourreaux, vous paierez six cents maîtres d'école.<sup>101</sup>»**

**«Il faut donc, on ne saurait insister sur ce point, éclairer le peuple pour pouvoir le constituer un jour. Et c'est un devoir sacré pour les gouvernants de se hâter de répandre la lumière dans ces masses obscures où le droit définitif repose. (...) Et**

<sup>99</sup> Ainsi, dans la version hugolienne du mythe, l'enfant-héros s'est dégradé car il nécessite, contrairement au héros du mythe qui fait tout seul, l'assistance d'un père «autre» pour achever son destin; j'explique les raisons de cette modulation dans la section qui suit.

<sup>100</sup> Idem. page 79.

<sup>101</sup> Victor Hugo, *Claude Gueux* dans *Romans I*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, page 415.

puis, instruire le peuple, c'est l'améliorer; éclairer le peuple, c'est le moraliser; letter le peuple, c'est le civiliser.<sup>102</sup>»

### *Le héros rate sa rentrée*

Une dernière déviation des romans par rapport au modèle mythique est également décelable dans les fins tragiques des héros hugoliens. En effet, même si souvent on assiste à leurs *reconnaisances*, il s'avère que celles-ci sont toujours avortées et que la mort des héros est une façon privilégiée de clore les romans. Même si le mythe de la naissance du héros n'est pas exempt de tragédie (à preuve le célèbre Œdipe), il n'y est pas courant de voir les héros s'éteindre après avoir accompli leurs exploits. Arrivés au trône, ils fondent souvent une nouvelle dynastie ou un nouvel empire, jusqu'à ce qu'un autre héros ne prenne la relève. Or, chez Hugo, mis à part ce que l'on retrouve dans le premier roman<sup>103</sup>, les personnages principaux périssent ou pire s'enlèvent la vie (non sans apporter à leur mort une certaine sublimité cependant, dans un respect du caractère grandiose du mythe).

Par exemple, Bug-Jargal, dans le roman éponyme, se fait fusiller par un bataillon de soldats et ce, même s'il a sauvé la vie au capitaine d'Auverney en fin de roman. Dans *Notre-Dame de Paris*, Esmeralda est pendue tout de suite après avoir retrouvé sa mère, et Quasimodo va la rejoindre, en se laissant périr dans la cave de Montfaucon. Jean Valjean, quant à lui, aura la chance d'être reconnu et accueilli par sa famille, mais il mourra aussitôt, sans pouvoir profiter du réconfort de celle-ci. Gilliatt, des *Travailleurs*, se laissera mourir dans la mer, en attendant que la marée ne le submerge. D'une manière semblable, Gwynplaine se jette dans la Manche comme un homme ivre, suite à la mort de Dea. Enfin, Gauvin, dans *Quatrevingt-treize*, est pendu pour avoir aidé Lantenac, son grand-oncle, à s'échapper des griffes des Républicains.

Ainsi, les héros hugoliens n'y échappent pas : après avoir traversé de dures épreuves, ils rentrent comme prévu au bercail, mais ne goûtent que peu de temps à leur triomphe. Faisant une observation semblable<sup>104</sup>, Alain Pessin propose deux explications :

<sup>102</sup> (*Journal*, décembre, Lit. et Phil. Mêlées, IN p. 100) Tel que cité par Journet dans le même livre à la page 13.

<sup>103</sup> Je note tout de même que Han d'Islande meurt à la fin du roman, même si ce n'est pas le cas pour *Ordener*.

<sup>104</sup> Idem. page 97.

la première tente de tisser des liens entre l'exil de Hugo et la morosité ambiante des fins de romans tandis que la seconde oppose «l'optimisme volontariste<sup>105</sup>», et presque incantatoire, de l'auteur à son observation réaliste, mais déçue, du monde qui l'entoure. Même si ces explications semblent plausibles, je me permettrai d'en ajouter une troisième, en tenant compte évidemment de la jonction que j'ai effectuée entre le mythe de la naissance du héros chez Hugo et l'avènement du Peuple.

Je ne crois pas, comme Pessin, que tous ces personnages-héros «achèvent leur parcours dans un désert moral pathétique, par une plongée dans les ténèbres, le consentement inéluctable à une solitude mortelle<sup>106</sup>». Même si leurs triomphes sont tronqués, cela ne les empêche tout de même pas de *fonder* d'une manière ou d'une autre. En effet, en plus de donner une touche dramatique (toute romantique) au destin de ses héros, Hugo leur permet de jeter les bases d'une société nouvelle, mais seulement au prix d'un sacrifice, celui de leur vie. Si Bug-Jargal veut d'une société égalitaire (il fait du capitaine d'Auverney, un Blanc, son frère), il doit mourir pour sauver celui qu'il veut son égal. Si Gauvin veut d'une république où on ne peut dire «qu'il y a du côté de la monarchie ceux qui sauvent les enfants, et du côté de la république, ceux qui tuent les vieillards» (QVT, p. 533), il doit se faire pendre à la place de Lantenac, pour en quelque sorte *racheter* la bonne action de ce dernier.

C'est également pour la fondation de couples symboliques que les héros se sacrifient. En effet, selon Journet, Jean Valjean, en sauvant Marius et en le réunissant à Cosette, prépare une réunification des classes sociales et la fin de l'intransigeance des lois. Pessin est du même avis et s'avance encore davantage quant au rôle fondateur de ce héros.

**«Jean Valjean réunit sous le même toit et dans le bonheur, Marius, Cosette, Gillenormand. Par lui les classes sociales sont réconciliées. Par lui Javert, qu'il a sauvé sur la barricade, auquel il s'est ensuite livré, est moralement contraint au suicide. C'est l'implacabilité de la loi sociale qui disparaît avec lui. Et le dernier sacrifice de Jean Valjean s'éloignant du bonheur qu'il a créé pour ceux qu'il aime, fait comprendre à Marius, lui aussi, que la vraie loi ne peut pas être inexorable.<sup>107</sup>»**

**«Finalement, ne pourrait-on pas dire plutôt que tous deux ensemble [Valjean et Éponine] sont de l'âge des misérables, de ceux qui ont donné, qui sont en train de donner naissance à l'avenir.<sup>108</sup>»**

<sup>105</sup> Idem. page 72.

<sup>106</sup> Idem. page 97.

<sup>107</sup> Idem. page 72.

<sup>108</sup> Idem. page 83.

Dans la même veine, la réunion des couples Quasimodo-Esmeralda, Gwynplaine-Dea et Déruchette-Ebenezer est la conséquence de sacrifices des héros. Le bossu et l'Homme qui rit, ne pouvant vivre leur amour dans le monde des hommes, le rendront éternel par la mort. Gilliatt, voyant son amour brisé, ne peut résister à l'appel de la fondation, et décide, contre toute attente, d'aider au mariage de Déruchette et d'Ebenezer. Ces couples représentent-ils l'alliance romantique du grotesque et du sublime longtemps revendiquée par les poètes du siècle? Sont-ils une personnification fondatrice de cet idéal? Même si les tentatives d'interprétation resteront ouvertes, il est certain qu'il y a, dans l'amour qui lie ces couples, quelque chose de céleste qui, à chaque nouvelle rencontre des amants, fait écho au couple premier, fondateur, d'Adam et Ève. De fait, toutes ces jeunes amours étant présentées comme immortelles et remontant, par leur pureté et leur innocence, aux origines, à l'Éden<sup>109</sup>, aucune mort héroïque dans les romans n'apparaît vaine, car toutes sont porteuses d'un espoir.

Ainsi, ce ne sont qu'à des demi-échecs (ou demi-triomphe) auxquels nous assistons dans les romans de Hugo. Or, lorsqu'est opérée la transposition entre le héros et le peuple (que j'ai exposée auparavant) et lorsque l'on tient compte du souci *historique* des récits de Hugo, il devient intéressant d'entrevoir une correspondance possible entre les triomphe avortés du peuple romanesque et les essais multiples, et souvent infructueux, du peuple français à former une république. Il est vrai, je le conçois, qu'il est difficile de dire si telle était vraiment l'intention de Hugo. Néanmoins, le texte nous révèle de tels indices et l'implication de l'auteur dans la sphère politique ne peut qu'alimenter cette proposition. Ainsi, cette succession d'échecs héroïques serait en quelque sorte un écho de la succession des régimes politiques, et donc un écho des tentatives de fonder, à chaque fois, une nouvelle nation française.

À cet égard, il est primordial de noter que Hugo présente à répétition des révolutions ratées dans tous ces romans et ce, sous plusieurs formes. Dans *Han d'Islande*, Ordener prend part à la révolution des mineurs et celle-ci est durement matée. Dans *Bug-Jargal*, le lecteur assiste à la révolution des esclaves de Saint-Domingue, qui se termine par

---

<sup>109</sup> Mahmoud Aref présente un chapitre complet à ce sujet «La théologie hugolienne de l'amour» dans le livre déjà cité, page 90.

l'exécution du chef. Dans *Notre-Dame de Paris*, les manants prennent d'assaut la cathédrale et sont repoussés avec violence. Le roman *Les Misérables*, quant à lui, présente une scène de barricades où tous les jeunes révolutionnaires sont tués par les forces de l'autorité. Puis, dans *L'Homme qui rit*, Gwynplaine se fait le représentant du peuple et demande, en pleine Chambre des lords, une plus juste répartition des richesses, tandis que le roman *Quatrevingt-Treize* traite de la Révolution elle-même et d'une des causes de son échec, c'est-à-dire le mouvement anti-révolutionnaire.

En présentant ces héros vaincus, mais fondateurs, morts, mais continuant à vivre à travers d'autres personnages, Hugo nous révèle à travers ses romans sa conception du progrès historique et social. Selon lui, l'éducation du peuple, tout comme le chemin vers sa souveraineté, ne se fait pas rapidement, est semée d'embûches, et ce n'est que grâce aux sacrifices de générations de héros pour d'autres générations de héros que la finalité divine de l'avènement du peuple sera acquise. Au regard de son œuvre romanesque, il est clair qu'il propose la vision d'un monde où l'émergence du Peuple ne peut se concrétiser qu'à la suite d'échecs répétés, mais sublimes, qui pousseraient d'autres communautés de héros à poursuivre dans la voie tracée. De fait, même si Alain Pessin n'établit pas cette correspondance entre l'œuvre et le contexte social, il perçoit tout de même le côté «étapiste» et téléologique de l'Histoire et du progrès chez Hugo.

**«Car c'est là que réside le progrès en pente douce, ce qui veut dire à la fois le progrès à long terme, le plus accumulatif, le plus efficace, et aussi le progrès délivré des risques de l'affrontement et de la violence, c'est-à-dire le progrès socialement et politiquement indiscutable.<sup>110</sup>»**

Encore une fois, Hugo synthétise sa pensée à ce sujet de façon éloquente en mettant dans la bouche d'Enjolras, le chef révolutionnaire de la barricade dans *Les Misérables*, les quelques mots expliquant la nécessité des sacrifices des héros hugoliens et leur importance pour la fondation de la société nouvelle.

**«Encore un mot. En exécutant cet homme, j'ai obéi à la nécessité; mais la nécessité est un monstre du vieux monde; la nécessité s'appelle Fatalité. Or, la loi du progrès, c'est que les monstres disparaissent devant les anges, et que la Fatalité s'évanouisse devant la fraternité. (...) Dans l'avenir personne ne tuera personne, la terre rayonnera, le genre humain aimera. Il viendra, citoyens, ce jour où tout sera concorde, harmonie, lumière, joie et vie, il viendra. Et c'est pour qu'il vienne que nous allons mourir.» (MIZ, p. 430)**

Somme toute, la palingénésie du mythe par Hugo se situe au carrefour du politique et du social. L'écrivain met en place, tout en s'appropriant le mythe, l'idée que le Peuple est un regroupement d'individus héroïques, dont le pouvoir réside dans la fraternité et non dans la rivalité, et dont le destin est inéluctablement de triompher. Il propose aussi, face à l'errance de ce Peuple, une souveraineté «éclairée» des lumières bourgeoises – dont il fait lui-même évidemment partie – et nous rappelle par là son affection pour les idées voltairiennes, dont il est un héritier avoué. Enfin, il se sert du mythe de la naissance du héros pour renvoyer à son siècle (dont plusieurs critiques disent qu'il écrit l'histoire) les soubresauts de l'épopée du Peuple vers la République. En faisant tenir à ses personnages orphelins le rôle de héros mythique, il entretient la conviction que les faibles vaincront les injustices et que la volonté divine sera ainsi exaucée. En ce sens, ses détracteurs avaient bien raison de l'accuser de n'avoir écrit que des romans *populaires*, de n'avoir commis que de la *littérature populaire*. Victor Hugo aura toujours écrit *pour* le Peuple, et j'ose présumer, suite à l'élaboration de ce travail, qu'il était lui-même bien aise de recevoir de tels compliments.

---

<sup>110</sup> Idem. page 89.

# Conclusion

Bizarrement, en cette fin de 20<sup>e</sup> siècle, Victor Hugo renaît, tel un orphelin mythique. Près de deux cents ans après sa naissance, voilà que l'Écrivain du 19<sup>e</sup> siècle devient la coqueluche des producteurs de cinéma (*Les Misérables*, version américaine et *Les Misérables du 20<sup>e</sup> siècle*, version française), des producteurs de « musicals » de Broadway (*Miz* et *Notre-Dame de Paris*) des auteurs de dessins animés bon enfant (*The Hunchback of Notre-Dame* de Walt Disney) et même des fabricants de cartes postales. Notre culture populaire recycle largement son œuvre, avec un bonheur inégal il est vrai, mais avec un succès, ma foi, assez impressionnant. Victor Hugo, superstar, a toujours la cote.

Je n'ai pas abordé dans cet ouvrage les raisons sociologiques d'une telle réussite de recyclage médiatique, mais je dois admettre que c'est bien cette «renaissance» surprenante de Victor Hugo qui m'avait amené au départ à m'interroger sur son œuvre romanesque. Y avait-il dans ses romans un fil conducteur, une caractéristique commune qui pouvait expliquer ce retour en force presque uniformément convaincant des histoires hugoliennes ? Ma première idée, instinctive, fut de suivre la piste des orphelins... et c'est jusqu'ici qu'elle m'a mené. En route, j'ai évidemment perdu de vue Hollywood et ses produits dérivés, et je me suis retrouvé dans le gouffre un peu apeurant, mais plus excitant, de la mythologie et de l'interdiscursivité. À cet égard, j'ai su montrer les tactiques de l'auteur à s'approprier la naissance mythique du héros dans ses différentes étapes. Que ce soit sa parenté noble, roturière et animale, son abandon dans un panier ou son retour triomphant, tout est subtilement tissé dans les romans pour que le lecteur attentif perçoive, de façon épisodique, l'influence de ce mythe. Puis, en repérant les modulations les plus importantes effectuées par l'auteur, j'ai tenté d'apporter des pistes d'interprétation quant à la portée sociale, politique et même familiale d'une telle aventure littéraire.

Toutefois, en rétrospective, je crois peut-être avoir également permis, sans même le vouloir, l'émission d'une réponse à cette question, disons hollywoodienne, à l'origine de mon choix de corpus. Car, s'il se trouve que l'on reconnaît, comme j'ai tenté de le montrer, la présence d'un mythe de la naissance du héros (doublé d'un mythe de fondation populaire) dans l'œuvre romanesque de Victor Hugo, il est peut-être alors moins surprenant de constater le succès médiatique de sa résurgence adaptée à l'aube de l'an 2000. En effet, le discours ambiant de nos sociétés étant fortement empreint de l'idée de la *fondation* du

nouveau millénaire et faisant à répétition l'apologie du «self-made man» (cet orphelin moderne dont Jean Valjean est l'exemple parfait), il est possible d'émettre l'hypothèse que se trouve là, dans le mythe, la raison de la réussite de la palingénésie actuelle de Victor Hugo. Comme les adaptations récentes de ses œuvres tablent sur des préoccupations actuelles, toutefois proches de celles vécues au 19<sup>e</sup> siècle (écart grandissant entre les statuts des riches et les pauvres, foi aveugle dans le progrès technologique, confiance vacillante envers les gouvernements), mais qu'elles conservent toujours leur souche mythologique, force est de constater que la modulation des mythes (ou des chefs-d'œuvre, en l'occurrence) est une recette littéraire dont la fortune semble assurée. Par conséquent, c'est probablement parce le récit de la naissance du héros nous interpelle toujours de façon aiguë, nous Occidentaux de la fin du 20<sup>e</sup> siècle, et surtout *maintenant*, que l'on voit apparaître de nouveau, dans notre horizon littéraire et médiatique, ce *Phénix* que me semble être devenu Victor Hugo.

## Bibliographie

### **A - Le corpus**

HUGO, Victor, *Han d'Islande* dans *Romans 1*, Éditions du Seuil, Paris, 1963 [1823], pages 17-148.

HUGO, Victor, *Bug-Jargal* dans *Romans 1*, Éditions du Seuil, Paris, 1963 [1826], pages 149-204.

HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris* dans *Romans 1*, Éditions du Seuil, Paris, 1963 [1831], pages 241-414.

HUGO, Victor, *Les Misérables* dans *Romans 2*, Éditions du Seuil, Paris, 1963 [1862], 566 p.

HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer* dans *Romans 3*, Éditions du Seuil, Paris, 1963 [1866], pages 9-189.

HUGO, Victor, *L'Homme qui rit* dans *Romans 3*, Éditions du Seuil, Paris, 1963 [1869], pages 190-417.

HUGO, Victor, *Quatrevingt-Treize* dans *Romans 3*, Éditions du Seuil, Paris, 1963 [1874], pages 418-548.

### **B - Autres œuvres pertinentes de l'auteur**

HUGO, Victor, *Le Dernier jour d'un condamné* dans *Romans 1*, Éditions du Seuil, Paris, 1963 [1829], pages 205-240.

HUGO, Victor, *Claude Gueux* dans *Romans 1*, Éditions du Seuil, Paris, 1963 [1834], pages 415-424.

HUGO, Victor, *Ruy Blas*, Larousse, Paris, c1995, 263 p.

### **C - Les études portant sur le corpus**

#### **Le mythe et la société chez Hugo**

ALBOUY, Pierre, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Corti, Paris, 1963, 539 p.

ALBOUY, Pierre, *Mythographies*, Corti, Paris, 1976, 380 p.

- AREF, M., *Les Idées sociales de Victor Hugo dans son œuvre romanesque*, Slatkine, Genève, 1977, 317 p.
- GOHIN, Yves, «Peuple, individu, humanité dans l'œuvre de Victor Hugo» dans *La Pensée : Revue du rationalisme moderne*, no 245, 1985, pages 19-27.
- GRANT, Richard B., *The Perilous Quest. Image, Myth, and Prophecy in the Narratives of Victor Hugo*, Duke University Press, Durham, 1968, 253 p.
- JOURNET R. et G. ROBERT, *Le Mythe du peuple dans Les Misérables*, Éditions sociales, Paris, 1964, 214 p.
- LAFORGUE, Pierre, «Mythe, révolution et histoire : La Reprise des *Misérables* en 1860» dans *La Pensée : Revue du rationalisme moderne*, no 245, 1985, pages 29-40.
- VADÉ, Yves, «Le Mythe de la France, nation élue, dans l'œuvre de Victor Hugo» dans *History of European Ideas*, no 16: 4-6, janvier 1993, pages 447-456.
- VADÉ, Yves, «Persée, Gilliatt, Œdipe» dans *Stanford French Review*, 1982, pages 145-173.

#### **D - Les études portant sur la période où s'inscrit le corpus**

- CAPUL, Maurice, *Les enfants placés sous l'Ancien Régime*, Privat, Toulouse, 1989-1990,
- FUCHS, Rachel Ginnis, *Abandoned Children : Foundlings and Child Welfare in Nineteenth Century France*, Albany, State University of New York Press, 1984, 357 p.
- FUCHS, Rachel Ginnis, *Poor and Pregnant in Paris – Strategies for Survival in the Nineteenth Century*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey), 1992, 325 p.
- HAUPT, Heinz-Gerhard, *Histoire sociale de la France depuis 1789*, Éditions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 1993, 302 p.
- MILLET, Claude, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997, 280 p.
- PESSIN, Alain, *Le Mythe du peuple et la société française du 19<sup>e</sup> siècle*, P.U.F., Paris, 1992, 280 p.

#### **E - Les ouvrages de théorie et de méthode**

- ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris, 1969, 340 p.

- BRUNEL, Pierre (sous la direction de), Dictionnaire des mythes littéraires, Éditions du Rocher, [Monaco], 1988, 1436 p.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, P.U.F., Paris, 1992, 294 p.
- BRUNEL, Pierre, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Armand Colin, Paris, 1983, 172p.
- CAMPBELL, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Meridian Books, 1956, 416 p.
- DÉTIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, c1981, 252 p.
- DURAND, Gilbert, *Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1983, 251 p.
- DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée*, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, c1968-1973.
- EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Slatkine, Genève, 1987, 278 p.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Editions Gallimard, Paris, 1963, 246 p.
- GRÈVE, Claude de, *Éléments de littérature comparée II. Thèmes et mythes*, Hachette, Paris, 1995, 160 p.
- JUNG, C. G. et KERENYI, Ch., *Introduction à l'essence de la mythologie; l'enfant divin - la jeune fille divine*, Payot, Paris, [1968], 252 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, 454 p.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *Mythanalyses*, Université de Besançon, Centre de Recherches Jacques Petit; Diffusion Les Belles Lettres, Paris, 1992, 346 p.
- RANK, Otto, *Le Mythe de la naissance du héros, suivi de La Légende de Lohengrin*, Paris, Payot, 1983, 343 p.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines, origines du roman*, Gallimard, Paris, c1972, 364 p.
- SELLIER, Philippe, *Le Mythe du héros*, Paris - Montréal, Bordas, 1970, 207 p.
- SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? » dans *Littérature*, Larousse, Paris, Octobre 1984, pages 112 à 125.
- TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, Bruxelles, 1981, 144 p.

## Appendice I

Dans le tableau qui suit, que j'ai restructuré afin de respecter les dimensions du format des pages de cet ouvrage, Otto Rank fait comparer d'une manière schématique les naissances mythiques de 24 héros, dont il reprend cinq selon deux versions.

Noms	Parents		Prélude		Percution		Sauvetage par		Retour		Remarques	
	Père	Mère	Difficultés	Présages	Type	Par	Homme	Femme	Animal	Victoire		Vengeance
1. Sargon	Inconnu	Princesse	Naissance secrète		Exposition corbeille rivière	Mère (bâtard)	Père nourricier de bas rang					Fondamental
2. Gilgamesh	De bas rang	Fille d'un roi	Enfermée	Oracle (avant l'union)	Lancement des remparts	Le Roi (grand-père)			Aigle	Selon l'oracle Roi		
3. Cyrus (Hérodote)	De bas rang (Perse)	Fille d'un roi	Enfermée après le mariage (empêchement de la naissance)	Rêve d'eau avant le mariage, rêve de la vigne après le mariage	Ordre de la mise à mort. Ordre de l'exposition. (corbeille, désert)	Le Roi (grand-père)	Sauvetage double : Intermédiaire (Harpagos), père nourricier de bas rang (berger)	KYNO		Fantasma de garçon : Retour aux parents, triomphe sur le roi	Chute du trône du grand-père persécuteur (épargné)	Enfants doubles (thèmes des deux frères)
4. Kei Khostrau	Prince	Fille d'un roi	Meurtre du père	Oracle avant le mariage, rêve (à Piran) qui prédit la vengeance	Ordre de la mise à mort, exposition fictive	Le Roi (grand-père)	Intermédiaire (Piran), père nourricier de bas rang	(Encore un sauvetage par delà de la mer)		Roi	Sur le grand-père persécuteur	
5. Persée	Dieu (Zeus)	Fille d'un roi	Enfermée	Oracle (avant l'union)	Exposition (coffre, mer), «avec la mère»	Le Roi (grand-père)	Père nourricier de bas rang (pêcheur)				Mise à mort du grand-père persécuteur	Exposition avec la mère
6. Persée (Remaniement de Pindare)	Roi (oncle)				Tâche de héros	Roi – père nourricier				Tâche accomplie		
7. Romulus	Dieu (Mars)	Fille d'un roi	Enfermée : Vestale (vrai)		Exposition (corbeille, rivière)	Grand-oncle	Père nourricier de bas rang (berger)		Louve (LUPA) et pic	Reconnais-sance	Mise à mort du grand-père persécuteur	Complication double avec le thème des frères
8. Amphion et Zethos	Dieu (Zeus)	Fille d'un roi (Antiope)	Meurtre de l'époux (Épopée)		Exposition dans la montagne (de la mère)	Grand-père (Nyctée), plus tard grand-oncle (Lycos)	Père nourricier de bas rang (berger)			D'abord déni, puis reconnais-sance par la mère	Mise à mort de Dirce, chute du trône de Lycos	Complication double avec le thème des frères

Noms	Parents		Prélude	Persécution		Sauvetage par			Retour		Remarques
	Père	Mère		Type	Par	Homme	Femme	Animal	Victoire	Vengeance	
9. Ion (Euripide)	Dieu (Appo-Ion)	Fille d'un roi (Créüse)	Naissance secrète	Exposition par la mère (corbille, grotte)	Mère	Intermédiaire divin (Hermès)	Prêtresse		Reconnais-sance par le père – refus de la mère	Sur la mère, atténuee	
10. Ion (version commune)	Homme bourru	Fille d'un roi	Sterilité	Exposition remplacée par découverte	Homme de bas rang, père		Sa propre mère	(Biche)	Notamment roi de Mysie	Sur la mère, atténuee	
11. Telephe	Héraclès	Fille d'un roi	Enfermée : prêtresse (viol)	Ordre de mettre à mort mère et fils : mer (coffre comme Persée)	Grand-père (Aléos)	(Berger)			Notamment roi de Mysie	Sur la mère, atténuee	
12. Héraclès	Dieu (Zeus)	Fille d'un roi	Abstention et naissance difficile	Serment d'une déesse (Héra), Exposition dans un champ par la mère	Déesse (Héra)		Déesse Athéna : Mère comme nourrice				
13. Héraclès (Renaiement)				Deuxième exposition dans une montagne	Père – prince	Bergers					Exposition avec la mère
14. Jésus	Dieu (Saint-Esprit)	De bas rang (Marie)	Abstention de Joseph (virginité), conception merveilleuse	Ordre de la mise à mort des enfants, fuite avec la mère, désert, crèche, étable	Roi étranger	Père nourricier de bas rang, adoration des bergers	Mère	Étable (animaux)	Roi des Juifs (Ascension)	Invertissement par autosaocrifice	
15. Zoroastre	Dieu de la lumière	De bas rang	Fantasma d'avortement (voie de beaufs)	Ordre de la mise à mort : sauvetage et deuxième exposition (désert)	Roi étranger	Père (nourricier) de bas rang, semblable à Joseph	Mère	Beaufs			
16. Féridoun	De bas rang	De bas rang		Intention de tuer parents et enfants	Roi étranger	Pères nourriciers de bas rang : garde forestier, ermite	Mère	Vache		Mise à mort du roi	
17. Moïse	De bas rang	De bas rang	Ordre du roi de mettre à mort les enfants (abstention du père)	Exposition au sauvetage : coffret, eau	Roi étranger		Fille du roi, Mère comme nourrice		Reconnais-sance par la mère de haut rang	Mise à mort des préntices	Bègue

Noms	Parents	Prélude	Persécution	Sauvetage par	Retour	Remarques						
Père	Mère	Difficultés	Presages	Type	Par	Homme	Femme	Animal	Victoire	Vengeance	Traits singuliers	
18. Abraham	De bas rang	De bas rang	Stérilité	Oracle	Ordre de la mise à mort, sauvetage par exposition dans une caverne	Roi étranger	Homme père	Allaitement miraculeux	Sphinx	Solution de l'énigme, roi	Complète	Deux couples parentaux de haut rang
19. Edipe	Roi	Reine	Stérilité, absence du père	Oracle	Exposition : montagne (eau)	Roi – père	Berger double (parents nourriciers royaux)	Ours	Victoire = Retour amical, victoire dans un tournoi	Vengeance	Deux couples parentaux de haut rang	
20. Paris	Roi	Reine	Rêve de la mère	Intention de tuer l'enfant attendue : exposition dans la montagne	Roi – père	Berger		Biche		Apporte la ruine	La mère meurt lors de sa naissance	
21. Siegfried	Roi	Reine	Séparation précoce des parents	Accusations calomniatrices de l'adultère avec un homme de bas rang	Roi – père	Père nourricier de bas rang (forgeron : Minir)		Loups				
22. Wölfeltrich	Roi	Reine	Absence du père	Calomnie (enfant du diable)	Père – roi	Père nourricier de bas rang (intermédiaire – Berchtung)		Loups				
23. Wölfeltrich B	Roi (déguisé)	Fille d'un roi (union hors du mariage)	Enfermée dans une tour	Exposition par la mère par la fenêtre de la tour	Le Roi (grand-père)			Loup (louve)	Légitimation			
24. Achille	Homme mortel (Péleé)	Déesse (Thétis)	Oracle avant l'union	Absentement d'engendrement par les dieux [épreuve par le feu, par l'eau]	Dieux [mère]	Élevé	par les	Centaures	Victoire selon l'oracle			
25. Cyrus (Cléfiás)	Parents de bas rang, brigand	(Bergère)	Rêve d'eau (de promesse) à la mère enceinte						Élévation chez les parents	Sur les parents de haut rang, ici étrangers :	Pas d'histoire de l'enfance. Fait sa carrière pas à pas.	

Noms	Parents	Prélude	Persécution	Sauvetage par	Retour	Remarques						
Père	Mère	Difficultés	Type	Homme	Femme	Animal	Victoire	Vengeance	Traits singuliers			
26. Isaac	Pas certain : roi ou homme de bas rang	De bas rang (Sarah)	Stérilité de longue durée	Rêve du roi	Abstention du roi d'engendrement	Roi étranger	Père	Dieu	Bélier			
27. Karna	Dieu – soleil	Fille d'un roi	Fils d'une vierge		Exposition : corbeille, rivière	Mère	Père	Passeur et sa femme		Reconnais-sance par la mère	Combat des frères contre la volonté de la mère	
28. Zal	Roi (Sam)	Reine	Stérilité de longue durée	Naissance prodigieuse	Exposition : montagne	Roi – père			Oiseau	Reconnais-sance		
29. Semiramis	De bas rang	Nymphes			Meurtre du père, exposition de l'enfant	Mère		Gardien d'un troupeau	Colombe	Reine		

## Appendice II

Liste des orphelins de Victor Hugo, accompagnée des références requises.

<b>Romans et personnages</b>	<b>Citations</b>	<b>Page</b>
<i>Han d'Islande</i>		
Éthel	Orpheline de mère : «Mais ma fille! ma fille infortunée! je serai la victime de cette infâme machination et que deviendra-t-elle si on lui enlève son père?»	28
Ordener	«Frédéric Guldenlew, en me chargeant de son fils, me pria, noble dame, de l'élever comme j'eusse élevé le mien.»	35
Han	« Si l'on en croit la tradition, quelques paysans islandais, ayant pris sur les montagnes de Bessedt le petit Han encore enfant, voulurent le tuer (...)	40
Capitaine Lory	«Je n'avais, continua-t-il, jamais aimé que lui; je n'ai connu ni père ni mère; que Dieu leur fasse paix, comme à mon pauvre Drake!»	99
<i>Bug-Jargal</i>		
Léopold d'Auverney	«que s'étend marié à Saint-Domingue, il avait perdu sa femme et toute sa famille au milieu des massacres ...»	152
Marie	«Marie avait réveillé la vieille nourrice qui lui tenait lieu de mère qu'elle avait perdue au berceau.»	155
Pierrot (Bug-Jargal)	«point né dans les cases, on ne lui connaissait ni père ni mère.»	159
Les enfants de Bug-Jargal	«Les petits enfants cherchèrent la mère qui les avait nourris, le père qui les baignait dans les torrents...»	193
<i>Notre-Dame de Paris</i>		
Pierre Gringoire	«À six ans, j'étais orphelin, n'ayant pour semelle à mes pieds que le pavé de Paris.»	140
Quasimodo	«(...) que pronostiquez-vous de ce prétendu enfant trouvé? »	188
Claude et Jehan Frollo	«Quand il y entra, son père et sa mère étaient morts de la veille. Un tout jeune frère qu'il avait au maillot vivait encore et criait abandonné dans son berceau.»	192
La Sachette (mère d'Esmeralda)	«Le vieux père mourut (de la Sachette).(…) Sa mère était morte»	273
Esmeralda	«Triste spectacle pour la pauvre égyptienne, enfant trouvée, condamnée à mort, malheureuse créature, sans patrie, sans famille, sans foyer.»	465

<i>Les Misérables</i>		
Jean Valjean	«Il avait perdu en très bas âge son père et sa mère»	42
Favourite	«Un matin, une vieille femme à l'air béguin était entrée chez elle et lui avait dit : – Vous ne me connaissez pas, mademoiselle? – Non. – Je suis ta mère.»	57
Fantine	« Elle était née à Montreuil-sur-mer. De quels parents? Qui pourrait le dire? On ne lui avait jamais connu ni père ni mère.»	57
Dumolard	«N'avons-nous pas vu, récemment, le procès d'un nommé Dumolard, orphelin devenu bandit, qui, dès l'âge de cinq ans, disent les documents officiels, étant seul au monde, « travaillait pour vivre, et volait. »»	71
Javert	«Javert était né dans une prison d'une tireuse de carte dont le mari était aux galères.»	76
Le père Fauchelevant	«Puis la faillite était venue et, vieux, n'ayant plus à lui qu'une charrette et un cheval, sans famille et sans enfants du reste, pour vivre, il s'était fait charretier.»	77
Champmathieu	« Je m'appelle Champmathieu. Vous êtes bien malins de me dire où je suis né. Moi, je l'ignore. Tout le monde n'a pas des maisons pour venir au monde.»	115
Cosette	«– Tu n'as donc pas de mère? – Je ne sais pas, répondit l'enfant. Avant que l'homme eût le temps de reprendre la parole elle ajouta : – Je ne crois pas. Les autres en ont. Moi, je n'en ai pas. Et après un silence, elle reprit : Je crois que je n'en ai jamais eu.»	163
Une petite	«C'est là qu'a été dit, par une petite abandonnée, enfant trouvé que le couvent élevait par charité, ce mot doux et navrant. Elle entendait les autres parler de leurs mères, et elle murmura dans son coin : « Moi, ma mère n'était pas là quand je suis née !»	198
Marius	«Marius, outre ses motifs d'antipathie politique, était convaincu que son père, le sabreur, comme l'appelait M. Gillesnormand dans ses jours de douceur, ne l'aimait pas; cela était évident, puisqu'il l'avait abandonné ainsi et laissé à d'autres.»	248
Feuilly	«Feuilly était un ouvrier éventailiste, orphelin de père et de mère (...)»	258
Les Thénardier fils	«– Vous êtes donc sans père ni mère ? reprit majestueusement Gavroche.	368
<i>Les Travailleurs de la mer</i>		
Gilliatt	«Elle vivait seule avec cet enfant qui était pour elle, selon les uns un neveu, selon les autres un fils, selon les autres un petit-fils, selon les autres rien du tout. (...) la mère mourut.»	11
Rantaine	«Le père et la mère, saisis dans quelque flagrant délit, disparurent dans la nuit pénale. L'enfant disparut aussi.»	26

Déruchette	«Elle n'avait plus ni père ni mère. Il l'avait adoptée. Il remplaçait le père, et la mère.»	31
Un déniquoiseaux	«Un seul de ces enfants n'avait rien à craindre, c'était un orphelin.»	50
<b><i>L'Homme qui rit</i></b>		
Gwynplaine	«Si cet enfant avait dans ce groupe son père et sa mère, cela est douteux.»	205
Dea	«J'ai été abandonné ce soir au bord de la mer. (...) – Je n'ai pas de parents. – C'est une petite que j'ai trouvée (...) [sur] une femme qui était morte dans la neige.»	249
<b><i>Quatrevingt-Treize</i></b>		
Michelle Flécharde	« – C'est de là qu'est ta famille? (...) – Elle est toute morte. Je n'ai plus personne.»	420
Gauvin	«L'enfant, orphelin tout petit, avait eu une maladie grave, Cimourdain, en ce danger de mort, l'avait veillé jour et nuit;»	455
Georgette, Gros-Alain, René-Jean	«Pas de mère. (...) Ils avaient tout le monde pour maître et personne pour père.»	504