



HAL
open science

Figures antiques en révolution : le cas d'Enjolras et Grantaire dans *Les Misérables* de Victor Hugo

Loup Belliard

► **To cite this version:**

Loup Belliard. Figures antiques en révolution : le cas d'Enjolras et Grantaire dans *Les Misérables* de Victor Hugo. *Littératures*. 2021. dumas-03294533

HAL Id: dumas-03294533

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03294533>

Submitted on 21 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Figures antiques en révolution : le cas d'Enjolras et Grantaire dans *Les Misérables* de Victor Hugo



**Loup
BELLIARD**

Sous la direction de Delphine Gleizes
UFR LLASIC
Département de Lettres

Mémoire de master 2
Parcours Littérature : Critique et création
Année universitaire 2020-2021

**Antiquité en Révolution : Symboliques des personnages
d'Enjolras et de Grantaire dans *Les Misérables* de
Victor Hugo**

**Loup
BELLIARD**

Sous la direction de Delphine Gleizes

UFR LLASIC
Département de Lettres

Mémoire de master 2

Parcours Littérature : Critique et création

Année universitaire 2020-2021

DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : Loup

NOM : Belliard

DATE : 03/05/2021

Sommaire

Table des matières

.....	1
Sommaire.....	5
Introduction.....	7
Partie 1 - Une nouvelle représentation du couple antique.....	15
INTRODUCTION : HUGO ET LA MYTHOLOGIE.....	16
CHAPITRE 1 : INSPIRATION ANTIQUE DES PERSONNAGES ET FORCE MYTHIQUE DU DÉCOR.....	19
LA BARRICADE, CADRE MYTHIQUE	19
GRANTAIRE, CITOYEN CORINTHIEN.....	25
CHAPITRE 2. ENJOLRAS ET GRANTAIRE, OU LA REPRISE D'UN MODÈLE ANTIQUE.....	31
INTRODUCTION : LE COUPLE, LE DOUBLE, L'ANTITHÈSE CHEZ HUGO.....	31
APPELS ET COMPARAISONS À DES COUPLES ISSUS DE LA MYTHOLOGIE.....	33
HÉRITAGE D'UN HOMO-ÉROTISME ANTIQUE	45
SYMBOLIQUE DES PERSONNAGES, ENTRE MYTHE, TYPE LITTÉRAIRE ET ALLÉGORIE.....	58
Partie 2 - Multiplicité des symboliques : de la tradition à la réappropriation.....	64
CHAPITRE 3. SYMBOLIQUE DU LANGAGE, SYMBOLIQUE DU GENRE.....	65
SIGNIFICATION DU GENRE : ÉPIQUE, HÉROÏ-COMIQUE ET MYTHOLOGIE.....	65
SYMBOLIQUE DU LANGAGE : ABC, ALPHABET ET CALEMBOURS.....	73
CHAPITRE 4. RÉVOLUTION, ART ET PHILOSOPHIE.....	79
GRANTAIRE ET ENJOLRAS : UN PHILOSOPHE ET UN POÈTE.....	79
APOLLON ET DIONYSOS : REPRÉSENTATION EN MIROIR DE DEUX VISIONS ARTISTIQUES ET RÉVOLUTIONNAIRES.....	86
Partie 3 - Visions réflexives de la Révolution.....	93
CHAPITRE 7. DE 1789 À 1832 : UNE RÉFLEXION SUR LA RÉVOLUTION AU SEIN D'UNE ÉPOQUE.....	94
LA BARRICADE ET SES FIGURES, AU CŒUR DE L'INSURRECTION DE 1832.....	94
DUO RÉVOLUTIONNAIRE : ROBESPIERRE ET SAINT-JUST.....	100
CHAPITRE 8. SUPERPOSITION DES ÉPOQUES, RÉFLEXION GÉNÉRALE SUR LA RÉVOLUTION.....	108
ENJOLRAS, SOLEIL DE L'INSURRECTION, INCARNATION DE L'UTOPIE.....	108
PEUPLE ET IDÉAL.....	116
ANTIQUITÉ, RÉVOLUTION FRANÇAISE, INSURRECTION DE 1832 : D'ÉPOQUE EN ÉPOQUE, LE SENS DE LA RÉVOLTE.....	122

<u>Conclusion.....</u>	<u>135</u>
<u>Bibliographie.....</u>	<u>137</u>
<u>Annexes.....</u>	<u>143</u>

Introduction

« Enjolras qui était debout sur la crête du barrage, le fusil au poing, leva son beau visage austère. Enjolras, on le sait, tenait du spartiate et du puritain. Il fût mort aux Thermopyles avec Léonidas et eût brûlé Drogheda avec Cromwell.

– Grantaire ! Cria-t-il, va-t'en cuver ton vin hors d'ici. C'est la place de l'ivresse et non de l'ivrognerie. Ne déshonore pas la barricade !

Cette parole irritée produisit sur Grantaire un effet singulier. On eût dit qu'il recevait un verre d'eau froide à travers le visage. Il parut subitement dégrisé. Il s'assit, s'accouda sur une table près de la croisée, regarda Enjolras avec une inexprimable douleur, et lui dit :

– Tu sais que je crois en toi. »

Victor Hugo, *Les Misérables*¹

Le 5 juin 1832, une émeute éclate à Paris contre la Monarchie de Juillet et le roi Louis-Philippe, au pouvoir depuis deux ans. Étudiants et ouvriers, menés par des sociétés républicaines telles que celle des Amis du Peuple, font de l'enterrement du général Lamarque, ancien général Napoléonien très populaire, le point de départ d'une insurrection qui rassemblera les classes populaires et moyennes - c'est à dire principalement des étudiants et des ouvriers - sur les barricades. L'état de siège est proclamé par le gouvernement, la répression est massive ; la révolte est étouffée dès le lendemain. À l'issue des affrontements, on dénombre 180 morts chez les insurgés, 70 chez les forces de l'ordre, et les principales sociétés populaires sont dissoutes. Le peuple n'ayant pas suivi le soulèvement en masse, l'émeute est un échec politique ; Louis-Philippe reste au pouvoir, et la monarchie se maintiendra jusqu'à la révolution de 1848².

C'est en marge de cet événement qui a marqué les auteurs contemporains, mais a été vite oublié par l'Histoire, car mené par des anonymes, que Victor Hugo fait se dérouler l'un des épisodes majeurs des *Misérables*. L'auteur entretient une certaine relation de proximité avec cet

¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, 1998, p.1482.

² Informations tirées de l'ouvrage de Jean Guarrigue et Philippe Lacombrade, *La France au XIXème siècle, 1814-1914*. Paris, Armand Colin, 2019.

épisode, puisqu'il en a été le témoin direct, bien que n'étant à l'époque que très peu favorable aux insurgés - vision qui changera par la suite, en même temps que son positionnement politique. Il met donc en scène un groupe révolutionnaire fictif principalement composé de jeunes étudiants, les « Amis de l'ABC », comptant neuf membres qui prennent part à l'insurrection et élèvent une barricade, elle aussi fictive, rue de la Chanvrerie, la tenant pendant vingt-quatre heures avant de plier face à la répression et d'y mourir. Ladite barricade est un lieu phare du roman, où se croisent les destins de la plupart de ses héros, tels que Marius, Gavroche, Éponine, Javert ou Jean Valjean.

C'est dans ce contexte narratif de bataille épique au dénouement tragique que Victor Hugo introduit les deux personnages qui vont faire l'objet de notre étude. Figures centrales des « Amis de l'ABC », ils font l'objet d'une attention particulière de la part de l'auteur, lequel leur attribue une symbolique très dense qui les démarque des autres insurgés.

Le premier, Enjolras, est présenté comme le chef du groupe ; meneur charismatique d'une sévérité sans faille, il joue un rôle important sur la barricade, qu'il dirige, et sur laquelle il s'illustre plusieurs fois, notamment par ses discours inspirés et par la justice qu'il y exerce, exécutant lui-même un insurgé ayant assassiné un civil.

Le second, Grantaire, est présenté d'emblée comme son double inversé, son « envers, [son] revers »³, diamétralement opposé à lui. Ivrogne sceptique n'adhérant pas à l'idéologie des autres membres des « Amis de l'ABC », il montre néanmoins une intense fascination pour leur meneur, qui le pousse à les fréquenter. Contrairement au reste du groupe, il ne prend pas part à l'insurrection. S'endormant alors que la barricade est en construction, il ne se réveille que lors de la chute de cette dernière ; rejoignant alors le combat au dernier instant pour pouvoir mourir avec Enjolras, il est finalement accepté par ce dernier, qui lui serre la main au moment de leur exécution commune. Leur mort signe la chute définitive de la barricade.

Ces deux personnages sont des figures puissantes, fonctionnant sur le modèle de l'antithèse, montrant une esthétique des contraires qui se repoussent et s'attirent dans une relation continuellement conflictuelle qui finit par fusionner à la toute fin. Cette forte caractérisation s'accompagne d'une multitude de références à la mythologie ou à l'histoire antique utilisées par Hugo pour les construire l'un par rapport à l'autre. Ces références, ainsi que l'utilisation du registre épique, s'inscrivent dans la continuité d'un mouvement général chez les auteurs de la première moitié du XIX^e siècle, génération dont le socle culturel est en grande partie constitué de l'ap-

³ Troisième partie, Livre quatrième, chapitre un, « Un groupe qui a failli devenir historique ».

prentissage de la rhétorique et des lettres classiques, et qui commence à s'intéresser à l'histoire de la religion, n'hésitant pas à reprendre d'anciens mythes en se les appropriant pour illustrer sa pensée, nationalisant la mythologie grecque et se lançant dans la production massive d'épopées, par exemple, comme l'ont montré les travaux de Pierre Albouy⁴ et de Claude Millet⁵ sur le sujet.

Enjolras et Grantaire forment ainsi un socle autour duquel le reste des « Amis de l'ABC » s'articulent, et communiquent à l'ensemble de l'insurrection la dimension antiquisante et épique que l'auteur souhaite donner à sa symbolique de l'événement révolutionnaire. Leur présence dans le roman participe aussi à la dimension tragique que Hugo mêle systématiquement à l'épique, comme nous le verrons plus tard, notamment avec leur réunion finale et la mort commune de ces deux figures éminemment tragique, d'une part un révolutionnaire montré comme ayant le potentiel de Saint-Just, mais ne parvenant pas à mener son insurrection jusqu'au bout, et de l'autre un ivrogne pathétique en constante demande d'une amitié qui ne lui est pas accordée.

Ces deux protagonistes, présentés d'emblée comme un duo de personnages opposés l'un à l'autre, mais indissociables, montrent une relation ambiguë, fanatisme pour l'un, dédain pour l'autre, difficilement interprétable comme de la camaraderie étudiante, se différenciant bien de celle qui lie les autres membres du groupe des « Amis de l'ABC » entre eux. De plus, les nombreuses références mythologiques et historiques dont il font l'objet renvoient dans la plupart des cas à des personnages ou à des couples homosexuels emblématiques ; cela pose la question de la nature de la relation que l'auteur a voulu construire entre eux. En effet, ces références, omniprésentes dans le texte et ponctuant presque chacune des apparitions des deux personnages, ne sont pas toujours explicites, et parfois peu claires au sujet de la manière dont Hugo a voulu lier son personnage au mythe ou à l'anecdote historique en question⁶. Le lecteur est ainsi mis en situation de décrypter les leçons à tirer de cette représentation mythologique, en se basant en partie sur ses connaissances personnelles ou extérieures et sur son interprétation, comme ce peut-être le cas pour la présence de l'homosexualité. Il s'agit de savoir si l'état de « couple » des personnages est seulement la résultante d'une symbolique philosophique et/ou politique, ou si nous avons réellement affaire à une représentation d'un couple homosexuel dans sa tradition antique, et si c'est le cas, quels sont les liens de cette représentation avec la symbolique évoquée plus tôt.

⁴ Albouy, Pierre, *La création mythologique chez Victor Hugo*. Rennes : Librairie José Corti, 1963.

⁵ Millet Claude. « L'épique à l'épreuve (Victor Hugo) », *Romantisme*, vol. 172, no. 2, 2016, pp. 13-25.

⁶ Nous pouvons prendre pour exemple une comparaison tirée de notre citation d'introduction, « Enjolras [...] fût mort aux Thermopyles avec Léonidas » (*Les Misérables*, Troisième Partie, Livre douze, chapitre trois).

La symbolique d'Enjolras et Grantaire est également enrichie par le fait qu'au fil de son récit, Hugo multiplie les références plus ou moins explicites à d'autres insurrections que celle qui est décrite ; la Révolution Française bien sûr, mais aussi le soulèvement ultérieur de 1848, auquel il dédie un long chapitre sur les barricades⁷. De cette manière, que ce soit à travers ses personnages ou ses digressions philosophiques, il entame une réflexion générale sur les Révolutions et le Progrès - réflexion qui lui est chère, puisqu'il la développera à nouveau dans son roman plus tardif *Quatre-vingt-Treize*, sur l'année de la Terreur. Les deux personnages qui nous intéressent sont également liés à cette symbolique, notamment via le mode allégorique.

L'événement historique que nous abordons ici n'est pas une révolution à proprement parler ; il s'agit davantage d'une insurrection, c'est-à-dire une action de soulèvement armé contre un pouvoir établi dans le but de le renverser, ou d'une émeute, c'est à dire un soulèvement ou une agitation populaire violente éclatant dans le cadre d'une situation tendue⁸. Nous utiliserons néanmoins dans cette étude le terme de révolution, au sens de « Renversement soudain du régime politique d'une nation, du gouvernement d'un état, par un mouvement populaire, le plus souvent sans respect des formes légales et entraînant une transformation profonde des institutions, de la société et parfois des valeurs fondamentales de la civilisation. »⁹ ; non pour désigner l'événement historique en lui-même, mais le but idéal poursuivi par les insurgés, et l'idée générale d'une volonté de renversement d'un gouvernement par un mouvement progressiste.

Peu de travaux spécifiques ont été jusqu'ici consacrés à Enjolras et Grantaire ; seul un article de Laurine Vandame paru en 2014, *Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832*¹⁰, se concentre sur eux, relevant leur valeur mythologique réutilisée dans un cadre historique particulier, et ébauchant plusieurs questionnements, dont celui de l'homosexualité : mais ce travail reste assez bref, bien qu'ouvrant plusieurs pistes. La construction mythique du personnage d'Enjolras ou de la barricade, étant très explicite dans le roman, est évoquée dans plusieurs articles ; mais il n'existe pas à notre connaissance de travaux exploitant cette symbolique en étu-

⁷ Cinquième partie, Livre premier, chapitre un : « La Charybde du faubourg Saint-Antoine et la Scylla du faubourg du Temple ».

⁸. Articles « insurrection » et « émeute » du dictionnaire TLFi du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) [en ligne]; Nancy, 2012.

⁹ Article « Révolution » du dictionnaire TLFi du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) [en ligne]; Nancy, 2012.

¹⁰ Vandamme, Laurine, *Les Misérables : Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832* [en ligne] , séminaire « Approches du romantisme » de Bertrand Marchal, 2014-2015.

diant les deux personnages l'un par rapport à l'autre et de manière fouillée, en rassemblant la totalité des références dont il est question les concernant.

Pour ce qui est de la symbolique historique, elle a été travaillée par beaucoup d'auteurs concernant Enjolras, la barricade ou les « Amis de l'ABC » dans leur entièreté ; Thomas Bouchet¹¹, pour n'en citer qu'un, a particulièrement étudié *Les Misérables* du point de vue d'un historien de 1832. Mais à l'exception de Laurine Vandame, aucun n'évoque réellement le rôle de Grantaire dans cette symbolique.

En ce qui concerne la question de l'homosexualité, il existe également assez peu de travaux sur l'œuvre de Victor Hugo ; parmi les plus notables, nous pouvons citer les études de Pierre Laforgue sur le roman *Claude Gueux*, interprétable comme la mise en scène d'une histoire d'amour entre hommes en milieu carcéral, et un article d'Eric Bordas, « Hugo Homo ? »¹² qui pose en effet la question de l'homoérotisme de certaines relations entre personnages hugoliens, et évoque le cas d'Enjolras, mais pas de Grantaire. La question de la relation de ces deux personnages n'a en tout cas pas été posée en profondeur à notre connaissance.

Pour aborder la question de cette relation, nous utiliserons le terme de « couple », non pas à comprendre au sens premier de « Ensemble de deux personnes unies par les liens de l'amour, du mariage » mais de « Deux personnes liées par un sentiment, un intérêt quelconque »¹³. Nous utiliserons également le terme proche de « duo », au sens d' « Ensemble de deux êtres étroitement liés »¹⁴. Nous les désignerons de cette manière dans la mesure où Hugo, dans la construction même de ces personnages, comme nous allons le montrer plus tard, les présente comme deux figures narrativement construites l'une par rapport à l'autre, et par conséquent indissociables. Au fil de notre raisonnement, nous montrerons qu'il est possible de nuancer cette première vision des choses, et de rapprocher le terme de « couple » de son sens le plus commun.

Comme nous l'avons précisé, la symbolique des figures d'Enjolras et Grantaire n'a donc pas connu d'approche critique la travaillant dans tous ses aspects. Nous pensons qu'il peut être intéressant de combiner, les concernant, une approche mythologique, historique, symbolique, et d'étude de genre. Cela est d'autant plus intéressant que les approches mythologiques, histo-

¹¹ Bouchet, Thomas, « La barricade des *Misérables* », dans *La barricade*, Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie (Ouvrage collectif). Paris, Editions de la Sorbonne, 1997.

¹² Bordas, Eric, « Hugo Homo ? » dans *Choses vues à travers Hugo*, ouvrage collectif. Paris, 2007.

¹³ Article « Couple » du dictionnaire TLFi du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) [en ligne]; Nancy, 2012.

¹⁴ Article « Duo », *Ibid.*

riques, symboliques, et les perspectives des études de genre, dans ce cas précis, sont étroitement liées entre elles : la question de la relation de ces deux personnages prend une connotation toute particulière lorsqu'on l'étudie du point de vue des mythes antiques ; et cette dimension antiquisante prend une valeur spécifique lorsqu'elle est confrontée au contexte d'un événement révolutionnaire et à la réutilisation de ses figures dans une optique de réflexion politique et historique.

Notre corpus sera donc constitué des *Misérables*, en particulier les trois dernières parties du livre, « Marius », « L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis », et « Jean Valjean ». Nous pourrions également faire appel à d'autres œuvres de Victor Hugo, notamment le roman *Quatrevingt-treize*, cité plus haut, pour une meilleure compréhension de sa vision et son traitement de l'événement révolutionnaire, ainsi que certains de ses ouvrages théoriques tels que *Littérature et Philosophie mêlée* ou la Préface de *Cromwell*, dans lesquels il aborde entre autre sa vision de l'épique et du roman historique.

Dans le déroulement de cette étude, nous devons également faire appel à un large corpus mythologique, celui de l'histoire et de la mythologie antique. Nous aborderons la mythologie au sens de l' « Ensemble des mythes propres à une civilisation, à un peuple, à une religion, à un thème, à un élément », mais aussi de l' « Ensemble des croyances, des idées qui se rapportent à un même personnage ou à un même groupe ou aux mêmes aspirations collectives »¹⁵. Notre travail se rapprochera en partie d'une démarche mythocritique, qui constituera notre première approche du texte, et nous permettra d'étudier la manière dont Hugo fait appel au mythe de différentes manières et à plusieurs niveaux, de manière plus ou moins explicite et diffuse.

Il ne s'agit pas ici, comme souvent dans l'étude mythocritique de textes littéraires, d'étudier les personnages et leurs actions pour montrer qu'ils sont la reprise d'un mythe en particulier, mais plutôt d'étudier la myriade de mythes auxquels Hugo fait appel pour dresser leur portrait, explicitement ou implicitement. Il n'existe en effet pas de mythe auquel Enjolras et Grantaire correspondent en tout points ; l'auteur utilise davantage pour caractériser ses personnages une forme de mosaïque mythique, en empruntant à chaque mythe utilisé un ou plusieurs aspects qui lui semblent pertinents pour définir ses personnages ; parfois en le précisant, parfois en laissant le lecteur se représenter le personnage en faisant la somme de ces mythes. En étudiant les mythes qui

¹⁵ Article « Mythologie » du dictionnaire TLFi Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) [en ligne]; Nancy, 2012.

entourent ces personnages, nous serons donc amené à étudier leurs recoupements, la répétition des « mythèmes » qui vont se répéter de l'un à l'autre, à la manière de Levi-Strauss, pour dégager des caractéristiques communes à tout les mythes invoqués, et ainsi comprendre ce sur quoi l'auteur a voulu insister. Par exemple, lorsque nous étudierons la comparaison de Grantaire, dans la même phrase, à Pollux, Patrocle et Nisus, il nous faudra étudier chacun de ces mythe, et mettre en évidence leurs recoupements, le ou les « mythèmes » qui se répètent de l'un à l'autre, pour comprendre ce que Hugo a voulu mettre en évidence dans ce cas précis. Pour mettre pleinement en évidence la valeur symbolique de certains mythes en présence dans le texte, nous devons, en plus d'étudier les mythes en eux-même, travailler sur leurs multiples reprises dans la culture depuis l'antiquité, comme par exemple avec Apollon et Dionysos dont la tradition artistique a fait un couple antithétique à la symbolique riche. En cela, nous nous rapprocherons de la démarche de Denis de Rougemont, qui s'intéresse à la « décadence » de la forme pure originelle du mythe, repris et transformé par la littérature et les arts. Nous laisserons cependant de côté un certain nombre de déclinaisons de l'approche mythocritique, comme par exemple celle de René Girard : en effet, nous ne chercherons pas à travers notre travail à considérer l'histoire des *Misérables*, son texte en lui-même, comme un mythe. Nous considérerons plutôt que cette œuvre joue avec les mythes, les intègre et les utilise pour enrichir sa force symbolique et illustrer les idées qu'il cherche à communiquer. Les personnages, et notamment Enjolras et Grantaire, sont construits sur des mythes ; certains motifs également, comme la barricade. Mais l'histoire qu'ils habitent ne devient pas un mythe pour autant -quoique la question du mythe littéraire se pose, comme nous aurons l'occasion de le voir.

Ainsi, si notre étude se rapprochera de la mythocritique au sens où elle se basera en bonne partie sur l'étude du mythe dans la littérature, elle se détachera également d'un certain nombre de ses aspects. Nous chercherons à étudier les personnages qui nous intéressent sous l'angle du mythe, mais pas seulement ; l'étude de la symbolique historique prendra par exemple également une bonne part dans notre travail, même si elle sera également reliée aux mythes.

De cette manière, en combinant les approches mythologique, historique, symbolique, et d'étude de genre de ces personnages que nous avons déjà citées plus haut, nous serons confrontés, au fil de notre étude, aux questions suivantes :

Tout d'abord, en quoi Enjolras, Grantaire et leur environnement témoignent-ils d'une inspiration ayant recours à la mythologie et à l'histoire antique ?

Compte tenu de cette dimension antiquisante, des nombreuses références à des couples antiques et mythologiques auxquels Hugo a recours pour les décrire et du caractère homoérotique de leur relation, dans quelle mesure peut-on considérer ce duo comme un couple ? En quoi cette ambiguïté peut-elle être mise en lien avec le contexte révolutionnaire ?

Toute cette dimension mythologique étant fortement liée à l'usage du registre épique, comment l'auteur utilise-il ce registre, et plus largement utilise-il l'écriture comme un outil pour communiquer à travers ses personnages une réflexion philosophique et artistique sur la révolution ?

Tout en communiquant cette réflexion de Hugo, de quelle manière Enjolras et Grantaire prennent-ils place, plus historiquement, dans l'insurrection de 1832, et de manière plus générale dans le déroulement d'un événement révolutionnaire ? Comment Hugo les utilise-il pour illustrer une pensée de la Révolution qui transcende les époques ?

Comment Enjolras et Grantaire, couple construit sur une forte symbolique mythologique et littéraire, entrent-ils dans la réflexion hugolienne sur l'événement révolutionnaire ?

Dans un premier temps, nous aborderons les aspects mythologiques des personnages, avec tout d'abord une étude des références mythologiques peu ou non-explicites et diffuses dans le texte, puis une étude des références explicites et délimitées dans le texte qui nous conduira à une réflexion sur la représentation des deux personnages comme un couple antique. Dans un second temps, nous travaillerons sur différents niveaux de symbolique de ces personnages du point de vue de la tradition littéraire et artistique, en nous intéressant d'abord à l'usage du style épique et à la symbolique du langage qui les entoure, puis à une symbolique plus concrète, en travaillant d'une part sur l'association, récurrente chez Hugo, d'un personnage « philosophe » à un personnage « poète », et d'autre part sur l'assimilation du duo à deux figures à la symbolique riche, Apollon et Dionysos. Enfin, dans une troisième partie, nous nous pencherons davantage sur les symboliques liées à la révolution, avec d'abord une étude de la symbolique concernant l'insurrection de 1832 en elle-même, puis une étude de la symbolique utilisée par Hugo pour tenir un propos sur l'événement révolutionnaire de manière plus large, détachée d'une époque en particulier.

De cette manière, en nous basant sur une étude rigoureuse des aspects antiques qui entourent Enjolras et Grantaire, aussi bien au niveau des protagonistes en eux-mêmes que de leur relation, du cadre dans lequel ils évoluent et des procédés littéraires utilisés pour les mettre en scène, nous pourrions analyser en profondeur la symbolique qui les relie à la vision de l'histoire et de l'événement révolutionnaire de Hugo, et mettre en évidence les liens qui relient à travers ces personnages une certaine vision de l'antiquité et un idéal révolutionnaire.

Partie 1

-

Une nouvelle représentation du couple antique

Introduction : Hugo et la mythologie

Au début du XIX^e siècle, des écrivains et penseurs romantiques, en quête d'une compréhension plus profonde de la religion, commencent à s'intéresser à son origine et développent un intérêt croissant pour les mythologies de toutes époques et de tous horizons. On trouve ainsi, pendant la première moitié du siècle, un retour à la mythologie grecque et nordique, aux mythes chrétiens avec Chateaubriand, à ceux du Moyen Âge avec Mme de Staël, donnant notamment lieu à une querelle entre partisans de la mythologie grecque et des mythes chrétiens.

Cette tendance s'accompagne d'une forte production littéraire d'épopées, genre évidemment hérité de la tradition gréco-latine¹⁶, avec par exemple *Les Martyrs* de Chateaubriand en 1809¹⁷, la *Caroléide* du vicomte d'Arincourt en 1818 ou alors la *Panhypocrisiade* de Lemercier et *Arindal ou les Bardes* d'Auguste Bernède en 1819. Les poètes y créent parfois leur propre mythologie, ou bien utilisent des mythes issus de diverses cultures pour porter un message moderne, livrant ainsi une interprétation de ces derniers. On note dans cette mouvance des tentatives de nationaliser la mythologie étrangère, et notamment grecque, pour l'intégrer à la culture française, comme dans *La Massiliade* de Scipion Martin, épopée relatant la fondation de Marseille et permettant de faire entrer les Dieux grecs dans un mythe national, ou *Les Martyrs* où Chateaubriand met en scène un grec converti au christianisme. De manière générale, et peu importe sa provenance initiale, le mythe semble être assez systématiquement utilisé comme un support pour communiquer une idéologie¹⁸.

« Le mythe est [alors] la forme d'affirmation - voire de démonstration - qui convient à la conjecture, ou à l'utopie. »¹⁹

La mythologie grecque, par tradition longuement étudiée par les écoliers du début du siècle, est la première à laquelle Hugo semble s'être intéressé, comme en attestent ses cahiers d'éco-

¹⁶ Comme l'a étudié Jean-Marie Roulin dans *L'épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire foundation, 2005, cette production massive d'épopée s'est d'abord développée chez les Lumières, qui l'ont rapprochée du roman et d'une certaine philosophie de l'histoire, avant d'être reprise après la révolution par les auteurs du début du XIX^e siècle.

¹⁷ L'enjeu, ici, n'étant pas national, mais religieux, défendant le christianisme comme croyance et culture supérieure.

¹⁸ Pierre Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Librairie José Corti, 1963. Première partie, Chapitre premier: "Le merveilleux et le mythe au XIX^e siècle".

¹⁹ *Ibid*, p.14.

lier²⁰ dans lesquels « les Dieux de l'Olympe [règnent], sinon seuls, du moins au premier rang ».²¹ Par la suite, « les réflexions de Hugo sur le sens profond des mythes s'appliqueront principalement, comme il est naturel, à la mythologie apprise au collège »²². Néanmoins, malgré ce premier intérêt, au fil de sa carrière l'auteur se range d'abord à l'idée, dans l'optique progressiste qui lui est chère, que l'art et les idées grecques sont inférieures à la culture française : le genre humain, selon lui, effectuée en continu un mouvement en avant, et s'il est possible de s'inspirer du passé, s'y plonger totalement serait une erreur rétrograde. Les cultures européennes modernes, qui ont eu davantage de temps pour se développer, sont forcément, dans son idée, plus avancées et plus subtiles que celles issues des sociétés antiques.

C'est dans le même mouvement qu'il rejettera pendant longtemps le genre épique, fait sur lequel nous reviendrons plus tard; il ne participe donc pas à la forte production française d'épopée évoquée plus haut.²³

Plus tard, et notamment après son départ en exil, Hugo montre à nouveau de l'intérêt pour la mythologie gréco-latine; dans l'essai *William Shakespeare* paru en 1864²⁴, il rend hommage au « génie » littéraire de Homère et d'autres auteurs grecs, qu'il présente comme des « grand hommes ». Il montre pour eux une certaine fascination, et les utilise pour défendre ses théories littéraires modernes et illustrer un manifeste du romantisme. Cette reconnaissance est accompagnée de références de plus en plus fréquentes aux mythes grecs dans sa poésie²⁵. Dans *Promontorium Somnii*, publié à la même époque, il déclare que « pour peu que l'on creuse, le grand sens énigmatique [de la mythologie] se révèle... La mythologie, insensée et délirante en apparence, est un récipient de réalité »²⁶. Les références antiques et mythiques, sous sa plume, se chargent d'un sens idéologique puissant, devenant à la fois symboles et allégories de la pensée, dans la tradition romantique de ces termes²⁷, lui permettant à la fois de représenter l'universel dans le particulier et

²⁰ Voir *Trois Cahiers de vers français*, Victor Hugo, Paris, Jacques Damase, 1952, analysés dans “Les Origines religieuses de Victor Hugo” de Géraud Venzac, in *Archives de sociologie des religions*, n°3, 1957, p.203-204.

²¹ Pierre Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Librairie José Corti, 1963, p.61.

²² *Ibid.*

²³ Pierre Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Librairie José Corti, 1963, Première partie, Chapitre II: “Victor Hugo et la Grèce Antique”.

²⁴ Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, 2003 (initialement 1864).

²⁵ Pierre Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Librairie José Corti, 1963, Première partie, Chapitre II: “Victor Hugo et la Grèce Antique”.

²⁶ Victor Hugo, *Promontorium Somnii*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 1961, p.311.

²⁷ Voir à ce sujet « L'allégorie romantique » de Laurent Margantin, *Romantismes* 2011/2, n°152, p.13 à 16, qui reprend entre autres la *Théorie du Symbole* de Tzvetan Todorov.

d'utiliser le particulier comme exemple de l'universel. Les mythes ainsi réutilisés deviennent le « fruit de la rencontre d'une philosophie moderne et d'une imagination primitive »²⁸, « [rendant] à la personnification et à la comparaison leurs pleins pouvoirs mythologiques »²⁹.

La notion de mythe est au centre de la critique sur Hugo depuis ses débuts. Pas seulement parce qu'il les utilise, mais parce qu'il ne cesse d'en créer de nouveaux: « c'est par leur portée, leur signification, que [les romans de Hugo] se transforment en mythes, se dépassent dans le mythe »³⁰. La force symbolique des personnages, leur forte caractérisation et leur aspect iconique, qui a permis aux éditions illustrées de les transformer rapidement en figures visuelles connues de tous, a permis que chez les lettrés comme dans la culture populaire, des protagonistes comme Gavroche, Cosette ou Quasimodo deviennent autant de mythes littéraires, dépassant l'œuvre dans laquelle ils évoluaient pour entrer dans le langage et l'imaginaire collectif.

Dans *Les Misérables*, et particulièrement en ce qui concerne les deux personnages qui nous intéressent, Hugo reprend un imaginaire mythique préexistant qu'il utilise pour élever ses personnages au rang de mythe. Parfois en puisant dans les mythes chrétiens, comme Javert apparaissant comme un archange exterminateur ou Jean Valjean oscillant entre une figure satanique, angélique ou de martyr³¹; parfois en faisant appel à la mythologie gréco-latine, comme avec Enjolras et Grantaire, donnant ainsi à ses personnages « une grandeur légitimée par les mythes qui en sont les modèles »³². C'est ce dernier point que nous nous proposons d'éclairer dans cette première partie d'étude, en étudiant les diverses manières dont Victor Hugo fait appel à la mythologie pour construire ses personnages, en nous questionnant sur le sens de ces références, et sur la frontière entre mythe et mythe littéraire.

²⁸ Pierre Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Librairie José Corti, 1963, p.12.

²⁹ *Ibid*, p.11.

³⁰ *Ibid*, p.12.

³¹ Pierre Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Librairie José Corti, 1963, Deuxième partie, Chapitre III: "Satan et Jésus".

³² Vandamme, Laurine, "Les misérables - Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832", Séminaire approches du Romantisme de Bertrand Marchal, p.1.

Chapitre 1 : Inspiration antique des personnages et force mythique du décor

a) La barricade, cadre mythique

D'insurgés à figures mythiques : Les « Amis de l'ABC » sur la barricade

Enjolras et Grantaire occupent une place centrale dans le groupe d'étudiants révolutionnaires des « Amis de l'ABC », même s'il n'y paraît pas en premier lieu. Lorsque, dans le premier chapitre du livre quatrième de la troisième partie des *Misérables*, il nous présente tour à tour les neuf jeunes gens, Hugo nous montre d'abord un ensemble hétérogène composé de profils variés, montrés comme étant menés et mis en forme par un trio de tête, composé d'Enjolras, Combeferre et Courfeyrac.

« Enjolras était le chef, Combeferre était le guide, Courfeyrac était le centre. »³³

Les descriptions des membres des « Amis de l'ABC » se répondent l'une à l'autre, en fonction des liens établis entre les personnages, comme c'est le cas par exemple avec Bossuet et Joly. Celles d'Enjolras et de Grantaire marquent l'ouverture et la fermeture de l'introduction générale du groupe; la deuxième répondant à la première, elles semblent encadrer ce dernier. Ces deux personnages marquent les deux extrêmes de cette société d'étudiants, l'un en menant le pôle politique, l'autre celui du divertissement. Hugo semble ainsi échelonner l'ensemble des autres étudiants entre ces deux tendances, en énumérant les « Amis de l'ABC » dans l'ordre qui suit: Enjolras, Combeferre, Jean Prouvaire, Feuilly, Courfeyrac, Bahorel, Bossuet, Joly et Grantaire. D'une part, il présente Enjolras, le chef, comme meneur de l'aspect sérieux et politique du groupe, tandis que Grantaire, de son côté, totalement détaché du pôle révolutionnaire, dirige davantage le côté festif et de débauche qui caractérise également la société des « Amis »: plus grand buveur du groupe, il est précisé que c'est lui qui a fait du cabaret « Corinthe » le lieu de rendez-vous - et de bombance - de la société d'étudiants. Tous les autres membres se répartissent entre ces deux extrêmes, sans complètement tomber dans l'un ou dans l'autre, au fil du spectre établi par Hugo dans l'ordre de leurs descriptions: Bossuet ou Joly, par exemple, cités juste avant Grantaire, le rejoignent par leur héd-

³³ *Les Misérables, op.cit.*, p.756

nisme (« Grantaire avait entraîné Joly et Bossuet vers le vin », p.1477), mais restent politisés et meurent sur la barricade, tandis qu'à l'inverse Jean Prouvaire et Feuilly, proches d'Enjolras, le rejoignent par leur engagement mais se comportent tout de même comme des étudiants ou des ouvriers au mode de vie épicurien.

Courfeyrac, cité en cinquième, est désigné comme le « centre » du groupe, parfaitement équilibré entre politique et débauche. Nous pourrions voir ici un autre fonctionnement en triangle ou en balance; mais Courfeyrac ne montre aucun lien particulier avec Enjolras ni avec Grantaire, tandis que ces deux derniers sont présentés comme étroitement liés dès leur introduction.

« Ces positions spécifiques, qui trouveront leur clé dans la résolution finale de l'émeute et dans leur mort, en font les figures les plus importantes des Amis de l'ABC »³⁴

Un élément supplémentaire et central distingue ce duo des autres formations visibles au sein des « Amis de l'ABC »; c'est la force mythique de ces deux personnages, qui sont les seuls pour qui Hugo, dans leur description, a recours à des références mythologiques et antiques.

« Au-delà d'éclairer la relation qui unit Grantaire à Enjolras, les mentions des noms - tous issus de la mythologie ou l'histoire grecques, à l'exception de Pechméja, homme de lettres français du XVIIIe siècle - font de ces deux personnages les héritiers de figures antiques, et leur confèrent par là un caractère du même ordre: cette comparaison fait d'eux aussi des héros. »³⁵

Ce sont bien Enjolras et Grantaire, comme nous aurons tout le loisir de le développer par la suite, qui se démarquent de ce groupe et le portent, à plusieurs niveaux symboliques. C'est d'ailleurs bien leur mort commune qui signe la fin de l'action ultime des « Amis de l'ABC », et dans le même mouvement la chute de la barricade.

La barricade des *Misérables* est en effet étroitement liée aux « Amis de l'ABC », d'où ce préambule à leur sujet. Si ce sont les « Amis » qui construisent la barricade, c'est bien cette dernière qui transforme le groupe d'étudiants en héros dignes de l'antiquité - antiquité jusqu'ici présente uniquement dans les personnages d'Enjolras et Grantaire, comme nous venons de l'évoquer.

³⁴ Vandamme, Laurine, « Les misérables - Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832 », Séminaire approches du Romantisme de Bertrand Marchal, p.2.

³⁵ *Ibid.*

En effet, si les « Amis de l'ABC » apparaissent dans le roman bien avant la construction de l'édifice révolutionnaire, c'est bien à partir du début de l'insurrection à laquelle ils prennent part³⁶ qu'ils prennent toute la dimension mythique qui nous intéresse. Avant d'élever leur barricade rue de la Chanvrerie, ils incarnent davantage un groupe-type d'étudiants politisés, comme nous le développerons plus tard. C'est bien le cadre mythique construit par Hugo avec la barricade et son environnement insurrectionnel qui va les sublimer : les figures mythologiques présentes dans l'histoire dépassent les héros et les personnages, et tiennent parfois dans le cadre ou dans l'action.

« [...] [P]our être superbe, il n'est pas nécessaire de porter, comme Yvon, le morion ducal, d'avoir au poing, comme Esplandian, une flamme vivante, ou, comme Phylès, père de Polydamas, d'avoir rapporté d'Ephyre une bonne armure, présent du roi des hommes Euphète ; il suffit de donner sa vie pour une conviction ou pour une loyauté. Ce petit soldat naïf, hier paysan de la Beauce ou du Limousin, qui rôde, le coupe-chou au côté, autour des bonnes d'enfants dans le Luxembourg, ce jeune étudiant pâle penché sur une pièce d'anatomie ou un livre, blond adolescent qui fait sa barbe avec des ciseaux, prenez-les tous les deux, soufflez-leur un souffle de devoir, [...] et que l'un combatte pour son drapeau, et que l'autre combatte pour son idéal, et qu'ils s'imaginent tous les deux combattre pour la patrie ; la lutte sera colossale; et l'ombre que feront, dans le grand champ épique où se débat l'humanité, ce pioupiou et ce carabin aux prises, égalera l'ombre que jette Mégaryon, roi de la Lycie pleine de tigres, étreignant corps à corps l'immense Ajax, égal des dieux. »³⁷

La barricade semble au centre du rayonnement épique du roman, semblant attirer à elle des personnages présentés comme ordinaires et les poussant au combat, au sacrifice, les transformant en héros de manière quasi-systématique dès qu'ils s'approchent d'elle. Ainsi, le père Maheu, vieillard miséreux et passif, se transforme subitement en faux régicide, en « spectre de 93 »³⁸, mourant pour relever le drapeau sur la barricade; quant à Eponine, fille des rues jalousant l'amour de Cosette et Marius, elle finit par se sacrifier pour la vie de ce dernier et par lui transmettre la lettre de sa bien-aimée. Marius lui-même, qui jusqu'à son arrivée sur la barricade ne se montrait

³⁶ C'est-à-dire à partir du chapitre IV du livre onzième de la quatrième partie.

³⁷ *Les Misérables*, op. cit., p.1271.

³⁸ *Ibid*, p.1525.

que comme un jeune homme pauvre, tendre et émotif, surgit de nulle part sur la barricade pour sauver Courfeyrac et Gavroche; ce dernier, simple gamin de Paris, montre face à la mort une indifférence intrépide, et Grantaire se transfigure brusquement à la fin de l'insurrection, comme nous l'étudierons davantage plus tard. Il semble ainsi émaner de la barricade une force épique qui touche tous les personnages, ainsi que les « Amis de l'ABC » dans leur ensemble, ces derniers montrant un « héroïsme monstre »³⁹ jusque dans la mort.

La barricade, objet et personnage propice au mythe

C'est donc bien la barricade, « un des grands intérêts du livre » selon Hugo ⁴⁰, qui concentre la force mythique des *Misérables*, décor propice à la révélation de l'héroïsme des personnages. L'objet de la barricade en lui-même prend pour cela une dimension merveilleuse et irréelle. D'abord par le fait qu'elle soit imaginaire et « historiquement improbable »⁴¹, comme nous pourrions le développer plus tard. Ensuite par la manière dont Hugo fait d'elle un être vivant, se développant au fil de l'insurrection de manière presque organique, et personnifiée de manière récurrente au cours des combats: elle se « [met] à rire » p. 946, « [fait] feu » et « [bat] des mains », p.945, etc. Son omniprésence dans l'écriture même - on compte 338 emplois du terme dans le roman⁴² - en fait un personnage à part entière, dont la présence physique scande les temps forts de l'insurrection : son commencement, ses péripéties, son dénouement.

“[...] nulle autre œuvre littéraire ne ménage une telle place à ce type de construction, ni ne lui offre un si beau rôle.”⁴³

L'aspect théâtral de la barricade, qui apparaît comme un décor de salle de spectacle, ajoute à l'aspect de tragédie épique propice à la reprise des histoires antiques, comme le remarque Thomas Bouchet dans “La barricade des *Misérables*”⁴⁴:

« De fait, Hugo construit les chapitres consacrés à la barricade comme une pièce de théâtre. Morceaux de bravoure ou tirades enflammées, vraies et fausses sorties, péri-

³⁹ *Ibid.*, p.1672.

⁴⁰ Victor Hugo, *Correspondances*, Paris, Robert Lafont, 1988, p. 388.

⁴¹ D'après Thomas Bouchet dans « La barricade des *Misérables* », in *La Barricade* (Ouvrage collectif) Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie. Paris, Editions de la Sorbonne, 1997.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

péties et rebondissements montrent que le romancier n'hésite pas à forcer le trait et à mélanger les genres - tantôt tragédie, tantôt comédie, tantôt mélodrame - pour dépeindre l'épisode. Rien ne manque, pas même le cabaret - coulisse où les insurgés-acteurs vont reprendre leur souffle après une scène éprouvante »

Nous reviendrons plus tard sur la décision de faire ainsi référence aux genres et à l'univers du théâtre; mais cet aspect de la barricade comme décor participe évidemment à l'intégration d'éléments mythologiques dans le cadre insurrectionnel, et à la transfiguration qui touche les personnages. Ces derniers, et notamment les « Amis de l'ABC », préparent leur entrée en scène depuis leurs premières apparitions dans le roman, comme ils préparent l'insurrection: à la manière d'acteurs, ils attendent d'être sur la barricade pour révéler leur potentiel héroïque au public, à l'histoire.

Hugo fait ainsi de la barricade, et plus largement, dans le rayonnement de cette dernière, du cadre général de l'insurrection, un milieu à part, imprégné de mythes mis en valeur par le registre épique qu'il choisit d'employer. Ainsi, le Paris en temps d'insurrection que décrit l'auteur prend des allures de ville chthonienne, dans laquelle la voix des inconnus, des passants, semble prophétique, comme devenant la voix de la rue elle-même⁴⁵. Marius, s'enfonçant dans l'obscurité de la ville, y trouve « un domaine presque surnaturel »⁴⁶, dans lequel les rues comme leurs occupants se troublent dans le noir, éloignant peu à peu le personnage comme le lecteur de la réalité, pour l'emener vers la barricade du mythe.

« Le quartier investi n'était plus qu'une sorte de monstrueuse caverne ; [...] pleine de pièges, pleine de chocs inconnus et redoutables, où il était effrayant de pénétrer et épouvantable de séjourner ? [...] Il y avait un ciel noir sur ces rues mortes, comme si un immense linceul se déployait sur cet immense tombeau. [...] la paix glaciale du sépulcre était sortie de terre et s'était répandue dans le ciel»⁴⁷

⁴⁵ Aspect développé par Laurine Vandamme dans « Les misérables - Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832 », Séminaire approches du Romantisme de Bertrand Marchal, p.2-3.

⁴⁶ *Ibid*, p.3.

⁴⁷ *Les Misérables*, *op. cit.*, p.1509-1510.

Hugo, précisant que « Tout cet itinéraire ressemblait à une descente de marches noires »⁴⁸ compare de manière quasi-explicite l'avancée de Marius vers la barricade comme une descente aux enfers, l'arrivée dans un monde différent, où les mythes règnent: arrivé à son but, il se trouve face à « la guerre civile ouverte comme un gouffre devant lui »⁴⁹. Quant à la garde nationale, combattue par les insurgés, elle est parfois profondément humanisée, comme lorsque Enjolras fait le choix de tirer sur un artilleur présenté comme son égal :

« [...] Figure-toi que c'est un charmant jeune homme, il est intrépide, on voit qu'il pense, c'est très instruit, ces jeunes gens de l'artillerie ; il a un père, une mère, une famille, il aime probablement, il a tout au plus vingt-cinq ans, il pourrait être ton frère.

-Il l'est, dit Enjolras.

-Oui, reprit Combeferre, et le mien aussi. Eh bien, ne le tuons pas.

-Laisse-moi. Il faut ce qu'il faut. »⁵⁰

Mais elle apparaît aussi souvent comme un ennemi surnaturel et terrible, représentative du déséquilibre des forces entre elle et les insurgés :

« [U]n bruit de pas, mesuré, pesant, nombreux, se fit entendre distinctement du côté de Saint-Leu. Ce bruit, d'abord faible, puis précis, puis lourd et sonore, s'approchait lentement, sans halte, sans interruption, avec une continuité tranquille et terrible. On n'entendait que cela. C'était tout ensemble le silence et le bruit de la statue du Commandeur, mais ce pas de pierre avait on ne sait quoi d'énorme et de multiple qui éveillait l'idée d'une foule en même temps que l'idée d'un spectre. On croyait entendre marcher l'effrayante statue Légion. »⁵¹

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid*, p.1149.

⁵⁰ *Ibid*, p.1614.

⁵¹ *Ibid*,p. 1155

L'opposant est ici grandi démesurément, transformé en un seul être monstrueux, une statue gigantesque insensible et implacable, bien éloignée de l'idée d'individualité des soldats qui sera mise plus tard en avant par Combeferre. C'est cet aspect démesuré de l'ennemi qui va justifier la nécessité pour les insurgés de transcender leur propre nature pour devenir digne de héros d'épopée.

« C'est donc le cadre de la barricade et l'insurrection qui entraîne la transfiguration de ceux qui l'ont rejointe, et fournit le décor à l'épopée décrite par Hugo ».⁵²

La force mythique du lieu de l'insurrection est bien sûr appuyée par le nom du cabaret « Corinthe », sur lequel s'appuie la barricade, référence à une cité antique que nous aurons le loisir de développer dans notre sous-partie suivante. Ce rappel à l'antiquité s'accompagne de la mention d'autres villes à la connotation mythologique riche, comme Thèbes ou Sparte. Ces divers appels au grandiose, utilisés pour décrire une insurrection mineure menée par de simples étudiants, peut bien sûr nous sembler ironique, mais il n'en est rien. Ce cadre, au contraire, donne aux héros de la barricade une dimension sublime, leur donnant la grandeur des humbles, des anonymes, des héros oubliés de l'histoire; Hugo rend justice aux héros modestes et inconnus en donnant à ces figures populaires l'envergure de protagonistes d'épopée. C'est en partie dans ce but que, comme nous avons commencé à le voir, il imprègne à plusieurs niveaux l'environnement révolutionnaire de références mythiques plus ou moins explicites. Le cabaret nommé « Corinthe », à côté duquel se construit la barricade, est un bon exemple de cette présence antiquisante, d'autant plus qu'elle est étroitement liée au duo de personnages qui nous intéressent.

b) Grantaire, citoyen corinthien

« C'est dans cette maison, de deux étages seulement, qu'était allègrement installé depuis trois cent ans un cabaret illustre. »⁵³

⁵² Vandamme, Laurine, "Les misérables - Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832", Séminaire approches du Romantisme de Bertrand Marchal, p.3.

⁵³ *Les Misérables, op. cit.*, p.1463

Présenté comme le second lieu de rencontre régulières des « Amis de l'ABC » après le Café Musain, le Cabaret « Corinthe », situé rue de la Chanvrerie, devient l'appui de la barricade des *Misérables* à l'issue de l'enterrement du général Lamarque. Avant même l'élévation de cette dernière, il se présente comme l'un des centres de l'insurrection des « Amis », puisque Joly, Bossuet et Grantaire y attendent le début de l'émeute en tant que telle après qu'Enjolras y ait fait porter un message signalant le départ de l'événement.

Tout au long des combats qui suivent la construction de la barricade, le cabaret prend plusieurs usages, servant les insurgés de diverses manières: il y enferment leur prisonnier Javert, y entreposent les cadavres de Monsieur Maboef et de Gavroche, et s'y replient enfin lorsque la garde nationale les y accule. C'est dans la salle de l'étage du cabaret que sont abattus Enjolras et Grantaire, derniers survivants des « Amis de l'ABC », signant la défaite finale des insurgés.

Le rôle essentiel du cabaret dans la vie de la barricade va même plus loin, puisque c'est le contenu de l'établissement qui donne naissance à cette dernière, une fois que les émeutiers l'ont extrait du bâtiment et réutilisé dans la rue. Ce sont les meubles du cabaret qui constituent le corps de la barricade, c'est avec ses couverts que les insurgés fondent les balles qui serviront à sa défense.⁵⁴

Les « Amis de l'ABC », nouveau peuple corinthien

Le choix du nom du Cabaret « Corinthe », et le nom du chapitre dans lequel il est introduit, « Histoire de Corinthe depuis sa fondation »⁵⁵ peut paraître ironique. Mais il est bien sûr possible de trouver au sein des membres des « Amis de l'ABC » et dans le déroulement de l'insurrection des résonances avec l'histoire de la ville originelle, cité antique pouvant être vue comme un doublon de Paris par sa réputation de raffinement et pour avoir été l'un des centres de la civilisation de son temps⁵⁶. Le sort tragique de la Corinthe grecque, sauvagement pillée et détruite par l'empire romain en -146, présage évidemment celui du cabaret, largement endommagé pendant la fin sanglante de l'insurrection et rasé avec l'ensemble de la rue de la Chanvrerie peu après. Sous la restauration, la cité est connue grâce à un opéra de Rossini, *Le siège de Corinthe*⁵⁷, qui rend hom-

⁵⁴ Idée développée par David Charles dans l'article « Le trognon et l'omnibus: faire "de sa misère la barricade" », Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie, *La barricade* (Ouvrage collectif). Paris, Editions de la Sorbonne, 1997.

⁵⁵ Partie 4, livre 12, chapitre 1.

⁵⁶ Toutes les informations sur Corinthe sont tirées du *Dictionnaire de l'Antiquité* de Jean Leclant, Paris, Presses Universitaires de France, 2005., et du *Dictionnaire de l'Antiquité* de M.C Howatson de l'université Oxford, Paris, Robert Laffont, 1993 (Oxford University press, 1989).

⁵⁷ Tragédie lyrique en 3 actes de Gioachino Rossini, première représentation à l'opéra de Paris le 9 octobre 1826.

mage à la résistance héroïque de la cité dans la mise en scène d'une bataille épique, ainsi qu'à la réputation antérieure de la ville, connue comme un lieu de plaisirs abondants, ce qui n'est pas sans rappeler la lutte féroce menée par les insurgés dans le cabaret qui accueillait leurs beuveries d'étudiants. La volonté républicaine et libertaire de ces derniers se rapproche également de la politique de la cité-état d'origine, restée dans les mémoires pour avoir été l'une des seules à résister à l'impérialisme romain et pour s'être battue pour sa liberté et son indépendance.

Hugo utilise donc une fois de plus le mélange du grandiose et de l'humilité populaire pour élever ses insurgés au rang de héros dignes des antiques défenseurs des cités grecques. Le cabaret est montré comme un lieu de bombance populaire, à la limite du taudis vulgaire, bien qu'étant présenté par l'auteur avec sympathie :

« On y buvait, on y mangeait, on y criait: on y payait peu, on y payait mal, on n'y payait pas, on était toujours bienvenu. Le père Hucheloup était un bonhomme »⁵⁸

Et il reste pourtant empreint d'une certaine mythologie. D'abord dans la manière dont Hugo établit son histoire en revenant plusieurs siècles en arrière, évoquant les propriétaires successifs, les grands noms ayant dîné au cabaret, expliquant l'origine des divers signes qui s'y trouvent - pourquoi le poteau de l'entrée de l'établissement est-il peint en bleu, d'où vient l'inscription en latin sur le mur...- établissant ainsi une forme de micro-mythologie de l'endroit. Ensuite dans la manière dont sont décrites les trois femmes travaillant dans l'établissement: la cabaretière madame Hucheloup est qualifiée par Grantaire de « femme antique » p.1477, la servante Matelotte est désignée comme « laide comme n'importe quel monstre mythologique » p.1467, tandis que Gibelotte, son doublon, apparaît comme un spectre à la « blancheur lymphatique », *Ibid*. Hugo fait ainsi appel à l'héroï-comique, élevant ce lieu populaire à la hauteur des mythes, sans le dénaturer et en rendant hommage, avec un humour bienveillant, à ces figures modestes.

Dans le même mouvement, le « Carpes Ho Gras », simple annonce publicitaire mal orthographiée par le père Hucheloup, devient sur le mur du cabaret, suite aux intempéries, « Carpe Ho Ras », ou « Cueille les heures ». La simplicité naïve du cabaretier, marque d'une éducation lacunaire et modeste, devient sans le vouloir un « conseil profond », p.1465. L'humilité populaire, bien que traitée avec humour, est sublimée malgré elle dans les environs de la future barricade, et prédit tragiquement la fin tragique et héroïque des insurgés, en leur enjoignant de profiter du temps qu'il leur reste -justement dans ce cabaret qui est leur lieu de réunion, mais aussi de fête.

⁵⁸ *Les Misérables, op. cit.*, p.1465

« De la sorte il s'était trouvé que, ne sachant pas le français, le père Hucheloup avait su le latin, qu'il avait fait sortir de la cuisine la philosophie, et que, voulant simplement effacer Carême, il avait égalé Horace ». ⁵⁹

Grantaire dans son royaume

« C'est Grantaire qui avait découvert Corinthe. Il y était entré à cause de *Carpe Horas* et y était retourné à cause des *Carpes au Gras*. » ⁶⁰

Le personnage de Grantaire montre un attachement plus profond au cabaret que les autres membres des « Amis de l'ABC ». Il est précisé p.1465 que c'est lui qui découvre ce lieu et en fait le second point de rendez-vous des « Amis ». Il est également celui que l'on voit le plus occuper le cabaret: il y mange et y boit en compagnie de Bossuet et Joly pendant la journée qui précède l'insurrection, y dort pendant toute la durée de la bataille, et finit par y mourir sans jamais en être ressorti. Le « Corinthe », en tant que lieu de fête pour les étudiants, est tout désigné pour devenir dans le roman le siège symbolique de Grantaire, puisque ce dernier, comme nous l'avons montré dans notre partie précédente, dirige en quelque sorte l'aspect festif des activités des « Amis ». Le cabaret est ainsi montré comme le cadre idéal de l'ivresse de Grantaire: à son arrivée, Gibelotte pose immédiatement « deux bouteilles de vin » p. 1468, sur la table sans qu'il les aie demandées, montrant que ses beuveries au cabaret sont une habitude. Hugo précise que le nom du cabaret, avant de simplement prendre le nom de la cité antique, se nommait « Au raisin de Corinthe », cette référence à la vigne appuyant l'aspect bachique de Grantaire, que nous pourrions développer plus tard.

C'est dans le cabaret que nous voyons Grantaire se lancer dans son deuxième long discours éthylique, – après le premier au Café Musain – décousu et extravagant, riche en références antiques éparses: « Rome dit: Vous ne prendrez pas Cluses. Brennus prit Rome » p. 1471, « Et cela fait mourir César » p. 1472, « Par tous les saints de l'Olympe et par tous les dieux du Paradis » p. 1473, etc. Grantaire traite ces références multiples avec la dérision qu'il applique à tout ce dont il parle, qu'il s'agisse de politique, de morale ou de religion : de cette manière, il leur donne malgré lui un certain aspect ironique. Raillant les mythes et les grands personnages antique comme il raille la révolution menée par ses amis, il les met, d'une certaine manière, au même niveau, les faisant

⁵⁹ *Ibid*, p.1465.

⁶⁰ *Ibid*.

passer du sublime au grotesque, alors que lui-même passera du grotesque au sublime en se transfigurant à l'issue de la bataille.

Myriam Roman, dans son ouvrage *Victor Hugo et le roman philosophique: du « drame dans le fait » au « drame dans les idées »*⁶¹ rapproche Grantaire de Diogène le cynique, qui habita en effet Corinthe. Les deux figures partagent leur liberté ostentatoire qu'ils ne possèdent pas vraiment et une attitude provocante et libertaire requérant le regard d'autrui pour exister. L'apparence négligée de Diogène, représenté comme « Généralement laid, peu soigné et la barbe hirsute »⁶² peut également rappeler Grantaire, qualifié de « démesurément laid » p. 753 des *Misérables*. Seulement, toujours selon Myriam Roman, Grantaire compléterait « l'art de vivre » de Diogène par son « art de mourir » superbement aux côtés d'Enjolras.

« Le nom même du cabaret: *Corinthe*, le destine à cet emploi: c'est peut-être par Diogène, devant le siège de Corinthe par Philippe de Macédoine, que fut inventée la barricade. »⁶³

Le fait que Grantaire soit attiré dans le cabaret en premier lieu par l'inscription « Carpe Ho Ras », comme le précise Hugo, enrichit l'aspect de philosophe du personnage, sur lequel nous reviendrons plus tard.

En opposition au Café Musain, qui apparaît comme un lieu davantage investi par le « pôle politique » des « Amis de l'ABC », le cabaret « Corinthe » se présente donc comme le siège de Grantaire, dont la présence renforce les aspects antiquisants du lieu. Endormi dans la salle du premier étage de l'établissement pendant toute la durée de l'insurrection, Grantaire apparaît comme un gardien passif des lieux, indissociable du cabaret, contrairement aux autres « Amis » qui en sortent pour se transfigurer sur la barricade. En se transfigurant en ces lieux, il montre une manière de s'insurger qui lui appartient; et le fait qu'Enjolras vienne mourir dans le cabaret, plutôt que dans la rue, sur la barricade qui est sa création et son territoire, montre symboliquement comment il fait un pas vers Grantaire, renforçant l'effet de la réunion finale des deux personnages.

⁶¹ Paris, Honoré Champion, 1999.

⁶² *Guide iconographique des Dieux et héros de l'antiquité* de Irène Aghion, Paris, Flammarion, 2008.

⁶³ « Le trognon et l'omnibus: faire "de sa misère la barricade" David Charles. Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie, *La barricade (Ouvrage collectif)*. Paris, Editions de la Sorbonne, 1997.

C'est en effet seulement une fois réunis dans le « Corinthe » que les deux personnages prennent toute leur force mythologique, devenant Oreste et Pylade. C'est bien du cabaret de Grantaire, associé et appuyé à la barricade d'Enjolras, que rayonne la force mythique diffuse qui émane du lieu de l'insurrection; c'est autour de ce duo, et des lieux qui les représentent, que les insurgés se transfigurent. Hugo appuie et confirme cette dimension antiquisante en faisant appel à des références beaucoup plus explicites, comme nous allons le développer dans notre second chapitre.

Chapitre 2. Enjolras et Grantaire, ou la reprise d'un modèle antique

Introduction : le couple, le double, l'antithèse chez Hugo

A présent que nous avons montré la dimension antiquisante du cadre dans lequel nos deux protagonistes évoluent, nous allons nous intéresser à celle des personnages d'Enjolras et Grantaire en eux-même, principalement en lien avec les nombreuses références historiques et mythologiques qu'Hugo utilise pour les décrire, et montrer comment leur représentation rejoint celle d'un couple antique.

Nous avons déjà montré dans notre premier chapitre comment Enjolras et Grantaire, par leur lien particulier autant que par leur dimension mythique commune, formaient un duo de personnages répondant l'un à l'autre. Ce type de construction de figures en binômes n'est pas inhabituelle dans la création hugolienne, où les doublons de personnages interdépendants dans leur écriture sont récurrents.

« Les personnages des *Misérables* existent moins comme des caractères individuels et autonomes qu'ils ne prennent sens par rapport aux doubles qu'ils reçoivent dans le système des personnages, ou dans des motifs récurrents de la narration »⁶⁴

Dans *Les Misérables*, nous pouvons ainsi citer plusieurs autres binômes. Certains se rejoignent par l'adoption du même comportement, comme Jean Valjean et Champmathieu, ou Gavroche et l'aîné des enfants de la Magnon qui prend symboliquement sa place après sa mort. Mais ces duos fonctionnent le plus souvent par antithèse; on trouve chez Hugo un goût pour les antagonismes appuyés, les doubles paradoxaux, qu'il exprime à travers la confrontation de Fantine et de madame Thénardier, ou par l'opposition, centrale dans le roman, de Jean Valjean et Javert. Hugo crée ainsi des figures complémentaires qui n'existent pas l'une sans l'autre; parfois à travers des relations antagonistes, mais aussi via des liens "[d'amour] et d'amitié qui associent des personnages

⁶⁴Roman, Myriam et Bellasta, Marie-Christine, *Les Misérables, roman pensif*. Paris, Editions Belin, 1995, p. 137.

aux caractéristiques opposées, selon une autre loi générale: « Un sceptique qui adhère à un croyant, cela est simple comme la loi des couleurs complémentaires. Ce qui nous manque nous attire », comme le montrent Myriam Roman et Marie-Christine Bellasta⁶⁵ qui citent ici l'explication donnée par Hugo à l'intérêt de Grantaire pour Enjolras.

Myriam Roman, dans son ouvrage *Victor Hugo et le roman philosophique*⁶⁶, étudie l'ensemble de ces constructions de personnages comme doubles antithétiques dans l'œuvre romanesque de Hugo, et remarque que ces dernières se montrent souvent assez fragiles; les oppositions initiales peuvent finir par s'annuler, les contraires par se rejoindre. C'est le cas avec Grantaire, véritable contraire d'Enjolras, qui devient au dernier moment son complémentaire et son égal en entrant dans son rôle de Pylade, ou d'Oreste, comme nous aurons l'occasion de le développer dans notre partie suivante. Les personnages impliqués dans ces couples antithétiques ont tendance à montrer une forme de tentation intime en direction de leur extrême opposé, tentation pouvant se conclure par une transformation finale, par une transfiguration dans le cas de Grantaire.

Cette réunion des contraires, dans le cas du binôme qui nous intéresse, s'illustre par le sacrifice final de Grantaire et par son acceptation par Enjolras, marqué par leurs mains jointes devant la mort. Les liens entre les divers duos de personnages, dans le roman, sont souvent montrés de cette manière⁶⁷: la main que Jean Valjean donne à Cosette à Montfermeil, la main percée d'Éponine faisant malgré elle le lien entre Marius et Cosette, Jean Valjean serrant la main de Marius pour lui signifier qu'il lui confie Cosette, la main du cadavre du père Mabeuf baisée par Enjolras avant l'assaut final de la barricade... Ces contacts entre les personnages accompagnent la réunion des contraires ou des antagonismes; la force et la vulnérabilité, le père et le mari, le bel âge et la vieillesse... Ainsi les mains jointes d'Enjolras et de Grantaire juste avant leur fusillade montrent un rétablissement du lien entre les deux pôles qu'ils incarnaient, et l'unification des solitudes respectives des deux ultimes survivants de la barricade, faisant face à la mort.

⁶⁵ *Ibid*, p. 138.

⁶⁶ Roman, Myriam, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans le fait » au « drame dans les idées »*. Paris, Honoré Champion, 1999.

⁶⁷ Cette idée est développée par Chenet-Faugeras, Françoise dans *Les Misérables : L'espace sans fond*. Paris, Nizet, 2000.

Pour construire ce duo à la fois antithétique, interdépendant et finalement uni, Hugo a recours à un certain nombre de références historiques et mythologiques que nous nous proposons d'étudier, pour nous demander ensuite ce qu'elles peuvent nous apprendre sur le lien qu'entretiennent ces deux personnages et sur leur symbolique.

a) Appels et comparaisons à des couples issus de la mythologie

Comme nous l'avons déjà indiqué, les références explicites à des figures issues de la mythologie ou de l'histoire antique sont centrales dans la construction des personnages d'Enjolras et de Grantaire ; Hugo y fait appel dès les premières lignes de leurs introductions respectives dans le récit, et renouvelle ces comparaisons presque à chacune de leurs apparitions, jusqu'au chapitre de leur mort dont le titre même mentionne les figures d'Oreste et de Pylade. À présent que nous avons évoqué la manière dont Hugo forme ses couples de personnages, nous allons donc nous consacrer à l'étude de ces multiples références, en tentant de voir quels points communs émergent entre elles, le rapport qu'entretiennent ces allusions avec la construction des personnages, et les hypothèses que nous pouvons en tirer concernant la relation que Hugo a voulu construire entre ces derniers. La comparaison d'Enjolras et Grantaire avec les personnages d'Oreste et Pylade, allusion centrale dans la construction des personnages et sur laquelle l'auteur insiste davantage que les autres, fera l'objet de notre premier développement. Nous pourrons ensuite reconsidérer l'ensemble de ces références antiquisantes de manière plus globale pour en tirer des conclusions générales et voir de quelle manière nous pouvons les utiliser pour enrichir notre compréhension des personnages et de leur symbolique.

Oreste à jeun et Pylade ivre

La double référence à Oreste et Pylade dans le roman intervient de manière symétrique. Il en est en effet fait mention une première fois lors de l'introduction de Grantaire et de la description de son lien avec Enjolras :

« On pourrait presque dire que les affinités commencent aux lettres de l'alphabet. Dans la série, O et P sont inséparables. Vous pouvez, à votre gré, prononcer O et P, ou Oreste et Pylade. [...] Grantaire était un Pylade point accepté. »⁶⁸

Et une seconde fois dans le titre du chapitre centré sur la mort des personnages, intitulé « Oreste à jeun et Pylade ivre »⁶⁹. Victor Hugo fait ici référence à Oreste, le fils du roi Agamemnon dans la mythologie grecque, connu pour avoir commis un matricide sous le joug de la malédiction familiale des Atrides, et à son inséparable compagnon Pylade, son cousin, avec lequel il a été élevé. L'amitié de ces deux personnages et leur loyauté sans faille est légendaire et exemplaire pour les grecs, qui la considèrent parfois comme l'incarnation parfaite de l'amour entre hommes ; Pylade seconde Oreste dans toutes ses actions, allant jusqu'à se faire chasser par son père pour l'avoir aidé à commettre son matricide⁷⁰. La notion de sacrifice a une place importante dans leur histoire ; l'épisode de leur histoire qui a rendu leur amitié légendaire raconte leur séjour en Tauride⁷¹, où la sœur d'Oreste, Iphigénie, se trouve obligée d'immoler les deux compagnons et décide d'en épargner un pour qu'il puisse aller porter la nouvelle de la mort de l'autre. L'unique dispute ayant jamais opposé les deux hommes débute alors, chacun voulant absolument se sacrifier pour l'autre, à tel point qu'ils finissent par trouver un moyen de s'en sortir tous deux ; l'amitié entre Oreste et Pylade, à partir de cette histoire, devient proverbiale, synonyme de dévouement total.⁷²

En faisant de Grantaire un « Pylade point accepté », Hugo met ce dernier dans le rôle de l'ami fidèle, secondant Enjolras qui, prenant de fait le rôle d'Oreste, est le véritable héros. Grantaire, non accepté par Enjolras, cherche malgré tout à obtenir la place de son compagnon, parce que « son cœur ne [peut] se passer d'amitié »⁷³ et qu'il n'existe pleinement qu'en se rattachant à Enjolras.

⁶⁸ *Les Misérables, op. cit.*, p. 906.

⁶⁹ Cinquième partie, livre premier, chapitre vingt-trois.

⁷⁰ L'histoire d'Oreste est principalement racontée par Eschyle dans sa trilogie dramatique *L'Orestie*, 458 av. J.-C.

⁷¹ Cet épisode est notamment raconté par Euripide dans la tragédie *Iphigénie en Tauride*, composée entre 414 et 412 av. J.-C.

⁷² Toutes ces informations recourent les articles « Oreste » et « Pylade » du *Dictionnaire illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines* de Pierre Lavedan, Paris, 1931, et du *Dictionnaire culturel de la Mythologie gréco-romaine* de Pierre Martin, Paris, Editions Nathan, 2011.

⁷³ *Les Misérables, op. cit.*, p. 906.

« Il y a des hommes qui semblent être nés pour être le verso, l'envers, le revers. [...] Ils ne vivent qu'à la condition d'être adossés à un autre ; leur nom est une suite, et ne s'écrit que précédé de la conjonction *et* ; leur existence ne leur est pas propre ; elle est l'autre côté d'une destinée qui n'est pas la leur. Grantaire était un de ces hommes. Il était l'envers d'Enjolras. »⁷⁴

La plupart des autres références mythologiques ou historiques faites par Hugo autour de ces deux personnages suivent ce modèle, plaçant Enjolras comme un héros et Grantaire comme son compagnon, amical comme ici, parfois fraternel ou encore amoureux. Cette référence à Oreste et Pylade préfigure aussi le destin tragique des personnages ; bien qu'Oreste soit mort vieux, il est connu sous le surnom de « *Tristis Orestis* », et le tragique est indissociable de sa destinée, à cause de la malédiction des Atrides dont il est l'ultime acteur et la victime. Le motif du sacrifice, présent dans le mythe, bien que n'étant au final jamais effectué, préfigure aussi la mort volontaire de Grantaire lors de sa dernière apparition.

Le sens du titre « Oreste à jeun et Pylade ivre » pour le chapitre montrant la mort commune des deux personnages⁷⁵, semble évident de prime abord. Grantaire étant, comme nous l'avons déjà dit, largement caractérisé par son ivresse, le titre pourrait simplement être interprété comme un rappel de la comparaison initiale, montrant qu'Enjolras et Grantaire, finalement réunis avec courage face à la mort comme l'aurait été le duo antique, rentrent dans leur rôle, Enjolras devenant l'« Oreste à jeun » puisqu'il accepte finalement l'amitié, symbolisée par leurs mains serrées, de « Pylade ivre ». Cette désignation explicite des deux personnages montrerait qu'après leur mort tragique, ils peuvent enfin être véritablement rangés aux côtés des autres grands couples de la mythologie auxquels il a été fait référence plus tôt dans le récit.

Cependant Grantaire, dans ce passage, n'est pas ivre ; c'est même sa seule apparition dans le roman où, se réveillant après un long sommeil d'ivrogne, il est à jeun ; Hugo l'explique en parlant de son « ivresse qui se finit », de « l'effacement de [son] ivresse » et de sa « lucidité brusque »⁷⁶.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p.1672.

⁷⁶ *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 1674-1675.

De plus, les titres, chez Hugo, et particulièrement dans *Les Misérables*, sont souvent sujets à interprétation et riches en symboles. Il n'est pas rare que, comme ici, ils fassent référence à des figures de la culture classiques ou populaires, souvent traitées avec un certain humour, mêlant épique et héroï-comique, comme dans le chapitre « Histoire de Corinthe depuis sa fondation »⁷⁷ dont nous avons déjà parlé⁷⁸.

« Ces références sont des invitations à la réflexion. [...]L'adéquation du titre et du corps du texte est ainsi à motiver d'une manière dynamique : le titre ouvre des perspectives, propose des échappées, désigne à l'occasion des symboles.»⁷⁹.

Les titres des *Misérables* ne prennent bien souvent leur sens qu'à la fin du chapitre qu'ils ouvrent, et donnent des pistes d'interprétations pour un certain nombre de symboles. Nous pouvons donc proposer une autre interprétation de celui-ci.

Si Grantaire est sobre lors de cette scène, ce n'est pas forcément le cas d'Enjolras, qui peut être considéré comme ivre, sortant d'une bataille ayant duré vingt-quatre heures, d'un combat acharné durant lequel il a montré un « héroïsme monstre »⁸⁰, ivre d'une certaine fureur et de sa seule passion, la révolte qu'il vient de mener jusqu'au bout : un peu plus tôt dans le roman, lors de son ultime confrontation avec Grantaire, il lui ordonnait de quitter la barricade en arguant qu'elle était « la place de l'ivresse et non de l'ivrognerie »⁸¹. Il est ivre aussi au point d'accepter sans broncher sa mort et celle de tous ses camarades, ayant énoncé comme unique dernier souhait « Vendons-nous cher »⁸², faisant preuve de démesure dans le sacrifice, décidé devant sa propre fin, s'étant lui-même condamné à mort après son exécution du Cabuc la veille.⁸³

Ce que Hugo nous montre dans ce chapitre et suggère avec ce titre, est donc peut-être davantage une inversion des rôles. Grantaire étant sobre, et Enjolras non, les rôles d'Oreste et de

⁷⁷ *Ibid*, p.1461.

⁷⁸ Ce thème est davantage développé dans l'article de Georges Mathieu : « Panneaux. Les Intertitres des *Misérables* », *Poétique*, vol. 138, n°2, 2004, pp.193-211.

⁷⁹ Myriam Roman et Marie-Christine Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*. Paris, Éditions Belin, 1995, p.214.

⁸⁰ *Ibid*, p.1672.

⁸¹ *Ibid*, p.1482.

⁸² *Ibid*, p.1671.

⁸³ *Ibid*, Quatrième partie, douzième, chapitre huit, p. 1497.

Pylade sont ici redistribués : Grantaire, qui connaît enfin la transfiguration qui a frappé tous les « Amis de l'ABC » lors de leur combat sur la barricade, prend la place du véritable héros ici, en faisant le choix de se sacrifier pour mourir à côté de son compagnon.

« Grantaire s'était levé.

L'immense lueur de tout le combat qu'il avait manqué, et dont il n'avait pas été, apparut dans le regard éclatant de l'ivrogne transfiguré.

Il répéta : Vive la république ! traversa la salle d'un pas ferme, et alla se placer devant les fusils debout près d'Enjolras. »⁸⁴

Il prend alors le rôle d'Oreste, se plaçant de fait dans un rôle plus actif dans sa relation avec Enjolras puisqu'il fait le geste d'aller vers lui et de lui tendre la main. Enjolras, qui de fait prend le rôle de Pylade, ne fait qu'accepter sa main tendue. La réunion des deux personnages ne pouvait se faire qu'à condition que leurs rôles soient échangés de la sorte ; pour qu'ils puissent finalement correspondre l'un à l'autre et s'accepter mutuellement pour rentrer dans les rôles d'Oreste et de Pylade, que l'auteur avait proposé pour eux depuis le début, il était nécessaire que Grantaire soit à jeun, pour pouvoir finalement connaître une transfiguration, et qu'Enjolras soit « ivre » pour finalement accepter son double antithétique. Grantaire, se transformant en héros, devient finalement digne de ce modèle d'amitié absolue hérité de la mythologie, de par son sacrifice, la preuve de son attachement.

Comme nous allons le voir, les autres références utilisées par Hugo pour construire ses personnages rejoignent ce thème du sacrifice et du couple uni dans la mort, et mettent également en valeur d'autres éléments qui donnent des clés de compréhension et d'interprétation de la relation des deux personnages. Nous ferons dans la suite de cette partie une synthèse de ce que ces références apportent, en nous intéressant d'abord à Enjolras, puis à Grantaire, avant de les mettre en relation.⁸⁵

⁸⁴ Cinquième partie, livre premier, chapitre vingt-trois.

⁸⁵ Nous tirons nos informations sur les différentes allusions à des personnages historiques ou de la mythologie du *Dictionnaire illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines* de Pierre Lavedan, Paris, 1931, et du *Dictionnaire culturel de la Mythologie gréco-romaine* de Pierre Martin, Paris, Editions Nathan, 2011.

Enjolras, éphèbe guerrier

Les références que l'auteur utilise pour construire le personnage d'Enjolras mettent tout d'abord en avant sa valeur de guerrier révolutionnaire. Lors de sa présentation⁸⁶, il est dit que « sur le mont Aventin, il eût été Gracchus », que « la gorge nue d'Evadné ne l'eût pas plus ému qu'Aristogiton » et que « pour lui, comme pour Harmodius, les fleurs n'étaient bonnes qu'à cacher l'épée ». Ces trois références sont des allusions à des personnages de révolutionnaire antique. Le nom de « Gracchus » fait référence à Tiberius Sempronius Gracchus, citoyen romain ayant vécu de -168 à -133, formant avec son frère Gaius Gracchus le duo dit des « Gracques », et ayant tenté un soulèvement pour faire pression sur le Sénat, réclamant une limitation de la propriété et du clientélisme et critiquant l'esclavage, avant d'être tué avec trois cents de ses compagnons. Harmodius et Aristogiton, quant à eux, sont les assassins du tyran athénien Hipparque⁸⁷, tués tous les deux par les gardes de ce dernier après leur régicide ; ils ont par la suite été célébrés et honorés en tant que héros de la démocratie jusqu'au VI^e siècle après J-C.

Ces références, utilisées dès l'introduction du personnage, ont bien entendu pour but de célébrer la valeur révolutionnaire de ce dernier, augmentant son aspect héroïque et annonçant les actions par lesquelles il se démarquera sur la barricade. La référence à Gracchus, tribun de la Plèbe à Rome connu pour ses discours égalitaires, présage le discours inspiré qu'il fera sur la barricade ; et celle à Harmodius et Aristogiton, régicides par excellence, le place au niveau des révolutionnaires de 1789. Le fait que ces références soient placées juste après que l'auteur ait précisé qu'« on eût dit, à voir la réverbération pensive de son regard, qu'il avait déjà, dans quelque existence précédente, traversé l'apocalypse révolutionnaire. Il en avait la tradition comme un témoin⁸⁸ » renforcent l'impression que ce personnage donne d'être la réincarnation d'un révolutionnaire des temps passés, le démarquant par cela des autres « Amis de l'ABC », pour la description desquels Hugo ne fait pas appel à de telles comparaisons, à l'exception de Grantaire.

Par la suite, lors du récit de l'insurrection en elle-même, Hugo met davantage l'accent sur l'aspect guerrier de son personnage :

⁸⁶ *Les Misérables, op.cit.*, p.894.

⁸⁷ Leur récit est conté dans *La guerre du Péloponèse* de Thucydide, Paris, folio classiques, 2000, et dans la *Constitution d'Athènes* d'Aristote, Paris, Hachette livre, Bibliothèque nationale de France, 2012.

⁸⁸ *Les Misérables, op. cit.*, Troisième partie, livre quatrième, chapitre premier.

« Enjolras, on le sait, tenait du spartiate et du puritain. Il fût mort aux Thermopyles avec Léonidas et eût brûlé Drogheda avec Cromwell. »⁸⁹

Les comparaisons sont ici plus nuancées, ne faisant pas seulement apparaître Enjolras comme un surhomme révolutionnaire agissant pour le bien commun, mais aussi comme un guerrier pouvant être sanguinaire, comme il le montrera par la suite en tuant un jeune artilleur pour gagner quelques minutes face aux assaillants de la barricade⁹⁰. Si la comparaison aux Spartiates et à la référence à Léonidas, roi de Sparte célèbre pour son sacrifice lors de l'opposition héroïque face aux Perses lors de la bataille des Thermopyles, met davantage l'accent sur son courage et annonce la fin tragique de la barricade, la référence à Cromwell est plus ambiguë. Il est fait ici référence au siège de la ville de Drogheda, en Irlande, en 1649 par Olivier Cromwell, qui a opéré une répression et des massacres sanglants sur les civils irlandais, acte considéré, même pour l'époque, comme un crime de guerre ; mais qui, pour Hugo, est également le promoteur britannique de la république ayant lutté contre les forces royalistes. Suggérer qu'Enjolras aurait pu prendre part à ce massacre, alors que toutes les autres références sont positives et tendent à faire de lui un héros, ajoute une nuance au portrait de ce personnage, mettant aussi l'accent sur son inflexibilité, qui, dans des situations extrêmes, pourrait engendrer des actes cruels et répréhensibles, sous prétexte que la fin justifie les moyens ; l'ambiguïté de ce protagoniste, comme nous le verrons plus tard avec la question de l'usage de l'épique, montre une volonté de Hugo de mettre en place une réflexion sur la violence dans l'histoire et au nom du progrès.

Cet aspect sévère et inflexible d'Enjolras est aussi montré dans la comparaison qui est faite entre lui et la déesse antique Thémis :

« Pâle, le col nu, les cheveux épars, Enjolras, avec son visage de femme, avait en ce moment je ne sais quoi de la Thémis antique. Ses narines gonflées, ses yeux baissés donnaient à son implacable profil grec cette expression de colère et cette expression de chasteté qui, au point de vue de l'ancien monde, conviennent à la justice. »⁹¹

⁸⁹ *Ibid*, p.1481.

⁹⁰ *Ibid*, Cinquième partie, livre premier, chapitre huit.

⁹¹ *Ibid*, p.1499.

Thémis, dans la mythologie grecque, est la personnification de la loi divine régissant le comportement des hommes. Cette comparaison fait ici d'Enjolras l'incarnation d'une justice inflexible; il prend par la suite à la fois le rôle du juge et de l'exécuteur, comme la déesse, dont la figure a été reprise en représentation moderne de la justice, représentée tenant d'une main une balance et de l'autre un glaive, montrant qu'elle assume ce double rôle, et les yeux bandés, symbolisant son impartialité ; qualité qu'Enjolras partage, puisqu'il exécute ici un homme de son propre camp. La justice du personnage est véritablement absolue puisqu'il finit par se juger et se condamner à mort lui-même, pour avoir été bourreau.

Cette comparaison peut paraître positive de prime abord ; mais Enjolras, en tant que Thémis, en vient, pour faire régner la justice au sein de l'insurrection, à exécuter l'assassin Le Cabuc, entrant par cela lui-même dans un cercle de violence totalement répréhensible pour l'auteur, fervent accusateur de la peine de mort, et faisant entrer l'ensemble de l'insurrection dans une fatalité tragique qui annonce son échec futur. Nous verrons plus tard dans notre développement comment Hugo, en mêlant de cette manière héros épiques et tragédie, livre une réflexion de fond sur la révolution.

Concernant Enjolras, certaines comparaisons apportent donc des nuances à l'aspect positif du personnage ; mais dans l'ensemble, les références sont utilisées pour augmenter sa valeur de figure héroïque, et lui donner une dimension révolutionnaire intemporelle, toujours dans la logique d'un personnage réincarné ayant l'air d'avoir déjà connu une insurrection dans une existence précédente. Mais d'autres références semblent insister sur d'autres aspects du personnage, et peuvent être interprétées autrement, surtout par rapport au personnage de Grantaire.

En effet, Harmodius et Aristogiton, dont nous avons déjà parlé, sont connus comme des symboles de la démocratie, mais aussi comme un couple emblématique de la pratique pédérastique, étant amants. Leur assassinat du tyran Hipparque est d'ailleurs en partie motivé par les avances de ce dernier envers Harmodius qui, l'ayant repoussé, en avait payé les conséquences. La référence à Évadné, que nous avons citée plus haut, s'explique de cette manière : en disant qu'Enjolras ne serait pas plus ému par « la gorge nue d'Évadné », nymphe fille de Poséidon, qu'Aristogiton, éminent personnage homosexuel, il montre le désintéret total du personnage pour la gent fé-

minine, désintéressé qui sera à nouveau illustré plus loin dans le récit, comme nous le verrons plus tard. Ces détails pourraient seulement mettre en avant la chasteté totale d'Enjolras, si la première référence à laquelle Hugo fait appel pour décrire son personnage juste après l'avoir nommé pour la première fois, n'était pas « C'était Antinoüs, farouche. »⁹².

Antinoüs est connu pour avoir été le favori inséparable de l'empereur romain Hadrien, mort jeune, ayant offert son suicide à son amant après qu'un oracle ait prédit la mort de ce dernier si quelqu'un ne mourrait pas pour lui. Hadrien, bouleversé par sa mort, l'a fait diviniser par la suite, faisant célébrer par de nombreuses représentations statuariques sa beauté légendaire.

Le fait de désigner Enjolras comme un « Antinoüs », qui plus est en lui apposant l'adjectif « farouche » pose question. En effet, la figure originelle est seulement connue, de son vivant, pour avoir été l'amant d'Hadrien ; il est donc difficile de voir dans quel but Hugo l'a mis en lien avec Enjolras. Leur ressemblance se limite peut-être seulement à l'apparence physique : en effet l'étudiant révolutionnaire, désigné comme « angéliquement beau », et qu'Hugo décrit en parlant de « cette figure d'échappé de collège, cette encolure de page, ces longs cils blonds, ces yeux bleus, cette chevelure tumultueuse au vent, ces joues roses, ces lèvres neuves, ces dents exquis »⁹³, semble ressembler en tous points aux statues d'Antinoüs⁹⁴. Mais pourquoi, s'il est seulement question de son physique, accoler à ce nom l'adjectif « farouche » ? Est-ce qu'Hugo, par cette figure, ne fait pas d'Enjolras un éphèbe « farouche », rejetant son éraste dont le rôle serait joué par Grantaire ? Nous approfondirons davantage ces questions dans notre partie suivante, qui se posera la question de l'homoérotisme des personnages.

Grantaire

Les références mythologiques et historiques, concernant Grantaire, sont beaucoup moins récurrentes que pour Enjolras. En réalité, son aspect mythologique explicite, en dehors des deux comparaisons qui sont faites entre lui et Pylade – ou Oreste – tient dans cette énumération, lors de son introduction :

⁹² *Ibid*, p.894.

⁹³ *Ibid*, p.895

⁹⁴ Voir en annexe n°1 la statue d' « Antinoüs Mondragone », vers 130 après J-C, Paris, Musée du Louvre.

« Il y a des hommes nés pour être le verso, l'envers, le revers. Ils sont Pollux, Patrocle, Nisus, Eudamidas, Epeestion, Pechméja. [...] Grantaire était un de ces hommes. »⁹⁵

Hugo établit ici une liste de personnages rattachés à d'autres, généralement en étant un peu en retrait par rapport à eux, tout en étant plus ou moins sur le même pied d'égalité. Différentes formes de relations unissent les couples implicitement cités ici.

Le premier nom cité fait référence à une relation fraternelle : Pollux renvoie au célèbre duo de jumeaux Castor et Pollux, fils de Zeus et membres des argonautes, figure de vaillants combattants et de représentants exemplaires de l'amour fraternel : Castor ayant été tué au combat, Pollux, blessé, monte au ciel et refuse de survivre tant que son frère est aux enfers, malgré l'immortalité qui lui est offerte par les Dieux. Il finit par obtenir que son frère et lui siègent tous deux à l'Olympe un jour sur deux : cette action en fait un modèle de vertu guerrière et de solidarité fraternelle, notamment chez les Spartiates qui les célèbrent.

La référence à Pechméja est la seule qui ne soit pas en lien avec la mythologie ou l'histoire antique ; elle est aussi la seule qui fasse allusion à une relation de stricte amitié. Jean de Pechméja, écrivain français et homme politique du XVIIIe siècle, était lié au médecin Dubrueil, son camarade de collège, à qui il lia sa vie, rendant toutes leurs possessions communes. En 1785, lorsque Dubrueil tombe gravement malade, il l'appelle à son chevet, lui apprenant que sa maladie est hautement contagieuse et qu'il ne peut permettre qu'à lui de lui donner des soins. Pechméja obéit, se dévouant totalement à lui jusqu'à son décès, montrant une grande douleur lorsqu'il finit par advenir. Mourant quelques jours après son compagnon, on raconte qu'il avait demandé à ce qu'on laisse la tombe de son ami ouverte, pressentant que le chagrin le ferait le rejoindre bientôt. Après sa mort, le maréchal de Noailles fait placer un monument sur leur tombe commune, et ils deviennent un exemple d'amitié fidèle jusque dans la mort.⁹⁶

Les autres comparaisons, quant à elles, font références à des couples homosexuels emblématiques issus de la tradition mythologique antique ou de l'histoire. Il est par exemple fait référence à Epeestion, ami d'enfance, favori et amant d'Alexandre le grand, à Nisus, soldat Troyen

⁹⁵ *Les Misérables*, op. cit., p.906.

⁹⁶ L. Guirondet, *Biographies aveyronnaises*, Rodez, N. Rattery, 1866, p. 281-301.

amant de son doublon Euryale, et de Patrocle, ami d'enfance et amant d'Achille. Là encore, comme pour les deux références précédemment citées, on retrouve le motif d'un couple inséparable frappé par la mort. Ephestion est en effet mort de maladie assez jeune ; Alexandre, prévenu de son mal, est arrivé trop tard et l'a trouvé mort, montrant une douleur démesurée devenue légendaire, allant jusqu'à faire crucifier son médecin et à faire raser les remparts et l'acropole de la ville de son décès, Ecbatane, avant de consacrer un culte à son amant défunt, de la même manière que l'empereur Hadrien avec Antinoüs, affirmant qu'il aurait préféré précéder Ephestion dans la mort. Patrocle, tué au combat par le prince Hector lors de la guerre de Troie, alors qu'il se faisait passer pour Achille, est vengé par son amant fou de douleur, qui mourra à son tour au combat par la suite. Nisus et Euryale, quant à eux, ayant fui Troie avec Enée et l'ayant suivi jusqu'en Italie, meurent tous les deux au combat contre les Rutules ; Euryale est tué le premier, Nisus, qui s'était échappé, revient pour le venger et est tué à son tour⁹⁷.

Tous ces couples, peu importe la nature de leur relation, sont liés par la mort, avec une récurrence du motif du sacrifice, de la vengeance-suicide, du décès lié à celui d'un autre. Hugo, en mettant Grantaire dans la lignée de ces figures, annonce sa fin tragique ; en faisant le choix de mourir aux côtés d'Enjolras, il se hisse à la hauteur de ces héros, prenant par son sacrifice la grandeur d'un Oreste.

Grantaire étant présenté comme l'envers d'Enjolras, de la même manière que Patrocle est l'envers d'Achille, Nisus d'Euryale, etc, Enjolras est, à travers ces références, implicitement comparé à un certain nombre de figures. Son lien avec Achille ou Alexandre le Grand, par exemple, se place dans la lignée de sa comparaison avec un Spartiate ou un soldat de Cromwell, renforçant sa valeur de chef charismatique, de guerrier valeureux, mais aussi son ambiguïté, de par son potentiel tyrannique, Achille comme Alexandre étant connus pour leurs exploits guerriers et leurs talents de meneurs, comme pour leurs actes violents et une certaine inflexibilité.

Hugo, à travers ces nombreuses références, donne une dimension antiquisante très riche à ses personnages, en accord avec le cadre dans lequel ils évoluent, qu'il nourrit également, comme nous l'avons vu, d'une force symbolique mythologique et antique. Construisant Enjolras et Grantaire en s'appuyant sur plusieurs autres figures, il développe un certain nombre d'aspects de

⁹⁷ Voir en annexe n°2 la statue de Nisus et Euryale par Jean-Baptiste Roman conservée au Musée du Louvre, 1827.

leur personnalité, surtout pour Enjolras à qui ces diverses comparaisons apportent une certaine nuance, le construisant à la fois comme un héros épique et comme un guerrier inflexible, à la fois comme une révolutionnaire exemplaire et un potentiel tyran de la terreur. Ces références donnent également un aspect très intemporel aux personnages : construits comme des « types », ils semblent répéter un schéma déjà écrit par plusieurs autres duos avant eux, à diverses époques : la double comparaison avec Oreste et Pylade, notamment, les fait entrer dans une forme de fatalité tragique, comme si leur mort commune était inévitable dès leur introduction, annoncée par l'accumulation de personnages utilisés pour illustrer le rapport de Grantaire à Enjolras, tous liés à un autre homme par la mort et, bien souvent, par le sacrifice.

L'accumulation de ces références pose, en un certain sens, la question de ce que Hugo a voulu recréer à travers la relation d'Enjolras et de Grantaire. Sur les huit références à des personnages en particulier que nous avons citées dans cette partie – considérant qu'Harmodius et Aristogiton ne sont pas deux références distinctes – cinq font référence à des membres de couples homosexuels emblématiques, souvent exemplaires. Antinoüs est le modèle de l'éphèbe par excellence ; Nisus et Euryale sont une représentation exemplaire du modèle pédérastique grec, Euryale étant légèrement plus jeune que Nisus⁹⁸ ; Achille et Patrocle sont également un modèle de l'amour entre hommes pour les Grecs⁹⁹ ; Hugo, pour construire ses personnages, fait ainsi appel à un certain nombre de personnages « types » antiques. Ces références, associées à l'ambiguïté de la relation d'Enjolras et Grantaire dans le roman, et à une certaine reprise, à travers eux, d'éléments se rapprochant de l'idéal du couple homosexuel grec, posent la question de la potentielle recréation, à travers eux, d'un couple d'homme dans la tradition antique. C'est cette idée que nous nous proposons à présent de développer.

b) Héritage d'un homo-érotisme antique

Les nombreux appels à des couples issus de la mythologie ou de l'histoire antique que nous venons de voir posent la question de la relation que Hugo a voulu construire entre ses personnages. Le fait qu'il aie, pour construire Enjolras et Grantaire, et plus particulièrement le lien qui les

⁹⁸ D'après Florence Dupont et Thierry Eloi dans *L'érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris, Belin, 2001.

⁹⁹ Article « Pédérastie » dans le *Dictionnaire Larousse de la Mythologie Grecque et Romaine* de Jean-Claude Belfiore, Paris, 2003.

unit, presque uniquement recours à des figures de couples d'homme, pose en effet la question de l'homosexualité. Nous nous proposons donc à présent d'interroger la présence de l'homosexualité masculine dans l'œuvre de Victor Hugo, puis plus précisément dans *Les Misérables* et au sein des « Amis de l'ABC », en analysant la relation entre Enjolras et Grantaire telle qu'elle nous est présentée, en lien avec les appels faits à l'antiquité. Nous nous demanderons ensuite ce qu'apporte ce choix de représentation au contexte et à l'idéologie révolutionnaire dans laquelle baignent ces deux personnages.

L'homosexualité masculine chez Hugo

L'homosexualité, au sens restreint du terme, est absente de l'œuvre de Hugo; c'est à dire que l'on ne trouve chez lui aucune représentation de relations sexuelles, implicites ou explicites, entre hommes. Ce n'est guère surprenant au vu du contexte littéraire du XIXe siècle, dans lequel « la culture homosexuelle reste prohibée, furtive, souvent méconnaissable. Réseau tissé dans l'ombre, partie de cache-cache avec la censure et la répression, elle est la fille de la peur et de la honte », comme le montre Michel Larivière dans *Les amours masculines : anthologie de l'homosexualité dans la littérature*.¹⁰⁰ Cependant, même de manière discrète, l'homosexualité est moins présente chez Hugo que chez certains auteurs contemporains; on pense notamment à Balzac et au personnage de Vautrin, récurrent dans *La Comédie Humaine*.¹⁰¹ Bien qu'il soit anachronique de parler d'homosexualité en ce qui concerne *Les Misérables* (le terme date de 1969), questionner les relations entre hommes dans la littérature du XIXe fait sens.

De plus, comme le remarque Eric Bordas dans son article sur l'homosexualité chez Hugo:

« [...] l'homosexualité n'est pas qu'érotisme : le mot [...] recouvre également les phénomènes de l'homosocialité [...] et de la misogynie, pour dessiner le sceptre d'une sensibilité très large que fait de l'attirance et de la connivence pour et avec le même, dans

¹⁰⁰ Paris, Lieu Commun, 1984, p.13.

¹⁰¹ A ce sujet, voir « Du côté de Sodome » dans *Figures du fantasme: Un parcours dix-neuviémiste* de Philippe Berthier. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1992.

une complicité plus ou moins codée, plus ou moins ésotérique, son élément d'identification majeure »¹⁰²

On trouve en effet dans l'univers hugolien un certain nombre de personnages masculins qui, sans être désignés explicitement ou implicitement comme homosexuels, montrent du moins une non-hétérosexualité parfois accompagnée de comportement homo-érotiques. Cela va de pair avec la présence récurrente d'hommes chastes ou vierges, parfois décrits comme asexuels, n'entretenant aucun rapport romantique ou charnel avec les femmes, comme c'est le cas avec Enjolras.

Nous pouvons ainsi citer Cimourdain dans *Quatrevingt-treize*¹⁰³, prêtre chaste par vocation obsédé par l'étude et par la révolution, dont l'idéal est la *République* de Platon, œuvre de l'homosocialité par excellence. Son suicide suivant de près la mort de son compagnon Gauvain peut évoquer l'acte d'un amant romantique. Ce personnage rappelle nettement Enjolras, par l'asexualité de son existence tournée tout entière vers la révolution autant que par la double mort qu'il partage avec son camarade. Dans *Les Misérables*, ce type de personnage existe également à travers Javert, dans la vie duquel une femme est inimaginable, même dans le non-dit. Sa froideur face à Fantine, sa qualification de « mouchard vierge » sans vices, en fait également un personnage asexuel, lié à Jean Valjean, autre figure condamnée à l'asexualité par une existence brisée dans sa jeunesse par dix-neuf années de bagne, véritable obsession pour Javert qui, après l'avoir poursuivi pendant des années, finit par se suicider plutôt que d'accepter l'amitié qu'il lui inspire. Nous pouvons aussi citer le cas du personnage de Montparnasse, présenté par Hugo comme une figure d'éphèbe efféminé, mais sous une forme beaucoup plus sombre que la figure d'Enjolras, et pouvant être rapproché de l'imaginaire homosexuel carcéral. *Les Misérables* comptent ainsi un certain nombre de figures qui, s'approchant tantôt de l'homo-érotisme, tantôt de l'asexualité - parfois des deux - remettent en question le modèle de l'amour et de la famille traditionnelle tels qu'ils prédominent au XIXe siècle.

Plusieurs personnages montrent ainsi une sexualité ambiguë, s'éloignant des codes hétérosexuels, et entretiennent des relations sinon homosexuelles, du moins homoérotiques, avec

¹⁰² Bordas, Éric, « Hugo homo ? », in C. Millet et al. (éd.), *Choses vues à travers Hugo*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007. p.4.

¹⁰³ Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, 2001 (initialement 1874).

d'autres personnages masculins; dans le même mouvement, nous pouvons aussi citer le cas de Léopold et Pierrot dans *Bug-Jargal*, unis dans un triangle amoureux où les sentiments circulent dans tous les sens.

Allant plus loin que l'homoérotisme, Pierre Laforgue étudie la relation entre Albin et Claude Gueux dans le roman éponyme comme une représentation littéraire de l'homosexualité en milieu carcéral.¹⁰⁴ Selon lui, « il serait sans pertinence d'imputer cette relation aux moeurs des prisons »; Hugo ne fait « nulle mention de sexualité, bien sûr, nous sommes en 1834, mais la dimension sexuelle de l'amitié des deux hommes n'est pas niable », et préfère « parler d'amis, d'amitié, ce qui l'autorise à employer le verbe « aimer » en raison de sa souplesse sémantique ».¹⁰⁵ Il est d'ailleurs intéressant de noter que Albin ressemble à Enjolras, décrit comme « Un jeune homme pâle, blond, faible ».

Il est donc possible d'aborder les personnages hugoliens du point de vue de l'homosexualité, ou du moins d'un certain homo-érotisme (au sens sociologique du terme, qui désigne une tension sexuelle, intervenant en milieu homosexué, ne donnant pas lieu à des actes charnels¹⁰⁶), et qui, dans le cas qui nous intéresse, est augmenté par la dimension mythologique que l'auteur donne à ses figures, comme nous pourrions le développer. C'est ce que nous proposons de faire dans cette partie, en commençant par analyser le cadre que sont les « Amis de l'ABC » sous l'angle de l'homo-érotisme.

Homo-érotisme chez les « Amis de l'ABC »

Victor Hugo met en place une forte homosocialité au sein des « Amis de l'ABC ». Il fait le choix de n'inclure aucune femme dans ce groupe d'insurgé où elles pouvaient pourtant être présentes en 1832, comme le montre les listes des victimes et des mises en procès liées à ce soulève-

¹⁰⁴ Laforgue, Pierre, *L'eros romantique: représentations de l'amour en 1830*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 3.

¹⁰⁶ Pour plus de détails, voir *Sociologie de l'homosexualité* par Chauvin, Sébastien, et Arnaud Lerch. La Découverte, 2013.

ment¹⁰⁷. Il est même précisé qu'aucune femme n'est admise dans l'arrière-salle du Café Musain où ont lieu les conciliabules politiques des « Amis », excepté la servante de l'établissement.

Les femmes sont pourtant présentes par évocation : il est dit, ou du moins sous-entendu, que la plupart des membres des « Amis de l'ABC » ont des maîtresses ; mais elles n'apparaissent jamais, et seulement Musichetta, la maîtresse de Joly, est mentionnée – mais nous reviendrons plus tard sur le rôle de cette dernière. L'évocation de diverses amantes sans nom, ou les vers d'amours récités par Jean Prouvaire pendant l'accalmie précédant le premier assaut de la barricade, accompagne comme une évidence l'aspect débauché et bon-vivant de ces « étudiants-types ».

Mais ce goût des femmes apparaît dans la vie de ces personnages en arrière-plan, comme un passe-temps ou un sujet d'amusement ; aucun des « Amis » ne montre de sentiments aussi forts que ceux de Marius pour Cosette, même Jean Prouvaire qui correspond pourtant à l'archétype de l'étudiant poète et amoureux. Aucune femme ne semble en tout cas les détourner de leur mouvement collectif vers l'insurrection, qui les pousse à mourir sur la barricade sans montrer aucun remord, là où Marius, lui, songe constamment à Cosette. Le lien qui les unit les uns aux autres semble passer avant tout.

« Ces jeunes gens faisaient entre eux une sorte de famille, à force d'amitié. »¹⁰⁸

Ainsi, la forte camaraderie qui unit les « Amis » dans un univers exclusivement masculin instaure un certain climat d'homo-érotisme, passant par des marques d'affection physiques et verbales. Hugo met ici en place l'idéal fraternel, cher aux républicains, d'une amitié poussée à l'extrême, avec des jeunes gens unis par des liens très forts, n'hésitant pas à mourir les uns pour les autres, les uns avec les autres, acceptant leur funeste destin avec un courage amplifié par leur esprit de corps. On voit ainsi Jean Prouvaire et Combeferre « se [serrer] la main silencieusement », « appuyés l'un sur l'autre à l'angle de la barricade »¹⁰⁹ en regardant Enjolras tuer Le Cabuc, se soutenant ainsi l'un l'autre dans la compréhension de leur mort prochaine.

¹⁰⁷ Voir les travaux de Thomas Bouchet sur l'insurrection de 1832, dans lesquels sont présentés des listes des victimes de événements et des mises en procès, permettant de se faire une idée de la nature de la population impliquée. Nous reviendrons sur ces détails dans la troisième partie de notre travail.

¹⁰⁸ *Les Misérables*, *op. cit.*, p.893.

¹⁰⁹ *Ibid*, p.1501.

De plus, Hugo développe dans le groupe qu'il met en place certaines relations internes plus profondes, comme c'est le cas avec Marius et son « ami intime » Courfeyrac, qui l'héberge chez lui plusieurs mois durant, instaurant ici également un idéal de bonté et d'entraide entre étudiants sans le sou, et de proximité dans la misère :

« Marius dit à Courfeyrac : Je viens coucher chez toi. Courfeyrac tira un matelas de son lit qui en avait deux, l'étendit à terre, et dit : Voilà. ». « Un mois s'écoula, puis un autre. Marius était toujours chez Courfeyrac. »¹¹⁰

L'auteur présente ici une amitié tacite, naturelle, bonifiante pour Marius qui « près de Courfeyrac [respire] librement, chose assez nouvelle pour lui ».

« Courfeyrac ne lui fit pas de questions. Il n'y songea même pas. A cet âge, les visages disent tout de suite tout. La parole est inutile. [...] On se regarde, on se connaît. »¹¹¹

Sur la barricade, cette solidarité s'accroît après le sauvetage de Courfeyrac par Marius à l'arrivée de ce dernier dans l'insurrection. On note plusieurs marques de tendresse fraternelle de la part de Courfeyrac :

« Il lui chuchota à l'oreille avec un sourire »¹¹²

« Courfeyrac lui prenait le bras »¹¹³

« Courfeyrac lui sauta au cou »¹¹⁴

« Courfeyrac défit sa cravate et en banda le front de Marius »¹¹⁵

¹¹⁰ *Ibid*, p.1163

¹¹¹ *Ibid*, p. 912.

¹¹² *Ibid*, p.912.

¹¹³ *Ibid*, p.913

¹¹⁴ *Ibid*, p.1532.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 1645

La remarque du grand-père de Marius qui, envisageant le mariage de son petit-fils avec Cosette, lui demande avant toute chose ce qu'il est advenu de son « ami intime », et, apprenant sa mort, déclare « ceci est bon »¹¹⁶, ajoute à la possible interprétation homo-érotique de la relation entre les deux étudiants, amitié forte qui, bien qu'incomparable à l'amour de Marius pour Cosette et se déroulant sur un tout autre plan, suggère une complicité profonde¹¹⁷.

Nous pouvons analyser la relation de Bossuet avec Joly de la même manière : Hugo précise que Bossuet, peu chanceux avec les femmes et vivant ce malheur avec humour, « avait peu de domicile ; quelquefois pas du tout. », « logeait tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre, le plus souvent chez Joly »¹¹⁸ ; et que « les deux amis vivaient ensemble, mangeaient ensemble, dormaient ensemble. Tout leur était commun, même un peu Musichetta »¹¹⁹. L'humour de Bossuet allant parfois dans ce sens – parlant d'un professeur de la faculté de droit, il dit ironiquement « Blondeau, mon amour... »¹²⁰, nous pouvons analyser ce duo de la même manière qu'Eric Bordas étudie le couple de Léopold et Pierrot dans son article « Hugo Homo ? »¹²¹ : on retrouve ici la figure du triangle amoureux de deux jeunes hommes avec une jeune femme, cette dernière étant en retrait par rapport aux personnalités fortes des deux autres -ici, Musichetta, évoquée plusieurs fois, n'apparaît jamais – et servant de catalyseur à l'amour qu'ils se portent entre eux.

Ainsi, sans que l'hypothèse de l'homosexualité factuelle ne puisse se vérifier dans les comportements divers des « Amis de l'ABC », Hugo fait néanmoins régner dans cette homosocialité de groupe un attachement et une tendresse latente tendant à l'homo-érotisme. C'est dans cet environnement propice que va prendre place, de manière plus explicite, l'amour de Grantaire.

¹¹⁶ *Ibid*, p.1796.

¹¹⁷ Ce n'est bien sûr qu'une interprétation possible ; cette remarque du grand-père de Marius peut aussi seulement signifier son soulagement de voir son petit-fils s'éloigner de ses amis révolutionnaires.

¹¹⁸ *Ibid*, p.904.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 1468.

¹²⁰ *Ibid*, p.909.

¹²¹ Bordas, Éric, « Hugo homo ? », in C. Millet et al. (éd.), *Choses vues à travers Hugo*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007.

Grantaire amoureux

Dans le même mouvement que les autres « Amis de l'ABC », et de manière peu surprenante étant donné son statut de meneur de la débauche dans le groupe d'étudiants, Grantaire montre un intérêt charnel pour la gent féminine: décrit comme « coureur »¹²², il est dit qu'il « [regarde] tendrement et fixement toutes les femmes, ayant l'air de dire de toutes "si je voulais!" et cherchant à faire croire aux camarades qu'il était généralement demandé. »¹²³. Son attachement aux femmes semble cependant très général, jamais fixé sur une seule - à son propos, il n'est jamais fait évocation d'une maîtresse, contrairement aux cas des autres membres des « Amis » - et peu sérieux: il adopte un comportement vaguement séducteur avec la servante du « Corinthe » Matelote, tout en discourant sur sa laideur infinie, ne montrant jamais aucune forme de respect, d'amour ou d'une préférence particulière: son intérêt pour les femmes est purement générique, et s'inscrit dans le scepticisme absolu qu'il entretient avec l'entière existence des éléments de son existence.

« Du reste, ce sceptique avait un fanatisme: Enjolras. »¹²⁴

Son lien avec Enjolras, en revanche, apparaît comme beaucoup plus central dans sa psychologie, et peut nous interpeller par la manière dont il est décrit par Hugo. Ce dernier a en effet recours au champ lexical de l'amour, voire de l'adoration; dès l'introduction de Grantaire, il est fait mention de son « fanatisme » pour Enjolras, ainsi que du fait qu'il « [admire], [aime] et [vénère] Enjolras » et qu'il est « [charmé] » par « cette nature chaste, saine, ferme, droite, dure, candide ». ¹²⁵ Plus tard dans le roman, c'est le vocabulaire de la tendresse qui intervient: « [Grantaire] regarda Enjolras avec une inexprimable douceur [...] fixant sur lui ses yeux tendres et troubles ». ¹²⁶

En tant que chef incontesté des « Amis de l'ABC », Enjolras est admiré et apprécié de manière générale par tous les membres du groupe. Seulement là où les autres l'aiment comme un meneur et pour les idées qu'il véhicule, il en va d'une autre manière pour Grantaire:

« De quelle façon Enjolras le subjuguait-il ? Par les idées ? Non. Par le caractère. » ¹²⁷

¹²² *Les Misérables*, op.cit., p.905.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, p.906.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p.1482.

¹²⁷ *Ibid.*, p.906.

Son adoration est montrée comme étant basée sur la personne d'Enjolras, et non sur ses idées. Hugo, voyant l'antithèse comme une loi naturelle, comme nous l'avons déjà montré, explique ce profond attachement par les divergences profondes qui opposent les deux personnages. Les contraires, dans sa vision des choses, ayant nécessairement besoin les uns des autres, il rend l'existence d'Enjolras indispensable pour Grantaire, qui a « besoin d'Enjolras », « redevient quelqu'un » près de lui, et dont les « idées molles, fléchissantes, disloquées, malades, difformes, se [rattachent] à Enjolras comme à une épine dorsale ». ¹²⁸

« Grantaire, vrai satellite d'Enjolras, habitait ce cercle de jeunes gens ; il y vivait ; il ne se plaisait que là ; il les suivait partout » ¹²⁹

Le véritable culte voué par Grantaire à Enjolras est la seule chose qui le détache de son scepticisme: « Son esprit se passait de croyance et son cœur ne pouvait se passer d'amitié. Contradiction profonde; car une affection est une conviction » ¹³⁰. Enjolras est d'ailleurs la seule raison de sa présence au sein de l'insurrection de 1832. Lorsque Navet viens prévenir Grantaire, Bossuet et Joly du début de l'enterrement de Lamarque par message codé, Bossuet, à l'image de l'ensemble des amis, s'intéresse au code « ABC », tandis que Grantaire ne fait que remarquer : « Le grand blond, observa Grantaire, c'est Enjolras qui te fait avertir. » ¹³¹. Voyant ensuite qu'Enjolras a fait prévenir Bossuet et non lui :

« Grantaire, triste, buvait.

-Enjolras me dédaigne, murmura-il. Enjolras a dit : Joly est malade. Grantaire est ivre. C'est à Bossuet qu'il a envoyé Navet. S'il était venu me prendre, je l'aurais suivi. Tant pis pour Enjolras ! Je n'irai pas à son enterrement. » ¹³²

Hugo sous-entend ici que si Enjolras avait pris la peine d'accepter l'amitié de Grantaire, ce dernier aurait pris part à l'insurrection, prêt à tout pour gagner son affection. La tristesse

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid*,p.1476.

¹³² *Ibid.*

de Grantaire, se noyant dans l'alcool par dépit face au fait qu'Enjolras, pris dans l'insurrection, n'a pas une pensée pour lui, est augmentée par la présence face à lui d'un autre binôme incarné en Joly et Bossuet, duo plus fonctionnel que celui qu'il cherche à construire avec Enjolras.

Grantaire montre également une certaine appréciation de la beauté d'Enjolras: « Il disait d'Enjolras : Quel beau marbre ! »¹³³ - ceci rappelant la référence qu'il fait plus tard dans l'un de ses discours à Brutus, qui, d'après lui, était amoureux d'une statue de garçon.¹³⁴ L'intérêt prononcé et la tendresse qu'il montre à l'égard du jeune homme à chacune de leurs interactions, bien que justifiée par Hugo par ce qu'il voit comme une loi naturelle, pose la question de l'homosexualité du personnage. De plus, à l'inverse des autres cas de duos masculins dans l'œuvre de Hugo que nous avons pu citer jusqu'ici, cet homo-érotisme ne peut être vu comme une simple amitié forte, comme c'est le cas avec Gauvain et Cimourdain dans *Quatrevingt-Treize* par exemple, ou avec les autres membres des « Amis de l'ABC ». En effet, Enjolras et Grantaire ne sont pas amis; du point de vue d'Enjolras, qui le « rudoie », le méprise, lui donne « un peu de pitié hautaine »¹³⁵, leur relation est même plutôt conflictuelle. Si l'on tente de définir leur relation, il est donc difficile de parler d'amitié: le sentiment de Grantaire pour Enjolras se rapproche davantage d'un amour continuellement rejeté, très éloigné de l'intérêt charnel que Grantaire semble avoir pour les femmes. Ce dernier, parlant de Marius et Cosette, fait d'ailleurs allusion à un amour platonique qu'il semble comprendre, et qui pourrait correspondre à l'amour fasciné qu'il montre pour Enjolras:

« Cela doit faire de drôles d'amants. Je me rends compte de ce que cela est. Des extases où l'on oublie le baiser. Chastes sur la terre, mais s'accouplant dans l'infini. Ce sont des âmes qui ont des sens. Ils couchent ensemble dans les étoiles. »¹³⁶

Couple antique

Cette ambiguïté dans le lien qui unit les deux personnages, renforcée par leur mort commune main dans la main, est directement liée à l'aspect antiquisant qu'ils partagent.

¹³³ *Ibid*, p. 907.

¹³⁴ *Ibid*, p.916.

¹³⁵ *Ibid*, p. 907.

¹³⁶ *Ibid*, p. 1474.

En effet, l'homosexualité est très présente dans la mythologie grecque: Zeus enlevant Ganymède, le plus beau des hommes mortels, pour en faire son amant, Apollon éraste d'Hyacinthos et Cyparissos, Dionysos éraste d'Ampélos, sont autant de mythes mettant explicitement en scène des rapports sexuels et amoureux entre hommes. Ces mythes nous ont bien entendu été transmis par la littérature: les amants d'Apollons sont décrits par Ovide et Plutarque, qui précisent néanmoins que la plupart du temps leurs rapports ne sont pas charnels; Achille et Patrocle, dont nous avons déjà parlé, sont amants d'après Platon, Eschyle, Plutarque et Lucien, et les éphèbes de manière générale sont régulièrement évoqués dans la poésie grecque classique.¹³⁷

Ces couples sont généralement liés à la tradition grecque de la pédérastie, mais pas seulement: Achille et Patrocle, par exemple, ont grandi ensemble et Homère ne signale pas de différence d'âge significative entre eux; leur relation se rapproche davantage de notre acception moderne de l'homosexualité.

Les lettrés du XIXème siècle connaissaient l'homosexualité grecque par les écrits de Platon¹³⁸. Le terme « amour grec » utilisé à l'époque, renvoyait bien à des représentations amoureuses, charnelles ou non, entre hommes.

« En France, l'homosexualité est tolérée, mais elle est regardée comme une déviance. [...] On devrait donc s'attendre à un silence et à une absence totale d'images, or il n'en est rien. Avec le retour à l'antique, la diffusion des idées de Winckelmann et le rayonnement de David et de son atelier, on voit apparaître sur les cimaises du Salon quelques toiles célébrant les amours grecques. Le mythe, qualifié alors de fable, et l'histoire antique, par leur distance, leur éloignement temporel, ne pèsent guère socialement, ni ne tirent vraiment à conséquence »¹³⁹

¹³⁷ Les diverses évocations de l'homosexualité dans la littérature antique ont été en grande partie recensés par Larivière, Michel, *Les amours masculines: anthologie de l'homosexualité dans la littérature / Textes choisis et présentés par Michel Larivière*. Paris, Lieu Commun, 1984.

¹³⁸ Voir la revue *Romantisme*, 2013/1, n°159 : « Sodome et Gomorrhe » . Paris, édition Armand Colin, 2013, Julie Mazaleigue-Labaste, "De l'amour socratique à l'homosexualité grecque".

¹³⁹ Revue *Romantisme*, 2013/1, n°159 : « Sodome et Gomorrhe » . Paris, édition Armand Colin, 2013, Francis Moulinat, "Les amours grecques: homosexualité et représentation, du Léonidas de Jacques-Louis David (1799-1814) au Swimming Hole de Thomas Eakin (1885), p.71.

Dans l'atelier de David, le nu masculin est au centre, « antithèse esthétique, morale et politique du nu d'ancien régime (féminin). [...] Le thème des amitiés masculines à l'antique (Achille et Patrocle, Oreste et Pylade, Thésée et Pirithôus) et ce qu'elles pouvaient comporter d'homosexualité, y avait parfaitement sa place. »¹⁴⁰ On note dans l'esthétique néo-classique, jusqu'en 1830, une récurrence de ces couples grecs « exaltant l'amitié jusqu'à la mort ».¹⁴¹

« La mythologie dépayse: elle offre un prétexte plausible, autorisé par les traditions poétiques, pour répandre les nudités, les rapt, les étreintes. [...] Il n'y a point d'interdit qu'on ne puisse déjouer, si l'on sait se transporter par l'imagination dans un autre espace »¹⁴²

La mythologie, et plus encore ces « amitiés grecques » pleines d'ambiguïté, sont un espace à part dans l'esprit des artistes du XIX^{ème}¹⁴³, où l'homosexualité, éloignée de sa manifestation moderne ayant perdu sa pureté, et esthétisée par la beauté de l'homme grec qui se place en modèle pour les hétérosexuels comme pour les homosexuels, est acceptable. L'appel à des héros antiques homosexuels comme Achille et Patrocle sont même repris par certains milieux « invertis » comme des arguments contre l'homophobie.¹⁴⁴

On oppose à l'époque deux visions de l'inverti, le « libertin épuisé » moderne, « "gourmands blasés" aux organes affaiblis, ravivant sens et nerfs éteints grâce aux plaisirs infâmes »¹⁴⁵, au stéréotype de "l'efféminé" dérivé de l'éphèbe antique, appartenant presque à un troisième sexe. Il est intéressant de noter que Grantaire et Enjolras peuvent respectivement être associés à ces deux clichés. Grantaire, d'une part, correspond à l'image du libertin sceptique rompu aux plaisirs hédonistes. D'autre part, on retrouve chez Enjolras le modèle du jeune éphèbe antique -il est comparé, comme nous l'avons déjà développé dans notre partie précédente, à Antinoüs-, beau, faisant plus

¹⁴⁰ *Ibid*, p.76.

¹⁴¹ *Ibid*. Voir en annexe *La mort de Hyacinthe* de Jean Broc, 1801, Musée Sainte-Croix, Poitiers, mettant en scène la mort accidentelle de Hyacinthe dans les bras d'Apollon.

¹⁴² Starobinski, Jean, *L'invention de la liberté, 1700-1789 suivi de 1789, les emblèmes de la Raison*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2006, p. 55.

¹⁴³ De plus, on retrouve encore au XIX^e des restes d'une tradition d'ancien régime qui associe souvent les figures mythologiques aux plaisirs : on les retrouvait notamment dans la décoration des boudoirs.

¹⁴⁴ Julie Mazaleigue-Labaste, « De l'amour socratique à l'homosexualité grecque », in *Romantisme*, 2013/1, n°159 : « Sodome et Gomorrhe » . Paris, édition Armand Colin, 2013.

¹⁴⁵ *Ibid*, p.37.

jeune que son âge (« Déjà homme, il semblait encore enfant. Ses vingt-deux ans en paraissaient dix-sept »), blond, chaste et détaché de tout désir (« devant tout ce qui n'était pas la république, il baissait chastement les yeux »), et totalement désintéressé des femmes (« malheur à l'amourette qui se fût risquée de son côté ! »¹⁴⁶), montrant à plusieurs reprises une androgynie pouvant justifier, du point de vue du XIXe siècle, l'intérêt de Grantaire. Hugo, dans le contexte vis-à-vis de l'homosexualité que nous venons de montrer, recréerait donc à travers ses deux personnages un couple dans sa tradition antique.

Le parallèle entre Enjolras et les éphèbes grecs est d'autant plus évident que l'éphèbe antique a pu, à la fin du XVIIIème siècle, être utilisé comme un symbole révolutionnaire. La figure de Joseph Barra¹⁴⁷, immortalisé par David en « enfant nu, qui serre la cocarde tricolore, le fétiche patriotique, contre son coeur, est un éphèbe antique, presque un Endymion ou un Antinoüs »¹⁴⁸. Les figures d'éphèbes érotisés étaient à la mode à l'époque de la révolution, comme en témoigne *Endymion, effet de lune* par Girodet en 1789.¹⁴⁹

Cette utilisation de l'éphèbe comme symbole s'inscrit dans un retour généralisé à la culture antique pendant la Révolution française, comme l'a montré Jean Starobinski dans son ouvrage *L'invention de la liberté*¹⁵⁰. Ce retour, déjà effectué une première fois quelques siècle plus tôt pendant la Renaissance, s'accompagne de la même redécouverte d'une certaine culture homosexuelle:

« Les intellectuels, nostalgiques de la grandeur de Rome et de la Grèce, découvrent alors les chefs-d'oeuvre de l'antiquité; les artistes prônent, eux aussi, ce retour au passé, rêvent à l'amour grec. [...] L'homosexualité s'est beaucoup développée sous la Renaissance, avec la découverte de l'antiquité gréco-latine. Cette civilisation raffinée, qui

¹⁴⁶ Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, 1998, p.894.

¹⁴⁷ Voir en annexe les images de Barra: *Joseph Bara*, Jean-Joseph Weerts, 1882, musée de la Piscine, Roubaix, qui peut rappeler Enjolras, et *La mort de Joseph Barra*, Jean Louis David, 1794, Musée Calvet, Avignon

¹⁴⁸ Revue *Romantisme*, 2013/1, n°159 : « Sodome et Gomorrhe » . Paris, édition Armand Colin, 2013, Francis Moulinat, "Les amours grecques: homosexualité et représentation, du Léonidas de Jacques-Louis David (1799-1814) au Swimming Hole de Thomas Eakin (1885), p.71.

¹⁴⁹ Voir en annexe.

¹⁵⁰ *1700-1789 suivi de 1789, les emblèmes de la Raison*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2006.

exalte l'amour des garçons est une révélation stupéfiante pour l'homme du XVI^e siècle. » ¹⁵¹

La réutilisation des codes d'une certaine culture homosexuelle et de la figure de l'homosexuel, intrinsèquement révolutionnaire et anti-réactionnaire¹⁵², va de pair avec un retour à une volonté de progrès, pour laquelle on puise dans les valeurs grecques et dans la culture qui s'y rattache. C'est d'ailleurs la révolution française qui a retiré les relations entre personnes du même sexe de la liste des délits dans le code pénal de 1791¹⁵³; la libération de mœurs va de pair avec l'esprit révolutionnaire, dans un mouvement en avant, mais qui va aussi puiser dans des ressources anciennes.

« L'homosexuel n'est pas seulement quelqu'un qui couche avec des garçons au lieu de coucher avec des filles; c'est aussi [...] quelqu'un qui sent et pense différemment de la masse de ses semblables, quelqu'un qui se tient en retrait, qui n'admet pas les valeurs en cours, quelqu'un qui se désolidarise de son temps, de son pays, qui cherche en dehors des chemins battus par l'opinion, quelqu'un que ne satisfait pas l'ordre en place et qui aspire sans cesse à un autre monde, à un ailleurs inconnu. Mis au ban de la société, l'homosexuel est en mesure de la critiquer, d'en dénoncer les travers, les vices, les ridicules » ¹⁵⁴

Cette réflexion de Michel Larivière rattache encore une fois la figure de l'homosexuel à celle de l'insurgé, mais nous rappelle aussi Grantaire, qui se place comme un marginal absolu, ivrogne, laid et sceptique, regardant la société d'en-dehors et en remettant en question tous les aspects dans ses longs discours anti-conformistes, qui sont, comme nous aurons l'occasion de le montrer plus tard, sa seule manière de prendre part à l'insurrection. L'homo-érotisme latent de la rela-

¹⁵¹ Larivière, Michel, *Les amours masculines: anthologie de l'homosexualité dans la littérature / Textes choisis et présentés par Michel Larivière*. Paris, Lieu Commun, 1984.

¹⁵² Au XIX^e siècle, des figures scandaleuses homosexuelles comme Wilde ou Eulenburg catalysent la haine de la droite française au même titre que Dreyfus...

¹⁵³ Voir la revue *Romantisme*, 2013/1, n°159 : « Sodome et Gomorrhe » . Paris, édition Armand Colin, 2013, Eric Bordas, "Introduction. Comment en parlait-on?"

¹⁵⁴ Larivière, Michel, *Les amours masculines: anthologie de l'homosexualité dans la littérature / Textes choisis et présentés par Michel Larivière*. Paris, Lieu Commun, 1984, p.21.

tion entre Enjolras et Grantaire rattache ainsi ces derniers à un certain anti-conformisme libertaire propice à la pensée révolutionnaire, mais aussi et surtout à la mythologie grecque dont Hugo tire les multiples références qu'il utilise pour enrichir ses personnages. En quelque sorte, ils reprennent une certaine liberté de mœurs à la culture antique, en même temps qu'il reprennent des idées de liberté et de démocratie également rattachées à cette culture¹⁵⁵ ; tout comme les peintres de la Renaissance, en s'appropriant l'humanisme des grecs, se sont également emparés de leur amour pour la beauté masculine.

Enjolras et Grantaire montrent de cette manière plusieurs niveaux de symboliques, s'affirmant à la fois comme des étudiants de 1832, des héros révolutionnaires épiques et un couple antique porteur des valeurs républicaines d'antan, à la fois comme mythes, comme types littéraire et comme allégorie. C'est à la complexité des liens entre ces divers niveaux symboliques que nous allons à présent nous intéresser.

c) Symbolique des personnages, entre mythe, type littéraire et allégorie

Tout au long de cette première partie, nous avons pu mesurer l'ampleur de la véritable mosaïque mythique mobilisée par Hugo pour construire ses personnages. Comme nous l'avons dit, cette accumulation de références s'inscrit dans une richesse symbolique qui fait s'exprimer Enjolras et Grantaire en tant que mythes, mais aussi en tant que types littéraires, symboles et allégories, dans une superposition de différents niveaux interprétatifs intriqués les uns dans les autres, que nous allons montrer dans la suite de notre travail.

Le type hugolien

La littérature du XIXe siècle voit se développer le modèle du "type", personnage construit comme une « entité rassemblant les caractéristiques d'un genre, d'un groupe ou d'une classe », qui « participe à un processus de catégorisation » des individus dans la société¹⁵⁶. On retrouve notamment beaucoup chez Balzac cette création de figures à la fois réalistes et renvoyant à

¹⁵⁵ Nous aurons l'occasion d'approfondir cette idée dans la troisième partie de notre travail.

¹⁵⁶ D'après la définition du *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, t.XV, Paris, 1876, p.618-619.

des modèles généraux psychologiques et sociologiques: à travers le personnage de Rastignac, par exemple, il exprime le type du jeune homme pauvre aspirant à s'élever dans la société¹⁵⁷. *La Comédie Humaine* tend ainsi à représenter la société dans son ensemble à travers des individus représentatifs de l'une de ses factions.

Hugo cherche, lui aussi, à porter à travers les personnages des *Misérables* un message sur la société dans son ensemble. Il n'est donc pas surprenant que certains de ses procédés d'écriture les rapprochent du type au sens balzacien du terme.

Les « Amis de l'ABC » apparaissent par exemple comme le groupe d'étudiant type, un des outils du portrait typifiant consistant à multiplier dans un groupe les représentations d'un certain nombre de déclinaisons d'un même type social, en l'occurrence l'étudiant politisé¹⁵⁸. On retrouve ainsi dans le même groupe Combeferre incarnant le type de l'étudiant en médecine sérieux et humaniste, Jean Prouvaire celui du jeune étudiant poète et rêveur, Bossuet celui de l'étudiant sans le sou et peu assidu, etc. Leur accumulation crée ainsi un effet de « groupe-type », représentant les différentes variétés d'étudiants de manière plus fidèle et plausible que ne l'aurait fait un individu unique. Cet effet est accentué par l'usage de scènes-types représentatives du quotidien des personnages, qui s'ancrent chronologiquement dans la narration mais dont l'auteur nous fait ressentir qu'elles sont habituelles et répétitives. Ainsi, la réunion des « Amis de l'ABC » discutant de politique dans l'arrière-salle du café Musain, ou le repas de Grantaire, Joly et Bossuet au Corinthe, sont deux saynètes emblématiques, représentatives du mode de vie des étudiants du XIXe siècle, contribuant à faire de ces personnages des « types » littéraires à part entière.

Cependant le « type » hugolien montre une différence avec celui de Balzac ou de Zola. Ses personnages incarnent davantage des « types » moraux que sociaux, ne personnifiant pas seulement une catégorie d'individus dans la société du XIXe siècle, mais représentant un « type » humain, de manière plus générale et atemporelle. « Le type hugolien ne fait pas série, il n'appartient pas à un ensemble ou à un groupe social déterminé », il est davantage un « principe incarné », « [programmant] un mode d'être et des modalités d'actions ».¹⁵⁹

¹⁵⁷ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1999 (1834).

¹⁵⁸ Voir Stienon, Valérie. « Le type et l'allégorie : négociations panoramiques », *Romantisme*, vol. 152, no. 2, 2011, pp. 27-38.

« Une leçon qui est un homme, un mythe à face humaine tellement plastique qu'il vous regarde et que son regard est dans un miroir, [...] une idée qui est nerf, muscle et chair, et qui a un cœur pour aimer, des entrailles pour souffrir [...], voilà le type. »¹⁶⁰

Les « Amis de l'ABC » peuvent être reçus comme des « types » au sens balzacien du terme, parce qu'ils sont représentatifs d'une certaine catégorie sociale dans la société du XIXe siècle. Mais, dans l'acception hugolienne du « type », ils s'ancrent dans une symbolique plus large: s'ils prennent la forme de figures ancrées dans le contexte historique que Hugo a choisi pour son histoire, ils sont, de manière plus profonde, représentatifs d'une catégorie morale plus que sociale: ils représentent le type moral des insurgés, de manière beaucoup plus atemporelle, comme nous pourrions le développer dans notre troisième partie.

« Le roman hugolien, dans lequel le personnage représente ainsi un visage possible de l'humanité, se définit comme une « forêt de symboles » »¹⁶¹

Le type hugolien est donc imprégné d'une symbolique plus riche que son équivalent balzacien: se détachant de l'époque qu'il souhaite représenter, il tente d'exprimer à travers les figures qu'il crée une vérité générale et universelle sur l'humanité. C'est dans ce mouvement que Hugo a recours, dans la construction et la mise en scène de ses personnages, aux mythes et aux religions qui constituent un socle culturel antérieur à son écriture et donnent à ses personnages une certaine atemporalité. Le type hugolien, pour enrichir sa symbolique, a recours à des éléments culturels, et notamment au mythe, pour communiquer son message au lecteur. Hugo enrichit l'univers des *Misérables* de signes à décrypter, donnant ainsi plusieurs niveaux de symboliques à ses protagonistes¹⁶². C'est particulièrement vrai pour Enjolras et Grantaire, dans lesquels nous pouvons à la fois voir la représentation d'étudiants révolutionnaires de l'insurrection de 1832, au sein du

¹⁵⁹ Gleizes, Delphine, « La construction des personnages dans Quatrevingt-Treize. Types, postures, imagerie. », *Journée d'étude Quatrevingt-Treize de Victor Hugo*, Nov 2015, Le Mans, France.

¹⁶⁰ Victor Hugo, *William Shakespeare*, II,2,2, p.355.

¹⁶¹ Roman, Myriam et Bellasta, Marie-Christine, *Les Misérables, roman pensif*. Paris, Editions Belin, 1995, p.142.

¹⁶² Cet aspect est développé par Myriam Roman et Marie-Christine Bellasta dans *Les Misérables, roman pensif*. Paris, Editions Belin, 1995, chapitre 3: Un monde de signes.

« groupe-type » que sont les « Amis de l'ABC »¹⁶³, et une symbolique plus abstraite faisant appel à un imaginaire collectif en multipliant les références explicites et implicites, comme nous avons pu le relever dans cette première partie, et comme nous allons pouvoir le développer dans les suivantes.

« Certains symboles sont universels ou perçus comme tels par une civilisation entière [...] d'autres sont spécifiques à l'imaginaire d'un auteur, et le lecteur les interprétera en se fondant sur leurs différentes occurrences [...]. Le symbole rayonne ainsi à la fois en dehors du texte, dans tous les échos culturels qu'il peut éveiller chez le locuteur, et au sein même de l'œuvre.»¹⁶⁴

Type et allégorie

L'usage du « type » hugolien tel que nous l'avons défini se rapproche d'une certaine utilisation de l'allégorie.

« Types et allégories ont tous deux un rapport avec la production d'images et entretiennent un lien avec le modèle et la représentativité ». ¹⁶⁵

Le type se rapproche de l'allégorie dans son lien avec le symbole, dans sa manière d'utiliser l'emblème ou l'attribut dans sa représentation, dans son rapport à l'illustration, à l'icône, à la caricature. Le type hugolien s'en rapproche d'autant plus par son aspect très iconique, et par le fait qu'il tente de donner corps à une idée abstraite, d'utiliser la force symbolique du type pour « [condenser] une pensée irréductible à quelque énoncé idéologique que ce soit, parce qu'il prend en charge ce qu'il y a d'indicible dans le vécu »¹⁶⁶, de la même manière que « Le travail de personification de la figure allégorique aide à incarner efficacement les abstractions les plus éthérées »¹⁶⁷.

L'allégorie, de la même manière que le type hugolien, a recours à l'usage du symbole:

¹⁶³ Le cas d'Enjolras peut être rapproché d'une certaine idée du type qui le voit comme un "modèle idéal" de la catégorie sociale qu'elle représente (d'après la définition du Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle de Pierre Larousse, t.XV, Paris, 1876, p.618-619).

¹⁶⁴ Roman, Myriam et Bellasta, Marie-Christine, *Les Misérables, roman pensif*. Paris, Editions Belin, 1995, p.144.

¹⁶⁵ Stienon, Valérie. « Le type et l'allégorie : négociations panoramiques », *Romantisme*, vol. 152, no. 2, 2011, pp. 27-38.

¹⁶⁶ Roman, Myriam et Bellasta, Marie-Christine, *Les Misérables, roman pensif*. Paris, Editions Belin, 1995, p. 149.

¹⁶⁷ Stienon, Valérie. « Le type et l'allégorie : négociations panoramiques », *Romantisme*, vol. 152, no. 2, 2011, pp. 27-38.

« C'est du symbole que relève en effet le procédé de représentation plastique d'une idée abstraite. Ce symbole ne devient allégorie que s'il anime, agit ou parle, s'il se développe avec une certaine systématisme. [...] L'allégorie et le type fonctionnent en binôme. Ils sont à comprendre comme deux moyens connexes et privilégiés d'exploration du corps social »¹⁶⁸

Le type hugolien touche d'autant plus à l'allégorie par le fait qu'en tant que « type humain » davantage que social que social, il cherche à représenter « le particulier en vue de l'universel », dans le même mouvement que l'allégorie romantique¹⁶⁹. En tant que représentation de l'humain, il peut se montrer plus complexe que l'allégorie traditionnelle, qui vise généralement à incarner un concept unique, mais son procédé de représentation est le même.

Ainsi, Enjolras et Grantaire, comme les autres personnages du roman, sont des allégories¹⁷⁰ en même temps que des types : Hugo les utilise pour dire quelque chose de général et d'universel sur l'humain. Cela complète l'aspect mythique des personnages en leur ajoutant un niveau de lecture, mais aussi en rendant leur symbolique plus accessible aux lecteurs: nul besoin de connaître toutes les références mythologiques auxquelles Hugo fait référence pour ressentir la force allégorique d'Enjolras¹⁷¹, par exemple. Nous aurons l'occasion, dans la troisième partie de notre travail, de revenir sur les figures d'Enjolras et Grantaire en tant qu'allégories.

Nous l'avons bien montré, Enjolras et Grantaire sont construits par Hugo à partir de mythes. Ils deviennent ainsi eux-même des mythes, puisqu'ils en sont constitués ; mais ils sont également, en tant que personnages des *Misérables*, des mythes littéraires, en plus d'être des types et des allégories, comme nous venons de le montrer. Ces termes sont en grande proximité, comme nous venons de le voir avec la similitude entre type hugolien et allégorie, et comme le montrent les études mythocritiques¹⁷², qui notent une certaine confusion autour de la nuance entre le mythe et le

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Margantin, Laurent, « L'allégorie romantique », in *Romantisme* 2011/2, n°152, p.13 à 16.

¹⁷⁰ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette valeur allégorique dans notre troisième partie.

¹⁷¹ Pendant la révolution, les allégories étaient d'ailleurs prisées au détriment des représentations mythologiques, car elles étaient plus accessibles au peuple. à ce sujet, voir « Sculpter l'indicible : crises de l'allégorie autour de 1848 » de Laurent Baridon,, *Romantisme*, vol. 152, no. 2, 2011, pp. 87-107.

¹⁷² Brunel, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, Grenoble, UGA éditions, 2016.

type. Pour une partie des théoriciens de la mythocritique, un mythe se reconnaîtrait dans sa récurrence, dans le fait qu'il a tellement infusé dans la société et dans la culture que ses « mythèmes » se retrouveraient partout, y compris dans la littérature. Mais le mythe se confond alors avec le type, qui, comme nous l'avons montré, cherche à représenter un aspect de cette même société fondée sur des mythes... Enjolras et Grantaire, selon nous, se situent à cette jonction : Enjolras, par exemple, est tout autant le type du chef révolutionnaire dans l'abnégation pour sa cause que la reprise du mythe du jeune chef charismatique et solaire reprenant les « mythèmes » d'Apollon ou d'Achille, de la même manière qu'il montre aussi une force allégorique que nous pourrions développer plus tard. Ces niveaux de symbolique ne se contentent pas de se superposer les uns aux autres, et il est difficile de réellement délimiter ce qui appartient à la reprise mythique, au type ou à l'allégorie. Hugo, en construisant ses personnages sur des mythes profondément ancrés dans l'imaginaire collectif, et par extension dans la société, tout en essayant de leur donner le visage de l'un des aspects de cette même société, les place au croisement entre ces différentes acceptions.

De cette manière, les personnages des *Misérables*, et tout particulièrement le duo qui nous intéresse, montrent une construction complexe, composée de plusieurs niveaux profondément mêlés entre eux, basés sur la dimension antiquisante que nous avons pu relever tout au long de cette première partie. Nous allons à présent nous intéresser de plus près aux différentes symboliques et interprétations possible que peuvent prendre ces protagonistes, et voir comment ces dernières peuvent lier les références mythologiques et historiques que nous avons listées au contexte révolutionnaire dans lequel Hugo les place.

Partie 2

-

Multiplicité des symboliques : de la tradition à la réappropriation

Chapitre 3. Symbolique du langage, symbolique du genre

a) Signification du genre : épique, héroï-comique et mythologie

La dimension antiquisante des personnages, que nous avons pu relever tout au long de notre première partie, est appuyée par un certain nombre de choix d'écriture, et notamment par l'usage de l'épique et de l'héroï-comique. La présence de l'épique, en particulier, n'est pas anodine dans le cadre du récit d'une insurrection : elle s'inscrit dans une certaine réflexion que développe Hugo sur la tragédie de l'acte révolutionnaire, et enrichit la symbolique du personnage d'Enjolras, qui prend sa place dans l'histoire en tant que héros épique, comme nous aurons l'occasion de le montrer.

Petites gens sur la barricade : de l'héroï-comique à l'épique

« Ainsi, de nombreux éléments des *Misérables* sont construits sur le modèle de mythes classiques: comme en contraste avec le titre du roman, Hugo confère ainsi à ses personnages une grandeur légitimée par les mythes qui en sont les modèles. La noblesse traditionnelle associée aux sujets antiques dans les arts et la littérature en particulier élève les personnages, tous pourtant victimes d'une misère aux apparences multiples, aux rangs de héros et de dieux. Les "misérables" deviennent ainsi les protagonistes légitimes de l'épopée, genre noble par excellence. »¹⁷³

De manière générale, l'héroï-comique prend une place importante dans *Les Misérables*, le roman mettant presque constamment en scène les actions grandioses de personnages modestes : l'ancien forçat Jean Valjean devient l'incarnation de l'abnégation, la prostituée Fantine meurt en martyre, le gamin des rues Gavroche se fait le sauveur désintéressé du père Mabeuf ou des deux enfants de la Magnon. Hugo fait des figures les plus humbles des héros dignes des grandes tragédies, et cette tendance s'accroît sur la barricade, comme nous l'avons déjà montré, avec l'utilisa-

¹⁷³ Vandamme, Laurine, "Les misérables - Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832", Séminaire approches du Romantisme de Bertrand Marchal, p.1.

tion d'éléments antiques pour transfigurer une insurrection modeste en lutte digne des Thermopyles.

L'usage de l'héroï-comique sur la barricade est bien sûr la marque d'une certaine idéologie, qui s'approprie la mythologie et certaines formes littéraires traditionnellement aristocratiques, comme la tragédie ou l'épopée, pour les mettre au service du peuple. Les titres de chapitres, notamment, jouent « à la fois sur l'épique et sur l'héroï-comique dans « Histoire de Corinthe depuis sa fondation » et plus encore dans « Oreste à jeun et Pylade ivre », titre du chapitre où Enjolras et Grantaire meurent en « héros » [mêlant] aussi le bouffon au tragique »¹⁷⁴. De la même manière, nous pouvons « noter la volonté d'Hugo, à travers les titres des deux premiers chapitres du quatorzième livre, « Le drapeau – Premier acte » et « Le drapeau – Deuxième acte », de faire de ce passage une tragédie »¹⁷⁵. L'héroï-comique hugolien joue ainsi avec le burlesque, mettant en scène des personnages nobles mais bas, et va jusqu'au grotesque, en montrant qu'ils sont nobles parce qu'ils sont bas.¹⁷⁶

Hugo place ainsi constamment ses personnages -exception faite d'Enjolras- dans un mode héroï-comique, tout en les intégrant dans un véritable récit épique -mené par ce dernier. Le lien avec les mythes élève ses protagonistes par le fond, mais leur forme reste celle de figures du peuple. Le groupe des « Amis de l'ABC » illustre parfaitement cette ambivalence, avec des personnages à la fois héroïques et modestes, toujours équilibrés par les deux extrêmes qui mènent leur groupe : Grantaire incarne le grotesque hugolien dans toute sa splendeur, tandis qu'Enjolras est mis en scène comme le héros épique par excellence.

L'épique et le progrès

Ainsi, Hugo ne renie jamais l'origine modeste de ses protagonistes, en développant même, via le mode héroï-comique, une forme d'hommage à cette modestie. Cela ne l'empêche pas, comme nous l'avons déjà montré, de donner à l'ensemble de la barricade une valeur héroïque allant jusqu'à l'épique, qu'il augmente d'un dénouement tragique qui lui donne une grandeur théâtrale.

¹⁷⁴ Mathieu, George, « Panneaux. Les Intertitres des Misérables, *Poétique*, vol. 138, n°2, pp. 193-214, p.24.

¹⁷⁵ Vandamme, Laurine, « Les misérables - Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832 », Séminaire approches du Romantisme de Bertrand Marchal, p.5.

¹⁷⁶ Idée développée par Myriam Roman dans « Poétique du grotesque et pratique du burlesque dans les romans hugoliens », communication du Groupe Hugo du 6 avril 1996.

Le fait de mêler ainsi récit insurrectionnel pseudo-historique et épique n'est pas anodin pour l'auteur. Ce choix résulte d'une réflexion sur le genre épique qui remonte à ses premiers écrits, et s'est construite tout au long de sa vie dans son rapport à l'histoire¹⁷⁷.

Dans la préface de *Cromwell*, manifeste du drame romantique paru en 1827¹⁷⁸, Hugo clame la mort de l'épique, genre dépassé appartenant à une époque révolue. Comme nous l'avons évoqué dans notre première partie, il ne participe pas, par la suite, à la prolifération d'épopées qu'a connu la littérature française dans les années 1820-1830. Cependant, pendant cette période, il célèbre en poésie dans *Odes et Ballades*¹⁷⁹ la fin de l'âge épique, avec l'idée qu'il ne faut pas oublier les grandeurs passées, sans pour autant chercher à les imiter. Jusque là, il se refuse à user de l'épique comme il dédaigne la mythologie grecque¹⁸⁰ ; l'art, en tant que témoin du progrès humain qui ne peut aller que dans un seul sens, ne peut pas faire ainsi de retours en arrière et puiser dans les cultures anciennes autrement que pour se contenter de leur rendre hommage. Le genre épique, pour lui, est donc indissociable de l'antiquité et notamment de la culture grecque.

C'est après son départ en exil qu'il revoit son jugement. En effet, pour lui, le second empire est une trahison à l'optique progressiste du XIXe siècle, un retour en arrière par rapport à ce qu'il considère comme l'ordre des choses. La France pourrait bien avoir de nouveau besoin d'épique, d'héroïsme et d'épopées, pour une nouvelle révolution remettant le progrès en marche.

Hugo revient vers les mythes et les anciens genres littéraires, mais, toujours dans son optique de mouvement progressiste en direction du futur, il les réinvente, il crée de nouveaux symboles, fonde des mythes littéraires sur les épaules des mythes originels, il les adapte au siècle. Il revient donc vers l'épique, mais de manière ambivalente : si l'on a à nouveau besoin des modèles anciens et de leurs héros, c'est seulement dans la lutte pour un monde où l'on en aura plus besoin. L'épique intervient pour faire face à ce qu'il considère comme une crise des valeurs, et il entre à nouveau dans les romans de Hugo, mais en étant irrémédiablement lié au tragique. Ce dernier point est parfaitement incarné dans le personnage d'Enjolras, comme nous allons pouvoir le développer.

¹⁷⁷ Le rapport de Hugo au tragique est développé par Claude Millet dans son article « L'épique à l'épreuve (Victor Hugo) », *Romantisme*, vol. 172, no. 2, 2016, pp. 13-25.

¹⁷⁸ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, Flammarion, 2020 (initialement 1827).

¹⁷⁹ Paris, Gallimard, 1980 (initialement 1828).

¹⁸⁰ Ainsi que nous l'avons déjà montré dans notre introduction sur le rapport de Hugo à la mythologie.

C'est ainsi qu'avec *Les Misérables*, Hugo en arrive à vouloir créer un roman qui soit « à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère »¹⁸¹, revenant à l'épique en revenant à la Grèce antique. Il définit l'épique comme un caractère proche du grand, de l'idéal et du poétique¹⁸², et le lie à la fatalité, à la mort, au combat, au conflit guerrier, en lien avec ce qu'il nomme les « temps épiques » du choc des empires, d'Homère et de l'Illiade, de l'antiquité¹⁸³. L'usage de l'épique dans *Les Misérables* est donc indissociable des références antiques dont nous avons parlé dans notre première partie.

En faisant de l'insurrection des *Misérables* un récit épique, Hugo se rapproche d'une certaine tradition de l'épopée française, qui a été transformée par Voltaire. Ce dernier a contribué à la rapprocher d'une expression d'une philosophie de l'histoire et d'une idéologie de la tolérance et de l'optimisme. Après la révolution, on a vu, dans ce même mouvement, beaucoup d'épopées se consacrer à Napoléon, par exemple ; « le poème épique entre Voltaire et Chateaubriand a été un espace où penser l'écriture de l'Histoire et formuler un projet politique. »¹⁸⁴. Hugo utilise ainsi l'épique pour nous communiquer sa réflexion sur l'histoire, dans une période de crise où il considère que la France a à nouveau besoin de héros d'épopée, tout en mêlant au grandiose une dimension grotesque et héroï-comique, là aussi dans un but idéologique. Il cherche à créer des figures populaires dignes des mythes anciens auxquels il fait appel, pour porter à nouveau les valeurs progressistes qui lui sont chères. Ce faisant, il teinte aussi ces mythes d'une certaine idéologie : de même que, par tradition, les héros tragiques ou épiques de la littérature et du théâtre d'Ancien Régime mettent en scène des personnages issus de la noblesse, les héros mythiques qu'il invoque – qu'il s'agisse d'Achille ou d'Oreste – sont des princes. En appliquant leurs caractéristiques et leur grandeur à des personnages populaires, Hugo se les réapproprie au service de sa pensée, retournant en quelque sorte les figures chères à la noblesse et à la monarchie contre ces dernières : l'héroï-comique cherche ainsi à montrer que la vraie grandeur ne se trouve pas dans les étages sociaux où l'on a l'habitude de la représenter. Mettre les héros dont la France aurait à nouveau besoin du côté des classes populaires, c'est aussi une manière, pour Hugo, de dire que l'espoir vient du peuple, et qu'il croit en ce dernier pour renverser le Second Empire par les moyens d'une insurrec-

¹⁸¹ *Littérature et Philosophie mêlées*, Paris, Tredition, 2012 (initialement 1834)

¹⁸² Dans son article sur Walter Scott, repris dans *Littérature et Philosophie mêlées*.

¹⁸³ C'est aussi de cette manière qu'il définissait l'épique dans la préface de *Cromwell*.

¹⁸⁴ Roulin, Jean-Marie, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, p. 276.

tion. C'est toute une philosophie de l'histoire et de la révolution, avec ses questionnements et ses ambivalences, qu'il fait donc passer dans l'usage du genre épique. Cette philosophie se concentre particulièrement autour du personnage d'Enjolras, comme nous allons maintenant le voir.

Enjolras, héros épique

Les romans de Hugo mettent régulièrement en scène des figures de héros grandioses pour qui l'individualisme n'a pas de sens, qui accomplissent leur mission pour le bien commun donnant naturellement un sens à chacun de leurs actes. Nous pouvons bien sûr citer, sans trop nous éloigner d'Enjolras, Cimourdain et Gauvain dans *Quatrevingt-treize*¹⁸⁵, respectivement prêtre et chevalier de la Révolution, qui le rejoignent par leur aspect absolu et leur pensée allant systématiquement dans le sens du collectif.

Enjolras, de par son caractère absolu, son aspect incarné de la révolution, ses actions uniquement motivées par un but social commun le faisant renoncer à toute distraction individualiste, ainsi que par le fait que c'est lui qui mène l'entière de ses compagnons à la transfiguration sur la barricade que sa présence transforme en cadre d'épopée homérique, représente le modèle du héros épique par excellence.

« Enjolras, grave, dominait [la barricade], dans l'attitude d'un jeune spartiate dévouant son glaive nu au sombre génie Epidotas ».¹⁸⁶

Contrairement aux autres membres des « Amis de l'ABC », il n'est pas un étudiant-type qui se transfigure une fois l'insurrection commencée, il montre dès son apparition une force mythique et épique.

L'androgynie guerrière au cœur de l'épopée

« Pâle, le cou nu, les cheveux épars, Enjolras, avec son visage de femme, avait en ce moment je ne sais quoi de la Thémis antique. Ses narines gonflées, ses yeux baissés donnaient à son implacable profil grec cette expression de colère et cette expression de chasteté qui, au point de vue dans l'ancien monde, conviennent à la justice. »¹⁸⁷

¹⁸⁵ Paris, Librairie générale Française, Le livre de poche, 2001 (initialement 1874).

¹⁸⁶ *Les Misérables*, op.cit., p.1646.

¹⁸⁷ *Les Misérables*, op. cit., p.1499.

L'androgynie d'Enjolras, que nous avons pu montrer lorsque nous avons abordé la question de l'homosexualité, nous renvoie à la récurrence d'un certain type de personnage dans les récits épiques de l'ancien régime : les héros androgynes, jeunes hommes qui auraient « le visage d'Adonis sur le corps d'Hercule », d'après une expression de Voltaire¹⁸⁸, et seraient des figures d'éphèbes guerriers, jeunes hommes entre deux âges, à la fois enfants et adultes, féminins et masculins. Nous pouvons prendre l'exemple du personnage de Renaud, dans l'épopée *La Jérusalem délivrée* de La Tasse¹⁸⁹ :

« Mais Renaud, un enfant, efface tous les héros chrétiens. Sur son front majestueux éclate une douce fierté. Tous les regards sont fixés sur lui. Ses exploits ont devancé l'âge et surpassé les espérances; les premiers jours de son printemps donnent des fruits que d'autres ne cueillent que dans leur automne. Couvert de son armure, la foudre à la main, c'est le dieu des combats; s'il ôte son casque, c'est l'amour. »

Enjolras, figure angélique terrible et impitoyable dans la bataille, jeune mais semblant être la réincarnation d'un révolutionnaire du temps passé, «grave jeune homme, bourreau et prêtre, de lumière comme le cristal, et de roche aussi. »¹⁹⁰ correspond à ce modèle du héros androgyne, montrant un double modèle de la masculinité offerte et de la virilité offensive, qui cohabitent, faisant sortir l'éphèbe de son rôle sexuellement passif par la guerre.¹⁹¹ Dans *L'aveugle par amour* de Fanny de Beauharnais, le « regard plein de feu et quelquefois de fierté » du héros, qui montre « alternativement les yeux de Mars et ceux de l'amour » rappellent Enjolras lorsqu'il se fait aborder par une femme, montrant sa dualité angélique et guerrière :

« Malheur à l'amourette qui se fût risquée de son côté ! Si quelque grisette de la place Cambrai ou de la rue Saint-Jean-de-Beauvais, voyant cette figure d'échappé de collègue, cette encolure de page, ces longs cils blonds, ces yeux bleus, cette chevelure tumultueuse au vent, ces joues roses, ces lèvres neuves, ces dents exquisés, eût eu appétit de toute cette aurore, et fût venue essayer sa beauté sur Enjolras, un regard surprenant et redoutable lui eût montré brusquement l'abîme, et lui eût appris à ne pas confondre avec le chérubin galant de Beaumarchais le formidable chérubin d'Ézéchiel. »¹⁹²

¹⁸⁸ Cité par Michel Delon dans «Le visage d'Adonis sur le corps d'Hercule» in Tangence n°89, hiver 2009, p.77-95, p. 82.

¹⁸⁹ Trad. de Charles-François Lebrun, 1774, Paris, G-F Flammarion, 1997, chant premier, p.51.

¹⁹⁰ *Les Misérables, op. cit.*, p.1501.

¹⁹¹ On retrouve aussi ce modèle dans *La princesse de Babylone* de Voltaire.

¹⁹² *Les Misérables, op. cit.*, p.895.

Ce parallèle vient enrichir l'ambiguïté sexuelle d'Enjolras, écrit comme un éphèbe guerrier, potentielle cible du désir masculin, que nous avons développée dans notre première partie ; dans l'épopée d'ancien régime, « selon l'usage qui en est fait, la dualité du corps masculin est exploitée comme dépassement courtois des antagonismes, comme paradoxe libertin ou comme revendication bisexuelle » ; « Le désir homosexuel fonctionne comme un oxymore, la féminisation du plus viril, la réversibilité de l'actif et du passif, du physique et du moral, du jeu entre la norme et la transgression »¹⁹³

Cette figure du jeune homme à la fois offensif et désirable a survécu dans la tradition romantique et au cours du XIXe siècle : chez Balzac, dans *Le Père Goriot*, Vautrin dit à Rastignac « Vous êtes un beau jeune homme, délicat, fier comme un lion et doux comme une jeune fille »¹⁹⁴. Théophile Gautier reprend également ce modèle dans *Mademoiselle de Maupin*, où il fait d'ailleurs référence à Antinöus, éphèbe glorieux, nous le rappelons, utilisé par Hugo en premier lieu pour caractériser Enjolras.

L'image du héros épique androgyne est également très présente pendant la période révolutionnaire, ce qu'achève de faire le lien avec Enjolras. Les sculpteurs reviennent alors à des nus antiques et créent des figures de jeunes hommes à la fois héroïques et angéliques, comme Canova et son *Amour et Psyché* ou encore son *Vénus et Adonis*¹⁹⁵.

Vie et mort d'Enjolras, ou l'épique et le tragique

A travers le personnage d'Enjolras, à partir duquel rayonne tout l'aspect héroïque de la lutte de la barricade des *Misérables*, transparait la réflexion de Hugo sur l'épique, et par extension sur la violence révolutionnaire.

En effet l'épique, pour Hugo, va inévitablement de pair avec le tragique, notamment parce que les héros épiques ont recours à la violence, archaïsme dont ils devraient se débarrasser, bien qu'il soit nécessaire. Il en va de même pour les révolutionnaires, qui se montrent, en prenant les armes au nom du progrès, à la hauteur de héros d'épopée, mais qui sont condamnés de la même manière pour leur usage de la violence. Le but des héros épiques de Hugo est le même que celui de ses révolutionnaires : la fin de l'épopée, la fin des luttes, la fin des violences. Le tragique

¹⁹³ Delon, Michel, "Le visage d'Adonis sur le corps d'Hercule" in *Tangence* n°89, hiver 2009, p.77-95, p. 82 et 89.

¹⁹⁴ Paris, Folio Classique, 1999 (initialement 1834) p. 185.

¹⁹⁵ Voir les deux sculptures en annexe.

tient dans le fait que cette fin n'arrive pas, et que les combattants du progrès se condamnent en utilisant des moyens archaïques qui sont pourtant nécessaires.

« L'exercice de la responsabilité collective vaut à ces "hommes terribles" que furent Danton, Saint-Just, Robespierre ou Marat une manière d'absolution. [...] C'est aussi le rôle dévolu à Enjolras dans l'application qu'il fait du vieux talion à l'agent Le Cabuc, "sous le regard de la révolution" (IV,12,8) »¹⁹⁶

Enjolras semble en effet être conscient de cette tragédie, comme il le montre lors de la scène dans laquelle il exécute le Cabuc, espion infiltré dans l'insurrection au service de la police, exécuté par le jeune homme pour avoir assassiné un civil.

« -Citoyens, dit Enjolras, ce que cet homme a fait est effroyable et ce que j'ai fait est horrible. Il a tué, c'est pourquoi je l'ai tué. J'ai dû le faire, car l'insurrection doit avoir sa discipline. L'assassinat est encore plus un crime ici qu'ailleurs: nous sommes sous le regard de la révolution, nous sommes les prêtres de la république, nous sommes les hosties du devoir, et il ne faut pas qu'on puisse calomnier notre combat. J'ai donc jugé et condamné à mort cet homme. Quant à moi, contraint de faire ce que j'ai fait, mais l'abhorrant, je me suis jugé aussi, et vous verrez tout à l'heure à quoi je me suis condamné. [...] En exécutant cet homme, j'ai obéi à la nécessité; mais la nécessité est un monstre du vieux monde; la nécessité s'appelle Fatalité. Or, la loi du progrès, c'est que les monstres disparaissent devant les anges, et que la Fatalité s'évanouisse devant la fraternité. [...] Amour, tu as l'avenir. Mort, je me sers de toi, mais je te hais. [...] Dans l'avenir personne ne tuera personne, la terre rayonnera, le genre humain aimera. Il viendra, citoyens, ce jour où tout sera concorde, harmonie, lumière, joie et vie, il viendra. Et c'est pour qu'il vienne que nous allons mourir. »¹⁹⁷

Enjolras, dans le discours qui suit son acte, en reconnaît la barbarie, qu'il considère néanmoins comme nécessaire et qui cessera de l'être lorsque le progrès aura atteint son but, qu'il annonce : la fin des événements¹⁹⁸. Du point de vue d'Enjolras, en ce qui concerne la révolution, la fin justifie les moyens, et le but est aussi que ces moyens répréhensibles n'aient plus à exister,

¹⁹⁶ Leuillot, Bernard, « Quatrevingt-treize dans Les Misérables », in *Romantisme* n°60, 1988, pp. 99-108.

¹⁹⁷ *Les Misérables*, op. cit., p.1500-1501.

¹⁹⁸ A ce sujet, voir Vargas Llosa Mario, Bensoussan Albert, Cases Anne-Marie, « Les civilisés de la barbarie (sur Les Misérables, de Victor Hugo) », *Romantisme*, n°134, Les grands boulevards, 2006, pp. 95-105.

« que les monstres disparaissent devant les anges, et que la Fatalité s'évanouisse devant la fraternité »¹⁹⁹

« L'utopie d'ailleurs, convenons-en, sort de sa sphère radieuse en faisant la guerre. Elle, la vérité de demain, elle emprunte son procédé, la bataille, au mensonge d'hier. [...] Elle complique son héroïsme d'une violence dont il est juste qu'elle réponde ; violence d'occasion et d'expédient, contraire aux principes, et dont elle est fatalement punie. [...] Elle se sert de la mort, chose grave.[...] Elle frappe avec le glaive. Or aucun glaive n'est simple. Toute épée a deux tranchants ; qui blesse avec l'un se blesse à l'autre. »

Hugo lie ainsi épique et révolution, voyant dans cette dernière un « mal nécessaire » qu'il rattache aussi au style utilisé pour la conter, « pour que la Providence puisse, dans l'intérêt supérieur du genre humain, accomplir sur les sociétés vieillissantes ces effrayantes voies de fait qui, si elles étaient commises par les hommes, seraient des crimes, et qui venant de Dieu s'appellent Révolutions »²⁰⁰.

Il est intéressant de noter que Hugo, dans la préface de *Cromwell* où il caractérise l'épique, précise que ce qui manque au genre pour être sublime, c'est le grotesque, qui n'a pu intervenir dans l'art qu'à partir de « l'âge du drame » qui succède à « l'âge épique ». Enjolras, incarnant l'esprit épique, aurait besoin, pour toucher au sublime, du personnage hugolien grotesque par excellence, Grantaire : leur scène de mort, à la fois épique et grotesque, touche au sublime, tout comme le personnage de Grantaire.

b) Symbolique du langage : ABC, Alphabet et calembours

Hugo, dans la mise en scène de l'insurrection des « Amis de l'ABC », s'appuie donc, comme nous venons de le voir, aussi bien sur la forme de son récit que sur son fond pour mettre en place la symbolique de son histoire. En plus du registre, il utilise également l'écriture et le langage de ses personnages comme le vecteur d'une pensée révolutionnaire, et pour enrichir son histoire de signes offerts au décryptage du lecteur. Dans la continuité de notre étude sur ce que les choix

¹⁹⁹ *Les Misérables*, op. cit., p.1141.

²⁰⁰ Victor Hugo, *Oeuvres Complètes*, Politique, Laffont, "Bouquins", Paris, 1985, p.204.

d'écritures de l'auteur et la forme des *Misérables* peuvent apporter à notre analyse des personnages, nous nous proposons de nous intéresser à présent à la liberté de langage qui entoure les insurgés, et à la symbolique qui se dégage de ces jeux langagiers.

Les « Amis de l'ABC » en révolution langagière

Le Cabaret « Corinthe », dont nous avons déjà parlé dans notre première partie comme d'un lieu profondément attaché aux « Amis de l'ABC » et à Grantaire, est un décor peuplé de rébus, jeux de mots et calembours, dissimulés par Hugo dans son roman qu'il pense comme un univers pétri de signes à décrypter²⁰¹. Certains sont explicites, comme le poteau peint en rose devant le cabaret faisant référence au nom du « Pot-aux-roses » qu'il portait auparavant, ou le CARPES HO GRAS, transformé par la pluie en formule horacienne, que nous avons déjà analysé. D'autres sont plus discrets, comme le N de la toute première enseigne du lieu, lettre invoquée ensuite par Hugo pour présenter au lecteur la forme de la barricade et de la ruelle Mondétour²⁰².

Les « Amis de l'ABC » sont également coutumiers des jeux de mots et de la modification du langage.

« Ils parlent de Napoléon et de la liberté entre des milliers de gros calembours, le calembour étant à la gaité de Hugo ce que l'antithèse est à son sérieux »²⁰³

Nous pouvons ainsi citer les boutades de Courfeyrac et Bossuet sur la barricade²⁰⁴, Jean Prouvaire déclarant à « Jolly » qu'il peut « s'envoler sur quatre L »²⁰⁵ ou ce même Joly qui, enrhumé le jour de l'insurrection, déforme sa prononciation et remplace des lettres par d'autres.

« -A propos de révolution, dit Joly, il paraît que décidément Barius est aboureur »²⁰⁶

²⁰¹ Voir Roman, Myriam et Bellasta, Marie-Christine, *Les Misérables, roman pensif*. Paris, Editions Belin, 1995, où l'idée des *Misérables* comme un univers peuplé de signes laissés à l'interprétation du lecteur est développée.

²⁰² Tous ces jeux langagiers, ainsi que d'autres présents dans le reste du roman, ont été relevés par Françoise Chenet-Faugeras dans son ouvrage *Les Misérables : L'espace sans fond*. Paris, Nizet, 2000.

²⁰³ Jules Barbey d'Aurevilly à la p.52 de sa critique des *Misérables*, à propos des « Amis de l'ABC ». (critique rassemblée dans le recueil *Victor Hugo*, Paris, Hachette/Bnf, 2018).

²⁰⁴ Georges Mathieu, dans son article « Panneaux. Les Intertitres des Misérables », *Poétique*, vol. 138, n°2, pp. 193-214, parle p.24 de « l'humour de potache » utilisé par Hugo pour caractériser les « Amis de l'ABC », humour que le narrateur partage en utilisant jeux de mots et ironie dans ses intertitres pendant la révolte de l'ABC.

²⁰⁵ *Les Misérables, op. cit.*, p.904.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.1474

Cette légèreté dans l'usage de la langue vient augmenter l'expression du caractère frivole et insouciant des « Amis de l'ABC », et la témérité grivoise avec laquelle ils vivent l'insurrection. Cette liberté dans le calembour se retrouve jusque dans le nom de leur groupe, « ABC » étant bien entendu un rébus, qui, allant bien plus loin qu'une simple marque d'humour, porte en lui la volonté politique de l'association, montrant que cet usage libertaire du langage est loin d'être anodin.

ABC, ou le but premier de la révolte

« [...] le droit à l'alphabet, c'est par là qu'il faut commencer. »²⁰⁷

Hugo, lorsqu'il présente les « Amis de l'ABC », précise que leur nom est un rébus renvoyant à « L'Abaissé », c'est à dire le peuple.

« On se déclarait les amis de l'A B C. - *L'Abaissé*, c'était le peuple. On voulait le relever. Calembour dont on aurait tort de rire. Les calembours sont quelquefois graves en politique. »²⁰⁸

Mais l'ABC renvoie également à l'abécédaire utilisé pour apprendre à lire, comme l'a montré Françoise Chenet-Faugeras dans *Les Misérables: L'espace sans fond*²⁰⁹. La volonté des « Amis », comme le montre plus tard Enjolras dans son discours cité plus haut, c'est de relever le peuple en commençant par donner une éducation à tous. La question de l'usage de la langue, et de son accès au peuple, est au centre de l'insurrection; et la liberté des insurgés à l'égard du langage illustre leurs convictions, montrant aussi une volonté de se le réapproprier et de remettre les règles en question. Car la déconstruction du langage est un acte révolutionnaire en soi: d'une certaine manière, les « Amis de l'ABC » détruisent mots et phrases comme ils détruisent la rue, pour reconstruire d'une part un langage qui leur est propre, de l'autre une barricade²¹⁰.

²⁰⁷ Discours d'Enjolras sur la barricade, *Les Misérables*, *op. cit.*, p. 1603.

²⁰⁸ *Ibid*, p.892.

²⁰⁹ Paris, Nizet, 2000.

²¹⁰ Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie, dans "Petite histoire du mot barricade"(La barricade (Ouvrage collectif). Paris, Editions de la Sorbonne, 1997) montrent que l'idée de déconstruire quelque chose d'établi pour reconstruire une nouveauté révolutionnaire est très liée au concept de la barricade.

Cette liberté du langage s'exprime d'ailleurs pleinement sur la barricade, qui y gagne un aspect poétique, à travers la hardiesse de la parole des insurgés, qui vont aussi bien vers le comique et le grotesque comme Bossuet et Courfeyrac, ou vers le sublime comme Enjolras²¹¹, qui se met à incarner la perfection de l'orateur révolutionnaire selon Hugo, alliant « l'union idéale d'une parole qui concilie à la fois le moi comme centre et les valeurs qui le dépassent »²¹².

Cette idée de place centrale du langage dans la révolte et de révolte par le langage est récurrente dans la pensée hugolienne²¹³. Dans le poème « Réponse à un acte d'accusation » publié en 1854 dans *Les Contemplations*, Hugo parle du renouveau de la poésie comme de quelque chose de « révolutionnaire », voire de « terroriste » : la langue telle qu'elle est instituée figure le pouvoir en place, et doit être émancipée par le poète :

« La langue était l'état avant quatre-vingt neuf / Les mots, biens ou mal mis, vivaient
parqués en castes²¹⁴

« Je monterais sur la borne Aristote / Et déclarerait les mots égaux, libres majeurs »²¹⁵

Cette idée de lier l'insurrection au langage n'est donc pas anecdotique du point de vue de l'auteur²¹⁶, et s'inscrit dans une réflexion importante dans la pensée hugolienne, liée à l'attachement à une volonté profonde de donner de l'éducation à tous. S'insurger par le langage, par la volonté d'éduquer le peuple, c'est, pour Hugo, la meilleure manière de révolutionner la société.

Grantaire, insurgé du langage

Cette révolution langagière peut aussi être vue comme le seul aspect de la révolte auquel Grantaire participe : sa barricade à lui est faite de mots et de phrases, qu'il déconstruit et re-

²¹¹ Cette libération de la parole est aussi notée par Thomas Bouchet dans « La barricade des Misérables », Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie, *La barricade* (Ouvrage collectif). Paris, Editions de la Sorbonne, 1997.

²¹² Roman, Myriam, Rupture et continuité : 1848 dans l'œuvre de Victor Hugo, Communication du Groupe Hugo du 13 mars 1999 [en ligne].

²¹³ A ce sujet, voir « Hugo et la révolution par le mot » de Jenny Laurent, in *L'autre de l'œuvre*, dir. Yoshizaku Nakaji, p.57-65, Saint-Denis : presses universitaires de Vincennes, 2007 [en ligne].

²¹⁴ Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Le livre de Poche, 1972 (initialement 1854). « Réponse à un acte d'accusation », v.41-42.

²¹⁵ *Ibid*, v.75-76.

²¹⁶ Hugo n'est pas le seul à lier insurrection et remise en question de la norme langagière : à posteriori, ces jeux de langage peuvent rappeler les écrits de Louise Michel, qui y introduisait des fautes de français volontaire dans une volonté de perturber l'ordre du vieux monde (voir Deluermoz, Quentin, *L'insurrection entre histoire et littérature, 1789-1914*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2015).

construit pêle-mêle dans ses constantes litanies d'ivrogne. Il montre lui aussi un attachement aux jeux de mots, montré dès son introduction, lorsqu'il est dit que pour écrire son prénom, il se contente d'un R majuscule. S'il ne prend pas physiquement part à la révolte et se déclare sceptique, il remet constamment en question l'ordre établi dans son discours, se moquant allègrement de Dieu comme de Louis Philippe, comme nous aurons l'occasion de le revoir dans notre partie sur la philosophie de Grantaire. Or, pour Hugo, même un sentiment de révolte infime, chez un individu, indique une prédisposition à finir par être amené à prendre part à l'émeute:

« Quiconque a dans l'âme une révolte secrète contre un fait quelconque de l'état, de la vie ou du sort, confine à l'émeute, et, dès qu'elle paraît, commence à frissonner et à se sentir soulevé par le tourbillon. »²¹⁷

C'est la révolte par le langage qui annonce, chez Grantaire, la finale éclosion de l'esprit insurrectionnel, qui s'exprimera par son sacrifice aux côtés d'Enjolras. Quand à ce dernier, si on ne le voit pas prendre part à ces jeux de mots et calembours, on peut imaginer qu'en tant que chef du groupe, le nom des « Amis de l'ABC » soit son invention ou sa co-invention; après tout il est le seul qui utilise le terme dans le roman en dehors du narrateur, lorsqu'il envoie Navet prévenir Bossuet du départ de l'insurrection - transformant le rébus en code, montrant sans doute à quel point son sérieux va jusqu'à son utilisation des jeux langagiers.

E et R, O et P : Symbolique de l'alphabet

Le lien des personnages constituant les « Amis de l'ABC » avec l'alphabet s'exprime aussi par la symbolique de l'orthographe de leurs prénoms. Hugo porte une attention toute particulière à la symbolique des lettres de l'alphabet, qu'il utilise pour nommer ses protagonistes, comme l'a montré Françoise Chenet-Faugeras dans son œuvre déjà citée plus haut²¹⁸. Cette attention est particulièrement appuyée concernant Enjolras et Grantaire, comme le montre cette précision lors de leur introduction:

« On pourrait presque dire que les affinités commencent aux lettres de l'alphabet. Dans la série, O et P sont inséparables. Vous pouvez, à votre gré, prononcer O et P, ou Oreste et Pylade. »²¹⁹

²¹⁷ *Les Misérables, op. cit., p.1414.*

²¹⁸ *Les Misérables : L'espace sans fond.* Paris, Nizet, 2000.

²¹⁹ *Les Misérables, op. cit., p.907.*

Dans un extrait de son texte *Alpes et Pyrénées*²²⁰, Hugo, en s'exprimant sur la symbolique qu'il donne aux lettres de l'alphabet, dit voir dans le P un R qui n'est pas au repos ; Grantaire, se levant pour aller mourir aux côtés d'Enjolras, passerait du R de sa signature au P de Pylade, rejoignant Oreste, dont le O, qui pour Hugo représente le soleil, renvoie à la symbolique lumineuse d'Enjolras sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus tard. De par cette transformation, ils entrent enfin dans le destin que Hugo avait programmé pour eux par l'alphabet dès leur introduction.

²²⁰ Paris, 1839.

Chapitre 4. Révolution, Art et Philosophie

A présent que nous nous sommes intéressé à la symbolique d'Enjolras et Grantaire se rattachant au style et à l'écriture des *Misérables*, nous travaillerons dans cette partie sur le lien que Hugo fait, à travers ses personnages, entre l'acte révolutionnaire et l'acte créatif, entre diverses visions de l'insurrection et de l'art, tout en utilisant le langage et la stylistique pour illustrer sa pensée comme nous venons de le montrer.

a) Grantaire et Enjolras : un philosophe et un poète

La réflexion que nous allons à présent développer s'appuie principalement sur l'ouvrage de Myriam Roman *Victor Hugo et le roman philosophique*²²¹, et à sa vision de la récurrence de certains personnages hugoliens comme des binômes rassemblant des figures de « philosophes » et de « poètes ». Nous pourrions ainsi montrer comment Enjolras et Grantaire s'inscrivent dans une certaine tradition des duos de personnages hugoliens, au-delà de leur simple effet d'antithèse dont nous avons déjà parlé, et comment ils communiquent une certaine vision de la philosophie et de la dualité dans la création propre à Hugo.

Myriam Roman développe l'idée selon laquelle chaque roman de Hugo possède son personnage de « philosophe », souvent désigné comme tel par l'auteur et principalement reconnaissable à ses grands discours: ainsi Gringoire dans *Notre-Dame de Paris*, Ursus dans *L'homme qui rit*, Tholomyès, Gillenormand et Grantaire dans *Les Misérables*, seraient des « philosophes » dans l'acception hugolienne du terme.

Hugo a montré, tout au long de sa carrière, un sentiment changeant, mais toujours teinté de défiance, à l'égard de la philosophie²²². De manière générale, et plus encore à l'époque de l'écriture des *Misérables*, il considère la discipline comme saine, car elle remet en cause et questionne les institutions, mais aussi comme dangereuse de par son nihilisme latent, qui pousse les philosophes vers le scepticisme, le désintérêt général et l'inaction politique.

²²¹ du « drame dans le fait » au « drame dans les idées ». Paris, Honoré Champion, 1999.

²²² Myriam Roman développe chronologiquement et avec précision le rapport de Hugo à la philosophie et aux philosophes dans la première partie de son ouvrage précédemment cité.

Ainsi, les figures de philosophes, chez Hugo, sont souvent ambivalentes, illustrant cette vision. Selon Myriam Roman, ils se rapprochent de Diogène, provocateurs, allant contre les institutions sociales et les préjugés, souvent solitaires ou marginaux, mais montrant aussi un cynisme confinant au scepticisme. Grantaire, que nous avons déjà rapprochés de la figure de Diogène lorsque nous avons parlé du cabaret « Corinthe », se rapproche aussi de lui à plusieurs reprises dans ses discours, par exemple lorsqu'il s'attaque cyniquement à la valeur des hommes : « Quant à la valeur intrinsèque des gens, elle n'est guère plus respectable. [...] Je me fiche de vos perfections, excellences et qualités. Toute qualité verse dans un défaut »²²³. Il cite d'ailleurs Diogène à plusieurs reprises dans ses litanies, clamant qu'il « y a juste autant de vices dans la vertu que de trous au manteau de Diogène », et parlant d'une « vieille lanterne cassée que j'ai vue tout à l'heure chez un marchand de bric-à-brac » qui lui « » une réflexion: il serait temps d'éclairer le genre humain », rappelant la célèbre « lanterne du cynique » de Diogène²²⁴.

Les « philosophes » hugoliens se reconnaissent également à leur savoir fantaisiste, énumératif, souvent bigarré et obscur, rappelant les harangues de Rabelais. Ce savoir s'exprime souvent dans de longs monologues, dont nous avons déjà parlé concernant Grantaire: les siens sont alliés à une ambiance de banquet convivial, et liés à son ivresse qui est indissociable de l'expression de sa philosophie. Cependant, loin des échanges du *Banquet* de Platon, il accapare la parole, qu'il reprend constamment même lorsqu'on l'interrompt, déversant inlassablement sa pensée sceptique sans échange avec les autres « Amis », qui forment son auditoire sans pour autant montrer de réel intérêt pour ses paroles.

« Ainsi se répandait en paroles, accrochant la laveuse de vaisselle au passage, dans son coin de l'arrière-salle Musain, Grantaire plus qu'ivre.

Bossuet, étendant la main vers lui, essayait de lui imposer silence, et Grantaire repartait de plus belle:

²²³ *Les Misérables*, op. cit., p.916. Grantaire se rapproche ici de Diogène qui disait être incapable de trouver un homme vertueux, comme dans l'anecdote de la lanterne citée ci-après.

²²⁴ Anecdote sur Diogène le cynique rapportée par Diogène Laërce dans *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Paris, Garnier Flammarion, 1965. Diogène le cynique se serait promené en plein jour avec une lanterne allumée, clamant qu'il cherchait un homme vertueux sans jamais le trouver. A ce sujet, voir *Cynisme et falsification du langage: à propos de Diogène cherchant un homme*, de Isabelle Chouinard.

-Aigle de Meaux, à bas les pattes. Tu ne me fais aucun effet avec ton geste d'Hippocrate refusant le bric-à-brac d'Artaxerce. Je te dispense de me calmer. »²²⁵

Toujours à la manière de beaucoup d'autres « philosophes » des romans de Hugo, Grantaire montre un certain hédonisme, plaçant avant toute chose les besoins du corps:

« Coureur, joueur, libertin, souvent ivre, il faisait à ces jeunes songeurs le déplaisir de chantonner sans cesse: *J'aimons les filles et j'aimons le bon vin.* »²²⁶

Il ne remet pas en cause l'ordre du monde, bien qu'il passe son temps à le critiquer; sceptique face à la volonté d'un changement, résigné et opportuniste, il ne s'engage pas dans une lutte qui lui semble inutile, rongé par le scepticisme, "cette carie de l'intelligence"²²⁷:

« Cela m'est à peu près égal, votre révolution, dit Grantaire. Je n'exècre pas ce gouvernement-ci. »²²⁸

Concernant les points que nous venons de citer, Grantaire se rapproche d'un autre « philosophe » mis en scène par Hugo dans *Les Misérables*: Tholomyès, l'amant de Fantine. Tous deux sont montrés comme des « philosophes » entre cynisme et scepticisme, affectionnant la bonne chère, se lançant dans de longs discours dans des cadres de banquets et de fêtes²²⁹. Les deux personnages effectuent en revanche un mouvement contraire, puisque Tholomyès abandonne sa vie de bohème pour une vie rangée, lorsque Grantaire abandonne sa philosophie en se transformant en révolutionnaire et en héros mythique.

Par son aspect de « philosophe » libertin et de jouisseur épicurien, Grantaire peut aussi être rapproché des libertins de l'ancien régime, comme Sade, Casanova, ou la figure de Dom

²²⁵ *Les Misérables, op. cit.*, p. 918. Hugo fait ici allusion au tableau de Girodet mettant en scène Hippocrate refusant de soigner un peuple ennemi au sien, même au prix d'innombrables trésors. On note que nous avons déjà cité Girodet pour son rapport à l'homo-érotisme antique ; cette référence nous confirme que Hugo est familier du travail du peintre.

²²⁶ *Ibid*, p. 905.

²²⁷ *Ibid*, p.918.

²²⁸ *Ibid*, p.1476.

²²⁹ Voir le chapitre 7 du livre 3 de la première partie du roman, "Sagesse de Tholomyès".

Juan, qui ont été rétrospectivement considérés comme les « premiers esprits révolutionnaires »²³⁰. Leur « passion de l'illimité » refusant de reconnaître les freins de la religion, ne pouvant « s'accommoder davantage des cloisons et des barrières d'un ordre social rigoureux » et qui « par sa logique même [...] ne veut pas se borner à animer l'existence d'un individu privilégié, mais prétend s'universaliser, s'étendre au genre humain »²³¹, se retrouve chez Grantaire, et peut être vue comme les prémisses de sa transfiguration finale. Nous avons montré dans notre chapitre précédent que la seule manière dont Grantaire prenait part à l'insurrection était la liberté de son langage. La parole de Grantaire, par la liberté de sa forme comme de son fond, est en elle-même une participation à l'émeute, bien que primitive par rapport à la révolte plus inspirée et optimiste de ses comparses.

« Aussi [les libertins] apparaissent-ils comme les premiers lutteurs du camp révolutionnaire, mais que la Révolution dépassera et que recouvrirons d'autres vagues »²³²

En bon sceptique, il se garde bien de prendre part à l'action ou de croire en le résultat possible d'une insurrection; mais son esprit de philosophe libertin le pousse déjà à faire le premier pas sur le chemin de la révolte, à savoir remettre en cause le monde qui l'entoure et l'ordre des choses tel qu'il est institué. Il entre ainsi pleinement dans la vision du philosophe développée par Hugo, qui valorise ce dernier pour sa capacité à remettre la société en question, mais le condamne pour sa tendance au nihilisme et à l'acceptation des choses comme une fatalité. La médiocrité de Grantaire, et plus largement du philosophe hugolien, tiens dans son incapacité à espérer, dans son fatalisme défaitiste qui le pousse à se détacher de tout, là où un engagement dans une action en faveur du progrès le ferait toucher au sublime.

De la dégénérescence à la transfiguration : le rôle du poète

Ainsi, le « philosophe » hugolien, de par sa tentation pour le nihilisme et le détachement des valeurs morales, n'est jamais très loin de la dégénérescence et de la médiocrité. Comme nous pouvons l'observer chez Grantaire, il est souvent grotesques, à la fois rêveur mélancolique et critique aiguisé ne croyant en rien. Cet aspect grotesque se trouve sublimé lorsque Hugo, pour em-

²³⁰ Idée développée par Jean Starobinski dans *L'invention de la liberté, 1700-1789 suivi de 1789, les emblèmes de la Raison*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2006.

²³¹ *Ibid*, p. 222.

²³² *Ibid*, p.223.

pêcher ses personnages de sombrer complètement, les associe en doublon avec un autre type de protagoniste récurrent: le poète.

Ursus est accompagné de Gwynplaine, Cimourdain de Gauvain, Gringoire de Quasimodo, et Grantaire d'Enjolras. Les « philosophe » hugoliens passent leur temps à déconstruire ce qui les entoure, sans jamais passer à l'étape suivante, celle de la création. Ils vont donc se trouver attirés par leur complémentaire, un « poète » au sens large du terme, un créateur inspiré qui va les dépasser: Quasimodo l'amoureux de la cathédrale, Gauvain le soldat de la « république de l'idéal »... ou Enjolras, créateur de discours enthousiastes et plein d'espoir tel que celui qu'il déclame sur la barricade, qui subjugué les insurgés.

« Enjolras s'interrompit plutôt qu'il ne se tut; ses lèvres remuaient silencieusement comme s'il continuait de se parler à lui-même, ce qui fit qu'attentifs, et pour tâcher de l'entendre encore, ils le regardèrent. Il n'y eut pas d'applaudissement; mais on chuchota longtemps. »²³³

Sans « poète » pour les dépasser et les mener vers un mouvement d'accomplissement, les « philosophes » hugoliens restent bloqués dans leur médiocrité. Ainsi Tholomyès, que nous avons désigné comme le doublon de Grantaire, est destiné par le roman à une existence bornée, là où Grantaire, en « philosophe » rejoignant le « poète », va toucher au sublime en s'engageant avec lui dans l'action révolutionnaire, passant de la parodie à l'épique. La poésie vient ainsi compléter la philosophie, faisant le choix d'entrer dans l'action pour donner un sens au malheur du philosophe, qui ne faisait que relever et se lamenter sur les contradictions du monde, sans les surpasser par une volonté de changement.

L'accession au sublime de Grantaire, ainsi provoquée par la mort imminente de son doublon-poète Enjolras, entre également dans une certaine tradition chez les personnages hugoliens. Si certains personnages, comme Enjolras, montrent beaucoup de rigidité, il est fréquent d'en voir d'autres, chez Hugo, se transfigurer de cette manière, sans grande explication psychologique; il rompt d'ailleurs, de cette manière, avec la tradition naturaliste de l'époque. Le marquis de Lantenac renonçant brutalement à la liberté pour sauver trois enfants des flammes de l'incendie de la

²³³ *Les Misérables, op. cit.*, p. 1605.

Tourgue dans *Quatrevingt-Treize*, Quasimodo suite à l'intervention d'Esmeralda sur le pilori, Monsieur Mabeuf se sacrifiant soudainement pour relever le drapeau de la barricade des *Misérables*, Jean Valjean suite à l'intervention de Mgr Myriel, Javert avant son suicide, ou Grantaire choisissant brutalement de mourir fusillé avec Enjolras: la transfiguration, dans tous les cas, se fait par illumination, par une transcendance pénétrant soudain les personnages de valeurs profondes et absolues, la justice, le droit, le devoir.²³⁴

« Grantaire s'était levé.

L'immense lueur de tout le combat qu'il avait manqué, et dont il n'avait pas été, apparut dans le regard éclatant de l'ivrogne transfiguré.

Il répéta: Vive la république! traversa la salle d'un pas ferme, et alla se placer devant les fusils debout près d'Enjolras.

-Faites-en deux d'un coup, dit-il. »²³⁵

Les personnages hugoliens, lorsqu'ils ne sont pas des hommes-principes absolus comme Enjolras et montrent plus d'humanité, sont constamment en tension entre le bien, le mal et l'inaction, qui livrent bataille dans leur conscience.²³⁶ Certaines transfigurations sont lentes, comme celle de Jean Valjean; d'autres sont immédiates, comme celles de Monsieur Mabeuf ou Grantaire, dont les illuminations sont d'autant plus radicales qu'elles les mènent tous deux à la mort.

En ce qui concerne Grantaire, ce n'est pas seulement la tension entre bien et mal qui le pousse à une transfiguration finale, mais la tension constante que Hugo a tendance à placer entre ses personnages antithétiques, dont nous avons pu parler plus tôt: c'est l'adoration de Grantaire pour Enjolras qui le pousse à se transfigurer, à se lever pour mourir à ses côtés, se mettre à son ni-

²³⁴ Cette récurrence de la transfiguration "par en haut" est également abordée par Myriam Roman dans *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans le fait » au « drame dans les idées »*. Paris, Honoré Champion, 1999.

²³⁵ *Les Misérables*, op. cit., p. 1675.

²³⁶ Cette idée de bataille constante de l'esprit des personnages entre le bien et le mal a été développée par Pierre Albouy dans *La création mythologique chez Victor Hugo*.

veau et devenir un héros. Cette antithèse s'enrichit de cette dualité entre « philosophe » et « poète » que nous venons de développer, Grantaire sortant de sa médiocrité de philosophe sceptique pour se sublimer aux côtés d'un être capable de dépasser la simple critique de l'ordre des choses pour tenter la création de quelque chose de nouveau. Considérant la force antiquisante de Grantaire, que nous avons développée dans notre première partie, il est intéressant de noter que la mort volontaire et le sacrifice, récurrents dans les mythes antiques, avait un statut particulier à Rome, où l'on considérait que « [...]qu'il s'agisse d'un dévouement à la cité ou de l'expiation possible d'une faute commise, la mort volontaire grandit celui qui l'effectue, sauve du déshonneur, rachète une vie médiocre ou une existence obscurcie par une vilénie ».²³⁷

Grantaire, en touchant au sublime par sa transfiguration, rachète ainsi sa médiocrité passée. Enjolras, en tant que créateur inspiré se battant pour un meilleur futur, incarne cet espoir qui manque aux philosophes hugoliens. Nous l'avons déjà montré, Grantaire, en le rejoignant pour mourir à ses côtés, s'élève au niveau d'un héros antique, d'un Oreste ou d'un Pylade ; il transfigure aussi son existence vide de sens, la sublimant dans son ensemble par un dernier acte noble, à la manière de Patrocle que la légende a surtout retenu pour sa mort héroïque. Par cet acte, il réunit l'antithèse, le « philosophe » et le « poète », qui incarnent une certaine dualité humaine et de la création. C'est par le regroupement de sa tendance « philosophique » et « poétique » que l'homme peut, pour Hugo, toucher au sublime; comme nous l'avons dit dans notre chapitre précédent, l'épique, selon lui, a de la même manière besoin du grotesque pour toucher au sublime: si Grantaire a besoin d'Enjolras pour être grandi, un poète seul, aussi absolu qu'il soit, ne peut accéder au stade ultime de la création, et au sublime. Il a besoin du philosophe, d'une part plus sombre, dangereuse car pouvant mener à la dégénérescence, mais posant question par sa précieuse marginalité. Nous aurons l'occasion de développer l'interdépendance des symboliques d'Enjolras et Grantaire dans la suite de notre développement; comme nous allons le voir à présent, ils n'incarnent pas seulement deux manières antithétiques d'aborder le monde, mais aussi deux traditions artistiques et politiques aussi différentes que complémentaires.

²³⁷ Voisin, Jean-Louis, "Remarques sur la mort volontaire dans la mythologie grecque", *Pallas*, revue d'étude antique, n°104, 2017, "Ekklesia. Approches croisées d'histoire politique et religieuse", p.325-343.

b) Apollon et Dionysos : représentation en miroir de deux visions artistiques et révolutionnaires

« N'insultons pas les dieux, disait [Jean Prouvaire]. Les dieux ne s'en sont peut-être pas allés. » ²³⁸

Afin de développer un nouvel aspect de la construction symbolique à plusieurs niveaux d'Enjolras et Grantaire, nous allons à présent revenir sur une présence mythologique liée à ces personnages que nous n'avons pas développée dans notre première partie - nous verrons plus tard pourquoi. Cette présence tient dans le lien que fait Hugo, dans son roman, entre Enjolras et Apollon d'une part, et entre Grantaire et Dionysos de l'autre, toujours dans une logique de couple antithétique à la symbolique riche de sens, que ce soit dans la caractérisation des personnages en eux-mêmes ou dans ce qu'ils représentent en tant que révolutionnaires. Après le développement de notre partie précédente, qui inscrivait nos protagonistes dans une certaine généralité de la symbolique hugolienne, nous allons ici placer ces derniers dans une tradition beaucoup plus large et plus ancienne, touchant à l'art comme à la philosophie, permettant, comme nous allons le voir, de confronter à travers eux deux visions et deux aspects à la fois antithétiques et complémentaires de la révolution.

La présence d'Apollon et Dionysos autour des personnages d'Enjolras et Grantaire est beaucoup plus diffuse que celle des autres références mythologiques qui les concernent, que nous avons déjà pu lister et analyser dans la première partie de notre travail. Elle est aussi moins explicite, voire complètement implicite en ce qui concerne Grantaire; c'est à dire que le nom de Dionysos, ou de Bacchus, n'est jamais invoqué par Hugo pour définir le personnage, son entourage ou ses actions. Davantage qu'une simple référence utilisée à un moment précis pour illustrer un aspect particulier des protagonistes, nous parlons ici d'une esthétique et d'une attitude générale que leur insuffle Hugo, les rattachant ainsi à une certaine dualité artistique et politique que nous pourrions développer tout à l'heure.

²³⁸ *Les Misérables*, *op. cit.*, p.921: Parole de Jean Prouvaire à ses camarades.

Dieux grecs en révolution

Enjolras est explicitement comparé à Apollon dans le chapitre narrant sa mort:

« Sa beauté, en ce moment-là augmentée de sa fierté, était un resplendissement [...] C'était de lui peut-être que parlait le témoin qui disait plus tard devant le conseil de guerre : "Il y avait un insurgé que j'ai entendu nommer Apollon." »²³⁹

Cette ressemblance s'exprime également par son physique, que ce soit par sa blondeur ou sa beauté statuaire, mais surtout par son aspect solaire, Apollon étant le dieu des arts, mais aussi de la beauté et du soleil.²⁴⁰ Enjolras est en effet régulièrement associé à la lumière et au soleil -sa beauté est un « resplendissement » p. 1673 -, tout particulièrement dans son lien avec Grantaire, dont il est dit qu'il est le « vrai satellite d'Enjolras » qu'il « aime le jour [sous-entendu: Enjolras] comme l'aveugle »²⁴¹, et qu'il entre dans la nuit (voir le titre de chapitre « La nuit commence à se faire sur Grantaire » lorsqu'il est rejeté par lui. Lorsque Grantaire, au moment où il se précipite vers la mort, rejoint Enjolras, il est clairement montré qu'il rejoint la lumière: la fin de son ivresse « ressemble à un rideau qui se déchire », et il s'extraît d'une « sorte de buée qui lui aveuglait le cerveau » pour rejoindre « la claire et nette obsession des réalités » et gagner tout à coup une « immense lueur » et un « regard éclatant »²⁴². Figure résolument solaire, Enjolras se rapproche également d'Apollon par sa fierté et par sa sévérité parfois violente, qui sont aussi des caractéristiques connues du dieu grec.

« Cependant, si Enjolras est associé à Apollon, il faut également souligner l'assimilation de Grantaire à Dionysos, bien que cette identification soit établie, une fois de plus, de façon bien plus discrète. »²⁴³

La déification de Grantaire, comme le souligne ci-dessus Laurine Vandamme, est plus furtive, et se définit en partie en creux par rapport à celle d'Enjolras. Le nom de Dionysos n'est ja-

²³⁹ *Ibid*, p.1673.

²⁴⁰ Voir le *Dictionnaire illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines* de Pierre Lavedan, Paris, 1931.

²⁴¹ *Les Misérables*, op.cit.,p.906.

²⁴² *Ibid*, p. 1675.

²⁴³ Vandamme, Laurine, *Les Misérables : Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832* [en ligne] , séminaire « Approches du romantisme » de Bertrand Marchal, 2014-2015

mais évoqué le concernant, mais plusieurs éléments entourant le personnage le rapprochent de cette figure, et sont confirmés par sa valeur d'antithèse de son double inversé comparé à Apollon.

Le caractéristique liant Grantaire et Dionysos de la manière la plus évidente est bien sûr l'ivresse: Grantaire est, depuis sa première apparition, défini par son éthylisme:

« Par-dessus le marché, grand buveur. [...] Ceci était son axiome: il n'y a qu'une certitude, mon verre plein. » ²⁴⁴

Cette parodie du *cogito ergo sum* de Descartes, qui énonce que la seule certitude de l'homme est qu'il pense, et donc qu'il existe, met l'alcool au centre du personnage de Grantaire, suggérant que ce dernier se définit davantage via son goût pour l'alcool que ses pensées. Son éthylisme semblant grandement favoriser son expression orale, il peut même apparaître comme pensant via l'alcool. Il est d'ailleurs montré comme ivre lors de toutes ses apparitions, à l'exception de la dernière, où son inhabituelle sobriété lui permet de se transfigurer aux côtés d'Enjolras. Son enivrement provoque chez lui de longues litanies que nous avons déjà citées plusieurs fois, longs discours chaotiques mêlant langage familier et références érudites, rappelant les délires du culte dionysiaque. La dimension spirituelle de son ivresse, et sa recherche de la perte de conscience par le biais du vin, est également un attribut dionysiaque qui le rapproche de cette figure divine.

« Grantaire était un aventueux buveur de songes. La noirceur d'une ivresse redoutable entr'ouverte devant lui, loin de l'arrêter, l'attirait, [...] voulant s'emplier le cerveau de crépuscule [...] » ²⁴⁵

De plus, Dionysos, souvent opposé à Apollon comme nous allons le voir, est associé à la nuit et à l'hiver, comme Grantaire qui, contredisant l'aspect solaire d'Enjolras, est la plupart du temps, dans le roman, attaché à des environnements plus sombres et nocturnes. Il est d'abord naturellement affilié à la nuit de par son association à l'univers de la fête et de l'ivrognerie; et l'obscurité, autour de lui, semble se faire naturellement, même en plein jour: alors qu'il fait bombance au

²⁴⁴ *Les Misérables*, op. cit., p. 905.

²⁴⁵ *Ibid*, p.1477.

cabaret “Corinthe” avec Bossuet et Joly juste avant l’insurrection, et se lance dans une de ses litanies d’ivrogne évoquée plus haut, la nuit semble tomber sur l’établissement:

« La salle était obscure, de grosses nuées achevaient de supprimer le jour. [...] »

-Est-il midi ou minuit? cria Bossuet. On n’y voit goutte. Gibelotte, de la lumière! »²⁴⁶

Grantaire semble d’ailleurs tout à fait dans son élément dans cette obscurité précoce:

« Et Grantaire reprenait:

-Qui donc a décroché les étoiles sans ma permission pour les mettre sur la table en guise de chandelles? »²⁴⁷

Le cabaret qui, comme nous l’avons déjà montré dans notre premier chapitre, est dans le roman le territoire de Grantaire, semble s’obscurcir naturellement lorsqu’il s’y adonne à son simulacre de culte dionysiaque, achevant de faire de lui un double inversé d’Enjolras-Apollon, une figure bacchique.

Apollon contre Dionysos, l’ordre contre la vitalité

La dualité d’Enjolras et de Grantaire est en effet augmentée par ce parallèle: Apollon et Dionysos sont deux figures qui, depuis l’antiquité, sont traditionnellement mises en opposition.

Cet antagonisme est surtout connu, aujourd’hui, pour avoir été traité par Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie*²⁴⁸, œuvre qu’il n’est pas pertinent d’invoquer ici, car ultérieure à la parution des *Misérables*. Mais cette tension entre ces deux figures divines existait déjà, dans l’art et dans la philosophie, bien avant d’être de nouveau problématisée par Nietzsche; elle a notamment d’abord été posée par Plutarque²⁴⁹, qui les opposait en raison de leurs caractères respectifs dans la

²⁴⁶ *Ibid*, p.1476.

²⁴⁷ *Ibid*, p.1478.

²⁴⁸ Paris, Flammarion, 2015 (initialement 1872).

²⁴⁹ Comme analysé par Renaud Viard dans « Ménadisme et glossolalie ? (Plutarque, Vie d’Alexandre, II, 9) », *Revue de philologie, de littérature et d’histoire anciennes*, vol. tome lxxix, no. 1, 2005, pp. 123-149.

mythologie. Cette opposition est ensuite devenue rituelle dans l'art grec, et va être reprise à la renaissance. On va mettre en contradiction ce qui est "dionysiaque", dans l'esprit d'une nature dense, sauvage, fougueuse, farouche et intraitable, et ce qui est "apollinien", dans celui d'une esthétique cadrée, stable, ordonnée, rationnelle, mesurée.

« Les Grecs voyaient en Apollon la personnification de la force souveraine, organisatrice, régulatrice de l'intelligence, qui maîtrise et met en forme l'élan vital représenté par Dionysos. [...] Dionysos est l'élan vital, spontané, déchaîné [...], le jaillissement des forces élémentaires, tandis qu'Apollon est la cohérence, la lucidité, l'ordre intérieur de l'âme qui se répercute sur un clair ordonnancement du monde extérieur »²⁵⁰

Pour les Grecs, Apollon et Dionysos représentent les deux forces qui se contredisent autant qu'elles se complètent dans la création artistique. La tragédie grecque des premiers temps²⁵¹ "[mêlerait] de façon originale l'ivresse dionysiaque et l'ordre apollinien, tout d'harmonie et d'illusion"²⁵².

« La figure de Dionysos, son délire, sa folie mystique est l'irruption de la vie même, la naissance du monde comme tragique. A cette sombre violence, à ce soleil noir, cruel, la figure d'Apollon apporte l'autre versant mystique: le rêve, qui teinte de douceur le paysage dionysiaque. Il met en musique ce qui est cris et fureur, rend audibles les paroles prophétiques, et visible ce qui est irregardable. La tragédie antique est cela même, la fusion de la double apparition de l'ivresse de la vie et de la vie comme rêve: l'art. Fusion intime qui ne cache pas l'un par l'autre, ni ne réunit, par un artifice rhétorique, ce qui aurait été séparé, car Apollon est aussi le dieu de la foudre, et Dionysos est le maître de rites bien orchestrés: la double figure est unique »²⁵³

²⁵⁰ Vial, Pierre, *Apollon et Dionysos*, 3 septembre 2007, [en ligne] sur <http://vertusetcombat.unblog.fr>.

²⁵¹ Nietzsche, dans *La Naissance de la Tragédie*, développe une théorie selon laquelle cette opposition constituerait l'art originel, que nous avons tragiquement oublié après Socrate et Platon.

²⁵² Cauquelin, Anne. « Chapitre I. Les théories ambiantales », Anne Cauquelin éd., *Les théories de l'art*. Presses Universitaires de France, 2018, p.13.

²⁵³ *Ibid.*

Cet antagonisme, repris par la Renaissance et les temps modernes qui ont fait de Bacchus le dieu de l'orgie, de l'ivresse et d'une certaine liberté chaotique, rappelle et éclaire celui qui oppose Enjolras et Grantaire, et prend d'autant plus de sens qu'il est repris par Hugo dans un contexte révolutionnaire.

Enjolras, dans la lutte des « Amis de l'ABC », représente en effet l'ordre, l'inflexibilité, la stabilité et une certaine sévérité de l'insurrection, là où Grantaire incarne le chaos, le trouble, la confusion, mais aussi une certaine joie fougueuse. Enjolras incarne ainsi une sobriété propre à l'imagerie révolutionnaire, dans laquelle l'ordre apparaît comme indissociable de l'utopie: à cette image, il n'est que principe épuré, en opposition avec les excès des esthétiques de l'ancien régime, que la Révolution française a rejeté: "tout surcroît, toute irrégularité apparaît dès lors comme l'intrusion du mal: les hommes de la ville utopique ne désirent pas le superflu"²⁵⁴. Mais Enjolras n'est rien d'autre que la révolution:

« Il était sévère dans les joies. Devant tout ce qui n'était pas la république, il baissait chastement les yeux. C'était l'amoureux de marbre de la Liberté. »²⁵⁵

En tant qu'homme-principe, il manque de vie, là où Grantaire incarne l'énergie vitale de l'étudiant-type du XIXe siècle, et n'est en quelque sorte que la vie, et jamais le principe:

« C'était du reste un des étudiants qui avaient le plus appris pendant leurs cours à Paris; il savait que le meilleur café était au café Lemblin, et le meilleur billard au café Voltaire, qu'on trouvait de bonnes galettes et de bonnes filles à l'Ermitage sur le boulevard du Maine, des poulets à la crapaudine chez la mère Saguet, d'excellentes matelotes barrière de la Cunette, et un certain petit vin blanc barrière du combat. Pour tout, il savait les bons endroits; en outre la savate et le chausson, quelques danses, et il était profond bâtonniste. Par-dessus le marché, grand buveur. »²⁵⁶

²⁵⁴ Starobinski, Jean, *L'invention de la liberté, 1700-1789 suivi de 1789, les emblèmes de la Raison*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2006, p. 250.

²⁵⁵ *Les Misérables*, op. cit., p.895.

²⁵⁶ *Ibid*, p. 905.

Enjolras et Grantaire incarnent ainsi ces deux extrêmes, le principe pur d'une part, la franche énergie vitale de l'autre, la force apollinienne, comme la force dionysiaque, étant nécessaires dans la révolution. Enjolras seul, comme nous le montre Hugo à travers quelques indices²⁵⁷ est peut-être trop absolu, et pourrait justifier l'horreur si elle lui permet d'atteindre son but; après tout, Apollon est aussi un dieu sanglant et vengeur. Enjolras seul, c'est peut-être la dictature, comme Grantaire seul tombe dans l'anarchie. Le principe a besoin de la vie pour lui faire prendre la forme du réel, tout comme la vie a besoin d'être régulée par le principe²⁵⁸. Enjolras et Grantaire, représentant ces deux forces complémentaires, s'équilibrent l'un l'autre comme ils équilibrent le groupe des « Amis de l'ABC »; ils sont tous les deux nécessaires pour que la lutte ne tombe pas dans un extrême.

²⁵⁷Comme par exemple sa comparaison avec Cromwell que nous avons déjà analysée dans notre première partie.

²⁵⁸Hugo développera d'ailleurs sa pensée à ce sujet dans son roman plus tardif *Quatrevingt-Treize*, dans l'opposition de la pensée de Cimourdain et de celle de Gauvain au sujet de l'utopie et de son application au réel.

Partie 3

-

Visions réflexives de la Révolution

Chapitre 7. De 1789 à 1832 : une réflexion sur la Révolution au sein d'une époque

A présent que nous nous sommes intéressés aux différents niveaux de symbolique mythologique, artistique et littéraire d'Enjolras et de Grantaire, nous allons pouvoir aborder plus en profondeur la manière dont Hugo, à travers eux, communique une certaine réflexion sur l'histoire, la politique et l'événement révolutionnaire. En effet, si les divers éléments que nous avons relevés jusqu'ici ont pour effet de construire les personnages qui nous intéressent individuellement et l'un par rapport à l'autre, ils les placent également toujours dans un certain rapport avec le contexte dans lequel ils évoluent, celui de l'insurrection de 1832. Hugo rattache avant tout ses protagonistes insurgés à la réflexion philosophique qu'il développe sur les comportements insurrectionnels et sur les révolutions en général, du point de vue historique et politique ; nous avons déjà eu l'occasion de le voir au cours de notre développement, que ce soit à travers sa réflexion sur l'épique ou sur les deux tendances de la révolution incarnées en les figures d'Apollon et de Dionysos. Dans cette dernière partie, nous nous intéresserons donc plus directement aux aspects symboliques d'Enjolras et de Grantaire étant liés à l'histoire de l'insurrection, en travaillant d'abord dans notre premier chapitre sur la manière dont Hugo les rattache à des événements délimités dans le temps, comme l'insurrection de 1832 ou la Révolution française.

a) La barricade et ses figures, au cœur de l'insurrection de 1832

Dans la première partie de ce chapitre, nous travaillerons sur les liens entre Enjolras, Grantaire, les « Amis de l'ABC » et l'insurrection de 1832, en commençant par nous interroger sur le choix de l'auteur quant à la représentation de cette insurrection plutôt que d'une autre, puis en montrant comment l'insurrection des personnages des *Misérables* se place à mi-chemin entre fiction et histoire, donnant à ses protagonistes et à leur valeur mythique une place particulière au regard de la philosophie de la révolution développée par l'auteur.

La révolte oubliée : représentations de 1832

« Les faits qui vont être racontés appartiennent à cette réalité dramatique et vivante que l'histoire néglige quelquefois, faute de temps et d'espace. Là pourtant, nous y insistons, là est la vie, la palpitation, le frémissement humain. Les petits détails, nous

croyons l'avoir dit, sont, pour ainsi parler, le feuillage des grands événements et se perdent dans le lointain de l'histoire. L'époque dite *des émeutes* abonde en détails de ce genre. Les instructions judiciaires, par d'autres raisons que l'histoire, n'ont pas tout révélé, ni peut-être tout approfondi. Nous allons donc mettre en lumière, parmi les particularités connues et publiées, des choses qu'on a point vues, des faits sur lesquels a passé l'oubli des uns, la mort des autres. La plupart des acteurs de ces scènes gigantesques ont disparu; dès le lendemain ils se taisaient; mais ce que nous raconterons, nous pouvons dire: nous l'avons vu. Nous changerons quelques noms, car l'histoire raconte et ne dénonce pas, mais nous peindrons des choses vraies. Dans les conditions du livre que nous écrivons, nous ne montrerons qu'un côté et qu'un épisode, et à coup sûr le moins connu, des journées des 5 et 6 juin 1832; mais nous ferons en sorte que le lecteur entrevoie, sous le sombre voile que nous allons soulever, la figure réelle de cette effrayante aventure publique. » ²⁵⁹

Hugo choisit, dans *Les Misérables*, de placer ses personnages au cœur de l'action d'une émeute méconnue et vite oubliée par l'histoire²⁶⁰, celle de juin 1832. Ce choix peut de prime abord sembler surprenant : l'insurrection de 1848, qui intervient dans un contexte similaire, a laissé davantage de traces dans la mémoire collective et a eu une plus grande postérité dans la politique française: 1832, en comparaison, apparaît comme un échec politique.

Ce que l'auteur, témoin direct de l'événement, cherche peut-être à faire à travers ce choix singulier, c'est d'abord rendre justice à un épisode qui, bien qu'ayant marqué ses contemporains²⁶¹, n'a connu aucune réelle postérité dans l'art ou la littérature, effacé par les soulèvements parisiens qui l'ont précédés ou suivis. Mais parler de 1832, en ayant à l'esprit 1848 que Hugo cite à plusieurs reprises dans son récit de l'événement, c'est aussi montrer que la révolution et ses idées survivent aux échecs de l'histoire. 1832, "brouillon" d'insurrection ratée, au sens où le peuple n'a pas suivi son mouvement, a été suivi quelques années plus tard par 1848, qui a vu le peuple parisien se mobiliser massivement ; comme nous aurons l'occasion de l'approfondir à la fin de notre développement, ce que Hugo montre à travers ce choix, c'est que malgré les échecs, le genre humain finit toujours par aller dans le sens du progrès. Cette idée est sans doute d'autant plus importante pour lui à l'heure où il termine l'écriture de son roman, au cœur de son exil causé par le règne rétrograde de Napoléon III. Le recours à des figures mythologiques pour représenter

²⁵⁹ *Les Misérables*, *op. cit.*, p.1424.

²⁶⁰ Voir à ce sujet l'article de Thomas Bouchet, « Le cloître Saint-Merry (5-6 juin 1832). Histoire d'un cheminement vers l'oubli, 1832-1862 », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 47-1, no. 1, 2000, pp. 113-130.

²⁶¹ Voir par exemple les *Mémoires* d'Alexandre Dumas que nous aurons l'occasion de citer plus tard.

ses protagonistes révolutionnaires est également une manière d'assurer cette survivance du progrès, en montrant l'intemporalité de l'héroïsme des insurgés apparaissant en tout contexte, et en utilisant la forme de mémoire collective qu'est le mythe pour diffuser des idéaux progressistes, comme nous aurons encore une fois l'occasion de le développer à la fin de ce mémoire.

Ainsi, Hugo fait le choix de lancer les « Amis de l'ABC » dans une insurrection condamnée à être avortée, où le peuple ne les suivra pas, mais où les idéaux nobles et le courage des insurgés, qui a par exemple fait de la Révolution Française un succès, sont présents. La tragédie des « Amis de l'ABC », révolutionnaires valeureux, mais étant intervenus dans un contexte peu propice à la victoire, est même visible dans la mise en scène de la barricade²⁶² : l'isolement de cette dernière par rapport aux maisons autour d'elle, auxquelles les insurgés se heurtent plusieurs fois sans parvenir à y trouver du soutien²⁶³, montre bien le manque de mouvement du peuple qui ne suit pas l'insurrection de 1832. On remarque un effet de lourdeur de ces maisons aux fenêtres closes, qui dorment pendant tout l'assaut, à l'instar de Grantaire qui, à l'étage du cabaret, se trouve au même niveau qu'elle, parallèle sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Ainsi les insurgés, bloqués par et pour ce peuple qui refuse de bouger, n'ont que deux issues : par le bas, comme Marius et Jean Valjean prenant la fuite par les égouts, ou par le haut, comme tous les autres :

« [Gavroche] s'abattit la face contre le pavé, et ne remua plus. Cette petite grande âme venait de s'envoler. »²⁶⁴

« Combeferre, traversé de trois coups de bayonnette dans la poitrine au moment où il relevait un soldat blessé, n'eut que le temps de regarder le ciel, et expira. »²⁶⁵

La barricade se place ainsi entre réalité historique et invention de l'auteur, s'inscrivant dans le soulèvement de 1832 sans y prendre totalement pied, comme nous allons à présent le développer.

La barricade des Misérables : entre histoire et fiction

Nous avons déjà montré dans notre premier chapitre à quel point la barricade

²⁶² Idée développée dans l'article "La barricade des Misérables", Thomas Bouchet, Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie, *La barricade* (Ouvrage collectif). Paris, Editions de la Sorbonne, 1997.

²⁶³ On pense aux insurgés ne rencontrant que le silence ou le refus du concierge lorsqu'ils souhaitent utiliser les maisons alentour pour cacher des tireurs, ou à ceux qui, lors de la chute de la barricade, appellent *in extremis* à l'aide sans recevoir aucun secours.

²⁶⁴ *Les Misérables, op. cit.*, p. 1634.

²⁶⁵ *Ibid*, p.1667.

des *Misérables* tenait une place centrale dans le roman, y accédant presque au statut de personnage. Il est intéressant de voir comment Hugo, à travers elle, entretient une relation particulière avec l'histoire, assez bien illustrée par la manière dont il cherche à représenter l'insurrection de 1832 tout en s'en servant comme d'un exemple pour parler de concepts dépassant la notion d'époque ou d'événements précis.

Ainsi, lorsqu'il écrit l'insurrection, il est parfois très fidèle à la réalité, utilisant des informations précises sur l'événement. Les adversaires des insurgés, dans *Les Misérables*, sont les gardes nationaux de la 6ème légion et les soldats du 5ème régiment de ligne, ce qui est historiquement très correct²⁶⁶. L'homme qui leur fournit des munitions, un dénommé Pépin, a réellement existé, bien que son rôle dans l'événement n'aie jamais été prouvé²⁶⁷.

Hugo puise ainsi sa validation, son réalisme dans l'histoire, sans pour autant sortir de son rôle de romancier et devenir historien. Certains éléments romanesques des *Misérables* sont ainsi calqués sur la réalité historique, sans y entrer totalement: la barricade des "Amis de l'ABC" est fictive, mais elle s'inspire grandement d'une vraie barricade ayant été élevée en 1832, celle du cloître Saint-Merry, dont elle se rapproche par sa structure, le café qui lui sert de retrait, les différentes phases du combat ou l'assaut final fatal pour les insurgés. Elle est ainsi fortement réaliste du point de vue du contexte, tout en restant dans un espace imaginaire, séparé de l'événement réel: ainsi, une fois l'insurrection lancée, le seul lien qui rattache les "Amis de l'ABC" aux autres insurgés de 1832 est le son du tocsin de Saint-Merry, qu'ils entendent en continu tout au long de leur lutte, lien ténu avec le réel, ancrant la barricade dans un cadre rattaché à l'Histoire, sans toutefois l'y enfermer. Hugo justifie ainsi sa barricade, historiquement improbable selon Thomas Bouchet²⁶⁸, en s'appuyant sur de fausses preuves ou de faux témoins donnant un effet de réel.

Du côté de ses personnages, Hugo se place également dans ce rapport ambivalent entre histoire et fiction. On sait par exemple que Javert, infiltré parmi les insurgés pendant les combats, tient ainsi le rôle ayant été historiquement tenu par François Vidocq pendant

²⁶⁶ Pour toutes les données historiques relatives à juin 1832, voir l'ouvrage de Thomas Bouchet, *Le roi et les barricades : une histoire des 5 et 6 juin 1832*. Paris, Seli Arslan, 2000.

²⁶⁷ Hugo se place ici dans un certain rapport à l'histoire en complétant par la fiction ce que les faits tels qu'ils sont connus ne permettent pas d'élucider. D'une certaine manière, il ajoute ainsi un certain effet de réel à ses personnages, qui, réellement plongés dans l'action, ont connaissance d'éléments qui ont échappé aux rapports officiels trop éloignés d'elle.

²⁶⁸ Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie, *La barricade* (Ouvrage collectif). Paris, Editions de la Sorbonne, 1997, Thomas Bouchet, "La barricade des Misérables".

les événements de 1832²⁶⁹. Les Amis de l'ABC, quant à eux, sont représentatifs des étudiants révolutionnaires de l'époque, entretenant une certaine proximité spatiale avec les ouvriers -on pense à Feuilly, membre des "Amis" et ouvrier, ou à la barricade qui reçoit le soutien de nombre d'ouvriers et d'hommes du peuple. Mais le fait que les étudiants soient présents de manière aussi forte dans l'insurrection n'est pas tout à fait réaliste historiquement parlant, et s'inscrit plutôt dans le mythe de l'étudiant révolutionnaire qui s'est développé en France à partir des années 1830; en effet, à l'époque, si certains témoins retiennent principalement les étudiants - Heinrich Heine, dans son ouvrage historique *De la France*²⁷⁰, décrit les insurgés de 1832 comme étant "pour la plupart des étudiants, de beaux jeunes gens de l'école d'Alfert, des artistes, des journalistes, et, dans le nombre, quelques ouvriers"- les rapports de procès et listes de victimes montrent que ces derniers sont assez minoritaires au coeur de l'événement. Si l'on a principalement retenu les étudiants dans les rapports de l'époque, c'est parce que leurs organisations sont plus faciles à surveiller pour la police et qu'ils sont davantage recensés²⁷¹. Hugo, pourtant témoin des événements de 1832, construit donc déjà les "Amis de l'ABC" sur un mythe, celui de l'étudiant révolutionnaire, fière figure de la jeunesse en mouvement. S'il montre que ces derniers ne sont pas les seuls à monter sur la barricade ("Ajoutez à cela tous les âges, tous les visages, de petits jeunes gens pâles, des ouvriers du port bronzés."²⁷²), il les met clairement, avec les "Amis de l'ABC", au centre du mouvement. De cette manière, il s'éloigne un peu de la réalité historique, tout en continuant de puiser dans l'Histoire certains éléments de son intrigue: Dumas, dans ses *Mémoires*²⁷³, évoque dans ses souvenirs de 1832 une rumeur ayant circulé à l'époque à propos de la découverte d'un étudiant mourant sur un billard au premier étage d'un café avoisinant la barricade Saint-Merry. La présence du billard et la localisation rappelle fortement la scène de la mort d'Enjolras et de Grantaire, peut-être inspirée par cette histoire qui a tout à fait pu être entendue par Hugo, contemporain et témoin direct de l'insurrection. Les "Amis de l'ABC" se placent ainsi à la fois dans un réalisme nourri par l'histoire et un décalage par rapport au réel enrichi par l'aspect mythique que nous avons montré dans notre première partie. Cet aspect mythique peut d'ailleurs, lui aussi, trouver une certaine justification dans la manière dont l'événement a parfois été traité par ses contemporains.

1832, de l'histoire aux mythes

« Ce mouvement de 1832 a eu, dans son explosion rapide et dans son extinction

²⁶⁹ Thomas Bouchet, *Le roi et les barricades : une histoire des 5 et 6 juin 1832*. Paris, Seli Arslan, 2000.

²⁷⁰ Renduel, Paris, 1833, p.244.

²⁷¹ "Aux origines du mythe: l'étudiant sur la barricade dans la France romantique", Jean-Claude Caron, in Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie, *La barricade* (Ouvrage collectif). Paris, Editions de la Sorbonne, 1997.

²⁷² Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, Librairie générale française, Le livre de poche, 1998, p.1484.

²⁷³ Paris, Robert Laffont, 1989, p.826

lugubre, tant de grandeur que ceux-là mêmes qui n’y voient qu’une émeute n’en parlent pas sans respect. »²⁷⁴

La manière dont Hugo utilise la mythologie pour mettre en scène les insurgés de 1832 n’est peut-être pas totalement étrangère à la manière dont l’événement a été reçu et raconté par ses contemporains. Après l’insurrection, les républicains ont en effet contribué à donner un aspect mythique à certains insurgés. Charles Jeanne, insurgé déporté, a par exemple été transformé par ses sympathisants politiques en héros et en martyr; les journaux de l’époque ont pu parler d’un “Jeanne taillé à l’antique” ou d’une réincarnation du “juste Aristide”, célébrant sa fierté lors de son procès et ses qualités de combattant²⁷⁵, tandis que les avocats défendant *a posteriori* l’amnistie des émeutiers parlent d’eux comme “d’hommes antiques”²⁷⁶, contribuant à créer un mythe de l’insurgé de 1832 que l’on retrouve dans les valeureux “Amis de l’ABC”.

Les combats du cloître Saint-Merry sont ainsi glorifiés par les républicains, principalement en raison du “déséquilibre des forces en présence [...], [du] courage des insurgés, [du] drame sanglant du massacre final”²⁷⁷. L’un des premiers récits de l’événement fait *a posteriori*, *L’aurore d’un beau jour. Episode des 5 et 6 juin 1832* de Noël Parfait²⁷⁸, utilise le registre épique, faisant également de Charles Jeanne un héros, comparant les insurgés aux “Thermopyles de juin” et parlant de leur “tombe que les efforts de cent mille soldats/ N’ont qu’en deux jours creusées à nos Léonidas”²⁷⁹, rappelant bien sûr le lien établi par Hugo entre Enjolras et les antiques guerriers de Sparte. Une section de la Société des Droits de l’Homme dans les années 1830, dite la section “Des Gracques” peut aussi rappeler le groupe des “Amis de l’ABC” rapproché de guerriers antiques, d’autant plus qu’Enjolras est également comparé à Gracchus. On notait ainsi déjà dans le milieu des sociétés républicaines de l’époque une volonté de se définir comme les héritiers de luttes antiques, vues sans doute à la fois comme des actions héroïques et comme le berceau du combat pour la démocratie. Hugo, à travers les personnages des « Amis de l’ABC », valide ce parallèle en montrant chez ses protagonistes un héroïsme digne des Thermopyles et une grande fin tragique digne des camarades de Gracchus.

²⁷⁴ *Les Misérables, op. cit.*, p.1424

²⁷⁵ Thomas Bouchet, *Le roi et les barricades : une histoire des 5 et 6 juin 1832*. Paris, Seli Arslan, 2000, p.91.

²⁷⁶ Procès des Républicains d’Aurillac et du journal *Le Patriote du Puy-de-Dôme*, devant la cour d’assises de Saint-Flour, 25-26-27 et 28 novembre 1833, Clermont-Ferrand, Veysset [1833]

²⁷⁷ *Ibid*, p.92.

²⁷⁸ Paris, Bousquet, 1833.

²⁷⁹ Cité par Thomas Bouchet, *Le roi et les barricades : une histoire des 5 et 6 juin 1832*. Paris, Seli Arslan, 2000, p.93.

L'aspect mythologique et antiquisant d'Enjolras, de Grantaire et de leurs camarades a donc peut-être été inspiré à Hugo par les réactions de l'époque; s'il a choisi de représenter la révolte de 1832 plutôt qu'une autre, c'est peut-être parce que, comme les contemporains que nous venons de citer, il a apprécié dans cet événement²⁸⁰ cet effet de lutte minuscule et désespérée d'un petit groupe contre la grande machine implacable de l'armée française, digne selon lui des grands mythes antiques. L'issue tragique de cette insurrection ratée, propice au dénouement romanesque et à l'illustration de sa philosophie de la révolution, lui a sans doute semblé plus pertinente dans le cadre de son roman que la révolution de 1848, beaucoup plus célébrée par ses contemporains comme par la postérité ; et la discrétion de cet événement oublié lui donne davantage de liberté pour développer sa petite histoire au coeur de la grande. Il fait ainsi de cette barricade imaginaire de 1832 une petite lutte dans laquelle il incarne, notamment via le mythe et ses personnages, toutes les grandes ; nous aurons l'occasion d'approfondir cet aspect dans la partie finale de notre travail.

b) Duo révolutionnaire : Robespierre et Saint-Just

Si, comme nous venons de le montrer, Hugo ancre la révolte des *Misérables* dans son époque et la lie avec l'insurrection de 1832, il fait aussi appel à d'autres événements révolutionnaires tout au long de son récit du soulèvement. 1848 intervient plusieurs fois, notamment dans un long chapitre sur les barricades du faubourg Saint-Antoine et du faubourg du Temple²⁸¹. La Révolution française, bien que plus discrète, est aussi présente, par exemple à travers la scène du sacrifice du père Mabeuf, que les insurgés prennent à tort pour un ancien révolutionnaire régicide de 1789²⁸². Dans cette partie, nous nous intéresserons au lien que l'auteur fait entre Enjolras et Grantaire et un duo historique emblématique de cette période, à savoir Robespierre et Saint-Just. Nous verrons comment Enjolras, explicitement comparé par Hugo à Saint-Just, se rapproche de cette figure, et comment Grantaire tente dans le roman d'incarner un double grotesque de Robespierre; nous tenterons ensuite de voir ce que ce parallèle peut nous apprendre sur la symbolique des personnages et sur la relation qu'ils entretiennent.

²⁸⁰ Bien évidemment a posteriori, étant donné qu'il n'était pas, à l'époque, politiquement favorable aux insurgés républicains.

²⁸¹ Voir *Les Misérables*, *op. cit.*, chapitre premier du livre premier de la cinquième partie: "La charybde du faubourg Saint-Antoine et la Scylla du Faubourg du Temple".

²⁸² La Révolution Française est présente dans d'autres parties des *Misérables* ne touchant pas à l'insurrection: Mgr Myriel confesse par exemple un régicide dans la première partie. Mais durant l'insurrection en elle-même, elle est assez discrète. A ce sujet, voir *Quatrevingt-treize dans Les Misérables* de Bernard Leuillot, in *Romantisme* n°60, 1988, pp. 99-108.

Enjolras, archange de l'émeute

« Enjolras, qui ne lui a pas coûté grand'peine, car il l'a trouvé tout fait dans l'histoire et il l'a transporté dans son roman. Enjolras, c'est Saint-Just, rien de plus »²⁸³

Enjolras, comme nous l'avons déjà indiqué, est explicitement comparé à Saint-Just à plusieurs reprises, notamment dès son introduction:

“[...] dans la Convention, il eût été Saint-Just.”²⁸⁴

Cette parenté est appuyée par la manière dont Hugo présente le personnage comme la réincarnation d'un révolutionnaire des temps passés.

« On eût dit, à voir la réverbération pensive de son regard, qu'il avait déjà, dans quelque existence précédente, traversé l'apocalypse révolutionnaire. Il en avait la tradition comme un témoin. Il savait tous les petits détails de la grande chose. »²⁸⁵

Il est possible de rapprocher Enjolras de Saint-Just par plusieurs aspects. D'abord par leur jeunesse, qui tranche avec leur caractère absolu et sévère: Saint-Just, mort guillotiné à l'âge de vingt-six ans, n'en avait que vingt-deux en 1789²⁸⁶, âge que Hugo donne à Enjolras dans son roman. Marisa Linton, en parlant du « portrait féminin et troublant de Saint-Just, véritable ange déchu »²⁸⁷ qu'une certaine postérité a retenu, rappelle également l'androgynie d'Enjolras, dont nous avons déjà parlé, et son aspect angélique, que nous aurons l'occasion de montrer tout à l'heure.

L'éloquence de Saint-Just, connu comme l'un des grands orateurs de la Révolution, se retrouve également chez Enjolras, qui subjugué ses hommes lors de son discours sur la barricade dont nous avons déjà parlé. Il est à ce sujet intéressant de noter que Saint-Just, connu pour sa sévérité dans ses discours notamment en faveur de la condamnation à mort de Louis XVI²⁸⁸, y utilisait notoirement une rhétorique fortement inspirée de celle de Rousseau - Rousseau

²⁸³ Jules Barbey d'Aurevilly, *Victor Hugo*, Paris, Hachette/Bnf, 2018, p. 75.

²⁸⁴ *Les Misérables*, op. cit., p. 894.

²⁸⁵ *Ibid*, p.894.

²⁸⁶ Sauf indication contraire, toutes les informations que nous donnons sur Saint-Just proviennent de l'étude en deux volumes que lui a consacré Albert Olliver, *Saint Just et la force des choses*, Paris, Librairie Gallimard, 1954.

²⁸⁷ Bellissa, Marc, et al. « Saint-Just, mémoires et histoire », *Annales historiques de la Révolution française*, vol.390, n°4, 2017, pp.175-202, § 13.

²⁸⁸ Voir *Les grands discours parlementaires de la Révolution de Mirabeau à Robespierre (1789-1795)*, dir. Jean Garrigues, Paris, Armand Colin, 2005: “Le roi doit régner ou mourir”.

qu'Enjolras défend justement face aux accusations de Courfeyrac dans *Les Misérables*²⁸⁹. Enjolras, qui devient naturellement un véritable “général d'émeute”²⁹⁰ dès le départ de l'insurrection, rappelle aussi les vertus guerrières de Saint-Just, aussi connu pour certains de ses exploits à la tête de l'armée révolutionnaire. Nous pouvons également noter, pour rapprocher ces deux figures, que Saint-Just, à l'instar de son binôme Robespierre, était fasciné par la culture gréco-romaine, d'où sont issues la démocratie et la république, et qu'il se comparait volontiers à Brutus pour sa qualité de régicide, comme Enjolras est comparé à un autre régicide antique, Aristogiton.

Nous pouvons également noter que Cirmourdain, personnage Hugolien se rapprochant d'Enjolras par sa nature de prêtre de la révolution, est aussi comparé à Saint-Just dans *Quatrevingt-treize* :

« [...] tous ces hommes étaient tenus en respect par Cirmourdain, et, à de certains moments, pour empêcher les pires de broncher, il suffisait qu'ils sentissent en arrêt devant eux cette redoutable candeur convaincue. C'est ainsi que Saint-Just terrifiait Schneider. »²⁹¹ p.184.

Cette « redoutable candeur convaincue » avec laquelle Cirmourdain tient ses adversaires en respect, et que Hugo relève chez Saint-Just, se retrouve aussi chez Enjolras, par exemple lorsqu'il met Le Cabuc à genoux sans effort, ou encore au moment de sa mort:

« Il semblait que la majesté menaçante d'Enjolras désarmé et immobile pesât sur ce tumulte, et que, rien que par l'autorité de son regard tranquille, ce jeune homme [...] contraignît cette cohue sinistre à le tuer avec respect. »²⁹²

La détermination rigide de Saint-Just²⁹³ rappelle également la nature ferme et apollinienne d'Enjolras dont nous avons déjà parlé au cours de notre développement et vis-à-vis de laquelle Hugo développe une certaine méfiance:

« Enjolras avait en lui la plénitude de la révolution; il était incomplet pourtant, autant que l'absolu peut l'être; il tenait trop de Saint-Just, [...] il était resté de cette école

²⁸⁹ “Silence devant Jean-Jacques! Cet homme, je l'admire. Il a renié ses enfants, soit; mais il a adopté le peuple”, *Les Misérables*, *op. cit.*, p.913.

²⁹⁰ *Ibid*, p. 1523.

²⁹¹ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, Paris, Librairie Générale Française, 2001 (initialement 1874).

²⁹² *Les Misérables*, *op. cit.*, p.1673.

²⁹³ Rigidité que Hugo met en avant dans *Quatrevingt-Treizes*, parlant de “l'inflexible Saint-Just” p.331.

épique et redoutable que résume ce mot: Quatre-vingt-treize. »²⁹⁴

Ainsi, si la comparaison d'Enjolras à Saint-Just met d'abord en avant sa valeur en tant que révolutionnaire, elle révèle aussi chez lui un certain potentiel sanguinaire, qui a valu à Saint-Just, par le passé, le surnom d' "archange de la terreur". Pour citer de nouveau Marisa Linton, « Saint-Just est resté [dans l'imaginaire collectif] l'incarnation de la jeunesse révolutionnaire et des jours intenses de 1793 »²⁹⁵. Ce surnom rappelle d'ailleurs de nouveau l'aspect angélique d'Enjolras que nous aurons l'occasion de développer plus tard.

Si Enjolras se rapproche avant tout de Saint-Just, comme nous l'avons montré à travers les divers éléments que nous venons de citer, Hugo le met aussi en lien avec Robespierre, en disant d'Enjolras et Combeferre:

« Le premier se rattachait à Robespierre; le second confinait à Condorcet ». ²⁹⁶

Bernard Leuillot, dans son article *Quatrevingt-Treize dans Les Misérables*²⁹⁷, remarque lui aussi que « Danton est à Robespierre ce que Combeferre est à Enjolras ».

Hugo définit Enjolras comme un jeune homme donnant l'impression d'être la réincarnation d'un révolutionnaire d'un temps passé; mais il n'en fait pas pour autant la reprise littérale de Saint-Just, quoi que puisse en dire Jules Barbey d'Aurevilly dans sa critique des *Misérables*²⁹⁸. Il s'en détache notamment par sa nature d'éphèbe idéal, et par une certaine douceur qui n'est pas totalement occultée par son caractère absolu, gagnée, d'après les dires de l'auteur, au contact de Combeferre:

« [...] son esprit, dans la société des Amis de l'ABC, avait fini par subir une certaine aimantation des idées de Combeferre; depuis quelques temps, il sortait peu à peu de la forme étroite du dogme et se laissait aller aux élargissements du progrès, et il en était venu à accepter, comme évolution définitive et magnifique, la transformation de la grande république française en immense république humaine. »²⁹⁹

²⁹⁴ *Ibid*, p.1600.

²⁹⁵ Bellissa, Marc, et al. « Saint-Just, mémoires et histoire », *Annales historiques de la Révolution française*, vol.390, n°4, 2017, pp.175-202, § 13.

²⁹⁶ *Ibid*, p.895.

²⁹⁷ *Romantismes* n°60, 1988, pp. 99-108

²⁹⁸ Voir citation plus haut.

²⁹⁹ *Les Misérables, op. cit.*, p.1601.

Cependant, comme Hugo le précise ensuite, il reste adepte de la violence révolutionnaire: « Quant aux moyens immédiats, une situation violente étant donnée, il les voulait violents; en cela, il ne variait pas »³⁰⁰. Saint-Just et Robespierre, dans l'imaginaire collectif, représentent l'esprit révolutionnaire radical et implacable qui a donné naissance à la terreur ; en les réutilisant pour caractériser Enjolras, Hugo fait de ce dernier l'héritier de cette sévérité mythique des grandes figures de la révolution, apte à produire les mêmes grandes choses - mais risquant, à son tour, de faire les mêmes erreurs. Selon l'historien Marc Belissa, « pendant longtemps, l'historiographie républicaine a fait du couple « Robespierre-Saint-Just » un binôme indissociable, celui de l'homme-principe »³⁰¹. Hugo, qui caractérise également Enjolras selon ce dernier terme, incarne à travers lui la force combinée de ce duo légendaire.

Grantaire, simulacre de Robespierre : tentative de reconstruction d'un duo révolutionnaire

« Ce jeune homme, qui semble une jeune fille, qui cache la force impassible d'un chef sous la gracilité de la jeunesse, [...] cet adolescent aux cheveux d'or, qui a de l'Achille et de l'Aristogiton, comme il a du Chérubin d'Ezechiel et du Michel, à l'épée flamboyante, [...] il faut, pour que je ne sois pas pris à l'aimer, que j'entende ses interminables harangues et que je pense qu'après tout il n'est qu'un Saint-Just – un Saint-Just sans Robespierre ! »³⁰²

Le front continuellement uni qu'ont formé Robespierre et Saint-Just pendant toute la durée de la Révolution française, ainsi que leur mort commune sous la guillotine le 28 juillet 1794, ont rendu leur amitié légendaire. Plusieurs penseurs et historiens, dont notamment Daniel Guérin, ont même avancé l'hypothèse d'une liaison homosexuelle, platonique ou non, entre eux:

« Saint-Just, Camille Desmoulins n'étaient pas qu'hétérosexuels et la fidélité que le premier manifesta à Robespierre, jusqu'à accepter d'être guillotiné avec lui, semble bien avoir été une forme d'homosexualité sublimée. »³⁰³

Cet aspect de duo révolutionnaire fidèle l'un à l'autre jusque dans la mort peut nous rappeler les autres doublons de personnages auxquels Enjolras et Grantaire sont comparés;

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Bellissa, Marc, et al. « Saint-Just, mémoires et histoire », *Annales historiques de la Révolution française*, vol.390, n°4, 2017, pp.175-202, § 25.

³⁰² Jules Barbey d'Aurevilly, *Victor Hugo*, Paris, Hachette/Bnf, 2018, p. 67.

³⁰³ Daniel Guérin, "Homosexualité et révolution", in *Front Social*, n°7, 1983.

cependant, si Enjolras est explicitement inspiré de Saint-Just, il lui manque un Robespierre, avec qui Grantaire ne montre aucun point commun.

Robespierre ne peut pas non plus être incarné par un autre membre des “Amis de l’ABC” : Combeferre, autre binôme d’Enjolras, manque de sévérité, se rapprochant davantage de Danton ou de Condorcet, comme nous l’avons déjà fait remarquer; et les autres insurgés montrent trop d’insouciance et de légèreté pour aspirer à cette figure. Le seul à pouvoir incarner Robespierre semble être Enjolras lui-même, qui serait à la fois Robespierre et Saint-Just, incarnant par cela le révolutionnaire radical ultime.

Quant à Grantaire, nous avons déjà insisté sur son caractère hédoniste complètement opposé à la sévérité austère et grave bien connue de Robespierre – qui a déjà mis en scène par Hugo dans le chapitre qui le fait apparaître aux côtés de Danton et Marat dans *Quatrevingt-treize*. Bien qu’étant en totale contradiction avec cette figure, qui, comme nous l’avons déjà dit, se rapproche plutôt de celle d’Enjolras, Grantaire semble tenter, lors de l’une de ses apparitions dans le roman, de se hausser à son niveau.

Enjolras, dans le chapitre nommé “Enjolras et ses lieutenants”³⁰⁴, envoie chaque membre des “Amis de l’ABC” auprès de divers groupes d’ouvriers et d’étudiants dans le but de raviver les ardeurs révolutionnaires . Il constate que, Marius étant absent, il lui manque une personne pour visiter les ouvriers de la barrière du Maine: c’est alors que Grantaire lui propose ses services pour cette tâche.

« -Toi, endoctriner des républicains! toi, réchauffer, au nom des principes, des cœurs refroidis!

-Pourquoi pas?

-Est-ce que tu peux être bon à quelque chose?

-Mais j’en ai la vague ambition, dit Grantaire.

-Tu ne crois à rien.

-Je crois à toi. [...] Mais on ne me rend pas justice. Quand je m’y mets, je suis terrible. J’ai lu Prud’homme, je connais le contrat social, je sais par cœur ma constitution de l’an

³⁰⁴ Sixième chapitre du livre premier de la quatrième partie du roman.

deux. [...]

Enjolras pensa quelques secondes, et fit le geste d'un homme qui prend son parti.

-Grantaire, dit-il gravement, je consens à t'essayer. Tu iras barrière du Maine. »³⁰⁵

Grantaire, voyant ici l'occasion d'être remarqué par Enjolras et de gagner son estime, lui propose son aide, toujours dans la volonté d'être accepté par lui. Voyant Enjolras accepter, il réalise une action en apparence légère, mais lourde de sens:

« Grantaire logeait dans un garni tout voisin du café Musain. Il sortit, et revint cinq minutes après. Il était allé chez lui mettre un gilet à la Robespierre.

-Rouge³⁰⁶, dit-il en entrant, et en regardant fixement Enjolras.

Puis, d'un plat de main énergique, il appuya sur sa poitrine les deux pointes écarlates du gilet.

Et, s'approchant d'Enjolras, il lui dit à l'oreille:

-Sois tranquille.

Il enfonça son chapeau résolument, et partit. »

Dans cet extrait, Grantaire pousse encore plus loin sa tentative d'être accepté par Enjolras, en tentant de devenir ce que ce dernier voudrait qu'il soit: un vrai binôme révolutionnaire, un Robespierre pour le Saint-Just qu'est Enjolras. Étant fort peu convaincu par les idées révolutionnaires véhiculées par les « Amis de l'ABC » et très éloigné de Robespierre par le caractère, il ne peut réellement être accepté de la sorte avant d'avoir transcendé sa nature profonde, ce qu'il ne parvient pas -pour le moment- à faire. Il essaye donc, par le déguisement, de recréer une imitation de Robespierre, et un simulacre du duo que ce dernier formait avec Saint-Just. Il tente de se mettre artificiellement au niveau d'Enjolras, de se rendre digne de sa

³⁰⁵ *Les Misérables*, *op. cit.*, p.1156-1158.

³⁰⁶ Ce vêtement et cette couleur est bien entendu également une référence au gilet rouge qui aurait été porté par Théophile Gautier pendant la bataille d'Hernani, qui est aussi à sa manière un signe révolutionnaire, bien que littéraire et non politique.

considération, dans le but de devenir, à son tour, la réincarnation d'un révolutionnaire des temps passés. Cette tentative n'est évidemment qu'une mascarade, réalisée avec le peu de sérieux que Grantaire semble mettre dans chacune de ses actions. Cette transformation en Robespierre n'est de toute façon pas possible : même lorsque Grantaire finira par se transfigurer, il ne le fera pas pour devenir un équivalent d'Enjolras, mais sa figure complémentaire ; Enjolras possédant déjà en lui le caractère de Saint-Just et de Robespierre, il doit l'équilibrer, en devenant bel et bien un révolutionnaire, mais à sa manière, sans singer l'attitude de son binôme³⁰⁷.

Grantaire parvient cependant à donner suffisamment d'illusions à Enjolras pour que ce dernier « [consente] à l'essayer », mais échoue finalement à gagner son estime: sa transformation, comme nous l'avons déjà dit, se limite seulement à son habit, et la conclusion du chapitre montrant Grantaire jouant aux dominos avec les ouvriers de la barrière du Maine, retournant à son comportement habituel, le confirme. La réaction d'Enjolras, qui l'y surprend, n'est pas montrée, mais on la devine sans peine: leur prochaine confrontation dans le roman sera la dernière, et Enjolras, voyant de nouveau Grantaire ivre, le repoussera plus durement encore que les fois précédentes, le plongeant dans son sommeil d'ivrogne dont il ne sortira que pour sa transfiguration finale, lors de laquelle il finira enfin par se mettre au niveau d'Enjolras, les faisant accéder au rang d'Oreste et de Pylade, mais aussi d'une nouvelle version Saint-Just et de Robespierre, révolutionnaires unis dans la mort. Grantaire ne se présentant pas comme la réincarnation de l'un ou de l'autre, mais bien d'un autre type de révolutionnaire, il est peut-être le binôme nécessaire à Enjolras pour ne pas tomber dans les pièges qui ont poussé ses prédécesseurs dans la terreur et sous la guillotine, comme nous allons le voir dans notre dernière partie.

³⁰⁷Cette idée de complémentarité des deux révolutionnaires prendra davantage de sens à la lecture de la dernière partie de notre développement.

Chapitre 8. Superposition des époques, réflexion générale sur la Révolution

A présent que nous avons développé les liens symboliques créés par Hugo entre Enjolras, Grantaire et des événements insurrectionnels précis et délimités dans le temps, nous allons pouvoir nous intéresser à des aspects symboliques plus abstraits et généraux, qui ne développent pas de réflexion sur un événement en particulier, mais sur la révolution en tant que concept politique général. En faisant de ses protagonistes - dont la force symbolique multiple et rattachée à des époques variées n'est plus à démontrer - des allégories développant une réflexion intemporelle sur l'événement révolutionnaire, Hugo se détache de 1832 et même du XIXe siècle pour parler de l'insurrection comme mouvement humain universel se répétant selon un schéma similaire dans toutes les époques et les lieux.

Enjolras, soleil de l'insurrection, incarnation de l'utopie

Enjolras, comme nous l'avons déjà montré, se détache des autres personnages des *Misérables* par son côté héroïque, presque divin, touchant à l'idéal. Hugo, en le mettant en scène de cette manière au cœur de l'insurrection, lui donne un certain rôle vis-à-vis des autres insurgés, qu'il inspire, dirige et mène à la transfiguration héroïque, comme nous l'avons vu lors de notre première partie. Il prend ainsi une valeur allégorique, devenant l'incarnation de l'utopie motivant les actions des révolutionnaires : nous allons à présent voir de quelle manière l'auteur utilise cette forme d'allégorie pour illustrer sa philosophie de l'insurrection et de l'Histoire, en l'exprimant comme un schéma intemporel.

Soleil angélique de la révolution

Nous avons déjà abordé l'apparence solaire d'Enjolras lorsque nous avons parlé de sa similitude avec Apollon. Cet aspect va dans le sens du mythe solaire de la Révolution, avec l'image récurrente, dans l'imagerie insurrectionnelle, de la lumière revenant après les ténèbres, de la révolution au sens de recommencement du monde; d'après Jean Starobinski, "à relire les textes de 1789, on recueillerait sans peine, autour de circonstances assez diverses, une image apollinienne,

indéfiniment répétée³⁰⁸. Cette image solaire du progrès s'inscrit aussi dans une certaine conscience de la reprise des idées des Lumières.

Cet aspect solaire rattaché à la révolution et à ses acteurs peut se retrouver dans les propos tenus par Hugo sur Mirabeau: dans la description qu'il fait de ce dernier, il parle « d'éclat », de « rayonnement » et de « lumière »³⁰⁹, associant ces termes à un aspect angélique - il lui confère également une « auréole »³¹⁰.

Cet aspect angélique, comme nous avons déjà pu le mentionner, se retrouve également chez le personnage d'Enjolras, comparé à un chérubin lors de son introduction, ou à un ange au cours de l'insurrection:

« Ses cheveux blonds se renversèrent en arrière comme ceux de l'ange sur le sombre quadrigé fait d'étoiles, ce fut comme une crinière de lion effarée en flamboiement d'auréole. »³¹¹

La présence dans cette même phrase d'une allusion à l'attribut angélique de l'auréole et du « quadrigé fait d'étoile » renvoyant au char d'Apollon illustre bien le syncrétisme utilisé par Hugo pour construire le personnage d'Enjolras, caractérisé par une superposition culturelle renvoyant à des imaginaires qui, bien que semblant originellement dissociés, se mélangent en certains points. Ainsi le personnage d'Enjolras montre une beauté spirituelle, une blondeur et un aspect juvénile partagé par les éphèbes antiques et par les anges ; Hugo le place ainsi à la conjonction de l'univers chrétien et de celui de la mythologie classique. Il puise ainsi dans des cultures qui, bien qu'étant temporellement et spatialement séparées les unes des autres, se sont nourries entre elles³¹² et forment l'imaginaire collectif du XIXe siècle. Placer ses personnages dans un tel syncrétisme est aussi une manière, pour l'auteur, de les rendre universels ; en créant des personnages dans lesquels les cultures de plusieurs époques se retrouvent et se superposent, il peut

³⁰⁸ *L'invention de la liberté, 1700-1789 suivi de 1789, les emblèmes de la Raison*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2006, p.229.

³⁰⁹ Victor Hugo, *Etude sur Mirabeau*, 1834, Paris, Imprimerie de Decourchart, p.19.

³¹⁰ *Ibid*, p. 56.

³¹¹ *Les Misérables, op. cit.*, p.1601.

³¹² Voir à ce sujet l'article de Jean-Pierre Albert « Destins du mythe dans le christianisme médiéval », in *L'homme*, n°113, 1990, pp.53-72, sur le mélange des mythes antiques et du christianisme, notamment du point de vue mythocritique et structuraliste.

prétendre délivrer un message qui s'applique à toutes ces époques. Nous reviendrons dans notre dernier développement sur ce dernier point.

La comparaison avec un chérubin le rattache à l'ordre supérieur de la hiérarchie céleste, dont les membres se caractérisent par leur grande sagesse. A travers cette comparaison, Hugo suggère chez son personnage des qualités surhumaines. Il en est de même pour son analogie avec un ange, créature symbolisant souvent les fonctions humaine sublimées, montrant fréquemment un rôle d'illumination à l'égard des hommes³¹³, tout comme Enjolras, jeune guide aux vertus exemplaires, mène les hommes de son entourage à la transfiguration.. Cet aspect angélique tient également dans le physique du personnage, décrit comme "angéliquement beau", et dont la "jeunesse excessive, fraîche comme chez les jeunes filles", les "longs cils blonds", les "yeux bleus" et les "joues roses"³¹⁴ rappellent fortement l'imagerie liée aux anges, notamment dans la peinture classique.

Il est également intéressant de noter que cette dimension angélique peut être rattachée à l'imaginaire homo-érotique auquel Enjolras touche déjà, comme nous l'avons montré, par son assimilation à un éphèbe. Les peintres de la Renaissance, notamment, en amalgamant les représentations de Chérubins et celles de Cupidon, traditionnellement représenté sous la forme d'un ange³¹⁵, mettent ces figures en lien avec un imaginaire homo-érotique fortement développé pendant cette période³¹⁶, comme nous avons pu l'évoquer lors de notre traitement de la question de l'homosexualité³¹⁷. Déjà pendant l'antiquité, on attribuait à Cupidon une sexualité ambiguë : le poète Grec Alexis le décrivait comme à mi-chemin entre l'homme et la femme³¹⁸, ce qui rappelle bien sûr l'androgynie d'Enjolras.

Nous pouvons également noter une certaine dimension christique³¹⁹ du

³¹³ D'après la définition du *Dictionnaire des Symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* de Jean Chevalier, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1997.

³¹⁴ *Les Misérables*, op. cit., p.894-895.

³¹⁵ Ces peintres opèrent ainsi un syncrétisme analogue à celui utilisé pour Enjolras par Hugo.

³¹⁶ Au sujet de l'homo-érotisme de Cupidon développé pendant la Renaissance, voir l'article « Androgynie, érotisme et ambiguïté de l'image picturale à la Renaissance : un exemple paradigmatique », in *Seizième siècle* n°7, 2011, pp.37-47.

³¹⁷ Voir en annexe *Cupidon taillant son arc* de Parmigianino, 1534.

³¹⁸ Alexis, *Phèdres*, frag. 1, dans *Athénée*, 652a. Cité par Buffière, Félix, *Eros adolescent : La pédérastie dans la Grèce antique*, Paris, 1980, p.336.

³¹⁹ Cette réutilisation de la figure christique dans un contexte révolutionnaire s'inscrit également dans une certaine tradition, comme le montre Frank Paul Bowman dans *Le Christ Romantique*, Genève, Librairie Droz, 1973

protagoniste dans la position qu'il prend au moment de sa mort, rappelant celle du prophète sur sa croix:

« Enjolras, traversé de huit coups de feu, resta adossé au mur comme si les balles l'y eussent cloué. Seulement il pencha la tête. »³²⁰

Cette posture de beau jeune homme adossé à un mur et criblé de projectiles peut aussi rappeler la figure de Saint-Sébastien, martyr d'une exceptionnelle beauté traditionnellement représenté comme jeune et androgyne, attaché et criblé de flèches. Ce parallèle est d'autant plus pertinent que les mouvements homosexuels, dès le XIXe siècle, se sont réapproprié l'image de Saint-Sébastien dans une vision homo-érotique³²¹ – les représentations de ce dernier, dès 1500, ressemblent d'ailleurs de plus en plus à celle des éphèbes.

Hugo donne ainsi une dimension religieuse à son personnage, qui augmente sa fonction de guide d'une certaine spiritualité: il ne mène pas seulement ses hommes au combat, mais aussi sur le chemin d'une transcendance héroïque. Il le place également, de cette manière, au-dessus de ses semblables, comme une figure idéale et utopique.

Au-dessus de l'humain et à son service : Enjolras, la res publica

L'aspect angélique d'Enjolras que nous venons de développer s'ajoute à un certain nombre de caractéristiques qui contribuent à le construire comme une figure surhumaine:

« Il n'est pas transfiguré par son arrivée sur la barricade, tel qu'a pu l'être Marius ; déjà peint comme un être divin, il n'a pas besoin de le devenir par la suite. Pour décrire la différence entre les autres membres de la Société des Amis de l'ABC et lui, Hugo use d'une distinction latine : « Enjolras était plus viril. Combeferre était plus humain. Homo et Vir, c'était bien là en effet leur nuance. » : tandis que Combeferre est du côté de l'humain en tant que réalité, Enjolras est du côté de l'Homme en tant qu'idée, ou plutôt en tant qu'idéal. »³²²

³²⁰ *Les Misérables, op. cit.*, 1675.

³²¹ Voir à ce sujet l'article de Pauline Grazioli « Du martyr chrétien à une icône gay : le cas ce Saint-Sébastien », *Florilèges*, 17 avril 2020.

³²² Vandamme, Laurine, *Les Misérables : Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832* [en ligne], séminaire « Approches du romantisme » de Bertrand Marchal, 2014-2015, p.6.

Le comportement mesuré du personnage, son caractère absolu et sa morale à toute épreuve le font apparaître comme ce que Hugo appelle un “homme-principe”, ayant “sur ses coreligionnaires cette sorte de toute-puissance qui se dégage de l’absolu”³²³. Les multiples figures qu’il incarne de manière plus ou moins directe, et que nous avons déjà citées tout au long de notre travail, en font un personnage à part, se détachant de ses camarades qui montrent, d’une certaine manière, plus d’humanité et de chaleur et moins de froideur et de sérieux que lui.

« La simplification et l’exagération qui accompagnent ce symbolisme, ont pour effet l’immobilité du personnage. Comment changerait-il? Il n’existe que par sa fonction de symbole et pour l’exercer. Et il l’exerce avec une sincérité fanatique. Sans la moindre distraction, officiant sans relâche, Enjolras est le prêtre (ou le dieu) de la Révolution, et Javert, celui de la police. Chastes tous deux, et inflexibles »³²⁴

Cet aspect figé et surhumain, encore plus appuyé que celui de Javert, car enrichi par les multiples références mythologiques et historiques que nous avons pu montrer, et qui donnent à Enjolras l’aspect immuable et statufié des icônes, est augmenté par son apparence physique. Nous avons déjà évoqué plus haut le physique angélique du personnage, dont Hugo met en avant la beauté idéale à chacune de ses apparitions; mais c’est aussi l’aspect marmoréen du personnage qui lui donne une valeur surhumaine. Plusieurs de ses descriptions renvoient à l’absence de chair; Grantaire, à son sujet, s’exclame “Quel beau marbre!”³²⁵ et il est également question de son “immobilité de marbre” et de sa “joue de marbre”³²⁶ pendant l’insurrection. Cet effet est renforcé par le fait que l’auteur précise qu’à la fin de la bataille, lorsqu’il est sur le point d’être fusillé, il est le seul à n’être pas blessé:

« [...] ce jeune homme, qui seul n’avait pas une blessure, superbe, sanglant, charmant, indifférent comme un invulnérable, [...] comme s’il ne pouvait pas plus être fatigué que blessé »³²⁷

Enjolras prend ainsi un aspect de statue invulnérable sur laquelle les blessures

³²³ *Les Misérables, op. cit.*, p.1583.

³²⁴ Albouy, Pierre, *La création mythologique chez Victor Hugo*. Rennes : Librairie José Corti, 1963, p.228.

³²⁵ *Les Misérables, op. cit.*, p.907.

³²⁶ *Ibid*, p.1615.

³²⁷ *Ibid*, p.1673.

ou la fatigue n'ont pas prise - du moins jusqu'à sa mort. Le fait qu'il soit le dernier survivant parmi les combattants de la barricade (excepté Marius, qui ne doit la vie qu'à Jean Valjean), le place encore une fois à part par rapport à ses camarades qui, bien qu'ayant connu une transfiguration, connaissent avant lui les blessures et la mort. Cette invulnérabilité physique s'augmente d'une invulnérabilité morale, qui le tient aux aguets sans repos pendant la totalité de l'insurrection: Hugo le présente comme "impossible à distraire"³²⁸, et sa froideur face aux événements les plus violents de l'insurrection - et y compris face à sa propre violence - le place également au-dessus des autres insurgés.

Enjolras apparaît ainsi davantage comme l'incarnation d'une idée que comme un véritable étudiant révolutionnaire : il existe, mais ne montre pas la même humanité que ses compagnons, qui avant comme pendant l'insurrection montrent un comportement d'étudiants-types joviaux et hédonistes; Hugo note d'ailleurs sa "nature pontificale et guerrière, étrange dans un adolescent", et sa "[sévérité] dans les joies"³²⁹, qui tranche avec le tempérament de ses compagnons.

Cette différence avec les autres membres des "Amis de l'ABC" s'exprime également dans le fait qu'il ne semble avoir aucune attache, aucune famille: il précise lui-même "ma mère, c'est la République"³³⁰ lorsqu'il donne une leçon de politique à Marius, et est présenté par Hugo comme "l'amoureux de marbre de la liberté"³³¹.

« Une main sortait de dessous le linceul et pendait vers la terre. C'était celle [de Monsieur Mabeuf].

Enjolras se pencha et baisa cette main vénérable, de même que la veille il avait baisé le front.

C'étaient les deux seuls baisers qu'il eût donné dans sa vie. »³³²

Cette précision de la part de Hugo place Enjolras dans une position particulière:

³²⁸ *Ibid*, p. 1489.

³²⁹ *Ibid*, p.894.

³³⁰ *Ibid*, p.927.

³³¹ *Ibid*, p.895

³³² *Ibid*, p.1671.

il est impossible de lui imaginer une vie privée, une enfance ou une famille, comme s'il n'avait jamais vécu en dehors du contexte insurrectionnel dans lequel son auteur le met en scène. Ce n'est pas le cas des autres "Amis de l'ABC": on sait où vivent Grantaire et Courfeyrac, il est fait mention de la vie commune de Bossuet et Joly, du travail de Feuilly ou de la mère de Combeferre; mais Enjolras, lui, n'apparaît jamais ou n'est jamais mentionné en-dehors de l'espace public, auquel il semble appartenir tout entier. Ce manque d'attaches du personnage est accentué par son asexualité, entièrement tournée vers la cause qu'il défend:

"-[...]Un homme sans femme, c'est un pistolet sans chien; c'est la femme qui fait partir l'homme. Eh bien, Enjolras n'a pas de femme. Il n'est pas amoureux, et il trouve le moyen d'être intrépide. C'est une chose inouïe qu'on puisse être froid comme la glace et hardi comme le feu.

Enjolras ne paraissait pas écouter, mais quelqu'un qui eût été près de lui l'eût entendu murmurer à demi-voix: *Patria*."³³³

Présenté tour à tour comme le fils de la République, l'amoureux de la liberté, l'amant de la France, Enjolras devient un personnage incarné, sans passé, famille ou origine, chez qui tout est chose publique : il devient ainsi lui-même une *res publica*. Hugo fait davantage de lui une allégorie qu'un réel personnage humain; il va jusqu'à le montrer se présentant comme la Révolution Française elle-même:

"-Qui vive?

En même temps on entendit le cliquetis des fusils qui s'abattent.

Enjolras répondit d'un accent vibrant et altier:

-Révolution française."³³⁴

³³³ *Ibid*, p.1629.

³³⁴ *Ibid*, p.1523.

De la réincarnation d'un révolutionnaire des temps passés, Enjolras est ainsi de plus en plus montré, au cœur de l'insurrection, comme une incarnation surhumaine et allégorique. Les éléments que nous venons de citer pourraient nous faire penser que l'auteur, à travers ce protagoniste, figure la Révolution elle-même. Mais Enjolras est trop droit, trop régulier et trop froid pour incarner cette force qui, comme le montre bien Hugo, est indissociable de sa part de vie et de chaos, bien que son fond soit noble. Enjolras n'est pas l'action, l'application de la révolution; il est sa pensée, son principe: il est l'incarnation de l'utopie révolutionnaire, qu'il annonce dans son discours et cherche à atteindre par ses actions.

Cette hypothèse est confirmée par le fait qu'à plusieurs reprises dans le roman, les propos de Hugo sur l'utopie en tant que concept s'appliquent également au comportement d'Enjolras. Ainsi, lorsqu'il affirme que "L'utopie [...] sort de sa sphère radieuse en faisant la guerre. Elle, la vérité de demain, elle emprunte son procédé, la bataille, au mensonge d'hier.", et qu'"Elle complique son héroïsme d'une violence dont il est juste qu'elle réponde [...] elle fusille les espions, elle exécute les traîtres, elle supprime des êtres vivants et les jette dans les ténèbres inconnues. Elle se sert de la mort, chose grave." p. 1658³³⁵, il pourrait tout aussi bien être en train de commenter les meurtres pragmatiquement commis par Enjolras au cours de l'insurrection, que nous avons déjà commentés au cours de notre développement. De la même manière, lorsqu'il dit que "L'utopie qui s'impatiente et devient émeute sait ce qui l'attend; presque toujours elle arrive trop tôt. Alors elle se résigne, et accepte stoïquement, au lieu du triomphe, la catastrophe."³³⁶, ses propos pourraient s'appliquer à l'action d'Enjolras, qui a mené ses hommes à l'émeute en agissant trop tôt par rapport à l'histoire, et, se résignant devant son échec, les a malgré tout encouragés à se "[vendre] cher"³³⁷, au moment de la "catastrophe" du bain de sang final.

Enjolras, sublimé par toutes les références et la symbolique que nous avons pu développer jusqu'ici, incarne ainsi l'utopie révolutionnaire, autant par son aspect surhumain et idéal menant les hommes à l'héroïsme et à la transfiguration que par les erreurs qu'il commet, et par ce qui lui manque pour mener l'insurrection à son succès. Il n'est cependant pas l'incarnation de la Révolution en elle-même, car l'utopie seule ne fait rien, il lui faut l'impulsion du peuple pour devenir une Révolution. C'est ici qu'intervient Grantaire, qui, comme dans chacun des divers niveaux de symboliques que nous avons évoqué jusqu'ici, vient compléter la signification du

³³⁵ *Ibid*, p.1658.

³³⁶ *Ibid*, p.1656.

³³⁷ *Ibid*, p.1671.

personnage d'Enjolras en lui ajoutant un autre pendant, qui l'équilibre. Ici, et nous allons à présent montrer pourquoi, Grantaire figure ce qui manque à Enjolras pour que sa révolution soit complète, complétant sa symbolique pour porter la pensée philosophique et politique que Hugo développe autour de l'événement insurrectionnel.

b) Peuple et Idéal

“Dans un livre de Victor Hugo, tout prend une vie durable; toutes les figures, grandies et généralisées par la puissance du génie, deviennent allégoriques et expriment, caractérisées par un trait immortel, une des faces de l'humanité”³³⁸

L'insurrection de 1832, comme nous l'avons déjà expliqué dans notre chapitre précédent, s'est conclue comme un échec politique. La tragédie des “Amis de l'ABC” est causée par le fait que le peuple n'a pas suivi la révolte qu'ils auraient lancée trop tôt, comme semble en juger l'auteur qui voit cette dernière comme un des prémices de la révolution de 1848. Le groupe d'insurgé mis en scène dans *Les Misérables* ne manque pas de valeur: le fond de la révolte, son impulsion idéologique, est déjà présent, et les “Amis de l'ABC”, montrent la grandeur d'une troupe qui “a failli devenir historique”³³⁹. Toutes ces qualités résident, comme nous l'avons montré, dans le personnage d'Enjolras, qui les communique à ses camarades, en tant qu'allégorie de l'utopie révolutionnaire. Mais il leur manque la force du peuple, qui ne les suit pas dans leur soulèvement, et mène leur entreprise à l'échec.

Comme nous l'avons déjà montré dans notre développement, le personnage de Grantaire, construit comme le revers d'Enjolras, prend souvent la figure, dans la symbolique, de son penchant inverse et complémentaire, de ce qui lui manque. Laurine Vandamme, dans son article “*Les Misérables*: Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832”³⁴⁰ développe une idée intéressante, selon laquelle l'action de Grantaire représenterait celle du peuple parisien au cours de l'insurrection telle qu'elle est contée par l'auteur. Nous allons à présent développer cette idée, en étendant son analyse à l'ensemble de la relation que les deux personnages entretiennent, pour montrer de quelle manière Hugo utilise ces derniers pour illustrer une réflexion politique plus

³³⁸ Théodore de Banville, article sur *Quatrevingt-treize* paru le 2 mars 1874 dans *Le National: Quatrevingt-Treize*, revue de la critique établie par Gustave Simon, Imprimerie Nationale, Ollendorf, 1924.

³³⁹ *Les Misérables*, *op. cit.*, p.891.

³⁴⁰ [en ligne], séminaire « Approches du romantisme » de Bertrand Marchal, 2014-2015

large.

Grantaire, la métaphore du peuple

“Les personnages de *Quatrevingt-treize*, géants aux affrontements titanesques, ont, à l’instar des sculptures de David, une utilité politique: ils frappent les esprits, rendent lisible pour le peuple la geste de la Révolution dans un combat épique”³⁴¹

Grantaire, au début de l’insurrection, montre en effet le même comportement que la ville de Paris, et par extension que le peuple: il s’endort. La nuit tombe sur lui en même temps que sur la ville, comme s’ils étaient liés: le chapitre “La nuit commence à se faire sur Grantaire” se situe entre les deux chapitres montrant les agissements de Marius avant son arrivée sur la barricade. La nuit tombe durant l’intervalle entre ces deux chapitres, comme il est dit qu’elle tombe sur Grantaire³⁴²: la ville qui s’endort au moment où elle devrait se réveiller s’inscrit ainsi dans le même mouvement que Grantaire, qui plonge dans le sommeil au moment où l’action commence. Le peuple, comme Grantaire, montre ainsi au même moment un refus de prendre part à l’insurrection; le réveil final du personnage, quant à lui, peut évoquer celui de Paris qui, quelques années plus tard, fera de 1848 un succès.

L’hypothèse de Laurine Vandamme concernant Grantaire est appuyée par le fait que ce dernier, comme nous avons déjà pu le montrer, est une figure éminemment populaire. Son fief, le Corinthe, est le lieu populaire par excellence, comme l’a montré notre développement à son sujet; et son opposition triviale à la spiritualité d’Enjolras, ainsi que son penchant pour les plaisirs roturiers, la fréquentation des cafés ou la consommation d’alcool et de femmes, le rapproche également du peuple. Nous l’avons évoqué lors de notre assimilation de ce personnage à une figure dionysiaque: Grantaire, en opposition à la fermeté droite et pure d’Enjolras, représente une énergie vitale brute, hédoniste, sauvage et imparfaite. Cette force peut être assimilée à celle du peuple, qui, en temps de révolution, s’oppose autant qu’elle s’allie à la rigidité des hauts principes, qui la canalise parfois tant bien que mal³⁴³.

³⁴¹ Gleizes, Delphine, « La construction des personnages dans *Quatrevingt-Treize*. Types, postures, imagerie. », *Journée d’étude Quatrevingt-Treize de Victor Hugo*, Le Mans, France, 2015.

³⁴² Idée développée par Laurine Vandamme dans son article, p.9-10.

³⁴³ Cette énergie peut aussi bien être porteuse de succès politique que de destruction: Le Cabuc, par exemple, est aussi porteur de cette force populaire anarchique, qui doit être contenue par l’homme-principe Enjolras.

Enjolras et Grantaire, révolution solaire

En partant de cette idée, nous pouvons réinterpréter l'ensemble de la relation construite par Hugo entre ces deux personnages comme une large métaphore du lien compliqué qu'entretient le peuple avec l'utopie et l'idéal révolutionnaire en temps d'insurrection. Enjolras et Grantaire, de ce point de vue allégorique, forment un couple ne pouvant exister ou triompher l'un sans l'autre, ayant besoin de s'unir pour faire de l'insurrection un succès, mais montrant des caractères trop dissemblables pour pouvoir s'unir dans une même action sans avoir à faire de compromis.

Le comportement de Grantaire, d'une part, peut ainsi être rapproché de celui du peuple, ou du moins, comme nous l'avons dit, de sa partie non politisée : s'adonnant à l'alcoolisme et aux plaisirs faciles, il a de la sympathie pour les révolutionnaires, qu'il côtoie, mais sans jamais réellement se joindre à eux, et s'endort à l'approche de l'insurrection, ne croyant pas réellement aux idées défendues par les insurgés, bien qu'étant au fond en désaccord avec l'état actuel des choses³⁴⁴. Le « peuple » au sens de la classe populaire est déjà représenté sur la barricade, notamment par la présence d'ouvriers tels que Feuilly, ou encore Gavroche. Mais ils représentent une faction des classes populaires déjà politisés avant l'insurrection : Grantaire, lui, incarnerait davantage la « masse » populaire que les changements de gouvernements intéressent peu ou laissent sceptiques.

Pourtant Grantaire, aussi sceptique qu'il soit, aime Enjolras, comme le peuple est malgré tout attiré par l'utopie. Cet amour est en fait primordial, c'est lui qui le fait "[redevenir] quelqu'un"³⁴⁵: sans Enjolras, Grantaire ne serait qu'une épave, tout comme le peuple, s'il n'était pas animé par l'utopie, le rêve et les grands idéaux, deviendrait une masse sans but ni caractère. Bien qu'il peine à s'élever à son niveau, l'existence d'Enjolras est centrale pour Grantaire, de la même manière que l'utopie, en tant que rêve et espoir d'un monde meilleur, même si elle paraît inaccessible, est essentielle pour le peuple.

Cependant Enjolras repousse Grantaire: il ne lui pardonne pas son mode de vie épicurien et dionysiaque, ni son scepticisme total, malgré les démonstrations verbales d'affection

³⁴⁴ Nous avons déjà montré comment Grantaire montrait déjà une participation à un esprit insurrectionnel par le langage.

³⁴⁵ *Les Misérables*, op. cit., p.906.

que Grantaire n'a de cesse de lui montrer. Il le rudoie et le rejette:

“Enjolras, croyant, dédaignait ce sceptique, et, sobre, cet ivrogne. Il lui accordait un peu de pitié hautaine. Grantaire était un Pylade point accepté. Toujours rudoyé par Enjolras, repoussé durement, rejeté et revenant, il disait d'Enjolras: Quel beau marbre!”³⁴⁶

“ -Tu ne crois à rien.

-Je crois à toi.

-Grantaire, veux-tu me rendre un service?

-Tous. Cirer tes bottes.

-Eh bien, ne te mêle pas de nos affaires. Cuve ton absinthe.

-Tu es un ingrat, Enjolras.”³⁴⁷

Il finit par le repousser définitivement et avec violence lorsque la révolte commence enfin, dans le chapitre “La nuit commence à se faire sur Grantaire”, dont nous avons déjà parlé. Toutes ces altercations, à travers le prisme de l'interprétation que nous proposons, peuvent être vues comme des représentations allégoriques du lien compliqué entre peuple et idéal: Grantaire, en tant que représentation du peuple, est attiré par l'utopie, dont la beauté éclaire son existence vide de sens; cependant, il reste sceptique devant les moyens politiques qu'il faudrait mettre en place pour arriver jusqu'à elle. Il fait preuve de volonté envers l'utopie, et souhaite la rejoindre; mais, engoncé dans ses névroses et son malheur³⁴⁸ -représentés bien sûr chez Grantaire par l'alcoolisme-, il lui est difficile de se transfigurer et de devenir héroïque, ce qui serait nécessaire pour faire de l'utopie une réalité. Grantaire représente ici le peuple pris entre une pulsion d'ordre,

³⁴⁶ *Ibid*, p.907.

³⁴⁷ *Ibid*, p.1157.

³⁴⁸ Ce malheur du peuple est largement illustré par les autres personnages du roman. Si Thénardier, par exemple, pourtant profondément révolté contre l'ordre des choses, n'est pas attiré par l'insurrection, c'est parce que la misère l'a perverti et l'empêche d'adhérer à des idéaux qui le dépassent; la misère, chez Grantaire, étant figurée par l'éthylisme.

une envie d'un monde meilleur auquel il faudrait travailler, et une pulsion de divertissement, causée par son malheur, qui le pousse à s'abîmer dans des plaisirs hédonistes et faciles³⁴⁹. Il est incapable de renoncer à ses tares pour Enjolras, tares dans lesquelles il se plonge d'autant plus lorsqu'il est rejeté par lui:

“Grantaire, triste, buvait.

-Enjolras me dédaigne, murmura-t-il. Enjolras a dit: Joly est malade. Grantaire est ivre. C'est à Bossuet qu'il a envoyé Navet. S'il était venu me prendre, je l'aurais suivi. Tant pis pour Enjolras! Je n'irai pas à son enterrement.”³⁵⁰

De l'autre côté, Enjolras, représentant l'utopie, montre trop de dureté et de rudesse face au peuple, pour lequel il devient inaccessible. Il ne pardonne pas les défauts de Grantaire, et finit par tant le rudoyer qu'il le laisse derrière: ce dernier, dans l'extrait que nous venons de citer ci-dessus, précise pourtant bien que si Enjolras était venu le chercher pour le pousser dans l'insurrection, il l'aurait suivi. Le peuple a beau aspirer à l'utopie et exister à travers elle, il peut toutefois être laissé de côté par elle, si elle ne se met pas à son niveau. Rappelons à ce sujet qu'Enjolras est présenté par Hugo comme “riche”³⁵¹ lors de son introduction: en plus de l'utopie, il peut aussi figurer une certaine élite de l'insurrection, touchant à la bourgeoisie et ayant tendance à se détacher des classes populaires, peut-être en montrant des principes trop exigeants. Ainsi, si les “amis de l'ABC” échouent à entraîner le peuple dans leur mouvement, c'est peut-être par manque de proximité avec lui.

De cette manière, l'utopie et le peuple, dans le contexte de 1832, se manquent l'un l'autre: Enjolras, trop sérieux, n'est pas présent lors des “gâtés préalables” de Grantaire, au moment où ce dernier aurait pu se faire entraîner dans la révolte; et Grantaire, qui s'endort, manque à son tour les grandes actions d'Enjolras et son discours sur la barricade. Si l'insurrection d'Enjolras ne réussit pas, c'est parce qu'elle a laissé le peuple derrière elle, tout comme elle a laissé Grantaire: dans les deux cas, si elle a échoué, c'est parce qu'elle est restée dans ses hautes sphères, et n'a pas réussi à communiquer son mouvement pour le généraliser. Ce que Hugo montre à

³⁴⁹ Nietzsche représente d'ailleurs ces deux pulsions par les figures d'Apollon et de Dionysos dans son ouvrage *La naissance de la tragédie*.

³⁵⁰ *Les Misérables*, op. cit., p.1476.

³⁵¹ *Ibid*, p.894.

travers Enjolras, c'est que l'utopie doit s'humaniser pour parler au peuple: en restant un principe abstrait et pur, elle ne se rend pas accessible et réalisable. L'auteur aura l'occasion de développer cette idée dans le dialogue qu'il mettra en scène entre les personnages de Cimourdain et Gauvain dans son roman plus tardif *Quatrevingt-Treize*:

« Il faut pourtant saisir l'utopie, lui imposer le joug du réel, et l'encadrer dans le fait. L'idée abstraite doit se transformer en idée concrète : ce qu'elle perd en beauté, elle le regagne en utilité ; elle est moindre, mais meilleure. »³⁵²

Le peuple et l'utopie peuvent avancer ensemble et conduire à la réussite des révolutions: C'est ce qui se passera en 1848, comme l'annonce l'issue de la révolte des "Amis de l'ABC", qui montre la réunion finale d'Enjolras et Grantaire. Hugo les montre faisant chacun un pas vers l'autre: Grantaire, sobre pour la première fois dans le roman, se transfigure et devient enfin un héros, finissant par s'élever suffisamment pour toucher à l'idéal révolutionnaire. Enjolras, de son côté, montre par son sourire - l'une des premières vraies émotions qu'il montre dans le roman - une certaine humanisation, et, l'acceptant par le geste symbolique du serrage de main, devient accessible, quittant son piédestal. Le peuple peut ainsi aspirer à l'utopie lorsqu'il se fait héroïque, mais cela n'est pas sans danger : la transfiguration de Grantaire, bien que sublime, le conduit à la mort, tout comme le peuple parisien paiera le prix de son double soulèvement de 1848. Cependant, la position qu'Enjolras prend après la fusillade, penchant la tête vers Grantaire tombé à ses pieds, montre une subsistance de ce lien entre peuple et utopie dans la mort : l'insurrection est un échec, mais elle les a tout de même rassemblés, et ce lien pourra subsister dans les luttes à venir. L'aspect sublime de cette scène, même après le décès des protagonistes, sonne comme un message d'espoir pour l'avenir.

Rendre l'utopie et les grands principes accessibles et compréhensibles pour le peuple, c'est aussi ce que fait Hugo en ayant recours, pour la création de ses personnages, à des références mythologiques. Schelling, dans son essai *Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand*, annonce que la forme plaisante et populaire de la mythologie "doit être au service des Idées, elle doit devenir une mythologie de la *raison*. Les idées, avant que nous les ayons rendues esthétiques, n'ont aucun intérêt pour le peuple; et inversement une mythologie, avant d'être rationnelle, est un objet de honte pour le philosophe. C'est ainsi que les hommes éclairés et ceux qui ne le sont pas doivent à la fin se tendre la main, la mythologie doit devenir philosophie

³⁵² Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*, Librairie générale française, 2001, p.508.

pour rendre le peuple raisonnable, et la philosophie doit devenir mythologie afin de rendre les philosophes sensibles”³⁵³. Ainsi Hugo, tout en utilisant la mythologie, à travers Enjolras et Grantaire, pour faire de ses personnages des icônes pouvant mettre sa philosophie politique à la portée de tous, figure à travers eux ce lien entre peuple et philosophie, qui doivent finir par se tendre la main, parfois au moyen de la mythologie, pour se comprendre.

Ainsi, Enjolras, force céleste, utopique et solaire, et Grantaire, homme du peuple et de la nuit, en se rejoignant, parviennent à former une révolution, au sens politique du terme, mais aussi sous forme d’une révolution solaire. Dans la pensée artistique de la Révolution Française, l’esthétique de la lumière et du soleil dont nous avons déjà parlé s’accompagne aussi d’une conscience de “la nécessité de l’existence de l’ombre et d’un certain équilibre, d’un “antagonisme créateur””³⁵⁴. Enjolras et Grantaire représentent ce cycle complémentaire, cette nouvelle révolution solaire nécessitant un équilibre entre les forces du jour et de la nuit pour accéder au succès.

“Apollon est le soleil, Dionysos l'eau. Que l'un règne seul, et c'est le dessèchement. Que l'autre règne seul, et c'est le débordement.”³⁵⁵

c) Antiquité, Révolution Française, insurrection de 1832 : d'époque en époque, le sens de la révolte

Ainsi, chacun des niveaux de symbolique que nous avons pu étudier tout au long de notre travail vient enrichir, d’une manière ou d’une autre, la réflexion politique que Hugo cherche à faire passer à travers ses personnages. Leur force allégorique, comme nous venons de le montrer, étend leur signification bien au-delà de l’insurrection de 1832 représentée dans *Les Misérables*. Les comparaisons mythologiques que nous avons relevées dans notre première partie viennent appuyer l’aspect intemporel et universel de la vision de l’auteur, qui cherche davantage à livrer une pensée sur l’humain et les phénomènes politiques au sens large qu’une simple analyse des événements révolutionnaires de son temps. Dans ce but, Hugo écrit l’insurrection des “Amis de

³⁵³ Cité par Roman, Myriam, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans le fait » au « drame dans les idées »*. Paris, Honoré Champion, 1999, p.13.

³⁵⁴ Starobinski, Jean, *L’invention de la liberté, 1700-1789 suivi de 1789, les emblèmes de la Raison*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2006, p.324.

³⁵⁵ Vial, Pierre, *Apollon et Dionysos*, 3 septembre 2007, sur <http://vertusetcombat.unblog.fr>.

l'ABC" comme une synthèse des luttes insurrectionnelles non seulement du XIXe siècle, mais de toutes les époques, comme nous allons à présent le voir.

1832 : une lutte qui les rassemble toutes

Au XIXe siècle, les enchaînements de révolutions et de mouvements insurrectionnels donnent aux contemporains l'impression d'une répétition infinie de l'histoire depuis 1789. A Paris, aux environs de l'époque décrite par Hugo dans *Les Misérables*, des barricades ont été édifiées en 1827, 1830, 1832, 1834, 1839, 1848, 1849 et 1851³⁵⁶; il est donc facile, pour l'auteur, de faire dans son récit une forme de généralisation de ces luttes dont il a été plusieurs fois le témoin direct. Faire de la barricade un des lieux phares du roman facilite la représentation en une seule scène de tout ce qui a fait l'essence de dizaines de soulèvements populaires français de l'époque.

"Hugo n'en finit pas de déchiffrer l'idée révolutionnaire sous les dates qui la font ou la refont ce qu'elle est, "depuis soixante ans que l'ère providentielle des révolutions est ouverte", précise la première page écrite d'*Histoire d'un Crime*."³⁵⁷

Nous avons déjà montré plus tôt comment *Les Misérables* étaient liés à la Révolution Française ou à 1848; mais Hugo, pour construire sa barricade, s'inspire également d'autres événements insurrectionnels de la même période:

"Il a été souvent noté, en premier lieu, que la barricade de la rue de la Chanvrerie contient des éléments de février et juin 1848, voire de mai 1839 ou de décembre 1851 [...] de la sorte, Hugo fait de la rue de la Chanvrerie une synthèse possible des barricades prises dans leur ensemble."³⁵⁸

A propos de la barricade du faubourg Saint-Antoine en 1848, l'auteur parle en effet de "Cet amas gigantesque, alluvion de l'émeute, [qui] figurait à l'esprit un Ossa sur Pélion de toutes les révolution; 93 sur 89, le 9 thermidor sur le 10 août, le 18 brumaire sur le 21 janvier,

³⁵⁶ Mark Traugott, "Les barricades dans les insurrection parisiennes: rôles sociaux et modes de fonctionnement", in *La barricade* (ouvrage collectif), Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur, Paris, Editions de la Sorbonne, 1997.

³⁵⁷ Leuillot, Bernard, "Quatrevingt-treize dans *Les Misérables*", in *Romantisme* n°60, 1988, pp. 99-108.

³⁵⁸ Thomas Bouchet, "La barricade des Misérables" in *La barricade* (ouvrage collectif), Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur, Paris, Editions de la Sorbonne, 1997.

vendémiaire sur prairial, 1848 sur 1830.”³⁵⁹ De cette manière, tout au long de son récit de l’insurrection, il mêle des éléments tirés d’autres événements du siècle; ainsi, ”Le cadavre d’un maçon tué d’un coup de fusil gisait rue de la Perle”³⁶⁰ décrit par Hugo est tiré de ses *Choses vues*³⁶¹ racontant le soulèvement de 1839, et il fait lui-même référence à plusieurs reprises à des événements antérieurs ou ultérieurs à 1832 lorsqu’il parle des émeutes: “En 1831, une fusillade s’interrompt pour laisser passer une noce”³⁶², etc. L’auteur rattache aussi son récit à son époque, celle de l’exil, en mettant un drapeau rouge sur la barricade, détail historiquement incorrect: en 1832 ce sont des drapeaux tricolores qui sont utilisés, mais le drapeau rouge, signe de ralliement des socialistes et des républicains en exil pendant la période du Second Empire, est une manière pour Hugo de rattacher la lutte de ses personnages à la sienne.

Ce mélange des époques s’accompagne d’une conception originale de l’Histoire: Hugo présente 1832 comme une insurrection, et non comme une émeute, alors que ses contemporains, avant lui, ont toujours décrit l’événement comme un accident isolé à la violence regrettable³⁶³ que même les républicains ont fini par renier après 1848. Pour lui, 1832 s’inscrit dans un mouvement humain général, celui d’une lutte progressiste légitime contre un oppresseur politique et pour les droits humains: au même titre que 1789 ou 1848, et que tous les autres soulèvements du siècle, elle est une insurrection. Il ne cherche pas à masquer les défauts de cet épisode, en traitant par exemple sa violence de front, mais y voit sans doute “ce moment particulier de l’histoire où la violence reste maîtresse, mais où sa souveraineté est déjà appelée à s’effiloche”³⁶⁴, et le défend en tant que tel.

Sous sa plume, 1832 apparaît ainsi comme un jalon entre la Révolution Française et 1848, un mouvement insurrectionnel certes arrivé trop tôt par rapport à la grande Histoire, mais qui s’inscrit dans la continuité des révolutions du XIXe siècle. Ainsi, les “Amis de l’ABC” se placent comme des héritiers de la Révolution Française, comme le montre la réaction d’Enjolras à la mort de Monsieur Mabeuf, pris pour un ancien régicide de la Convention:

³⁵⁹ *Les Misérables, op. cit.*, p.1580.

³⁶⁰ *Ibid*, p.1433.

³⁶¹ *souvenirs, journaux, cahiers, tome 1: 1830-1848*, Paris, Folio Classique, 1997.

³⁶² *Les Misérables, op. cit.*, p.1438.

³⁶³ Voir les travaux de Thomas Bouchet que nous avons déjà cité, qui abordent la réception de 1832 par ses contemporains.

³⁶⁴ Bouchet, Thomas, *Le roi et les barricades : une histoire des 5 et 6 juin 1832*. Paris, Seli Arslan, 2000, p.166.

“-Citoyens! ceci est l'exemple que les vieux donnent aux jeunes. Nous hésitions, il est venu! nous reculions, il a avancé! Voilà ce que ceux qui tremblent de vieillesse enseignent à ceux qui tremblent de peur! [...] Maintenant abritons le cadavre, que chacun de nous défende ce vieillard mort comme il défendrait son père vivant, et que sa présence au milieu de nous fasse la barricade imprenable!

Enjolras se courba, souleva la tête du vieillard, [...] lui ôta son habit, en montra à tous les trous sanglants, et dit:

-Voilà maintenant notre drapeau.”³⁶⁵

De la même manière, Hugo tente d'établir un lien d'héritage discret entre les “Amis de l'ABC” et leurs successeurs de 1848:

“Feuilly employa ces deux heures à la gravure de cette inscription sur le mur qui faisait face au cabaret:

VIVENT LES PEUPLES!

Ces trois mots, creusés dans le moellon avec un clou, se lisaient encore sur cette muraille en 1848.”³⁶⁶

La subsistance de cet ultime témoignage des idées de Feuilly³⁶⁷ jusqu'en 1848 suggère une corrélation, bien qu'indirecte, entre les deux insurrections: la lutte des “Amis de l'ABC” sera ainsi reprise plus tard, et devra son succès aux apprentissages qu'elle aura eu le temps de faire pendant le temps qui la sépare de l'insurrection suivante:

“Seize ans comptent dans la souterraine éducation de l'émeute, et juin 1848 en savait plus long que juin 1832. Aussi la barricade de la rue de la Chanvrerie n'était qu'une

³⁶⁵ *Les Misérables, op. cit.*, p.1527.

³⁶⁶ *Ibid*, p. 1587

³⁶⁷ L'internationalisme montré ici par Feuilly va dans le sens du progrès tel qu'il est vu par Hugo, pour qui la lutte pour l'humain succèdera à la lutte pour la France.

ébauche et qu'un embryon."³⁶⁸

Hugo fait donc de 1832 la synthèse de toutes les luttes de son siècle, tout en la plaçant dans une certaine continuité allant dans le sens du progrès. Mais il ne s'arrête pas là: à travers les personnages d'Enjolras et de Grantaire et l'aura mythique qu'il construit autour d'eux, il dépasse le cadre du XIXe siècle parisien pour donner à cette synthèse des luttes un aspect beaucoup plus intemporel et universel.

L'événement révolutionnaire, mouvement humain intemporel

Comme nous l'avons montré à travers notre analyse d'Enjolras et Grantaire comme des allégories de l'utopie et du peuple en temps de révolution, la volonté de Hugo, dans l'insurrection des *Misérables*, est de dire une vérité sur l'événement révolutionnaire, sans s'arrêter à une époque ou à un cadre - tout comme son roman, de manière plus générale, prétend faire un portrait de la misère universelle.

Cet effet est accentué par son choix de mettre les "Amis de l'ABC", une société majoritairement composée d'étudiants, au centre de son récit insurrectionnel. Le motif de l'étudiant révolutionnaire, dont les récits des insurrections successives du XIXe siècle ont fait un mythe, apparaît à l'époque comme inhérent à l'émeute - et aux troubles publics de manière générale. Jean-Claude Caron, dans son article « Aux origines du mythe : l'étudiant sur la barricade dans la France Romantique »³⁶⁹ montre la récurrence de ces figures dans des représentations d'époques assez éloignées, se retrouvant entre "l'estaminet et le café", "le cabinet de lecture et la "Joie de lire", les amphithéâtres et les salles de TD...", et partageant une "contre-culture mêlant les auteurs prohibés ou ignorés, l'expérience de la vie au contact du peuple ou de la classe ouvrière, l'apprentissage d'une sexualité entre conformisme de fait (la maison close ou la "drague") et transgression discursive". Ces éléments se retrouvent dans les discours ou les pratiques des "Amis de l'ABC", et dans les représentations d'étudiants insurgés rattachés à d'autres époques. Nous pouvons même ici faire un

³⁶⁸ *Les Misérables*, op. cit., p.1586.

³⁶⁹ Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie, *La barricade* (Ouvrage collectif). Paris, Editions de la Sorbonne, 1997.

nouveau lien avec Saint-Just : on sait que ce dernier venait de finir ses études lorsqu'il est entré à la Convention, et qu'il a achevé son apprentissage aux côtés de Robespierre, entre autres³⁷⁰.

Cette représentation des étudiants allant de pair avec l'événement révolutionnaire n'est pas forcément réaliste : comme nous l'avons déjà évoqué lorsque nous avons parlé de 1832 du point de vue historique, les étudiants ne sont pas forcément les plus présents au sein des soulèvements populaires, mais ils ont été mythifiés par un certain nombre de représentations de l'insurrection, qui les fait apparaître comme l'incarnation intemporelle de la jeunesse se battant pour son futur avec une certaine candeur. Hugo fait ainsi de ses « Amis de l'ABC » des archétypes révolutionnaires, facilement transposables à d'autres époques.

Dans la continuation de cette idée, Hugo ne se contente pas de rapprocher l'insurrection qu'il décrit d'autres mouvements similaires de son siècle. À travers les fréquentes allusions mythologiques et historiques auxquelles il a recours, il ne met pas seulement ses personnages au même niveau que les héros d'antan, comme nous l'avons déjà montré; il fait aussi de ces figures antiques les précurseurs des révolutionnaires modernes.

“La comparaison récurrente dans le roman entre juin 1832 et les Thermopyles n'est pas simplement la reprise d'un lieu commun de la littérature du temps. Hugo trouve certes matière à illustrer de la sorte l'héroïsme des combattants, mais il donne à sa comparaison une portée qui dépasse largement le cadre habituel; à ses yeux, la résistance des spartiates est déjà un combat insurrectionnel, un combat de barricades. L'épopée rue Saint-Denis dit à la fois les luttes parisiennes pendant la “période des émeutes” et des luttes de tous les temps et de tous les lieux.”³⁷¹

Hugo confirme cet effet en intégrant régulièrement dans ses analyses politiques des exemples tirés de l'antiquité ; ainsi, sur la barricade Saint-Antoine, “Sisyphes avait jeté là son rocher et Job son tesson”³⁷²; au sujet de l'importance du peuple dans les mouvements politiques, il affirme que “Athènes était une ochlocratie; les gueux ont fait la Hollande; la populace a plus d'une fois sauvé

³⁷⁰ Bellissa, Marc, et al. « Saint-Just, mémoires et histoire », *Annales historiques de la Révolution française*, vol.390, n°4, 2017, pp.175-202, § 13.

³⁷¹ Bouchet, Thomas, *Le roi et les barricades : une histoire des 5 et 6 juin 1832*. Paris, Seli Arslan, 2000, p.167.

³⁷² *Les Misérables, op. cit.*, p.1580.

Rome; et la canaille suivait Jésus-Christ.”³⁷³; enfin, il montre que les mouvements insurrectionnels n’ont jamais cessé d’exister en disant que “La solution de tout par le suffrage universel étant un fait absolument moderne, et toute l’histoire antérieure à ce fait étant, depuis quatre mille ans, remplie du droit violé et de la souffrance des peuples, chaque époque de l’histoire apporte avec elle la protestation qui lui est possible. Sous les Césars, il n’y avait pas d’insurrection, mais il y avait Juvénal. *Le facit indignatio* remplace les Gracques.”³⁷⁴

Ainsi, Hugo rapproche l’insurrection des “Amis de l’ABC” des luttes pour le droit humain ayant agité tous les lieux et toutes les époques, et pas seulement celles des grecs et des romains, bien que ces derniers soient omniprésents : “de quel droit l’épée de Washington renierait-elle la pique de Camille Desmoulin? Léonidas contre l’étranger, Timoléon contre le tyran, lequel est le plus grand?”³⁷⁵. Grantaire, en présentant dans l’un de ces discours les Athéniens comme des “Parisiens de jadis”³⁷⁶, instaure une certaine continuité dans l’histoire des insurrections - tout en représentant lui-même la reprise d’un modèle de lutte immortel. En utilisant toutes ces références à de grandes luttes historiques antérieures, Hugo “salue [...] l’héroïsme des combattants mais [...] donne à cette image une portée qui dépasse largement tout cadre historique; à ses yeux, le combat des Spartiates est déjà un combat de barricades. L’épopée rue Saint-Denis se situe donc à la fois dans l’histoire et au-delà d’elle: elle dit à la fois les luttes parisiennes pendant la période des émeutes et les luttes de tous les temps et de tous les lieux”³⁷⁷.

La récurrence de ces références à l’antiquité et aux mythes, en plus d’apporter aux personnages toute la richesse symbolique que nous avons pu montrer jusqu’ici, s’inscrit dans une certaine tradition des idées révolutionnaires. Les Lumières, déjà, utilisaient ce genre de références, dans le but “d’une part, [de] rétablir dans ses droits une liberté première que les sujets des nations modernes ont oubliée ou perdue, et, d’autre part, jeter les fondements d’une société régénérée qui assurerait le bonheur des citoyens”³⁷⁸. Ce mouvement sera repris plus tard sous la Révolution:

³⁷³ *Ibid*, p.1578.

³⁷⁴ *Ibid*, p.1420.

³⁷⁵ *Ibid*, p.1515.

³⁷⁶ *Ibid*, p.917.

³⁷⁷ Thomas Bouchet, “La barricade des Misérables” in Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie, *La barricade* (Ouvrage collectif). Paris, Editions de la Sorbonne, 1997,

³⁷⁸ Starobinski, Jean, *L’invention de la liberté, 1700-1789 suivi de 1789, les emblèmes de la Raison*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2006, p.6.

“Prétendant accomplir cet idéal, la Révolution ne parvient pas à inventer de nouvelles formes: elle puise dans le répertoire antique, dans l’univers d’images gréco-latines vers lesquels les opposants intellectuels, sous l’Ancien Régime, à défaut de pouvoir instaurer un ordre original, s’étaient tournés nostalgiquement. [...] faisant irruption dans le monde moderne, la liberté commence par ajuster sa figure sur de grands précédents fabuleux”³⁷⁹

Cette dernière affirmation renvoie également à un paradoxe présent chez les auteurs romantiques, et notamment chez Victor Hugo, vis-à-vis de la mythologie : le romantisme, lui aussi, prétend aller uniquement de l’avant et inventer des formes neuves, vectrices d’idées nouvelles ; mais paradoxalement, il utilise fréquemment dans ce mouvement un certain héritage classique que ses auteurs ont intégré par leur éducation, comme nous avons déjà pu le dire dans l’introduction de notre première partie. Hugo, notamment, à travers son utilisation des formes antiques, montre une certaine contradiction que nous pouvons rapprocher de celle des révolutionnaires dont parle Starobinski plus haut ; sa volonté de produire quelque chose de neuf s’accompagne de la nécessité d’invoquer une culture faisant déjà partie de l’imaginaire de ses lecteurs, et de celle de faire prendre une dimension intemporelle à ses personnages. Il se place ainsi dans un certain paradoxe romantique et dans une tradition révolutionnaire, en se réappropriant des formes anciennes au service de la modernité.

Ainsi, les Grecs et les Romains antiques, vus comme les inventeurs de l’idéal de démocratie et de république auxquels les Lumières, puis les révolutionnaires et enfin, dans une certaine mesure, les romantiques aspirent, deviennent ce qui s’est, dans l’histoire, le plus approché de l’idéal à atteindre.

“le lien entre la révolution et l’idéal hellénique n’est pas fortuit. Winckelmann, parlant des Grecs, affirme qu’un caractère de liberté s’attache à toutes les manifestations de leur art. [...] Grandeur et Liberté: tel est le fond moral sur lequel apparaissent, éclairées d’une lumière intense, les images de la vie antique”³⁸⁰

³⁷⁹ *Ibid*, p.302.

³⁸⁰ *Ibid*, p.95.

Sous la Révolution, on note ainsi un retour de l'imagerie antique, surtout en peinture, où les artistes souhaitent "retrouver tout ensemble la simplicité et la vigueur, pour délivrer l'âme captive de trop d'atours, [en appelant] à la nature, à l'idéal, à l'art des siècles jeunes"³⁸¹: c'est à cette époque que surgissent les images d'éphèbes révolutionnaires tels que Joseph Barra, que nous avons déjà évoqué dans notre partie sur l'homosexualité. Enjolras, tel que Hugo le présente, rattaché à nombre de figures antiques, rentre totalement dans cette imagerie; d'autant plus qu'il est également lié à une esthétique de la lumière, également très présente dans l'imagerie révolutionnaire.

"L'avènement de la lumière, que l'esprit révolutionnaire veut produire en fondant la nouvelle République, ces artistes l'éprouvent comme un surgissement à la fois actuel et immémorial."³⁸²

Faire appel à la mythologie dans le cadre de l'insurrection, c'est reprendre l'idée, populaire sous la révolution, d'un retour aux peuples primitifs, qui détenaient une vérité naturelle et pure que les hommes ont obscurcie de leurs artifices au cours de l'histoire. D'où l'esprit révolutionnaire de l'ordre apollinien et épuré, repris également par Hugo chez Enjolras.

"Le monde grec s'animait d'une vague vie romanesque, il se rapprochait jusqu'à devenir le modèle idéal que la société contemporaine eût pu imiter: la sagesse, l'amitié, le civisme, la piété, les cérémonies nationales, la tragédie, tout semblait s'offrir comme un harmonieux exemple. Si l'histoire est faite de retours, de périodes (et c'est l'un des sens du terme ambigu de révolution tel qu'on l'emploie à ce moment), était-il interdit d'espérer revivre dans l'antique lumière, selon la Norme éternelle?"³⁸³

De l'antiquité à 1848, un cheminement houleux en direction du progrès

Cette reprise de l'antiquité par les révolutionnaires s'accompagne cependant d'une nuance: il ne doit pas s'agir d'un retour en arrière, mais d'une reprise d'éléments passés, dans une logique qui reste celle d'un mouvement vers l'avant.

"La seule relation authentique avec la Grèce et les Dieux, est celle qui nous engage à

³⁸¹ *Ibid*, p.302.

³⁸² *Ibid*, p.303.

³⁸³ *Ibid*, p.318.

accepter leur disparition: il faut consentir à l'irréductible différence qui nous voue à vivre notre propre histoire et nous projette dans un progrès qui, dorénavant, ne pourra plus suivre la trace d'un modèle antécédent."³⁸⁴

Cette idée est également reprise par Hugo, qui, comme nous l'avons déjà dit plus haut, fait seulement appel à l'antiquité comme héritage, dans une réappropriation des formes anciennes au service de quelque chose de nouveau. C'est aussi pour cela, peut-être, que l'auteur multiplie les références pour construire ses personnages. Enjolras et Grantaire, de cette manière, n'apparaissent pas comme des reprises littérales d'une figure antique en particulier qu'il aurait seulement transposée dans un cadre moderne, mais davantage comme des personnages bien implantés dans la culture du XIXe siècle, construits sur une socle culturel dense mêlant des personnages issus de diverses époques les ayant précédés. Enjolras, par exemple, n'est pas une figure nostalgique d'un âge d'or où auraient vécu des héros épiques maintenant disparus, mais bien une reprise de ce modèle de personnage dans une logique progressiste, vers l'avant. Bien que construit sur des figures antiques, il est avant tout un révolutionnaire tourné vers l'avenir, mettant les qualités épiques d'Achille ou d'Apollon au service du progrès social propre à son siècle – et dépassant peut-être, en cela, les grands hommes qui l'ont inspirés à Hugo.

Cette posture face à l'antiquité est récurrente dans l'œuvre de Hugo : par exemple, lorsqu'il parle des orateurs révolutionnaires et notamment de Mirabeau, il fait appel aux orateurs antiques qu'il présente comme leurs précurseurs, mais dans une logique de progrès: la Révolution, pour lui, a dépassé les grands événements antiques³⁸⁵. L'antiquité est ainsi traitée par Hugo comme un point de départ, et non comme quelque chose auquel il faudrait revenir.

Enjolras, dans son discours, confirme cette idée:

“Quelque chose de pareil s'est vu déjà. Les amphictyons avaient deux séances par an, l'une à Delphes, lieu des dieux, l'autre aux Thermopyles, lieu des héros. L'Europe aura ses amphictyons; le globe aura ses amphictyons. La France porte cet avenir sublime dans ses flancs. C'est là la gestation du dix-neuvième siècle, ce qu'avait ébauché la

³⁸⁴ *Ibid*, p.324.

³⁸⁵ Victor Hugo, *Etude sur Mirabeau*, Paris, Imprimerie de Decourchant, 1834.

Grèce est digne d'être achevée par la France"³⁸⁶

Ainsi, si le cadre de l'insurrection des "Amis de l'ABC" et les personnages d'Enjolras et Grantaire sont considérablement nourris de références et d'une certaine imagerie tirée de l'antiquité, ils ne sont pas pour autant des reprises littérales de figures du passé. Enjolras, comme Grantaire, n'est pas la copie conforme d'un mythe ou d'une figure historique; comme nous l'avons montré, Hugo fait aussi appel, pour le construire, à des figures plus récentes comme celle de Saint-Just ou à des éléments propres à son époque comme le mythe de l'étudiant sur la barricade. La création d'Enjolras comme une figure antique n'en fait pas moins un personnage ancré dans le contexte du XIXe siècle, combattant pour un progrès allant toujours en avant.

C'est cette idée de progrès qui est, au final, au centre de la réflexion politique de Hugo. C'est ce qu'il montre à travers son observation des barricades: les deux barricades de 1848, qui dominent celle des "Amis de l'ABC", sont une illustration de l'éducation de l'émeute, qui va constamment vers le mieux. La barricade de 1832 est un embryon, construit sans réelle stratégie, détruit et reconstruit à plusieurs reprises au cours de la bataille; tout comme l'insurrection de 1832 est l'embryon de 1848, qui est une vraie révolution, plus mature, à l'image de ses barricades. La barricade des *Misérables* figure cette élévation, avec son mouvement constamment vertical, s'élevant au fur et à mesure qu'on y ajoute des choses au fil des combats: "C'est tout petit, votre barricade. Il faut que ça monte", dit Gavroche³⁸⁷. Elle montre ainsi l'image d'un édifice toujours inachevé, tendant en continu vers un but qu'elle n'atteint jamais - mais qui sera repris, métaphoriquement, par les barricades de 1848, plus efficaces.

Le manque de précision de ce but que les insurgés cherchent à atteindre est notable. Le programme idyllique d'Enjolras est présenté dans le discours de ce dernier, mais jamais il ne parle des moyens concrets envisagés pour y parvenir, des transformations et réformes précises qu'il faut opérer sur la société pour atteindre l'utopie qu'il incarne³⁸⁸. Le seul mouvement indiqué par Hugo est celui du progrès vers la justice et le bonheur social, dont les insurgés sont la personnification.

³⁸⁶ *Les Misérables, op. cit.*, p.1602.

³⁸⁷ *Les Misérables, op. cit.*, p.870.

³⁸⁸ Idée développée par Mario Vargas Llosa, Albert Bensoussan et Anne-Marie Casès dans « Les civilisés de la barbarie (sur *Les Misérables*, de Victor Hugo) », *Romantisme*, n°134, Les grands boulevards, 2006, pp. 95-105.

“Le progrès est le mode de l’homme. La vie générale du genre humain s’appelle le progrès; le pas collectif du genre humain s’appelle le progrès.”³⁸⁹

Les motivations personnelles des “Amis de l’ABC”, leurs convictions précises sur les mesures à adopter pour transformer la société dans laquelle ils évoluent sont floues, parce qu’Hugo cherche à créer, à travers eux, des figures intemporelles. Les membres des “Amis de l’ABC” ne sont pas des représentations d’insurgés de 1832, bien qu’ils se rattachent à cette époque; il sont des représentations d’insurgés comme types généraux humains qui, peu importe les époques, combattent inlassablement pour une cause qui les dépasse, la grande marche du progrès.

Ainsi, les insurgés de la barricade des *Misérables*, tout en pressentant que leur combat est voué à l’échec, l’acceptent, car ils savent qu’ils prennent malgré tout place dans la grande lutte pour l’ascension du genre humain en direction du progrès. Leur individualité n’existe pas; à partir du moment où l’insurrection débute, ils deviennent tous, à l’image de leur meneur Enjolras, une *res publica*, et c’est ce qui les rend héroïques.

Hugo présente ainsi les révolutions comme le fait d’une fatalité humaine, obéissant à une destinée décidée par une loi divine.

“Les révolutions sortent, non d’un accident, mais de la nécessité. Une révolution est un retour du factice au réel. Elle est parce qu’il faut qu’elle soit”³⁹⁰

Il les montre comme des “étapes”, qui feront progresser le genre humain “jusqu’à ce que l’harmonie et l’unité règnent”³⁹¹, et que ces bouleversements ne soient plus nécessaires.

“Tout ceci est du passé, l’avenir est autre. Le suffrage universel a cela d’admirable qu’il dissout l’émeute dans son principe, et qu’en donnant le vote à l’insurrection, il lui ôte l’arme. L’évanouissement des guerres, de la guerre des rues comme de la guerre des frontières, tel est l’inévitable progrès. Quel que soit aujourd’hui, la paix, c’est

³⁸⁹ *Les Misérables*, op. cit., p.1656.

³⁹⁰ *Ibid*, p. 854.

³⁹¹ *Ibid*, p.1657.

Demain.”³⁹²

A travers la représentation de l'insurrection de 1832, des “Amis de l'ABC” et d'Enjolras et Grantaire dans *Les Misérables*, c'est toute une philosophie de l'histoire et de la politique que Hugo communique. En rapprochant cette insurrection mineure de toutes les grandes luttes progressistes de l'histoire de l'humanité, il rend justice à ses acteurs anonymes tout en les inscrivant dans ce qu'il voit comme un mouvement implacable, bien que parfois ralenti par les aléas de l'Histoire: le progrès.

Ainsi, Enjolras et Grantaire représentent, de par leur valeur allégorique, les forces en présence dans tous les événements révolutionnaires. Leur intemporalité est soulignée par les références historiques et mythologiques qui les construisent, lesquelles les mettent également en lien avec l'origine de ces luttes - la Grèce et la Rome antique, vues comme le berceau de la démocratie. Ils portent aussi un message d'espoir en direction du progrès: 1832 est un échec, mais la transfiguration de Grantaire donne de l'espoir pour la suite, et préfigure 1848 qui, sans être un succès, verra le peuple se réveiller et sera, inévitablement et selon une loi humaine et divine, suivie par d'autres révolutions jusqu'à la « fin des événements » prédite par Enjolras.

³⁹² *Ibid*, p.1423.

Conclusion

« Il répéta : Vive la République ! traversa la salle d'un pas ferme, et alla se placer devant les fusils debout près d'Enjolras.

-Faites-en deux d'un coup, dit-il.

Et, se tournant vers Enjolras avec douceur, il lui dit :

-Permet-tu ?

Enjolras lui serra la main en souriant. »³⁹³

À travers cette étude, notre but était de produire une analyse approfondie des personnages d'Enjolras et Grantaire, et ce en combinant plusieurs approches, telles que la mythocritique, les études de genre et les études de l'histoire et du symbole. Nous voulions mettre en relation ces différents aspects des protagonistes afin de comprendre la vision qu'en avait Hugo, et ce que signifiait la coexistence de ces différents niveaux interprétatifs. Ainsi, nous nous sommes demandé comment ce couple construit sur une forme symbolique mythologique et littéraire entrait dans une réflexion hugolienne sur l'événement révolutionnaire.

L'approche mythocritique, que nous avons tout d'abord privilégiée, nous a fait nous intéresser aux différents appels à la mythologie et à l'histoire antique disséminés par l'auteur dans son texte. Nous avons ainsi pu voir, à travers des références comme celle, centrale, à Oreste et Pylade, que Hugo recréait à travers ses protagonistes le modèle d'un couple héroïque uni dans la mort, dans la continuité d'une certaine tradition antique. Ce constat pose la question du potentiel homo-érotique des personnages, de la représentation d'Enjolras comme d'un éphèbe et de la place des figures homosexuelles, qui s'inscrivent par essence dans un mouvement de remise en question des normes sociales, dans l'événement révolutionnaire.

Construits par leur auteur comme des mosaïques mythiques, Enjolras et Grantaire sont des personnages à plusieurs facettes, qui font à la fois appel à un imaginaire collectif et à une recherche plus poussée de la part du lecteur, invité par Hugo à naviguer dans son roman comme

³⁹³ *Les Misérables*, op. cit., p.1675.

dans une « forêt de signes »³⁹⁴. Ils apparaissent ainsi comme des figures antiquisantes, mais aussi comme des « types » littéraires dans la tradition hugolienne, utilisant à la fois l'appel au mythe et les processus allégoriques pour délivrer un message universel, dépassant le simple cadre de l'insurrection de 1832 dans lequel Hugo les place.

Ce dernier fait le choix de conter son insurrection sur le mode épique, et en donnant à ses personnages une grande liberté de langage. Ces démarches d'écriture, loin d'être anodines, enrichissent la symbolique liée aux protagonistes qui nous intéressent, et nous dévoilent plus en détail la manière dont Hugo envisage l'événement révolutionnaire. Les figures antithétiques d'Enjolras et Grantaire, lorsqu'on les analyse de ce dernier point de vue, prennent une valeur allégorique communiquant une certaine philosophie de la révolution. Le parallèle construit entre eux et les figures mythologiques d'Apollon et de Dionysos, traditionnellement opposées, les place comme les représentations des deux grandes forces en présence dans les situations d'insurrection : l'ordre et la vie, ou encore l'utopie et le peuple.

Hugo, en figurant ainsi à travers eux ce qu'il considère comme les deux principales composantes, à la fois opposées et interdépendantes, des événements révolutionnaire, incarne dans ses personnages une vision politique : l'équilibre entre les deux forces figurées par Enjolras et Grantaire est indispensable, selon lui, au succès d'une insurrection.

Tout en figurant cette réflexion, Enjolras et Grantaire sont mis en lien par leur auteur avec un certain nombre de révolutions et d'insurrections. Hugo illustre ainsi son propos de fond, d'abord en choisissant pour cadre les événements de 1832 oubliés par l'Histoire, dans lesquels il peut à sa guise développer son intrigue tout en montrant que même ce qui a été retenu comme une simple émeute prend place dans sa logique montrant les révolutions comme des étapes vers le progrès, ainsi que toute lutte menée au nom d'un avenir meilleur pour l'humanité. Ensuite en faisant appel à d'autres événements révolutionnaires, tels que la Révolution Française ou celle de 1848, mais aussi aux luttes antiques des Thermopyles ou des Gracques qui sont aussi, à ses yeux, des mouvements insurrectionnels. Il montre ainsi comment, selon lui, le genre humain arrivera au stade ultime du progrès en avançant par les étapes que sont les révolutions, jusqu'au point où ces dernières, ainsi que la violence à laquelle elles sont forcées d'avoir recours, n'aient plus lieu d'être.

³⁹⁴ Expression employée par Françoise Chenet-Faugeras.

Ainsi, dans la vision hugolienne de l'Histoire, les révolutions n'étaient pas nommées de cette manière, mais avaient bien déjà lieu pendant l'Antiquité, et étaient déjà mises en scène dans les mythes qui forment le socle de toutes les cultures : Harmodius et Aristogiton, en assassinant le tyran Hipparque, sont déjà pour Hugo un embryon de 1789. En mêlant dans les personnages d'Enjolras et Grantaire – ainsi que dans le cadre qui les voit évoluer – ces révolutionnaires issus aussi bien de l'antiquité que des luttes qui lui sont contemporaines, Hugo fait de ces derniers la synthèse de tous ces combats au nom du progrès. Leur force allégorique devient ainsi porteuse d'un message universel : en tous les temps et dans tous les lieux invoqués par l'auteur, l'opposition d'Enjolras et de Grantaire se met à faire sens, l'un figurant l'utopie, l'idéal motivant les hommes à se battre pour leur futur, l'autre représentant la force populaire qui, lorsque l'utopie la subjugue, entre en mouvement et, en se battant pour elle, gagne le pouvoir de transformer la société. Les deux protagonistes incarnent ainsi cette double force qui, lors des révolutions qui ont agité l'humanité de tous temps, ont permis leur succès, qui n'est pas toujours immédiat – comme le montre leur mort – mais qui finit toujours par s'inscrire dans un mouvement implacable en direction du progrès. Hugo, qui termine l'écriture des *Misérables* sous le Second Empire, à un moment où ce mouvement semble faire marche arrière, livre paradoxalement dans cette double figure tragique un message d'espoir.

Bibliographie

Corpus primaire :

- Victor Hugo, *Les Misérables*. Paris, Gallimard, Folio Classique, 1999, deux volumes, livre III à V.

Ouvrages généraux sur *Les Misérables* et sur l'œuvre de Victor Hugo:

- Barbey d'Aurevilly, Jules, « Les Misérables », in *Victor Hugo*. Paris : Les éditions G. Cres et Cie, 1922.
- Baudoin, Charles, *Psychanalyse de Victor Hugo* (chapitre 9). Paris : Collection Armand Colin, 1972.
- Chenet-Faugeras, Françoise, *Les Misérables : L'espace sans fond*. Paris, Ni-zet, 2000.
- Durand, Gilbert, “Dualité et Drame, des Winebaggo à Victor Hugo”, in *L'âme tigrée, Les pluriels de la psyché*, Paris, Editions Denoël, 1980, p.75-116.
- Gleizes, Delphine, “Fraternités d'élection et occultations narratives dans l'oeuvre romanesque de Victor Hugo”, in *Adelphiques. Soeurs et Frères dans la littérature française du XIXème siècle*, dir. Claudie Bernard, Chantal Massol, Jean-Marie Roulin, Paris, Kimé, 2010, p.69-86.
- Gleizes, Delphine, “Temps de pose: attitude et personnage dans *Les Misérables*” *Victor Hugo. Disseminações*, dir. Junia Barreto, Brésil, Editora Horizonte, 2012, p.77-93.
- Hugo, Victor, *Correspondances (1849-1866)*. Paris, Ollendorf, 1950.
- Laurent, Jenny, “Hugo et la révolution par le mot”, in *L'autre de l'oeuvre*, dir. Yoshizaku Nakaji, p.57-65, Saint-Denis: presses universitaires de Vincennes, 2007 [en ligne].

- Mathieu, George, "Panneaux. Les Intertitres des *Misérables*, *Poétique*, vol. 138, n°2, 2004, pp. 193-214.

- Roman, Myriam, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans le fait » au « drame dans les idées »*. Paris, Honoré Champion, 1999.

- Roman, Myriam et Bellasta, Marie-Christine, *Les Misérables, roman pensif*. Paris, Editions Belin, 1995, 346p.

Sur les mythes et les symboles dans *Les Misérables* :

- Albouy, Pierre, *La création mythologique chez Victor Hugo*. Rennes : Librairie José Corti, 1963.

- Vandamme, Laurine, *Les Misérables : Enjolras et Grantaire, figures mythologiques du Paris de 1832* [en ligne] , séminaire « Approches du romantisme » de Bertrand Marchal, 2014-2015, sur [https://www.academia.edu/16520518/Les Mis%C3%A9rables - Enjolras et Grantaire figures mythologiques du Paris de 1832](https://www.academia.edu/16520518/Les_Mis%C3%A9rables_-_Enjolras_et_Grantaire_figures_mythologiques_du_Paris_de_1832).

Sur la mythologie :

- Albert, Jean-Pierre, « Destins du mythe dans le christianisme médiéval », in *L'homme*, n°113, 1990, pp.53-72.

- Chevallier, Raymond, *La révolution française et l'antiquité* (Ouvrage collectif), Tours, Centre de recherches A. Piganiol, 1991.

- Lavedan, Pierre, *Dictionnaire illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris, 1931.

- Martin, Pierre, *Dictionnaire culturel de la Mythologie gréco-romaine*. Paris, Editions Nathan, 2011.

- Starobinski, Jean, *L'invention de la liberté, 1700-1789 suivi de 1789, les emblèmes de la Raison*, Paris : Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2006.

- Voisin, Jean-Louis, “Remarques sur la mort volontaire dans la mythologie grecque”, *Pallas, revue d'étude antique*, n°104, “Ekklésia. Approches croisées d'histoire politique et religieuse”, 2017, p.325-343.

Sur Apollon et Dionysos :

- Carmignani, Paul. « Du Yoknapatawpha au Mare Nostrum : itinéraire d'un américaniste », *Revue française d'études américaines*, vol. no 109, no. 3, 2006, pp. 8-26.
- Cauquelin, Anne. « Chapitre I. Les théories ambiantales », Anne Cauquelin éd., *Les théories de l'art*. Presses Universitaires de France, 2018, pp. 13-36.
- De Fallois, Bernard. « L'art clownesque, clé de la Ve République », *Commentaire*, vol. numéro 105, no. 1, 2004, pp. 103-110.
- Francesco, Massa, “Prendre Dionysos par un détour. En hommage à Marcel Detienne”, in *ASDIWAL, revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, n°14, 2019, p.31-37.
- Laurens, Annie-France, Lissoraque, François, “Entre Dieux” in *Métis: Anthropologie des mondes grecs ancien*, vol. 5, n°1-2, 1990, p. 65-75
- Raufast, Lionel, Frédéric Vinot, et Jean-Michel Vivès. « Groupe, scène et création : Deux lectures d'une même pièce », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, vol. 66, no. 1, 2016, pp. 109-120.
- Vial, Pierre, *Apollon et Dionysos*, sur <http://vertusetcombat.unblog.fr>, 3 septembre 2007.
- Viard, Renaud. « Ménadisme et glossolie ? (Plutarque, Vie d'Alexandre, II, 9) », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, vol. tome lxxix, no. 1, 2005, pp. 123-149.

Sur l'homosexualité en littérature et dans la mythologie :

- Belfiore, Jean-Claude, Pédérastie. In *Dictionnaire Larousse de la Mythologie Grecque et Romaine*. Paris, 2003.

- Bordas, Eric, « Hugo Homo ? » dans *Choses vues à travers Hugo*, ouvrage collectif. Paris, 2007.
- De Halleux, Elisa, « Androgynie, érotisme et ambiguïté de l'image picturale à la Renaissance : un exemple paradigmatique » In *Seizième siècle*, n°7, 2011, pp.37-47.
- Delon, Michel, “Le visage d’Adonis sur le corps d’Hercule” in *Tangence* n°89, hiver 2009, p.77-95.
- Dover, Kenneth J., *Homosexualité Grecque*. Poitier : La Pensée Sauvage, 1982 ; traduction de *Greek Homosexuality*. Londres : Gerald Duckworth, par Suzanne SAÏD.
- Laforgue, Pierre, « Claude Gueux, ou l'amour et le partage en prison », Compte-rendu de la communication au Groupe Hugo du 23 septembre 1995, Groupe Hugo, équipe de recherche « Littérature et civilisation du XIXème siècle ».
- Laforgue, Pierre, *L'éros romantique: Représentations de l'amour en 1830*, Paris, presses universitaires de France, “Littératures Modernes”, 1998, 255p.
- Larivière, Michel, *Les amours masculines: anthologie de l'homosexualité dans la littérature / Textes choisis et présentés par Michel Larivière*. Paris, Lieu Commun, 1984.
- Revue *Orage* n°12, “Sexes en Révolution, Mars 2013.
- Revue *Romantisme*, 2013/1, n°159 : « Sodome et Gomorrhe » . Paris, édition Armand Colin, 2013.

Sur la symbolique littéraire :

Sur l'épique et le tragique :

- Hugo, Victor, *Littérature et Philosophie mêlée*, édition critique établie par A.R.W. James, Paris, Klincksieck, 1976, 2 vol.
- Lambin, Gérard. « Du genre épique » In : *L'épopée : Genèse d'un genre littéraire en Grèce* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999 (généré le 06 mai 2020).

- Millet Claude. « L'épique à l'épreuve (Victor Hugo) », *Romantisme*, vol. 172, no. 2, 2016, pp. 13-25.
- Roulin, Jean-Marie, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005. In: *Littératures* 53,2005. Écritures médiévales. Conjointure et senefiance. pp. 183-184.
- Vargas Llos Mario, Bensoussan Albert, Cases Anne-Marie, « Les civilisés de la barbarie (sur *Les Misérables*, de Victor Hugo) », *Romantisme*, n°134, Les grands boulevards, 2006, pp. 95-105.

Sur le type littéraire et l'allégorie :

- Baridon, Laurent. « Sculpter l'indicible : crises de l'allégorie autour de 1848 », *Romantisme*, vol. 152, no. 2, 2011, pp. 87-107.
- Guedron, Martial. « L'ombre révélatrice. Caricature, personnification, allégorie », *Romantisme*, vol. 152, no. 2, 2011, pp. 61-74.
- Margantin, Laurent, « L'allégorie romantique », *Romantismes*, n°152, 2011/2, p.13 à 16.
- Stienon, Valérie. « Le type et l'allégorie : négociations panoramiques », *Romantisme*, vol. 152, no. 2, 2011, pp. 27-38.

Sur l'histoire et les symboles de l'insurrection :

- Bellissa, Marc, et al. « Saint-Just, mémoires et histoire », *Annales historiques de la révolution Française*, vol.390, n°4, 2017, pp.175-202.
- Bouchet, Thomas. « Le cloître Saint-Merry (5-6 juin 1832). Histoire d'un cheminement vers l'oubli, 1832-1862 », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 47-1, no. 1, 2000, pp. 113-130.
- Bouchet, Thomas, *Le roi et les barricades : une histoire des 5 et 6 juin 1832*. Paris, Seli Arslan, 2000.
- Bowman, Frank Paul, *Le Christ Romantique*, Genève, Librairie Droz, 1973.

- Calorenni, Fabrizio, « Indépendance, égalité et possession. Saint-Just et le « trinôme républicain », *Annales historiques de la Révolution française*, 4, 2012, pp.81-102.
- Corbin, Alain et Mayeur, Jean-Marie, *La barricade* (Ouvrage collectif). Paris, Editions de la Sorbonne, 1997.
- Deluermoz, Quentin, *L'insurrection entre histoire et littérature, 1789-1914*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2015.
- Dumas, Alexandre, *Mes Mémoires*, Paris, Robert Laffont, 1989.
- Garrigues, Jean (dir.), *Les grands discours parlementaires de la Révolution, de Mirabeau à Robespierre (1789-1795)*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Gleizes, Delphine, « La construction des personnages dans *Quatrevingt-Treize*. Types, postures, imagerie. » *Journée d'étude Quatrevingt-Treize de Victor Hugo*, Le Mans, 2015.
- Heine, Heinrich, *De la France*. Paris, Renduel, 1833.
- Hugo, Victor, *Etude sur Mirabeau*, Paris, Imprimerie de Decourchart, 1834.
- Leuillot, Bernard, *Quatrevingt-treize dans Les Misérables*, in *Romantismes* n°60, 1988, pp. 99-108.
- Millet, Claude, *Hugo et la guerre*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 432, *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne]
- Ollivier, Albert, *Saint Just et la force des choses*, Paris, Librairie Gallimard, 1954.
- Roman, Myriam, *Rupture et continuité: 1848 dans l'oeuvre de Victor Hugo*, communication du groupe Hugo du 13 mars 1999 [En ligne].
- Spiquel, Agnès, *Enjolras en 1830, par Paul Adam*. Dans [Mélanges. Rosa, Guy]. *Choses vues à travers Hugo ; études réunies par Claudes Millet, Florence Naugette et Agnès Spiquel* -, Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes (impr. Bietlot, à Gilly), 2007, 430-[2] pp.
- Viard ,Bruno, « Pierre Leroux, Victor Hugo et Jaurès devant le mythe de la barricade sanglante. » *Dans la tradition de Péguy : hommage à Angela Prontera ; textes réunis par Jean-François Durand* -, Montpellier : Centre d'études du XIX^e siècle, Université Montpellier III (impr. de l'Université), 2002.

Table des annexes

Table des annexes

Annexe 1 ----- Statue d'Antinoüs Mondragone

Annexe 2 ----- Statue de Nisus et Euryale

Annexe 3 ----- *La mort de Hyacinthe*

Annexe 4 ----- *La mort de Joseph Barra*

Annexe 5 ----- *Endymion, effet de lune*

Annexe 6 ----- *Cupidon taillant son arc*

Annexe 1

Statue d'Antinoüs Mondragone, vers 130 après J-C, Paris, Musée du Louvre



Annexe 2

Statue de Nisus et Euryale, Jean-Baptiste Roman, Musée du Louvre, 1827



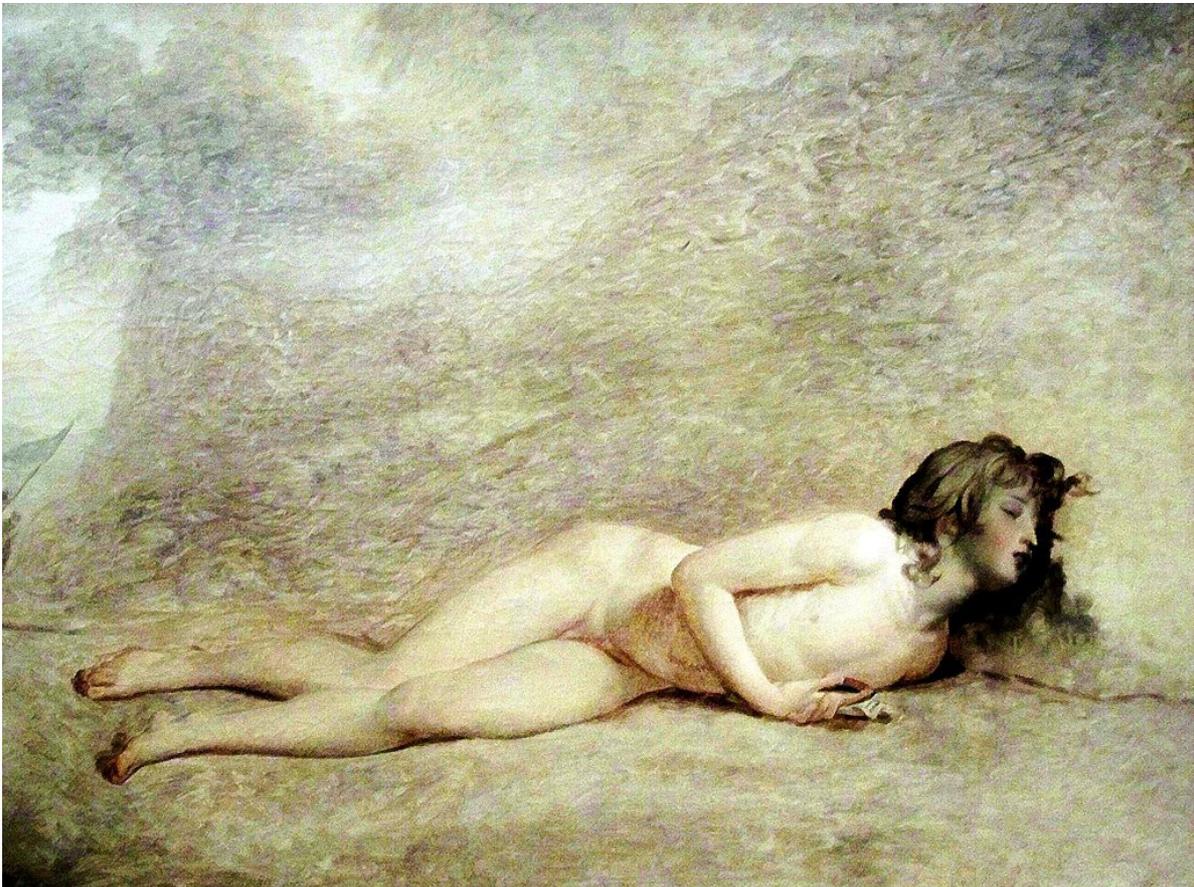
Annexe 3

La mort de Hyacinthe, Jean Broc, 1801, Musée Sainte-Croix, Poitiers



Annexe 4

**La mort de Joseph Barra, Jacques-Louis David, 1794, Musée Calvet,
Avignon**



Annexe 5

Endymion, effet de lune, dit aussi Le Sommeil d'Endymion, Girodet, 1789.



Annexe n°6

Cupidon taillant son arc, Parmigianino, 1534, Musée des beaux-arts de
Vienne



MOTS-CLÉS : Les Misérables, Enjolras, Grantaire, Antiquité, Hugo

RÉSUMÉ

Cette étude s'intéresse aux personnages d'Enjolras et Grantaire, couple d'étudiants insurgés, au sein du roman *Les Misérables* de Victor Hugo, et particulièrement à la manière dont ce dernier utilise, pour construire ses protagonistes, un certain nombre de références renvoyant à l'histoire antique et à la mythologie. La présence de ces références autour de personnages impliqués dans l'insurrection de 1832 pose la question de la représentation de l'acte révolutionnaire, vu par Hugo comme un mouvement intemporel menant l'humanité vers le progrès depuis les temps anciens.

Illustration de couverture : Enjolras et Grantaire par Ruiriel, sur ruiriel.tumblr.com