

Victor Hugo

1

*approches critiques  
contemporaines*

*LA REVUE DES LETTRES MODERNES*

---

VICTOR HUGO 1

*approches critiques contemporaines*

*textes réunis*

par

MICHEL GRIMAUD

*LETTRES MODERNES*

MINARD

73, rue du Cardinal-Lemoine – 75005 PARIS

1984

## SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Sauf indication contraire en tête des notes de chaque étude, les renvois des citations de Hugo sont à la pagination des tomes de l'édition procurée par Jean MASSIN au Club Français du Livre en 1967.

[ÆC.] I *Œuvres complètes*, tome premier.

### ABRÉVIATIONS UTILISÉES DANS CETTE LIVRAISON

<i>Ch</i>	<i>Châtiments</i>
<i>H</i>	<i>Hernani</i>
<i>RB</i>	<i>Ruy Blas</i>

Toute citation formellement textuelle (avec sa référence) se présente soit hors texte, en petit caractère romain, soit dans le corps du texte en *italique* entre guillemets, les soulignés du texte d'origine étant rendus par l'alternance romain/*italique*; mais seuls les mots en PETITES CAPITALES y sont soulignés par l'auteur de l'étude. Le signe \* devant une séquence citée atteste l'écart typographique (*italiques* isolées du contexte non cité, PETITES CAPITALES propres au texte cité, interférences possibles avec des sigles de l'étude) ou donne une redistribution \*|entre deux barres verticales| d'une forme de texte non avérée, soit à l'état typographique (calligrammes, rébus, montage, découpage, dialogues de films, émissions radiophoniques...), soit à l'état manuscrit (forme en attente, alternative, options non résolues...).

*Toute reproduction ou reprographie  
et tous autres droits réservés*

PRODUIT EN FRANCE  
ISBN : 2-256-90169-6

COMMENÇONS par le tableau d'honneur des lettres françaises au dix-neuvième siècle établi par le baudelairien W. T. Bandy pour les années 1969–1976 : Balzac, Baudelaire, Stendhal, Flaubert, Zola, Chateaubriand, Mallarmé, Rimbaud, Hugo, Nerval. Ce tableau des préférences a été établi non d'après d'hypothétiques opinions, mais d'après les choix effectifs de recherche des dix-neuviémistes du monde entier. (Bandy a épluché 5587 études portant sur 273 auteurs.) Dans cette liste Maupassant est onzième, Lamartine est quinzième et Musset seizième.

Une enquête plus ancienne, menée auprès de conscrits par Robert Escarpit, révélait que Hugo était le plus connu ou reconnu des auteurs français : il était cité par 42% des sujets et était suivi de La Fontaine, Alexandre Dumas et Molière. Enfin, d'après le *Quid*, l'auteur le plus traduit pour la période 1961–1971 est Lénine (2731 traductions); viennent ensuite la Bible, Shakespeare, Jules Verne et Georges Simenon. Hugo est 34<sup>e</sup> avec 433 traductions.

Que conclure? Je ne sais, mais ces données m'encouragent en tout cas à éviter, pour cette première livraison, ces tentations dithyrambiques que l'un des plus grands poètes que la terre ait porté en son sein mériterait pourtant. Quoi qu'il en soit, l'époque des *hugophiles* et des *hugophobes* est révolue; place aux études sérieuses des *hugoliennes* et des *hugoliens*. Mais il ne serait pas inutile de comprendre pourquoi, d'un point de vue sociolinguistique, Hugo, et lui seul, a pu se voir ainsi adjectivé et substantivé de trois façons différentes.

Malgré les passions qui ont entouré la carrière et la

fortune littéraire posthume de Hugo, il a très tôt été l'objet de travaux érudits de grande qualité. Rappelons ici, presque dans le désordre (car ils n'ont rien perdu de leur actualité), l'œuvre de Paul Berret, les travaux de Mysie Robertson sur la poésie, ceux d'Auguste Rochette sur l'alexandrin, les deux livres de Le Dù sur les rythmes, les recensements d'Edmond Huguet sur la métaphore et les nombreuses thèses en allemand parues entre les deux guerres — particulièrement celles de Schenk et de Spiegelberg, respectivement sur les bases psycholinguistiques de la poésie et sur la thématique de l'un et du multiple.

Plus près de nous, on ne peut manquer de citer la combien féconde analyse mi-psychanalytique, mi-jungienne de Charles Baudouin (qui s'inspirait d'ailleurs d'une thèse de Hermann Hugi) et plusieurs œuvres monumentales à des titres divers (mais souvent par leur volume) : les trois tomes de Barrère sur la fantaisie de Hugo corrigeaient le Hugo-Mage par un Hugo plein de verve et d'humour; l'édition critique de *Dieu* de René Journet et Guy Robert nous révélait un chef-d'œuvre; Pierre Albouy, de son côté, offrait une édition critique de *L'Âne* étoffée d'une étude littéraire d'une inhabituelle richesse — et, bien sûr, publiait son Hugo mythologique; Gaudon revenait au Hugo contemplateur; Riffaterre lisait Hugo en structuraliste; Richard Grant écrivait le meilleur ouvrage en anglais sur Hugo (sur ses romans); Glauser montrait, aux côtés du Mage l'ouvrier du verbe et, plus récemment, Brochu proposait une claire et convaincante analyse sémiotique des *Misérables* alors qu'Anne Ubersfeld publiait *Le Roi et le Bouffon* où s'alliaient avec bonheur l'érudition et les méthodes critiques contemporaines.

Quant à la biographie, Guillemin et Maurois, bien sûr, nous offraient les grands traits du portrait d'Olympio alors que d'autres, tel Jean-Luc Mercié, s'attachaient à l'étude minutieuse et passionnante d'un épisode, celui des rapports de Hugo et de Julie Chenay.

Il n'y a pas de doute, par conséquent, que les études hugo-liennes se portent bien. L'un des buts de la Série *Victor Hugo*

sera donc de rappeler cet acquis en proposant diverses bibliographies rétrospectives et annotées à l'exemple de celle de Claire-Lise Rogers. De même, il nous a semblé que l'œuvre collective remarquable que constitue l'édition chronologique des œuvres complètes, sous la direction de Jean Massin, méritait mention et hommage. Hommage d'autant plus nécessaire que les Bibliographies ne détaillent pas le très riche contenu critique de cette édition. On trouvera donc ici même la bibliographie commentée de Dorothy Betz sur les 153 études que comporte cette édition.

Le survol de ces études, ou de la bibliographie, fournit une idée de la variété des « Approches critiques contemporaines » dont a bénéficié Hugo. Curieusement — est-ce parce que si l'on aime Hugo on ne peut être trop abstrus? — les critiques qui appliquent les concepts de la poétique actuelle ou qui lisent Hugo à la lumière des sciences sociales, écrivent toujours une langue qui, sans se priver d'un jargon nécessaire à tout travail technique, ne le multiplie pas à plaisir. Même les célèbres pages de Jacques Lacan sur « *Booz endormi* » ne se lisent-elles pas avec une *relative* facilité? Il en est de même des études choisies pour cette livraison. Elles illustrent d'abord l'enrichissement qu'une approche théorique peut apporter à la réflexion sur un texte aussi fréquemment lu que « *L'Expiation* »; mais, en outre — c'est le cas de l'étude de Thomasseau — elles montrent à quel point une idée simple, évidente, poursuivie systématiquement, peut renouveler la lecture de *Ruy Blas*. Chaque essai est donc, à sa façon, un modèle d'intégration du savoir théorique et de l'activité de lecture. Histoire, psychanalyse, sémiotique ont par conséquent une place de choix dans ce volume — et c'est selon ces perspectives que nous l'avons organisé. Mais, s'agissant d'une première livraison, nous avons voulu que les trois grands genres littéraires et les trois grands genres critiques y soient présentés. On trouvera donc plusieurs études sur le roman et la poésie et une étude sur le théâtre. Enfin, d'un point de vue critique, outre les articles de poétique appliquée, de critique

socio-historique et les bibliographies, nous proposons deux essais sur *Notre-Dame de Paris*.

Bref, comme les autres Séries de *La Revue des lettres modernes*, la Série *Victor Hugo* se voudrait internationale et ouverte aux divers aspects de la critique et de l'érudition. Nous accueillerons donc, dans la limite des pages disponibles, les travaux portant sur les sujets les plus variés et écrits des points de vue les plus divers. Noter toutefois que les thèmes autour desquels s'articuleront de préférence les deux prochaines livraisons sont « La Poésie » et « La Sociologie ».

Michel GRIMAUD

La Série *Victor Hugo*  
est publiée sous les auspices du  
Groupe interuniversitaire de travail sur Victor Hugo  
à l'Université Paris VII.

Pour tous renseignements complémentaires s'adresser à Michel Grimaud,  
Department of French, Wellesley College, Wellesley, MA. 02181, USA.

I

HISTOIRE ET NOM DU PÈRE



VICTOR HUGO :  
LA FIN DU HÉROS OU L'ÉCLIPSE DU PÈRE

par VICTOR BROMBERT

« [...] *quelqu'un est toujours père.* »  
(« *La Paternité* »)

**1815**, l'année de Waterloo, est une date pivot dans l'histoire de l'Europe. C'est aussi la date pivot dans *Les Misérables* de Victor Hugo. Le chiffre 1815 est tatoué sur le bras de Cochepaille, le camarade de bagné de Valjean. Cette date gravée dans la chair en confirme l'importance structurale et symbolique. Elle désigne non seulement un tournant problématique de l'histoire (est-ce l'avènement d'un monde nouveau ou la rechute dans l'ancien ordre?), mais le retour de l'Empereur suivi de la calamiteuse défaite s'affirme en contraste au retour du forçat, sombre revenant de cette mort qu'est le bagné. La date de 1815 correspond aussi au début dramatique du roman, à la confrontation du Bien et du Mal dans la demeure de l'évêque, c'est-à-dire à l'instant premier de la renaissance spirituelle de Valjean.

Les dates, toujours importantes dans le système de Hugo, signalent bien plus qu'une coïncidence ou un simple contraste. La juxtaposition de la chute de Napoléon et de l'ascension de Valjean s'avère particulièrement signifiante si l'on tient

compte de la durée précise de l'emprisonnement — c'est-à-dire de 1796 à 1815. Ce hiatus de dix-neuf ans dans la vie de Valjean correspond très exactement aux années de gloire de Napoléon, depuis sa brillante campagne d'Italie jusqu'aux Cent Jours. Un détail concret renforce le parallèle : le ferrement de la grande chaîne dans la prison de Bicêtre, avant le départ des bagnards pour Toulon, a lieu le même jour qu'est proclamée la victoire de Bonaparte à Montenotte. Les victoires du jeune et superbe général sont ainsi d'emblée ironiquement contaminées. Le lien temporel entre ignominie et succès implique l'amertume des victoires qui accompagne la tyrannie et le règne de la violence. Au demeurant, le choix de Montenotte (Hugo avait d'autres victoires de Bonaparte à sa disposition : Millesimo, Lodi, Castiglione, Arcola, Rivoli) lui permet de faire jouer la dialectique de la victoire et de la défaite. Car le mot Montenotte contient à la fois la suggestion de l'ascension (*monte*) et de l'obscurité nocturne (*notte*)<sup>1</sup>. Derrière ces articulations complexes de victoire et de défaite se dessine la subversion des valeurs héroïques traditionnelles, ainsi que l'affirmation d'un nouveau type d'héroïsme.

En un sens, 1815 marque le point d'intersection entre l'entreprise héroïque et un projet supérieur. La date fait charnière entre l'épopée militaire périmée et la grande aventure de l'âme humaine toute axée sur le devenir. Le parallélisme et le contraste symboliques entre les itinéraires de Napoléon et de Valjean sautent aux yeux. L'ex-bagnard revient du bateau-prison de Toulon par la route Napoléon en octobre 1815. Il passe par Digne, par Grenoble. Or c'est exactement le même chemin que vient de prendre l'Empereur, sept mois plus tôt, après son retour de l'île d'Elbe. La déchéance de Valjean, en 1796, correspondait à la montée glorieuse de Bonaparte. Maintenant la chute du grand homme correspond à la ré-émergence du forçat. Ajoutons que l'idée de ce contraste semble avoir une provenance lointaine. Bien des années plus tôt, après avoir visité en touriste le bagne de Toulon, Victor Hugo s'abandonne à une longue rêverie devant la route

Napoléon. Le contraste est élaboré dans le texte. Valjean montre le poing à l'église, sur la place de Digne, à l'endroit précis où furent imprimées les proclamations impériales apportées de l'île d'Elbe (t.XI, 99). Le *passant* tragique qu'est Valjean entre dans la ville par la même rue qui, sept mois auparavant, avait vu « passer » l'empereur (93).

L'idée de passage, de marche, de progression, se rattache à l'image de l'itinéraire allégorique, et principalement à la voie rédemptrice de la souffrance, la *via dolorosa*. Le paysage onirique où Valjean connaît son abandon le plus total — les collines basses ressemblant à des têtes tondues, l'horizon noir, la voûte blanchâtre du ciel, la lumière sinistre, l'arbre difforme — rappelle inévitablement le Golgotha et le décor lugubre de la Passion. La traversée de l'égout (un des chapitres est intitulé « Lui aussi porte sa croix ») sera une preuve de plus de la fascination qu'exerce sur l'imagination de Hugo le martyr du Christ. Le parallèle Christ—Valjean est d'ailleurs rendu explicite dans l'important chapitre « Une Tempête sous un crâne » qui raconte la grande crise de conscience culminant dans la décision de se livrer à la justice afin de sauver un vagabond faussement accusé. En se sacrifiant, Valjean cède à cette « puissance mystérieuse » qui deux mille ans auparavant disait à un autre condamné : « *marche!* » (t.XI, 205). Le chapitre se termine avec une nouvelle allusion, très émouvante, à l'Homme-Douleur en qui se résument toutes les souffrances de l'humanité, et qui avait lui aussi voulu d'abord écarter la coupe d'amertume « *pendant que les oliviers frémissaient au vent farouche de l'infini* » (212).

Le double parallèle (Napoléon—Valjean et Christ—Valjean) renvoie à une intention profonde, à toute une stratégie consistant à déplacer le héros traditionnel au profit d'une nouvelle conception du héros et de l'épopée. En préambule au chapitre capital « Une Tempête sous un crâne », Hugo écrit ceci : « *Faire le poème de la conscience humaine, ne fût-ce qu'à propos d'un seul homme, ne fût-ce qu'à propos du plus infime des hommes, ce serait fondre toutes les épopées dans une*

*épopée supérieure et définitive.* » (t.XI, 201). Le prisme dans cette perspective morale n'est toutefois pas l'analyse, mais l'élargissement et l'universalisation. Hugo fait plus que retenir le terme *épopée* ; il conçoit le lieu de la lutte interne, dans l'obscurité de la conscience qui se débat, comme un champ de bataille mythique. « *Il y a là, sous le silence extérieur, des combats de géants comme dans Homère, des mêlées de dragons et d'hydres et des nuées de fantômes comme dans Milton, des spirales visionnaires comme chez Dante.* » L'évocation des grands poètes épiques ne fait que souligner ce que, dans la tradition littéraire, Hugo veut à la fois égaler et subvertir en rendant compte surtout, non de l'acte et de l'action, mais de « *cet infini que tout homme porte en soi* » (202)...

L'expression « *tout homme* » renvoie à une humanité anonyme, dont les possibilités épiques sont esquissées par Hugo dès son article sur Walter Scott publié en 1823 dans *La Muse française* — article important à plus d'un titre, et où le jeune Hugo fait entrevoir les « grandes épopées » à venir, correspondant aux besoins poétiques profonds du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. À l'époque des *Misérables*, il aura développé, sinon formulé, une théorie de l'épopée dont le sujet devait être la grande aventure du genre humain, et en particulier la destinée du *peuple* brutalisé et brutal, mais capable de grandeur rédemptrice, et envers lequel les réactions cérébrales et instinctives de Hugo restent typiquement ambiguës. Pour Hugo, les luttes sociales et politiques du XIX<sup>e</sup> siècle, y compris la violence des masses et la répression policière, se situent au centre de ce qu'il appelle « *le grand champ épique où se débat l'humanité* » (t.XI, 867).

L'ambition de Hugo dépasse toutefois la contingence historique et politique. Le collectif appelle l'universel. Et cette universalisation du drame humain signifie que la conscience d'un seul être humain, même le plus « infime », reflète et répète le drame de la conscience humaine, et au-delà de ce drame, celui de la conscience du monde. Hugo ne cesse de penser et d'écrire en fonction d'un « *élargissement de l'horizon* » (t.XI, 497).

C'est ainsi que Napoléon, l'homme-destinée, est finalement révoqué par jugement divin, « *dénoncé dans l'infini* » (273). Au-delà du pathos social, c'est le drame cosmique qui est le véritable sujet du roman. L'importante digression sur les monastères, ironiquement intitulée « Parenthèse », commence par cette déclaration : « *Ce livre est un drame dont le premier personnage est l'infini.* » Et dans une lettre à Frédéric Morin, quelques semaines après avoir terminé *Les Misérables*, Hugo décrit son roman comme une « *espèce d'essai sur l'infini* » (t. XII, 1180).

Nous sommes peut-être mieux à même de comprendre le besoin qu'éprouve Hugo de subvertir l'épopée traditionnelle. Car Hugo projette l'image d'une marche de l'humanité qui l'émancipera par rapport à la violence-dans-l'Histoire, et en fin de compte par rapport à l'Histoire-en-tant-que-violence. Ses attitudes fort ambivalentes à l'égard de l'épopée s'inscrivent dans ce projet. La nostalgie des vertus épiques est d'entrée de jeu récusée par une dénonciation inconditionnelle des horreurs de la guerre. C'est ainsi que dans une métaphore-oxymoron, Napoléon est appelé l'« *archange de la guerre* » (t. XI, 498) : la notion de crime reste attachée à son entreprise. Et ce crime de violence appelle l'expiation. Certes la gloire impériale fit sonner à travers l'Europe une « fanfare de titans ». Mais *fanfare* fait penser à *fanfaronnade*. Et certaines fanfaronnades font couler beaucoup de sang.

La démystification de la rhétorique de l'épopée et de la geste militaire sera poursuivie de façon plus systématique dans *Quatrevingt-treize*, où Hugo se servira même de la parodie pour dénoncer la violence originelle. Mais ce travail d'érosion littéraire est déjà manifeste dans *Les Misérables*, et justifie dans une large mesure l'énorme digression de l'épisode de Waterloo. La nostalgie populaire de la grandeur napoléonienne est émouvante : Hugo est loin d'y être insensible. Mais pareille nostalgie, bien que justifiée et ennoblie par les origines républicaines de l'Empire, n'en est pas moins condamnable : elle implique la glorification des sabreurs. La guerre,

c'est le carnage. Même les combats de la barricade, légitimés pourtant par la ferveur révolutionnaire, et explicitement comparés aux exploits sous les murs de Troie, ne sont en fin de compte qu'une « tuerie grandiose ». Il y a plus qu'une petite dose d'ironie dans la remarque qui accompagne la très longue description de cette guerre entre quatre murs : « *L'épopée seule a le droit de remplir douze mille vers avec une bataille.* » (t.XI, 866)!

C'est que Hugo a d'autres ambitions. La longueur et le ton épiques de l'épisode de Waterloo trouvent leur justification dans un contexte qui dénonce et qui annonce. La défaite militaire marque non seulement la fin du régime de Napoléon et un tournant de l'Histoire, mais un déplacement majeur de perspective morale et intellectuelle. Une nouvelle page du grand texte de l'histoire a été placée devant la conscience collective. Hugo déclare : « *Les sabreurs ont fini, c'est le tour des penseurs.* » (t.XI, 287). Et la fin des sabreurs, le discrédit de l'épée, cela veut dire la mort du héros traditionnel.

Le commentaire hugolien le plus poussé sur cette fin du héros se trouve dans *William Shakespeare*, essai grandiose sur la fonction et la destinée du génie. Shakespeare y apparaît comme le symbole des vrais conquérants : les penseurs et les poètes. Car la plume doit vaincre l'épée. L'écrivoire sera l'emblème de l'authentique supériorité — celle de l'esprit. Vérité transcendante, mais aussi résultat direct d'une évolution historique dont la Révolution aura été le moment climatique. L'ascendant du poète-voyant signifie la chute des « *hommes de force* » (t.XII, 322-3) assoiffés de pouvoir. Mais ce crépuscule des conquérants, cette « *diminution des hommes de guerre, de force, et de proie* », cet anéantissement du héros par le prophète, ne vont pas sans une pieuse tristesse. Une joie irrévérte serait déplacée. Le héros mérite de solennelles funérailles. Hugo écrit : « *N'insultons pas ce qui a été grand. Les huées seraient malséantes devant l'ensevelissement des héros.* »

Et c'est ici qu'intervient la problématique de la paternité. Car si le commencement est une fin, et la fin un commen-

cement, il est évident que la catastrophe de Waterloo représente une féconde transition. Paradoxe d'une défaite significative qui dérive sa pleine valeur des articulations de rupture et de continuité. D'autant plus que la conviction d'une progression temporelle, c'est-à-dire du progrès, se teinte d'une piété filiale qui n'est pas dépourvue d'un certain sentiment d'insuffisance. Marius qui a l'âge de Hugo — l'âge de toute la première génération romantique — sait fort bien qu'il ne pourra jamais égaler la prouesse militaire de son père. Et la plume (cette même plume destinée à vaincre l'épée) paraît comme une piètre substitution à l'épée. Le jeune Hugo, dans une ode à son père, l'avait tristement constaté : « *Quoi! toujours une lyre et jamais une épée* » (t.II, 487). Le moment viendra, nous l'avons vu, quand Hugo traduira cette angoisse de la faiblesse en justification des vertus non belligérantes. Il est toutefois remarquable que son œuvre, de plus en plus engagée dans la notion de progrès, continuera à suggérer sinon la décadence, du moins une certaine régressivité générative. Le fils est rarement à la hauteur du père<sup>3</sup>.

Le thème de la paternité dans *Les Misérables* fonctionne à la fois par rapport à une origine à découvrir, et à un hiatus à combler. Le besoin d'un *legato* historique est structurellement inscrit dans l'épisode de Waterloo. Les articulations artificielles au moyen desquelles l'épisode se rattache à l'intrigue du roman ne fait qu'attirer l'attention sur les problèmes d'articulation, de jointure. Les signaux sont parlants. Thénardier, le rôdeur criminel sur le champ de bataille, et Pontmercy, le héros militaire blessé dont il sauve la vie en le détroussant, sont intimement apparentés. La rencontre de ces deux pères préfigure la rencontre des enfants, la « conjonction des étoiles », Marius et Cosette. La digression de Waterloo se termine sur une note ironique, mais profondément significative, lorsque le colonel blessé donne son nom, Pontmercy — nom dont les deux dernières syllabes sont interprétées comme une expression de gratitude pour une activité criminelle qui s'avère bienfaisante, et dont la première syllabe renforcera le lien

avec le fils. Le thème des générations se trouve en effet tissé dans la digression de Waterloo au moyen d'un jeu de mots étymologique : le narrateur explique qu'une des « *scènes génératrices* » (t.XI, 261) du roman se rattache à la grande bataille.

D'autres jeux de mots, souvent de nature onomastique, suggèrent un vide à combler, un intervalle à enjamber. Paternité et franchissement se trouvent pour ainsi dire associés dans le nom de Pontmercy. Si les deux dernières syllabes dénotent une ironique gratitude, la première (*pont*) suggère de toute évidence un passage. Nul doute — bien d'autres éléments en témoignent — que pont et paternité ne soient symboliquement accouplés. Non seulement Pontmercy se retire, après la Restauration, dans la petite ville de Vernon — remarquable, au dire de l'auteur, pour son « *beau pont monumental* » (t.XI, 457) — mais une note de travail indique que Hugo, avant de choisir le nom de Pontmercy, a hésité entre les possibilités suivantes : Pontchaumont, Pontverdier, Pontbéziers, Pontuitry, Pontverdun, Pontbadon, Pontflorent (292).

La trajectoire que tous ces noms impliquent n'est toutefois pas une simple question de continuité, génétique ou historique. En un sens, ce qui est franchi, c'est-à-dire passé et dépassé, c'est précisément Pontmercy lui-même, ainsi que le moment historique qu'il représente. Car la figure du père a été écartée, oubliée, occultée. Marius est tout d'abord présenté au lecteur dans une section intitulée « Le grand-père et le petit-fils » — titre qui est repris vers la fin du roman — mais cette fois-ci de façon inverse : « Le petit-fils et le grand-père ». Or ces titres indiquent un trou, une absence, un hiatus. Où donc est le père ? La réponse, au niveau littéral, est simple. Après la chute de Napoléon, la famille avait en effet exigé que le père s'éloigne, disparaisse. Pontmercy n'avait-il pas été un soldat de profession, un sabreur, et — qui pire est — un fidèle fervent de l'Usurpateur ! La famille — c'est-à-dire M. Gillenormand — fit donc cruelle pression sur l'ex-cuirassier brebis noire, l'obligeant à renoncer à jouer un rôle dans