

## **"Il n'y a qu'une nécessité, la vérité." Analyse de la preuve en tant que gage de vérité dans Les Misérables de Victor Hugo**

**Auteur** : Azemi, Blerta

**Promoteur(s)** : Denis, Benoit

**Faculté** : Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme** : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité didactique

**Année académique** : 2020-2021

**URI/URL** : <http://hdl.handle.net/2268.2/13946>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---



FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES  
Département de Langues et Littératures françaises et romanes

**« Il n’y a qu’une nécessité, la vérité »**  
Analyse de la preuve en tant que gage de vérité  
dans *Les Misérables* de Victor Hugo

Mémoire présenté par Blerta AZEMI  
En vue de l’obtention du grade de Master  
en Langues et Lettres françaises et romanes, à finalité didactique

Sous la direction de Monsieur Benoît DENIS  
Comité de lecture : Monsieur Nicola MORATO et Monsieur Sémir BADIR

ANNÉE ACADÉMIQUE 2020-2021



## Remerciements

À Monsieur Benoit Denis, pour sa bienveillance sans bornes et sa sincère implication, et sans les conseils duquel ce mémoire n'aurait pu prendre la forme qu'il revêt aujourd'hui. Malgré les circonstances particulièrement difficiles qui ont entouré la rédaction de ce travail, il a su éclairer chaque moment de doute.

À Monsieur Nicola Morato, dont les cours particulièrement formateurs m'ont permis de cerner les subtilités de la formation de romaniste, et à Monsieur Sémir Badir, pour l'intérêt qu'il a porté à ce sujet d'études.

À Nathalie De Roeck, pour avoir fait naître en moi l'ambition d'un jour devenir romaniste, et sans laquelle mon amour de la littérature n'aurait pu s'épanouir de la même manière.

À mes parents, sans les sacrifices desquels je ne serais pas celle que je suis aujourd'hui.

À Arbnor, pour son soutien infaillible et indéfectible.

Enfin, à mes amis, dont l'influence et le soutien m'ont été si précieux tout au long de ces années. Ils se reconnaîtront.

*« Tu me crois la marée et je suis le déluge. »*

Victor Hugo, « Le Vieux Monde », 1872.

## Table des matières

INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE I.....	10
DE LA VALEUR DE LA PREUVE AU XIX <sup>E</sup> SIÈCLE.....	10
1.1.    MOYEN ÂGE.....	10
1.1.1. <i>Ordalies et preuves irrationnelles</i> .....	10
1.1.2. <i>Probatio plenissima</i> .....	11
1.2.    LA SOCIÉTÉ D'ANCIEN RÉGIME.....	11
1.2.1. <i>La preuve sous la société d'Ancien Régime</i> .....	11
1.3.    LE TOURNANT DU XIX <sup>E</sup> SIÈCLE.....	13
1.3.1. <i>Le rôle de la preuve en littérature</i> .....	14
1.4.2.1. <i>La preuve déductive</i> .....	16
1.4.2.2. <i>La preuve inductive</i> .....	16
1.4.2.3. <i>La preuve abductive</i> .....	17
CHAPITRE II.....	19
VICTOR HUGO, ARTISAN DE SA LÉGENDE.....	19
2.1.    UNE TRAJECTOIRE D'ÉCRIVAIN PARTICULIÈRE.....	19
2.1.1.    « <i>Ce siècle avait deux ans !</i> ».....	19
2.1.2.    « <i>Gloire, c'est à toi que j'aspire</i> ».....	21
2.1.3.    « <i>Je veux être Chateaubriand ou rien !</i> ».....	22
2.1.4. <i>Victor Hugo, artisan de sa légende : la période de 1842 à 1865</i> .....	24
2.2.    DE L'IMPORTANCE DE L'ENGAGEMENT POLITIQUE.....	26
2.3.    LA FONCTION DE LA LITTÉRATURE HUGOLIENNE.....	30
2.3.1. <i>L'esthétique</i> .....	30
2.3.2. <i>Le social</i> .....	32
2.3.3. <i>La symbolique</i> .....	34

2.3.4. <i>L'affectif</i> .....	36
<b>CHAPITRE III</b> .....	<b>40</b>
<b>LES MISÉRABLES</b> .....	<b>40</b>
<b>3.1. LA PRÉSENCE PAR L'ABSENCE : LA FIGURE DU NARRATEUR ET L'IMPORTANCE DU LECTEUR...</b>	<b>40</b>
3.1.1. <i>La figure du conteur</i> .....	41
3.1.2. <i>La place du lecteur</i> .....	43
<b>3.2. LA VALEUR DE LA PREUVE DANS <i>LES MISÉRABLES</i></b> .....	<b>47</b>
3.2.1. <i>La preuve et le métadiscours</i> .....	47
3.2.2. <i>La preuve fournie par le narrateur</i> .....	48
3.2.2.1. La lettre.....	48
3.2.2.2. La reproduction.....	52
3.2.2.3. Chansons et poèmes.....	57
3.2.3. <i>La volonté d'ancrage dans le réel</i> .....	62
3.2.3.1. Le lieu.....	62
3.2.3.2. L'époque.....	65
3.2.3.3. La presse.....	68
3.2.3.4. L'argot.....	69
3.2.3.5. La preuve indirecte.....	72
3.2.4. <i>Le rôle du narrateur</i> .....	73
3.2.4.1. « Ce qu'on rencontre en venant de Nivelles ».....	73
3.2.4.2. « Christus nos liberavit ».....	77
3.2.4.3. « La Charybde du faubourg Saint-Antoine et la Scylla du Faubourg du temple ».....	81
3.2.4.3. « Les zigzags de la stratégie ».....	87
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....	<b>94</b>
<b>LA PREUVE HUGOLIENNE PAR EXCELLENCE</b> .....	<b>94</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>98</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>105</b>

# « Il n’y a qu’une nécessité, la vérité<sup>1</sup> »

## Analyse de la preuve en tant que gage de vérité dans *Les Misérables* de Victor Hugo

### INTRODUCTION

Il est des auteurs tant étudiés qu’il semble presque impensable de les aborder, et il ne fait nul doute que Victor Hugo fait partie de ces auteurs. Unanimement considéré comme l’une des figures majeures de la littérature française, Hugo fascine, passionne, et interroge. Il va donc sans dire que rares sont les aspects de l’œuvre hugolienne qui n’ont pas été étudiés. Si l’œuvre est dense et foisonnante, la critique l’est d’autant plus. Pourtant, certains pans de cette œuvre monumentale restent inexplorés, et le sujet de la réflexion qui suit en fait partie.

« Le poète ne doit avoir qu’un modèle, la nature ; qu’un guide, la vérité<sup>2</sup> ». Cette citation traverse l’œuvre de Victor Hugo, tel un *leitmotiv*. Ce désir de vérité se matérialise tout au long de la carrière littéraire de l’auteur, rejoignant son fervent engagement politique. Il est cependant présent de manière presque tangible dans *Les Misérables*<sup>3</sup>, puisque le roman est semé de ce qui sera regroupé, pour les besoins de ce travail, sous l’appellation de « preuves ».

Dans *Les Misérables*, Hugo, par le biais de son narrateur, dissémine les preuves de son honnêteté au fil du récit, prenant ainsi le lecteur à témoin. Cette volonté de dire vrai est déjà très tôt présente dans des romans tels *Claude Gueux*, *Notre-Dame de Paris* ou *Quatre-vingt-treize*, bien que *Les Misérables* constituent le point culminant de cette

---

<sup>1</sup> HUGO (Victor), *Actes et paroles – Depuis l’exil*. Paris, J. Hetzel, 1876.

<sup>2</sup> HUGO (Victor), *Odes et Ballades*. Paris, Ollendorf, 1912.

<sup>3</sup> HUGO (Victor), *Les Misérables*. Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2018. Les références précises aux *Misérables* seront désormais référencées comme suit : « *Mis.*, numéro de partie, numéro de livre, numéro de chapitre, numéro de page ».

démarche. Véritable roman encyclopédique, *Les Misérables* reflètent tout l'engagement et le désir hugolien de mise en lumière de la misère. L'auteur mobilise dès lors de nombreux moyens pour faire jaillir au grand jour la vérité de ces existences longtemps passées sous silence. Il semblait dès lors opportun de cantonner l'analyse à ce seul ouvrage. Si cette analyse pourrait être étendue à un corpus plus large, il paraît plus à propos de rester dans les limites de cet ouvrage qui, par sa complexité, permet toutefois une analyse précise et rigoureuse.

Afin de proposer une analyse complète, il convient dans un premier temps d'introduire des éléments contextuels relevant du domaine de l'histoire et de la sociologie de la littérature. En effet, il semble intéressant de présenter la place de la preuve, tant au XIX<sup>e</sup> siècle qu'aux siècles qui le précèdent, afin de pouvoir comprendre la place centrale de celle-ci au sein des *Misérables*.

Ensuite, il s'agira de contextualiser la trajectoire d'écrivain d'Hugo. Cette trajectoire est significative puisque l'engagement de l'auteur occupe une place prépondérante dans l'ouvrage, et ce dès les premières lignes. Au-delà de la trajectoire, l'analyse de l'engagement même semble également opportune, puisqu'elle se manifeste par un engagement politique extérieur au récit mais aussi par la mise en place d'une narration particulière.

Enfin, l'analyse de la preuve à proprement dite sera proposée dans la troisième partie de ce travail. Dans un premier temps, il s'agira d'analyser les preuves fournies par le narrateur, dans la construction du lien de confiance qui l'unit au lecteur. Ces preuves, allant de la lettre à la chanson, sont extrêmement présentes dans l'œuvre encyclopédique que sont *Les Misérables*, il convient donc d'analyser cette présence par le biais du texte même.

La volonté d'ancrage dans le réel étant particulièrement prégnante dans l'ouvrage, il semblait primordial de lui dédier le second pan de cette analyse. En effet, l'ancrage dans un cadre spatio-temporel particulier témoigne de la volonté réaliste dont est imprégné le roman.

La troisième partie de cette analyse consistera en la mise en lumière du rôle du narrateur dans le cadre de ses interventions extradiegtiques. Particulièrement présent, accaparant parfois des chapitres entiers par ses célèbres digressions, le narrateur occupe une place prépondérante au sein de l'ouvrage. Au terme de cette analyse, il convient donc d'arriver à la preuve de sincérité et d'authenticité qui semble, de prime abord, moins frappante, puisqu'elle se construit dans la relation particulière qu'entretiennent narrateur et lecteur.

Par cette analyse se voulant la plus proche possible du texte, il s'agira donc de faire ressortir la preuve hugolienne par excellence, véritable gage de vérité, qui permet à Hugo de maintenir cet effet de réel tout en faisant allusion à des personnages fictifs.

# CHAPITRE I

De la valeur de la preuve  
au XIX<sup>e</sup> siècle

# CHAPITRE I

## DE LA VALEUR DE LA PREUVE AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

La preuve occupe une place grandissante au fil des siècles, particulièrement au sein du domaine judiciaire. Cependant, la valeur de celle-ci varie de manière plus ou moins importante en fonction de la société et de la valeur que lui donne cette dernière. Afin de comprendre le tournant que constitue le XIX<sup>e</sup> siècle, il convient de mettre en évidence de manière succincte la valeur de la preuve en partant du Moyen Âge jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Il semble cependant important de mentionner qu'il ne s'agit pas de dresser une histoire complète de la preuve juridique, puisque cette entreprise relèverait d'une toute autre démarche, mais bien de poser certains jalons du droit français par le biais de moments clés.

### 1.1. Moyen Âge

#### 1.1.1. *Ordalies et preuves irrationnelles*

Si, selon Jean-Louis Halpérin, « les historiens du droit considèrent que le haut Moyen Âge constitue une rupture avec l'emploi des ordalies<sup>4</sup> », cet usage n'en reste pas moins ancré dans les origines de la tradition médiévale.

L'ordalie, définie par comme une « épreuve judiciaire employée au Moyen âge pour établir l'innocence ou la culpabilité de l'accusé<sup>5</sup> » connaît également un autre synonyme qui traduit son caractère que l'on pourrait juger, de manière anachronique, d'arbitraire, à savoir le jugement de Dieu. Ainsi, comme le fait remarquer Dominique Barthélémy dans son article « Présence de l'aveu dans le déroulement des ordalies (XI<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>) »,

---

<sup>4</sup> HALPERIN (Jean-Louis), « La preuve judiciaire et la liberté du juge », dans *Communications*, n° 84, 2009, p. 22. URL : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2008\\_num\\_84\\_1\\_2504](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2008_num_84_1_2504)

<sup>5</sup> « Ordalie », sur *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/ordalie>

<sup>6</sup> BARTHÉLÉMY (Dominique), « Présence de l'aveu dans le déroulement des ordalies (IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle), dans *L'aveu. Antiquité et Moyen Âge. Actes de la table ronde de Rome*, n° 88, 1986, pp. 191-212.

« [d]ans l’ordalie médiévale, c’est Dieu, instance suprême de la vérité, qui manifeste celle-ci, à l’appel des hommes, dans le corps de l’éprouvé<sup>7</sup> ».

Si ces « jugements de Dieu » n’étaient pas particulièrement appréciés de l’Église<sup>8</sup>, ils ont tout de même été considérés comme une preuve de culpabilité à part entière. Ainsi, l’accusé qui ne réussissait pas l’épreuve ne pouvait prouver son innocence.

### ***1.1.2. Probatio plenissima***

Ces preuves irrationnelles laissent place, « avec la redécouverte des compilations de Justinien en Occident à la fin du XI<sup>e</sup> siècle et la renaissance de l’étude du droit romain qui part de Bologne<sup>9</sup> », à la théorie des preuves légales, constituée par des règles permettant de conduire à la *probatio plenissima*, ou preuve pleine, celle qui ne laisse plus l’ombre d’un doute sur la culpabilité de l’accusé. Parmi ces règles se trouve l’aveu, dont l’importance continuera de marquer les siècles suivants.

Ce changement profite à l’accusé qui se trouvait jusque-là démuné, sans possibilité tangible de prouver son innocence. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, les preuves légales se construisent de manière rationnelle puisque la culpabilité doit s’établir rationnellement, par le biais de preuves jugées de manière objective.

## **1.2. La société d’Ancien Régime**

### ***1.2.1. La preuve sous la société d’Ancien Régime***

Il paraît opportun de considérer la preuve sous la société d’Ancien Régime, sans opérer de distinction entre le XVI<sup>e</sup>, le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, le XVI<sup>e</sup> siècle

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>8</sup> LEGROS (Huguette), « Quand les jugements de Dieu deviennent artifices littéraires ou la profanité impunie d’une poétique », dans *La Justice au Moyen Âge : sanction ou impunité ?* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1986, pp. 197-212.

<sup>9</sup> HALPÉRIN, *op. cit.*, p. 23.

constitue le point de départ d'une remise en question particulière qui n'est pas sans exclure les droits universels constitués par le droit canonique et le droit romain. Avec cette remise en question se fait ressentir la nécessité d'un droit national français ayant pour caractéristique principale la souveraineté du roi qui est le seul à faire la loi.

La fin de ce siècle, caractérisée par l'instauration de ce que l'on appelle conventionnellement la société d'Ancien Régime, voit également naître un changement dans la législation pour ce qui concerne le régime de la preuve. En effet, ces siècles précédant la Révolution française semblent faire triompher l'enquête, par la mise en place d'un régime de preuve rationnel. Ce régime est constitué de différents types de preuves, allant des « demi-preuves », au regard de laquelle le juge ne pouvait condamner l'accusé, à la « preuve pleine » qui condamnait l'accusé à la réclusion.

À partir du XVII<sup>e</sup> siècle,

Le système des preuves légales s'imposant au juge atteint sa perfection dans la procédure criminelle française [...]. Les juges ne fondent alors pas leur décision sur l'intime conviction mais sur un arsenal de preuves hiérarchisées : preuve pleine ou manifeste, preuve semi-pleine et preuve imparfaite ou légère. Ce système de preuves [est] conçu comme une garantie contre l'arbitraire des juges<sup>10</sup> [...].

Marqué par un classicisme ambiant et par un attrait manifeste pour la rigueur et la régularité, les procédures se régularisent, ce qui permet aux accusés de construire leur défense en apportant des éléments contradictoires à l'enquête. Le juge ne peut dès lors pas statuer selon son intime conviction, puisqu'il doit prendre en compte, de manière quasi-exclusive, les preuves telles qu'elles lui sont fournies dans le cadre de l'enquête, qui est par ailleurs diligentée à huis clos.

Cependant, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'intime conviction cède sa place à l'arbitraire, qui reprend ses droits au sein du système judiciaire français, minimisant ainsi la valeur de la preuve.

---

<sup>10</sup> « Preuves légales », sur *Criminocorpus*. URL : <https://criminocorpus.org/fr/outils/bibliographie/consultation/glossaire/49/>

Il convient cependant de mentionner la « règle de la meilleure preuve », qui trouve son origine dans le droit britannique du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais qui sera également appliquée en France. Cette règle confère à l'original la valeur juridique suprême. Ainsi, tant que l'original existe, aucune reproduction ou fac-similé ne peuvent être prises en compte.

### 1.3. Le tournant du XIX<sup>e</sup> siècle

Le XIX<sup>e</sup> siècle constitue donc un tournant majeur dans l'établissement de la valeur de la preuve. En effet, le début du XIX<sup>e</sup> siècle accorde encore une grande importance majeure à la preuve dite orale, tels les témoignages ou encore les aveux. Cependant, et comme le fait remarquer Frédéric Chauvaud dans son article « Le sacre de la preuve indiciale. De la preuve orale à la preuve scientifique (XIX<sup>e</sup> – milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>) », « la “parole sonore”, indépendamment de son statut juridique, se trouve progressivement écartée des techniques de la recherche de la vérité judiciaire<sup>12</sup> », jugée peu fiable et susceptible d'être modifiée afin de servir les intérêts de l'un ou l'autre parti. Ainsi, le système des preuves change, et le vocabulaire juridique s'enrichit, traduisant ainsi la nécessité d'une terminologie plus précise lorsqu'il s'agit des nouveaux types de preuves apportés dans le cadre d'un procès.

Les progrès scientifiques dans le domaine médico-légal permettent également une approche différente de la preuve en justice. L'ère de la preuve tangible, présentée comme un fait irréfutable par un expert en la matière, entend ne plus laisser de place à l'erreur judiciaire. Cela est rendu possible par l'entrée en vigueur des cinq grands codes napoléoniens, rendant la loi souveraine, par la célèbre formule « il n'y a point en France d'autorité supérieure à celle de la loi ». Ainsi, comme le précisent Laurence Guignard et Gilles Malandain dans « Introduction : usages du droit dans l'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup> »,

---

<sup>11</sup> CHAUVAUD (Frédéric), « Le sacre de la preuve indiciale. De la preuve orale à la preuve scientifique (XIX<sup>e</sup>-milieu du XX<sup>e</sup> siècle), dans LEMESLE (Bruno), dir., *La Preuve en justice : de l'Antiquité à nos jours*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 221-239.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> GUIGNARD (Laurence) et MANDALAIN (Gilles), « Introduction : usages du droit dans l'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n°48, 2012, pp. 9-25.

La formule, qui érige le législateur en autorité souveraine, suppose néanmoins une soumission du droit à une loi désormais fixée, posée, et prétend, tout au moins à l'origine, dénier le pouvoir d'interprétation des magistrats, alors que l'autorité est fermement bridée<sup>14</sup>.

Dès lors, plus de place pour l'intime conviction et la subjectivité du juge ou du magistrat. Il y a également un changement de point de vue qui s'opère, et ce à partir de la Révolution de 1789, puisqu'il n'incombe plus à l'accusé de prouver son innocence, mais bien à la partie adverse de prouver la culpabilité de ce dernier. Ainsi, l'article 9 de la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*<sup>15</sup> de 1789 donne lieu à la formule rendue célèbre : « tout homme étant présumé innocent jusqu'à ce qu'il ait été déclaré coupable<sup>16</sup> ». La présomption d'innocence renverse ainsi la balance, et, par ailleurs, accorde une importance nouvelle à la preuve, celle-ci pouvant être orale, « recueillie de la bouche des témoins (dépositions) et de l'inculpé (interrogatoires<sup>17</sup>) » ou matérielle :

les expertises réalisées par les « hommes de l'art » vont connaître une forte expansion après le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, en rapport avec le développement de la science et de ses applications en matière d'investigation criminelle<sup>18</sup>.

Ainsi, la présomption d'innocence couplée à une instruction pénale se voulant plus objective, permet de conférer à la preuve une importance nouvelle et inédite.

### ***1.3.1. Le rôle de la preuve en littérature***

Cette importance nouvellement acquise par la preuve se reflète également dans la société de l'époque. Ainsi, la preuve fait sa place dans la littérature, de manière plus ou moins flagrante, qu'elle soit utilisée afin d'apporter de la véracité au propos ou

---

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

<sup>15</sup> « Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen », sur *Conseil Constitutionnel*. URL : <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> FARCY (Jean-Claude), « L'établissement des preuves au pénal », sur *Criminocorpus*, 21 septembre 2007. URL : <https://criminocorpus.org/fr/outils/sources-judiciaires/histoire-contemporaine/05-letablissement-des-preuves/>

<sup>18</sup> *Ibid.*

simplement pour servir l'intrigue, « car à la différence du juriste, le romancier a pour atout commode de tout pouvoir prouver<sup>19</sup>. »

Cependant, il semble important de mettre cette utilisation de la preuve en rapport avec l'engagement politique de l'écrivain, et particulièrement de l'écrivain romantique. En effet, si ce dernier développe un rapport au pouvoir, il se construit le plus souvent en opposition à celui-ci. Ainsi, l'écrivain accuse, tant le pouvoir établi que la société et son manque d'intérêt pour la question sociale. Afin de prouver la culpabilité de cet état présumé innocent, il fait appel à l'objet littéraire et à sa plume qu'il convertit en preuve, posant ainsi la question sociale au sein-même du récit.

## **1.4. La valeur logique de la preuve**

Si la preuve est un dispositif utilisé dans le cadre judiciaire d'une instruction, elle n'en reste pas moins un recours argumentatif fréquemment utilisé. Ainsi, des disciplines telle la logique utilisent ce concept de preuve dans le cadre de raisonnements. Pour ce faire, il importe de distinguer différents types de preuves.

### ***1.4.1. La preuve directe***

La preuve directe, comme son nom l'indique, est dénuée de lien inférentiel. Ainsi, cette preuve résulte d'un fait, et elle est présentée comme telle, ne laissant pas de place à l'interprétation. En droit, il peut s'agir d'un témoin direct des faits, ayant assisté à l'acte présumé commis par l'accusé, ou d'un document prouvant la culpabilité de l'accusé.

Ce type de preuve est la plus importante dans le cadre d'une démonstration, puisqu'elle permet de prouver un fait de manière évidente. Cependant, le raisonnement logique qui est induit par ce type de preuve est pauvre, puisque la démonstration est faite par la preuve elle-même, et non par une quelconque inférence.

---

<sup>19</sup> LUNDWALL (Gaspard), « Le contrat chez Balzac. Mensonge romantique et vérité contractuelle », dans *L'Année balzacienne*, n°14, 2013, p. 362.

### *1.4.2. La preuve indirecte*

La preuve indirecte, contrairement à la preuve directe, suppose quant à elle le passage à une conclusion, une inférence. Elle est elle-même subdivisée en plusieurs types.

#### *1.4.2.1. La preuve déductive*

Dans le cadre de cette preuve, il s'agit de fournir un certain nombre d'informations qui suffisent à prouver la conclusion. Étant données les règles logiques, il serait impossible que les informations fournies soient vraies, sans que la conclusion ne le soit elle aussi. Ainsi, les données suffisent à entraîner la conclusion. L'on peut donc présenter l'exemple suivant, reprenant des affirmations qui permettent de prouver la conclusion :

La peinture est au-dessus du bureau.

Le bureau est au-dessus du sol.

Par conséquent, la peinture est au-dessus du sol.

#### *1.4.2.2. La preuve inductive*

La preuve inductive n'est quant à elle pas déductivement valide, bien que les données qu'elle fournit rendent la conclusion de plus en plus vraisemblable. Ainsi, il s'agit de présenter plusieurs cas afin d'en tirer une loi générale. Cette inférence permet une généralisation qui renforce l'évidence. L'exemple suivant permet de mettre en exergue ce type de preuve :

Le soleil se lève chaque matin et se couche chaque soir.

Le soleil s'est levé ce matin et s'est couché ce soir.

On peut donc conclure que le soleil se lèvera demain matin et se couchera demain soir.

### 1.4.2.3. *La preuve abductive*

Pour ce qui concerne la preuve abductive, il s'agit d'un raisonnement par la meilleure explication qui ne peut pas être reliée de manière absolument certaine à la conclusion, bien qu'elle donne de bonnes raisons de croire que la conclusion qu'elle induit soit correcte. En effet, la constatation de ces données n'a pas de meilleure explication que la conclusion tirée. L'exemple suivant permet d'illustrer ce type de preuve :

Un malade se présente avec une série de symptômes.

Le médecin peut diagnostiquer une maladie dont il est reconnu qu'elle peut provoquer chacun de ces symptômes.

## CHAPITRE II

Victor Hugo,  
artisan de sa légende

## CHAPITRE II

### VICTOR HUGO, ARTISAN DE SA LÉGENDE

La littérature hugolienne est sans nul doute marquée par l'engagement de l'auteur. La période romantique est propice au développement de la littérature en tant qu'engagement. Il semble donc opportun de dédier la première partie de ce chapitre à la trajectoire d'écrivain d'Hugo, puisque celle-ci fait partie intégrante de son œuvre. Ensuite, il sera question, de manière plus précise, de l'engagement politique de l'auteur, ainsi que de son lien direct et intrinsèque avec la littérature. Enfin, la dernière partie sera consacrée à la fonction de la littérature hugolienne, corollaire de son engagement.

Par la mise en lumière de ces éléments, il s'agit de contextualiser le rôle de la vérité, et par conséquent de la preuve, dans la prose hugolienne.

#### 2.1. Une trajectoire d'écrivain particulière

##### 2.1.1. « *Ce siècle avait deux ans !*<sup>20</sup> »

Victor Hugo naît à Besançon le 26 février 1802, et, contrairement à ce que prétendait son père, et Victor Hugo lui-même, il n'est pas issu d'une ancienne famille lorraine anoblie dès 1531. Cette prétendue filiation indique, pour la critique hugolienne, la volonté de l'auteur de se rapprocher de son modèle, Chateaubriand. Mais comme l'indique Sandrine Fillipetti<sup>21</sup> dans sa biographie, « de vieille noblesse, il n'a ainsi jamais été question et les origines véritables des Hugo sont, de loin, beaucoup plus humbles que ne l'aurait désiré le principal intéressé<sup>22</sup>. »

---

<sup>20</sup> HUGO (Victor), « Ce siècle avait deux ans », in *Les Feuilles d'automne*. Paris, Imprimerie d'Everat, 1831.

<sup>21</sup> FILLIPETTI (Sandrine), *Victor Hugo*. Paris, Gallimard, coll. « Folio biographie », 2011.

<sup>22</sup> FILLIPETTI, *op. cit.*, p. 17.

En effet, il est issu d'une famille d'origine modeste. Son grand-père, Joseph Hugo, était menuisier, et son père, également prénommé Joseph, officier de l'armée durant les guerres dites de la Révolution et les guerres napoléoniennes. Durant celles-ci, Napoléon lui-même anoblira Joseph Hugo, en lui conférant plusieurs titres. De ce fait, Joseph Hugo est intégré à la noblesse d'Empire instaurée par Napoléon 1<sup>er</sup>, et méprisée par la noblesse traditionnelle. L'ascension sociale est, dès lors, rapide pour la famille Hugo. Sa mère, Françoise Trébuchet, est fille d'un armateur issu de la bourgeoisie nantaise. Il aura également deux frères, Abel et Eugène.

L'enfance du jeune Victor est marquée par de nombreux déplacements dus à la profession de son père et au divorce de ses parents alors qu'il n'a que deux ans. Entre quelques villes espagnoles, dont Madrid et Hernani, et Paris, son enfance est tout sauf empreinte de stabilité. Ce n'est qu'en 1818 que le juge donnera la garde des enfants à Sophie Trébuchet, permettant ainsi aux enfants de vivre de manière définitive avec leur mère.

Hugo fréquentera notamment la pension Cordier et fera ses classes au Lycée Louis le Grand. Il s'agit d'un lycée prestigieux par lequel sont passés, jusqu'à nos jours, tant des hommes politiques de premier plan, dont Jean Jaurès, Valéry Giscard d'Estaing ou Jacques Chirac, que des écrivains considérables, tels Voltaire, Baudelaire ou Sartre.

Hugo, dès son plus jeune âge, alors qu'il fréquente la pension Cordier, rédige ses tout premiers écrits. C'est au sein de cette pension qu'il tiendra ce fameux journal dans lequel il consigne ses pensées, dont la plus célèbre, « Je veux être Chateaubriand ou rien !<sup>23</sup> »

---

<sup>23</sup> Les carnets tenus par Victor Hugo à la pension Cordier n'ont pas été publiés, raison pour laquelle cette citation reste ici sans référence précise.

### 2.1.2. « Gloire, c'est à toi que j'aspire<sup>24</sup> »

Très tôt donc, Victor Hugo écrit. Jean-Marc Hovasse le décrit comme « un jeune homme de lettres<sup>25</sup> », termes tout à fait applicables lorsqu'il est question de la jeunesse de l'auteur de *Notre-Dame de Paris* et de son cursus professionnel. En effet, il sera avant tout écrivain, et sa mère, Sophie Trébuchet, en est convaincue. Max Gallo, dans sa biographie de Victor Hugo<sup>26</sup>, évoque cette relation : « il lui suffit de regarder sa mère pour savoir qu'elle le soutient, qu'elle est persuadée qu'il sera un grand poète, et cette confiance qu'elle lui accorde le renforce<sup>27</sup>. » Point donc d'aspirations professionnelles autre que celle de devenir écrivain.

Cependant, ces aspirations sont aussi partagées par Eugène Hugo, le frère aîné de Victor, puisque celui-ci aspire également à devenir écrivain. Cette ambition partagée par les deux frères est particulièrement révélatrice de la société de l'époque. En effet, la littérature occupant une place grandissante au sein de la société, la figure de l'écrivain connaît elle aussi une valorisation, bien que tous ne puissent pas accéder à l'autonomie financière grâce à la littérature.

La vie privée de Victor Hugo est connue de tous ceux qui s'intéressent à la critique hugolienne. Son mariage avec Adèle Foucher, qui restera sa femme jusqu'à la fin de ses jours, fera perdre la raison à Eugène Hugo, éperdument amoureux d'Adèle. De ce mariage naîtront cinq enfants. Il semble cependant important de remarquer que Victor écrase Eugène sans vergogne, accaparant l'attention des femmes de sa vie, à savoir la mère et l'amante.

Plus tard, en 1830, délaissée par Victor Hugo, Adèle entamera une relation amoureuse avec Sainte-Beuve. Relation qui aura des répercussions énormes sur la carrière de Sainte-Beuve puisque celui-ci partira pour Liège dans une sorte d'exil. Les raisons de

---

<sup>24</sup> HUGO (Victor), « Le désir de la gloire », in *Trois cahiers de vers français*. 1815-1818.

<sup>25</sup> HOVASSE (Jean-Marc), *Victor Hugo. Tome I. Avant l'exil, 1802-1851*. Paris, Fayard, 2001, p. 173.

<sup>26</sup> GALLO (Max), *Victor Hugo. Tome I. Je suis une force qui va !* Paris, XO Éditions, 2001.

<sup>27</sup> *Loc. cit.*, p. 141.

cet exil sont claires, raisons que Gustave Simon aborde dans son ouvrage *Lettres de Sainte-Beuve à Victor Hugo et à Madame Victor Hugo* :

À cette époque, Victor Hugo, qui, avant d'avoir trente ans, avait fait *Notre-Dame de Paris*, *Hernani* et *Les Feuilles d'Automne*, exerçait autour de lui une espèce de royauté, royauté aimable et fraternelle, librement consentie. Il faut lire les lettres, les vers que lui adressaient les poètes d'alors, les deux Deschamps, Gautier, Ulric, Guttinguer, Foui, et, Arvers, Lamartine lui-même, pour savoir avec quelle admiration affectueuse et quel respect cordial ils lui parlent<sup>28</sup>.

C'est donc le capital relationnel d'Hugo, décrit en partie par Simon, qui poussera Sainte-Beuve à s'en aller avant que le scandale n'entache définitivement sa carrière.

On ne peut évidemment pas aborder la vie privée de l'auteur sans évoquer sa maîtresse, Juliette Drouet, qu'il rencontre en 1833 lorsque est créé *Lucrèce Borgia*, drame dans lequel se produit la jeune femme. Elle deviendra sa maîtresse quelques jours plus tard, au grand dam d'Adèle Hugo.

### **2.1.3. « Je veux être Chateaubriand ou rien ! »**

L'entrée en littérature d'Hugo se fait dès son plus jeune âge. Il participe, alors qu'il n'a que quatorze ans, à un concours de poésie organisé par l'Académie Française, pour lequel il n'aura qu'une mention car son trop jeune âge suggère un canular.

En 1819, il fonde avec ses frères la revue *Le Conservateur littéraire* au sein de laquelle il publie ses propres articles sur les auteurs romantiques de l'époque. Il gagnera également quelques concours, comme le Lys d'or aux jeux floraux d'Avignon alors qu'il n'a que dix-sept ans.

Il publiera son premier recueil de poésie en 1822 intitulé *Odes et Poésies diverses*<sup>29</sup>, puis, un an plus tard, son premier roman, *Han d'Islande*<sup>30</sup>. L'entrée en littérature de Victor

---

<sup>28</sup> SIMON (Gustave), *Lettres de Sainte-Beuve à Victor Hugo et à Madame Victor Hugo*. Paris, La Revue de Paris, 1905, pp. 734-735

<sup>29</sup> HUGO (Victor), *Odes et Poésies diverses*. Paris, Pélicier, 1822.

<sup>30</sup> HUGO (Victor), *Han d'Islande*. Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981.

Hugo se fait notamment par une sorte de cooptation. En effet, alors qu'il n'a que 18 ans, il rend visite à Chateaubriand et tisse ses premiers liens avec Alfred de Vigny. Il sera fait chevalier de la Légion d'honneur en même temps que Lamartine, qu'il visitera un peu plus tard dans la même année.

Lorsque paraissent *Cromwell* (1827), dont la préface posera les jalons du drame romantique, *Les Orientales* (1829), *Le Dernier jour d'un condamné* (1831) ou encore *Notre-Dame de Paris* (1833), Victor Hugo fait d'ores et déjà partie intégrante du champ littéraire, et rares sont les écrivains qui n'ont pas leur mot à dire sur l'auteur. Charles Nodier sera son maître et son ami, Alfred de Vigny sera témoin à son mariage. Les liens entre Hugo et les plus grands noms de l'époque sont denses et le capital relationnel est considérable.

Ces relations permettront à Hugo d'acquérir une légitimité incontestable, et de s'ancrer véritablement dans le champ littéraire. Cet ancrage est attesté par le nombre considérable de caricatures – tant linguistiques qu'iconiques – dont Victor Hugo fait l'objet dans la presse de l'époque. En effet, celle-ci le met régulièrement en scène comme, par exemple, dans la caricature versifiée qui paraît en 1841 dans le journal satirique *Le Charivari*<sup>31</sup> et qui montre toute la place que prend Hugo dans le champ littéraire. On le décrit comme suit :

Il est grand, il est grand, mes frères,  
Il a sous ses pieds les palais,  
À ses genoux les ministères,  
Sous la main les sociétaires  
De ce bon Théâtre français.  
Son vaste front rayonne et verse la pensée  
Sur la foule qui boit attentive et pressée,  
La manne de son verbe et le bruit de sa voix<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> La caricature est consultable en annexe.

<sup>32</sup> ROUBAUD (Benjamin), « Panthéon charivarique », dans *Le Charivari*, 10 décembre 1841.

Victor Hugo est présent sur tous les fronts, du théâtre au roman en passant par la politique, marquant ainsi la quasi-totalité du XIX<sup>e</sup> siècle. Le capital symbolique accumulé par l'auteur est immense, et sa conception de la littérature forge à son image les pratiques de ses contemporains. À tel point qu'à sa mort, Stéphane Mallarmé, dans son texte « Crise de vers<sup>33</sup> », dénonce presque la confiscation du vers par Hugo, illustrant la force par laquelle ce dernier marque son siècle :

Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer<sup>34</sup>.

#### ***2.1.4. Victor Hugo, artisan de sa légende : la période de 1842 à 1865***

L'un des aspects les plus saillants dans la carrière et la maîtrise de l'image chez Victor Hugo est l'usage qu'il fait de ce que la recherche contemporaine désigne par la notion d'*ethos*. C'est lors de son exil que se forge à proprement parler l'*ethos* de l'auteur, figure presque tutélaire, lu et commenté par tous. Il est par ailleurs particulièrement conscient de cette possibilité de jouer avec l'image qu'il reflète, se convertissant en véritable artisan de sa légende.

Jusque-là, les portraits de Victor Hugo font état d'un jeune homme romantique<sup>35</sup>. En effet, il est représenté en peinture, et ces tableaux ne sont pas fondamentalement différents des portraits d'un Lamartine ou d'un Chateaubriand.

C'est lors de son exil que l'écrivain joue véritablement avec l'image de soi. Cela fait déjà quelques temps que l'auteur s'est lassé de poser pour un peintre, ayant notamment refusé de poser pour Rodin. Il se laisse en revanche volontiers prendre en photo, et bon nombre de ses portraits photographiques sont réalisés par son fils, Charles Hugo, qui s'occupe de ce que l'on peut appeler, anachroniquement, la communication de Victor Hugo.

---

<sup>33</sup> MALLARMÉ (Stéphane), « Crise de vers », in *Divagations*. Paris, Eugène Fasquelle, 1897.

<sup>34</sup> *Loc. cit.*, pp. 235-251.

<sup>35</sup> Certains portraits sont consultables en annexe.

L'image que Victor Hugo donnait de lui change radicalement à partir de la période de son exil. En effet, abandonnant les portraits relativement lisses, il se fait à présent photographe sous un autre jour. C'est un Hugo avec une dimension profondément humaine qui se présente à l'objectif. Souvent une main sur la tempe, comme s'il portait le poids du monde sur son crâne, il s'inscrit dans la tradition romantique de la représentation du sacré de l'écrivain. Le poète investi d'une mission et d'une essence presque divine fait figure d'éclaireur auprès de ses contemporains, tel que l'évoquera Paul Benichou dans son ouvrage *Le Sacre de l'écrivain*<sup>36</sup>. Exilé, il rappelle à ses concitoyens qu'il ne renonce pas à son combat contre les injustices sociales. C'est ce Victor Hugo qui fera figure de légende<sup>37</sup>.

Cette image que dégage l'auteur n'est pas sans lien avec son projet de rédaction des *Misérables*. En effet, cette période est caractérisée par un fort engagement politique. Il s'exile en 1851, et est banni du territoire français en 1852. Malgré une amnistie accordée aux proscrits en 1859 par Napoléon III, l'auteur reste à Guernesey. Cette volonté de demeurer en exil est un témoignage important de l'impact de l'histoire contemporaine sur la carrière de l'auteur. Hugo, qui siégeait jusque-là à l'Assemblée législative, et occupait une place aussi bien symbolique que physique au sein du centre culturel par excellence qu'est Paris, se retrouve exilé hors du continent, loin de toute institution littéraire. Pourtant, son intention est claire : il souhaite continuer le combat en faveur de ce qu'il appelle la « question sociale », et contre les politiques liberticides de celui qu'il a surnommé « Napoléon le Petit ». Cette intention est condensée de manière flagrante dans *Les Misérables*, dont la préface<sup>38</sup>, lourde de sens, est rédigée depuis Hauteville-House en 1862 :

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes,

---

<sup>36</sup> BENICHO (Paul), *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris, Gallimard, 1996.

<sup>37</sup> Portraits consultables en annexe.

<sup>38</sup> *Mis.*, préface, p. 3.

et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles<sup>39</sup>.

Hugo, avec l'écriture des *Misérables*, souhaite laisser derrière lui un livre à la fois engagé et intemporel. Cette préface reflète presque de la fausse modestie de la part d'Hugo, puisque pour lui, des livres de cette nature seront toujours utiles à la société. Avec cette publication, Hugo donne une fonction à la littérature qu'il érige en arme de lutte sociale. Il délaisse ses poésies, ses romans et ses pièces de théâtre pour produire un ouvrage monumental, profondément ancré dans les problématiques de l'époque. Pourtant, il le fait depuis Guernesey, publiant son opus chez un éditeur belge, Lacroix, Verboeckhoven et cie. Il montre ainsi à son lectorat que la bataille pour la justice continue, et que, bien qu'exilé, il fera entendre la voix des misérables.

## 2.2. De l'importance de l'engagement politique

Pour Hugo, la politique représente un engagement véritable dont l'impact est considérable, puisqu'il brouille la frontière entre littérature et politique. Dans une lettre à Alphonse Karr, romancier et journaliste français, Hugo aborde cet engagement par ces mots :

Ce mot que vous prononcez « la politique » m'a toujours paru peu défini. Quant à moi, j'ai essayé, selon la mesure de mes forces, d'introduire dans ce qu'on appelle la politique, la question morale et la question humaine. Au point de vue moral, j'ai combattu Louis Bonaparte. Au point de vue humain, j'ai élevé la voix pour les opprimés de tous les pays et de tous les partis. Je pense avoir bien fait. Ma conscience me donne raison. Si l'avenir me donnait tort, j'en serais fâché pour l'avenir<sup>40</sup>.

C'est donc le sens moral qui guide Hugo. Cette affirmation explique peut-être le fait que le positionnement politique de Victor Hugo évolue au fil de sa vie. En effet, sa trajectoire politique « dessine un ample mouvement d'une simplicité biblique », comme le fait

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> HUGO (Victor), *Correspondance*, t. IV. Paris, Albin Michel, 1952, p. 2.

remarquer Marc Riglet dans son article « Victor Hugo et la politique<sup>41</sup> ». Cette trajectoire est avant tout déterminée par rapport « à ce qu'il voit, à ce qu'il ressent : la répression, les lois d'exception, les jugements iniques<sup>42</sup> ». Pourtant, cette trajectoire ne lui est pas propre, puisqu'elle est assimilable à l'évolution politique des écrivains romantiques telle que décrite par Benoît Denis dans son ouvrage *Littérature et engagement*<sup>43</sup>. En effet, cette évolution est décrite comme paradoxale puisqu'elle « trouve son origine principale dans la pensée contre-révolutionnaire et le courant royaliste<sup>44</sup> », bien qu'elle évolue, si bien qu'elle finit par être caractérisée par son « intérêt de plus en plus prononcé pour les questions sociales<sup>45</sup>. »

En effet, Hugo, dès son plus jeune âge, se qualifie lui-même d' « ultra », attaché à la monarchie incarnée par Louis XVIII et Charles X. Il recevra, de la part du roi Louis XVIII une pension de mille francs pour son premier recueil, *Odes et Poésies diverses*, et voyagera à Reims avec Charles Nodier pour le sacre de Charles X en 1825.

Il soutiendra par la suite la candidature à l'élection présidentielle de Louis-Napoléon Bonaparte. Hugo fait donc partie de la droite parlementaire lorsqu'éclate le soulèvement populaire de juin 1848. Face à la répression de cette insurrection dont Hugo fait partie, le soutien d'Hugo se transforme peu à peu en opposition. Cette opposition se confirme et se renforce après le coup d'état de 1851 qui entraînera l'exil de Victor Hugo à Bruxelles, et sa proscription officielle le 9 janvier 1852. C'est depuis la capitale belge qu'il rédigera son pamphlet *Napoléon le Petit*<sup>46</sup> qui lui vaudra l'expulsion du pays, provoquant un départ pour Jersey, puis Guernesey.

Après son retour en France le 5 septembre 1870, Hugo incarne véritablement la version la plus radicale de la République, défendant par son engagement politique mais

---

<sup>41</sup> RIGLET (Marc), « Victor Hugo et la politique », dans *L'Express*, 21 février 2012.

<sup>42</sup> « Hugo Politique », sur *Maison Victor Hugo*, février 2013, p. 3. URL : [https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/sites/victorhugo/files/cp\\_dp\\_visuels/dossiers\\_de\\_presse/dp\\_politique\\_5\\_0.pdf](https://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/sites/victorhugo/files/cp_dp_visuels/dossiers_de_presse/dp_politique_5_0.pdf)

<sup>43</sup> DENIS (Benoît), *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2000.

<sup>44</sup> *Loc. cit.*, p. 166.

<sup>45</sup> *Loc. cit.*, pp. 166-167.

<sup>46</sup> HUGO (Victor), *Napoléon le Petit*. Paris, Actes Sud, 2007.

également par sa plume ce que l'on appelle « la question sociale ». Engagement profondément ancré dans *Les Misérables*.

L'engagement politique de Victor Hugo ne peut se concevoir sans le lien étroit qui l'unit à la littérature. Cette conception très romantique de l'engagement est parfaitement incarnée par Victor Hugo, à tel point que son engagement « apparaît comme non reproductible<sup>47</sup> ».

Hugo n'est pas, à proprement dire, un « homme politique » puisqu'il n'a jamais occupé des fonctions telles chef de parti, ministre ou conseiller. La tribune représente pour l'auteur une opportunité de plaider une cause, qui est, la plupart du temps, transposée dans ses œuvres littéraires. Ainsi, lorsqu'il prononce à l'Assemblée nationale son célèbre discours intitulé « Détruire la misère<sup>48</sup> » le 9 juillet 1849, Hugo jette les jalons des *Misérables*, qui devaient, dans un premier temps, s'intituler *Les Misères*. On ne peut s'empêcher de reconnaître, dans les mots utilisés par Hugo, la misère de la condition humaine dénoncée dans *Les Misérables* :

Il y a dans Paris [...] des cloaques où des familles, des familles entières, vivent pêle-mêle, hommes, femmes, jeunes filles, enfants, n'ayant pour lits, n'ayant pour couvertures, j'ai presque dit pour vêtement, que des monceaux infects de chiffons en fermentation, ramassés dans la fange du coin des bornes, espèce de fumier des villes, où des créatures s'enfouissent toutes vivantes pour échapper au froid de l'hiver<sup>49</sup>.

Il arrive également que l'œuvre précède le discours, comme ce fut le cas pour *Le Dernier Jour d'un condamné*, véritable plaidoyer pour l'abolition de la peine de mort, qui fut publié en 1829, bien avant le discours pour l'abolition de la peine de mort prononcé à l'Assemblée nationale le 15 septembre 1848.

---

<sup>47</sup> DENIS, *op. cit.*, p. 168.

<sup>48</sup> HUGO (Victor), « Détruire la Misère », sur *Assemblée Nationale*, 9 juillet 1849. URL : <https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/victor-hugo-9-juillet-1849>

<sup>49</sup> *Ibid.*

Il paraît donc évident que la carrière tout entière d'Hugo est marquée par l'engagement. Si *Les Misérables* paraissent être, à première vue, le roman d'une époque, sorte de fresque sociale et historique d'un laps de temps déterminé, ils reflètent également la vision hugolienne de l'humanité. Le roman qu'Hugo entend livrer au monde est un roman empreint de progrès, et ce progrès représente la fonction de l'engagement, telle qu'Henri Scepti la décrit dans son entretien avec Julien Burri :

Le grand combat épique que le livre met en scène, c'est celui qui se joue entre la fatalité et la liberté. Un combat contre ceux qui pensent que nous sommes prédestinés, que les miséreux sont voués à vivre dans la misère et à subir une souffrance éternelle. Pour Hugo, il appartient à l'écrivain de modifier cela, d'ordonner des fictions susceptibles d'engendrer chez le lecteur un travail sur soi pour essayer d'aller vers une meilleure perception de ce qu'est le bien collectif<sup>50</sup>.

Par sa prose, Hugo cherche donc à permettre un progrès social. Celui qui disait « [l]a révolution littéraire et la révolution politique ont fait en moi leur jonction<sup>51</sup> » entend proposer aux misérables un étendard. Pourtant, l'engagement hugolien incarné par le roman divise ses contemporains, et de nombreux auteurs manifestent leur déception quant à l'ouvrage. Flaubert n'y voyait « ni vérité ni grandeur<sup>52</sup> », tandis que Lamartine pensait qu'il s'agissait d'un « livre très dangereux de deux manières : non seulement parce qu'il fait trop craindre aux heureux, mais parce qu'il fait trop espérer aux malheureux<sup>53</sup> ». Cette perception de l'ouvrage n'est pas sans rappeler la théorie des deux publics de Jean-Paul Sartre. Pour ce dernier, le public peut être divisé en deux partis, l'un contre lequel l'auteur écrit, les « heureux » de Lamartine, et l'autre pour lequel l'auteur écrit, à savoir les « malheureux ».

La valeur de l'engagement réside peut-être dans ce commentaire de Lamartine qui traduit une vérité. Hugo écrit *Les Misérables* dans un seul but, celui de faire entendre la voix des insignifiants de la société, qu'importe qu'il faille ébranler l'ordre établi. L'engagement est si profondément ancré dans la personne d'Hugo qu'il écrira, dans sa

---

<sup>50</sup> BURRI (Julien), « “Les Misérables”, ou l'épopée de la conscience humaine », sur *Le Temps*, 6 avril 2018. URL : <https://www.letemps.ch/culture/miserables-lepopée-conscience-humaine>

<sup>51</sup> HUGO (Victor), *Tas de pierres*. Paris, Albin Michel, 1942.

<sup>52</sup> Lettre de Gustave Flaubert à Madame Roger des Genettes, juillet 1862.

<sup>53</sup> LAMARTINE (Alphonse de), *Considérations sur un chef-d'œuvre ou Le danger du génie, cours familial de littérature*, t. XV, entretien 87, chap. 10, mars 1863.

préface philosophique des *Misérables* : « Ces pages sont ce qu'elles sont. Il est facile au lecteur de ne point les lire, il était impossible à l'auteur de ne pas les écrire<sup>54</sup> », faisant de l'engagement politique un impératif moral. Ses combats relèvent donc d'une vision morale de la société et des droits qu'elle devrait accorder aux citoyens. Ainsi, Hugo souhaiterait transfigurer la société dans laquelle il vit afin de la doter de caractéristiques moralement acceptables, tel le refus de la peine de mort puisque la société ne peut moralement ôter la vie, mais aussi l'éradication de la misère, sans pour autant mettre en place une égalité sociale parfaite.

## **2.3. La fonction de la littérature hugolienne**

Dans sa conception de la littérature, Hugo confère diverses fonctions à cette dernière. Si l'esthétique, le social, le symbolique et l'affectif font partie intégrante de la prose hugolienne avant 1862, ces fonctions sont clairement présentes dans *Les Misérables* puisqu'elles servent un but commun, la mise en scène du vrai.

### ***2.3.1. L'esthétique***

L'esthétique hugolienne fait indéniablement partie des raisons pour lesquelles l'œuvre d'Hugo laisse un souvenir particulièrement vivace dans la mémoire collective. À l'époque où la conception de l'art pour l'art telle qu'elle est pensée par Victor Cousin prend une place importante, l'auteur romantique transcende cette notion. Comme le mentionne Benoît Denis dans son ouvrage *Littérature et engagement*, « Hugo, d'un bout à l'autre de sa carrière, affirmera que l'émancipation de l'art (son autonomisation en termes sociologiques) est exactement homologue de l'émancipation civile et sociale<sup>55</sup> ».

Ainsi, cette esthétique se construit dans le but de transmettre la vérité. Ce postulat du Beau en tant qu'égal du Vrai est développé par Hugo dans son texte « Utilité du

---

<sup>54</sup> HUGO (Victor), *Philosophie. Préface philosophique des Misérables*. Édition établie par Pierre LAFORGUE, Paris, Éditions Flammarion, 2020.

<sup>55</sup> DENIS, *op. cit.*, p. 172

Beau<sup>56</sup> ». Par ce texte, Hugo confère l'une de ses fonctions à la littérature qui, au-delà de l'esthétique, est utile au monde :

En apparence, cela ne sert à rien, à quoi bon une Vénus ? à quoi bon une flèche d'église ? à quoi bon une ode sur le printemps ou l'aurore, etc., avec ses rimes ? Mettez cet homme devant cette œuvre. Que se passe-t-il en lui ? le beau est là. L'homme regarde, l'homme écoute ; peu à peu, il fait plus que regarder, il voit ; il fait plus qu'écouter, il entend. Le mystère de l'art commence à opérer ; [...] Le beau est vrai de droit<sup>57</sup>.

Ainsi, le beau est à la fois un chemin vers le vrai puisqu'il rend les choses sensibles, permettant leur compréhension, mais il est aussi une preuve du vrai. Cette fonction de la littérature est directement visible dans le cas des *Misérables*, dont la qualité esthétique n'est plus à remettre en question. Pourtant, les personnages mis en scène ne sont pas toujours « beaux » dans le sens canonique du terme. En effet, le concept de laideur est particulièrement présent dans l'œuvre d'Hugo, puisque la simple mention d'œuvres comme *L'Homme qui rit* ou *Notre-Dame de Paris* suffisent pour faire venir à l'esprit des images telles le sourire mutilé de Gwynplaine ou le corps difforme de Quasimodo. Et si *Les Misérables* ne comportent pas de personnage monstrueux par son apparence physique, la laideur apparaît pourtant en filigrane au fil de l'ouvrage. Cosette, lorsqu'elle apparaît au lecteur alors qu'elle n'est qu'une enfant, est décrite comme suit : « Cosette était laide. Heureuse, elle eût peut-être été jolie<sup>58</sup> ». Pourtant, la laideur qui caractérise Cosette semble être d'une nature différente lorsqu'elle est comparée à la description faite de La Thénardier. En effet, Cosette représente la misère qu'Hugo cherche à montrer au lecteur, sa laideur n'est pas due à son caractère, mais à sa pauvreté :

Cosette était maigre et blême, elle avait près de huit ans ; on lui en eût donné à peine six. Ses grands yeux enfoncés dans une sorte d'ombre étaient presque éteints à force d'avoir pleuré. Les coins de sa bouche avaient cette courbe de l'angoisse habituelle, qu'on observe chez les condamnés et chez les malades désespérés. Ses mains étaient, comme sa mère l'avait deviné, « perdues d'engelures<sup>59</sup> ».

---

<sup>56</sup> HUGO (Victor), « L'Utilité du Beau », dans HUGO (Victor), *Proses philosophiques*, Paris, Albin Michel, 1937, pp. 478-486.

<sup>57</sup> *Loc. cit.*, p. 478.

<sup>58</sup> *Mis.*, partie II, Livre III, chapitre VIII, p. 396.

<sup>59</sup> *Ibid.*

Là où Cosette encore enfant est caractérisée par sa misère, la laideur de Madame Thénardier est toute autre :

[...] Cette Thénardier grande, blonde, rouge, grasse, charnue, énorme, carrée et agile ; elle tenait, nous l'avons dit, de la race des sauvagesses colosses qui cambrent dans les foires avec des pavés pendus à leur chevelure. Son large visage, criblé de taches de rousseur, avait l'aspect d'un écumoire. [...] Elle avait de la barbe. C'était l'idéal d'un fort de la halle habillé en fille<sup>60</sup>.

Cependant, ces descriptions servent une mission supérieure. Cosette est sublime dans sa laideur, tandis que La Thénardier est grotesque. Pour Dominique Peyrache-Leborgne,

Le laid et le grotesque, loin d'affaiblir l'effet sublime, le renforcent [par jeu de contrastes] et participent de son élaboration, de façon d'autant plus convaincante qu'ils relèvent les heurts, les contrastes, et la variété infinie de la réalité elle-même [...] C'est alors au nom d'une appréhension de la totalité des types du monde réel, que le sublime prendra sa place comme élément moteur de l'art, mais indissociable de son envers, le grotesque<sup>61</sup>. »

Là où Cosette est petite et frêle, La Thénardier, son tortionnaire, est grande et rousse. Le style hugolien, caractérisé par sa propension oxymorique, s'emploie donc à tirer sa beauté du contraste. Cet entrelacement continu entre sublime et grotesque participe à la beauté du texte, et, par conséquent, selon la logique hugolienne, le rend utile.

### **2.3.2. Le social**

L'utilité sociale des *Misérables* est mise en exergue dès la préface, « des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles<sup>62</sup> ». En effet, l'ouvrage se conçoit comme une représentation sociale. À quelques éléments près, Hugo aurait pu emprunter à Zola le sous-titre de ses *Rougon-Macquart*, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, à ceci près que les régimes politiques se succèdent dans *Les Misérables*.

---

<sup>60</sup> *Mis.*, partie II, Livre III, chapitre II, p. 374.

<sup>61</sup> PEYRACHE-LEBORGNE (Dominique), « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie », dans *Romantisme*, 1993, n° 82, p. 19. URL : [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1993\\_num\\_23\\_82\\_5906](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1993_num_23_82_5906)

<sup>62</sup> *Mis.*, préface, p. 3.

Pourtant, Hugo n'a pas l'ambition d'écrire un traité socialiste, et cette affirmation est clairement présente dans l'esprit de la critique de l'époque :

M. Hugo n'a pas fait un traité socialiste. Il a fait une chose que nous savons par expérience beaucoup plus dangereuse... Il a mis la réforme sociale dans le roman ; il lui a donné la vie qu'elle n'avait pas dans les fastidieux traités, où s'étale obscurément sa doctrine, et avec la vie, le mouvement, la couleur, la passion, le prestige, la publicité sans limites, la population à haute dose, l'expansion à tous les degrés et à tous les étages<sup>63</sup>.

Ainsi, Hugo injecte au cœur de son ouvrage la question sociale, et il le fait sous couvert de la littérature. Par ce biais, les interactions entre les personnages mettent en exergues les problèmes sociétaux auxquels fait face la société de l'époque.

La lutte constante qui oppose Jean Valjean, l'ancien forçat, à Javert, le représentant de la loi, est un parfait exemple de cette mécanique. Si les caractères de l'un et de l'autre n'ont, *a priori*, pas de points communs, puisqu'Hugo oppose le respect excessif des lois de Javert au désir de rédemption de Valjean, leurs parcours de vies sont cependant tous deux marqués au fer rouge par la prison. En effet, Javert naît en prison d'une mère tireuse de cartes et d'un père criminel, envoyé aux galères. Cette naissance a des répercussions sur le caractère de Javert :

En grandissant, il pensa qu'il était en dehors de la société et désespéra d'y entrer à jamais. [...] En même temps, il se sentait je ne sais quel fond de rigidité, de régularité et de probité, compliqué d'une inexprimable haine pour cette race de bohèmes dont il était. Il entra dans la police. Il y réussit. À quarante ans il était inspecteur. Il avait dans sa jeunesse été employé dans les chiourmes du midi<sup>64</sup>. »

L'inspecteur est donc marqué par sa condition sociale, bien que celle-ci le pousse à tenter d'en sortir. Quant à Jean Valjean, la prison constitue sa descente dans les strates de la société puisqu'après dix-neuf dures années passées en prison, les perspectives de Valjean ne sont guère réjouissantes à sa sortie du bagne. En effet, il est constamment rappelé à sa

---

<sup>63</sup> CUVILLIER-FLEURY (Alfred Auguste), « *Les Misérables* ; première partie. Par M. Victor Hugo », dans *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 avril 1862.

<sup>64</sup> *Mis.*, partie I, Livre V, chapitre V, p. 171.

condition de forçat, dont il ne peut se sortir qu'en changeant d'identité. Ainsi, si Javert gravit les échelons de la société, partant d'une existence sans importance pour arriver à la fonction d'inspecteur, Valjean, lui, les descend avec une rapidité vertigineuse, passant d'émondeur à bagnard.

Ces deux trajectoires, qui sont loin d'être les seules au sein du roman, traduisent l'impact des institutions pénitentiaires, mais aussi et surtout d'une société particulièrement inéquitable sur la condition sociale de chacun.

Pourtant, malgré le fait qu'il dépeigne la société de son temps de manière précise et exhaustive, Hugo ne propose pas de solution à la question sociale. Pour Guy Rosa, *Les Misérables* n'est pas un roman à thèse puisqu' « il n'offre pas de programme en réponse à la « question sociale », [...] on pourrait presque dire qu'il ne la pose pas<sup>65</sup> ». Dès lors, peut-on véritablement parler de fonction sociale ? La réponse, pour tout lecteur d'Hugo, est évidemment « oui ». Cuvillier-Fleury le disait déjà lors de la publication du roman, il ne s'agit pas d'un traité socialiste. Hugo souhaite présenter la misère telle qu'elle est au monde, dans tous ses aspects contrastés, allant des voyous aux forçats, en passant par l'orphelin et l'opprimé. Si le lecteur des *Misérables* fera ce qu'il voudra de cette vérité, il ne pourra cependant plus l'ignorer.

### **2.3.3. La symbolique**

La portée symbolique de l'œuvre d'Hugo, si riche de sens, a donné lieu à d'innombrables ouvrages portant sur le sujet. La fonction symbolique de la littérature hugolienne compte donc parmi les plus évidentes puisqu'elle permet de transcender un sujet extrêmement ancré dans une époque, le transformant en véritable symbole intemporel d'une cause.

---

<sup>65</sup> ROSA (Guy), « Histoire sociale et roman de la misère : *les Misérables* de V. Hugo » dans *Revue d'histoire du XIXe siècle*, tome 11, 1995, pp. 95-110. URL : [https://www.persee.fr/doc/r1848\\_1265-1354\\_1995\\_num\\_11\\_1\\_2221](https://www.persee.fr/doc/r1848_1265-1354_1995_num_11_1_2221)

*Les Misérables* en eux-mêmes revêtent une portée symbolique significative puisqu'ils sont l'étendard sous lequel se rallient les marginaux et les marginalisés. Ne pouvant pas conter les souffrances individuelles de chacun, Hugo choisit de rendre symboliques les récits de vie de ses personnages, afin que tout un chacun puisse s'y retrouver.

Comme le fait remarquer Pierre Laforgue dans son article « La symbolisation de l'histoire chez Hugo, l'exemple de Cosette et de Gavroche<sup>66</sup> », Hugo ne raconte pas l'Histoire à travers des personnages historiques. À l'inverse, il transforme ses personnages en symboles, les rendant universels et intemporels. Bien que Laforgue s'intéresse aux cas de Cosette et de Gavroche, d'autres personnages sont également convertis en symboles au fil des *Misérables*. En retraçant le destin de Jean Valjean, Hugo le transforme en symbole de rédemption puisque l'ancien émondeur de Faverolles, laissé en marge d'une société qui avait causé sa perte par le biais d'un système judiciaire injuste, s'engage sur le chemin de la sainteté : « il vécut paisible, rassuré et espérant, n'ayant plus que deux pensées : cacher son nom, et sanctifier sa vie<sup>67</sup> ».

Fantine, quant à elle, est le symbole de l'abnégation de soi et de l'amour maternel. Les souffrances de la jeune grisette trouvent leur source dans son amour pour Cosette. Cet amour transcende Fantine et lui confère une grande force de caractère. Chaque pensée, chaque parole, chaque sou gagné sont destinés à Cosette, dans le but de lui faire voir de meilleurs jours. L'identité même de Fantine est marquée par le don de soi : on ne connaît rien d'elle, ni ses parents, ni son patronyme. Elle ne vit que dans un seul but, celui de retrouver sa fille.

Il serait aisé de continuer ainsi l'analyse des personnages qui constituent la large fresque des *Misérables*, tant Hugo s'applique à dépeindre des caractères précis. Il semble cependant opportun de constater que la portée symbolique de l'œuvre lui offre son intemporalité. En effet, les personnages du roman se sont convertis en qualificatifs.

---

<sup>66</sup> LAFORGUE (Pierre), « La symbolisation de l'histoire chez Hugo, l'exemple de Cosette et Gavroche », sur *Groupe Hugo*, 18 novembre 1989. URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/89-11-18Laforgue.pdf>

<sup>67</sup> *Mis.*, partie I, Livre VII, chapitre III, p. 220.

Thénardier, l'un parmi tant d'autres, s'emploie donc comme nom commun, synonyme de méchanceté, de dureté, d'avarice et de cupidité. Pour Henri Scepi, « c'est tout le paradoxe de Hugo : être dans la généralité et en même temps conférer à ses personnages une force d'incarnation manifeste<sup>68</sup> ». Ainsi, par la portée symbolique des *Misérables*, Hugo laisse à la postérité « un drame dont le premier personnage est l'infini. L'homme est le second<sup>69</sup>. »

#### **2.3.4. L'affectif**

La fonction affective du roman hugolien se voit particulièrement bien représentée dans l'œuvre encyclopédique que sont *Les Misérables*, puisque l'émotion y joue un rôle extrêmement important. Cette place accordée à l'affect et à l'émotion n'est pas dissociable de la relation personnelle qui unit l'artiste à l'art dans le cadre du mouvement romantique. Alexandre Gefen, dans son article « la place controversée de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française » aborde la question de l'émotion en ces termes : « Désormais, l'objet de l'art est l'émotion : non plus seulement l'émotion représentée, mise en scène, mais l'émotion éprouvée, objet d'une *mimèsis* glissant du monde au cœur du poète<sup>70</sup> ». Cependant, dans le cas d'Hugo, ce glissement s'opère dans un but plus désintéressé, puisque l'émotion est mise au service du vrai. Madame de Staël, dans la préface de *Delphine*, parvient à mettre des mots sur ce phénomène qui lui est pourtant postérieur :

Les évènements ne doivent être dans les romans que l'occasion de développer les passions du cœur humain. [...] Toutes les affections des hommes tendent vers un but raisonnable. Un écrivain ne mérite de gloire véritable que s'il fait servir l'émotion à quelques grandes vérités morales<sup>71</sup>.

Cette grande vérité morale au service de laquelle Hugo rédige ses *Misérables* n'est autre que la représentation des misères qui jonchent les rues et dont les histoires restent inconnues. Ainsi, en provoquant chez le lecteur toute une série d'émotions, allant de la

---

<sup>68</sup> BURRI, *op. cit.*

<sup>69</sup> *Mis.*, partie II, Livre VII, chapitre II, p. 502.

<sup>70</sup> GEFEN (Alexandre), « La place de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française », sur *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 2016. URL : <https://journals.openedition.org/acrh/7321#quotation>

<sup>71</sup> STAËL (Germaine de), *Delphine*. Paris, Honoré Champion, 2004, p. 4.

révolte à la joie, Hugo tisse entre le lecteur et les misérables dont il lit l'histoire un lien indéfectible, celui de l'émotion. Face à la relation qui unit Jean Valjean à Cosette, le lecteur ressent de la tendresse et de l'affection. Par conséquent, Thénardier et sa bande ou encore Javert ne peuvent mériter l'empathie du lecteur.

Cependant, Hugo laisse de la place aux émotions du lecteur en introduisant des personnages comme celui d'Éponine, double malheureux de Cosette. Fondamentalement attachée au bonheur de Marius au détriment du sien, Éponine complexifie l'émotion ressentie par le lecteur. Par le biais de ce personnage, Hugo met en place un jeu sur l'émotion qui sert son désir de présenter au lecteur la vérité. En donnant à lire des passages difficiles, tels « Une rose dans la misère<sup>72</sup> », Hugo brosse le portrait de ces

tristes créatures sans nom, sans âge, sans sexe, auxquelles ni le bien, ni le mal ne sont plus possibles et qui, en sortant de l'enfance, n'ont déjà plus rien dans ce monde, ni la liberté, ni la vertu, ni la responsabilité. Âmes écloses hier, fanées aujourd'hui, pareilles à ces fleurs tombées dans la rue que toutes les boues flétrissent en attendant qu'une roue les écrase<sup>73</sup>.

Il est difficile pour Marius de regarder Éponine tout comme il est difficile pour le passant de s'attarder sur la misère, et ce « regard étonné et douloureux<sup>74</sup> » de Marius est sans nul doute assimilable à celui du lecteur.

La totalité de l'œuvre peut être lue par le prisme du jeu sur l'émotion. Si l'on adopte cette lecture, certains passages s'avèrent particulièrement représentatifs du jeu sur l'émotion, et l'un des plus parlant semble être la mort de Gavroche<sup>75</sup>. Par ces quelques pages, Hugo signe la fin de la courte vie de Gavroche, mais donne naissance à son symbole, celui de l'enfant des rues.

Les émotions qui traversent le lecteur lors de la lecture d'un tel passage sont difficilement descriptibles tant elles varient en fonction de la sensibilité de chacun.

---

<sup>72</sup> *Mis.*, partie III, Livre VIII, chapitre IV, p. 717.

<sup>73</sup> *Mis.*, partie III, Livre VIII, chapitre IV, p. 719.

<sup>74</sup> *Mis.*, partie III, Livre VIII, chapitre IV, p. 719.

<sup>75</sup> *Mis.*, partie III, Livre VIII, chapitre IV, pp. 1182-1184.

Certains pourraient trouver Gavroche insolent, réfractaire à toute autorité, résultant sans doute de l'absence de la figure parentale : d'autres pourraient y voir du courage. Toutefois, la brutalité des dernières lignes signant l'arrêt de mort de Gavroche ne peuvent diviser : « Il n'acheva point. Une seconde balle du même tireur l'arrêta court. Cette fois, il s'abattit la face contre le pavé, et ne remua plus. Cette petite grande âme venait de s'envoler<sup>76</sup>. » Le style d'Hugo change, comme simplifié par la mort de l'enfant, démunie face au drame.

Ainsi, si Hugo laisse la place à la sensibilité du lecteur durant les pages qui décrivent la danse funèbre de Gavroche sur les barricades, la description de son dernier souffle est aussi rapide que la balle qui l'atteint, laissant peu de place à l'interprétation.

La fonction affective du roman permet donc au lecteur de, pour ainsi dire, regarder la vérité en face. Cette vérité, ce sont *Les Misérables*.

---

<sup>76</sup> *Mis.*, partie V, Livre I, chapitre XVI, p. 1184.

## CHAPITRE III

### *Les Misérables*

## CHAPITRE III

### *LES MISÉRABLES*

Afin de mettre en évidence toute l'importance que revêt la vérité dans *Les Misérables*, il semble primordial de proposer une analyse du texte même. Cependant, afin de préparer celle-ci, un cadre théorique doit être fixé afin de permettre à l'analyse de s'inscrire dans celui-ci. Ainsi, il sera tout d'abord question, dans ce chapitre, de la relation unissant le narrateur et le lecteur, puisqu'elle constitue le fondement de l'ouvrage.

Ensuite, l'analyse à proprement dite sera divisée en trois pans, s'attachant à mettre en valeur, par le biais du texte, les preuves fournies par le narrateur, la volonté d'ancrage dans le réel mais aussi le rôle particulier de ce narrateur.

#### **3.1. La présence par l'absence : la figure du narrateur et l'importance du lecteur**

La période de rédaction et de publication des *Misérables* met en lumière la figure d'un auteur bien ancré au sein de l'institution littéraire de son époque. Cette période soulève cependant une question importante : Victor Hugo, exilé loin des institutions littéraires, continue de faire planer son spectre au-dessus de la France du XIX<sup>e</sup> siècle. À contre-courant du régime politique en place à l'époque, son exil témoigne d'un paradoxe, celui d'une voix forte, incitant à la lutte sociale, tout en étant elle-même absente de l'échiquier politique et culturel.

Afin de pallier cette absence physique, Hugo met en place une instance narrative forte, dont la proximité et le lien de confiance établi avec le lecteur renforcent la cohérence textuelle, puisque le narrateur, presque conteur, aiguille le lecteur. Cependant, elle participe également à la véracité du propos puisque cette figure du conteur, se substituant presque à Hugo lui-même, guide le récit à la manière d'un prophète.

### 3.1.1. La figure du conteur

Durant la période de l'exil, Hugo entend maintenir un lien avec le peuple français. Cette ambition donne donc naissance à un rapport particulièrement distinct entre le narrateur et le lecteur. Cependant, si l'œuvre d'Hugo se place dans la continuité directe de son engagement politique, la distinction entre auteur et narrateur reste de mise, bien que celle-ci soit mise à mal par Hugo lui-même, comme le relève Michel Bernard dans son article « Les je/nous de Victor Hugo. Pluriel de modestie et pluriel de majesté dans *Les Misérables*<sup>77</sup> » :

En effet, le narrateur ne se présente pas seulement comme locuteur mais comme scripteur [...]. Si l'on y ajoute les allusions à la famille Hugo [...] et les références très claires à la biographie de Victor-Marie, on est au moins forcé de bâtir l'image d'un narrateur qui s'appellerait Hugo, qui se dirait auteur des *Misérables* et qui serait, pour le dire ainsi, l'image dans le texte de l'auteur Hugo<sup>78</sup>.

Cette « image de l'auteur Hugo<sup>79</sup> » se construit au fil des *Misérables*, bien qu'elle constitue un véritable fil conducteur dans l'œuvre hugolienne. Ainsi, l'auteur engage non seulement son texte, mais aussi et surtout sa propre personne. Le narrateur devient donc un moyen pour l'auteur de figurer en texte. Lorsqu'il publie *Claude Gueux*<sup>80</sup> en 1834, la distinction entre l'auteur et le narrateur est ténue. En effet, ce court roman découle de la lecture d'un compte-rendu de procès<sup>81</sup>, celui du personnage principal du roman, Claude Gueux, condamné à mort pour meurtre.

Ce compte-rendu ne tombe pas, pour ainsi dire, sous l'œil d'un aveugle, puisque l'engagement de Victor Hugo contre la peine de mort était déjà exposé dans son roman-manifeste *Le Dernier Jour d'un condamné*<sup>82</sup>, paru en 1829. Ainsi, Hugo convertit la

---

<sup>77</sup> BERNARD (Michel), « Le je/nous de Victor Hugo. Pluriel de modestie et pluriel de majesté dans *Les Misérables* », dans CHAMARAT (Gabriella), dir., *Les Misérables. Nommer l'innommable*. Orléans, Éditions Paradigme, 1994.

<sup>78</sup> *Loc. cit.*, p. 1.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> HUGO (Victor), *Claude Gueux*. Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015, p. 37.

<sup>81</sup> *Gazette des tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*. Lundi 19, mardi 20 mars 1832, numéro 2059.

<sup>82</sup> HUGO (Victor), *Le Dernier Jour d'un condamné*. Paris, Le Livre de poche, coll. « Les Classiques de poche », 2011.

condamnation à mort de Claude Gueux, par le biais du roman, en véritable étendard. Cet engagement personnel de l'auteur pose donc la question de la frontière entre auteur et narrateur. Contrairement aux *Misérables*, où il emploie le nous, tantôt pluriel de modestie, tantôt pluriel de majesté, Hugo choisit, dans *Claude Gueux*, d'utiliser le « je ». Ce choix est effectué dès les premières lignes de l'ouvrage : « Je dis les choses comme elles sont [...] »<sup>83</sup>.

Cette omniprésence du narrateur est particulièrement remarquable dans *Les Misérables*, et la frontière qui sépare Hugo-narrateur d'Hugo-auteur est parfois mince. En effet, le texte oscille entre les deux positions. Dans le livre septième de la quatrième partie des *Misérables*, la distinction n'existe que textuellement parlant, de manière presque factice. L'auteur parle du narrateur comme s'il s'agissait de deux instances distinctes, bien qu'Hugo soit autant auteur que narrateur :

Lorsqu'il y a trente-quatre ans le narrateur de cette grave et sombre histoire introduisait au milieu d'un ouvrage écrit dans le même but que celui-ci [1] un voleur parlant argot, il y eut ébahissement et clameur. — Quoi ! comment ! l'argot ? Mais l'argot est affreux ! mais c'est la langue des chiourmes, des bagnes, des prisons, de tout ce que la société a de plus abominable ! etc., etc., etc.<sup>84</sup>.

Cette distinction apparaît comme particulièrement claire à d'autres moments. Lorsque Jean Valjean se remémore ses anciens compagnons de prison, se pose la question de l'expiation. À cette question, la réponse du narrateur est simple : « Ici, toute théorie personnelle est réservée, nous ne sommes que narrateur ; c'est au point de vue de Jean Valjean que nous nous plaçons, et nous traduisons ses impressions<sup>85</sup> ». Par cette réponse, Hugo fait preuve de réflexivité sur le processus d'écriture, puisqu'il laisse entrevoir au lecteur la manière dont le texte est pensé. Le narrateur sincère entend donc ne rien cacher au lecteur.

---

<sup>83</sup> HUGO, *Claude Gueux*, op. cit., p. 43.

<sup>84</sup> *Mis.*, partie IV, Livre VII, chapitre I, p. 956.

<sup>85</sup> *Mis.*, partie II, Livre VII, chapitre IX, p. 562.

Hugo-narrateur, par la position qu'il adopte, peut être assimilé à la figure du conteur. Il semble cependant important de préciser que le terme « conteur » est ici utilisé dans l'acception suivante : « celui, celle qui narre habituellement<sup>86</sup> », et non « celui qui compose, écrit des contes<sup>87</sup> ». Ce terme est employé afin de décrire un *ethos* particulier, celui du narrateur qui raconte véritablement. En effet, au sein de ses romans, Hugo-narrateur est vu comme celui qui présente un récit à son lecteur, qu'il veut idéal. Afin de renforcer la relation de confiance avec ce dernier, il lui présente des preuves qu'il dissémine au fil du récit, et qu'il introduit à coup de formules telles « [c]ette lettre est entre nos mains<sup>88</sup> », nouant ainsi un lien direct et instantané avec le lecteur, à la manière d'un conteur. Ainsi, Hugo-narrateur est présent, il accompagne la lecture, mettant entre les mains du lecteur les différentes preuves qu'il a récoltées.

Cette proximité est sans nul doute à mettre en lien avec la distance physique qui sépare Hugo de son public lors de la publication de l'opus. À l'absence physique, Hugo substitue l'omniprésence narratologique, toujours présent même dans l'absence. Cet accompagnement dans la lecture permet la mise en exergue du vrai.

### ***3.1.2. La place du lecteur***

Si Hugo-narrateur construit et renforce, tout au long de son récit, son *ethos* de conteur, il résout, dès la préface, la question du lecteur. En effet, le lecteur des *Misérables* est presque, par définition, éternel et intemporel. Hugo préface son ouvrage par une condition, « tant qu'il existera ». Cette condition relève pourtant de l'utopie, puisque près de deux cents ans plus tard, la condition n'est toujours pas remplie, bien que les mœurs et les lois aient évolués. Cependant, pour le lecteur de l'époque, l'expression traduit la volonté hugolienne de réformer une société inégale par bien des aspects.

Cette intemporalité est renforcée par une actualisation constante et intrinsèque à l'ouvrage. En effet, le lecteur, entamant la lecture des *Misérables*, actualise

---

<sup>86</sup> « Conteur » sur *Littre*. URL : <https://www.littre.org/definition/conteur>

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Mis.*, partie I, Livre I, chapitre IX, p. 35.

involontairement l'ouvrage puisqu'il le lit à travers un prisme nouveau, celui d'une époque et d'une société différente. Ce concept d'actualisation est déjà développé par Jean-Paul Sartre dans son essai fondateur *Qu'est-ce que la littérature ?*<sup>89</sup> :

L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture. [...] C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et l'imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. [...] Il faut que le lecteur invente tout dans un perpétuel dépassement de la chose écrite. Sans doute l'auteur le guide ; mais il ne fait que le guider ; les jalons qu'il a posés sont séparés par du vide, il faut les rejoindre, il faut aller au-delà d'eux. En un mot, la lecture est création dirigée. D'une part, en effet, l'objet littéraire n'a d'autre substance que la subjectivité du lecteur [...]. Mais d'autre part, les mots sont là comme des pièges pour susciter nos sentiments et les réfléchir vers nous [...]. Ainsi, pour le lecteur, tout est à faire et tout est déjà fait [...]<sup>90</sup>.

Cette idée développée par Sartre selon laquelle le lecteur et l'auteur interviennent presque à parts égales dans l'existence de l'objet littéraire est particulièrement intéressante dans le cas des *Misérables*. Hugo lui-même, comme précisé précédemment, est particulièrement conscient de son lecteur lorsqu'il rédige. À tel point qu'il prédit sa pensée, dans une sorte de « création dirigée<sup>91</sup> ». Ainsi, dans le livre septième de la première partie consacré à l'affaire Champmathieu, Hugo-narrateur est sur le point de retracer les événements menant à la condamnation à tort de Champmathieu, accusé en lieu et place de Jean Valjean d'avoir volé un jeune enfant, Petit Gervais. Cependant, Hugo-narrateur prédit l'incrédulité du lecteur face à ces événements :

Les incidents qu'on va lire n'ont pas tous été connus à Montreuil-sur-Mer, mais le peu qui en a percé a laissé en cette ville un tel souvenir, que ce serait grave lacune dans ce livre si nous ne les racontions dans leurs moindres détails.

Dans ces détails, le lecteur rencontrera deux ou trois circonstances invraisemblables que nous maintenons par respect pour la vérité<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.

<sup>90</sup> *Loc. cit.*, pp. 48-53.

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Mis.*, partie I, Livre VII, chapitre I, p. 212.

Ce maintien de l'in vraisemblable dans un récit qui se veut vraisemblable peut être considéré comme une forme de vraisemblance en elle-même. Par ces mots, Hugo-narrateur anticipe la réaction de son lecteur qui pourrait ne pas croire au récit. Il lui rappelle une fois de plus l'importance de la vérité qu'il refuse de bafouer dans le seul but de rendre le récit plus vraisemblable.

Il ne s'agit évidemment pas de la seule occurrence de cette intervention du narrateur dans le but de prédire une quelconque réaction du lecteur. Souvent, Hugo-narrateur narre ce que le lecteur devine par des passages tels « le lecteur a sans doute deviné que M. Madeleine n'est autre que Jean Valjean<sup>93</sup> », ou encore « Dans tout ce qui a été raconté plus haut, le lecteur a sans doute moins tardé encore que Thénardier à reconnaître Jean Valjean<sup>94</sup> ». Par de telles formules, le narrateur prête également des compétences de lectures élevées au lecteur puisque ce que le narrateur fait remarquer est, en théorie, déjà connu du lecteur. Si ce n'était pas le cas, le narrateur rend service au lecteur en clarifiant certains points du récit. Ainsi observé, scruté par le narrateur, le lecteur accorde une confiance grandissante à celui qui, bien qu'il paraisse omniscient, n'a pas peur d'admettre son ignorance par des formules telles « J'ai oublié le nom. Je crois que c'est Escoublon<sup>95</sup> ».

Au fil du temps, le rôle du lecteur sort peu à peu de la diégèse, puisqu'au-delà de simple le lecteur, ce dernier devient parfois adaptateur. Ce phénomène peut être mis en relation avec le fait, comme le précisait Gustave Lanson dans son article « L'histoire littéraire et la sociologie », que « [c]haque génération se lit elle-même dans Descartes et dans Rousseau, se fait un Descartes et un Rousseau à son image et pour son besoin<sup>96</sup>. » En effet, le lecteur moderne se lit dans *Les Misérables*, et cette lecture de soi engendre une actualisation de l'ouvrage.

---

<sup>93</sup> *Mis.*, partie I, Livre VII, chapitre III, p. 219.

<sup>94</sup> *Mis.*, partie IV, Livre III, chapitre III, p. 856.

<sup>95</sup> *Mis.*, partie I, Livre II, chapitre I, p. 67.

<sup>96</sup> LANSON (Gustave), « L'histoire littéraire et la sociologie », dans *Revue de métaphysique et de morale*, vol. XII, 1904, p. 621-642.

Témoigneraient de ce phénomène les nombreuses adaptations cinématographiques ou télévisées du roman, depuis 1906 jusqu'à la plus récente adaptation de la chaîne anglaise BBC.

Il convient cependant de poser la question de la naïveté du lecteur des *Misérables*. Si Hugo part du postulat selon lequel tout ce que Hugo-narrateur présente est véridique, il tente tout de même de persuader son lecteur, comme le fait remarquer Albert Halsall dans son ouvrage *Victor Hugo et l'art de convaincre*<sup>97</sup>. En effet, Hugo utilise très souvent de faux « documents » qu'il va jusqu'à attribuer à des personnages célèbres. Halsall reprend l'épisode du billet de Fauchelevent :

L'admiration pour Fauchelevent fit du chemin car elle alla à Rome. Nous avons eu sous les yeux un billet adressé par le pape régnant alors, Léon XII, à un de ses parents, monsignor dans la nonciature de Paris, et nommé comme lui Della Genga ; on y lit ces lignes : « Il paraît qu'il y a dans le couvent de Paris un jardinier excellent, qui est un saint homme, appelé Fauvan. » Rien de tout ce triomphe ne parvint jusqu'à Fauchelevent dans sa baraque ; il continua de greffer, de sarcler, et de couvrir ses melonnières, sans être au fait de son excellence et de sa sainteté<sup>98</sup> »

En utilisant de tels documents, Hugo mise presque sur la naïveté du lecteur qui, devant un document authentique émanant d'une certaine autorité, qu'elle soit sainte ou, à certaines reprises, journalistique, ne peut que croire en la preuve qui lui est présentée.

Dans *Les Misérables*, Hugo met en place une instance narrative qui, à l'époque où l'ouvrage est publié, lui permet de compenser son absence physique de l'échiquier politique et culturel français. À cette instance narrative s'ajoute un lecteur qui permet l'actualisation de l'ouvrage tout en faisant partie intégrante de celui-ci, mais aussi et surtout le processus d'engagement du lecteur qui se traduit par de nombreux appels à l'insurrection morale.

---

<sup>97</sup> HALSALL (Albert), *Victor Hugo et l'art de convaincre. Le récit hugolien: rhétorique, argumentation, persuasion*. Montréal, Éditions Balzac, 1995.

<sup>98</sup> *Mis.*, partie II, Livre VIII, chapitre VIII, p. 557.

## 3.2. La valeur de la preuve dans *Les Misérables*

Bien que *Les Misérables* soient un roman, Victor Hugo part du postulat de base selon lequel le récit, les protagonistes et les faits qui le composent sont vrais. Il s'agit là de la conclusion du raisonnement porté par l'ouvrage. Pour parvenir à cette conclusion, Hugo a recours à un concept particulièrement efficace, celui de la preuve. En effet, le narrateur hugolien enrichit son récit par toutes sortes de preuves, réelles ou fictives, intra ou extradiégétiques, et donne ainsi naissance à des trajectoires de vie réelles, ancrées dans la société de ce premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 3.2.1. La preuve et le métadiscours

Si Hugo effectue un travail particulièrement minutieux sur les notions de sincérité, d'authenticité et de vérité, il laisse également entrevoir ce processus au sein même du texte. En effet, les allusions à la vérité et à la sincérité du narrateur sont particulièrement nombreuses, puisqu'elles permettent de construire la relation de confiance.

Dans son article « Les détournements de l'écriture du " je " dans *Les Misérables*<sup>99</sup> », Éric Bordas définit la notion de métadiscours en ces termes :

Le métadiscours peut être défini comme un discours extérieur à la fiction, qui vient prendre en charge le récit pour déterminer et préciser le mode de fonctionnement de la narration, et notamment pour en rendre la lecture adéquate<sup>100</sup>.

Ainsi, lorsqu'Hugo fait référence à ce que l'on pourrait appeler les coulisses de la production du texte, il fait non seulement preuve de sincérité, mais il permet aussi la mise en place d'un métadiscours sur cette sincérité. Celui-ci se manifeste par le biais de l'usage du « nous » représentatif du narrateur s'adressant au lecteur.

---

<sup>99</sup> BORDAS (Éric), « Les détournements de l'écriture du " je " dans *Les Misérables* », dans *L'information Grammaticale*, n° 63, 1994, pp. 35-38.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 36.

### 3.2.2. La preuve fournie par le narrateur

Il a été question précédemment de la fonction du narrateur hugolien, celle du conteur. Cette figure est particulièrement importante dans le cadre de l'analyse de la preuve puisque celle-ci est fournie par une seule instance, celle d'Hugo-narrateur. Ce dernier se présente comme ayant compilé toutes les preuves qu'il s'apprête à présenter à son lecteur, les ayant entre ses mains, et les mettant au service de la vérité portée par *Les Misérables*.

#### 3.2.2.1. La lettre<sup>101</sup>

Motif particulièrement récurrent dans la littérature au fil des siècles, la lettre prend, dans le cas des *Misérables*, une dimension particulièrement importante. Hugo s'inscrit donc, à sa façon, dans ce que José-Luis Diaz appelle la « littérature épistolaire<sup>102</sup> », qui résulte, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, du « développement quantitatif sans précédent des échanges postaux, qui multiplia le flux global des lettres<sup>103</sup> ».

Cet attrait pour la littérature épistolaire est exploité par Hugo d'une manière particulière puisqu'il utilise la lettre en tant que preuve. Celle-ci est mise à disposition du lecteur et est reproduite au sein même de l'ouvrage. Ce choix de la reproduction est particulièrement important pour Hugo puisqu'il permet au lecteur d'avoir à sa disposition des éléments cruciaux de la narration, sans passer par un filtre quelconque. Ainsi, le narrateur témoigne de son honnêteté, et de sa volonté de rendre compte du vrai. Cette volonté se traduit, dans le corps du texte, par des formules d'introduction telles

Maintenant, pour donner une idée de ce qui se passa à cette table, nous ne saurions mieux faire que de transcrire ici un passage d'une lettre de Mlle Baptistine à Mme de Boischevron, où la conversation du forçat et de l'évêque est racontée avec une minutie naïve<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> Le relevé des lettres au sein des *Misérables* est consultable en annexe.

<sup>102</sup> DIAZ (José-Luis), « Le XIX<sup>e</sup> siècle devant les correspondances », dans *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n°90, 1995, p. 9. URL : [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1995\\_num\\_25\\_90\\_3049](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1995_num_25_90_3049)

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Mis.*, partie I, Livre II, chapitre IV, p. 81.

ou encore

Quel que soit ce rêve, l'histoire de cette nuit serait incomplète si nous l'omettions. C'est la sombre aventure d'une âme malade.

Le voici. Sur l'enveloppe nous trouvons cette ligne écrite : *le rêve que j'ai eu cette nuit-là*<sup>105</sup>.

En procurant à son lecteur la preuve transcrite de ces lettres que le narrateur tient prétendument entre ses mains, ce dernier substitue la preuve à la narration. Ainsi, la preuve directe se suffit à elle-même, elle traduit la véracité du récit et ne permet pas de laisser planer le doute, rendant l'intervention du narrateur inutile.

Si toutes les lettres présentées n'ont pas vocation à remplacer la narration, elles sont tout de même introduites par des formules particulières, qui traduisent une nouvelle fois la volonté de dire le vrai. Ainsi, l'on retrouve des formules introductives telles « cette lettre est entre nos mains<sup>106</sup> », « une lettre ainsi conçue<sup>107</sup> », « voici ce qu'il écrivit<sup>108</sup> » ou encore « les cinq lignes que voici<sup>109</sup> ».

Cependant, la lettre sert également la diégèse, puisqu'elle permet la résolution de certaines intrigues. Ainsi, lorsque Jean Valjean se rend à Montfermeil pour arracher Cosette aux griffes des Thénardiens, il n'est présenté que comme un voyageur, bien que le lecteur se doute qu'il s'agisse de Valjean. Thénardier, quant à lui, ignore que Valjean vient en lieu et place de la défunte Fantine, ce qui donne lieu à une interaction au sein de laquelle la lettre dictée par une Fantine mourante joue un rôle crucial :

L'homme ouvrit le portefeuille et en tira, non la poignée de billets de banque qu'attendait Thénardier, mais un simple petit papier qu'il développa et présenta tout ouvert à l'aubergiste en disant :

« Vous avez raison. Lisez. »

Le Thénardier prit le papier, et lut :

---

<sup>105</sup> *Mis.*, partie I, Livre VII, chapitre IV, p. 237.

<sup>106</sup> *Mis.*, partie I, Livre I, chapitre IX, p. 35.

<sup>107</sup> *Mis.*, partie I, Livre V, chapitre X, p. 184.

<sup>108</sup> *Mis.*, partie V, Livre IV, chapitre I, p. 1290.

<sup>109</sup> *Mis.*, partie IV, Livre XV, chapitre I, p. 1121.

« Montreuil-sur-Mer, le 25 mars 1823.

« Monsieur Thénardier,

« Vous remettrez Cosette à la personne. — On vous paiera toutes les petites choses.

« J'ai l'honneur de vous saluer avec considération.

« Fantine. »

« Vous connaissez cette signature ? » reprit l'homme.

C'était bien la signature de Fantine. Le Thénardier la reconnut.

Il n'y avait rien à répliquer<sup>110</sup>.

Dans ce cas, la lettre joue le rôle d'une double preuve, puisqu'elle fait office de preuve au sein-même de la diégèse, mais elle est également une preuve extradiégétique puisqu'elle sert la conclusion hugolienne selon laquelle le récit est vrai.

Afin de maintenir la vraisemblance, la reproduction des lettres mise en place par Hugo-auteur se veut particulièrement fidèle. En effet, Hugo va jusqu'à reproduire les erreurs orthographiques présentes dans les lettres, garantissant ainsi l'illusion, puisque l'imperfection est, pour Hugo, un gage d'authenticité. En effet, si le narrateur ne faisait pas preuve de sincérité, il aurait corrigé ces erreurs, chose qu'il se refuse à faire, en éternel garant de la vérité. Cela est visible lorsque Marius lit les lettres maladroitement rédigées par Thénardier :

Je me permets de vous adresser cette lettre pour vous prier de m'accorder la faveur précieuse (sic) de vos simpaties (sic) et de vous intéresser à un homme de lettres qui vient d'envoyer un drame au Théâtre-Français. Le sujet en est historique, et l'action se passe en Auvergne du temps de l'empire. Le style, je crois en est naturel, laconique, et peut avoir quelque mérite. Il y a des couplets à chanter à quatre endroits. Le comique, le sérieux, l'imprévu, s'y mêlent à la variété des caractères et a une teinte de romantisme répandue légèrement dans toute l'intrigue qui marche mystérieusement (sic), et va, par des péripéssies (sic-) frappantes, se dénouer au milieu de plusieurs coups de scènes éclatants. [...] <sup>111</sup>

Ces lettres que laissent tomber, en marchant, les filles de Thénardier, constituent dans un premier temps un mystère pour Marius qui cherche à en identifier le propriétaire. Bien qu'elles soient signées par quatre personnes différents, l'écriture et l'apparence sont

---

<sup>110</sup> *Mis.*, partie II, Livre III, chapitre X, p. 421.

<sup>111</sup> *Mis.*, partie III, Livre VIII, chapitre III, p. 714.

similaires. Cette intrigue se dénoue une nouvelle fois par l'apport d'une preuve supplémentaire, une lettre adressée par Thénardier à Marius lui-même, et qui, une nouvelle fois, traduit le même style maladroit :

Mon aimable voisin, jeune homme !

J'ai appris vos bontés pour moi, que vous avez payé mon terme il y a six mois. Je vous bénis, jeune homme. Ma fille aînée vous dira que nous sommes sans un morceau de pain depuis (sic) deux jours, quatre personnes, et mon épouse malade. Si je ne suis point dessus (sic) dans ma pensée, je crois devoir espérer que votre cœur généreux s'humanisera à cet exposé et vous subjuguera le désir de m'être propice en daignant me prodiguer un léger bienfait<sup>112</sup>.

Ainsi, pour Marius, « tout fut brusquement éclairé<sup>113</sup> » quant à l'identité, mais aussi quant à la nature du personnage de Thénardier.

Enfin, et ce de manière plus ponctuelle, la lettre rend compte des turpitudes de l'esprit des personnages, sans que le narrateur n'ait besoin de recourir à la mise en place d'un monologue intérieur. Lorsque Javert, fait prisonnier durant l'épisode de la barricade, est relâché par Jean Valjean, chargé par les insurgés de le tuer, le monde fait de certitudes de l'inspecteur s'écroule. La lettre que Javert laisse, sorte de lettre de suicide, n'est en réalité que le reflet de Javert lui-même. En effet, dans les « Quelques observations pour le bien du service<sup>114</sup> », Javert ne parle pas de lui. Il laisse à la postérité le fruit de toutes ces années de bons et loyaux services envers la police. Lorsque le lecteur prend connaissance de cette lettre, elle permet, par la rigueur glaciale avec laquelle elle est rédigée, de laisser transparaître toute la froideur du personnage qui, en guise de derniers mots, ne garde à l'esprit que le devoir.

Ainsi, la lettre est l'un des moyens privilégiés par Hugo afin d'apporter la preuve de sa conclusion.

---

<sup>112</sup> *Mis.*, partie III, Livre VIII, chapitre IV, p. 718.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Mis.*, partie V, Livre IV, chapitre I, p. 718

### 3.2.2.2. La reproduction<sup>115</sup>

En offrant au lecteur une véritable encyclopédie de l'époque qu'il entend représenter, Victor Hugo n'omet assurément pas les reproductions en tout genre. Par ce biais, l'auteur apporte une dimension supplémentaire à sa description, lui ajoutant la promesse d'une reproduction fidèle et véridique.

Bien que la reproduction puisse paraître difficilement envisageable en tant que preuve, puisqu'elle ne peut pas être un original, Hugo lui confère un caractère indispensable. En effet, la reproduction fidèle est véridique puisqu'elle est produite par le narrateur avec lequel le lecteur a noué une relation de confiance. De plus, si l'auteur choisit de reproduire avec fidélité certains éléments, il le fait dans un souci de transparence et d'objectivité, puisqu'il fournit une reproduction, et non une description. Cette nuance est particulièrement saillante à la lecture de cet ouvrage au sein duquel les descriptions occupent une place importante.

S'il était question précédemment du contenu des lettres présentes dans l'ouvrage, il convient de préciser que le narrateur ne manque pas de présenter au lecteur la reproduction des adresses ou inscriptions que peuvent porter ces lettres. Ainsi, l'on retrouve la reproduction du destinataire d'une missive (« À Monsieur Chabouillet, secrétaire de M. le préfet de police<sup>116</sup> », « À Monsieur Laffitte, banquier rue d'Artois, à Paris<sup>117</sup> », « à Madame, madame la marquise de Grucheray, place vis-à-vis la chambre des députés, n<sup>o</sup><sup>118</sup>... ») ou encore une quelconque inscription laissée par le destinataire de la lettre (« le rêve que j'ai eu cette nuit-là<sup>119</sup> »).

Cette exploitation du paratexte de la lettre permet au lecteur d'avoir une image de la lettre en tant qu'objet, entre les mains du narrateur. Par cette reproduction, souvent présentée en italique dans le texte, le narrateur renforce la relation de confiance qui l'unit au lecteur puisqu'il s'emploie à lui fournir une preuve fidèle de sa sincérité.

---

<sup>115</sup> Le relevé des reproductions au sein des *Misérables* est consultable en annexe.

<sup>116</sup> *Mis.*, partie I, Livre VI, chapitre I, p. 201.

<sup>117</sup> *Mis.*, partie I, Livre VII, chapitre III, p. 227.

<sup>118</sup> *Mis.*, partie III, Livre VIII, chapitre III, p. 713.

<sup>119</sup> *Mis.*, partie I, Livre VII, chapitre IV, p. 237.

Cependant, le narrateur reproduit également des petits mots qui, bien qu'ils soient intérieurs à la diégèse, prouvent la véracité du récit. Ainsi, lorsqu'Éponine glisse entre les mains de Jean Valjean un billet, le narrateur le reproduit, avec la formule introductrice suivante :

Il allait se retourner, lorsqu'un papier plié en quatre tomba sur ses genoux, comme si une main l'eût lâché au-dessus de sa tête. Il prit le papier, le déplia, et y lut ce mot écrit en grosses lettres au crayon :

DÉMÉNAGEZ<sup>120</sup>.

Bien qu'intérieur à la diégèse, puisque cette preuve parvient à Jean Valjean par le biais d'Éponine, la formule introductrice « ce mot écrit en grosses lettres au crayon » permet de renforcer la véracité du propos.

Le frère d'Éponine, Gavroche, souhaitant quant à lui apporter sa pierre à cet édifice qu'est la barricade, emprunte une charrette, laissant derrière lui un bout de papier à caractère quelque peu humoristique :

Il écrivit :

*République française.*

« Reçu ta charrette. »

Et il signa : « GAVROCHE<sup>121</sup>. »

Si l'apport de ces reproductions peut paraître minime, il convient de rappeler qu'Hugo-narrateur construit son régime de preuve sur la base d'une relation avec le lecteur, qu'il s'engage à ne pas trahir en lui rapportant la vérité.

Ce processus se construit également par l'apport et la transcription d'inscriptions, qu'elles soient réelles ou fictives. En effet, Hugo-narrateur entrelace preuves fictives et réelles lorsqu'il s'agit des inscriptions présentes sur divers supports. Par cet entrelacs,

---

<sup>120</sup> *Mis.*, partie IV, Livre IX, chapitre II, p. 1016.

<sup>121</sup> *Mis.*, partie IV, Livre XV, chapitre IV, p. 1134.

Hugo-narrateur brouille les pistes de la vérité, tout en restant parfaitement crédible aux yeux du lecteur.

Ainsi, certaines inscriptions sont belles et bien visibles pour les curieux souhaitant partir sur les traces de ce que l'on appelle communément « le Paris des Misérables ». Lorsque Jean Valjean traverse Paris, le narrateur rapporte l'inscription de la poterie Goblet qui, selon *l'Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris : pour l'année 1818*<sup>122</sup>, a bel et bien existé<sup>123</sup> :

En quelques enjambées, il atteignit la poterie Goblet sur la façade de laquelle le clair de lune faisait très distinctement lisible la vieille inscription :

De Goblet fils c'est ici la fabrique ;  
Venez choisir des cruches et des brocs,  
Des pots à fleurs, des tuyaux, de la brique.  
À tout venant le cœur vend des Carreaux<sup>124</sup>.

Tout comme l'inscription que décrit Hugo lors de l'épisode de la barricade : « [...] ou sur l'esplanade de l'Observatoire, ou dans le carrefour voisin dominé par le fronton où on lit : *invenerunt parvulum pannis involutum*<sup>125</sup> [...] ». En effet, cette inscription « se trouve toujours gravée au fronton de l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul, avenue Denfer-Rochereau, autrefois appelé “hospice des Enfants-Trouvés” ou “Assistés” ».

D'autre part, lorsque les inscriptions sont fictives, elles ont prétendument été effacées par le temps, ou par quelque autre circonstance :

[...] Il avait trempé un pinceau dans un pot de noir, et comme il avait une orthographe à lui, de même qu'une cuisine à lui, il avait improvisé sur son mur cette inscription remarquable :

CARPES HO GRAS.

---

<sup>122</sup> *Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris : pour l'année 1818*, 2 vol., Lyon, C.L.F. Panckoucke, 1818. URL : <https://books.google.be/books?id=BamGjYAbQvwC&lpg=PA359&dq=Poterie%20goblet%20paris&hl=fr&pg=PA359#v=onepage&q=Poterie%20goblet%20paris&f=false>

<sup>123</sup> La page de l'Almanach est consultable en annexe.

<sup>124</sup> *Mis.*, partie II, Livre V, chapitre II, p. 444.

<sup>125</sup> *Mis.*, partie V, Livre I, chapitre XVI, p. 1185.

Un hiver, les averses et les giboulées avaient eu la fantaisie d’effacer l’S qui terminait le premier mot et le G qui commençait le troisième ; et il en était resté ceci :

CARPE HO RAS<sup>126</sup>.

\*\*\*

[...] on voyait encore il y a douze ans une espèce de bastille grossièrement sculptée au clou dans la pierre, et au-dessous cette signature :

BRUJON, 1811<sup>127</sup>.

Cependant, le plus important et le plus célèbre de ces exemples, n’est autre que le chapitre final de l’ouvrage, justement intitulé « L’herbe cache et la pluie efface<sup>128</sup> ». Cet extrait est particulièrement représentatif de ce procédé employé par Hugo qui consiste en un mélange savant d’informations réelles et fictives, donnant ainsi naissance à l’un des passages les plus célèbres de l’ouvrage :

Il y a, au cimetière du Père-Lachaise, aux environs de la fosse commune, loin du quartier élégant de cette ville des sépulcres, loin de tous ces tombeaux de fantaisie qui étalent en présence de l’éternité les hideuses modes de la mort, dans un angle désert, le long d’un vieux mur, sous un grand if auquel grimpent les liserons, parmi les chiendents et les mousses, une pierre. [...]

On n’y lit aucun nom.

Seulement, voilà de cela bien des années déjà, une main y a écrit au crayon ces quatre vers qui sont devenus peu à peu illisibles sous la pluie et la poussière, et qui probablement sont aujourd’hui effacés :

Il dort. Quoique le sort fût pour lui bien étrange,  
Il vivait. Il mourut quand il n’eut plus son ange,  
La chose simplement d’elle-même arriva,  
Comme la nuit se fait lorsque le jour s’en va.

Ces derniers mots de l’ouvrage illustrent le mélange entre un lieu réel, à savoir le cimetière du Père-Lachaise situé à Paris, et fictif, la tombe de Jean Valjean. Cependant, la tombe étant anonyme, et la seule inscription qui l’aurait rendue identifiable ayant été effacée par le temps, l’allégation n’est dès lors pas vérifiable. Ce passage représente

---

<sup>126</sup> *Mis.*, partie IV, Livre XIII, chapitre I, p. 1059.

<sup>127</sup> *Mis.*, partie IV, Livre II, chapitre II, p. 843.

<sup>128</sup> *Mis.*, partie V, Livre IX, chapitre VI, p. 1419.

l'apogée de la relation qui unit le narrateur et le lecteur, puisque vérité et fiction se mêlent, sortant ainsi cette tombe sans nom du simple récit pour lui conférer une valeur réelle.

Enfin, il convient d'aborder la question du fac-similé présenté lorsque Jean Valjean et Cosette se cachent au couvent du Petit Picpus. Ce fac-similé est la seule reproduction apparaissant telle quelle dans le corps du texte. En effet, si Hugo reproduit religieusement chaque mot d'une adresse ou d'une inscription, il choisit ici de reproduire cet assignat, et de le décrire comme suit :

Le mur de cette chambre, outre les deux clous destinés à l'accrochement de la genouillère et de la hotte, avait pour ornement un papier-monnaie royaliste de 93 appliqué à la muraille au-dessus de la cheminée et dont voici le fac-similé exact<sup>129</sup> :



Cette reproduction n'est pas un hasard. En effet, lorsqu'il publie *Les Misérables*, Hugo nourrissait déjà l'envie de rédiger, et de publier, un ouvrage portant sur la contre-révolution vendéenne. Il paraîtra en 1874, sous le titre de *Quatrevingt-treize. Premier récit : La guerre civile*<sup>130</sup>. Ainsi, cet assignat, terme qui désignait un « papier-monnaie émis en France de 1789 à 1796 dont la valeur était “assignée” (gagée) sur la vente des “biens nationaux” », et la mention de cet ancien jardinier vendéen, est l'occasion pour Hugo de faire allusion aux royalistes vendéens.

<sup>129</sup> *Mis.*, partie II, Livre VIII, chapitre IX, p. 559.

<sup>130</sup> HUGO (Victor), *Quatrevingt-treize*. Paris, Michel Lévy frères, 1874.

Dans une lettre à son éditeur Albert Lacroix datant du 23 mars 1862, Hugo parle de ce prétendu fac-similé en ces termes : « Je n'ai point l'assignat. Copiez mon modèle avec des filets, des fleurs de lys noires et de vieux caractères. Faites fac-similer la signature : Stofflet<sup>131</sup>. » L'idée est claire, Hugo souhaite faire apparaître ce papier-monnaie et souhaite le rendre aussi proche que possible de la réalité. La formule d'introduction de la preuve traduit précisément cette intention, « dont voici le fac-similé exact » puisque le narrateur introduit le réel dans la narration.

Il est donc évident que la reproduction joue un rôle majeur dans l'établissement de la vérité au sein de l'œuvre d'Hugo, puisqu'elle est utilisée en tant que preuve directe de la véracité du récit présenté par l'auteur/narrateur.

### 3.2.2.3. *Chansons et poèmes*<sup>132</sup>

La chanson ainsi que le poème occupent une place importante dans *Les Misérables*, qui se veut être une véritable représentation du peuple et de sa misère. Particulièrement ancrés dans la culture populaire, ces deux modes d'expressions permettent à l'auteur de gagner en authenticité.

Véritable reflet de la société, la chanson est considérée, et ce depuis la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme

l'expression directe des sentiments et le fruit collectif de tout un peuple. Ces théories, par le biais des romantiques allemands, se développent dans les milieux intellectuels français parce qu'elles permettent de se démarquer de l'esthétique classique, tandis que se répand la mode des recueils de chansons « populaires »<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> *Mis.*, « Notes des pages 546 à 571 », p. 1604.

<sup>132</sup> Le relevé des chansons et poèmes au sein des *Misérables* est consultable en annexe.

<sup>133</sup> BUFFARD-MORET (Brigitte), « De l'influence de la chanson sur le vers au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Romantisme*, n° 140, 2008, pp. 21-35. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2008-2-page-21.htm>

Il n'est donc pas étonnant qu'Hugo ait donné une place de choix à la chanson au sein de son ouvrage. Une fois de plus, ce dernier mêle fiction et réalité, familiarité et nouveauté, afin de procurer au lecteur une impression de vrai.

Pour ce faire, Hugo utilise des chansons connues des lecteurs de l'époque. Ces chansons permettent d'ancrer la diégèse dans la société contemporaine, d'autant plus qu'elles sont, la plupart du temps, chantées par des personnages aux caractéristiques populaires, d'une classe sociale relativement basse. Ainsi, lorsque Fantine rencontre la Thénardier, celle-ci berce ses filles en chantonnant les paroles du *Preux Alonzo et la Belle Imogine*, issues du roman anglais de Matthew Gregory Lewis, *The Monk*<sup>134</sup>, paru en 1796 et traduit en français en 1797, et dont les paroles furent mises en musique par le compositeur français Jacques-Marie Charpentier. Lorsqu'il introduit cette chanson, Hugo la contextualise par une formule d'introduction : « Tout en berçant ses deux petites, la mère chantonnait d'une voix fausse une romance alors célèbre<sup>135</sup> », rappelant ainsi au lecteur que cette chanson faisait, et fait vraisemblablement toujours partie de la culture populaire.

Éponine, la fille des Thénardiens, a quant à elle l'habitude de chanter lorsqu'elle rend visite à Marius. Ce dernier possédant un miroir, la jeune fille s'y regarde, et entonne une chanson. La première,

Nos amours ont duré toute une semaine,  
Mais que du bonheur les instants sont courts !  
S'adorer huit jours, c'était bien la peine !  
Le temps des amours devrait durer toujours !  
Deviendrait durer toujours ! Devrait durer toujours<sup>136</sup> !

est issue du roman-vaudeville *La semaine des amours*, paru en 1830<sup>137</sup>, tandis que la deuxième chanson,

---

<sup>134</sup> LEWIS (Matthew Gregory), *The Monk*. Waterford, J. Saunders, 1796.

<sup>135</sup> *Mis.*, partie I, Livre IV, chapitre I, p. 149.

<sup>136</sup> *Mis.*, partie III, Livre VIII, chapitre XVII, p. 760.

<sup>137</sup> PHILIPPE et JULIEN, *La semaine des amours, roman vaudeville, en 7 chapitres*. Paris, 1828. URL : <https://books.google.be/books?id=YX1LAAAACAAJ&hl=fr&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

Vous me quittez pour aller à la gloire,  
Mon triste cœur suivra partout vos pas<sup>138</sup>.

est extraite de « Mes adieux ou Ne m'oubliez pas, composée pour la reine Hortense<sup>139</sup> » du comte de Ségur. Avec cet attrait d'Éponine pour la chanson, Hugo traduit également l'influence du spectacle dans la culture de l'époque. Ainsi, Éponine, grâce à Gavroche « qui est ami avec des artistes et qui [lui] donne des fois des billets<sup>140</sup> », assiste à ces spectacles dont elle retient les airs.

À ces chansons bel et bien réelles, Hugo aime ajouter ses propres créations. Comme le fait remarquer Jean-Michel Gouvard dans son ouvrage *De la langue au style*<sup>141</sup>, Hugo

associe à des structures métriques empruntées à la chanson populaire, comme le tercet, des rimes parfaitement pures et souvent riches. Quand la chanson devient poétique, elle adopte les canons de la versification<sup>142</sup>.

C'est le cas dans les « couplets incendiaires » que chante Gavroche dans les rues endormies de Paris :

Mon ami pierrot, tu babilles,  
Parce que l'autre jour Mila  
Cogna sa vitre, et m'appela<sup>143</sup>.

Cependant, la plus célèbre de ces chansons inventées reste la chanson de Gavroche, escaladant la barricade, dont il entonne les dernières paroles en expirant, tué par balle. La description de la posture de Gavroche, « tout droit, debout, les cheveux au vent, les mains

---

<sup>138</sup> *Mis.*, partie III, Livre VIII, chapitre XVII, p. 760.

<sup>139</sup> SÉGUR (Comte de), « Mes adieux ou Ne m'oubliez pas, composée pour la reine Hortense », dans *Œuvres complètes*, Paris, Alexis Eymery, 1827.

<sup>140</sup> *Mis.*, partie III, Livre VIII, chapitre IV, p. 721.

<sup>141</sup> GOUVARD (Jean-Michel), *De la langue au style*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2019. URL : <https://books.google.be/books?id=ufa9DwAAQBAJ&lpg=PA54&dq=chanson%20populaire%20dans%20les%20mis%C3%A9rables&hl=fr&pg=PA54#v=onepage&q=chanson%20populaire%20dans%20les%20mis%C3%A9rables&f=false>

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>143</sup> *Mis.*, partie IV, Livre XV, chapitre IV, p. 1132.

sur les hanches, l'œil fixé sur les gardes nationaux qui tiraient<sup>144</sup> », rappelant clairement *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, est immédiatement suivie par le premier couplet de cette chanson restée si célèbre :

On est laid à Nanterre,  
C'est la faute à Voltaire,  
Et bête à Palaiseau,  
C'est la faute à Rousseau<sup>145</sup>.

Bien que la chanson soit une création d'Hugo, l'auteur se plait une fois de plus à entrelacer fiction et réalité, puisque le refrain (« C'est la faute à Voltaire / C'est la faute à Rousseau ») est emprunté à Jean-François Chaponnière, qui dans *Poésies genevoises*, donnait naissance à ce refrain, « C'est la faute de Voltaire / C'est la faute de Rousseau ». Il convient de remarquer qu'Hugo substitue, à la préposition « de », la préposition « à », dont l'usage, s'il est considéré comme correct à l'époque, reflète cependant le caractère oralisé de l'expression.

Enfin, Hugo utilise également la parodie lorsqu'il est question de chansons. En effet, lorsque Combeferre chante la chanson suivante :

Si César m'avait donné  
La gloire et la guerre,  
Et qu'il me fallut quitter  
L'amour de ma mère,  
Je dirais au grand César :  
Reprends ton sceptre et ton char,  
J'aime mieux ma mère, ô gué !  
J'aime mieux ma mère<sup>146</sup>.

il parodie en réalité la célèbre « Chanson d'Alceste » dans *Le Misanthrope de Molière* :

Si le roi m'avait donné

---

<sup>144</sup> *Mis.*, partie V, Livre I, chapitre XV, p. 1183.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Mis.*, partie III, Livre IV, chapitre VI, p. 659.

Paris, sa grand'ville,  
Et qu'il me fallût quitter  
L'amour de ma mie,  
Je dirais au roi Henri :  
Reprenez votre Paris ;  
J'aime mieux ma mie, ô gué  
J'aime mieux ma mie<sup>147</sup>.

En faisant appel à une intertextualité appartenant au patrimoine littéraire français, Hugo ancre ses personnages dans la réalité.

La poésie, quant à elle, est utilisée dans un cadre légèrement différent, puisqu'elle est souvent associée à une classe sociale plus élevée. Ainsi, Tholomyès, amant de Fantine et père biologique de Cosette, est un jeune homme issu d'une famille bourgeoise ayant tendance à se lancer dans des discours, qu'il ponctue souvent de quelques strophes :

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

Elle était dans ce monde où coucous et carrosses  
Ont le même destin,  
Et, rosse, elle a vécu ce que vivent les rosses,  
L'espace d'un : matin<sup>148</sup> !

Mais cette assimilation de la poésie à un milieu plus aisé ne s'arrête pas à Tholomyès. En effet, on la retrouve également dans le Salon de Mme la baronne de T., bien que dans un goût un peu différent, puisqu'il s'agit, la plupart du temps, de « chansons poissardes où Napoléon était appelé *Nicolas*<sup>149</sup> ».

Dans le cas de Marius, la poésie occupe également une place privilégiée, notamment dans l'expression de ses sentiments. Lorsqu'il laisse à Cosette un carnet au sein duquel il rédige des poèmes en prose, le narrateur ne manque pas de présenter la preuve de ce carnet en lui consacrant un chapitre, qu'il introduit par la formule « voici ce

---

<sup>147</sup> MOLIÈRE, *Le Misanthrope*. Paris, Jean Ribou, 1666.

<sup>148</sup> *Mis.*, partie I, Livre III, chapitre VIII, p. 143.

<sup>149</sup> *Mis.*, partie III, Livre III, chapitre I, p. 595.

qu'elle lut<sup>150</sup> : ». Ce bref aperçu du sentiment amoureux qui habite Marius permet au narrateur, tout en servant son récit, d'apporter la preuve de ce carnet, en rapportant mot pour mot les poèmes qui s'y trouvent.

Ces mises en exergue de la poésie et de la chanson, aussi diverses soient leurs interventions dans le récit, sont toutes mises au service de la véracité du récit. En intégrant ces modes d'expression à la diégèse, Hugo apporte non seulement une dimension supplémentaire à cette dernière, mais aussi et surtout une complexité additionnelle au régime de la preuve qu'il met en place au fil du récit.

### ***3.2.3. La volonté d'ancrage dans le réel***

Si cette volonté d'ancrage dans le réel n'est pas identifiable ponctuellement, à la manière d'une preuve fournie textuellement par le narrateur, comme ce fut le cas pour les preuves analysées précédemment, il semble néanmoins capital de les aborder. En effet, en rédigeant *Les Misérables*, Victor Hugo choisit de donner à son récit un cadre particulièrement familier aux lecteurs de l'époque auxquels il s'adresse. Le cadre spatio-temporel et culturel permettent à l'auteur de convoquer des éléments connus du public, qui, s'il n'a pas, à proprement dit, vécu durant ce premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, peut néanmoins se raccrocher à certains facteurs permettant l'identification.

#### *3.2.3.1. Le lieu*

La description du Paris des *Misérables* a une importance capitale au sein de l'ouvrage. En effet, la majeure partie de l'intrigue se déroulant dans le centre de Paris, Hugo se doit d'en faire une description minutieuse et exacte. Cette description est d'autant plus importante qu'à l'époque de la publication de l'ouvrage, Victor Hugo est loin de la capitale, qu'il retranscrit par le biais de son souvenir. Cet éloignement, Hugo-narrateur ne manque pas de le rappeler à son lecteur, par le biais de passages tels :

---

<sup>150</sup> *Mis.*, partie IV, Livre V, chapitre IV, p. 907.

Voilà bien des années déjà que l'auteur de ce livre, forcé, à regret, de parler de lui, est absent de Paris. Depuis qu'il l'a quitté, Paris s'est transformé. Une ville nouvelle a surgi qui lui est en quelque sorte inconnue. Il n'a pas besoin de dire qu'il aime Paris ; Paris est la ville natale de son esprit. Par suite des démolitions et des reconstructions, le Paris de sa jeunesse, ce Paris qu'il a religieusement emporté dans sa mémoire, est à cette heure un Paris d'autrefois. Qu'on lui permette de parler de ce Paris-là comme s'il existait encore<sup>151</sup>.

Par ces quelques lignes, Hugo se prémunit des critiques qui pourraient lui reprocher la description d'une version inexacte de Paris. Cependant, il rappelle également au lecteur que la version qu'il décrit a bel et bien existé, qu'elle est réelle, et que toute personne l'ayant connue pourrait également en rendre compte.

Ainsi, Hugo apporte la preuve de l'existence de ce Paris dont il conserve le souvenir, et qu'il retranscrit dans son ouvrage. Les personnages déambulent donc dans les rues de la capitale, et certains moments clés ont lieu dans des endroits demeurés emblématiques.

Lorsque Javert, tirillé entre sa conscience et son devoir, décide de mettre fin à ses jours après une nuit de réflexion, il se rend sur le Pont Notre-Dame. De ce pont, il se précipitera dans la Seine, pour y mourir.

La rue de la Chanvrière, lieu choisi par les insurgés pour y monter les barricades, existe toujours elle aussi, bien qu'elle ait depuis changé de nom, afin de s'appeler rue Rambuteau. Il en va de même pour bon nombre d'autres rues, telles la rue de l'Homme-Armé ou la rue de Chaume.

D'autres lieux parisiens sont également évoqués par Hugo, notamment lorsqu'il s'agit de la maison de Gavroche. Ce dernier a élu domicile dans une maison pour le moins insolite, puisqu'il s'agit du fameux *Éléphant de la Bastille*. Dans le cadre de la construction de fontaines dans Paris, Napoléon a pour projet d'en installer une place de la Bastille, demeurée vide à la suite de la destruction de la forteresse de la Bastille après la Révolution de 1789. Cette maquette, qui trônera sur la place de la Bastille durant près de 30 ans, fera l'objet de nombreux commentaires d'écrivains, dont Hugo fait partie, et qu'il décrit en ces mots :

---

<sup>151</sup> *Mis.*, partie II, Livre V, chapitre I, p. 441.

Nous disons monument, quoique ce ne fût qu'une maquette, Mais cette maquette elle-même, ébauche prodigieuse [...] C'était un éléphant de quarante pieds de haut, construit en charpente et en maçonnerie, portant sur son dos sa tour qui ressemblait à une maison, jadis peint en vert par un badigeonneur quelconque, maintenant peint en noir par le ciel, la pluie et le temps. Dans cet angle désert et découvert de la place, le large front du colosse, sa trompe, ses défenses, sa tour, sa croupe énorme, ses quatre pieds pareils à des colonnes faisaient, la nuit, sur le ciel étoilé, une silhouette surprenante et terrible. On ne savait ce que cela voulait dire. C'était une sorte de symbole de la force populaire. C'était sombre, énigmatique et immense. C'était on ne sait quel fantôme puissant, visible et debout à côté du spectre invisible de la Bastille<sup>152</sup>.

Si « aucun passant ne le regardait<sup>153</sup> », ce monument laissé pour compte, et bel et bien réel, est la demeure de ce petit enfant de Paris, « Eh bien, bonsoir, fit-il, je m'en vas (sic) à mon éléphant avec mes mômes<sup>154</sup>. » En associant l'un de ses héros fictifs à ce monument éphémère, Hugo crée un lien d'inférence.

Ainsi, dans l'imaginaire collectif, cet Éléphant de la Bastille restera associé à Gavroche, tout comme Jean Valjean restera associé au 7, Rue de l'Homme-Armé, et bien d'autres personnages ayant sillonné les rues de Paris. Cette association se fait également de manière textuelle, puisque le narrateur renvoie le lecteur aux témoignages des habitants de certaines rues :

Rue Boucherat, rue de Normandie et rue de Saintonge, il existe encore quelques anciens habitants qui ont gardé le souvenir d'un bonhomme appelé M. Gillenormand, et qui en parlent avec complaisance<sup>155</sup>.

Cependant, bien que la majorité des événements de la diégèse se déroulent à Paris, Hugo n'hésite pas à recourir à la description d'autres lieux, non seulement afin de contextualiser le récit, mais aussi de donner des précisions factuelles sur le territoire concerné. Lorsqu'il aborde « la question de l'eau à Montfermeil<sup>156</sup> », Hugo décrit non seulement le Montfermeil d'alors, mais aussi et surtout, il aborde l'état actuel de la ville :

---

<sup>152</sup> *Mis.*, partie IV, Livre VI, chapitre II, p. 930.

<sup>153</sup> *Mis.*, partie IV, Livre VI, chapitre II, p. 931.

<sup>154</sup> *Mis.*, partie IV, Livre VI, chapitre II, p. 930.

<sup>155</sup> *Mis.*, partie III, Livre II, chapitre I, p. 584.

<sup>156</sup> *Mis.*, partie II, Livre III, chapitre I.

Montfermeil est situé entre Livry et Chelles, sur la lisière méridionale de ce haut plateau qui sépare l'Ourcq de la Marne. Aujourd'hui c'est un assez gros bourg, orné, toute l'année, de villas en plâtre, et, le dimanche, de bourgeois épanouis. En 1823, il n'y avait à Montfermeil ni tant de maisons blanches ni tant de bourgeois satisfaits. Ce n'était qu'un village dans les bois. On y rencontrait bien çà et là quelques maisons de plaisance du dernier siècle, reconnaissables à leur grand air, à leurs balcons en fer tordu et à ces longues fenêtres dont les petits carreaux font sur le blanc des volets fermés toutes sortes de verts différents. Mais Montfermeil n'en était pas moins un village<sup>157</sup>.

En faisant usage de détails incontestables, telle la situation géographique de Montfermeil et son état actuel, le narrateur démontre sa connaissance du lieu. Cette connaissance confère donc une valeur supplémentaire aux descriptions de Montfermeil que livre Hugo-narrateur.

Par l'exploitation d'un lieu, Hugo permet donc une assimilation forte au réel, puisque le lecteur se voit mettre à disposition un référent dont l'existence est parfaitement vérifiable.

### 3.2.3.2. *L'époque*

Si Émile Zola avait l'ambition de produire une « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire », avec la rédaction des *Rougon-Macquart*<sup>158</sup>, Hugo se contente, pour ainsi dire, d'une période plus restreinte, allant de la bataille de Waterloo en 1815 aux émeutes de juin 1832.

Tout comme le lieu, l'époque constitue également un moyen de faire gagner le récit en véracité, puisque cette période, fortement marquée par différents événements historiques, est restée gravée dans les mémoires. Le narrateur fait donc allusion à des moments historiques forts, telle la bataille de Waterloo, à laquelle il consacre le premier

---

<sup>157</sup> *Mis.*, partie II, Livre III, chapitre I, p. 571.

<sup>158</sup> ZOLA (Émile), *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

livre du deuxième tome, intitulé « Waterloo<sup>159</sup> ». Cet épisode est décrit avec tant de minutie et de détails, que le lecteur s’y croirait presque. Cette impression renvoie une nouvelle fois au rôle du narrateur puisque celui-ci narre comme s’il avait lui-même assisté aux événements :

Vers quatre heures, la situation de l’armée anglaise était grave. Le prince d’Orange commandait le centre, Hill l’aile droite, Picton l’aile gauche. Le prince d’Orange, éperdu et intrépide, criait aux hollando-belges : *Nassau ! Brunswick ! jamais en arrière !* Hill, affaibli, venait s’adosser à Wellington, Picton était mort. Dans la même minute où les anglais avaient enlevé aux français le drapeau du 105<sup>e</sup> de ligne, les français avaient tué aux anglais le général Picton d’une balle à travers la tête.

Par le biais de certains procédés narratifs tel l’usage du discours direct, Hugo crée un effet de simultanéité, renforçant ainsi l’effet de réel présent dans la narration de cet épisode. Bien conscient de la digression qu’il opère en racontant cet épisode, le narrateur n’hésite pas, tout en situant l’action dans un moment historique bien précis, à rappeler son droit :

Retournons en arrière, c’est un des droits du narrateur, et replaçons-nous en l’année 1815, et même un peu avant l’époque où commence l’action racontée dans la première partie de ce livre<sup>160</sup>.

Au-delà de ces épisodes particulièrement importants d’un point de vue historique, Hugo-narrateur fait également allusion, de manière plus ponctuelle, à des faits, permettant ainsi de subtilement rappeler au lecteur l’époque au sein de laquelle se déroule le récit, ainsi que les régimes politiques qui s’y sont succédés :

À cette époque le roi Louis XVIII allait presque tous les jours à Choisy-le-Roi. C’était une de ses promenades favorites. Vers deux heures, presque invariablement, on voyait la voiture et la cavalcade royale passer ventre à terre sur le boulevard de l’Hôpital<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> *Mis.*, partie II, Livre I.

<sup>160</sup> *Mis.*, partie II, Livre I, chapitre III.

<sup>161</sup> *Mis.*, partie II, Livre III, chapitre VI, p. 388.

Par ces quelques lignes, le narrateur fait non seulement référence à un règne en particulier, celui de Louis XVIII, allant de 1814 à 1824, mais aussi et surtout à une période de ce règne. Une telle précision revêt deux fonctions ; dans un premier temps, fait appel aux souvenirs de ceux qui ont effectivement vécu sous le règne de Louis XVIII et pour lesquels cette promenade « tenait lieu de montre et d'horloge<sup>162</sup> ». Ensuite, elle permet également, comme toute précision minutieusement disséminée à travers le texte par Hugo, de faire référence à un espace-temps réel.

Cela est également remarquable lorsque le narrateur aborde le « service des postes d'Arras à Montreuil-sur-Mer<sup>163</sup> » qui « se faisait encore à cette époque par de petites malles du temps de l'Empire<sup>164</sup> »

Il va donc sans dire que l'époque est une source de preuves pour Hugo. Cependant, le temps qui s'écoule constitue lui aussi une occasion pour le narrateur de rappeler au lecteur l'existence bel et bien réelle des personnages. Lors du procès de Champmathieu, il est rappelé au lecteur qu'à Faverolles, rares sont ceux qui ont gardé le souvenir de Valjean :

Et puis, comme le commencement de ces histoires date de trente ans, il n'y a plus personne à Faverolles qui ait connu Jean Valjean. On s'informe à Toulon. Avec Brevet, il n'y a plus que deux forçats qui aient vu Jean Valjean. Ce sont les condamnés à vie Cochepaille et Chenildieu<sup>165</sup>.

Par ces mots, celui qui voudrait partir sur les traces de Jean Valjean se verrait prévenu, sa recherche serait vaine. Le narrateur justifie cette disparition de manière très simple, puisque « dans ces classes-là, il y a souvent de ces évanouissements d'une famille<sup>166</sup> ».

---

<sup>162</sup> *Mis.*, partie II, Livre III, chapitre VI, p. 389.

<sup>163</sup> *Mis.*, partie I, Livre VII, chapitre I, p. 240.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> *Mis.*, partie I, Livre VI, chapitre II, p. 298.

<sup>166</sup> *Ibid.*

### 3.2.3.3. La presse

Considérée comme le quatrième pouvoir d'un état, la presse au XIX<sup>e</sup> siècle occupe une place capitale au sein de la société. En effet, ce siècle voit se développer la presse de manière édifiante, comme le précise Pierre Albert dans « L'industrialisation et la démocratisation de la presse du début du XIX<sup>e</sup> siècle à 1871<sup>167</sup> », puisque

les journaux se multiplièrent et se diversifièrent en de nombreuses catégories ; les tirages progressèrent. En France, de 1803 à 1870, le tirage de la presse quotidienne de Paris passa de 36 000 à un million d'exemplaires<sup>168</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que la presse occupe une place dans l'œuvre totalisante qu'entend créer Victor Hugo, puisque ce moyen de communication rend également compte des courants politiques qui divisent la société. C'est en ce sens que la presse représente une preuve de la véracité du récit.

La frange ultraroyaliste de la population est représentée par des journaux tels *L'Oriflamme*<sup>169</sup> ou *La Quotidienne ou la Feuille du jour*<sup>170</sup>. Tout d'abord, il convient de préciser que si *L'Oriflamme* commence à paraître le 16 décembre 1822, alors farouchement opposé au romantisme, il est racheté par Abel Hugo en novembre 1823. Comme son nom peut le laisser entendre, Abel Hugo, fervent monarchiste, n'est autre que le frère de l'auteur des *Misérables*. Ce dernier, tout comme bon nombre de jeunes artistes romantiques tels Charles Nodier, publieront leurs textes au sein du quotidien, dans le cadre de sa « section réservée aux questions culturelles<sup>171</sup>. »

Ce que l'on appelle aujourd'hui « la gauche » du spectre politique est, quant à elle, représentée au sein de l'ouvrage par le biais du *Conservateur*<sup>172</sup>.

---

<sup>167</sup> ALBERT (Pierre), « L'industrialisation et la démocratisation de la presse du début du XIX<sup>e</sup> siècle à 1871 », dans *Histoire de la presse*. Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Mis.*, partie I, Livre VII, chapitre IX, p. 269.

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, « *L'Oriflamme, le Régulateur*. Journal politique et littéraire », sur *Retronews*. URL : <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/oriflamme-le-regulateur>

<sup>172</sup> BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, « *Le Conservateur* » sur *Retronews*. URL : <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/conservateur>

Cette évocation des différents journaux sert également le récit puisqu'Hugo associe certains personnages à la lecture de certains quotidiens. Ainsi, le grand-père de Marius, Luc-Esprit Gillenormand, choisi par Hugo pour incarner la grande bourgeoisie, lit *La Quotidienne*<sup>173</sup>, tandis que Thénardier, lui, lit *Le Courrier Français*<sup>174</sup>.

Le journal est également un motif présent au sein même de la diégèse, puisque le narrateur présente régulièrement au lecteur des coupures de presse. À l'instar d'une lettre fournie par le narrateur, l'article de journal apporte une dimension réelle supplémentaire au récit, puisque le narrateur s'efface afin de laisser parler la preuve :

On nous saura gré de passer rapidement sur des détails douloureux. Nous nous bornons à transcrire deux entrefilets publiés par les journaux du temps, quelques mois après les événements surprenants accomplis à Montreuil-sur-Mer<sup>175</sup>.

Les deux articles sont tous deux introduits par des formules d'introduction précisant la date, à savoir « Nous empruntons le premier au *Drapeau blanc*. Il est daté du 25 juillet 1823<sup>176</sup> : » ainsi que « Le deuxième article, un peu plus détaillé, est extrait du *Journal de Paris*, même date<sup>177</sup> ». Si la véracité de la citation de ces deux articles créés de toute pièce par Hugo est aisément vérifiable, il n'empêche que la convergence de deux quotidiens relatant les mêmes faits constitue une preuve suffisante pour le lecteur.

La presse s'avère donc être une ressource pour Hugo puisqu'elle lui permet d'apporter des preuves de la réalité du récit en faisant référence à ce moyen de communication particulièrement important qu'est la presse.

#### 3.2.3.4. *L'argot*

« Qu'est-ce que l'argot ? C'est tout à la fois la nation et l'idiome ; c'est le vol sous deux espèces, peuple et langue<sup>178</sup> ». C'est par ces mots que Victor Hugo entame le livre

---

<sup>173</sup> *Mis.*, partie III, Livre V, chapitre XI, p. 677.

<sup>174</sup> *Mis.*, partie II, Livre III, chapitre VIII, p. 408.

<sup>175</sup> *Mis.*, partie II, Livre II, chapitre I, p. 356.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> *Mis.*, partie II, Livre II, chapitre I, p. 357.

<sup>178</sup> *Mis.*, partie IV, Livre VII, chapitre I, p. 916.

qu'il consacre à l'argot, et au sein duquel il développe une réflexion sur ce « verbe devenu forçat<sup>179</sup> ». Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'argot intrigue, fascine, et effraie, car il renvoie à une certaine classe sociale. C'est justement pour cette raison qu'Hugo lui fait une place de choix au sein de son ouvrage, lui qui cherche à mettre la lumière sur ces oubliés de la société, dont même le langage est opaque pour le non-initié.

Pour représenter cet argot à l'importance si particulière, le personnage de Gavroche semble être tout désigné. Ce gamin des rues de Paris est caractérisé par une éloquence bien particulière, celle des misérables. En effet, Gavroche s'exprime dans la langue du peuple, par lequel il est parfaitement compris :

— Keksekça ?

Ceux de nos lecteurs qui seraient tentés de voir dans cette interpellation de Gavroche au boulanger un mot russe ou polonais, ou l'un de ces cris sauvages que les Yoways et les Botocudos se lancent du bord d'un fleuve à l'autre à travers les solitudes, sont prévenus que c'est un mot qu'ils disent tous les jours (eux nos lecteurs) et qui tient lieu de cette phrase : qu'est-ce que c'est que cela ? Le boulanger comprit parfaitement<sup>180</sup>.

Afin de maintenir l'effet de réel, Hugo prend soin de ne pas tomber dans la caricature, puisqu'il ne glisse dans la bouche de Gavroche que quelques mots d'argots, minutieusement répartis. L'enfant ne s'exprime donc pas dans une langue complètement incompréhensible du lecteur.

Cependant, une certaine catégorie de personnages utilise l'argot de manière particulièrement reconnaissable. En effet, les malfrats qui composent la bande du Patron-Minette dont Thénardier est le meneur, s'expriment presque exclusivement en argot, rendant leurs paroles particulièrement difficiles à déchiffrer. Cette association du crime et d'un argot très opaque n'est toutefois pas anodine. S'il existe bel et bien un argot utilisé par ce que l'on pourrait appeler la pègre, l'argot usité par les criminels en tout genre est quant à lui bien plus dense, et regorge de termes utiles afin d'éviter les autorités, comme

---

<sup>179</sup> *Mis.*, partie IV, Livre VII, chapitre III, p. 970.

<sup>180</sup> *Mis.*, partie IV, Livre VI, chapitre II, p. 925.

le terme « cogne », souvent employé par les membres de la famille Thénardier afin de désigner la police.

Lorsque Brujon, l'un des membres du Patron-Minette, s'exprime, Hugo a recours à un système d'astérisques renvoyant à une note de bas de page. Cette note permet ce que l'on pourrait presque appeler une traduction des phrases prononcées par le malfrat, comme « Quelle bonne sorgue pour une crampe<sup>181\*</sup> ! », qu'Hugo traduit pour son lecteur par « \* Quelle bonne nuit pour une évasion<sup>182</sup> ». Si la traduction ne paraît pas forcément utile dans le cas de cet exemple qui pourrait être compris dans son contexte, d'autres passages, plus longs, rendent la traduction indispensable :

— Qu'est-ce que tu nous bonis là ? Le tapissier n'aura pas pu tirer sa crampe. Il ne sait pas le truc, quoi ! Bouliner sa limace et faucher ses empaffes pour maquiller une tortouse, caler des boulins aux lourdes, braser des faffes, maquiller des caroubles, faucher les durs, balancer sa tortouse dehors, se planquer, se camoufler, il faut être mariol ! Le vieux n'aura pas pu, il ne sait pas goupiner\*!

\* Qu'est-ce que tu nous dis là ! L'aubergiste n'a pas pu s'évader. Il ne sait pas le métier, quoi ! Déchirer sa chemise et couper ses draps de lit pour faire une corde, faire des trous aux portes, fabriquer des faux papiers, faire des fausses clefs, couper ses fers, suspendre sa corde dehors, se cacher, se déguiser, il faut être malin ! Le vieux n'aura pas pu, il ne sait pas travailler<sup>183</sup>.

L'insertion de tels passages permet l'association de ces malfrats à un langage difficilement compréhensible du grand public, mais elle permet également de maintenir l'effet de réel. Hugo-narrateur, fidèle à son ambition, retranscrit mots pour mots l'usage que font les Patron-Minette de cet argot si propre aux criminels.

La fonction de l'argot est donc double, puisqu'elle donne à ceux qui le pratiquent et le connaissent le sentiment d'être inclus, Hugo s'étant particulièrement appliqué sur l'exactitude des termes qu'il emploie. Elle permet également aux lecteurs issus d'une

---

<sup>181</sup> *Mis.*, partie IV, Livre VI, chapitre III, p. 946.

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> *Mis.*, partie IV, Livre VI, chapitre III, p. 951.

classe sociale plus aisée, qui n'ont pas été confrontés à l'usage de l'argot, de maintenir l'effet de réel, par le biais d'un usage réaliste des termes.

#### 3.2.3.5. *La preuve indirecte*

Lorsqu'il est question de l'ancrage dans le réel qui s'opère dans *Les Misérables*, force est de constater que ces preuves que constituent le lieu, l'époque, la presse et l'argot sont des preuves indirectes.

Le lieux et l'époque peuvent être considérés comme étant des preuves de type inductif. En effet, puisque l'action du récit se déroule dans un cadre spatio-temporel réel, à savoir Paris de 1815 à 1832, il est vraisemblable que les actions qui composent le récit soient elles aussi réelles. Ainsi, lorsque le narrateur présente des épisodes historiques tels la Bataille de Waterloo, il permet, par le biais de preuves inductives, d'établir des occurrences réelles, permettant donc de tirer une loi générale. Puisque les événements historiques mentionnés ont vraiment eu lieu et que les lieux évoqués ont vraiment existé (ou existent toujours), la conclusion selon laquelle le récit narré est vrai se voit renforcée.

Pour ce qui concerne la presse et l'argot, ils peuvent être considérés comme des preuves abductives. Le fait que les personnages lisent des quotidiens ayant bel et bien été publiés au moment de l'action, et qu'ils s'expriment à la manière de la classe socio-économique à laquelle ils appartiennent, donne de bonnes raisons de croire que la conclusion est correcte. Le fait que l'on puisse constater ces faits n'a donc pas de meilleure explication que la conclusion tirée.

Cette utilisation de la preuve indirecte complète donc la mise en place de la preuve directe précédemment évoquée. Par ces preuves, le narrateur a réussi à bâtir une relation suffisamment forte avec le lecteur. Ce dernier est assuré de la véracité du récit puisque de nombreux moyens sont mobilisés afin de prouver cette conclusion. Cette relation offre donc au narrateur une liberté accrue, puisqu'il peut se permettre d'intervenir sans pour autant être remis en cause par le lecteur.

### 3.2.4. *Le rôle du narrateur*

Le narrateur mis en place par Victor Hugo a précédemment été évoqué comme étant imparfait, puisqu'il admet librement son ignorance. Hugo-narrateur est donc un narrateur de faits, dont le rôle semble être peu important, puisqu'il n'est « que narrateur<sup>184</sup> ». Cependant, cette ignorance et ce manque d'importance sont feints et cachent en réalité un narrateur omniscient, dont les digressions sont restées célèbres.

Ces digressions sont donc permises par la relation de confiance qui unit lecteur et narrateur, sorte de pacte de vérité qui garantit l'honnêteté de celui qui conte l'histoire. Hugo-narrateur ne manque pas d'utiliser cette relation qu'il a soigneusement construite afin de librement laisser place à la digression. De celle-ci se dégagent de nouvelles facettes du narrateur qu'il convient d'aborder, puisqu'elles reflètent toutes, d'une façon ou d'une autre, la volonté intrinsèque de vérité. Elles constituent donc des preuves de la sincérité du narrateur.

#### 3.2.4.1. « *Ce qu'on rencontre en venant de Nivelles*<sup>185</sup> »

Le livre portant sur Waterloo est particulièrement représentatif des digressions hugoliennes. En effet, celle que le Nicole Savy se plaît à qualifier de « plus grande digression du plus grand roman de Victor Hugo<sup>186</sup> » en dit long sur le narrateur et cet entrelacs constant d'expérience personnelle et de fiction. Raison pour laquelle il semble intéressant de s'attarder sur certains passages caractéristiques de ces interventions d'Hugo-narrateur, qui représentent chacune des aspects différents de cette instance narrative si particulière.

---

<sup>184</sup> *Mis.*, partie II, Livre VIII, chapitre IX, p. 563.

<sup>185</sup> *Mis.*, partie II, Livre I, chapitre I, p. 301. L'extrait complet est consultable en annexe.

<sup>186</sup> SAVY (Nicole), « Waterloo, digression et insémination dans *Les Misérables* », dans ZANONE (Damien), dir., *La Chose de Waterloo*. Leiden, Brill, 2017, p. 111.

Le chapitre portant pour titre « ce qu'on rencontre en venant de Nivelles<sup>187</sup> » est particulièrement représentatif de cette tendance, si caractéristique d'Hugo, à s'introduire dans le récit.

L'an dernier (1861), par une belle matinée de mai, un passant, celui qui raconte cette histoire, arrivait de Nivelles et se dirigeait vers La Hulpe. Il allait à pied. Il suivait, entre deux rangées d'arbres, une large chaussée pavée ondulant sur des collines qui viennent l'une après l'autre, soulèvent la route et la laissent retomber, et font là comme des vagues énormes. Il avait dépassé Lillois et Bois-Seigneur-Isaac. Il apercevait, à l'ouest, le clocher d'ardoise de Braine- l'Alleud qui a la forme d'un vase renversé. Il venait de laisser derrière lui un bois sur une hauteur, et, à l'angle d'un chemin de traverse, à côté d'une espèce de potence vermoulue portant l'inscription : Ancienne barrière n° 4, un cabaret ayant sur sa façade cet écriteau : *Au quatre vents. Échabeau, café de particulier*<sup>188</sup>.

Ce premier paragraphe du chapitre débute par un marquage temporel, puisque le narrateur précise qu'il s'agit de l'année 1861, à savoir un an avant la publication de l'ouvrage. Hugo-narrateur se désigne par le terme « un passant<sup>189</sup> », avant de préciser « celui qui raconte cette histoire<sup>190</sup> ». L'usage de ces termes n'est pas anodin puisqu'ils traduisent la volonté de distanciation d'Hugo. Ainsi, l'usage du déterminant article indéfini « un » couplé à la fugacité connotée par le terme « passant », instaure une distance entre le lecteur et l'individu. Cet *ethos* du simple et honnête conteur qui n'interfère pas dans les faits, mais qui en fait un récit méthodique et minutieux, est ici sensiblement perceptible.

À cela s'ajoute l'usage de la troisième personne du singulier qui, en plus de renforcer la distanciation, introduit presque une scission entre Hugo-narrateur du récit et ce passant. Sans la mention « celui qui raconte cette histoire », il aurait pu être confondu avec n'importe quel autre personnage. Cependant, l'honnêteté du narrateur l'oblige à préciser l'origine de la description qui va suivre.

---

<sup>187</sup> *Mis.*, partie II, Livre I, chapitre I, p. 301.

<sup>188</sup> *Mis.*, partie II, Livre I, chapitre I, p. 301.

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

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

Cette description est particulièrement fidèle à la réalité, puisqu'elle résulte d'un véritable voyage d'Hugo en Belgique. En effet, les Archives générales du Royaume mentionnent ceci :

En 1861, il est venu faire un voyage en Belgique. Il a résidé à Bruxelles et à Spa pendant quelques mois ; depuis lors il est venu passer chaque année une partie de la belle saison dans le royaume, parcourant les champs de bataille ou les parties curieuses du pays. Il n'a jamais été mis obstacle à son séjour<sup>191</sup>.

Arrivé en Belgique le 7 mai 1861, il passera deux mois à Waterloo, accompagné de Juliette Drouet, alors sa maîtresse. Ces deux mois permettront donc à Hugo d'alimenter son récit de détails, ce dont témoigne la minutie de la description de cette balade menant au champ de Waterloo.

[...] À l'angle de l'auberge, à côté d'une mare où naviguait une flottille de canards, un sentier mal pavé s'enfonçait dans les broussailles. Ce passant y entra.

[...] Le passant se courba et considéra dans la pierre à gauche, au bas du pied-droit de la porte, une assez large excavation circulaire ressemblant à l'alvéole d'une sphère. En ce moment les battants s'écartèrent et une paysanne sortit<sup>192</sup>.

La description continue avec l'allusion à une auberge, aujourd'hui convertie en musée. La narration de cette expérience personnelle d'Hugo ne diverge pas de la narration ordinaire, puisque cet épisode est intégré à la diégèse même. Une fois de plus, Hugo mélange les niveaux narratifs, faisant passer l'extra dans l'intradiégétique. Ce mélange est d'autant plus marqué par l'intervention de cette paysanne, mais aussi par la constante référence à ce passant, simple visiteur sans importance aucune.

Elle vit le passant et aperçut ce qu'il regardait.

— C'est un boulet français qui a fait ça, lui dit-elle. Et elle ajouta :

— Ce que vous voyez là, plus haut, dans la porte, près d'un clou, c'est le trou d'un gros biscaïen.

Le biscaïen n'a pas traversé le bois.

— Comment s'appelle cet endroit-ci ? demanda le passant.

---

<sup>191</sup> « Sur les traces de Victor Hugo », sur *Archives de l'État en Belgique*, 22 mai 2015. URL : <http://arch.arch.be/index.php?l=fr&m=actualites&r=toutes-les-actualites&a=2015-05-22-sur-les-traces-de-victor-hugo>

<sup>192</sup> *Mis.*, partie II, Livre I, chapitre I, p. 302.

— Hougomont, dit la paysanne<sup>193</sup>.

Cette courte interlocution entre ce passant et cette paysanne n'est pas anodine, puisqu'elle éclaire la description faite par Hugo, et ce par l'apport d'un témoignage. En effet, l'utilisation du discours direct permet de retranscrire une interaction s'inscrivant dans le cadre d'une description particulièrement fidèle. Ce faisant, le lecteur n'est pas susceptible de remettre en doute la sincérité de cette interaction, puisqu'elle arrive après ladite description, en y apportant certaines précisions.

Cette question posée par le passant apparaît comme volontairement naïve, faisant croire que celui-ci n'a aucune idée de l'endroit où il se trouve. Cet usage du discours direct accroît l'effet de réel puisque le narrateur, au lieu de donner ces informations lui-même, transmet au lecteur une interaction présumée réelle. Il y a donc dans cette interaction un effet de spontanéité, comme si ce passant s'était retrouvé là de manière involontaire, au détour d'une promenade. La réalité est toute autre, puisqu'Hugo se rend volontairement à Hougomont, afin d'approfondir sa connaissance du lieu.

La réponse de la paysanne est quant à elle tout aussi factice que la question du passant, bien qu'elle permette la révélation de ce lieu que décrit le narrateur depuis quelques pages déjà.

Le passant se redressa. Il fit quelques pas et s'en alla regarder au-dessus des haies. Il aperçut à l'horizon à travers les arbres une espèce de monticule et sur ce monticule quelque chose qui, de loin, ressemblait à un lion.

Il était dans le champ de bataille de Waterloo<sup>194</sup>.

Ce dernier passage du chapitre est particulièrement important du point de vue de la description puisqu'il semble suivre le regard du passant, allant des haies aux arbres, pour enfin arriver à cette « espèce de monticule » qui n'est autre que le Mémorial de la bataille de Waterloo, autrement connue sous le nom de Butte du Lion.

---

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> *Ibid.*

Cet extrait, qui sert d'introduction au célèbre récit épique de la bataille de Waterloo, est un moyen pour Hugo de mêler fiction et réalité. La description précise de ce qui reste du champ de bataille ainsi que la discussion entre ce passant et cette paysanne donne à voir au lecteur une scène d'une apparente simplicité. Cette simplicité cache en réalité toute l'ampleur du travail de recherche de Victor Hugo. Elle traduit également la capacité d'Hugo à faire entrer la réalité dans la diégèse, puisqu'une balade belle et bien réelle se transforme en un épisode du récit.

#### 3.2.4.2. « *Christus nos liberavit*<sup>195</sup> »

Ce court chapitre compte parmi l'une des interventions au cours desquelles Hugo-narrateur laisse place à l'orateur, que les plaidoyers à l'Assemblée nationale ont rendus si célèbre. Ce passage intervient après ce qu'Hugo appelle dans sa préface « la déchéance de la femme par la faim<sup>196</sup> ». Fantine, ayant tout perdu, n'ayant plus de quoi manger ni se loger, tente, par tous les moyens, d'envoyer l'argent demandé par les Thénardiens afin de guérir une Cosette prétendument malade.

Avant d'entamer l'analyse à proprement dite de cet extrait, il convient de préciser que la différence entre Hugo-narrateur et Hugo-auteur ne semble pas être d'application ici. En effet, ce passage est l'un des exemples d'incursion presque personnelle de Victor Hugo, par le biais de ces quelques pages qui ont tant été retravaillées durant la période d'exil, puisqu'elles constituent l'une des lignes directrices de l'ouvrage.

Qu'est-ce que c'est que cette histoire de Fantine ? C'est la société achetant une esclave.

À qui ? À la misère.

À la faim, au froid, à l'isolement, à l'abandon, au dénuement. Marché douloureux. Une âme pour un morceau de pain. La misère offre, la société accepte<sup>197</sup>.

Les questions que pose Victor Hugo en guise d'ouverture de ce chapitre mènent inévitablement à une réflexion plus générale. Si le chapitre précédent concernait Fantine,

---

<sup>195</sup> *Mis.*, partie I, Livre V, chapitre XII, p. 188. L'extrait complet est consultable en annexe.

<sup>196</sup> *Mis.*, préface, p. 3.

<sup>197</sup> *Mis.*, partie I, Livre V, chapitre XII, p. 188.

c'est de la femme qu'il est question dans celui-ci. Par cette question, « qu'est-ce que c'est que cette histoire de Fantine<sup>198</sup> », Hugo confère à Fantine une valeur supérieure, puisqu'elle passe d'héroïne du récit à emblème de la cause portée par Hugo et par son ouvrage. La jeune femme se transforme en preuve, cas particulier prouvant la vérité générale selon laquelle ce rouleau compresseur qu'est la misère ne peut que transformer en esclave.

La sainte loi de Jésus-Christ gouverne notre civilisation, mais elle ne la pénètre pas encore. On dit que l'esclavage a disparu de la civilisation européenne. C'est une erreur. Il existe toujours, mais il ne pèse plus que sur la femme, et il s'appelle prostitution.

Par cette précision qu'Hugo apporte concernant la « sainte loi de Jésus-Christ<sup>199</sup> », il permet d'opérer la distinction entre la foi chrétienne présente au sein de la société, et sa véritable application lorsqu'il est question des miséreux. Si Jean Valjean est pour ainsi dire sauvé par la grâce de l'évêque de Digne, Fantine n'aura, quant à elle, pas la même chance.

Ce passage n'est pas sans rappeler les textes de Victor Hugo à l'Assemblée, tel son célèbre discours « Détruire la misère ». Seulement le texte a pour cible un public différent, il ne s'agit plus ici des élus de la nation, mais bien du lecteur. Par cet élargissement du public ciblé, Hugo rappelle l'une des missions premières de l'ouvrage, à savoir la mise en lumière de la misère et, plus précisément, de ceux qui la composent.

Les longues phrases si caractéristiques de la plume hugolienne laissent ici place à des phrases plus courtes, apportant un rythme rapide au récit. Les affirmations d'Hugo tombent comme des couperets sur les certitudes du lecteur, « c'est une erreur<sup>200</sup> ».

Il pèse sur la femme, c'est-à-dire sur la grâce, sur la faiblesse, sur la beauté, sur la maternité. Ceci n'est pas une des moindres hontes de l'homme.

---

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> *Ibid.*

Ces qualités qu'Hugo attribuait à Fantine au début de l'ouvrage accentuent la portée symbolique de la jeune femme. Par l'anaphore constituée de la préposition « sur » suivie d'un substantif à connotation positive, Hugo ajoute ainsi aux « hontes de l'homme<sup>201</sup> ».

Il n'est pas anodin que le dernier terme utilisé soit le terme « maternité », puisque rien ne définit mieux Fantine que l'amour qu'elle porte à sa fille Cosette, bien que cet amour marque aussi le commencement de sa déchéance.

Au point de ce douloureux drame où nous sommes arrivés, il ne reste plus rien à Fantine de ce qu'elle a été autrefois. Elle est devenue marbre en devenant boue. Qui la touche a froid.

Hugo reprend son rôle de narrateur dans ce court extrait, et rappelle au lecteur que ces trajectoires de vie qu'il retrace ne peuvent décemment pas avoir de fin heureuse, puisqu'elles sont représentatives de cette réalité au sein de laquelle la vie d'un misérable est rarement emplie de bonheur.

Pour qualifier ce récit qu'il narre, Hugo-narrateur use du mot « drame ». Ce terme est régulièrement employé en référence au récit, comme c'est le cas de cette citation restée célèbre, « Ce livre est un drame dont le premier personnage est l'infini<sup>202</sup> » ou encore « au point de ce douloureux drame où nous sommes parvenus<sup>203</sup> ». Cependant, Hugo n'entend pas le terme dans son acception littéraire, à savoir un « genre littéraire incluant tous les ouvrages joués pour le théâtre<sup>204</sup> », mais bien en tant qu'un « évènement ou situation grave et tragique, présentant souvent un caractère violent, mortel<sup>205</sup> ». Ainsi, par ce terme, Hugo exprime toute la gravité du récit qu'il narre.

Par la formule « elle est devenue marbre en devenant boue<sup>206</sup> », Hugo rapproche deux matières qui peuvent apparaître comme antithétiques. Cependant, il utilise le marbre

---

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Mis.*, partie II, Livre VII, chapitre I, p. 502.

<sup>203</sup> *Mis.*, partie I, Livre V, chapitre XII, p. 188.

<sup>204</sup> « Drame », *sur Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/drame>

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> *Mis.*, partie I, Livre V, chapitre XII, p. 188.

comme métaphore du froid et la boue comme métaphore de la saleté, donnant ainsi à voir au lecteur l'image d'une Fantine délaissée par une société qui ne lui rendra jamais justice.

Elle passe, elle vous subit, et elle vous ignore ; elle est la figure déshonorée et sévère. La vie et l'ordre social lui ont dit leur dernier mot. Il lui est arrivé tout ce qui lui arrivera. Elle a tout ressenti, tout supporté, tout éprouvé, tout souffert, tout perdu, tout pleuré. Elle est résignée de cette résignation qui ressemble à l'indifférence comme la mort ressemble au sommeil. Elle n'évite plus rien. Elle ne craint plus rien. Tombe sur elle toute la nuée et passe sur elle tout l'océan ! que lui importe ! c'est une éponge imbibée.

L'utilisation du pronom personnel « elle », s'il semble faire allusion à Fantine, est surtout un retour à cette dénonciation de la misère qui touche ces prostituées, n'ayant pas d'autre issue, puisque l'ordre social a détourné son regard d'elles.

Pour représenter ce trop plein de malheur, Hugo a recours à l'énumération de participes passés exprimant ce qui arrive à Fantine, mais aussi, et surtout, ce qui arrive à ses semblables. Cette énumération soulignant la saturation entre en opposition avec le pronom indéfini « rien », traduisant parfaitement la situation de ces femmes qui n'ont plus d'autres recours. À l'agitation de la nature s'oppose l'indifférence de cette femme.

Elle le croit du moins, mais c'est une erreur de s'imaginer qu'on épuise le sort et qu'on touche le fond de quoi que ce soit.

Hélas ! qu'est-ce que toutes ces destinées ainsi poussées pêle-mêle ? où vont-elles ? pourquoi sont-elles ainsi ?

Celui qui sait cela voit toute l'ombre. Il est seul. Il s'appelle Dieu<sup>207</sup>.

Si Hugo continue d'utiliser une formule généralisante en usant du pronom « on », il reprend néanmoins son rôle de narrateur puisqu'il donne une indication sur la suite du récit. En effet, si Fantine croit avoir tout enduré, la jeune femme n'est pas au bout de ses peines.

---

<sup>207</sup> *Mis.*, partie I, Livre V, chapitre XII, p. 189.

Quelle solution s'offre donc à ces malheureuses ? Pour Hugo, la réponse est toute trouvée. C'est en Dieu qu'il faut voir l'espoir de lendemains meilleurs, puisqu'une société qui serait sincèrement pénétrée par la foi ne laisserait pas de tels faits se produire. Le texte lui-même fait référence à cette solution, et ce, de plusieurs manières. Le titre du chapitre, « *Christus nos liberavit* », traduit par « Le Christ nous a libérés » est non seulement une mention directe du Christ, mais aussi un passage de l'épître de saint Paul. La forme du texte est également similaire à des versets, puisque ce chapitre se présente sous la forme de courts paragraphes.

Particulièrement important, cet extrait met en exergue un rôle supplémentaire du narrateur. En effet, si ce dernier relate la vérité par le biais de ses héros, il fait de ceux-ci des figures de proue de la misère. L'histoire de Fantine est donc vraie puisqu'elle s'ancre dans ce cadre spatio-temporel réel, mais aussi et surtout parce qu'elle est similaire, presque identique, aux histoires silencieuses de ces misérables tapies dans l'ombre d'une société qui n'a cure de leurs malheurs. Hugo associe donc la réalité à un personnage, comme ce fut le cas pour Gavroche, représentant les orphelins de tout bord, ou Jean Valjean, représentant les forçats.

#### 3.2.4.3. « *La Charybde du faubourg Saint-Antoine et la Scylla du Faubourg du temple*<sup>208</sup> »

Le passage dont il sera question ici représente lui aussi une fonction et un rôle quelque peu différent du narrateur. Lorsqu'Hugo rédige *Les Misérables*, l'ambition derrière l'ouvrage est toute trouvée, rendre justice, en narrant leur histoire, à ceux qui n'ont pas les moyens de le faire par eux-mêmes. Cependant, cet fresque monumentale constitue également l'occasion pour Hugo de remettre en question sa propre conviction politique. À ce sujet, Henri Scepi note :

revenant dans les lignes qui ouvrent ce chapitre sur la position qui avait été la sienne en 1848, c'est-à-dire fidélité inébranlable au droit et respect constant de la loi conçue comme garantie de la liberté, Hugo s'interroge plus en profondeur sur le sens de l'histoire<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> *Mis.*, partie V, Livre I, chapitre I, p. 1138. L'extrait complet est consultable en annexe.

<sup>209</sup> *Mis.*, « Notes des pages 1138 à 1146 », p. 1659.

Cet extrait permet donc de mettre en exergue toute l'ambivalence ressentie par Hugo à l'égard de ceux qu'il a pu fermement condamner par le passé.

Le début de ce chapitre entamant la cinquième et dernière partie de l'ouvrage permet à Hugo-narrateur de proposer au lecteur une réflexion sur la nature de la barricade, et, par extension, de l'insurrection même. Cette réflexion est entamée dans le titre du chapitre, « La Charybde du faubourg Saint-Antoine et la Scylla du Faubourg du temple<sup>210</sup> ». En effet, Hugo associe deux personnages de la mythologie grecque, à savoir Charybde, fille de Poséidon et Gaïa, envoyée au fond du détroit de Messine par Héraclès, et Scylla, changée par Circé en monstre marin. Ces deux monstres mythologiques sont traditionnellement associés par leur complémentarité, mais aussi par leur opposition. En effet, si Charybde gît au fond de la mer, Scylla, quant à elle, est ancrée dans un haut rocher. L'on raconte que les marins qui passaient par le détroit de Messine étaient assurément perdus, puisque s'ils n'étaient pas emportés par les courants créés par Charybde, ils allaient assurément s'écraser contre les parois rocheuses de Scylla.

Ces deux personnages donnent également naissance à l'expression « tomber de Charybde en Scylla », signifiant « aller de mal en pis ». C'est dans le sillage de cette expression qu'Hugo fait usage de ces termes dans le titre du chapitre, puisque ces deux barricades ne sont pas sans rappeler les deux monstres. Cet extrait prend donc pour exemple ces deux barricades, érigées en juin 1848 dont « l'une encombrait l'entrée du faubourg Saint-Antoine ; l'autre défendait l'approche du faubourg du Temple<sup>211</sup> ».

Les deux plus mémorables barricades que l'observateur des maladies sociales puisse mentionner n'appartiennent point à la période où est placée l'action de ce livre. Ces deux barricades, symboles toutes les deux, sous deux aspects différents, d'une situation redoutable, sortirent de terre lors de la fatale insurrection de juin 1848, la plus grande guerre des rues qu'ait vue l'histoire<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> *Mis.*, partie V, Livre I, chapitre I, p. 1138.

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> *Ibid.*

Si la diégèse met en scène la barricade de la rue de la Chanvrerie, sur laquelle Gavroche perdra la vie, le narrateur croit cependant utile de préciser qu'elle ne fut rien en comparaison aux phénoménales barricades de 1848 puisque « la barricade de la rue de la Chanvrerie n'était-elle qu'une ébauche et qu'un embryon, comparée aux deux barricades colosses<sup>213</sup> ».

Cette insurrection, qu'Hugo décrit comme « fatale », a mis Paris à feu et à sang à partir du 23 juin 1848. Si le narrateur ne semble pas peser ses mots, il n'empêche que ceux-ci décrivent parfaitement la gravité de ces journées de juin. Suite à la proclamation de la République le 4 mai 1848, les doutes quant à cette dernière sont de plus en plus partagés par la classe ouvrière, puisque le nombre de chômeurs est en augmentation.

Cette classe ouvrière est alors employée dans ce que l'on appelle les ateliers nationaux. Créés après février 1848 afin de fournir un emploi à ces chômeurs issus de cette révolution de février, ils sont considérés, et ce par les classes sociales élevées, comme la plus grande dépense de l'état. En réalité, la dépense engendrée par les ateliers nationaux ne constitue qu'une fraction du budget de la République. Pourtant, cette dernière manque de moyens, et ce manque vient en réalité de l'argent qu'elle donne aux aristocrates en guise de dédommagement suite à l'instauration de la République. Afin de renflouer les caisses du gouvernement, celui-ci met en place un nouvel impôt sur le revenu, prétendument prélevé afin de pallier les dépenses engendrées par les ateliers nationaux. Ces « journées de juin 1848, d'une violence inouïe, ont profondément traumatisé et changé la société française. Les combats feront des milliers de morts<sup>214</sup> ».

Il arrive quelquefois que, même contre les principes, même contre la liberté, l'égalité et la fraternité, même contre le vote universel, même contre le gouvernement de tous par tous, du fond de ses angoisses, de ses découragements, de ses dénuements, de ses fièvres, de ses détresses, de ses miasmes, de ses ignorances, de ses ténèbres, cette grande désespérée, la canaille, proteste, et que la populace livre bataille au peuple.

---

<sup>213</sup> *Mis.*, partie V, Livre I, chapitre II, p. 1145.

<sup>214</sup> PORNET (Gabriel), « 1848-2018, à la recherche des barricades oubliées », sur *Libération*, 25 juin 2018. URL : [https://www.liberation.fr/debats/2018/06/25/1848-2018-a-la-recherche-des-barricades-oubliees\\_1661841/](https://www.liberation.fr/debats/2018/06/25/1848-2018-a-la-recherche-des-barricades-oubliees_1661841/)

Les gueux attaquent le droit commun ; l'ochlocratie s'insurge contre le démos<sup>215</sup>.

À cette « guerre de rue<sup>216</sup> », le narrateur souhaite fournir, si ce n'est une justification, tout du moins une explication. Les anaphores qui rythment ce passage permettent également de le scinder en deux temps. En effet, la première construction anaphorique permet la répétition de « même contre », donnant ainsi à voir au lecteur toutes les avancées acquises au cours des années, à savoir les principes, la liberté, l'égalité, la fraternité, le vote universel ou encore le gouvernement démocratique. Cependant, si ces avancées semblent être nombreuses, elles ne suffisent pas à canaliser et satisfaire ce qu'Hugo appelle la populace. Ainsi, dans le second segment de ce passage, la construction anaphorique « de ses » suivie de termes connotant la noirceur et la misère permet d'accentuer les raisons de ces protestations.

Dans les dernières lignes de l'extrait, le narrateur esquisse la distinction, qu'il développe ensuite, entre la populace, qui subit tous les malheurs énoncés précédemment et le peuple. Afin de désigner ces gueux par un terme qu'il peut opposer à « démocratie », Hugo utilise le terme « ochlocratie », forgé du grec *ochlos*. Par ce parallélisme, le narrateur assimile donc ces gueux à l'ochlocratie et le droit commun au démos, à savoir le peuple.

Ce sont là des journées lugubres ; car il y a toujours une certaine quantité de droit même dans cette démente, il y a du suicide dans ce duel, et ces mots, qui veulent être des injures, gueux, canailles, ochlocratie, populace, constatent, hélas ! plutôt la faute de ceux qui règnent que la faute de ceux qui souffrent ; plutôt la faute des privilégiés que la faute des déshérités<sup>217</sup>.

Hugo concède donc « une certaine quantité de droit », bien qu'il ne puisse s'empêcher, tiraillé entre les deux camps, d'utiliser des mots ayant trait à la folie tels « démente » ou « suicide ». L'insurrection est donc présentée comme le dernier recours de « ceux qui

---

<sup>215</sup> *Mis.*, partie V, Livre I, chapitre I, p. 1138.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> *Ibid.*

souffrent<sup>218</sup> », trop longtemps maintenu sous le joug de « ceux qui règnent<sup>219</sup> ». Par ces lignes, Hugo justifie les moyens par la faim, la misère, mais aussi par la folie.

[...] Les exaspérations de cette foule qui souffre et qui saigne, ses violences à contre-sens sur les principes qui sont sa vie, ses voies de fait contre le droit, sont des coups d'état populaires, et doivent être réprimés. L'homme probe s'y dévoue, et, par amour même pour cette foule, il la combat. Mais comme il la sent excusable tout en lui tenant tête ! comme il la vénère tout en lui résistant ! C'est là un de ces moments rares où, en faisant ce qu'on doit faire, on sent quelque chose qui déconcerte et qui déconseillerait presque d'aller plus loin ; on persiste, il le faut ; mais la conscience satisfaite est triste, et l'accomplissement du devoir se complique d'un serrement de cœur<sup>220</sup>.

Là où le narrateur condamne, il concède également. En effet, si ces « coups d'état populaires doivent être réprimés<sup>221</sup> », il ne peut cependant s'empêcher de les justifier. Cette dichotomie s'exprime dans le texte par l'usage d'antithèses, telles « il la vénère tout en lui résistant<sup>222</sup> ». Ainsi, « l'attitude légaliste<sup>223</sup> » d'Hugo pétrie de certitudes laisse entrevoir, *a posteriori*, le doute. Cependant, la balance ne penchant pas suffisamment dans le camp de cette ochlocratie, l'intégrité et la croyance profonde en la loi prend le dessus.

Juin 1848 fut, hâtons-nous de le dire, un fait à part, et presque impossible à classer dans la philosophie de l'histoire. Tous les mots que nous venons de prononcer doivent être écartés quand il s'agit de cette émeute extraordinaire où l'on sentit la sainte anxiété du travail réclamant ses droits. Il fallut la combattre, et c'était le devoir, car elle attaquait la république. Mais, au fond, que fut juin 1848 ? Une révolte du peuple contre lui-même<sup>224</sup>.

Cet aveu d'Hugo concernant l'ambivalence de l'allégeance aveugle à la loi ne semble pourtant pas d'application dans le cas de juin 1848. En effet, si cette révolte fut particulièrement sanglante, elle semble justifiée chez Hugo par « la sainte anxiété du

---

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> *Mis.*, « Notes des pages 1138 à 1146 », p. 1659.

<sup>224</sup> *Mis.*, partie V, Livre I, chapitre I, p. 1139.

travail réclamant ses droits<sup>225</sup> ». Une fois de plus, le devoir républicain s'oppose à la conscience et au bon sens citoyen qui sait reconnaître dans ces barricades le symbole d'une frange entière de la population lésée par le pouvoir établi.

Cet épisode de 1848 traduit avant tout une remise en question chez cet Hugo croyant en la République. Alain Badiou, dans son article « Victor Hugo, la grande prose de la révolte<sup>226</sup> » aborde l'importance fondamentale de cette révolte, non seulement pour Hugo, mais aussi pour l'ensemble des révoltés :

L'émeute ouvrière de 1848, écrasée dans le sang par l'armée coloniale, sous la direction de Louis Eugène Cavaignac (il s'agit là du premier grand massacre d'ouvriers dans les rues parisiennes), a une importance historique considérable. C'est ce massacre qui signale une longue et permanente rupture entre le monde ouvrier et la figure républicaine. C'est là que les ouvriers ont compris qu'il n'était pas vrai que la proposition républicaine leur était, en elle-même, favorable, puisque c'est un gouvernement républicain qui, à peine installé, appelle l'armée coloniale pour les écraser, après des mesures d'expulsion des ouvriers de la ville de Paris. C'est donc une fissure politique essentielle — encore aujourd'hui inachevée, encore subsistante —, scellée par ce moment où le personnel progressiste républicain fait tirer sur les ouvriers, comme il le fera en 1871, lors de la Commune de Paris<sup>227</sup>.

Chez Hugo, cette remise en question se manifeste donc de manière rétroactive, puisqu'au moment de la révolte, Hugo fait partie des commissaires nommés afin de réprimer l'insurrection ouvrière. Ce dernier ira donc au front des barricades, chose qu'il décrit dans plusieurs lettres adressées à sa femme et datées du 24 et 25 juin. Ainsi, Hugo est au front, mais il est du côté de la république.

C'est donc cette présence du mauvais côté de la barricade qu'Hugo regrette à demi-mot par les quelques lignes de ce chapitre. En effet, si l'auteur a participé à la répression, il ne l'a fait que pour honorer son devoir d'élus de la République. Bien qu'il ait cru en la cause au moment des faits, il regrette cette « révolte du peuple contre lui-même<sup>228</sup> ». Le

---

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> BADIOU (Alain), « Victor Hugo, la grande prose de la révolte », sur *Revue Ballast*, 10 juin 2015. URL : <https://www.revue-ballast.fr/victor-hugo/>

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> *Mis.*, partie V, Livre I, chapitre I, p. 1139.

narrateur hugolien permet donc ici, par le biais d'un préambule relativement généralisant, englobant l'insurrection et les affrontements aux abords des barricades, de laisser le champ libre aux regrets d'Hugo-auteur. Ce faisant, il replace l'épisode de la barricade de 1832 qui sera par la suite narré.

### 3.2.4.3. « *Les zigzags de la stratégie*<sup>229</sup> »

Cet extrait, bien qu'il en ait été question précédemment, met toutefois en lumière un rôle particulièrement important du narrateur. En effet, si le narrateur ne s'introduit dans le récit que pour dire le vrai, ce passage, par la retenue feinte de ce narrateur, laisse transparaître une vérité toute autre : celle d'un narrateur nostalgique de son pays natal.

Ici, pour les pages qu'on va lire et pour d'autres encore qu'on rencontrera plus tard, une observation est nécessaire<sup>230</sup>.

Ces premières lignes du chapitre constituent un avertissement au lecteur. En effet, le narrateur, dans toute sa transparence, tient à s'assurer que le lecteur soit parfaitement au fait de ce qui va être dit, le faisant presque entrer dans le processus de création. Cependant, cet avertissement, déguisé en observation, constitue également le parfait prétexte pour aborder la nostalgie dont il est empreint depuis Guernesey.

Voilà bien des années déjà que l'auteur de ce livre, forcé, à regret, de parler de lui, est absent de Paris. Depuis qu'il l'a quitté, Paris s'est transformé. Une ville nouvelle a surgi qui lui est en quelque sorte inconnue. Il n'a pas besoin de dire qu'il aime Paris ; Paris est la ville natale de son esprit<sup>231</sup>.

Une fois de plus, Hugo déguise son sentiment, puisqu'il souhaite rester dans le rôle du narrateur fidèle au texte et dont l'avis personnel importe peu. Ainsi, le narrateur parle de lui « à regret<sup>232</sup> », mais cette intervention cache le besoin de vérité promis au lecteur. Hugo, forcé de quitter Paris en décembre 1851, n'a plus vu la capitale depuis, et ce

---

<sup>229</sup> *Mis.*, partie II, Livre V, chapitre I, p. 441. L'extrait complet est consultable en annexe.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> *Ibid.*

changement soudain se traduit par l'usage du verbe « surgir », traduisant ainsi la rapidité du changement.

Pour Victor Hugo, comme pour beaucoup d'autres, Paris est le centre culturel par excellence. Celui qui disait « Respirer Paris, cela conserve l'âme<sup>233</sup> », a donné naissance, par le biais de ses diverses œuvres, à ce que l'on appelle communément « le Paris de Victor Hugo ». La ville est abondamment représentée dans l'œuvre de l'auteur, elle a inspiré bon nombre de poèmes, mais elle est aussi le lieu de ses romans les plus célèbres tels *Notre-Dame de Paris*. Au-delà de l'œuvre, l'engagement politique est également un signe d'attachement particulier à cette ville. La célébrité d'Hugo le précédant, il n'a donc effectivement pas besoin de dire qu'il aime cette ville, puisqu'il l'a déjà démontré.

Par suite des démolitions et des reconstructions, le Paris de sa jeunesse, ce Paris qu'il a religieusement emporté dans sa mémoire, est à cette heure un Paris d'autrefois. Qu'on lui permette de parler de ce Paris-là comme s'il existait encore. Il est possible que là où l'auteur va conduire les lecteurs en disant : « Dans telle rue il y a telle maison », il n'y ait plus aujourd'hui ni maison ni rue. Les lecteurs vérifieront, s'ils veulent en prendre la peine<sup>234</sup>.

Ce passage traduit un fort sentiment de nostalgie chez Hugo, notamment par l'évocation d'un « Paris d'autrefois<sup>235</sup> », mais aussi de la volonté d'évoquer un souvenir tout en ayant conscience que celui-ci n'existe plus à l'heure actuelle. En effet, lorsque sont écrites ces lignes, Hugo est en exil depuis près de dix ans. Deux années après qu'il ait quitté la ville, Napoléon III et le baron Hausmann se lancent dans un projet de transformation de Paris, qui donnera naissance à ce Paris modernisé, aux grandes avenues si caractéristiques. Pourtant, Hugo ne parle pas de cette transformation de manière explicite, puisqu'il n'y fait qu'allusion.

Le narrateur rappelle également son rôle de guide, puisqu'il souhaite « conduire les lecteurs » à travers Paris, comme s'ils étaient à ses côtés. Ces quelques mots sont très importants dans le cadre de la narration hugolienne puisqu'ils représentent l'une des

---

<sup>233</sup> *Mis.*, partie III, Livre I, chapitre VI, p. 571.

<sup>234</sup> *Mis.*, partie II, Livre V, chapitre I, p. 441.

<sup>235</sup> *Ibid.*

ambitions du narrateur, celle d'inclure le lecteur dans la narration-même. Le lecteur idéal, investi dans la cause portée par ce récit, vérifiera par lui-même.

Quant à lui, il ignore le Paris nouveau, et il écrit avec le Paris ancien devant les yeux dans une illusion qui lui est précieuse. C'est une douceur pour lui de rêver qu'il reste derrière lui quelque chose de ce qu'il voyait quand il était dans son pays, et que tout ne s'est pas évanoui. Tant qu'on va et vient dans le pays natal, on s'imagine que ces rues vous sont indifférentes, que ces fenêtres, ces toits et ces portes ne vous sont de rien, que ces murs vous sont étrangers, que ces arbres sont les premiers arbres venus, que ces maisons où l'on n'entre pas vous sont inutiles, que ces pavés où l'on marche sont des pierres. Plus tard, quand on n'y est plus, on s'aperçoit que ces rues vous sont chères, que ces toits, ces fenêtres et ces portes vous manquent, que ces murailles vous sont nécessaires, que ces arbres sont vos bien-aimés, que ces maisons où l'on n'entrait pas on y entrait tous les jours, et qu'on a laissé de ses entrailles, de son sang et de son cœur dans ces pavés<sup>236</sup>.

À ce « Paris nouveau », Victor Hugo ne donne pas d'importance, puisqu'il lui est non seulement étranger, mais aussi et surtout, il lui est insupportable. En effet, lorsque Victor Hugo reviendra à Paris en 1870, il écrira ces quelques lignes dans l'un de ses nombreux cahiers intimes : « Nous sommes allés voir les Feuillantines. La maison et le jardin de mon enfance ont disparu. Une rue passe dessus<sup>237</sup> ». Cette illusion que chérit l'auteur n'est plus, défigurée par Hausmann qu'Hugo exècre pour ce dont il a fait de Paris. Le souvenir est décrit par les termes « douceur » ou encore « précieuse », renvoyant Hugo à des moments heureux, bien qu'il ne s'agisse plus que d'un rêve.

S'ensuit une accumulation de constructions anaphoriques reprenant le pronom relatif « que » suivi du pronom démonstratif « ces » et d'un substantif désignant un aspect de la ville. Par l'usage de termes connotant l'indifférence, tels « indifférentes », « rien », « étrangers », « inutiles », Hugo décrit la forme d'habitude qui s'installe lorsqu'un endroit est si connu qu'il en devient banal. Cependant, la deuxième partie de la description, qui débute avec « plus tard, quand on n'y est plus », entend montrer le revers de la médaille, à savoir le sentiment qui envahit celui qui a trop longtemps banalisé ce lieu de vie. À ces termes banalisants Hugo oppose donc des termes à connotation positive, tels « chères », « nécessaires », « bien-aimés ».

---

<sup>236</sup> *Mis.*, partie II, Livre V, chapitre I, p. 442.

<sup>237</sup> HUGO (Victor), *Choses vues*, t. I, Paris, Librairie Ollendorf, 1849.

Hugo intensifie le sentiment décrit par l'usage d'une métaphore puisqu'il dit avoir « laissé de ses entrailles, de son sang et de son cœur dans ces pavés ». Cette image renvoie non seulement à l'attachement viscéral d'Hugo pour cette ville qui est ancrée en lui, mais il est également possible d'y voir une référence à son engagement politique, dans lequel il a mis tout son cœur, et dont Paris était le centre.

Tous ces lieux qu'on ne voit plus, qu'on ne reverra jamais peut-être, et dont on a gardé l'image, prennent un charme douloureux, vous reviennent avec la mélancolie d'une apparition, vous font la terre sainte visible, et sont, pour ainsi dire, la forme même de la France ; et on les aime et on les évoque tels qu'ils sont, tels qu'ils étaient, et l'on s'y obstine, et l'on n'y veut rien changer, car on tient à la figure de la patrie comme au visage de sa mère.

Qu'il nous soit donc permis de parler du passé au présent. Cela dit, nous prions le lecteur d'en tenir note, et nous continuons<sup>238</sup>.

Ce court paragraphe est empreint d'une forte poéticité et traduit toute la mélancolie que ressent Hugo, isolé de cette terre natale dont il laisse apparaître le manque par ces quelques lignes. Cela se traduit par l'antithèse contenue dans la formule « charme douloureux » qui oppose l'agrément du charme à la douleur. La répétition de la conjonction « et », si elle confère un certain rythme, indique également toute l'intensité du manque.

La comparaison que fait Hugo entre la patrie et la mère est particulièrement importante, puisqu'elle rapproche la mère à la patrie, par le biais de l'amour inconditionnel qu'il voue aux deux. L'auteur continuera d'afficher son fervent attachement à la patrie, comme c'est le cas dans un poème issu du recueil *L'Année terrible*<sup>239</sup> paru en 1972, intitulé « À la France<sup>240</sup> » :

Je voudrais n'être pas Français pour pouvoir dire  
Que je te choisis, France, et que, dans ton martyre,  
Je te proclame, toi que ronge le vautour,

---

<sup>238</sup> *Mis.*, partie II, Livre V, chapitre I, p. 442.

<sup>239</sup> HUGO (Victor), *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy, 1872.

<sup>240</sup> HUGO (Victor), « À la France », in *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy, 1872.

Ma patrie et ma gloire et mon unique amour<sup>241</sup> !

Cet aparté au cours duquel le narrateur se laisse aller à l'expression de ses sentiments personnels laisse entrevoir un aspect différent de celui-ci. En effet, ce narrateur qui ne se borne jamais qu'aux faits et aux preuves, et pour lequel il semble éminemment important de faire la lumière sur la misère qui continue d'exister au sein de la société, finit par laisser entrevoir son sentiment. L'on pourrait même parler de son ressentiment, envers l'exil, envers Napoléon III, ou encore envers Hausmann. Cette phrase, « qu'il nous soit donc permis de parler du passé au présent<sup>242</sup> », apparaît presque comme une demande sincère afin de permettre à ce narrateur de vivre encore, l'espace de quelques pages, dans l'illusion du Paris qu'il chérit.

La sincérité du narrateur se trouve donc également dans ces passages au sein desquels Hugo exilé se révèle au lecteur. Bien que cette expression sincère des sentiments de l'auteur apparaisse comme réprimée, voilée par une certaine pudeur, le lecteur peut très certainement y voir une marque d'honnêteté.

#### 3.2.4.4. Conclusion

Ces quelques extraits présentés afin de servir ce pan de l'analyse ne sont que des exemples des différents rôles que peut revêtir le narrateur particulièrement complet qu'Hugo met en place. Par ses interventions, le narrateur hugolien nourrit la diégèse, participant donc à l'élaboration de la fresque romanesque constituée par l'ouvrage.

Ces interventions du narrateur sont particulièrement importantes dans le cadre d'un roman engagé tels *Les Misérables*. En effet, en permettant de sortir de la diégèse par le biais d'une réflexion personnelle ou par l'expression de certains sentiments, le narrateur rappelle au lecteur l'engagement dans le sillon duquel se place le roman. Lorsqu'Hugo aborde son exil, il critique aussi et surtout Hausmann ainsi que Napoléon III ; lorsqu'il réfléchit à l'insurrection populaire, il met en avant les droits de ces travailleurs qu'il avait

---

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> *Mis.*, partie II, Livre V, chapitre I, p. 442.

auparavant fermement condamnés. Ces différentes incursions du narrateur dans la diégèse permettent donc l'ancrage d'épisodes tel celui de la barricade dans une tradition insurrectionnelle plus large.

D'autre part, l'engagement touche également le lecteur puisque le narrateur l'inclut dans une sorte de réflexion didactique. En transformant ses personnages en véritables icônes, le narrateur permet de les faire sortir de la diégèse, donnant ainsi vie à ces personnages, mais aussi et surtout, insufflant un souffle nouveau au potentiel engagement du lecteur. L'intervention sert l'effet de réel, entretenant réalité et fiction.

Le narrateur sert donc la vérité, bien qu'elle soit teintée du jugement et des convictions personnelles d'Hugo. Cependant, la machine narrative mise en place par l'auteur est si bien huilée que le lecteur ne remet pas en question ces interventions. Ce narrateur, si honnête, n'intervenant que lorsque la vérité pourrait être compromise, parvient donc à obtenir la pleine confiance de ce lecteur.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

La preuve hugolienne par excellence

## CONCLUSION GÉNÉRALE

### LA PREUVE HUGOLIENNE PAR EXCELLENCE

La réflexion initiale entourant ce travail est née d'un ressenti de lecteur. En effet, à la simple lecture des *Misérables*, il ne fait aucun doute que le narrateur, et, par conséquent, Hugo lui-même, mettent en œuvre de nombreux moyens permettant de créer et de maintenir un effet de réel. Cependant, une analyse plus poussée du texte permet de mettre en évidence l'importance de la preuve, puisqu'elle est un gage de sincérité de la part du narrateur, mais elle revêt également des caractéristiques esthétiques certaines.

L'on pourrait penser que l'analyse des trois aspects développés précédemment, à savoir les preuves fournies par le narrateur, l'ancrage dans le réel ainsi que le rôle du narrateur permettraient de mettre en exergue la preuve hugolienne par excellence. Il semble cependant difficile de penser qu'au sein de l'œuvre d'un auteur tel Victor Hugo, particulièrement féru de cette esthétique de l'entrelacs précédemment mentionnée, la preuve par excellence ne soit constituée que d'un seul type de preuves.

En effet, le mélange et l'entrelacement sont présents à bien des niveaux au sein de l'ouvrage, et il semble important, afin de dégager la conclusion de cette analyse, de brièvement développer ces derniers.

Tout d'abord, ce mélange s'opère au niveau macroscopique de l'ouvrage. En effet, *Les Misérables* sont l'exemple parfait d'un mélange savant des genres, composé de différents genres romanesques lui conférant une complexité particulière. Ainsi, l'ouvrage est considéré par la critique hugolienne comme étant un roman réaliste. L'esthétique réaliste est particulièrement prégnante dans le cas des *Misérables* puisqu'Hugo se livre à des recherches extensives afin de proposer au lecteur la réalité du Paris du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, allant de l'industrie de la verroterie au fonctionnement des égouts de Paris.

L'ouvrage se conçoit également comme la traduction de l'engagement hugolien, qui s'exprime à travers des personnages tels Jean Valjean, injustement emprisonné, ou Fantine, vouée à la déchéance. Ces questions, présentes en filigrane au sein du roman, font l'objet d'un engagement véritable chez Hugo puisqu'il s'engage politiquement afin de défendre ces causes.

Un certain souffle épique est également perceptible dans le roman, puisqu'Hugo narre certains épisodes historiques à la façon d'une épopée, usant du registre épique, comme ce fut le cas pour la bataille de Waterloo.

Il est également possible de voir dans le récit de vie de Jean Valjean l'esquisse d'un *bildungsroman*, au sein duquel le lecteur suit cette trajectoire ascendante. En effet, bien qu'il ne s'agisse pas ici de suivre le personnage de Jean Valjean depuis son enfance jusqu'à la fin de sa vie, à la manière d'un Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, Hugo retrace cependant la vie de Valjean, de sa sortie du bagne à sa mort, le convertissant presque en saint.

Ces genres romanesques ne sont pas les seuls présents dans l'ouvrage, bien que leur évocation suffise à mettre en évidence l'esthétique du mélange des genres qui transparait dans *Les Misérables*.

Les niveaux narratifs constituent également l'occasion pour Hugo de perpétuer cette esthétique du mélange. En effet, par le biais du narrateur, les différents niveaux de la narration s'entrelacent occasionnellement. Ainsi, le narrateur hugolien se situant d'ordinaire à un niveau extradiégétique, en ce sens qu'il ne fait pas partie de l'histoire qu'il narre, traverse occasionnellement la frontière de la diégèse et devient lui-même personnage, comme ce fut le cas lors de l'épisode du passant découvrant le champ de bataille de Waterloo.

Hugo se plaît également à mélanger la fiction et la réalité, et ce de manière constante. En effet, le récit est ancré dans un cadre spatio-temporel réel, celui de Paris durant le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. Tout au long du roman, les références au réel sont

omniprésentes, et d'une importance capitale. Hugo emmène le lecteur à travers Paris, mais aussi à travers des épisodes historiques telle la bataille de Waterloo. À ces éléments de réel se mêlent les éléments de fiction, tels les différents personnages qui composent le roman. Cependant, et ce par le biais d'un savant travail sur l'ancrage dans le réel, certains éléments de fiction en viennent à être considérés comme faisant bel et bien partie du réel.

L'esthétique du mélange est donc particulièrement prégnante dans *Les Misérables*, et elle prodigue à l'ouvrage son caractère totalisant, puisqu'elle lui permet de ne pas se cantonner à un seul genre narratif ou niveau diégétique. Cependant, comme a pu le prouver cette analyse, l'esthétique du mélange se trouve aussi et surtout dans l'usage de la preuve en tant que gage de sincérité et d'authenticité.

Si le narrateur fournit au lecteur de nombreuses preuves directes, allant de la lettre à la chanson et le poème, en passant par les reproductions en tout genre, ces éléments ne constituent pas le seul type de preuve utilisé par Hugo, bien qu'il en fasse un usage particulièrement régulier. Ainsi, les preuves directes rythment le récit, se substituant à la parole même du narrateur. En effet, *Les Misérables* fonctionnent comme un ensemble au sein duquel chaque preuve trouve sa place et sert un objectif propre. Ainsi, les preuves directes permettent au narrateur de s'éclipser afin de laisser parler les faits, permettant donc la construction d'une instance narrative honnête et sincère.

Les preuves indirectes, quant à elles, apportent un véritable ancrage dans le réel qui permet d'induire un sentiment de familiarité chez le lecteur, tandis que les interventions du narrateur, renforcées par les preuves directes et indirectes, témoignent de l'honnêteté de ce narrateur qui ne peut s'empêcher d'intervenir lorsqu'il s'agit de servir la vérité.

L'engagement hugolien et sa volonté de dire vrai révèle donc toute son ampleur dans le cadre de ce dispositif savamment mis en place par Hugo au sein duquel chaque preuve accomplit son but premier, à savoir celui de prouver la conclusion selon laquelle le récit narré est vrai. En effet, la mise en place de ce narrateur honnête est un gage de sincérité de la part d'Hugo, tandis que la preuve, dans toute son imperfection, est un gage d'authenticité présenté au lecteur. Ces deux notions sont toutes deux mises au service

d'une troisième notion, centrale dans l'œuvre hugolienne, qui n'est autre que la vérité. Pour Hugo et son narrateur, il n'y a donc « qu'une nécessité, la vérité<sup>243</sup> ».

Cependant, la multiplicité et la complexité du corpus de preuves présent dans *Les Misérables* permet de s'interroger sur la présence d'une esthétique du collage à laquelle Hugo aurait recours avant l'heure, puisque cette dernière est plus traditionnellement associée à la modernité. En faisant entrer le réel dans le texte, par le biais de preuves en tous genres, Hugo recourt à un collage d'une multitude de lettres, de coupures de presses, de chansons et de poèmes, prétendument issus de sources réelles. Ainsi, l'auteur confère à la preuve, et particulièrement à la preuve directe fournie par le narrateur, une double utilité, puisqu'elle sert la vérité, mais aussi l'esthétique.

Pour conclure, il convient de préciser que si la preuve directe ne peut être considérée comme preuve par excellence, puisqu'elle s'inscrit dans un cadre plus large et plus complexe, elle permet cependant à Hugo, par le double usage, qu'il en fait, à savoir l'alliance de l'esthétique et de l'utile, de prouver l'un des postulats hugoliens selon lequel le Beau est vrai de droit.

---

<sup>243</sup> HUGO (Victor), *Actes et paroles – Depuis l'exil*. Paris, J. Hetzel, 1876.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Source primaire

HUGO (Victor), *Les Misérables*. Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2018

### 2. Sources secondaires

#### 2.1. Œuvres de Victor Hugo

HUGO (Victor), « Le désir de la gloire », in *Trois cahiers de vers français*. 1815-1818.

HUGO (Victor), « À la France », in *L'Année terrible*, Paris, Michel Lévy, 1872.

HUGO (Victor), « Ce siècle avait deux ans », in *Les Feuilles d'automne*. Paris, Imprimerie d'Everat, 1831.

HUGO (Victor), « Détruire la Misère », sur *Assemblée Nationale*, 9 juillet 1849. URL : <https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/victor-hugo-9-juillet-1849>

HUGO (Victor), « L'Utilité du Beau », dans HUGO (Victor), *Proses philosophiques*, Paris, Albin Michel, 1937, pp. 478-486.

HUGO (Victor), *Actes et paroles – Depuis l'exil*. Paris, J. Hetzel, 1876.

HUGO (Victor), *Choses vues*, t. I, Paris, Librairie Ollendorf, 1849.

HUGO (Victor), *Claude Gueux*. Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2015.

HUGO (Victor), *Correspondance*, t. IV. Paris, Albin Michel, 1952.

HUGO (Victor), *Han d'Islande*. Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981.

HUGO (Victor), *Le Dernier Jour d'un condamné*. Paris, Le Livre de poche, coll. « Les Classiques de poche », 2011.

HUGO (Victor), *Napoléon le Petit*. Paris, Actes Sud, 2007.

HUGO (Victor), *Odes et Ballades*. Paris, Ollendorf, 1912.

HUGO (Victor), *Odes et Poésies diverses*. Paris, Pélicier, 1822.

HUGO (Victor), *Philosophie. Préface philosophique des Misérables*. Édition établie par Pierre LAFORGUE, Paris, Éditions Flammarion, 2020.

HUGO (Victor), *Quatrevingt-treize*. Paris, Michel Lévy frères, 1874.

HUGO (Victor), *Tas de pierres*. Paris, Albin Michel, 1942.

## 2.2. Œuvres

*Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris : pour l'année 1818*, 2 vol., Lyon, C.L.F. Panckoucke, 1818. URL : <https://books.google.be/books?id=BamGjYAbQvwC&lpg=PA359&dq=Poterie%20goblet%20paris&hl=fr&pg=PA359#v=onepage&q=Poterie%20goblet%20paris&f=false>

LAMARTINE (Alphonse de), *Considérations sur un chef-d'œuvre ou Le danger du génie, cours familial de littérature*, t. XV, entretien 87, chap. 10, mars 1863.

LEWIS (Matthew Gregory), *The Monk*. Waterford, J. Saunders, 1796.

MALLARMÉ (Stéphane), « Crise de vers », in *Divagations*. Paris, Eugène Fasquelle, 1897.

MOLIÈRE, *Le Misanthrope*. Paris, Jean Ribou, 1666.

PHILIPPE et JULIEN, *La semaine des amours, roman vaudeville, en 7 chapitres*. Paris, 1828. URL : <https://books.google.be/books?id=YX1LAAAACAAJ&hl=fr&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

SARTRE (Jean-Paul), *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.

SÉGUR (Comte de), « Mes adieux ou Ne m'oubliez pas, composée pour la reine Hortense », dans *Œuvres complètes*, Paris, Alexis Eymery, 1827.

STAËL (Germaine de), *Delphine*. Paris, Honoré Champion, 2004.

ZOLA (Émile), *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

### 2.3. Ouvrages critiques

BENICHOU (Paul), *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris, Gallimard, 1996.

DENIS (Benoît), *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2000.

FILLIPETTI (Sandrine), *Victor Hugo*. Paris, Gallimard, coll. « Folio biographie », 2011.

GALLO (Max), *Victor Hugo. Tome I. Je suis une force qui va !* Paris, XO Éditions, 2001.

GOUVARD (Jean-Michel), *De la langue au style*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2019. URL : <https://books.google.be/books?id=ufa9DwAAQBAJ&lpg=PA54&dq=chanson%20populaire%20dans%20les%20mis%C3%A9rables&hl=fr&pg=PA54#v=onepage&q=chanson%20populaire%20dans%20les%20mis%C3%A9rables&f=false>

HALSALL (Albert), *Victor Hugo et l'art de convaincre. Le récit hugolien: rhétorique, argumentation, persuasion*. Montréal, Éditions Balzac, 1995.

HOVASSE (Jean-Marc), *Victor Hugo. Tome I. Avant l'exil, 1802-1851*. Paris, Fayard, 2001.

SIMON (Gustave), *Lettres de Sainte-Beuve à Victor Hugo et à Madame Victor Hugo*. Paris, La Revue de Paris, 1905, pp. 734-735

### 2.4. Articles

« Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen », sur *Conseil Constitutionnel*. URL : <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>

« Sur les traces de Victor Hugo », sur *Archives de l'État en Belgique*, 22 mai 2015. URL : <http://arch.arch.be/index.php?l=fr&m=actualites&r=toutes-les-actualites&a=2015-05-22-sur-les-traces-de-victor-hugo>

ALBERT (Pierre), « L'industrialisation et la démocratisation de la presse du début du XIX<sup>e</sup> siècle à 1871 », dans *Histoire de la presse*. Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

BADIOU (Alain), « Victor Hugo, la grande prose de la révolte », sur *Revue Ballast*, 10 juin 2015. URL : <https://www.revue-ballast.fr/victor-hugo/>

BARTHÉLÉMY (Dominique), « Présence de l'aveu dans le déroulement des ordalies (IXe-XIIIe siècle), dans *L'aveu. Antiquité et Moyen Âge. Actes de la table ronde de Rome*, n° 88, 1986, pp. 191-212.

BERNARD (Michel), « Le je/nous de Victor Hugo. Pluriel de modestie et pluriel de majesté dans *Les Misérables* », dans CHAMARAT (Gabriella), dir., *Les Misérables. Nommer l'innommable*. Orléans, Éditions Paradigme, 1994.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, « *L'Oriflamme, le Régulateur*. Journal politique et littéraire », sur *Retronews*. URL : <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/oriflamme-le-regulateur>

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, « *Le Conservateur* » sur *Retronews*. URL : <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/conservateur>

BORDAS (Éric), « Les détournements de l'écriture du "je" dans *Les Misérables* », dans *L'information Grammaticale*, n° 63, 1994, pp. 35-38.

BUFFARD-MORET (Brigitte), « De l'influence de la chanson sur le vers au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Romantisme*, n° 140, 2008, pp. 21-35. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2008-2-page-21.htm>

BURRI (Julien), « "Les Misérables", ou l'épopée de la conscience humaine », sur *Le Temps*, 6 avril 2018. URL : <https://www.letemps.ch/culture/miserables-lepopee-conscience-humaine>

CHAUVAUD (Frédéric), « Le sacre de la preuve indiciale. De la preuve orale à la preuve scientifique (XIX<sup>e</sup>-milieu du XX<sup>e</sup> siècle), dans LEMESLE (Bruno), dir., *La Preuve en justice : de l'Antiquité à nos jours*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 221-239.

CUVILLIER-FLEURY (Alfred Auguste), « *Les Misérables* ; première partie. Par M. Victor Hugo », dans *Journal des débats politiques et littéraires*, 29 avril 1862.

DIAZ (José-Luis), « Le XIX<sup>e</sup> siècle devant les correspondances », dans *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n°90, 1995, p. 9. URL : [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1995\\_num\\_25\\_90\\_3049](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1995_num_25_90_3049)

FARCY (Jean-Claude), « L'établissement des preuves au pénal », sur *Criminocorpus*, 21 septembre 2007. URL : <https://criminocorpus.org/fr/outils/sources-judiciaires/histoire-contemporaine/05-letablissement-des-preuves/>

*Gazette des tribunaux. Journal de jurisprudence et des débats judiciaires*. Lundi 19, mardi 20 mars 1832, numéro 2059.

GEFEN (Alexandre), « La place de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française », sur *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 2016. URL : <http://journals.openedition.org/acrh/7321#quotation>

GUIGNARD (Laurence) et MANDALAIN (Gilles), « Introduction : usages du droit dans l'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n°48, 2012, pp. 9-25.

HALPERIN (Jean-Louis), « La preuve judiciaire et la liberté du juge », dans *Communications*, n° 84, 2009, p. 22. URL : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2008\\_num\\_84\\_1\\_2504](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2008_num_84_1_2504)

« Hugo Politique », sur *Maison Victor Hugo*, février 2013, p. 3. URL : [https://www.maisonvictorhugo.paris.fr/sites/victorhugo/files/cp\\_dp\\_visuels/dossiers\\_de\\_presse/dp\\_politique\\_5\\_0.pdf](https://www.maisonvictorhugo.paris.fr/sites/victorhugo/files/cp_dp_visuels/dossiers_de_presse/dp_politique_5_0.pdf)

LAFORGUE (Pierre), « La symbolisation de l'histoire chez Hugo, l'exemple de Cosette et Gavroche », sur *Groupe Hugo*, 18 novembre 1989. URL : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/89-11-18Laforgue.pdf>

LANSON (Gustave), « L'histoire littéraire et la sociologie », dans *Revue de métaphysique et de morale*, vol. XII, 1904, p. 621-642.

LEGROS (Huguette), « Quand les jugements de Dieu deviennent artifices littéraires ou la profanité impunie d'une poétique », dans *La Justice au Moyen Âge : sanction ou impunité ?* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1986, pp. 197-212.

LUNDWALL (Gaspard), « Le contrat chez Balzac. Mensonge romantique et vérité contractuelle », dans *L'Année balzacienne*, n°14, 2013, p. 362.

PEYRACHE-LEBORGNE (Dominique), « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie », dans *Romantisme*, 1993, n° 82, p. 19. URL : [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1993\\_num\\_23\\_82\\_5906](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1993_num_23_82_5906)

PORNET (Gabriel), « 1848-2018, à la recherche des barricades oubliées », sur *Libération*, 25 juin 2018. URL : [https://www.liberation.fr/debats/2018/06/25/1848-2018-a-la-recherche-des-barricades-oubliees\\_1661841/](https://www.liberation.fr/debats/2018/06/25/1848-2018-a-la-recherche-des-barricades-oubliees_1661841/)

RIGLET (Marc), « Victor Hugo et la politique », dans *L'Express*, 21 février 2012.

ROSA (Guy), « Histoire sociale et roman de la misère : *les Misérables* de V. Hugo » dans *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, tome 11, 1995, pp. 95-110. URL : [https://www.persee.fr/doc/r1848\\_1265-1354\\_1995\\_num\\_11\\_1\\_2221](https://www.persee.fr/doc/r1848_1265-1354_1995_num_11_1_2221)

ROUBAUD (Benjamin), « Panthéon charivarique », dans *Le Charivari*, 10 décembre 1841.

SAVY (Nicole), « Waterloo, digression et insémination dans *Les Misérables* », dans ZANONE (Damien), dir., *La Chose de Waterloo*. Leiden, Brill, 2017, p. 111.

## 2.5. Sites internet

« Conteur » sur *Littré*. URL : <https://www.littre.org/definition/conteur>

« Drame », sur *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/drame>

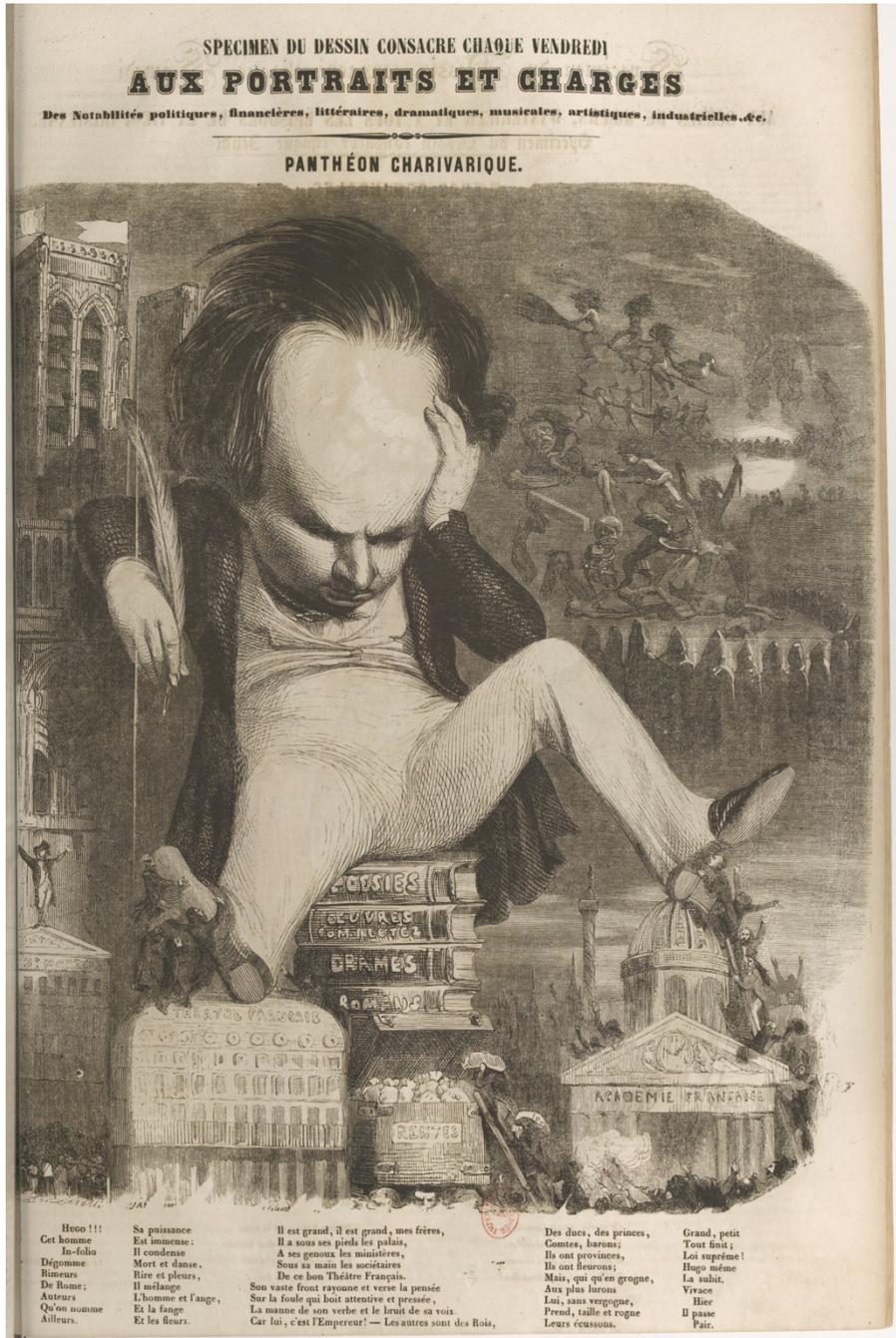
« Ordalie », sur *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/ordalie>

« Preuves légales », sur *Criminocorpus*. URL : <https://criminocorpus.org/fr/outils/bibliographie/consultation/glossaire/49/>

# ANNEXES

# ANNEXES

ROUBAUD (Benjamin), *Panthéon charivarique* [caricature], 10 décembre 1841.



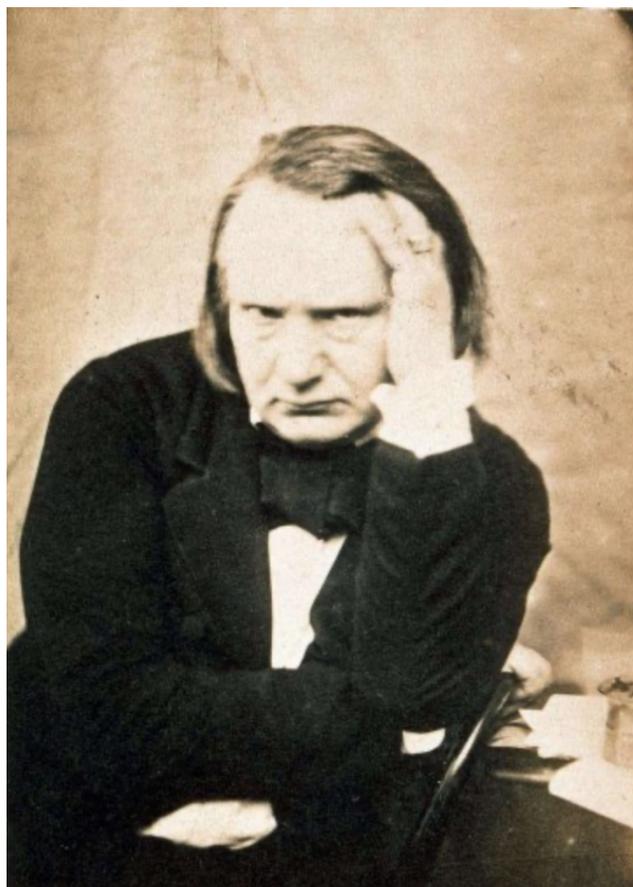
**FOUCHER (Adèle), Victor Hugo portraituré par Adèle Foucher [dessin], 1820.**



**ALAUX (Jean), Portrait de Victor Hugo sur fond de Notre-Dame de Reims [peinture], 1822.**



**HUGO (Charles), Victor Hugo assis, la main gauche à la tempe [photographie], vers 1853.**



**VACQUERIE (Auguste), *Victor Hugo écoutant Dieu* [photographie], 1853.**



*Tableau reprenant les preuves fournies par le narrateur*

<b>Preuves fournies par le narrateur</b>	
<b>Lettres</b>	p. 35, p. 81, p. 146, p. 184, p. 201, p. 203, p. 227, p. 237, p. 421, p. 713, p. 718, p. 1115, p. 1117, p. 1121, p. 1134, p. 1291, p. 1392
<b>Reproductions</b>	p. 9, p. 11, p. 262, p. 297, p. 323, p. 412, p. 444, p. 486, p. 492, p. 559, p. 626, p. 826, p. 827, p. 843, p. 907, p. 1015, p. 1016, p. 1040, p. 1059, p. 1185.
<b>Chansons et poèmes</b>	p. 132, p. 142, p. 143, p. 149, p. 152, p. 154, p. 253, p. 574, p. 595, p. 659, p. 721, p. 760, p. 798, p. 907, p. 992, p. 995, p. 1045, p. 1054, p. 1061, p. 1079, p. 1100, p. 1113, p. 1136, p. 1183, p. 1298.

*Almanach des adresses de tous les commerçans de Paris : pour l'année 1818, 2 vol., Lyon, C.L.F. Panckoucke, 1818, p. 359.*

**Potiers d'étain. — Potiers de terre. 359**

Lainé, r. de la Verrerie. 1.  
Laisement, *élig.*, r. J.-J. Rousseau. 22.  
Lejeune, — manufacturier d'étain en feuilles, — r. du Faub.-St.-Antoine. 114.  
Lesgent, r. Bourg-l'Abbé. 3.  
Mahy, r. du Faub.-St.-Denis. 42.  
Parain (mad. veuve), r. Ste.-Marguerite-St.-Germain. 5.  
Seyffert-Parlaw, *élec.*, r. Comtesse-d'Artois. 106.  
Tardif, r. St.-Martin. 214.  
Tonnellier fils, r. Greneta. 39.  
Trouvé, — potier d'étain et fabricant d'alambics, serpents, boules de condensation et généralement tout ce qui est utile en pharmacie, — r. St.-Denis. 303.  
Vaulot, r. St.-Martin. 220.

**POTIERS DE TERRE.**

Autelet, — potier et faïencier, — r. de Seine-St.-Germ. 93.  
Bauer, — fabricant, — *élig.*, r. de la Roquette. 17.  
Caillard, r. du Faub.-Poissonnière. 35.  
Campagne (mad. veuve), — fabricant, r. de la Roquette. 42.  
Coquillot, — fabricant, — r. de la Roquette. 31.  
Delauney, r. des-Boucheries-St.-Germain. 54.  
Denis, r. St.-Honoré. 357.  
Duchemin, — fabricant et carreleur, — r. St.-Médard. 5.  
Duchesne, r. de la Roquette. 25.  
Ducrot, r. des Vieux-Augustins. 41.  
Dunand, *élig.*, r. du Petit-Carreau. 24.  
Durue, r. de la Roquette. 60.  
Fage (mad.), r. du Faub.-St.-Martin. 133.  
Fougerolles, r. de la Vieille-Draperie. 8.  
Goblet fils, *élec.*, r. Copeau. 39.  
Grecourt, — potier et carreleur, — r. Copeau. 49.  
Guyard, — fabricant, — r. du Faub.-St.-Denis. 125.  
Hatan, — r. de la Roquette. 52 à 56.  
Heiligenstein, — fabricant, — r. Contrescarpe-St.-Antoine. 62.  
Hutan, *élec.*, r. de la Roquette. 52 à 54.  
Jacobienne, — potier et carreleur, — r. Neuve-St.-Médard. 3.  
Kropfer, — fabricant, — r. du Faub.-St.-Martin. 51.  
Lagretet (mad. veuve), r. de Paradis-Poissonnière. 42.  
Lallemant, r. de Beaujolois. 10, au Marais.  
Lebourguignon, *élig.*, r. de la Fromagerie. 3.  
Lelandais, r. de Seine-St.-Germain. 37.  
Marin, r. de la Roquette. 38.  
Tourase, r. du Basfroy. 4.  
Varoquier, r. Mazarine. 14.  
Yverneau (mad. veuve), r. du Basfroy. 26.

« Ce qu'on rencontre en venant de Nivelles », *Mis.*, partie II, Livre I, chapitre I, p. 301

L'an dernier (1861), par une belle matinée de mai, un passant, celui qui raconte cette histoire, arrivait de Nivelles et se dirigeait vers La Hulpe. Il allait à pied. Il suivait, entre deux rangées d'arbres, une large chaussée pavée ondulant sur des collines qui viennent l'une après l'autre, soulèvent la route et la laissent retomber, et font là comme des vagues énormes. Il avait dépassé Lillois et Bois-Seigneur-Isaac. Il apercevait, à l'ouest, le clocher d'ardoise de Braine- l'Alleud qui a la forme d'un vase renversé. Il venait de laisser derrière lui un bois sur une hauteur, et, à l'angle d'un chemin de traverse, à côté d'une espèce de potence vermoulue portant l'inscription : Ancienne barrière n° 4, un cabaret ayant sur sa façade cet écriteau : Au quatre vents. Échabeau, café de particulier.

Un demi-quart de lieue plus loin que ce cabaret, il arriva au fond d'un petit vallon où il y a de l'eau qui passe sous une arche pratiquée dans le remblai de la route. Le bouquet d'arbres, clair-semé mais très vert, qui emplit le vallon d'un côté de la chaussée, s'éparpille de l'autre dans les prairies et s'en va avec grâce et comme en désordre vers Braine- l'Alleud.

Il y avait là, à droite, au bord de la route, une auberge, une charrette à quatre roues devant la porte, un grand faisceau de perches à houblon, une charrue, un tas de broussailles sèches près d'une haie vive, de la chaux qui fumait dans un trou carré, une échelle le long d'un vieux hangar à cloisons de paille. Une jeune fille sarclait dans un champ où une grande affiche jaune, probablement du spectacle forain de quelque kermesse, volait au vent. À l'angle de l'auberge, à côté d'une mare où naviguait une flottille de canards, un sentier mal pavé s'enfonçait dans les broussailles. Ce passant y entra.

Au bout d'une centaine de pas, après avoir longé un mur du quinzième siècle surmonté d'un pignon aigu à briques contrariées, il se trouva en présence d'une grande porte de pierre cintrée, avec imposte rectiligne, dans le grave style de Louis XIV, accostée de deux médaillons plans. Une façade sévère dominait cette porte ; un mur perpendiculaire à la façade venait presque toucher la porte et la flanquait d'un brusque angle droit. Sur le pré devant la porte gisaient trois herses à travers lesquelles poussaient pêle-mêle toutes les fleurs de mai. La porte était fermée. Elle avait pour clôture deux battants décrépits ornés d'un vieux marteau rouillé. Le soleil était charmant ; les branches avaient ce doux frémissement de mai qui semble venir des nids plus encore que du vent. Un brave petit oiseau, probablement amoureux, vocalisait éperdument dans un grand arbre. Le passant se courba et considéra dans la pierre à gauche, au bas du pied-droit de la porte, une assez large excavation circulaire ressemblant à l'alvéole d'une sphère. En ce moment les battants s'écartèrent et une paysanne sortit.

Elle vit le passant et aperçut ce qu'il regardait.

— C'est un boulet français qui a fait ça, lui dit-elle. Et elle ajouta :

— Ce que vous voyez là, plus haut, dans la porte, près d'un clou, c'est le trou d'un gros biscaïen. Le biscaïen n'a pas traversé le bois.

— Comment s'appelle cet endroit-ci ? demanda le passant.

— Hougomont, dit la paysanne.

Le passant se redressa. Il fit quelques pas et s'en alla regarder au-dessus des haies. Il aperçut à l'horizon à travers les arbres une espèce de monticule et sur ce monticule quelque chose qui, de loin, ressemblait à un lion.

Il était dans le champ de bataille de Waterloo.

**« *Christus nos liberavit* », *Mis.*, partie I, Livre V, chapitre XII, p. 188.**

Qu'est-ce que c'est que cette histoire de Fantine ? C'est la société achetant une esclave.

À qui ? À la misère.

À la faim, au froid, à l'isolement, à l'abandon, au dénûment. Marché douloureux. Une âme pour un morceau de pain. La misère offre, la société accepte.

La sainte loi de Jésus-Christ gouverne notre civilisation, mais elle ne la pénètre pas encore. On dit que l'esclavage a disparu de la civilisation européenne. C'est une erreur. Il existe toujours, mais il ne pèse plus que sur la femme, et il s'appelle prostitution.

Il pèse sur la femme, c'est-à-dire sur la grâce, sur la faiblesse, sur la beauté, sur la maternité. Ceci n'est pas une des moindres hontes de l'homme.

Au point de ce douloureux drame où nous sommes arrivés, il ne reste plus rien à Fantine de ce qu'elle a été autrefois. Elle est devenue marbre en devenant boue. Qui la touche a froid. Elle passe, elle vous subit, et elle vous ignore ; elle est la figure déshonorée et sévère. La vie et l'ordre social lui ont dit leur dernier mot. Il lui est arrivé tout ce qui lui arrivera. Elle a tout ressenti, tout supporté, tout éprouvé, tout souffert, tout perdu, tout pleuré. Elle est résignée de cette résignation qui ressemble à l'indifférence comme la mort ressemble au sommeil. Elle n'évite plus rien. Elle ne craint plus rien. Tombe sur elle toute la nuée et passe sur elle tout l'océan ! que lui importe ! c'est une éponge imbibée.

Elle le croit du moins, mais c'est une erreur de s'imaginer qu'on épuise le sort et qu'on touche le fond de quoi que ce soit.

Hélas ! qu'est-ce que toutes ces destinées ainsi poussées pêle-mêle ? où vont-elles ? pourquoi sont-elles ainsi ?

Celui qui sait cela voit toute l'ombre.

Il est seul. Il s'appelle Dieu.

**« *La Charybde du faubourg Saint-Antoine et la Scylla du faubourg du Temple* », *Mis.*, partie V, Livre I, chapitre I, p. 1138.**

Les deux plus mémorables barricades que l'observateur des maladies sociales puisse mentionner n'appartiennent point à la période où est placée l'action de ce livre. Ces deux barricades, symboles toutes les deux, sous deux aspects différents, d'une situation redoutable, sortirent de terre lors de la fatale insurrection de juin 1848, la plus grande guerre des rues qu'ait vue l'histoire.

Il arrive quelquefois que, même contre les principes, même contre la liberté, l'égalité et la fraternité, même contre le vote universel, même contre le gouvernement de tous par tous, du fond de ses angoisses, de ses découragements, de ses dénûments, de ses fièvres, de ses détresses, de ses miasmes, de ses ignorances, de ses ténèbres, cette grande désespérée, la canaille, proteste, et que la populace livre bataille au peuple.

Les gueux attaquent le droit commun ; l'ochlocratie s'insurge contre le démos.

Ce sont là des journées lugubres ; car il y a toujours une certaine quantité de droit même dans cette démence, il y a du suicide dans ce duel, et ces mots, qui veulent être des injures, gueux, canailles, ochlocratie, populace, constatent, hélas ! plutôt la faute de ceux qui règnent que la faute de ceux qui souffrent ; plutôt la faute des privilégiés que la faute des déshérités.

Quant à nous, ces mots-là, nous ne les prononçons jamais sans douleur et sans respect, car, lorsque la philosophie sonde les faits auxquels ils correspondent, elle y trouve souvent bien des grandeurs à côté des misères. Athènes était une ochlocratie ; les gueux ont fait la Hollande ; la populace a plus d'une fois sauvé Rome ; et la canaille suivait Jésus-Christ.

Il n'est pas de penseur qui n'ait parfois contemplé les magnificences d'en bas.

C'est à cette canaille que songeait sans doute saint Jérôme, et à tous ces pauvres gens, et à tous ces vagabonds, et à tous ces misérables d'où sont sortis les apôtres et les martyrs, quand il disait cette parole mystérieuse : *Fex urbis, lex orbis*.

Les exaspérations de cette foule qui souffre et qui saigne, ses violences à contre-sens sur les principes qui sont sa vie, ses voies de fait contre le droit, sont des coups d'état populaire, et doivent être réprimés. L'homme probe s'y dévoue, et, par amour même pour cette foule, il la combat. Mais comme il la sent excusable tout en lui tenant tête ! comme il la vénère tout en lui résistant ! C'est là un de ces moments rares où, en faisant ce qu'on doit faire, on sent quelque chose qui déconcerte et qui déconseillerait presque d'aller plus loin ; on persiste, il le faut ; mais la conscience satisfaite est triste, et l'accomplissement du devoir se complique d'un serrement de cœur.

Juin 1848 fut, hâtons-nous de le dire, un fait à part, et presque impossible à classer dans la philosophie de l'histoire. Tous les mots que nous venons de prononcer doivent être écartés quand il s'agit de cette émeute extraordinaire où l'on sentit la sainte anxiété du travail réclamant ses droits. Il fallut la combattre, et c'était le devoir, car elle attaquait la république. Mais, au fond, que fut juin 1848 ? Une révolte du peuple contre lui-même.

#### **« Les zigzags de la stratégie », *Mis.*, partie II, Livre V, chapitre I, p. 441.**

Ici, pour les pages qu'on va lire et pour d'autres encore qu'on rencontrera plus tard, une observation est nécessaire.

Voilà bien des années déjà que l'auteur de ce livre, forcé, à regret, de parler de lui, est absent de Paris. Depuis qu'il l'a quitté, Paris s'est transformé. Une ville nouvelle a surgi qui lui est en quelque sorte inconnue. Il n'a pas besoin de dire qu'il aime Paris ; Paris est la ville natale de son esprit. Par suite des démolitions et des reconstructions, le Paris de sa jeunesse, ce Paris qu'il a religieusement emporté dans sa mémoire, est à cette heure un Paris d'autrefois. Qu'on lui permette de parler de ce Paris-là comme s'il existait encore. Il est possible que là où l'auteur va conduire les lecteurs en disant : « Dans telle rue il y a telle maison », il n'y ait plus aujourd'hui ni maison ni rue. Les lecteurs vérifieront, s'ils veulent en prendre la peine. Quant à lui, il ignore le Paris nouveau, et il écrit avec le Paris ancien devant les yeux dans une illusion qui lui est précieuse. C'est une douceur pour lui de rêver qu'il reste derrière lui quelque chose de ce qu'il voyait quand il était dans son pays, et que tout ne s'est pas évanoui. Tant qu'on va et vient dans le pays natal, on s'imagine que ces rues vous sont indifférentes, que ces fenêtres, ces toits et ces portes ne vous sont de rien, que ces murs vous sont étrangers, que ces arbres sont les premiers arbres venus, que ces maisons où l'on n'entre pas vous sont inutiles, que ces pavés où l'on marche sont des pierres. Plus tard, quand on n'y est plus, on s'aperçoit que ces rues vous sont chères, que ces toits, ces fenêtres et ces portes vous manquent, que ces murailles vous sont nécessaires, que ces arbres sont vos bien-aimés, que ces maisons où l'on n'entrait pas on y entrait tous les jours, et qu'on a laissé de ses entrailles, de son sang et de son cœur dans ces pavés. Tous ces lieux qu'on ne voit plus,

qu'on ne reverra jamais peut-être, et dont on a gardé l'image, prennent un charme douloureux, vous reviennent avec la mélancolie d'une apparition, vous font la terre sainte visible, et sont, pour ainsi dire, la forme même de la France ; et on les aime et on les évoque tels qu'ils sont, tels qu'ils étaient, et l'on s'y obstine, et l'on n'y veut rien changer, car on tient à la figure de la patrie comme au visage de sa mère.

Qu'il nous soit donc permis de parler du passé au présent. Cela dit, nous prions le lecteur d'en tenir note, et nous continuons.