

LIRE
Les Misérables

par

Josette ACHER	Jean DELABROY
Jean GAUDON	Yves GOHIN
Claude HABIB	Bernard LEUILLIOT
Jacques NEEFS	Nicole SAVY
Jacques SEEBACHER	France VERNIER

textes réunis et présentés par

Anne UBERSFELD et Guy ROSA

Librairie José Corti
1985

SOMMAIRE

Bernard LEUILLIOT – Philosophie(s) : commencement d'un livre

Jacques NEEFS – L'espace démocratique du roman

Jean DELABROY – *Cæcum* – Préalables à la philosophie de l'histoire dans *Les Misérables*

Claude HABIB – « Autant en emporte le ventre ! »

Yves GOHIN – Une histoire qui date

Josette ACHER – L'anankè des lois

Nicole SAVY – Cosette : un personnage qui n'existe pas

Jacques SEEBACHER – Le tombeau de Gavroche ou *Magnitudo parvuli*

France VERNIER – *Les Misérables* : un texte intraitable

Anne UBERSFELD – *Les Misérables*, théâtre – roman

Guy ROSA – Réalisme et irréalisme des *Misérables*

Jean GAUDON – Illustration / lecture

PHILOSOPHIE(S) : COMMENCEMENT D'UN LIVRE

Bernard LEULLIOT

Je ne peux mettre l'avenir dans le passé.
V.H.

Écrire, c'est composer, par opérations qui sont aussi bien de stratégie que de tactique. Le projet d'écriture ne trouve à se formuler que dans un rapport de réciprocité avec la nécessité d'occuper les positions favorables et de les aménager, surtout, en vue des mouvements décisifs. Plaire et convaincre ne vont pas sans ces calculs qui font la spécificité de l'écrire Hugo, par l'application ou la subversion qu'ils opèrent des règles de la *dispositio*, en quoi consiste l'invention du roman et se mesurent les intentions du romancier. Effets, à tout coup, d'une « préméditation involontaire ».

Composer, c'est, par exemple, décider d'un commencement : par où commencer? Mais un roman ne commence jamais, il a toujours déjà commencé, avant. Je ne puis que renvoyer ici aux remarques fondatrices de Claude Duchet : « *La marquise sortit à cinq heures...* ceci ne peut se dire à la rigueur qu'en aval d'un amont, idéale source des codes par lesquels se trouve réglé l'emploi du temps des marquises et l'intertexte des incipit¹. » Ce que confirme, par anticipation de la pratique sur la théorie, le double *incipit* des *Misérables*. Hugo avait abordé la rédaction par le récit de l'entrée à Digne de Jean Valjean, « le soir d'un jour de marche » : « Dans les premiers jours du mois d'octobre 1815 [...] »². L'exkursus consacré à l'évêque Bienvenu sert d'ouverture au roman tel que nous le lisons. En rupture avec l'ordre chronologique du travail d'écriture, la logique propre aux débuts de roman justifie ce retour amont, qui contribue à restituer l'énoncé primitif à son intertexte.

Commencer, c'est aussi recommencer : écrire, c'est se relire. Avant de se remettre à écrire *Les Misérables*, Hugo passa plus d'un

1. «Pour une socio-critique. Variations sur un incipit». *Littérature*, février 1971, p. 6.

2. I, 2, 1 ; 49.

semestre, en 1860, à « pénétrer de méditation et de lumière »³, c'est-à-dire à relire-réécrire l'œuvre interrompue en 1848, « pour cause de révolution »⁴. Parallèlement et pour ainsi dire en marge des parties rédigées du roman, il ébauchait un « quasi ouvrage » de philosophie religieuse, destiné à servir soit de « préface spéciale aux *Misérables* », soit de « préface générale » à ses œuvres, mais dont il n'écartait pas non plus l'idée de le voir un jour « mêlé à des *Mémoires* de [sa] vie intellectuelle ». Il s'agit du texte publié en 1908 sous le titre de *Préface philosophique des «Misérables»*, et que Victor Hugo lui-même intitulait dans ses dossiers : *Philosophie. Commencement d'un livre*⁵.

La première partie « établit Dieu »; la deuxième, «très incomplète et comme déductions et comme développement », entendait pourvoir à l'« établissement » de l'âme. La preuve de l'âme se fera, « par les abîmes », dans les chapitres du livre « Patron-Minette »⁶, finalement écartés par Hugo et réservés par lui à son « travail sur l'âme ». Littérature et philosophie mêlées : l'hésitation du romancier quant à la destination de ces développements témoigne assez contre les limites traditionnellement assignées à la philosophie et à la littérature, limites rendues intempestives par la pratique d'une écriture « quasi-philosophique », qui, sous le nom de roman, se porte aux limites elles-mêmes indécises du drame et du poème. Réactivant les « vieux symboles génésiaques », *Les Misérables* se donnent comme le « poème de la conscience humaine »⁷ : une phénoménologie de l'esprit.

Hugo, donc, ne se relit d'abord, en 1860, que pour mieux dégager des parties rédigées de son livre socialiste et religieux la « philosophie » qu'il entendait opposer à tous ceux (socialistes qu'inspirait Feuerbach, proscrits républicains athées de Jersey et d'ailleurs) qui auraient voulu faire de la fin de l'aliénation religieuse le début de la libération sociale : pas de démocratie sans Dieu, pas de citoyen sans âme. Le cas de l'évêque Myriel devenait de ce point de vue l'enjeu d'un débat qui n'était pas explicitement prévu lors de la première campagne de rédaction du roman. Ce débat avait du

3. Note de Hugo du « Dossier des *Misérables* », volume « Chantier », p. 739.

4. *Ibid.*, p. 733.

5. P. Albouy, *Hommage à Victor Hugo. Centenaire des « Misérables »*, Strasbourg, 1962, p. 103 ss. ; J. Seebacher, dans : Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Édition chronologique, t. XII, p. 3-8. Voir également, de J. Seebacher : « Évêques et conventionnels ». *Europe*, février-mars 1962, p. 79-91. (« Il faut voir dans ce livre l' plus une «archéologie» du roman en un sens proche de celui que ce mot prend chez Thucydide qu'un prologue artificiel ou artiste ou qu'un passeport religieux ou laïque. » p. 84).

6. *Les Misérables*, III, 7 ; 569.

7. I, 7, 3 ; 175.

reste trouvé à se formuler de la manière la plus abrupte au sein même du « clan Hugo » lors des discussions qui animaient les soirées de Marine-Terrace, et dont le *Journal d'exil* d'Adèle Hugo a préservé l'essentiel. Contestataire, il va sans dire, et toujours prompt à suivre ce que sa sœur appelle ses « moutons enragés », Charles Hugo ne se lassait pas de dénoncer « l'ennemi de la démocratie », c'est-à-dire le prêtre, « surtout le prêtre catholique ». Faire d'un prêtre catholique comme l'évêque de Digne « un type de perfection et d'intelligence » ne pouvait aboutir à ses yeux qu'à « rendre service à l'église catholique », en laissant supposer que « le catholicisme et le bien idéal peuvent se confondre ». Et de conclure que son père aurait dû « prendre un autre homme, de profession libérale et moderne, un médecin, par exemple » :

V.H. – D'abord en général il y aura toujours des religions et des prêtres. On peut être prêtre de plusieurs manières. Quiconque enseigne le monde invisible est prêtre.

Ch. – Alors prends un penseur, un de ces prêtres de l'avenir, et non le prêtre du passé, l'ennemi de l'avenir.

V.H. – Je ne peux mettre l'avenir dans le passé. Mon roman se passe en 1815. Prêtre catholique, d'ailleurs, cette pure et haute figure du vrai prêtre était la plus sanglante satire dirigée contre le prêtre actuel. Ch. objecte le mécontentement de quelques républicains aveugles et entêtés. Ici Victor Hugo s'exclame: Je ne tiens pas à l'opinion des républicains fous ou aveugles. Je ne tiens plus qu'à l'accomplissement de mon devoir. Au moment de la vie où je suis arrivé, après avoir traversé ce qu'on est convenu d'appeler les grandeurs humaines, après avoir été académicien, pair de France, membre de deux assemblées qui ont gouverné la France sous la République et qui ont fait trembler l'Europe, après avoir refusé le Ministère, je vis dans l'exil. Là, je perds le caractère de l'homme pour prendre celui de l'apôtre et du prêtre. Je suis prêtre. L'homme a besoin de religion. L'homme a besoin de Dieu. Je le dis hautement, chaque soir je prie⁸.

L'argumentation de Victor Hugo allait dès lors se situer sur deux plans : celui de la fiction, ou du roman qui « se passe en 1815 » ; celui, d'autre part, de la cohérence plus ou moins systématique qu'on est en droit d'attendre de la « philosophie » ; « l'homme a besoin de religion ». D'un côté les exigences propres à l'invention de personnages et de situations individuelles, exigences qui tiennent d'abord à ce qu'un roman a toujours déjà commencé, et que son *incipit* ne se justifie que d'être restitué à son intertexte historique. De

8. Maison de Victor Hugo, α 8897 [1854].

l'autre, la formulation, comme par analogie, des mêmes attitudes sur un plan qu'on dira conceptuel. C'est ainsi qu'une même pensée a bien pu trouver à s'exprimer dans l'œuvre de Pascal et dans celle de Racine ; il n'y a cependant que *la mort* dans la première, il n'y a jamais *la mort* mais seulement *Phèdre mourante* dans la seconde. Le personnage de l'évêque Myriel relève lui aussi d'un univers infiniment problématique: ce qu'il « croyait » et ce qu'il « pensait » s'inscrit à la fois au plus près et au plus lointain de la « philosophie » que Victor Hugo crut pouvoir induire de la révision de son roman.

Le moment n'était pas encore venu, en 1854, de « modifier le côté philosophique de l'évêque »⁹. Hugo ne s'attachait pour lors qu'à opposer sa propre « philosophie » à celle de ses contradicteurs ou encore, et déjà, à « établir » Dieu, à l'occasion, par exemple, d'un débat avec Charles concernant « la question de la prescience de Dieu et celle de la liberté humaine » :

C.H. – Comment peux-tu [...] admettre que le deux décembre 1841 Dieu prévint dix ans à l'avance le deux décembre 1851, et que Bonaparte, forcé par sa destinée de commettre le crime du Deux décembre fut en même temps coupable de l'avoir commis?

V.H. – Tu pars du fini quand il faut partir de l'infini. Le vrai point de départ est l'infini, l'incompréhensible. Bonaparte était coupable en accomplissant son irrévocable destinée. [...] Ces deux lois se contredisent, mais elles sont. Réelles, mais incompréhensibles. [...] C'est parce que c'est impossible que cela est. C'est parce que c'est incompréhensible que cela est. Je suis arrivé à prouver Dieu dans un

9. Note du printemps 1860, publiée par Henri Guillemin (« Un carnet de Victor Hugo », *Lettres romanes*, avril 1947; voir aussi dans *Pierres*, 1951, p. 258-259): « Modifier le côté philosophique de l'évêque. Introduire le conventionnel. » Le sens de la modification se trouve explicité dans le même carnet : « La Révolution, la Terreur, c'est toute l'histoire liquidée. Hélas! c'est la Représaille » (f° 13); « 93 est un spectre, dites-vous. Soit. C'est le spectre du genre humain assassiné. Oh! l'épouvantable assassinat qui a duré six mille ans ! » (f° 14). Tout se passe comme si Hugo songeait dès lors « à introduire dans son livre une sorte de manifeste, une déclaration de principe sur la Révolution française et le sens qu'il lui confère alors ». (H. Guillemin) Le projet de roman sur « quatrevingt-treize » est issu du travail de révision et d'achèvement des *Misérables* : Victor Hugo en fit part à Meurice lors du séjour de ce dernier à Guernesey en octobre 1862 (voir la lettre de Paul Meurice à Victor Hugo du 16 octobre, *Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice*, 1909, p. 168). Il ne s'agira donc, dans *Quatrevingt-Treize*, que d'établir l'intertexte de l'incipit des *Misérables*.

[Note de G.R.] La lecture, erronée, de Guillemin a depuis été corrigée : il faut lire « Modifier le côté politique de l'évêque » (voir le « Dossier des *Misérables* » dans le volume « Chantiers » de l'édition Laffont-« Bouquins », établi par R. Journet, p. 735. Après d'autres commentateurs, cette fausse lecture aurait pu avoir –a peut-être eu– des effets ravageurs ; celui de B. Leuilliot y échappe entièrement, plus guidé par l'esprit des textes que par la lettre de cette notation.

livre que je fais maintenant et qui sera publié plus tard. Dans ce livre je commence par l'incompréhensible et je prouve que Dieu a fait tout de rien. L'absolu c'est la mer, le relatif c'est Jersey. Je suis à Jersey. Que j'aïlle à droite, à gauche, au nord, au midi, à l'est, à l'ouest, du moment que je suis à l'extrémité de la terre, je rencontre la mer, absolument comme dans l'ordre moral je rencontre la mer. Si tu prends pour base de ton raisonnement le compréhensible, tu arrives à nier le bien et le mal et tu conclus d'une manière monstrueuse. Je pars de ton principe, le fini. Ou Dieu n'est pas, ou il est. S'il n'est pas, tout est dit. S'il est, étant toute-puissance, il a prévu l'avenir, il le connaît, il a lui-même écrit une destinée à laquelle l'homme est naturellement forcé d'obéir. L'homme n'est donc ni innocent, ni coupable. Jésus-Christ vaut Louis Bonaparte et Louis Bonaparte vaut Jésus-Christ. C'est absurde et monstrueux. Voilà où l'on en arrive si l'on part du compréhensible. Mais le moment où l'on admet l'incompréhensible [...] ah! alors tout change. Nous sommes dans l'incompréhensible... Jésus-Christ et Bonaparte sont deux hommes différents ¹⁰.

Singulier amalgame qui trouve à concilier le Dieu philosophique de Descartes et le Dieu chrétien de Pascal. De Descartes, dont le Dieu n'existe qu'en vertu de l'« infinie surabondance de son essence », infinité qui, dans la mesure où elle implique l'être, et même l'être nécessaire, ne saurait être attribuée à la créature, de sorte que la distinction entre Dieu et la créature est parfaitement équivalente à celle de l'être infini et de l'être fini¹¹. De Pascal (« Incompréhensible que Dieu soit, incompréhensible qu'il ne soit pas »), naguère relu par Hugo à Bruxelles dans l'édition toute neuve d'Ernest Havet¹². Le tout pour Hugo étant de parvenir à établir l'incompréhensible, autrement dit la façon dont peuvent communiquer l'être fini et l'être infini, la créature et Dieu : par la

10. Maison de Victor Hugo, a 8895 [1854].

11. Voir Alexandre Koyré, *Essai sur les preuves de l'existence de Dieu chez Descartes*, 1923, et: *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard, 1973, p. 155, n. 1.

12. Lecture documentée par une lettre de Victor Hugo à Ernest Havet, pour le remercier de l'envoi de son édition des *Pensées*: « Bruxelles, avril [1852]. Je ne m'excuse pas. Monsieur, d'avoir tant tardé à vous répondre. Avant de vous écrire, j'ai voulu vous lire et vous relire même. [...] Je ne reproche à Pascal qu'une chose. Il espère trop peu et ne se confie pas assez. Quant à moi je vois la providence plus magnifique et Dieu plus doux. Du reste c'est là un vrai livre de l'exil. Cette moelle de lion est la nourriture qui convient aux cœurs déterminés à se laisser éprouver par l'adversité, abattre, jamais. » (B.N., nouv. acq. fr., 24475, f°412) R. Journet et G. Robert ont publié de leur côté la lettre accompagnant l'envoi des *Pensées* à Victor Hugo (« 12 mars 1852 », Maison de Victor Hugo) et la réponse d'Ernest Havet à Victor Hugo (« 9 avril 52 », B.N., nouv. acq. fr., 13388, f° 244), dans: *Contribution aux études sur Victor Hugo*, Les Belles Lettres, 1979, p. 167-168.

prière, ou la poésie.

Quant au « livre » destiné à rassembler et à faire valoir les preuves de la démonstration, nous n'en avons bien sûr que les « linéaments vagues », tels qu'ils se laissent appréhender dans les fragments désormais réunis à l'enseigne du *Tas de pierres*, auquel aura sans doute emprunté Hugo au moment de composer la « préface spéciale aux *Misérables* ». Provisoirement réservée, et à jamais inaboutie, celle-ci ne devait pas même servir d'introduction générale aux œuvres complètes. Elle ne leur sert finalement que de *post-scriptum*, au même titre que les « rêveries » elles aussi réservées qu'on peut lire aujourd'hui dans les marges et alentours du livre sur Shakespeare, comme aux sections « philosophiques » d'*Océan* ou de *Post-scriptum de ma vie*¹³. On parlera si l'on veut d'échec, comparable sur le plan de la vérité à celui des expériences spiritiques. C'est aussi que le mouvement vers Dieu est sans fin: « se rapprocher toujours, n'atteindre jamais, c'est la loi de l'asymptote »¹⁴.

Le cas de l'évêque Myriel est de ceux qui permettent le mieux de mesurer l'écart entre les conventions du genre historique et les règles du « mentir-vrai ». Le choix de Digne, « D. — » dans l'édition originale, comme cadre de la rencontre de Jean Valjean et de l'évêque aussi bien que la chronologie interne du roman rendaient inévitable la comparaison de ce « personnage imaginaire »¹⁵ avec son « modèle » historique: M^{gr} Miollis, évêque à Digne de 1805 à 1838. Mais le portrait qu'on en trace ici procède par rectifications destinées non pas, comme le voudraient les conventions du genre historique, à accréditer le rapprochement, mais au contraire à le rendre, pour ainsi dire, inopérant. La monographie du chanoine Bondil a certes fourni les détails qui relèvent de l'« inimaginable », ceux qui concernent l'émigration en Italie, le montant du traitement consenti aux évêques par l'Etat, l'attitude du prélat au synode de 1811 et pendant les Cent Jours, sa rencontre avec la guillotine, le style de ses tournées pastorales ou la stricte économie de son

13. Publié en 1877 dans la « Nouvelle série » de *La Légende des siècles*, « Tout le passé et tout l'avenir » (7-17 juin 1854) peut aussi être considéré comme une pièce du débat.

14. *Post-scriptum de ma vie*, Imprimerie nationale, volume « William Shakespeare », p. 572 [1844-1848]. Cette édition rassemble sous ce titre, outre les textes réunis dans les « Proses philosophiques de 1860-1865 » de l'édition « Bouquins », un certain nombre de fragments d'inspiration philosophique. Dont celui cité ici.

15. Victor Hugo à Cécile Hulpert, « juin 1862 » (Maison de Victor Hugo, en réponse à la protestation de F. de Miollis dans *L'Univers* du 29 avril).

ménage. Ils composent la figure qu'on pourrait dire historique de l'évêque de Digne pendant la période considérée. Mais c'est au « témoignage » évidemment fictif de M^{lle} Baptistine qu'on doit de connaître l'itinéraire de l'évêque en route pour l'Italie, son séjour dans la région de Pontarlier et son passage par les sources du Danube. Et les documents consultés sont aussi le répertoire de ce dont l'imitation se trouve pour ainsi dire exclue : il s'agit alors de détourner l'attention et d'empêcher qu'on ne prenne la proie pour l'ombre. Jusqu'en 1825, l'évêque Miollis logea « dans la maison de M. Paul, rue du Jeu-de-Paume », avant de s'installer dans l'Évêché reconstruit. On sait que, dès son arrivée à Digne, l'évêque Bienvenu avait « offert » aux pauvres le palais épiscopal et qu'il s'était lui-même installé à l'hôpital. L'histoire et la légende se font ainsi concurrence sans jamais se confondre ni s'exclure tout à fait. Cette manière de compter avec les sources documentaires fait en somme penser à la façon dont « les pauvres gens du pays avaient choisi, avec une sorte d'instinct affectueux, dans les noms et prénoms de l'évêque celui qui leur présentait un sens » : « ils ne l'appelaient que monseigneur Bienvenu¹⁶. » C'était aussi le prénom de l'évêque Miollis, à qui Myriel doit encore l'initiale de son nom.

L'ensemble du livre qui lui est consacré a d'abord comporté deux versions successives¹⁷. Copiée par Juliette Drouet, la seconde, de très peu postérieure, contient des additions (l'épisode de Cravatte et la lettre de M^{lle} Baptistine à la vicomtesse de Boischevron) et des déplacements importants. Ceux-ci visent à organiser la matière selon les conventions du genre biographique et sous des titres fort peu romanesques : « ses tournées ; ses paroles ; sa vie ; sa journée ; sa maison ; Cravatte ; la lettre ; conclusion »¹⁸. Mais le portrait de l'évêque s'ébauche surtout à partir des « bruits » et des « propos », des « palabres » et des « racontages » ; « un jour », « une fois », « une autre fois », « on contait de lui »... On aura reconnu la manière des récits évangéliques dont s'inspire aussi, dans *La Fin de Satan*, l'évocation par Hugo de « celui qui est venu » : « on racontait sa vie... », « on contait... », « il avait, disait-on... », « il disait... ». Et l'épisode du Gibet ne vaut lui-même que par la « tradition » à laquelle il donne naissance: fable errante qu'on recueille,

Entrecoupée ainsi que le vent dans la feuille¹⁹...

16. I, 1, 2 ; 10.

17. Voir R. Journet et G. Robert, *Le manuscrit des « Misérables »* (Les Belles Lettres, 1963, p. 263-269) ou l'édition génétique du texte sur ce site : <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Miserables/Default.htm>

18. *Ibid.*, p. 25

19. R. Journet et G. Robert, *Le texte de « La Fin de Satan »*, Les Belles Lettres, 1979, v. 1492 et suiv., 3789-3807.

Le livre de l'évêque est donc à sa façon et en un double sens *imitation*. Il se conforme à la manière et au style des récits évangéliques ; il met aussi en évidence l'« imitation » par un « juste » de la loi du Christ : *Imitatio Christi*. On appréciera en conséquence l'« éloquence » de l'évêque Bienvenu : « peu de phrases et beaucoup d'images », « l'éloquence même de Jésus-Christ »²⁰. Au tome V de son *Histoire de France*, Michelet a évoqué le « double écueil » (« matérialité »; « mysticité ») sur lequel risque de se briser, par excès ou par défaut d'humilité, la passion de l'imitation ; mais dans la forme « où elle fut arrêtée (peut-être vers 1400) [...] l'âme y touche et n'y heurte pas ; elle passe comme si elle ne voyait pas le péril, elle passe dans sa simplicité » : « Prenez garde, cette simplicité-là n'est pas une qualité naïve, c'est bien plutôt la fin de la sagesse, comme la « seconde ignorance » dont parle Pascal, l'ignorance qui vient après la science²¹. »

Vient-il à faire « des choses grandes, hardies et magnifiques »²², c'est « sans paraître s'en douter » que l'évêque de Digne réussit ainsi à rendre « les « œuvres semblables paroles »²³. Le renversement qu'il opère de la grandeur d'institution en humilité chrétienne et en charité agissante se fait comme en passant et toujours par « nécessité ». L'ironie dont il accable les « bourgeois » scandalisés de le voir descendre de son âne après qu'il eut « converti son carrosse en aumônes » s'en trouve comme redoublée : « Vous trouvez que c'est bien de l'orgueil à un pauvre prêtre de monter une monture qui a été celle de Jésus-Christ. Je l'ai fait par nécessité, je vous assure, non pas vanité²⁴. » Il ne s'agit, en somme, que de savoir être « fidèle », au sens prévu par l'Épître du IV^e Dimanche de l'Avent, citée par Hugo en marge d'un brouillon de l'été 1847²⁵:

Que les hommes nous regardent comme les ministres de Jésus-Christ et les dispensateurs des mystères de Dieu. Or ce qu'on désire d'un dispensateur, c'est qu'il soit trouvé *fidèle*. Quant à moi il m'importe fort peu que vous me jugiez, vous ou quelque homme que ce soit. Je n'ose même plus me juger moi-même.

Cette référence aux textes de la liturgie s'accompagne au même endroit d'un renvoi à l'« évangile du bon pasteur » (Jean, X, 7-21).

20. I, 1, 3 ; 12.

21. Michelet, *Œuvres complètes*, t. VI, Flammarion, 1978, p. 41-42.

22. I, 1, 9 ; 30.

23. Titre de I, 1, 4 ; 12.

24. I, 1, 3 ; 11.

25. Nouv. acq. fr., 24744, f^o 431 bis.

La parabole a pour effet, au même titre que les « œuvres » de l'évêque Myriel, de provoquer le scandale (« Beaucoup disaient : – Il est possédé, il déraisonne, pourquoi l'écouter? ») et par conséquent la division, parmi les Juifs – ou les administrés de l'évêque, ainsi réduit, comme malgré lui, à n'être que le berger du peuple, « bon troupeau faible », plutôt que l'« ami de tous »²⁶.

Reste que les points de dogme tiennent peu de place dans les réflexions qu'il lui arrive de transcrire « sur des feuilles volantes » ou dans les marges de ses livres, sans aucun rapport le plus souvent avec le livre qui les contient, et comme s'il s'agissait plutôt de défier par là le « bouquinisme » humain. Lire, écrire n'avaient de toute façon ni plus ni moins de valeur pour lui que bêcher la terre : « il appelait cela jardiner ». « L'esprit est un jardin, disait-il²⁷. » Telle « dissertation » sur le verset de la Genèse: « Au commencement l'esprit de Dieu flottait sur les eaux... », ne vise qu'à en comparer les variantes, arabe ou chaldaïque. Une « note » envisage les noms attribués à Dieu par l'Ancien et le Nouveau Testament : « Salomon vous nomme Miséricorde, et c'est là le plus beau de vos noms. » Quant à la compilation destinée à alimenter son « grand travail » sur les *Devoirs*, l'étendue même de son propos n'aboutit qu'à en faire paraître l'insoutenable ambition²⁸. La « philosophie » de l'évêque ne pouvait relever d'aucun exposé systématique, puisque pour lui les paroles ne trouvaient à se fonder qu'en actes. Elle ne pouvait trouver à se formuler que dans la démarche, par exemple, qui pousse l'évêque à se montrer côte à côte sur l'échafaud « avec un misérable lié de cordes », ou à se risquer dans les montagnes tenues par Cravatte. Telle est sa manière non pas tant d'étudier Dieu que de s'en éblouir²⁹. C'est pourquoi Hugo ne pouvait que renoncer à produire le *Manuscrit de l'Évêque*, exposé doctrinal dont il songea un moment³⁰ à réserver la publication pour une édition ultérieure de la première partie des *Misères*, mais dont tout donne à penser qu'il n'a jamais fait qu'y rêver.

L'idée de « modifier le côté philosophique de l'évêque »³¹, qui s'impose lors de la reprise, en 1860, de la rédaction du roman, prend évidemment en compte l'expérience issue des années écoulées depuis l'interruption en 1848 de la première campagne d'écriture.

26. I, 1, 11 ; 42.

27. I, 1, 5 ; 17-18 ; de même pour les deux citations qui suivent.

28. Voir I, 2, 2 ; 57-58.

29. « Il n'étudiait pas Dieu ; il s'en éblouissait. » (I, 1, 13 ; 46)

30. Aux termes du contrat Gosselin-Renduel du 30 décembre 1847 (*Les Misérables*, Maison de Victor Hugo, (962, n°293).

31. Voir la note 9.

Elle ne s'inspire pas seulement des débats qu'on pourrait croire réservés à l'intimité et aux familiers du « clan Hugo ». Elle s'inscrit dans la continuité des œuvres de l'exil, de *Châtiments*, et des *Contemplations*. Chacune se double, pour ainsi dire, d'une réflexion chaque fois avortée qui ne nous sera donnée à connaître qu'au gré des publications posthumes. Le *Satan* de 1854 et surtout les plans qui nous sont parvenus de cette époque et qui visent à définir l'économie générale du poème contribuent à situer *Châtiments* dans la perspective d'une vision globalisante de l'histoire. L'impossibilité où se trouva Hugo de conclure pour lors son poème tient évidemment à l'impasse dans laquelle son propre plan l'avait conduit, à l'impossibilité de choisir entre deux dénouements dont l'un faisait de la Révolution échue (de la prise de la Bastille) la condition de la « fin » de Satan, et l'autre aboutissait à n'envisager la disparition du mal sur terre qu'à l'horizon d'un avenir hypothétique, celui des révolutions à venir³². L'échouement du poème sur *Dieu* était venu, d'autre part, en confirmation de la leçon des *Contemplations* : il témoigne de l'impossibilité pour le livre (ou la poésie) de parvenir à la connaissance. Il en est du pâtre de *Magnitudo parvi* comme de l'évêque Bienvenu, qui « partageait le loisir de sa vie entre le jardinage le jour et la contemplation la nuit » : « que désirer au delà? [...] quelques fleurs sur la terre et toutes les étoiles dans le ciel³³. » Autant dire: le ciel étoilé, et la loi morale. Le « grand travail » de l'évêque sur les *Devoirs* risquait, au demeurant, s'il avait abouti, de n'envisager la religion, à la manière kantienne, que dans les limites de la simple raison : « Toute religion consiste en ce que nous considérons Dieu, pour tous nos devoirs, comme le législateur à respecter. » Religion – ou « philosophie » – éclairée, pour laquelle témoignerait encore l'air « doux et candide »³⁴ de l'évêque Bienvenu et sa manière bien à lui de cultiver son jardin.

On inscrira volontiers au compte d'une ruse de l'histoire la désignation en 1840 et contre l'avis de Louis-Philippe du successeur à Digne de l'évêque Miollis, M^{gr} Sibour. Le choix, somme toute aléatoire, d'un diocèse, celui de Digne, pour cadre de la rencontre de l'évêque et de Jean Valjean allait se trouver investi *a posteriori* de significations contradictoires. Ancien collaborateur de *L'Avenir*³⁵, M^{gr} Sibour se voyait reprocher ses opinions politiques

32. R. Journet et G. Robert, *Le texte de « la Fin de Satan »*, p.27.

33. I, 1, 13 ; 46.

34. I, 1, 9 ; 30.

35 . Sans que son nom y ait jamais paru, précise son biographe (Poujoulat, p. 68). Sur ses visites pastorales, à dos de mulet, voir p. 124. M^{gr} Sibour entretenait aussi « avec goût un

par le pouvoir en place : son légitimisme se confortait en effet, comme il arrivait souvent, d'une certaine idée de la liberté. Celle-ci devait inspirer aussi bien sa préoccupation de voir offrir au clergé des garanties contre l'arbitraire de l'autorité diocésaine³⁶ que son empressement à saluer la révolution de 1848. C'est ainsi que, prenant la parole dans un banquet patriotique à Digne, le 12 mars 1848, il devait y prôner « l'alliance de la religion et de la liberté » et s'y faire applaudir aux cris de : « Vive la République ! Vive l'évêque de Digne³⁷ ! » En avril, il refuse de se porter candidat sur la « liste bourgeoise », et la protection du général Cavaignac lui vaudra finalement de succéder en septembre à M^{gr} Affre. C'est à ce titre qu'il célèbre à Paris, place de la Concorde, la messe d'actions de grâce pour la promulgation de la nouvelle Constitution (12 novembre). Quelques trois ans plus tard (1^{er} janvier 1852), ce sera, à Notre-Dame, le *Te Deum* destiné à célébrer les résultats du plébiscite : « *Domine, salvum fac Ludovicum Napoleonem!* »... La question du conventionnel à l'évêque Myriel : « Que pensez-vous de Bossuet chantant le *Te Deum* sur les dragonnades? » prend ici tout son sens, en réponse à une question de l'évêque, relative, bien sûr, à « Marat battant des mains à la guillotine »³⁸.

Le débat prend ainsi la forme d'un affrontement sans issue. Pour peu qu'on reconnaisse en Bossuet l'effigie de l'évêque décembriste, il vise plutôt à désigner l'énigme d'une impasse historique : les « justices » de 93 semblaient n'avoir abouti qu'à permettre le « crime » du Deux Décembre, suite obligée de la farce républicaine de 48 et de ses prétentions à singer 93.

On voit par cet exemple, celui de la rencontre de l'évêque et du conventionnel, pièce maîtresse des aménagements apportés à la première version du roman, comment va s'en trouver modifié « le côté philosophique de l'évêque ».

Il ne s'agit pas tant d'apporter des retouches aux articles d'un système plus ou moins informulable que d'en reconduire les attendus implicites aux conditions de son énonciation. Le portrait de l'évêque ne dut d'abord d'être ressemblant qu'à son appartenance « aux temps presque fabuleux pour nous des évêques à la crosse de bois »³⁹ ; mais la modestie de son «

jardin pittoresque et varié » (p. 208).

36. *Institutions diocésaines*, 1846.

37. Ph. Vigier, *La Seconde République dans la région alpine*, P.U.F., 1963, t. II p. 196, 243.

38. I, 1, 10 ; 36.

39. Rédaction abandonnée donnée par l'édition de l'Imprimerie Nationale, *Les Misérables*, t. I, p.415. A. Hauteville House, le coffre central de la cheminée de

rayonnement » tenait aussi, pour une part, à l' « ombre » par laquelle s'étaient trouvées peu à peu obscurcies « les premières années de ce siècle ». C'est à la dissiper que s'emploie Hugo dans la partie archéologique de son roman, en procédant à la mise en perspective historique des « philosophies » qui trouvent à s'y affronter. La docte ignorance de l'évêque se trouve ainsi condamnée, pour ainsi dire, à militer désormais en terrain découvert, celui de l'affrontement polémique des doctrines et des preuves ainsi reconduites à leur inscription historique.

L'invention, en 1860, du personnage de l' « ancien procureur devenu sénateur de l'Empire » et porte-parole de la « bourgeoisie locale », favorable en son temps aux Dix-huit Brumaire et toujours prompt, il va sans dire, à dénoncer « prêtraille » et « calotins » pour mieux rendre à César – « César tout seul » – ce qui lui appartient, contribue par exemple à l'élaboration de ce dispositif⁴⁰. Attribuées, dans un premier temps aux « voltairiens du pays », les protestations qu'avait soulevées l'attribution, par le Conseil général, d'une subvention destinée à couvrir les frais des tournées pastorales, y perdent leur caractère anonyme et quelque peu intemporel. La réplique de l'évêque ne consiste, dans la partie rédigée en 1847, qu'à convertir en charités bien ordonnées les sommes ainsi reçues. Il lui restait à affronter son contradicteur sur le terrain philosophique, celui du « matérialisme » ou tout au moins de celle de ses formes qui se définit par exclusion de Diderot: « Je hais Diderot », dit le Sénateur.

Il le fera, au chapitre 8 de la version définitive, en contestant, à sa manière, les « tours de mains » grâce auxquels, dira Nietzsche, les philosophes ne sont jamais que les « astucieux défenseurs de leurs préjugés, baptisés par eux vérités »⁴¹ : « Comme on fait sa philosophie, on se couche⁴². » Cette radicalisation du débat va plus loin que n'auraient su faire les détours d'une argumentation. Mais l'évêque parle surtout en

chêne du Salon des Tapisseries porte à son fronton la statuette d'un évêque encadrée d'une double inscription: à droite, « Crosse de bois, evesque d'or »; à gauche, « Crosse d'or, evesque de bois » (J. Delalande, *Victor Hugo à Hauteville House*, Albin Michel, 1947, p. 40).

40. Le personnage est introduit en I, 1, 2 ; 9 et développé en I, 1, 8 ; 25 et suiv. Voir R. Journet et G. Robert, *Le Manuscrit des Misérables*, p. 265.

41. *Par-delà le bien et le mal*. Première partie, § 5. La référence à Nietzsche ne vaut bien sûr que par voie d'écart absolu, autant et plus que par analogie. La réplique de Myriel au Sénateur n'en consiste pas moins à induire de ses propos la « généalogie » de « sa » philosophie (« J'ai ma philosophie », dit le Sénateur).

42. I, 1, 8 ; 26.

connaissance de cause : la première partie de sa vie n'avait-elle pas été « donnée au monde et aux galanteries »⁴³? D'où ces petites « lâchetés en retard », comme de ne pouvoir renoncer « à manger dans de l'argenterie »⁴⁴. Il ne doit qu'à l'intercession d'un ancien bagnard de pouvoir s'en débarrasser, et l'on sait que des couverts une fois vendus, Jean Valjean tire le « capital » – « quelques centaines de francs » – qu'il met au service d'une « idée ingénieuse » pour bâtir sa fortune et celle de tout un pays⁴⁵. Saisissant raccourci en ce qu'il met en évidence l'horizon d'« histoire réelle » face auquel se détermine toujours le jeu des idées. Il en est ainsi de la philosophie « à peu près officielle » qui, « de nos jours », a fini par porter « la livrée du succès » : « Réussissez : théorie. Prospérité suppose capacité⁴⁶. » Elle permet de mieux mesurer la « solitude » de l'évêque Bienvenu dans les ténèbres d'une société qui garantit, en effet, la promotion des acteurs de Brumaire, comme de ceux, plus tard, du Deux Décembre.

Nous retrouvons là encore l'impasse à laquelle semblait devoir conduire la Révolution. L'évêque lui devait d'avoir connu, à la faveur de l'exil, son chemin de Damas, et le Sénateur d'être devenu, en revêtant la livrée du succès, le porte-parole de la bourgeoisie, et de sa philosophie. Effets paradoxaux, qui appelaient une dernière confrontation dont tient lieu la rencontre, ou la « conjonction », de l'évêque et du conventionnel.

Mais l'affrontement proprement philosophique semble ne pas parvenir à départager les thèses. Le témoignage de la conscience, ou de la « science innée que nous avons en nous », auquel en appelle le Conventionnel, ne saurait contredire aux arguments renouvelés de la preuve ontologique au moyen desquels il entreprend, curieusement, d'« établir » Dieu à l'intention de son contradicteur⁴⁷. Le fait est que tous deux ont beau accumuler les *exempla*, ceux-ci ne font pas vraiment preuve dans cette *disputatio pro et contra in modo et figura*. Notons que l'on y convient tout au plus de la nécessité de « remonter plus haut que 93 », c'est-à-dire aux origines de la violence historique, et que l'évêque se trouve au moins une fois sans aucune riposte à opposer aux « manques de respect de la logique » pour les

43. I, 1, 1 ; 5.

44. I, 1, 6 ; 21.

45. I, 5, 1 ; 128 et I, 7, 3 ; 183.

46. I, 1, 12 ; 43.

47. I, 1, 10 ; 33 et 37.

arguments dont il avait cru se prévaloir⁴⁸.

Aussi bien est-ce sans s'en douter que son adversaire réussit à emporter « les retranchements intérieurs de l'évêque ». Et si le débat donne l'impression de ne pas aboutir, c'est qu'il y s'agit moins de conclure pour ou contre que d'en déplacer les enjeux, et cela par l'effet d'un langage « très nouveau » et la constatation, notamment, que l'œuvre accomplie par la révolution n'en est pas moins restée « incomplète »⁴⁹. Ainsi s'explique le « fatal retour du passé » en des temps eux aussi « incomplets » et dans un monde « insipide, incolore, inodore et informe », celui de l'avènement du tiers état, et du mariage de « sieur Grigou » avec « demoiselle Grippesou »⁵⁰.

Le moment n'en vient pas moins pour l'évêque de s'incliner « en présence d'une lumière inconnue ». S'agit-il pour lui d'admettre que, comme le soutient son contradicteur, la révolution française reste « le plus puissant pas du genre humain depuis l'avènement du Christ »⁵¹, et de souscrire, en somme, à la loi du progrès comme on s'incline devant la force des choses, à l'envi d'un Sibour, ou de Pie IX? Celui-ci était un moment apparu à Hugo comme le « pape des droits de l'homme », venu pour « adopter » la révolution française, en faire « la révolution chrétienne » et la mêler « à cette bénédiction qu'il répandait du haut du balcon Quirinal »⁵². On sait ce qu'il advint de ce « révolutionnaire rassurant », devenu le pape du *Syllabus* et de la Restauration romaine. Mais l'évêque Bienvenu n'était pas un « évêque philosophe », encore moins un « curé patriote »⁵³. Il ne pouvait s'accommoder de la vaine conciliation de la loi du Christ avec les « brutalités du progrès »⁵⁴. Le pas gagné, pour être tenu, exigeait plutôt qu'on changeât les « mœurs », afin de mieux parer à l'incomplétude des temps modernes en supprimant dans les idées ce qu'on avait entrepris de démolir dans les faits. Il n'y

48. *Ibid.*, 35 et 37.

49. *Ibid.*, 34.

50. V, 5, 6 ; 1065.

51. I, 1, 10 ; 34.

52. Discours à la Chambre des Pairs, 13 janvier 1848 (*Œuvres complètes*, Édition chronologique, t. VII, p. 104-105). Pie IX avait succédé à Grégoire XVI, qui, à quatre-vingts ans, « se tenait droit et souriant », et n'en était pas moins un « mauvais évêque » (*Les Misérables*, I, 1, 13; 1.1, p. 109). Grégoire XVI était le pape « actuellement régnant » au temps de la première campagne d'écriture du roman (*Le Manuscrit des «Misérables»*, p.269, n. 1).

53. I, 1, 11 ; 39.

54. I, 1, 10 ; 37.

suffisait pas d' « adopter » la révolution française, mais de fonder plutôt comme une nouvelle « religion », capable d'englober le christianisme « en l'élargissant, comme le christianisme avait englobé le paganisme »⁵⁵, en se situant, par conséquent, dans l'après-coup de cette dernière synthèse du christianisme et du paganisme dont témoigne à sa façon la rencontre des deux vieillards⁵⁶. La mort du Conventionnel vaut d'abord, en effet, par l'imitation qu'elle propose de la mort de Socrate, dont Hugo reproduit jusqu'aux moindres circonstances : celle du drame solaire, au plus près du coucher du soleil, celle aussi du froid qui envahit le corps, des membres jusqu'au cœur, celle enfin du jeune pâtre qui assiste son maître à la façon des disciples de Socrate.

Elles n'en sont pas moins réinterprétées selon les lois de l'imaginaire hugolien. Le choix du moment, surtout, est déjà métaphore, en ce que la tombée de la nuit accompagne l'entrée du vieillard dans la lumière : « nuit derrière laquelle il y a le jour ». Le rapprochement s'impose avec la mort de Jean Valjean :

D'instant en instant, Jean Valjean déclinait. Il baissait ; il se rapprochait de l'horizon sombre. [...] La lumière du monde inconnu était déjà visible dans sa prunelle⁵⁷.

Son « âme » appartenait à l'évêque, qui la lui avait « achetée ». La manière dont il vécut, puis mourut, « comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va », n'en est pas moins conforme à l'exemple fourni par ce « vieux scélérat de G. », qui, d'avoir fait le bien qu'il pouvait, n'en fut pas moins « chassé, traqué, poursuivi, persécuté, raillé, noirci, conspué, maudit, proscrit »⁵⁸. La double intercession de l'évêque et du conventionnel a donc pour effet de reconduire le personnage de Jean Valjean à ses origines : paganisme et christianisme mêlés. Il y

55. Adèle Hugo, *Journal d'exil*, M.V.H., & 8903. Le propos de Hugo concerne la « révélation » des Tables, susceptible, selon lui, de contribuer à l'établissement de la « nouvelle religion ».

56. Avatar de la *Confirmatio Christianorum per Socratica* (voir F.-P. Bowman, *Le Christ romantique*, Droz, 1973, p. 141-150). Le *topos* en avait connu d'autres. Voir, par exemple, le récit, par M^{rs} Quickly, de la mort de sir John Falstaff (*Henri V*, II, 3). Inspirée en 1823 par la lecture du *Phédon* dans la traduction que venait d'en donner V. Cousin, *La mort de Socrate* est reprise par Lamartine dans ses séries d'*Œuvres complètes*, en particulier en 1842, et dans l'édition dite « des souscripteurs » (t. V, 1850). Voir aussi le premier « Entretien » du *Cours familier de Littérature* (1856). On prendra garde enfin que le récit de Platon (*Phédon*, 116-118) est cité par Hugo dans la Préface de *Cromwell* comme exemple de « grotesque » (volume « Critique », p. 17).

57. V, 9, 5 ; 1148-1149.

58. I, 1, 10 ; 38.

aura suffi, en marge de toute « philosophie », de ce que Hugo a nommé quelque part la « preuve par les grands hommes » : « repris de justice : [...] Socrate, Jésus-Christ ; en d'autres termes : [...] la sagesse, Dieu »⁵⁹.

C'est ici qu'il faut prêter attention au détail de la scène qui conclut l'épisode. L'évêque, dont les « retranchements » sont sur le point d'être emportés, s'y trouve en position de demandeur. Son partenaire se méprend alors sur les conditions auxquelles leur rencontre pourrait, selon l'évêque, n'avoir pas été vaine : sa dernière profession de foi est pour écarter toute idée de conversion ou d'« adoption ». La « chute sur les genoux »⁶⁰ de l'évêque était pour le détromper. Signe d'une certaine abstention divine, et plus généralement de l'incomplétude ou de l'inachèvement des temps, la mort du Conventionnel coupe court à la pantomime et aux espoirs placés dans l'avènement de la religion nouvelle ainsi rendue à l'horizon des choses inaccomplies⁶¹.

Il n'y a plus pour lors la philosophie, mais des philosophies, que le roman, pour ainsi dire, met en scène : elles n'y sont représentatives que d'y être ainsi représentées⁶². Battant et redistribuant sans cesse les cartes, la fiction, au jeu des philosophes, opère chaque fois comme une nouvelle donne, qui rend la philosophie insaisissable, pour elle-même et en elle-même. A demain la philosophie : celle que Hugo entendait tirer de la révision des *Misérables* pour servir d'introduction au roman ne pouvait être que posthume: philosophie ou « histoire » d'outre-tombe.

59. *William Shakespeare*, Annexes – III Notes de travail, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque romantique », 1973, p. 562.

60. I, 1, 4 ; 14.

61. « Qu'est-ce que vous venez me demander?! — Votre bénédiction, dit l'évêque./Et il s'agenouilla./Quand l'évêque releva la tête, la face du conventionnel était devenue auguste. Il venait d'expirer. » (I, 1, 10 ; 38). Gustave Brion choisira, lui, d'illustrer le blanc du texte, en donnant à voir la bénédiction de l'évêque par le conventionnel (Hetzel-Lacroix, 1865, p. 25). La violence ainsi faite au texte aboutit à sa mise en conformité avec les utopies conciliatrices du républicanisme bien-pensant. Voir infra l'article de Jean Gaudon : « Illustration/lecture ».

62. Voir M. Bakhtine, « L'énoncé dans le roman », *Langages*, déc. 1968, p. 128.

L'ESPACE DÉMOCRATIQUE DU ROMAN

Jacques NEEFS

« Il entra résolument dans cette obscurité. »
Les Misérables, V, 3, 1 ; 1008

Le roman de Hugo retient sans doute moins par ce qu'il montre que par l'espace de visibilité qu'il ouvre. Plus que pour tout autre roman du XIX^e siècle, la force des *Misérables* tient à l'emprise que l'œuvre donne à ce qu'elle prétend montrer, à la puissance d'enveloppement qu'elle procure à ce qu'elle offre comme objet de représentation, le roman de Hugo, par son ampleur, par sa capacité à produire des scènes « mémorables », par la lente démonstration qui anime le cours myope de ses aventures, est le lieu d'une fabuleuse volonté de saisir et de faire apparaître de l'insaisissable, d'interroger les dimensions du réel en dessinant les frontières d'un espace habitacle.

En particulier, dans le compas largement ouvert de œuvre, s'accomplit l'ambition de penser une totalité d'une forme nouvelle : « Ce livre, c'est l'histoire mêlée au drame, c'est le siècle, c'est un vaste miroir reflétant le genre humain pris sur le fait à un jour donné de sa vie immense. » (Lettre à Lacroix¹) Le roman devient, avec une insistance métaphorique particulière, le lieu d'inscription de l'horizon qui rend pensable une nouvelle définition de « l'humanité ».

La dimension d'un romanesque métaphysique est affirmée dans l'œuvre : « Ce livre est un drame dont le premier personnage est l'infini. / L'homme est le second². » Le roman serait, comme le couvent selon Hugo, « un des appareils d'optique appliqués par l'homme sur l'infini ». Mais les seules affirmations « philosophiques » si nombreuses dans le texte de Hugo ne suffisent pas à assurer au livre sa force d'investigation : elles tirent leur sens du volume fictionnel dans lequel elles sont encloses, ce volume fictionnel étant lui-même interrogatif, affecté de sa propre fragilité d'exposition.

*

1. *Œuvres complètes, édition chronologique publiée sous la direction de J. Massin*, Club Français du Livre, 1967-1970, t. XII, p. 1152.

2. II, 7, 1 ; 403 ; de même pour la citation suivante..

Les moments d'exposition philosophique entretiennent, de ce point de vue, une relation étonnement consubstantielle avec la trame narrative : ils sont charriés dans le mouvement romanesque comme autant de moments où celui-ci peut être pensé, où se profilent conceptuellement son projet, ses contours, ses incertitudes. L'exposé « philosophique » apparaît d'abord comme un moment pédagogique qui donne au roman son efficacité, qui juche l'énonciation sur le socle d'une démonstration – et sont immédiatement identifiables les présents légiférants de Hugo, les apostrophes, les questions, toute cette rhétorique qui s'impose contre on ne sait quelle surdité ou obscurité qui la menacent.

Mais, si cette dimension pédagogique est bien sûr essentielle par sa visée politique, –

Revenons à ce cri : Lumière ! et obstinons-nous y ! Lumière ! Lumière ! – Qui sait si ces opacités ne deviendront pas transparentes ? Les révolutions ne sont-elles pas des transfigurations ? Allez, philosophes, enseignez, éclairez, allumez, pensez haut, parlez haut, courez joyeux au grand soleil, fraternisez avec les places publiques, annoncez les bonnes nouvelles, prodiguez les alphabets, proclamez les droits, chantez les Marseillaises, semez les enthousiasmes, arrachez des branches vertes aux chênes. Faites de l'idée un tourbillon³.

– c'est d'abord parce que le moment commentaire redouble l'exploration que le roman met en œuvre par une exigence d'intelligibilité et de définition, exigence sans cesse renouvelée en « raisonnements » ou en affirmations.⁴

Ce surcroît de positivité conceptuelle est très différent des énoncés généralisants et des lois d'explication qui structurent le roman balzacien. Il est toujours, chez Hugo, un commentaire en débat. Alors que les formules gnomiques de la narration balzacienne étayent la démonstration romanesque (ils la prouvent ou l'expliquent) et contrôlent l'indétermination de la représentation (son imaginaire à l'œuvre), les moments commentaires de Hugo sont eux-mêmes soumis à une sorte de dramatisation réflexive, à une force de surgissement. La ténacité du raisonnement fait une construction ouverte, comme si le moment où l'énonciation romanesque s'affirme devait lui-même être bouleversé par le relief d'un effort de pensée, jusqu'à l'affirmation-formule, parole de saisie fugitive.

3. III, 1, 12 ; 470.

4. L'ambiguïté et le statut du « philosophique » dans *Les Misérables* ressortent de la relation impossible que Hugo tente entre son projet de préface : *Philosophie, commencement d'un livre* et le roman lui-même, comme si la force de pensée du roman devait être exposée et comme si, en même temps, le mode de pensée romanesque, par sa force d'invention propre, était irréductible à l'exposition philosophique. Voir, ici même, l'article de Jean Delabroy.

Le texte sur « la prière » présenté au centre du chapitre « Parenthèse »⁵ en est un exemple remarquable, par son rythme d'énonciation, par la thématique politico-métaphysique que ce rythme articule.

Le chapitre précédent pose, en sa fin, les termes d'une homologie entre la figure du couvent et la forme démocratique moderne de la République: «Le monastère est le produit de la formule: Égalité, Fraternité. Oh! que la liberté est grande! et quelle transfiguration splendide! la liberté suffit à transformer le monastère en république⁶. » Mais loin de s'arrêter à cette affirmation qui disposerait l'univers dans le point de vue d'une gestion imaginaire du politique (« la Liberté suffit...»), Hugo produit en ce point un seuil de questions, porte la parole et la pensée comme à leur limite, dans la symétrie des interrogations et des réponses :

Continuons.

Mais ces hommes, ou ces femmes, qui sont derrière ces quatre murs, ils s'habillent de bure, ils sont égaux, ils s'appellent frères; c'est bien; mais ils font encore autre chose?

Oui.

Quoi ?

Ils regardent l'ombre, ils se mettent à genoux, et ils joignent les mains.

Qu'est-ce que cela signifie?

V

LA PRIÈRE

Ils prient.

Qui?

Dieu.

Prier Dieu, que veut dire ce mot?

L'énonciation romanesque (rappelée simplement par le découpage en chapitres et le titre) s'est divisée en pôles adverses qui dramatisent l'affirmation. Il y a un impératif à penser plus (« continuons »), à se porter au bord de la parole – jusqu'à l'amenuisement graphique, jeu sur l'infirmité de l'écriture qui se réduit à ne faire tourner qu'un petit nombre de lettres dans le blanc typographique: Oui / Quoi? // Qui? / Dieu, au moment de poser le terme le plus englobant. Effet peut-être trop visible même, mais suffisamment rare, finalement, dans l'écriture en prose de Hugo⁷ pour qu'il vaille surtout par le moment qu'il vient ainsi empreindre d'intensité : la page

5. II, 7, 5 ; 408.

6. II, 7, 4 ; *ibid.*

7. Dans *Quatrevingt-Treize* de tels moments de dramatisation «typographique» sont plus fréquents.

devient théâtre où le langage s'expose comme une fragile tension à maintenir au bord de l'impensable – où le langage creuse son propre espace de pensée. Il ne s'agit pas d'un expressionnisme décoratif, mais bien de la mise en page d'un rapport à la limite (celle qui est produite par le geste d'écriture qui s'y soumet pour l'explorer), quand il s'agit de penser ce qui rendrait pensable l'espace politique de la démocratie: Égalité, Fraternité et Liberté sont rapportées à un horizon qui déjà les enveloppe.

La suite du développement ainsi engagé est remarquable surtout par le tournoiement réglé du raisonnement et des questions, qui fait passer de l'infini hors du sujet (« Y-a-t-il un infini hors de nous?... ») à l'infini dans le sujet (« En même temps qu'il y a un infini hors de nous, n'y a-t-il pas un infini en nous? ») pour arriver à une forme moderne de la pensée des deux infinis, pour produire par chevauchement et inclusion une dualité qui soit à la fois disjonction et homologie : « Si les deux infinis sont intelligents, chacun d'eux a un principe voulant, et il y a un moi dans l'infini d'en haut comme il y a un moi dans l'infini d'en bas. Ce moi d'en bas, c'est l'âme; ce moi d'en haut, c'est Dieu⁸. » Mais la division n'est posée que pour produire une surface d'interférence, pour se résorber en rencontre : « Mettre, par la pensée, l'infini d'en bas en contact avec l'infini d'en haut, cela s'appelle prier. » L'effort de définition se boucle, au terme d'un parcours de pensée qui a pu se rapporter à ce qui serait sa double illimitation.

L'interrogation généralisée cède la place, par un mouvement d'assentiment à l'existence, à l'impératif éthique, celui de la complétude de l'humanité :

Ne retirons rien à l'esprit humain; supprimer est mauvais. Il faut réformer et transformer. Certaines facultés de l'homme sont dirigées vers

8. Les catégories d'opposition qui organisent le parcours sont élémentairement spatialisantes: dehors/dedans, haut/bas, et d'une certaine manière, maintiennent intact le sujet de la conscience, à la croisée des catégories. Le trouble est beaucoup plus radical dans le mouvement pascalien des deux infinis, puisque c'est la dimension même du sujet qui est écartelée, en même temps que son pouvoir de connaître. De fait, le texte de Hugo est plus rhétorique que philosophique, au sens où il manipule des oppositions, des négations et des affirmations pour organiser des repères, pour faire glisser des divisions, plus qu'il n'élabore un système de conceptualisation ou une critique interne du pouvoir de penser. Cela est particulièrement net dans la critique du nihilisme qui suit le chapitre de la « prière », jusqu'à la pure affirmation d'existence : « Il n'y a pas de néant. Zéro n'existe pas. Tout est quelque chose. Rien n'est rien ». Mais cette postulation d'existence est aussitôt reversée en devoir humaniste: « L'homme vit d'affirmation plus encore que de pain. / Voir et montrer, cela même ne suffit pas. La philosophie doit être une énergie; elle doit avoir pour effort et pour effet d'améliorer l'homme », (II, 7, 6 ; 410) La parole se fait performative, elle engage son pouvoir de faire être.

l'Inconnu; la pensée, la rêverie, la prière. L'Inconnu est un océan. Pensée, rêverie, prière, ce sont là de grands rayonnements mystérieux. Respectons-les. Où vont ces irradiations majestueuses de l'âme? à l'ombre; c'est-à-dire à la lumière.

L'antithèse inclusive (« à l'ombre; c'est-à-dire à la lumière »); résume avec une sorte de brusquerie le rapport paradoxal à la limite que l'ensemble du texte a modulé, jusqu'à ce bord réversible parce qu'intenable.

Mais le plus remarquable est que ce moment où le texte aborde le principe religieux comme son horizon de pensée est aussi le moment d'une définition de la Démocratie. Complément à ce qui était engagé à la fin du chapitre précédent : « La liberté suffit à transformer le monastère en république », mais ce complément est décisif – grâce au détour par la leçon de la prière – en ce qu'il rapporte l'espace démocratique à un nouvel écart interne : « La grandeur de la démocratie, c'est de ne rien nier et de ne rien renier de l'humanité. » La démocratie est doublement liée à « l'humanité », dont elle reconnaît et assure la pleine existence (« ne rien nier ») tout en la reconnaissant comme son origine (« ne rien renier ») – la démocratie est constituante de l'unité qui la constitue. Mais cette « humanité » à son tour n'est posée comme principe originaire qu'il faut faire advenir, que prise dans une nouvelle division : « Près du droit de l'Homme, au moins à côté, il y a le droit de l'Âme. » L'homophonie « droit de l'Homme/droit de l'Âme » produit par une différence minime un écart qui s'indique sans se figurer (« au moins à côté » est une expression étrange), écart par lequel l'« humanité » fondement de la démocratie se dérobe dans un nouveau partage, se livre à une immaîtrisable ouverture.

De là, la pensée peut profiler un programme affirmatif : « Écraser les fanatismes et vénérer l'infini, telle est la loi », mais comme un surcroît de devoir qui défasse la religion contemplative en un mouvement de réduction infinie :

Ne nous bornons pas à nous prosterner sous l'arbre Création, et à contempler ses immenses branchages pleins d'astres. Nous avons un devoir : travailler à l'âme humaine, défendre le mystère contre le miracle, adorer l'incompréhensible et rejeter l'absurde, n'admettre, en fait d' inexplicable, que le nécessaire, assainir la croyance, ôter les superstitions de dessus la religion; écheniller Dieu.

L'âme et l'homme sont alors réunis, mais cette fois dans la césure de l'inachèvement, dans la disjonction d'un avenir à produire : « travailler à l'âme humaine »⁹.

9. Les relations contradictoires entre *Les Misérables* et le livre que Hugo préparait sur *l'Âme* montrent à quel point Hugo voulait relier son investigation romanesque sur

Il nous a fallu suivre les détours du texte (peut-on dire de l'argumentation?) parce que ce sont ces détours qui rendent sensible le difficile travail qu'entreprend Hugo d'ouvrir une représentation de l'espace social et de la dimension démocratique moderne en l'impliquant dans la question de leur fondement et de leur légitimité. Rapporter la société à ce qui l'englobe, en construisant la dimension paradoxale de cet englobant (avenir et origine, ombre et lumière, gouffre et source, etc.) et du mouvement qui nous rapporte à lui (« nous sommes pour la religion contre les religions »¹⁰), c'est donner jeu à la division sans l'astreindre à prendre une figure fixe, c'est préserver, au moment même, peut-être, où l'affirmation voudrait être la plus forte pour ruiner les représentations qui pétrifient un ordre (aussi bien celle d'une Création extérieure au social que celle d'une société qui pourrait coïncider avec elle-même en pure positivité), une dimension interrogative dans l'espace de représentation lui-même.

*
* *

De tels moments de « méditation », de programmes, d'articulation explicite du politique et du religieux sont nombreux dans *Les Misérables*¹¹. Mais ils doivent être restitués au volume fictionnel auquel

l'espace social à une réflexion sur les fondements de la démocratie, et à une reformulation du « religieux ». Mais ce n'est pas la lettre des affirmations que Hugo essaie qui doit être retenue, mais bien plutôt le fait même qu'il tente de maintenir un espace de tension où pourraient à la fois être défaites les religions instituées et ouverte pour la libération sociale une réflexion qui disjoigne la société de toute détermination positive. Ce débat a des circonstances et des cibles précises: voir la présentation de J. Seebacher à *Philosophie, commencement d'un livre* et à *l'Ame* (édition Massin, tome XII, p. 3 et suiv.) et P. Albouy, « La préface philosophique des *Misérables* » (*Mythographies*, Corti, 1967, p. 121 et suiv.) ; ce débat est conduit en particulier contre les socialistes « athées » qui font de la libération religieuse le début de la libération sociale. L'effort de Hugo doit sans doute moins être lu comme la constitution d'une « religion » propre que comme une pièce fondamentale dans le déplacement du théologico-politique qui marque la réflexion du XIX^e siècle sur l'histoire et la démocratie. Sur ce déplacement, voir C. Lefort, « Permanence du théologico-politique? », dans *Le Temps de la réflexion* 1981, Gallimard, p. 13-60.

10. II, 7, 8 ; 412.

11. Tout l'épisode de M^{gr} Myriel en présence du Conventionnel, bien sûr, devrait être analysé dans cette perspective d'une formation et d'une généalogie des possibles de la société moderne (« [la révolution française] a dégagé toutes les inconnues sociales [...]. La révolution française, c'est le sacre de l'humanité », I, 1, 10 ; 34) en particulier par l'ébranlement des convictions que l'épisode narrativise et par là la substitution de rôles qu'il induit (la révolution bénissant l'avenir). Mais la totalité du rôle de Myriel dans le roman, origine et modèle, doit être envisagée sous l'aspect de l'invention d'une nouvelle position du théologico-politique. Voir également, entre autres exemples, III, 1, 12 ; 470 : « L'Avenir latent dans le peuple ».

ils donnent un instant la voix d'un désir d'exposition explicite. Non parce qu'ils seraient eux-mêmes affectés, comme par contagion, de l'effet de fiction qui leur retirerait toute validité, mais plutôt parce que l'espace fictionnel lui-même est comme l'effectuation imaginaire de cet espace d'interrogation ouvert dans le langage de Hugo, concrétion un instant donnée à la question par la dilatation d'un espace de visibilité qui comprend ses propres franges.

C'était une nuit de pleine lune. Jean Valjean n'en fut pas fâché. La lune, encore très près de l'horizon, coupait dans les rues de grands pans d'ombre et de lumière. Jean Valjean pouvait se glisser le long des maisons et des murs dans le côté sombre et observer le côté clair. Il ne réfléchissait peut-être pas assez que le côté obscur lui échappait¹².

[...]

La lucarne mansardée laissait passer un rayon de lune entre deux grands pans d'ombre. Un de ces pans d'ombre couvrait entièrement le mur auquel était adossé Marius, de sorte qu'il y disparaissait¹³.

Au-delà de sa fonctionnalité narrative locale (donner au personnage une sorte de protection, faire peser en même temps sur lui une menace – poursuivants et poursuivis, comme chez Melville, cohabitent autour d'une séparation infime, sur un « océan sans rivage »), un dispositif diégétique comme celui-là rejoint les très nombreux exemples qui lui ressemblent, pour produire visuellement une division qui partage le réel : de la lumière à l'ombre, du visible à l'invisible, dans l'espace parcourable, il y a un seuil que l'écriture met obstinément en scène pour se faire elle-même enveloppe de ce seuil. Ces moments thématiques sont diversement modulés, mais toujours pour découper une image où se signe une apparition : « [...] là, une sentinelle. Il voyait cette figure sombre se détacher en noir sur le pavé blanc inondé de lune¹⁴. » Moment que Hugo répète inlassablement, comme si l'œuvre insistait là sur son pouvoir de donner accès au visible. Comme encore dans ce passage de *Quatrevingt-Treize* :

Le vieillard avait gravi la dune [...].

[...] le ciel était serein, les crépuscules sont longs en juin; le bas de la dune était ténébreux, mais le haut était éclairé [...].

Il y avait été peut-être trop longtemps déjà ; le haut de la dune était le seul point du paysage qui fut resté visible.

Quand il fut en bas dans l'obscurité, il ralentit le pas¹⁵.

12. II, 5, 1 ; 354.

13. III, 8, 17 ; 620.

14. II, 5, 3 ; 359.

15. *Quatrevingt-Treize*, I, 4, 3 ; volume « Roman III », p. 841.

Le roman pose fugitivement la silhouette du personnage de l'ombre, il joue, en accrochant un court instant son personnage au tranchant du lumineux, comme une entrée subreptice dans l'histoire.

Une telle scénographie du seuil de visibilité permet d'inscrire dans la représentation elle-même les horizons de la représentation. Pour Hugo, c'est se placer au seuil du pensable :

Derrière le nuage, qui nous jette son ombre, il y a l'étoile, qui nous jette sa clarté.

Nous ne pouvons pas plus nous soustraire à la clarté qu'à l'ombre¹⁶.

Mais c'est surtout, dans le déploiement romanesque, le moyen d'une dramatisation, par le chiasme du clair et de l'obscur, du monde et de l'espace social, en même temps que de leur perceptibilité, aussi bien que de la représentation qui peut s'en construire.

De tels exemples peuvent être multipliés : ils valent même précisément parce qu'ils sont multipliés, dans une extraordinaire homothétie thématique, du détail à la scène, de l'épisode à l'ensemble du roman. *Les Misérables* imposent à la mémoire de grands volumes d'ombres dans lesquels sont enfoncés les personnages : la rencontre entre Jean Valjean et le petit Gervais (une version de la chute), Thénardier à Waterloo (une version du mal), le jardin de la rue Plumet (une version idyllique), etc., comme si Hugo voulait démultiplier à l'infini la scénographie de l'émergence et du retrait, comme si le roman devait être l'effort pour ouvrir un fragile volume de lumière dans l'espace d'ombre. Hugo impose comme une stupeur devant le réel en projetant dans l'espace du monde le cauchemar de l'enfant :

L'espace noir et désert était devant elle. Elle regarda avec désespoir cette obscurité où il n'y avait plus personne, où il y avait des bêtes, où il y avait peut-être des revenants. [...]

Le frémissement nocturne de la forêt l'enveloppait tout entière. Elle ne pensait plus, elle ne voyait plus. L'immense nuit faisait face à ce petit être. D'un côté, toute l'ombre; de l'autre, un atome¹⁷.

« L'obscurité est vertigineuse »¹⁸, dit encore Hugo. Mais situer ainsi le regard (ici par la projection sur la fragilité de l'enfant) au centre d'un espace de menace, c'est résorber tout point de vue de représentation totalisante en l'incluant dans une totalité qui l'enveloppe, en le livrant à la question de son horizon¹⁹.

16. *Ibid.*, III, 6, 2 ; 1033.

17. II, 3, 5 ; 307.

18. *Ibid.*, *ibid.* ; 308.

19. *Les Misérables* peuvent être dits « populaires » parce qu'ils existent aussitôt dans la mémoire : le découpage, la force hallucinatoire des scènes, leur enchaînement subtil et les échos lointains, le pathétique, sollicitent une mémorisation fantasmatique considé-

En ce moment, elle sentit tout à coup que le seau ne pesait plus rien. Une main, qui lui parut énorme, venait de saisir l'anse et la soulevait vigoureusement. Elle leva la tête. Une grande forme noire, droite et debout, marchait auprès d'elle dans l'obscurité. C'était un homme qui était arrivé derrière elle et qu'elle n'avait pas entendu venir. Cet homme, sans dire un mot, avait empoigné l'anse du seau qu'elle portait²⁰.

Dans l'ombre, invisiblement, l'histoire s'est déjà nouée, dans l'opacité de l'inintelligible une sorte de création (« une main, qui lui parut énorme »), à l'instant, est déjà advenue; mais la force de Hugo est, en dramatisant ainsi le moment-destin, de rendre énigmatique l'espace de liaison où se construisent les destinées : quel avenir, quel devenir enveloppent le moment d'existence où s'accomplit la redistribution des vies, où les divisions et les malheurs s'échangent? Hugo tente là de coïncider avec une sorte de chair de l'histoire.

Le roman est ainsi l'épreuve d'une densité du réel. Hugo intensifie en ce sens les possibles du roman noir :

Maintenant, pour se faire une idée de la scène qui va suivre, que le lecteur se figure dans son esprit la nuit glacée, les solitudes de la Salpêtrière couvertes de neige, et blanches au clair de lune comme d'immenses linceuls, la clarté de veilleuse des réverbères rougissant çà et là ces boulevards tragiques et les longues rangées des ormes noirs, pas un passant peut-être à un quart de lieue à la ronde, la mesure Corbeau à son plus haut point de silence, d'horreur et de nuit, dans cette mesure, au milieu de ces solitudes, au milieu de cette ombre, le vaste galetas Jondrette éclairé d'une chandelle, et dans ce bouge deux hommes assis à une table, M. Leblanc tranquille, Jondrette souriant et effroyable, la Jondrette, la mère louve, dans un coin, et, derrière la cloison, Marius invisible, debout, ne perdant pas une parole, ne perdant pas un mouvement, l'œil au guet, le pistolet au poing²¹.

Il y a chez Balzac déjà, de tels moments où l'espace social est saisi *visiblement* comme espace de tensions, de guets, de points de vue croisés, qui sont comme des foyers d'histoire. Mais avec Hugo, un degré supplémentaire est atteint dans la stéréoscopie dramatisée qui donne à percevoir l'espace social, les tensions du réel, comme jeux de visions et de proximités, de contrôles, d'espionnages et de savoirs superposés, en ce que les regards en attente sont pris eux-mêmes dans un espace d'apparition qui porte l'ombre de ses bords : la société

table. Une des forces du livre (qui explique sans doute sa monumentalité culturelle) est d'être un immense conte pour adulte : pour Hugo, montrer la misère, c'est aussi donner les moyens de s'en répéter l'effroi pour s'en délivrer.

20. II, 3, 5 ; 309-310.

21. III, 8, 18 ; 622.

est prise dans ses franges d'ombre.

L'espace social, dans ces creux qui le résument, est grand comme le monde, la représentation se livre dans l'effroi à l'effet de l'infigurable social et cosmique:

Une chose qui ajoutait encore à l'horreur de ce galetas, c'est que c'était grand. Cela avait des saillies, des angles, des trous noirs, des dessous de toits, des baies et des promontoires. De là d'affreux coins insondables où il semblait que devaient se blottir des araignées grosses comme le poing, des cloportes larges comme le pied, et peut-être même on ne sait quels êtres humains monstrueux²².

Hugo invente pour le regard et multiplie ces lieux où le réel s'obscurcit en limite de l'éveil : par le « judas de la Providence » (c'est le titre que Hugo donne au chapitre cité), « Marius considéra quelque temps cet intérieur funèbre plus effrayant que l'intérieur d'une tombe, car on y sentait remuer l'âme humaine et palpiter la vie²³. » Avec quelle limite de l'informe s'agit-il de coïncider? Quelle perception de l'humanité s'agit-il de dégager de la frange de l'indistinct? Ce sont de tels moments qui donnent au roman sa force interrogatrice, qui font de lui l'épreuve d'une discrimination infime et décisive : identifier l'humanité sans la retrancher de l'indifférencié auquel elle appartient et qui est comme le risque auquel Hugo veut la rendre.

*
* *

Pour regarder la société, le biais de la criminalité semble s'imposer pour Hugo comme pour son époque, comme l'a bien montré Louis Chevalier (dans *Classes laborieuses et classes dangereuses*). La longue description de la mesure Corbeau²⁴, de sa localisation dans la marge des faubourgs («[...] le promeneur [...] arrivait à des endroits où

22. III, 8, 6 ; 591. L'imaginaire des *Travailleurs de la mer*, figure de tous les gouffres, accomplit avec une ampleur incomparable ce mouvement vers l'effroi de l'obscur : « Le Possible est une matrice formidable. Le mystère se concrète en monstres. Des morceaux d'ombre sortent de ce bloc, l'immanence, se déchirent, se détachent, roulent, flottent, se condensent, font des emprunts à la noirceur ambiante [...] se composent on ne sait quelle forme avec l'obscurité, et on ne sait quel âme avec le miasme. » (II, 4, 2 ; éd citée, p. 282) ; pour profiler hypothétiquement son renversement en lumière : « Les tempêtes, illuminées et aveuglées par l'éclair, ont des intermittences du visible et de l'invisible. Tout est blanc puis tout est noir. On assiste à la sortie des visions et à la rentrée des ténèbres. » (p. 476) Pour se livrer à un infigurable social et cosmique, Hugo répète inlassablement la syncope de l'apparition et de l'engloutissement.

23. *Ibid.*, 593.

24. II, 4, 1 ; 339 et suiv.

l'on eût pu dire que Paris disparaissait [...]; ce n'était pas la campagne, il y avait des maisons et des rues ; ce n'était pas une ville, les rues avaient des ornières comme les grandes routes et l'herbe y poussait », sa désignation comme haut lieu de la criminalité (« le passant ne pouvait s'empêcher de songer aux innombrables traditions patibulaires du lieu »), et sa fonction récurrente dans le récit, lieu dramatisé des pièges et des saluts, des chutes et des rachats, fournissent une sorte d'entrée symbolique par laquelle la société pourrait être perceptible, avec ses franges, dans la zone problématique de ses contours²⁵.

Croisée avec cette thématique interprétative de la barrière, et plus importante qu'elle sans doute, le roman développe multiples la figure du souterrain. L'ensemble de l'espace de représentation s'organise de fait autour d'une théorie explicite de la société minée par ses souterrains. La représentation de la société comme partagée en un dessus et un dessous est prédominante dans la première moitié du XIX^e siècle²⁶. Hugo développe dans toute son ampleur cette représentation : « Il y a sous la construction sociale, cette merveille compliquée d'une mesure, des excavations de toutes sortes²⁷ » ; en particulier en distinguant deux univers du dessous, celui des utopies révolutionnaires, les galeries de la vieille taupe :

La société se doute à peine de ce creusement qui lui laisse sa surface et lui change les entrailles. Autant d'étages souterrains, autant de travaux différents, autant d'extractions diverses. Que sort-il de toutes ces fouilles profondes ? L'avenir.

et celui de la misère absolue, du cloaque, la « grande caverne du mal »²⁸ : « La fosse des ténèbres, c'est la cave des aveugles. *Inferi*²⁹. »

Mais cette représentation de la division de la société ne peut précisément pas être figée comme un savoir idéologique sur le réel, elle ne peut pas être isolée du mouvement dans lequel elle est immergée par la représentation romanesque. Quand Hugo dit que « l'histoire

25. Louis Chevalier précise la fonction conjointe de la barrière et de la criminalité dans l'exposition de la misère : « Les barrières méridionales occupent une place importante dans *Les Misérables* parce qu'elles résument la criminalité urbaine, en un livre qui lui est consacré, mais surtout parce qu'elles expriment la forme nouvelle que prend cette criminalité et dans le Paris de la première moitié du XIX^e siècle et dans l'ensemble du roman : celle d'une criminalité populaire qui n'est qu'un sous-produit de la misère, un accident de la destinée prolétarienne. » (*Classes laborieuses et classes dangereuses*, rééd., Le Livre de Poche – Pluriel, 1978, p. 189).

26. Voir Louis Chevalier, *ouvr. cité*, p. 168 et p. 195 et suiv.

27. III, 7, 1 ; 569, de même pour la citation qui suit.

28. III, 7, 2 ; 571.

29. III, 7, 1 ; 570.

« passe par l'égoût »³⁰, la « métaphore » tire son sens de la fiction elle-même, qui effectue à proprement parler ce passage par le cloaque :

Pourtant, peu à peu, soit que des soupiraux lointains envoyassent un peu de lueur flottante dans cette brume opaque, soit que ses yeux s'accoutumassent à l'obscurité, il lui revint quelque vision vague, et il recommença à se rendre confusément compte, tantôt de la muraille à laquelle il touchait, tantôt de la voûte sous laquelle il passait. La pupille se dilate dans la nuit et finit par y trouver du jour, de même que l'âme se dilate dans le malheur et finit par y trouver Dieu³¹.

Mettre en scène l'entrée dans l'obscurité est le moyen de poser la société comme cet espace que l'on ne peut saisir que par ses bords, ou son envers, par la limite qui la ronge. Non pas un espace à reproduire ou à cartographier, mais un volume qui exige accoutumance de la vision, pouvoir de scruter l'horizon. Il ne s'agit pas de dire la misère (qui est pour Hugo le superlatif de l'obscurité du social) d'un point de vue de surplomb, mais d'y accoutumer l'œil, de passer dans la « cave des aveugles », de rejoindre la « stupeur sociale » qu'elle implique. Le roman, en se faisant mimesis de l'accès à la visibilité, devient lui-même espace de tâtonnement dans le confus du réel. La représentation romanesque, avec *Les Misérables*, est comme emprisonnée dans son propre volume, dans la sphère qu'elle déplace, multipliant les points de vue de l'horizontalité des acteurs, celui d'où l'espace social n'est que volume bordé de menaces. En cela aussi, il se distingue, dans un relatif voisinage, de l'espace balzacien. Celui-ci déplie bien lui aussi le social – et la forme de l'apprentissage lui est essentielle pour cela – mais il ouvre le réel comme un ensemble de signes lisibles pour un point de vue de l'observateur, il produit une position de l'intelligibilité dans le déroulement narratif lui-même. Alors qu'avec Hugo, la fiction retourne sans cesse à l'opacité dont elle se dégage, à l'indéterminé et à l'effacement qu'elle tente de conjurer – et l'on pourrait lire en ces termes aussi l'effort prosodique de renonciation hugolienne.

*
* *

Ce volume d'apparition n'existe que dans le devenir (d'une histoire, d'une narration) :

30. V, 2, 2 ; 995.

31. V, 3, 1 ; 1009.

Les prédestinations ne sont pas toutes droites; elles ne se développent pas en avenue rectiligne devant le prédestiné ; elles ont des impasses, des *cæcums*, des tournants obscurs, des carrefours inquiétants offrant plusieurs voies³².

La narration est construite pour multiplier les effets de conjonctions lointaines, de conjurations sans auteur. L'opacité de ce qui se déploie est agencée dans le temps du récit par d'étonnants effets de rencontres, de retours, de coïncidences. Les morcellements du récit, soulignés par Hugo, ne sont que des fractures d'attente pour que s'accomplisse ce dont les personnages ne se savent pas encore porteurs³³.

Il est difficile de résumer le lent tissage des séparations et des rencontres, des échanges obscurs, des réunions de personnages. Hugo navigue dans les récits parallèles, dans les préméditations secrètes (ainsi de Waterloo, où Thénardier « sauve » le baron de Pontmercy, père de Marius, Marius qui épouse Cosette, fille de Fantine, Fantine victime de la société revenue de Paris à Montreuil-sur-Mer pour y mourir, apaisée par Jean Valjean, venu lui aussi de Paris à Montreuil-sur-Mer, Cosette qui sera elle-même victime de Thénardier, avant d'être sauvée par Jean Valjean, qui sera lui-même victime de Thénardier, dont le fils Gavroche sera sur les barricades avec Jean Valjean, Marius, etc..., la présence récurrente, cachée, de Javert souligne ce lien des liens). Les destins croisés sont préparés à long terme et se nouent en des lieux ou épisodes de plus forte densité dramatique : la mesure Corbeau et les barricades du 5 juin 1832, comme si le roman voulait délimiter des lieux et des moments où l'espace social acquiert une visibilité singulière : le bord de la ville pour la mesure, le temps de convulsion révolutionnaire pour la barricade.

Mais cet effet d'accomplissement synthétique (ce qui se fait à travers les trajectoires des personnages, ce qui se construit d'elles) n'est là encore significatif que parce qu'il s'œuvre d'une étonnante opacité horizontale qui pèse sur les acteurs et que mime la narration. Ainsi, par exemple, de la présentation de Thénardier dans la nuit de Waterloo (« Peut-être y avait-il un lien entre ce fourgon et ce

32. V, 6, 4 ; 1089.

33. Hugo construit, par des rappels explicites, des transversales, comme si les continuités diégétiques ne pouvaient qu'affleurer dans une narration qui se soumet au multiple; par exemple, III, 8, 22 ; 645 : «Le petit qui criait au tome II»; il rend en outre vraisemblables les croisements-rencontres en les attribuant à la nature même du réel: «Ce sont là de ces combinaisons d'événements dont la vie est pleine. » (I, 5, 9 ; 143) Georges Piroué a souligné ce paradoxe: «Ses (Jean Valjean) disparitions successives sont les avatars de son indiscutable présence» (*Victor Hugo romancier ou les dessus de l'inconnu*, Denoël, 1964, p. 43).

rôdeur »³⁴), ou de ce titre de livre³⁵ : « Où vont-ils ? »

La narration se place au centre d'un inconnu, reporté à plus tard (à l'après-coup, au destin achevé) le moment de savoir, elle épaissit ce qu'elle explore. L'exemple le plus développé, comme musicalement construit, est sans doute le retour de Jean Valjean dans la nuit de Montfermeil. Hugo mime pendant cinq chapitres la filature d'un inconnu :

Dans l'après-midi de cette même journée de Noël 1823, un homme se promena assez longtemps dans la partie la plus déserte du Boulevard de l'Hôpital à Paris³⁶.

jusqu'à une révélation rétrospective qui ne fait que nommer ce que le texte laissait deviner:

Jean Valjean n'était pas mort [...]. On vient de le voir à Montfermeil³⁷.

et par laquelle l'ensemble des chapitres inclus est résumé par une voix qui se donne comme le savoir acquis sur le déroulement des choses :

Son premier soin, en arrivant à Paris, avait été d'acheter des habits de deuil pour une petite fille de sept à huit ans, puis de se procurer un logement. Cela fait, il s'était rendu à Montfermeil.

Hugo, pendant tout l'épisode, ouvre un étrange point de vue latéral fait de proximité, de complicité et d'ignorances³⁸ : « Quand l'homme à la redingote jaune eut déposé l'agent, il doubla le pas, non sans s'être retourné bien des fois pour s'assurer s'il n'était pas suivi³⁹. » La narration se fait ombre de cette ombre : « Il prit son paquet et son bâton, et sauta à bas de la voiture. / Un instant après, il avait disparu⁴⁰. » Le point de vue interrogatif s'enfonce dans l'opacité et le tâtonnement : « Il y eut un moment où il parut se perdre et où il s'arrêta indécis⁴¹. » Cette façon de dramatiser le point de vue sur « l'inconnu » plonge le récit dans ce qui serait l'épaisseur du destin, pour inclure le moment décisif qui éclaire tout à coup le moment d'opacité antérieur disposé autour de Cosette (et que nous avons déjà cité), geste miracle de la conjonction, laissé en suspens par le récit :

En ce moment, elle sentit tout à coup que le seau ne pesait plus rien. Une main, qui lui parut énorme, venait de saisir l'anse et la soule-

34. II, 1, 19 ; 281.

35. IV, 9 ; 821.

36. II, 3, 6 ; 310.

37. II, 3, 11 ; 337-338. De même pour la citation qui suit.

38. Cela est comme la projection dans le mode narratif de cette considération rétrospective : « Du reste on le croyait mort, et cela épaississait l'obscurité qui s'était faite sur lui. » (*ibid.*)

39. II, 3, 6 ; 311.

40. *Ibid.* ; 312.

41. *Ibid.* ; 313.

vait vigoureusement. [...] Cet homme, sans dire un mot, avait empoigné l'anse du seau qu'elle portait⁴².

[...]

C'était cet homme qui venait de rencontrer Cosette.

En cheminant par le taillis dans la direction de Montfermeil, il avait aperçu cette petite ombre qui se mouvait avec un gémissement, qui déposait un fardeau à terre, puis le reprenait, et se remettait à marcher. Il s'était approché et avait reconnu que c'était un tout jeune enfant chargé d'un énorme seau d'eau. Alors il était allé à l'enfant, et avait pris silencieusement l'anse du seau⁴³.

Croisement des regards sur l'ombre qu'est l'autre, sur l'autrui qui sort de l'ombre, le moment de la reconnaissance du prochain est aussi comme une naissance de l'humanité, de proche à proche. Hugo multiplie ces effets d'opacité narrative non tant pour créer une attente et des leures (les personnages rendus au mystère de l'inconnu sont en fait très vite identifiables, avant d'être nommés), que pour reconduire sans cesse la lecture dans une épaisseur du réel et dans une distorsion du temps. Dans la dimension du « confusément visible »⁴⁴, l'histoire se fait obscurément⁴⁵.

*

* *

Le roman ouvre ainsi une étonnante scénographie qui donne au réel une dimension métaphysique :

La nuit n'était pas très obscure ; c'était une pleine lune sur laquelle couraient les larges nuées chassées par le vent. Cela faisait au dehors des alternatives d'ombre et de clarté, des éclipses, puis des éclaircies, et au dedans une sorte de crépuscule. Ce crépuscule, suffisant pour qu'on pût se guider, intermittent à cause des nuages, ressemblait à l'espèce de lucidité qui tombe d'un soupirail de cave devant lequel vont et viennent des passants⁴⁶.

42. II, 3, 5 ; 309-310. « En ce moment... » répond à l'exclamation de Cosette : « O mon Dieu ! mon Dieu ! ». Hugo ne lésine pas dans l'affirmation de la conjonction-providence. Pourtant cette façon d'épaissir le miracle en destins croisés, loin de renvoyer à quelque intervention divine, projette l'événement dans une sorte de tissu des parcours où se fabriquerait l'humanité.

43. II, 3, 6 ; 313.

44. I, 2, 11 ; 83.

45. Les chapitres sur Waterloo (II, I) consacrent eux aussi, par la superposition des points de vue horizontaux et d'une conceptualisation d'ensemble cette idée que l'histoire se ferait autour d'un *quid obscurum*.

46. I, 2, 10 ; 80. L'image du soupirail peut émigrer plus métaphoriquement encore, pour désigner le personnage lui-même : « Je ne sais quel jour de soupirail éclairait habituellement son âme » (I, 2, 7 ; 76) ; ou devenir moment diégétique : « Au bout de quelques instants, il n'était plus aveugle. Un peu de lumière tombait du soupirail par où il s'était glissé, et son regard s'était fait à cette cave. » (V, 3, 1 ; 1008) Cette fluidité

Au moment de l'hésitation (Jean Valjean est chez M^{gr} Myriel et hésite à voler celui-ci), dans le moment de discrimination morale, Hugo livre l'espace comme moment-battement, comme partage palpitant.

Dans ce partage s'inscrit, sans bord, lui-même divisé, le sujet livré à la frontière. La figure du «guichet» du couvent concrétise avec une rigueur particulière ce moment chiasme :

Le jour qui venait de derrière vous était disposé de telle façon que vous la [la tête qui vous parle] voyiez blanche et qu'elle vous voyait noir. Ce jour était un symbole.

Cependant les yeux plongeaient avidement, par cette ouverture qui s'était faite, dans ce lieu clos à tous les regards. Un vague profond enveloppait cette forme vêtue de deuil. Les yeux fouillaient ce vague et cherchaient à démêler ce qui était autour de l'apparition. Au bout de très peu de temps on s'apercevait qu'on ne voyait rien. Ce qu'on voyait, c'était la nuit, le vide, les ténèbres, une brume d'hiver mêlée à une vapeur du tombeau, une sorte de paix effrayante, un silence où l'on ne recueillait rien, pas même des soupirs, une ombre où l'on ne distinguait rien, pas même des fantômes.

[...]

Pourtant il y avait quelque chose au delà de cette ombre, il y avait une lumière; il y avait une vie dans cette mort⁴⁷.

La constance avec laquelle la représentation romanesque répète ces mouvements où visible et invisible s'échangent manifeste avec quelle ténacité l'écriture se rapporte à son propre pouvoir d'exploration des limites. On est en présence de plus qu'une thématique anti-thétique de l'ombre et de la lumière. La pratique quasi infinie des seuils de visibilité, des moments-chiasme, est la réitération incessante d'une même investigation : comment donner un contour interne à un espace infiniment enveloppant?

On connaît chez Hugo ces envols vers une dimension cosmique, où la rêverie se porte vers l'infini :

Qui, dans l'ombre vivante et l'aube sépulcrale,
 Qui, dans l'horreur fatale et dans l'amour profond,
 A tordu ta splendide et sinistre spirale,
 Ciel, où les univers se font et se défont?
 Un double précipice à la fois les réclame.
 « Immensité ! » dit l'être. « Éternité ! » dit l'âme.
 A jamais ! le sans fin roule dans le sans fond.

(*Les Contemplations*, III, 30, v. 226-232)⁴⁸

entre les niveaux d'usage de mêmes figures imaginaires caractérise la «cohérence» et l'efficacité particulières des *Misérables*.

47. II, 6, 1 ; 381.

48. Volume « Poésie II », p. 374. Jean Gaudon a commenté en détail ce « paradoxe

Mais la construction de cette dimension métaphysique entre elle-même dans le mouvement qui se donne son propre irréprésentable, et qui est le mouvement même de l'appréhension socio-historique pour Hugo. L'œuvre de Hugo constitue ce paradigme fabuleusement mémorisable qui inclut le social comme le monde dans la question de leur illimitation, et partant de leur légitimité.

Hugo, nous l'avons vu, associe explicitement la construction romanesque à une réflexion sur la démocratie : « La grandeur de la démocratie, c'est de ne rien nier et de ne rien renier de l'humanité. Près du droit de l'Homme, au moins à côté, il y a le droit de l'Âme⁴⁹. » Hugo tente d'affirmer une sorte de légitimité cosmico-naturalisée, légitimité d'évidence, au lien démocratique : « La solidarité des hommes est le corollaire invisible de la solidarité des univers. Le lien démocratique est de même nature que le rayon solaire⁵⁰ ». Mais c'est moins l'affirmation de cette solidarité homologique que le mouvement commun d'appréhension du réel qui importe là. C'est surtout par la division nouvelle à laquelle il soumet l'espace social (comme, dans un rapport d'homologie inclusive, le monde) - l'indéterminé qui le borde, l'opacité à travers laquelle il se construit et s'offre historiquement – que Hugo invente pour la mémoire culturelle qu'il sollicite, dans l'hypothétique de la représentation romanesque⁵¹, l'intimité d'une représentation politique profondément problématique de la société démocratique moderne.

Les Misérables donnent ainsi un enjeu symbolique considérable à la représentation romanesque : ils ne donnent pas « l'espace social » en extériorité⁵², mais au contraire, en présentant celui-ci, dans le volume de l'œuvre, comme un sans-fond à explorer, ils le soumettent aux risques d'un espace proprement insaisissable. L'espace esthétique se fait interrogation sur l'horizon du social et du monde, il est la

du contemplateur » : « Dans le plus ambigu des univers, les murs de la prison sont autant de signes de l'ouverture infinie. La contemplation ne serait-elle qu'un vertige ? » (*Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969, p. 306).

49. II, 7, 5 ; 409.

50. *Philosophie*, II ; volume « Critique », p. 508.

51. La représentation romanesque est elle-même livrée à la fragilité de ses limites : d'où, sans doute, ces scénarios de l'origine effacée (le mot gravé sur un pilier de Notre-Dame et lu par l'auteur – anankè – mais effacé depuis, dans *Notre-Dame de Paris*) ou du terme livré à l'effacement et à l'oubli (la tombe isolée, recouverte d'herbes, de Jean Valjean, et l'inscription qui y était portée mais que la pluie a effacée, dans *Les Misérables*). Les poèmes organisent autrement leur modélisation interne, mais on peut y lire le même souci d'organiser le rythme de l'apparition et de l'appel, dans la conjuration des limites : pour notre propos, *Stella*, dans *les Châtiments*, est exemplaire.

52. L'œuvre de Hugo doit être mise en relation sur ces points avec les autres pratiques symboliques qui lui sont contemporaines : on peut penser ici en particulier à l'histoire de Michelet, qui soumet le temps de l'histoire au même type d'intériorisation problématique.

sollicitation d'une sorte de transcendance horizontale pour penser ce qui (nous) enveloppe⁵³.

53. *Les Misérables* sont sans doute l'une des œuvres qui donne le plus fortement présence, au XIX^e siècle, à la question de l'espace démocratique moderne, qui en donne à lire les traits problématiques. On peut en reconnaître les formes dans l'effort même de rapporter cet espace au risque de l'indistinct. Avec Hugo, nous sommes très près de cette indétermination que décrit C. Lefort en s'appuyant précisément sur une analyse des efforts de représentations politiques qui marquent le XIX^e siècle: « La société démocratique moderne m'apparaît, de fait, comme cette société où le pouvoir, la loi, la connaissance se trouvent mis à l'épreuve d'une indétermination radicale, société devenue théâtre d'une aventure immaîtrisable, telle que ce qui se voit institué n'est jamais établi, le connu reste miné par l'inconnu, le présent s'avère innommable, couvrant des temps sociaux multiples décalés les uns par rapport aux autres dans la simultanéité ou bien nommables dans la seule fiction de l'avenir; une aventure telle que la quête de l'identité ne se défait pas de l'expérience de la division. Il s'agit là par excellence de la société *historique*. » (*L'Invention démocratique*, Fayard, 1981, p. 174) La force de l'œuvre de Hugo est précisément d'avoir pu devenir un paradigme d'évidence de ce qui n'était qu'espace sans figure pour les contemporains de cette « aventure ».

CÆCUM
Préalables à la philosophie de l'histoire
dans *Les Misérables*

Jean DELABROY

«...des impasses, des cœcums, des tournants
obscur...»

(Les Misérables, V, 6, 4 ; 1089)

Je vois [...] – encore que très obscurément – que toute
œuvre d'art, si elle veut atteindre aux plus grandioses
proportions, doit, avec une patience, une application
infinie depuis les moments de son élaboration,
descendre les millénaires, rejoindre s'il se peut
l'immémorable nuit peuplée de morts qui vont se
reconnaître dans son œuvre. »

(J. Genêt, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*,
L'Arbalète, 1968)

On s'intéressera essentiellement ici à la logique philosophique
qui est en élaboration et au travail dans *Les Misérables*.

Essentiellement, mais bien sûr pas uniquement – dans la mesure
où rien ne saurait être légitimement isolé ou privilégié par l'analyse
à l'intérieur de la stratégie hugolienne, et où, par exemple, la
réflexion historique et l'invention esthétique dans le roman sont en
relation directe avec l'enquête métaphysique, dont elles reçoivent
leurs présupposés en même temps qu'elles en infléchissent le
développement. La singularité des *Misérables* pourrait s'apercevoir
dans la connexion, poussée à un degré extrême d'implications, d'un
discours philosophique personnel en train de se mettre au point et
des procédures narratives, systèmes de représentations et figures de
fiction réquisitionnés dans le temps même de cette mise au point.
Hugo s'en explique d'ailleurs, quand il prend soin de noter dès le
début de *Philosophie, commencement d'un livre* : « La situation
d'esprit de l'auteur d'un livre importe au livre lui-même et s'y
réverbère¹. » Autant dire que l'injonction à laquelle l'écrivain se
reconnaît (et se veut) soumis ne peut être sans donner impulsion

1. *Philosophie*, I, 1 ; volume « Critique », p. 467.

aux techniques et thèmes nécessaires à sa traduction.

Hugo doit répondre en fait à cette évidence, somme toute acquise pour le siècle bourgeois, qu'est la « société matérielle » : soit l'omnipotence du moi, qu'il soit le sujet de la raison ou celui de la jouissance, individu des « déductions correctes » ou des « appétits suivis de fédités »². Il barde de points d'interrogation la mention du principe qui organise l'espace mental et social du sujet moderne, énoncé qu'il lui coûte de faire puisque tout le problème est de trouver le moyen et la légitimité nécessaires pour ne pas y souscrire : « limiter la conscience humaine au succès et l'aspiration humaine au bien-être »³. Comment se départir de cette « philosophie après boire »⁴, parvenir à la désigner, elle qui est dominante, comme fausse, et que lui opposer et lui substituer ? Puisque l'histoire contemporaine en est l'intronisation, il s'agit, rétrospectivement, de comprendre les conditions qui l'ont rendue inévitable, et prospectivement, d'établir la possibilité d'en venir à bout : d'où *Les Misérables*, comme laboratoire analytique et critique, où Hugo cherche à constituer un appareil philosophico-romanesque susceptible de rendre à la fois intelligible et dépassable le réel en son état.

On s'efforcera de montrer que, contre les deux données fondamentales de l'*ego* bourgeois – à savoir : progressisme de la raison et nihilisme du plaisir –, la manœuvre, à la fois désespérée et géniale, de Hugo vise à instituer une sorte de logique du pire. Puisque le mauvais est de toutes manières déjà sûr, autant comprendre que le pire est peut-être, sinon la qualité même de l'histoire, en tous cas une épreuve épistémologique permettant de s'en donner une représentation déniaisée, qui, pour coûter cher, ouvrirait toutefois la seule chance de s'assurer d'un devenir conforme aux aspirations progressistes à la réalisation sociale et historique. Il s'agit donc de partir d'une ontologie rigoureusement privative, laquelle va bousculer le système conceptuel dominant, accueillir délibérément l'horreur inspirée par l'obscurité de l'histoire, pour la renverser en une méditation sur le travail de la négativité, sur les limites drastiques qu'il impartit à la conscience et sur les sauts auxquels il l'appelle. *Les Misérables* construiraient la déroute des espérances historiques, et la donneraient à interpréter, en multipliant les points d'aveuglement capables de mettre aussi en déroute les triomphes contemporains qui ont ruiné ces espérances.

Aussi bien, dans le cadre de cette contribution, est-il impossible

2. *Ibid.*, 13 ; *ibid.*, p. 491.

3. *Ibid.*, 20 ; *ibid.*, p. 504.

4. Titre du chapitre I, 1, 8 (p. 25) des *Misérables*.

de viser à un compte rendu intégral des modes et enjeux de cette investigation philosophique. On se limitera à en mesurer les difficultés initiales, et pour cela, à comparer la grande ouverture romanesque choisie, autour du couple Jean Valjean-Monseigneur Myriel, lue comme instauration d'un parti pris philosophique sur la caducité de l'ontologie positive et sur ses effets, avec un certain nombre de textes, eux-mêmes de portée ou de visée explicitement philosophique, écrits ou essayés par Hugo en marge et dans la mouvance des *Misérables*. On sait que, dans le temps même de la composition du roman et dans ses suites immédiates, Hugo travaille à une série de fragments qui touchent directement à son substrat et à son impact philosophique, et qui témoignent d'une visible urgence de la prise de position philosophique en tant que telle. Étrange statut, au demeurant, que celui de ces essais, qui doivent tout au roman et qui révèlent une réflexion à laquelle le roman doit tout. Il y a une difficulté, pour le commentateur, à assurer son point de vue sur ces diverses tentatives : puisqu'elles veulent à la fois revenir prendre les devants, en tant que préface et fondation théorique projetées, d'une fiction dont elles sont l'accomplissement, ou le déchet, ou la réserve. Ces *marginalia*, d'allure volontiers testamentaire, visent, à des titres divers, à regrouper les réponses hugoliennes à la question métaphysique, et semblent frappés par la fiction d'une inutilité suffisamment prouvée pour que leur nécessité puisse s'en trouver contrebalancée. Ces remarques de logistique ne sont pas indifférentes, et il faudra en rendre compte. Elles n'empêchent pas qu'on puisse demander, provisoirement, à cette série de manuscrits, l'appréciation qu'ils donnent de l'opération d'aveuglement constitutive, selon nous, des *Misérables*.

Philosophie, commencement d'un livre, en particulier, la fixe avec une précision incomparable. On doit s'interroger sur l'effet que Hugo escomptait produire, lorsqu'il envisageait d'exhorter le lecteur, par cette proposition-choc introduite d'entrée de jeu, à lire le roman comme « un livre religieux »⁵. Nul doute qu'il s'agissait d'ouvrir un paradoxe violent, mais hors duquel *Les Misérables* perdraient leur signification : ce texte si évidemment placé du côté de la « dissection » sociale, c'est-à-dire occupé par la misère, il conviendrait cependant de le prendre pour « spiritualiste ». C'est qu'il y va du bon et du mauvais réglage du point de vue face à l'objet misère. Apparemment, explique Hugo, songe et vision n'ont rien à voir avec la représentation du champ social, et la déduction banale serait qu'une pareille démarche suscite un

5. *Philosophie*, I, 1 ; p. 467.

sentiment d'étrangeté, pour le moins, et sans doute de vanité – sauf à engager précisément par là un coup de force pour affirmer qu'elle est au contraire la seule possible pour instaurer un rapport modifié, non piégé, au réel. Deux ruptures sont sur cette base introduites successivement.

Une première rupture, dont le domaine est esthétique, et dont l'enjeu est la définition du réalisme hugolien, s'efforce de distinguer radicalement entre l'objet et sa représentation. « Il faut, la misère étant matérialiste, que le livre de la misère soit spiritualiste⁶. » Parce que l'objet que *Les Misérables* se donnent à considérer se signale d'abord comme un produit de la bourgeoisie, il faut que le traitement, qu'il importe de lui appliquer en sorte que le choix du romancier soit en effet militant, promeuve un changement d'horizon sans compromis. Car la misère est matérialiste à double titre: d'une part, elle est une pièce constituante d'une société qui a fait sa valeur unique des rapports marchands et sa foi fondamentale de l'obscénité matérielle de la jouissance ; d'autre part, elle tend obligatoirement à penser son propre devenir, au sein de la société, dans les mêmes termes qu'elle, parce qu'elle n'a pas la possibilité de vouloir à son tour pour elle-même autre chose qu'un plus de jouissance. C'est pourquoi, pour utiles et bien intentionnées qu'elles soient, étude et peinture de la misère se borneraient, si elles étaient laissées à leur seule logique, à adresser aux contemporains la « sommation » d'un peu plus de considération pour le « tas de fumier », et elles trouveraient leurs limites, entre charité et réforme, à réitérer la thèse prévalente dans le siècle du progrès et de l'amélioration des sorts sociaux dans la continuité sans faille d'un corps s'accomplissant dans l'embourgeoisement. D'où le besoin éprouvé par Hugo d'agencer, contre cette défaillance prévisible, un tout autre point de vue, celui de Job, déplacé à tous les sens du terme – Job : ou celui qui interdit la description et promeut le scandale, qui cesse de penser la misère de l'intérieur du fonctionnement social, et fait sienne la limite du tolérable pour accuser l'idéal, qui n'autorise plus à envisager une histoire linéaire et progressive où la misère aurait sa résorption possible, mais oblige à considérer l'histoire depuis l'intolérable, c'est-à-dire du point de vue mystérieux, radical, de la discontinuité logique, de la rupture dans l'ordre du pensable ouverte par l'impensable volonté supérieure. Le réalisme hugolien se refuse à viser la représentation du réel, puisqu'il aperçoit dans un semblable geste la présence, l'appréciation, peu visibles mais coercitives, de la société qu'il souhaiterait critiquer.

6. *Philosophie*, II ; p. 534.

Il entreprend au contraire d'indiquer la nécessité de mettre la représentation en défaillance.

La misère comme objet accule donc le scripteur à la mise au point d'un rapport critique à son activité de représentation. Mais cette mise au point elle-même pousse à la mise en place d'un dispositif philosophique qui englobe le principe de défaillance, reconnu nécessaire dans l'esthétique, au sein d'une interprétation générale de l'histoire et de son sens. Cette seconde rupture a pour enjeu la définition hugolienne de l'absolu – ou : comment faire de l'incommensurabilité, cette manœuvre narrative type Job, le statut même des éléments de la connaissance : « L'incommensurable synthèse cosmique nous surcharge et nous accable⁷. » Il y a, de la part de Hugo, la prise d'un risque immense, mais assumé, dans le passage, non pas au, mais par le spiritualisme. Risque immense puisque, sitôt revendiqué, le spiritualisme encourt une équivoque trop claire et parfaitement désastreuse, et il ne suffit certes pas, à cet égard, pour couper court aux malentendus, de rappeler, ce que fait Hugo, qu'on n'entretient pour son compte aucun lien d'aucune sorte avec les formes écrites et institutionnelles de la foi. Le « Je crois en Dieu » que Hugo finit par prononcer⁸, et sur lequel il choisit d'achever l'exposé de ses idées personnelles, ne peut espérer avoir de force motrice pour le projet militant que s'il s'avère avoir engagé une révolution réellement sans retour dans les présupposés de la représentation sociale et historique. Or c'est ce qui explique précisément que le risque spiritualiste vaille la peine d'être assumé : il consiste à s'installer dans les parages des religions (c'est-à-dire là même où menace un éventuel inflexion réducteur de la position de l'auteur et du sens de l'œuvre), pour faire servir d'abord le spiritualisme à un désengagement critique et abrupt vis-à-vis du matérialisme bourgeois, quitte à passer aussitôt après au déplacement de la notion même de spiritualisme par rapport à ses formes en place. L'essentiel est que cela permette, comme le « proscrit » le sait, qui a payé suffisamment de sa personne pour cela, d'affirmer l'absolu – en sorte que la bonne position du scripteur par rapport au champ social apparaisse être celle de l'entre-deux, du seuil entre réalité et absolu, qui est inséparable (pas seulement par jeu sur les mots) d'une conduite de deuil : limite où organiser l'obscurcissement double du monde et du sens, l'épreuve de la perte simultanée de leur intelligibilité respective, bref le désintéressement tant des objets que des observateurs, c'est-à-dire manière d'obliger à ne plus penser

7. *Préface des mes œuvres et post-scriptum de ma vie* ; volume « Critique », p. 699.

8. C'est la dernière phrase de *Philosophie*, p. 534.

l'autre (la misère) et à ne plus se penser soi-même en fonction des intérêts et des lois de l'économie, mentale et sociale, telle qu'elle est en l'état des consciences et des pratiques modernes.

Le spiritualisme, c'est d'abord pour Hugo, la fourniture d'une exceptionnelle machine à opérations disjonctives, tellement active et puissante qu'il lui arrive même de ne pas en donner l'idée, c'est-à-dire de ne pas la soutenir. Ainsi de la formule, pourtant admirable, où il tente de résumer les deux ruptures évoquées ci-dessus, mais ne trouve qu'un énoncé nettement inférieur à ce dont il rend compte : « Le réel n'est efficacement peint qu'à la clarté de l'idéal⁹. » Contre l'apparence, ce que Hugo revendique ici, c'est bien un écartèlement violent de toute élucidation possible du réel, plutôt que l'accès à une transparence souveraine de son sens. La limitation concertée de la perception produit une privation double et réciproque, où l'idéal surimposé au réel et où le réel placé en regard de l'idéal se réunissent mutuellement dans le non-connaissable, s'aident l'un l'autre à se constituer en abîme – par où se fait la suggestion d'une essence dont le statut a ceci de particulier qu'il ne relève d'aucun des dispositifs disponibles d'ontologie. L'idéal restitue au réel sa défiguration insoutenable, le réel restitue à l'idéal sa démesure incompréhensible : impossible de se donner à penser en termes de progrès une misère qui serait à figure humaine, comme de se donner à croire en termes de raison en un Dieu à garantie manifeste, bref impossible de se tenir en bourgeois face aux *Misérables*, s'ils sont, tels qu'ils sont, « livre religieux ».

On voit que, par l'effet d'un extrémisme philosophique adopté par Hugo, la représentation de la misère est engagée à statuer, primordialement, sur la question de l'être. La « logique du logos »¹⁰ à laquelle Hugo travaille est, il prend soin d'en avertir, impérieuse : cela signifie qu'il n'est pas question d'en obtenir aucune des assurances qui viennent aussitôt à l'esprit – ni celle d'une transcendance sur laquelle reposerait tout entière l'essence, au-delà du réel disqualifié par l'infertilité ; ni celle d'une origine, à laquelle faire passer en compte une naturalité incorruptible du sujet ; ni celle d'une présence à soi du sens, dans le renouvellement stable de ses manifestations. D'où, dans *Philosophie, commencement d'un livre*, une dérive incessante de concept à concept, l'empêchement, tenacement organisé, pour le discours sur le sens de l'histoire de s'arrêter sur quelque point fixe que ce soit – véritable manœuvre de débordement, où torsions et déplacements notionnels prennent

9. *Ibid.*, p. 533.

10. *Philosophie*, I, 19 ; p. 503.

valeur d'opérations tactiques dans le cadre d'une grande stratégie de bouleversement de la question de l'être. Le meilleur exemple est fourni par l'effort de Hugo sur la notion de nature – le meilleur parce que c'est sur lui que débouche la réquisition du spiritualisme précédemment étudiée, étant entendu qu'en vertu d'une option fondamentale en faveur de l'immanence et au détriment de la transcendance, c'est sur la nature que l'exploration du problème ontologique doit porter. En affirmant le surnaturalisme, Hugo veut certes échapper aux démocrates du « labourer profond »¹¹, auxquels il reproche de faire, côté gauche, le coup de droite de la thèse de l'amélioration sociale qui serait à elle-même sa fin et son moyen. Vouloir extirper l'inquiétude spirituelle du corps social et des consciences, c'est, encore et toujours, supposer et rendre pensable la misère, bref se mettre en position de lui appliquer une volonté de réduction où s'efface son scandale. Mais là ne s'arrête pas la visée hugolienne. Dans un deuxième temps, étant acquis le premier moment de la critique d'une position de gauche supposée piégée, il s'agit pour Hugo d'éviter que son apologie du surnaturalisme ne fasse glisser l'être et le sens hors du réel, et ne le place lui-même, par conséquent, du côté des formes instituées de la religion. Aussi bien l'affirmation du surnaturalisme est-elle manière d'amener un violent coup de force : de dire qu'il n'est que le point aveugle du naturalisme, d'en finir avec l'opposition, trop simple pour être innocente, des deux notions ennemies, de les mettre en perspective l'une de l'autre afin de désigner, dans l'interstice de leur relation, le lieu même de l'être. D'où la formule pivotale de *Philosophie, commencement d'un livre*, que toutes les observations de la science et de la mémoire humaines viennent thématiser surabondamment, c'est-à-dire indéfiniment (et cet indéfini-là, poétique au sens strict, ne relève d'aucune rhétorique, encore moins d'un rapport plus ou moins niais et bavard du penseur à la connaissance : il est l'exécution à la lettre de l'être selon Hugo) : « Le surnaturalisme, c'est la nature trop loin¹². »

La nature, en effet, ou l'énormité. Cette donnée, la nature (dont habituellement on convient comme de la légitimité qui serait donnée au siècle de triompher, à l'aise dans ses bénéfices rationnel et matériel), Hugo s'acharne au contraire à y faire valoir une épuisante logique privative qui s'emparerait du sujet observateur pour lui ôter sa maîtrise, c'est-à-dire les divers privilèges, connexes les uns aux autres, d'une essence *a priori* garantie, d'un sens hérité ou prenable, d'une raison hégémonique, d'une histoire progressive. Que donne-t-

11. *Philosophie*, II ; p.519.

12. *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie ; ibid.*, p. 699.

elle à voir, sinon des phénomènes qui « presque tous [...] ont des apparences combattantes et irritées »¹³, et qui conduisent inmanquablement à ce constat : « l'énormité de la nature est accablante »¹⁴ ? Si Dieu est ainsi présent dans ses manifestations et l'essence entièrement résumée par elles, cela signifie, non pas immédiateté, mais inintelligibilité foncière. L'essentiel tient donc ici dans cette hypothèse que, si l'être est, il ne peut advenir que pour la déroute de tous les appareils de mesure et de représentation. Le sens n'est pas inaccessible par en haut (parce qu'il serait clos dans une transcendance), il l'est par en bas, dans l'ici et maintenant d'un réel incessamment critique. Ce splendide passage sur l'immanence chante l'épreuve des significations toujours déjà dérobées : « L'immanent est hors de notre portée; et nous n'avons ni poids, ni mesure, ni mètre, ni échelle, ni étiage, ni dosage, ni éprouvette, ni réactif, ni pierre de touche qui puisse nous faire connaître le bien et le mal de l'infini et ce qui est normal dans l'énorme¹⁵. » Ou : l'être ne manque certes pas – son problème est précisément qu'il y en a de trop. Le virage de l'essence vers l'énorme fait qu'elle ne peut être approchée que comme « irradiation » de la conscience, et en particulier diffraction du concept.

S'il faut donc bien parler de naturalisme, c'est en tant qu'il va au surnaturalisme comme au point-limite de son extension, où son dépassement est aussi sa réalisation. La métaphysique est le statut potentiel même de la physique: c'est ce que *Philosophie, commencement d'un livre* ressasse admirablement, jouant le jeu de l'exhaustion à la seule fin que le tracé du cercle exhaustif autour du réel, produisant un dehors qui le disqualifie plutôt que la globalisation qui le couronnerait, explicite une fois pour toutes les caractères successivement déraisonnable de la nature, et obligé de sa validation métaphysique. Le martèlement du « si vous pouvez » se saisit de chaque occasion fournie par le réel pour lancer le défi de l'infigurable à une raison appelée à devenir songe. Si bien que la « logique du logos » en voie de constitution est violemment antilogique, ordre intimé au sujet de buter sur autant de « pourquoi », d'achopper *in fine* et indéfiniment sur le « *quidquid delirant* »¹⁶ des manifestations de l'essence, de se laisser emporter par d'impensables renversements de catégories – de la mort en vie (« de toute cette pourriture, elle fait son épanouissement

13. *Philosophie*, I, 4 ; p. 471.

14. *Ibid.* ; p. 468.

15. *Les Fleurs*, VIII ; volume « Critique », p. 557.

16. *Philosophie*, I, 5 ; p. 475

perpétuel »¹⁷), de l'inintelligible de l'informe en forme souveraine du sens (« Est-ce le chaos? – Non c'est l'ordre¹⁸. »). Le « tremblement » est le mode spécifique de la nature, et c'est lui qui voue ainsi la connaissance au piétinement dans le moment cependant évident de son prodigieux développement – comme si jamais le travail, notion centrale du texte hugolien, de l'histoire n'avait été si clair, et jamais non plus si obscur, rebelle à toute conscience. Au bout, au cœur de chaque réalité, quelle que soit celle considérée, physique ou sociale, il y a donc ces « spectres du réel »¹⁹, dont il ne faudrait pas croire, sur la foi de leur « à peine [...] blémissement », qu'ils n'émergent pas au normal, mais dont il faut penser au contraire que, depuis cette borne qu'ils fixent et où s'évanouit l'horizon, ils signalent l'évanouissement même du réel, son caractère par définition spectral. Ce que fait la cosmologie dans *Philosophie, commencement d'un livre*, la misère le fait dans *Les Misérables*, l'une pour la raison, l'autre pour la société, soit : ménager ces confins d'impossible représentation, cet *en plus* de l'être et du réel dans lequel ils basculent pour faire aveu de leur obscurité foncière, en sorte que prenne acte le travail incessant de modification des significations – tel quel, ouvrier et inconnaissable.

On aboutit alors à l'admirable formule, par laquelle Hugo condense tout ce qu'il a à dire quant au statut du sens, tel que son effort d'ontologie privative l'impose : « Quel à vau-l'eau formidable qu'une telle obscurité. [...] La cécité centrale est inouïe²⁰. » Énucléation décisive, parce que sans palliatif : car il y a bien une instance de régie du sens, une essence – quelle que soit la métaphore qui serve à en reconnaître l'emplacement : centre, profondeur, « état normal » –, mais tout d'elle est passé au noir, au nocturne, si bien qu'aucune intelligibilité ne peut plus être récupérée, que se produit, perpétuelle et violente, l'expulsion de ses chances ou occasions. Même béance, par conséquent, au travers du penseur qu'au travers du pensé : entre Pyrrhon et Platon, dans le mitan de l'obscurcissement de la conscience de soi, « une sorte de vide, d'abord terrible »²¹.

L'être est tel que son effet est de décomposer le sujet même de l'ontologie et de borner l'ontologie à l'énoncé de ce qui la rend impraticable. Au début comme à la fin de ses tentatives (puisque « vous en savez autant après la dernière qu'après la première »²²), on

17. *Philosophie*, I, 4 ; p. 470.

18. *Ibid.*, p. 472.

19. *Ibid.*, I, 8 ; p. 485.

20. *Ibid.*, I, 9 ; p. 487.

21. *Ibid.*, II ; p. 510.

22. *Ibid.*, I, 5 ; p. 474

ne trouve guère mieux que ce constat, lui aussi à lire *stricto sensu* pour que la banalité puisse s'en dissiper : « L'être est un miracle innombrable »²³; autrement dit, selon la glose plus forte, immédiatement donnée par Hugo : « multiplication vertigineuse ; unité impassible ». Si l'être n'est pas discutable, il n'advient que comme privation de la cause, dans la monnaie de ses éclats (« l'interstice est la loi de l'être »²⁴) et dans l'éclatement du penseur (« est-ce que l'idée n'est pas de toutes parts pénétrée par l'infini²⁵ ? »). Multiplication ne signifie pas continuité, mais saut dans la discontinuité, où se perd toute adresse à l'unité.

Remarquons ici que c'est ce qui fait le caractère tentateur, et au moins utilisable pour Hugo à titre provisoire, de la transcendance. Si la « logique du logos » qu'il importe de constituer contre la bourgeoisie et sa raison ne peut être que celle du « gouffre », la rigueur du « face à face sépulcral avec la Cause »²⁶ ainsi instauré est tellement insoutenable qu'elle pousse l'esprit sur la pente, en un certain sens, économique qui conduit à « l'hypothèse du monde puni »²⁷, c'est-à-dire qui fait assigner à un châtement divin la privation subie par les hommes de la clarté du sens. Il faudrait donc reconnaître aux théologiens antinaturalistes ce mérite qu'ils ont, mieux, comprenons bien sûr : pire, que tous autres philosophes, obligé les penseurs à réfléchir sur le monde et son histoire sur la base de l'aveuglement et de la mort. Il y a peut-être de l'étrangeté à pareille concession, mais elle n'est pas sans fruit, puisque la faire, c'est se débarrasser de l'histoire linéaire et homogène du progrès, réinscrire pour en faire son urgence l'épouvante laissée pour compte par le triomphe de la bourgeoisie, c'est-à-dire celle suscitée par l'absence du peuple, par la vacance du sens en son développement. Indépendamment de ce qu'elle empêche de penser, de l'abandon inacceptable de la charge du sens à une responsabilité transcendante, l'hypothèse punitive a en tous cas cet effet, qui intéresse Hugo, de faire passer la perception du devenir social et historique par l'extrême intransigeance de la négativité.

« Abîmes, abîmes, abîmes. C'est là le monde²⁸. » Ainsi se résume la question lancinante de l'être, telle qu'elle est fondée par *Philosophie, commencement d'un livre*. La philosophie aurait donc cette charge d'énoncer ce qui la déboute en tant que fondation d'origine.

23. *Ibid.*, I, 13 ; p. 490.

24. *Ibid.*, *ibid.* ; p. 491.

25. *Ibid.*, *ibid.*, *ibid.*

26. *Philosophie*, II ; p. 512.

27. *Ibid.*, I, 9 ; p. 487.

28. *Ibid.*, I, 11 ; p. 489.

Jusqu'à ce point, exactement, on a supposé possibles, et éprouvé légitimes, les passages entre le roman et l'essai testamentaire. Le second généraliserait et systématiserait en effet, sous forme de métaphysique, les phénomènes et les problèmes que le premier couvre pour son compte dans le champ du social. Pourtant, c'est ici qu'il faut revenir aux difficultés, évoquées plus haut, présentées par l'utilisation de ces *marginalia* contemporains de l'œuvre romanesque, et qu'il convient d'inverser le raisonnement de la manipulation : désormais il ne faut plus aller seulement de *Philosophie, commencement d'un livre* aux *Misérables*, comme de l'assemblage théorique à la particularisation historique, mais aller aussi des *Misérables* à *Philosophie, commencement d'un livre*, pour comprendre ce qui a interdit à l'entreprise de globalisation conceptuelle-imaginaire d'acquiescer définitivement son statut de préface, et de trouver simultanément son achèvement.

Or, il est aisé d'observer que c'est sur la deuxième partie de l'essai que les empêchements s'accroissent (« à revoir, à compléter, à coordonner »), et que la logique se bloque sur la partie supposée « établir l'âme », après l'établissement de l'être. Si l'on ajoute à cette remarque le fait que Hugo retire un ensemble de chapitres, prévus pour s'insérer dans *Les Misérables*, pour les tenir en réserve dans la perspective d'un ouvrage sur l'âme, on peut en déduire l'hypothèse que c'est en effet la question de l'âme qui vient faire obstacle et dérégler la collaboration des discours romanesque et philosophique.

Dès le début de *Philosophie, commencement d'un livre*, l'âme est ce gros mot dont il s'agit à l'évidence de ménager l'apparition. Toute « l'exposition du monde » de la partie première jouait en préparation, ou plutôt en doublage, de « l'exposition d'une âme », à la recherche d'une légitimité délicate à établir. « Si le mot âme, écrit Hugo, prononcé ici avant toute explication et tout raisonnement, semble peu rigoureux et au moins prématuré aux amis des déductions correctes, mettez que nous n'avons rien dit²⁹. » C'est avouer, mais ne pas avoir les moyens de justifier, une nécessité intime porteuse de l'intervention philosophique : celle-ci n'aurait qu'un but, l'établissement de l'âme comme absolu, ce qui, dans les conditions de l'esprit moderne, heurte la rationalité et le privilège de la logique qu'elle prétend tenir de son hégémonie acquise. D'où le gigantesque passage par les abîmes pour l'empêcher d'exercice et l'interdire de gouverner ; d'où ce dispositif de l'aveuglement, tout entier agencé pour autoriser en dernière instance le saut du côté de l'âme, qui était en première instance un geste dérisoire, et surtout impossible, encourageant l'accusation trop simple d'archaïsme.

29. *Ibid.*, I, 1 ; p. 468.

Telle est l'opération qu'ébauche la partie seconde. Aboutissant à une forme de pari, entre le oui et le non, Hugo y pose qu'il est impossible de satisfaire à la question du droit, laquelle est pourtant prioritaire dans toute entreprise humaine, sans le passage aux « innéités intuitives » : « Si l'on élague (ces dernières), quelle certitude y a-t-il³⁰ ? » Elles sont exactement ce sans quoi il n'y a plus rien de pensable, ou dans les deux ordres fondamentaux, les présupposés, fragiles mais nécessaires, qui sont seuls à ouvrir la possibilité de dépasser le « *quid obscurum* »³¹ indépassable de l'être : « L'intuition est à la raison ce que la conscience est à la vertu³². » En d'autres termes, tout se passe dans *Philosophie, commencement d'un livre* comme si la formidable épreuve du travail privatif de l'être était la phase intermédiaire de validation, entre l'affirmation, en tant que telle incertaine et facilement réfutable, d'une croyance individuelle, celle du Je-Hugo, et la position philosophique de l'objet de cette croyance, au bout du parcours : de cet « atome moral », « être conscient et un [...] indivisible [...], impondérable [...], point géométrique »³³, à lui seul suffisant, et seul pertinent, pour saturer le « gouffre » ouvert, renverser l'écroulement en équilibre. La ligne est identique dans *L'âme*, où les « abîmes » sociaux viennent d'un seul coup faire office de « preuve » d'une essence fondée en nature, de cet « imperdable que nous avons en nous »³⁴, origine incorruptible, indéfigurable au cœur même de la défiguration : « Aucune fange ne dissout la parcelle de Dieu³⁵. » Rousseau serait ainsi au début et à la fin de l'ontologie privative, référence personnelle puis fondation philosophique, d'abord naïveté foncière de l'intimité du moi, enfin absolu primitif de l'objectivité du droit.

Mais alors : pourquoi y aurait-il lieu de s'interrompre et de remettre à plus tard, c'est-à-dire à jamais, l'achèvement de cette thèse, pourquoi aussi soustraire de la masse romanesque un passage dont on pouvait penser, en regard de sa potentielle préface, qu'il lui aurait été central et essentiel ? Sinon parce que, sur ce point précis, *Les Misérables* soit ne disent pas la même chose, soit constituent une opération qui, sans être peut-être résolument divergente, donne de l'articulation essence-âme, une tout autre représentation que celle

30. *Ibid.*, II, p. 516.

31. La formule doit être complétée : *quid obscurum, quid divinum*. Hugo en use souvent, par exemple pour ce titre des *Misérables* (II, 1, 5 ; 250) : « Le *quid obscurum* des batailles ».

32. *Philosophie*, II ; p. 510.

33. *Ibid.* ; p. 508-509.

34. *Les Fleurs*, IV ; p. 542.

35. *Ibid.* ; *ibid.*

due aux ébauches et fragments philosophiques?

C'est l'ensemble de l'opération Myriel qu'il convient de prendre en compte pour fonder cette hypothèse : on propose de l'entendre comme une réflexion, dont il est exclu que Hugo ait choisi par hasard d'en faire son point de départ, sur la réfutation historique de Rousseau par le siècle à l'instant de son inauguration – meurtre symbolique nécessaire à cette instauration même. Cela s'appellerait : commencer en effet la fiction par le commencement – et le commencement, c'est en l'occurrence l'interdit jeté sur la figure originelle de l'essence, sur celui qui fut « le soleil levant du monde nouveau ». Peut-être *Les Misérables*, roman crépusculaire, ne procèdent-ils que de la difficulté de répondre au désespoir, lors même qu'il a tort ; dialogue avec Gérard de Nerval, par exemple, sur l'erreur de prendre « l'interruption du mouvement pour la mort de l'Être »³⁶.

A dire vrai, la manœuvre hugolienne autour du personnage de M^{gr} Bienvenu n'est rien moins que simple. On sait la première conséquence, d'ailleurs durable, qu'elle a eue, c'est-à-dire la valeur de scandale qui s'est promptement attachée à l'évêque si peu conformiste. Pourtant, si critique que soit la marginalité de l'ecclésiastique, elle ne saurait faire oublier le second effet, non moins important, visé par son portrait, et qui est repérable dans la « restriction » apportée au « juste », laquelle est enchaînée directement, d'une manière évidemment démonstrative, sur la mort à l'antique du Conventionnel G... Ce montage et cette réserve indiquent qu'il y a aussi (et, faut-il ajouter, simultanément) à lire dans le personnage, qui a horripilé la droite catholique par son indépendance évangélique, celui qui mène le deuil de l'esprit philosophique républicain. Myriel couvrirait de la sorte un champ de significations que l'on peut résumer ainsi : représenter à travers lui ce qui peut se faire de mieux (et à ce titre une position intolérable à une bonne partie des possibles lecteurs modernes) en matière de conscience de l'absolu, précisément pour représenter le fait que ce mieux possible, d'ailleurs obsolète au point d'en apparaître légendaire, presque fantomatique à la lisière de la mémoire, est encore à des années-lumière de la conscience philosophique essentialiste, dont il n'est pas exagéré de dire qu'il organise les funérailles et qu'il achève la disparition. Somme toute, à la date fondatrice de 1815, le siècle commençant a tiré un trait sur la formidable rupture de la pensée sur laquelle s'était conclu le siècle précédent, a fondé son développement sur l'expulsion de la

36. *Les Misérables*, V, 1, 20 ; p. 975.

philosophie de l'âme : 1815 fait sortir définitivement de l'horizon historique et mental le rousseauisme, en tant que fondation de l'essence et que politique de la république. Revenir à cette date, pour *Les Misérables*, permet à Hugo une gigantesque entreprise archéologique destinée à statuer sur la manière dont un progressiste doit désormais penser l'histoire, et le fonde à lancer une double interpellation, aux triomphes bourgeois et aux illusions républicaines, à partir de la lointaine époque où la restauration des ultras a frappé de discrédit et de nullité la croyance spirituelle et, avec elle, le meilleur instrument de la liberté. G... gagne et meurt : autant dire qu'il l'emporte théoriquement, ou abstraitement, dans l'établissement de l'innocence comme absolu, de la conscience comme « science innée », de Dieu comme « moi de l'infini »³⁷, de l'histoire comme « affirmation humaine » ; mais que, déjà vieux au moment de l'ébauche pratique et civique de ces différents principes, il sort de scène quand l'histoire l'excommunie. Myriel lui demande une bénédiction, mais lui donne congé, et est témoin de sa fin.

Dans ces conditions, exemplairement lisibles, mettons : sur ce cadavre philosophique, Hugo ouvre son roman avec la grande scène Jean Valjean-Myriel, pour montrer ce qu'il advient de la misère aujourd'hui, c'est-à-dire d'une part l'idée et le régime qu'il n'est plus au pouvoir de personne de lui appliquer (la persistance de l'étincelle divine et la régénération reconnue conséquemment toujours possible), et d'autre part la notion et le traitement sous l'égide desquels on l'abordera désormais (l'effacement du bien et l'expiation reconnue conséquemment nécessaire). Pour rendre claire cette substitution décisive d'une philosophie (négative) à une autre (positive), il écrit cette scène sous modèle – l'effet recherché étant le suivant : que, plus la confrontation la fera se rapprocher de celle qu'elle copie, plus il devienne évident qu'elle s'en distingue et s'y oppose davantage. Sans doute possible, la scène prototype choisie est celle qui ouvre dans *L'Emile* à la fameuse *Profession de foi du Vicaire savoyard*. Le parallèle est suggestif : dans les deux cas, une histoire d'errant qui trouve asile et soutien à son évasion auprès d'un « honnête ecclésiastique » ; et une approche tactique par ce dernier de la perdition pour dégager les formes du salut chez l'être recueilli. Pourtant, au delà de données comparables dont on peut pousser très loin le relevé, rien de commun entre les deux « versions » du même événement. C'est bien sûr dans cette affaire la référence rousseauiste, dont tout est à peu près avoué, en même temps que défait, qui fait le prix de la démonstration engagée.

A tous égards, Myriel est un double du vicaire de Rousseau, ou

37. *Ibid.*, II, 7, 5 ; 409.

du moins il est près de l'être. Il passe de l'un à l'autre beaucoup plus que la fugitive évocation des montagnards « qui ont un doux travail près du ciel et qui [...] sont heureux parce qu'ils sont innocents »³⁸. Rapprochement de biographie imaginaire d'abord : un identique passage en Italie, capital dans le procès de formation de la personne morale (c'est de cette époque, laissée mystérieuse, par le roman, que Myriel le galant revient prêtre, dégagé d'une « virilité [...] passionné(e), peut-être violent(e) »³⁹ – c'est une « aventure de jeunesse » qui fait passer les monts au vicaire de Jean-Jacques) conduit ces deux « ex-pêcheurs » à une position ecclésiastique volontairement limitée (à un « diocèse montagnard » chez Hugo, à « quelque petite cure dans les montagnes » chez Rousseau). Rapprochement quant à l'exposition des personnages : de la « bagatelle » destinée à « faire juger » du travail insensible de la piété du vicaire, Hugo, dirait-on, a repris le biais quasi-évangélique en la généralisant comme mode de construction de son saint, sur la base des « enfantillages presque divins de la bonté »⁴⁰. Rapprochement de conduite en matière de doctrine : l'écart de Myriel par rapport aux « escarpements du rigorisme [...] des vertueux féroces »⁴¹, le mélange d'indulgence pour le péché – « gravitation » – et d'ironie sur les « hypocrisies effarées », correspondent au désintéret du vicaire pour le dogmatisme et pour les usages dévots, et il en va de même pour ce qui est de sa « manière étrange et à [soi] de juger les choses » : « je ne le voyais pas s'inquiéter si ceux qu'il aidait allaient à vêpres [...] je l'entendais quelquefois approuver des dogmes contraires à ceux de l'Eglise romaine »⁴². Rapprochement des probités dans l'exercice du ministère – avec le même exemple de la redistribution des offrandes : chez Rousseau, « plusieurs personnes aimaient mieux faire passer leurs aumônes par ses mains que par celles des riches curés des villes »⁴³, tout de même que chez Hugo, « les offrandes d'argent affluèrent [...] l'évêque en moins d'un an devint le trésorier de tous les bienfaits et le caissier de toutes les détresses. Des sommes considérables passaient par ses mains »⁴⁴. » Rapprochement de l'usage familier de la parole – refus du « sermon » et mise de soi-même « à (l) a portée » de l'autre font de la gravité attentive du vicaire un

38. *Ibid.*, I, 2, 4 ; 66.

39. *Ibid.*, I, 1, 13 ; 45.

40. *Ibid.*, *ibid.*

41. *Ibid.*, I, 1, 4 ; 14. De même pour les formules qui suivent.

42. *Emile*, IV ; *Œuvres complètes*, Houssiaux, 1852-1853, t. 2, p. 565.

43. *Ibid.*, p. 564.

44. *Les Misérables*, I, 1, 2 ; 10.

« spectacle assez touchant »⁴⁵, comparable à la manière dont Myriel « prêchait moins qu'il ne causait »⁴⁶ [et] se mettait à la portée des deux vieilles femmes »⁴⁷ par sa « gaîté enfantine »⁴⁸.

Bref, l'image de M^{gr} Bienvenu entretient certainement un rapport de quasi-citation avec celle du sauveur de Jean-Jacques. La parenté est d'autant plus importante à constater que les deux vicaires vont être placés dans des conditions d'expérience elles-mêmes singulièrement proches. A l'un comme à l'autre, advient un fugitif en même état (« sans asile, prêt à mourir de faim »⁴⁹, rapporte l'*Emile*; « j'ai bien faim »⁵⁰, dit Valjean qui « a besoin d'un asile »⁵¹), près de cette « mort morale » hallucinante pour Rousseau, et qui clôt l'apostrophe terrible de *L'onde et l'ombre* : « O marche implacable des sociétés humaines ! Pertes d'hommes et d'âmes chemin faisant ! [...] disparition sinistre du secours ! O mort morale⁵² ! »; bref, près de ce « degré d'abrutissement qui ôte la vie à l'âme »⁵³ dans le libertin rousseauiste, et dont Hugo exaspère l'effet s'agissant du bagnard. Chez Valjean aussi, « la lumière naturelle »⁵⁴ préexiste à l'épouvante de la destinée sociale, qui se paye d'une *difformité* du cœur, écho direct de *la flétrissure* aperçue par le prêtre d'Italie, comme la haine du criminel relâché qui radicalise le « dépit amer »⁵⁵ du prosélyte.

Les deux fugitifs se présentent donc face à leur juge respectif à cette limite extrême de la consommation du mal. Or c'est ici que vont diverger les tactiques, parce qu'aussi les stratégies, des hommes de foi. On assiste chez Rousseau au développement d'une pédagogie de la réconciliation, qui postule l'essence et vise donc la renaturation du moi, peu à peu rendu à l'« estime de soi-même »⁵⁶, objet de l'« insensible » travail de la bonté dans son âme, bénéficiaire des échanges de confessions, de l'égalité qu'elles instaurent et de la douceur de parole qu'elles autorisent : modèle d'œuvre positive destinée à « rendre à la vertu la victime [...] arrachée à l'infamie »⁵⁷. On est aux antipodes (comme les Alpes, versant piémontais, où « la

45. *Emile, ibid.*

46. *Les Misérables*, I, 1, 3 ; 11.

47. *Ibid.*, I, 1, 4 ; 12.

48. *Ibid.*, I, 1, 13 ; 45.

49. *Emile, ibid.*, p. 563.

50. *Les Misérables*, I, 2, 3 ; 61.

51. *Ibid.*, I, 1, 6 ; 22.

52. *Ibid.*, I, 2, 8 ; 78.

53. *Emile, ibid.*, p. 564.

54. *Les Misérables*, I, 2, 7 ; 71.

55. *Emile, ibid.*, p. 563.

56. *Emile, ibid.*, p. 564.

57. *Ibid., ibid.*

nature étalait [...] toute sa magnificence pour en offrir le texte »⁵⁸ à l'entretien philosophique dans la lumière rasante du matin, ont leur image inversée dans le « *vastus eremus* »⁵⁹ du côté de Digne, avec la « grande plaine rousse absolument déserte »⁶⁰ au déclin du jour) de l'épreuve de force à laquelle Myriel soumet Valjean: pédagogie de la « commotion », modèle d'œuvre privative destinée à interdire de mal le sujet.

Rien ne saurait, à ce stade ultime du parallèle, accuser davantage la différence que le quasi emprunt que représente la célèbre scène du contrat des *Misérables* à la « bagatelle » citée par Jean-Jacques à propos du vicaire. Dans l'*Emile*, la probité est l'occasion de cette « leçon » : « Un jour qu'on lui avait donné quelque argent à distribuer aux pauvres, le jeune homme eut, à ce titre, la lâcheté de lui en demander. Non, dit-il, nous sommes frères, vous m'appartenez, et je ne dois pas toucher à ce dépôt pour mon usage. Ensuite il lui donna de son argent autant qu'il en avait demandé⁶¹. » Cela à comparer avec le terrible et inoubliable « Jean Valjean, mon frère, vous n'appartenez plus au mal, mais au bien. C'est votre âme que je vous achète ; je la retire aux pensées noires et à l'esprit de perdition, et je la donne à Dieu⁶². » Même affaire d'argent et de don, assurément, mais elle est révélatrice de deux volontés irréconciliables : il y a d'une part l'acte de quelqu'un qui « ne vendant point ses bienfaits »⁶³, ne fait usage de son droit sur l'autre que pour mieux signifier une fraternité élémentaire, s'interdit de faire du don, bien sûr un vol, mais plus subtilement, la contrainte d'un futur remords. A cette économie rigoureusement équilibrante, fait pendant d'autre part, mais seulement par les mots, nullement par les idées, la surenchère trouble, à tout jamais déséquilibrante, du geste de l'évêque : fraternel pour produire l'aliénation sans retour de l'autre, lui donnant de trop (et qui plus est, de ce qui n'est pas sa propriété) pour l'engager dans le cycle d'une impossible rédemption, le contraindre à une future dette insolvable.

C'est qu'il n'est plus question, dans *Les Misérables*, de fonder le devenir de l'individu sur la préexistence intangible de l'âme. Modification capitale que celle-ci, qui affecte le corps social au point de pousser le scripteur à mettre Dante à la place de Rousseau, et dont Hugo rend compte en ces termes : « N'y a-t-il pas dans toute âme humaine, n'y avait-il pas dans l'âme de Jean Valjean en

58. *Ibid.*, p. 566.

59. *Philosophie*, I, 18 ; p. 500.

60. *Les Misérables*, I, 2, 13 ; 87.

61. *Emile*, *ibid.*, p. 564.

62. *Les Misérables*, I, 2, 12 ; 86.

63. *Emile*, *ibid.*, *ibid.*

particulier, une première étincelle, un élément divin, incorruptible dans ce monde, immortel dans l'autre, que le bien peut développer, attiser, allumer et faire rayonner splendidement, et que le mal ne peut jamais entièrement éteindre⁶⁴ ? » La damnation moderne oblige à répondre *non* de manière « irrémédiable » à cette pièce essentielle de la stratégie rousseauiste, à celle-là même, nous l'avons vu, que le texte mis en réserve pour *L'Ame* revendique comme sienne. Ainsi se manifeste l'impossibilité au XIX^e siècle du progrès insensé, de cette refonte de la personne à partir de l'inaliénable positivité de la conscience de soi, visée par le vicaire du XVIII^e siècle; d'où la stratégie violente de l'arrachement : à âme perdue, à moi disparu dans la défiguration, appliquer la convulsion de l'aliénation totale, pour engager le sujet, non dans le rayonnement du bien, mais dans le paiement sans fin de l'éradication du mal. Du sujet plein au sujet vide, le siècle a tourné, et la philosophie a nécessairement pivoté avec lui, du côté des opérations privatives.

Peut-être peut-on mieux se rendre compte, au terme de cette confrontation, de ce qui se joue dans la relation des *Misérables* à leurs extraits et retombées philosophiques. D'ailleurs, dès les premières lignes de *Philosophie, commencement d'un livre*, Hugo livrait une indication précieuse à cet égard, écrivant: « Ces pages sont ce qu'elles sont. Il est facile au lecteur de ne pas les lire; il était impossible à l'auteur de ne pas les écrire⁶⁵. » Cela suppose deux positions simultanées par rapport à la tentation de la préface méditative. Autant dire, premièrement, que *Les Misérables* n'ont pas pu être composés sans l'accompagnement de cet appareil de réflexion, provisoire et problématique, bref sans l'investissement, rigoureusement singulier, de la croyance du sujet Hugo sur l'objet romanesque : il y a, lancé par *Les Misérables*, et voulant les couvrir, et presque les signer au propre et au préalable, un engagement du moi personnel, de celui qui ne s'acharne dans l'œuvre à manœuvrer « l'impossibilité » du sens que parce qu'il a la conviction intime, qu'il est exclu de taire, qu'elle est ce « d'où jaillit l'évidence ». D'où ce texte haletant, qui cernerait l'essence privative d'une gigantesque représentation du monde afin de légitimer un *credo* que nul ne serait exempté de risquer, quel que soit l'état de l'histoire et de la philosophie. Mais autant dire, deuxièmement, qu'à l'instant même où Hugo affiche cette conviction-là, une autre survient pour lui faire pièce, selon

64. *Les Misérables*, I, 2, 7 ; 73.

65. *Philosophie*, I, 1 ; p. 468.

laquelle il n'est peut-être pas pertinent de risquer à une place aussi discutable le plus fort et le plus prenant de soi-même. Pourquoi ? Précisément parce que, comme *Les Misérables* ont la charge de le signifier et comme les diverses investigations conduites à l'occasion de *Philosophie, commencement d'un livre* y amènent de toutes parts, s'il y a une caractéristique d'origine du nouveau siècle, c'est bien d'avoir supprimé l'âme, soit l'enjeu même et le moyen de la croyance. Le commencement du roman – 1815 – inscrit une éradication spirituelle inconciliable avec « l'exposition d'une âme »⁶⁶ inscrite, elle, dès l'ouverture de *Philosophie, commencement d'un livre*. A la date indiquée, il y a eu forclusion de l'ontologie et de toute chance de métaphysique positive qui permettrait de dessiner un devenir essentialiste du sujet ; depuis, il y a à compter avec le rejet de cette ontologie qui, interdite, demeure pourtant nécessaire. De là une division requise des rôles (et on devrait trouver géniale, de courage et de rigueur, la série des gestes de Hugo interrompant et censurant sa dérive philosophique à partir des *Misérables*) : si le moi personnel ne saurait vivre, penser, agir, écrire sans le *credo* de l'âme, le moi public ne saurait faire œuvre officiellement que de la seule question qui importe, puisque tout le siècle trouve à s'y qualifier par principe, c'est-à-dire du deuil de l'âme, de cette obligation d'une interprétation au pire de l'histoire.

L'énorme section consacrée à l'événement de Waterloo thématise au sommet, et pour le collectif, ce que la section qui prend Myriel pour figure centrale thématise à la base, et pour l'individuel. A savoir ceci : la nécessité, autrement dit le travail du sens, est sortie de l'horizon de la rationalité, de la manifestation et de la linéarité ; elle est désormais indexée par l'indépassable « *quid obscurum* » – qu'il soit des batailles, du cosmos ou de la personne. Il est exclu de l'« horizon intérieur de l'esprit »⁶⁷ moderne de pouvoir penser : progrès cumulatif pour le compte de la nation et ascension morale pour le compte du sujet. C'est la convulsion qui fait le *logos*, ce sont l'« intervalle obscur » et les « immenses hasards, proportionnés à un infini qui nous échappe »⁶⁸ qui font la loi. D'ailleurs, dans l'instant de son triomphe presque posthume, G... lui-même indiquait le modèle contemporain du sens, qu'a instauré la Révolution (et cela

66. *Ibid.*, *ibid.*

67. *Les Misérables*, I, 2, 7 ; 74.

68. *Ibid.*, II, 1, 11 ; 266.

indépendamment de la nature de l'appréciation qu'on peut porter sur elle) : celui de la « brutalité » qui « dégage[e] toutes les inconnues sociales »⁶⁹, pour une connaissance qui ne saurait être prise qu'a *posteriori*, dans l'après-coup de l'effroi éprouvé d'abord en présence de l'inintelligible. L'essence ne s'exprime plus dans le régime de l'évidence continue dont elle serait toujours l'origine reconnaissable, elle relève du traitement de la commotion et de la transfiguration, dont elle serait le point de fuite mystérieux, par définition dérobé.

La ruine, ou la sommation des éléments de l'histoire par catastrophe, est le truchement de cette négativité opératoire. Ohain pour Waterloo, « fosse » où « la force acquise » du progrès vient s'écraser sur elle-même, répond au désert de Jean Valjean, où « un reste d'impulsion » s'accumule une dernière fois pour commettre « une chose dont [l'individu] n'[est] [...] plus capable »⁷⁰ : ici et là, même rituel de l'énergie invertie, et meurtrière de soi, identique décomposition qui précipite le devenir par passage de l'identité au fantomatique. D'où, corollairement, le régime étrange du roman hugolien: ce qui fait, dans les deux ordres, que le roman devient, selon son propre vocabulaire, poème épique, c'est qu'il subit la pesée du modèle de l'incommensurable, ou plutôt qu'il reconnaît qu'il n'y en a pas d'autre disponible pour qui ne souhaite pas identifier le devenir intelligible des événements et le devenir réel-idéologique de la bourgeoisie ; d'où le fait qu'il revienne largement en arrière par rapport à l'époque du commensurable, c'est-à-dire de la psychologie et de la rationalité. Cette régression à l'archaïque est induite par un changement de point de vue sur le réel.

Mais on pourrait aussi bien dire progression, et bond en avant de la facture hugolienne, au delà du personnage et de la personne. A vrai dire, la métaphore utilisable par la critique, quelle qu'elle soit, n'a guère de sens (sinon d'être, pour la première, celle même de Hugo – « ces récits semblent d'un autre âge »⁷¹ –, pour la seconde, celle pouvant rapidement servir d'index à une lecture de gauche des *Misérables*) : l'important, c'est la rupture impliquée, par tous les détails et gestes des *Misérables*, par rapport à l'économie dominante du sens. L'excrément trouvé comme expression à l'âme par Cambronne, l'imperdable du désir

69. *Ibid.*, I, 1, 10 ; 34.

70. *Ibid.*, I, 2, 13 ; 91.

71. *Ibid.*, II, 1, 9 ; 261.

substitué dans le cas de Jean Valjean à l'imperdable de l'âme, etc. : le renversement à chaque fois, tel que le veut Hugo, ne consiste pas à échanger une position nouvelle contre une position ancienne abandonnée, il consiste à opposer le renversement comme opération à la stabilité des discours – stratégie du « mardi-gras » ou du « changement de front de l'univers »⁷², c'est tout un.

Ainsi la conscience, comme le très célèbre texte de *Une tempête sous un crâne* le signale, n'a plus rien de sa fonction d'ancrage notionnel. Elle n'est certes plus l'opérateur d'une raison délibérative, elle n'a plus la capacité ordonnatrice d'une réflexivité appliquée à la régulation des désirs du sujet : en tant que réflexivité de l'âme sur elle-même, elle est l'épreuve du manque de mesure, infertilité épuisante et disloquante de toute entreprise d'alignement du moi sur l'absolu : « chose sombre que cet infini que tout homme porte en soi et auquel il mesure avec désespoir les volontés de son cerveau et les actions de sa vie »⁷³. Aux antipodes de la lumière logique, primordiale et divine, elle s'offre de manière opaque comme le « pandémonium des sophismes, [...] champ de bataille des passions », et c'est à ce titre qu'on peut dire qu'y œuvre, insaisissable, le devenir, aussi bien qu'au champ de bataille de Waterloo. La conscience-poème, avec ses « géants, mêlées de dragons et d'hydres et nuées de fantômes et spirales visionnaires », fait jouer ce « quelque chose de pareil [aux] vieilles époques orphelines » qui qualifie d'autre part l'affrontement historique et en fait un défi au scripteur, à son ambition de le « fixer absolument »⁷⁴. Conscience de soi, conscience de l'histoire deviennent représentation impossible du chaos, défection de la réflexivité face au sens, « forcenée au bien »⁷⁵ par le « On qui est dans les ténèbres ». Conscience, essence : ou ce qui vient à défaillir, à manquer, comme leurs propriétés qu'on aurait pu, qu'on a pu si passionnément croire naturelles, au sujet, à l'histoire. 1815, dès lors que date reconnue comme l'autre origine – celle qui est venue à bout de l'origine version XVIII^e siècle – ne peut, du point de vue romanesque, qu'être déployée dans le parallèle du vol de l'identité (Valjean) et de l'idéalité (Waterloo).

Suspendons ce travail sur le scénario admirable de Petit-

72. *Ibid.*, II, 1, 9 ; 262.

73. *Ibid.*, I, 7, 3 ; 175, de même pour les deux citations qui suivent.

74. *Ibid.*, II, 1, 5 ; 252.

75. *Ibid.*, V, 6, 4 ; 1088.

Gervais. Derrière soi, l'âge de l'essence, par conséquent de la positivité de la morale et de l'histoire ; à ses pieds, quelque tesson du vase brisé du naguère. Myriel, nouveau et anti-vicaire savoyard, ne pratique plus la thérapeutique douce du don de l'âme, ou plutôt de sa restitution, mais la thérapeutique violente de sa soustraction : extorquer (sous forme de faux contrat : la promesse dont Jean Valjean ne se souvient plus, et pour cause, puisqu'il ne l'a jamais faite ; sous forme de don en trop : les chandeliers) au sujet la propriété primitive, élémentaire, de soi. La scène avec Petit-Gervais apparaît, dans ces conditions, comme le dernier effort de la conscience pour échapper par un travail de placement et de déplacement symboliques à la désappropriation dont elle est l'objet. Valjean rejoue avec le ramoneur le double vol commis sur sa personne. Volé de son dû ? Alors il faut que ce soit Petit-Gervais qui vienne en position de Valjean, pour être celui qui s'entend dire « Va t'en » pour solde de tout compte, pendant que Valjean prend en face de lui(même) la position de la société. Volé de son vol ? Alors c'est Petit-Gervais qui doit se mettre en position de Myriel, possesseur d'un avoir que Valjean peut dérober, alors qu'il n'a pu détenir l'objet volé dans la scène immédiatement antérieure de Digne. Bref, Valjean, deux fois volé, se représente volé pour se récupérer comme voleur : donnez-moi mon argent – on ne le lui donne pas ; laissez-moi mon vol – on l'en prive. Effort de surenchère dans l'antinature, dont l'homosexualité, en affleurement, prend son sens d'être pièce de comparaison, encore une fois, avec Rousseau, destinée à prendre la mesure de la révolution; tandis que dans *l'Emile*, il s'agissait de fuir l'antinature et de reconquérir la naturalité de la conscience de soi, dans *Les Misérables*, qui sont d'un temps qui pense *moins* la naturalité, tout l'effort du sujet pour se retrouver, étant donné que lui est barré l'accès à l'amour-propre et à l'âme, ne peut être que de revendiquer une antinature de plus en plus accusée – par quoi, au lieu de se libérer, il ne fait que s'aliéner davantage, s'enfermant dans le dispositif même que la société lui applique. Aussi bien le scénario répétitif produit-il l'objet en trop – la pièce de Petit-Gervais, qui rejoint les chandeliers de trop – bref, engendre, non un rééquilibrage de l'économie du dû, du pris, du donné, mais une aggravation de l'inamendable. Rejouer la scène primitive de l'achat de l'âme, c'est encore à la lettre mettre à exécution, c'est-à-dire ouvrir indéfiniment, le schéma de

l'expiation, c'est, non se débarrasser du Méphisto évangélique, mais devenir l' « *abdictus* » définitif.

« AUTANT EN EMPORTE LE VENTRE ! »

Claude HABIB

« On se mangeait bien un peu les uns les autres, ce qui est le mystère du mal mêlé au bien; mais pas une bête n'avait l'estomac vide¹. » Dans l'écosystème du Luxembourg en fleurs, les deux petits de la Magnon se sont introduits en fraude, et jouent les trouble-fête de la création :

« Dieu servait le repas universel, chaque être avait sa pâture ou sa pâtée. Le ramier trouvait du chènevis, le pinson trouvait du millet [...] la mouche trouvait des infusoires, le verdier trouvait des mouches². »

Cependant, les deux petits cherchent à manger. Ils ont faim. Ils font partie des misérables, espèce surnuméraire. Tandis que chaque animal trouve sa pitance – ou fond sur sa proie – les deux petits enfants, debout près du bassin, sont les perdants désignés d'un vaste jeu de quatre coins : « Ils tâchaient de se cacher, instinct du pauvre et du faible devant la magnificence, même impersonnelle³. » Dans ce partage injuste, renouvelé d'Epiméthée, c'est de l'homme qu'il est question.

Selon le mythe du *Protagoras*, toutes les espèces animales sont en mesure d'assurer leur conservation, sauf les hommes qui naissent nus et désarmés, victimes de l'étourderie d'Epiméthée : celui-ci, par mégarde, ne les a pas comptés dans le partage des attributs. Les hommes forment donc une espèce non viable avant l'intervention de Prométhée, qui vole pour eux le feu d'Héphaïstos, avant l'intervention de Zeus, qui leur confère le sens de l'honneur et de la justice.

Tout le roman des *Misérables* conteste la chronologie de ce mythe politique, le trop simple partage de l'avant et de l'après. Par le simple fait de leur existence, des êtres misérables témoignent aujourd'hui que ce stade originel n'est jamais dépassé, que l'homme continue de naître nu et désarmé dans un monde régi par l'entre-

1. *Les Misérables*, V, 1, 16 ; 964-965.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

dévoration.

Les Misérables introduisent dans un univers où les trois temps du mythe se mêlent irrémédiablement : Zeus a et n'a pas donné aux hommes ce sens de l'honneur et de la justice qui leur permettrait de vivre dans les villes ; Prométhée a et n'a pas donné les arts et les techniques : tout progrès technique est susceptible de se perdre, comme la fabrication du jais qui s'interrompt à Montreuil-sur-Mer. Bien que Hugo se fasse volontiers l'apologiste du progrès, il semble qu'on ne puisse jamais s'établir, ni fonder quoi que ce soit sur un progrès, qu'il s'agisse d'une innovation technique ou d'une avancée de la justice sociale. L'histoire comprend pourtant des zones d'abondance, mais ces turbulences de prospérité ne s'ordonnent ni ne s'enchaînent : elles sont localisées, comme des remous dans les eaux d'un fleuve, ou comme des nœuds dans les fibres d'un bois. Et l'homme politique qui s'avise du phénomène peut l'administrer mais non le comprendre ; ce progrès, qui n'engendre rien, se prête à l'enregistrement : à tel endroit, de telle date à telle autre, on a payé l'impôt avec facilité.

On se souvient que, pour Protagoras, le don de Zeus avait pour conséquence d'avoir rendu possible la vie dans la cité. Hugo conteste le résultat de cette opération divine. En matière de progrès et de justice sociale, il réfute la preuve par Zeus au moyen d'un constat très simple : la vie dans la cité n'est pas une donnée certaine. On y vit, mais on continue d'y mourir, mais on continue de s'y entretenir. Dans le bas-fond, on assassine. Le choléra souffle à la surface. Paris, de plus, est le théâtre des boucheries historiques, et les barricades de juin 48 se profilent rue de la Chanvrière.

Ces observations demeurent empiriques ; en un second sens, plus général, le résultat visé par Zeus n'a pas été réalisé – preuve sans doute que le don qu'il a fait n'est qu'un mythe. La vie dans la cité, selon l'étymologie grecque, c'est la vie politique ; le sujet du mythe d'Epiméthée, comme son point d'arrivée, c'est l'accès de l'homme au politique. Or dans le cadre des *Misérables*, cet accès existe, mais non pas comme un fait : comme un événement.

Il peut se produire que M. Mabeuf meure en héros sur les barricades. M. Mabeuf était bonhomme. Il disait approuver les opinions politiques et n'en avait lui-même aucune. La misère lui en a donné. Elle lui a donné avec la détermination, l'héroïsme et la mort. Sa résolution nouvelle est telle que l'amoureux des plantes est pris pour un représentant du peuple : le tendre botaniste passe pour un régicide aux yeux des insurgés qui ne le connaissent pas.

Mais ce pas qu'il franchit, d'autres ne le font pas. La prise de conscience politique est une intersection lumineuse et soudaine entre la vertu et la misère vécue. La bonté seule n'ouvre pas sur le

politique ; la misère non plus. D'une part, Monseigneur Myriel, qui n'est que bon, vit et meurt sans opinion⁴; d'autre part, certains misérables confortent le pouvoir en place, liés qu'ils sont à l'État par les services qu'ils lui rendent aux titres de mouchards et de provocateurs.

Ni la seule bonté, ni la misère nue ne peuvent se substituer au sens politique, ce don que désormais nulle transcendance divine n'a le pouvoir de faire à l'homme. La justice ne peut plus descendre d'en haut. Si elle est encore possible, c'est aux misérables hommes qu'il appartient d'en faire la preuve. A l'homme donc, l'animal nu, de produire la justice d'un partage dont il fut l'oublié, le perdant et l'exclu. A l'homme, c'est-à-dire au premier venu, appelé Jean Valjean pour rester dans le vague. Mais comme il ne fut pas compris dans la régulation universelle, son principe, tout d'abord, lui échappe. Ne voyant partout que la violence débraillée qui s'acharne contre lui, il ne perçoit pas d'emblée les lois de la création, mais seulement la loi de la jungle, dite aussi loi du milieu. Car la misère l'a conduit tout droit dans ce milieu du baigneur qui fait mentir le mot de loi, et qui, de force, lui fait dire : rapport de force.

Personne n'ayant annulé la fausse donne originelle, ses effets continuent. Les neveux de Jean Valjean, Fantine et Cosette, Gavroche et ses petits frères, tous affamés, grelottants, sans défense, en sont les preuves vivantes. N'étant préformés ni par la nature, ni par l'instinct, les petits d'hommes sont déformables au plus haut point ; parfois déformés pour un temps, parfois difformes pour la vie : « Jamais parmi les animaux, la créature née pour être une colombe ne se change en une orfraie. Cela ne se voit que parmi les hommes⁵. »

C'est parce qu'elle est humaine qu'Éponine n'est rien de déterminé ; ni colombe, ni orfraie, elle est ce qu'était Cosette : une petite chose, que sa plasticité promet à tous les sorts ; car la perfectibilité infinie de l'homme a pour risque et pour revers sa monstruosité achevée.

Cette nullité instinctuelle, cette neutralité initiale, c'est le fait de tous, et pas seulement le fait des misérables. L'avantage que présentent ces derniers, c'est qu'ils s'ordonnent spontanément aux fins de la démonstration : ils ne peuvent s'y dérober. En effet, ils doivent déterminer leur caractère et leur être sans faire abstraction de la donne première ; sans pouvoir oublier qu'ils sont nés dans un monde qu'ils ordonnent à leur détriment les rapports de prédation.

4. « Qu'on ne se méprenne pas sur notre pensée, nous ne confondons point ce qu'on appelle « opinions politiques » avec la grande aspiration au progrès [...]. » (I, 1, 11 ; 40)

5. III, 8, 4 ; 586.

Pour *Les Misérables*, il n'est pas de faux-fuyants : pas de moyen d'atermoyer, de faire durer. Au contraire, certains bourgeois se complaisent longtemps dans l'indétermination originaire. Ils ne sont pas des cas probants puisqu'ils se contentent d'être ce que les circonstances extérieures les font. Mais tandis que le riche peut oublier qu'il mange, le pauvre ne peut pas oublier qu'il ne mange pas. Pourtant ses choix et ses décisions seront toujours à l'épreuve de la faim ; qu'ils soient brisés net, ou nettement forgés par cette tenaille intestine, ils n'auront jamais l'espèce d'inconsistance infantile qui caractérise les opinions politiques des bourgeois.

Si l'accès au politique est la conjonction des souffrances réelles et de la conscience morale, cet accès n'est jamais chose faite. Mais on se demande s'il faudrait qu'elle le soit, dans un livre où l'électeur est M. Bamatabois. Le texte comprend en effet une parodie de la dimension politique. Hugo ne la fait pas, mais les bourgeois qu'il nous montre s'en chargent. Leurs opinions sont les doublets dérisoires et risibles de l'ordre politique, comme leur bonne conscience est un semblant de conscience morale. Leurs opinions sont ce que Marx en dit dans *La Question Juive* : des propriétés privées. De sorte qu'il est loisible d'en changer, comme on change de chemise, ou plus exactement de chapeau : « C'était le temps de la lutte des républiques de l'Amérique méridionale contre le roi d'Espagne, de Bolivar contre Morillo. Les chapeaux à petits bords étaient royalistes et se nommaient des morillos ; les libéraux portaient des chapeaux à larges bords qui s'appelaient des bolivars⁶. »

Ce genre de mascarade politique est réservée à la bourgeoisie. Même dans leurs engagements les plus généreux, les membres de cette classe sont toujours suspects de simulation. Courfeyrac, destiné à mourir héroïquement sur la barricade, est dangereusement rapproché de Tholomyès, l'image de la lâcheté :

Nous pourrions presque, en ce qui concerne Courfeyrac, nous en tenir là, et nous borner à dire quant au reste : Courfeyrac, voyez Tholomyès.

Courfeyrac en effet avait cette verve de jeunesse qu'on pourrait appeler ra beauté du diable de l'esprit. Plus tard, cela s'éteint comme la gentillesse du petit chat, et toute cette beauté aboutit, sur deux pieds, au bourgeois, et sur quatre pattes, au matou⁷.

Or Tholomyès confine lui-même à Bamatabois: « M. Félix Tholomyès, resté dans sa province et n'ayant jamais vu Paris, serait un

6. I, 5, 12 ; 151.

7. III, 4, 1 ; 518.

de ces hommes-là⁸. »

Hugo n'impute jamais à trahison le retour que fait Marius à sa classe d'origine. Il s'efforce de préserver son héros des retombées de la critique destinée à la bourgeoisie. Mais dans le texte, l'effort se sent : « Marius, pour le dire en passant, républicain militant, et il l'avait prouvé, était maintenant baron malgré lui⁹. » Du reste, pour profondes que soient les oppositions politiques qui déchirent la famille de Marius, leur caractère systématique prête à sourire : Marius républicain naît d'un père bonapartiste et d'un grand-père plus royaliste que le roi. Quels que soient les exploits du colonel et de son fils, cette série de personnages, parfaitement unie sur son mode de désunion, appelle une rubrique au jeu des sept familles.

Dans les « familles » misérables, toutes matrilineaires à l'exception des Thénardier, ce genre de dissension serait un luxe impensable. C'est sans raison qu'on se déteste, sans raison qu'on jette un enfant à la porte. Le fait est que M^{me} Thénardier n'a jamais aimé ses fils : « Pourquoi? Parce que. Le plus terrible des motifs et la plus indiscutable des réponses : Parce que¹⁰. » On ne s'injurie pas en famille par gouvernants interposés, car les rejets sont immédiats. Ils sont irréversibles. Point d'altercation politique : il n'en est pas besoin pour devenir des étrangers.

Tout au long de la cinquième partie, Jean Valjean s'arc-boute pour parvenir à marier les enfants de ces deux familles : Cosette et Marius, soit la fille de la misère et le fils de la bourgeoisie. Symboliquement, Marius n'a pas de mère et Cosette pas de père. En se sacrifiant afin qu'ils s'unissent, Jean Valjean conjoint deux êtres qui s'aimaient. Il réunit au delà d'eux les deux modes de filiation, le mode misérable et matrilineaire, le mode politique et patriarcal. Il serait hâtif de croire que le premier des deux a fait les frais de la noce, et qu'Euphrasie Fauchelevent, dotée par Jean Valjean d'une grosse fortune ainsi que d'un père postiche, peut devenir baronne en ignorant ses origines. Ce serait faire peu de cas d'une inscription symbolique, différée mais essentielle: Jean Valjean meurt en lui léguant un nom de femme, Fantine. Cependant il prend soin qu'on efface le sien: « Pas de nom sur la pierre¹¹ ».

Le tuteur légal s'était esquivé, au moment de signer l'acte de mariage, pour le plus grand triomphe – et la meilleure assise – du patronyme Pontmercy. Le père adoptif à son tour disparaît, cela afin qu'il soit mémoire d'un prénom misérable, donné par hasard et

8. I, 5, 12 ; 150.

9. V, 7, 1 ; 1093.

10. IV, 6, 1 ; 745.

11. V, 9, 5 ; 1149.

tombé dans l'oubli. Lorsque l'ancien forçat relève ainsi le nom d'une fille publique, jetée depuis longtemps à la fosse commune, c'est d'en bas, non du ciel, que la justice arrive.

Le roman feint le manichéisme, il n'est pas manichéen. Pour s'en convaincre, il suffit de prendre au pied de la lettre la métaphore récurrente de la lumière et *des* ténèbres : il apparaît que l'ombre est multiple et que le mal est pluriel. Partant le bien n'est jamais le contraire du mal, il est l'entre-deux des maux. Charybde *et* Scylla. Et la vertu s'avère au pluriel des écueils.

Aussi Jean Valjean, pour rendre la justice aux hommes, ne lutte-t-il pas contre un mais contre deux ennemis, et ces deux ennemis sont ennemis entre eux : c'est l'homme de la loi et l'homme sans loi. Pour Thénardier, rien de tel que la loi n'existe, et pour Javert, rien d'autre qu'elle. Le résultat n'est pas identique, mais symétrique, comme le crime et le suicide sont symétriques autour de l'existence humaine, comme sont symétriques autour de la démocratie l'anarchie et le totalitarisme.

Thénardier, lui, n'a jamais reçu le présent de Zeus : point d'honneur ni de justice dans les parages où le mauvais pauvre va quêter sa subsistance, tantôt en voleur, tantôt en mendiant, et toujours prêt à mordre la main qui le nourrit. Thénardier habite à demeure l'univers d'Epiméthée, cette création manquée où les hommes sont jetés en proie les uns aux autres, en pâture au monde entier.

Pour Thénardier, que l'auteur finit par traiter de « bourgeois manqué »¹², comme pour les bourgeois accomplis, rien de vrai comme l'ingestion. L'aubergiste de Montfermeil souscritait aux propos du sénateur de Digne: « Il faut être mangeant ou mangé. Je mange. Mieux vaut être la dent que l'herbe. Telle est ma sagesse¹³. » Cette sagesse-là exaspère Gavroche. Sur le chemin des barricades, l'enfant, qui bientôt va mourir à jeun, raille d'un même élan le ventre et les bourgeois: « Ces rentiers, comme c'est gras! Ça se gave. Ça patauge dans les bons dîners. Demandez leur ce qu'ils font de leur argent. Ils n'en savent rien. Ils le mangent, quoi! Autant en emporte le ventre¹⁴. »

L'escarpe le plus fin et le bourgeois le plus obtus tressaillent au même désir, visant la même plénitude. La différence est que le

12. Ce jugement a la force d'une conclusion, puisqu'il intervient dans le roman la dernière fois qu'il est question du personnage: « La misère morale de Thénardier, le bourgeois manqué, était irrémédiable. » (V. 9, 4 ; 1142)

13. I, 1, 8 ; 26.

14. IV, 11, 1 ; 846.

misérable ne peut jamais oublier cette loi générale de l'absorption, alors que le riche, parce qu'il en accomplit trop bien tous les articles, ne la sent plus peser sur lui : dès lors il peut prétendre s'en abstraire, et se payer le luxe de la méconnaissance. Le riche confond, chaque fois que bon lui semble, la satiété bourgeoise et l'ataraxie antique, le calme souverain du jeûne avec l'apaisement qui suit les bons dîners.

Thénardier n'a pas de ces illusions-là. Il est rivé au monde du rapport de forces, il est enchaîné à l'étroite condition de misérable, dans « ces casemates impénétrables où rampent pêle-mêle ceux qui saignent et ceux qui frappent, ceux qui pleurent et ceux qui maudissent, ceux qui jeûnent et ceux qui dévorent, ceux qui endurent le mal et ceux qui le font¹⁵. » S'il parvient à quitter la prison de la Force, il ne peut s'évader du monde de la faim : au sortir de l'une, il est dans l'autre.

Voici quel fut le premier mot de cet homme :

– Maintenant, qui allons-nous manger?

Il est inutile d'expliquer le sens de ce mot affreusement transparent qui signifie tout à la fois, tuer, assassiner et dévaliser. *Manger*, sens vrai : *dévoré*¹⁶.

Thénardier, comme on dit, ne s'en sort pas ; mais Javert y reconduit. C'est peut-être plus grave. Javert ne se contente pas de ramener au bagne quelques misérables en rupture de ban : avec lui, c'est la société qui se ramène au bagne. Javert rêve de verrouiller ce monde qu'il quadrille, qu'il contrôle, et finalement qu'il contient. Le grand fantasme du maintien de l'ordre se soutient d'une identification : Javert est lui-même l'ordre qu'il fait régner. Aussi tout désordre extérieur est-il une atteinte intime. Inversement le seul problème moral qui l'atteigne se traduit par un désordre extérieur : un policier couvre la fuite d'un évadé du bagne, émeutier de surcroît. Javert s'est aveuglément aliéné au dogme légal : chez lui, les intérêts du moi ne se distinguent plus du texte de la loi. Au contraire de l'idolâtrie qui attache Grantaire à la personne d'Enjolras, l'inféodation de Javert ne s'est pas nouée dans un rapport personnel : Javert n'aime pas son supérieur hiérarchique, il aime la hiérarchie qui lui donne un supérieur. Javert obéira à qui que ce soit, pourvu que le code le désigne à son respect. Javert réalise le paradoxe d'un esclavage absolu, parfaitement dégagé des attaches personnelles, totalement détaché du corps du maître. C'est l'esclavage déchaîné.

Les paysans asturiens sont convaincus que dans toute portée de louve il y a un chien, lequel est tué par sa mère, sans quoi en

15. IV, 7, 1 ; 778.

16. IV, 6, 3 ; 774.

grandissant il dévorerait les autres petits.

Donnez une face humaine à ce chien fils d'une louve, et ce sera Javert¹⁷.

Javert n'est le chien d'aucun maître, il est un chien qui se retourne contre la sauvagerie d'où lui-même est venu. Dressé de naissance, il pose l'énigme de la servilité à l'état pur, c'est-à-dire de la servilité sans maître. Se retourner contre un milieu d'origine, c'est la manière la plus retorse d'y rester. Tandis que Thénardier séjourne dans l'animalité de la misère originelle, Javert y fait retour, comme un « dogue traqueur »¹⁸. Ses filatures font ressurgir dans le texte la métaphore caractéristique de la prédation : « On eût dit un appétit qui suit une proie, sans avoir l'air de le faire exprès. »

Thénardier n'entraîne que les siens dans la misère ; avec Javert, c'est la loi qui chancelle. Dans les corps à corps furieux que Javert livre aux malfaiteurs, les faits de loi ne sont plus que des gestes de l'instinct : « Vingt fois il avait été tenté de se jeter sur Jean Valjean, de le saisir et de le dévorer, c'est-à-dire de l'arrêter¹⁹. » La justice humaine devait mettre un terme à l'entre-dévoration ; voici qu'elle en relance le cours. Hugo ne cesse pas de s'interroger sur cette effrayante inversion, ce point où la justice se retourne en vindicte, où la puissance sociale s'érige en guillotine : « La guillotine est la concrétion de la loi; elle se nomme *vindicte* ; elle n'est pas neutre, et ne vous permet pas de rester neutre²⁰. » La puissance sociale, qui se concrétise en *potence*, prend pour gibier les misérables. Comment se forme cette concrétion ? Javert, parmi d'autres, en est l'opérateur. Avec lui s'effectue insidieusement une destitution de la loi, liée à sa réalisation. Pour Javert, la loi n'existe pas comme question de la transcendance : elle déchoit sous sa garde et se dégrade dans ses mains jusqu'à n'être qu'un instrument, précisément parce qu'il la garde, et qu'il la tient bien en main. Thénardier n'avait pas de loi, mais Javert en a trop, lui qui la possède une fois pour toute comme une chose à défendre. Partant, ni Thénardier ni Javert n'ont de cas de conscience : ni celui qui tourne la loi, ni celui qui la défend n'ont le devoir de la produire.

C'est au nom de la loi que Javert juge Fantine, ayant innocenté d'office le bourgeois Bamatabois. L'asservissement de Javert à la loi n'est pas seulement un phénomène psychologique, concernant le seul Javert. Cet asservissement retentit sur la loi, qui devient instrument de l'asservissement. Exercée par Javert, la loi est une

17. I, 5, 5 ; 136.

18. V, 3, 3 ; 1013 ; *ibid.* pour la citation suivante.

19. V, 4 ; 1041.

20. I, 1, 4 ; 16.

arme aux mains des puissants. Cette arme est dirigée contre les misérables, classe dans laquelle il finit par s'inclure en se donnant la mort.

Entre les deux extrêmes représentés par Javert et par Thénardier, Jean Valjean se fraye un chemin. Il esquive d'abord un péril après l'autre : dans le bois, près de Chelles, il met en fuite l'aubergiste qui le filait, puis il échappe à Javert qui le traquait en escaladant le mur du couvent. Mais les deux hommes continuent de le poursuivre. Ils le rejoignent en même temps : comme pour souligner la bipolarité du mal, ils sont tous deux présents dans le bouge Jondrette. Le danger forme alors une tenaille. Celle-ci se referme sur elle-même, puisque Javert laisse filer Jean Valjean et s'empare de Thénardier. Mais ce schéma peut s'inverser : au sortir de l'égout dont il détient la clef, c'est Thénardier cette fois qui livre Jean Valjean à Javert posté sur la berge.

Jusqu'au suicide de Javert qui met fin à cette configuration fondamentale, Jean Valjean est un homme assailli de deux côtés : il n'a donc pas d'autres recours que la fuite. On aurait pourtant tort de croire que cette fuite est toute circonstancielle : les fuites successives de Jean Valjean reflètent une disposition d'esprit constante, l'aspiration au détachement. Jean Valjean ne se contente pas de distancer ses ennemis, ni d'esquiver telle ou telle prise ; il cherche à échapper à l'emprise comme telle. Il est celui qui se départit. En effet, de démuné qu'il était au départ, Jean Valjean s'est retrouvé, au terme des cinq premiers livres, pourvu de tous les attributs de la puissance : la misère l'a aguerré ; il a développé sa force dans son métier d'émondeur, son intelligence au bagne, puis il a acquis la fortune qui lui manquait dans l'entreprise de Montreuil-sur-Mer. Tel est le capital complexe qu'il s'agit de dilapider : dans le mouvement de la fuite, il s'avère que Jean Valjean ne ramasse ses forces qu'afin de les dépenser.

On peut distinguer après Elias Canetti²¹ deux dimensions dans la puissance : la première consiste à maîtriser les proies, la seconde à ne pas se laisser soi-même maîtriser par d'autres prédateurs. Cette distinction permet de penser l'opération de Jean Valjean : manifestement, celui-ci utilise sa force à contre-pied, puisqu'il ampute la puissance de sa première dimension en s'appuyant sur la seconde. Jean Valjean prouve par la fuite l'inutilité de la prise : il démontre puissamment la vanité de la puissance.

Dans son mouvement de fuite, il ne cherche plus à rien atteindre, au contraire : à chaque instant il tente de se départir d'un désir d'objet renaissant. Car sous le nom de Madeleine, il tenait encore à

21. Voir *Masse et Puissance* : « Saisir et absorber », p. 215 et suiv.

posséder le pays qu'il a fait renaître, sous le nom d'Ultime Fauchelevent, il tient encore à posséder Cosette, qu'il a tirée de la misère. Pour échapper à l'univers de la prise et de la proie, Jean Valjean fait du dénuement son but, et se prend lui-même pour proie. Car posséder le pays, c'est envoyer Champmathieu aux galères, posséder Cosette, c'est en priver Marius. Toujours replongé dans le réel social où le malheur des uns fait le bonheur des autres, Jean Valjean s'acharne à convertir le prodige de sa force dans le miracle de sa fuite : jusqu'à ce que la mort vienne pérenniser sa fugitive sainteté, il ne peut cesser d'être en proie à lui-même.

Quand il semble fuir des ennemis réels, Jean Valjean, en fait, ne cesse de se poursuivre. C'est qu'auparavant, il s'est toujours-déjà atteint, concrètement ou symboliquement. Le premier cas s'illustre dans le guet-apens du bouge Jondrette : ayant réussi à désarmer ses tortionnaires, Jean Valjean ne retourne pas contre eux, mais contre lui, le ciseau ardent dont ils le menaçaient.

On entendit le frémissement de la chair brûlée, l'odeur propre aux chambres de torture se répandit dans le taudis [...] et, tandis que le fer rouge s'enfonçait dans la plaie fumante, impassible et presque auguste, il attachait sur Thénardier son beau regard sans haine où la souffrance s'évanouissait dans une majesté sereine²².

Puis, jetant l'arme par la fenêtre, Jean Valjean se livre aux mains des assassins, non sans leur remettre la clef de sa conduite : « Misérables, dit-il, n'ayez pas plus peur de moi que je n'ai peur de vous ».

L'auto-affection ne délivre pas la proie, mais le couple formé par la proie et le prédateur. Lorsqu'il se porte atteinte, Jean Valjean brise l'espace clos de l'attentat, il défait la distribution des rôles, et prouve à tous l'existence d'un monde qui ne s'ordonne pas selon la peur des coups. Or ce monde qu'il promet n'est pas un espace restreint, capitonné par les richesses et protégé par les lois. Ce monde est là. Il existe en acte dans le bouge Jondrette. Il existe dans le monde des misérables, ceux à qui Jean Valjean s'adresse et parmi lesquels il n'a jamais cessé de se compter. L'espace est le même, l'orientation seule a changé. Elle se modifie lorsque le puissant du moment, infléchissant le cours de la force, épargne la proie désignée.

Sur le plan symbolique, c'est par deux fois l'aveu de son nom qui le précipite dans la fuite ou l'exil : lorsqu'il se nomme au tribunal d'Arras pour innocenter Champmathieu, et lorsqu'il révèle son nom à Marius, pour se sacrifier au bonheur conjugal.

22. III, 8, 20 ; 640.

Thénardier porte autant de noms qu'il a de mauvais desseins. Javert, l'homme de la loi, n'en porte qu'un, au point qu'il n'a même plus de prénom. La misère dépravatrice fait éclater le moi dans la multiplicité des masques ; la loi répressive le resserre pour les besoins du service : le nom n'est presque plus matrice de l'identité ; il se rétrécit jusqu'au matricule. Là encore, Jean Valjean se tient entre les deux : engagé comme Thénardier dans le jeu illégal des fausses identités, Jean Valjean n'aura de cesse qu'il n'ait rejoint son nom. Aucune vanité n'entre dans sa tentative. Le désir de survivre par son nom ne l'habite pas non plus. Pourtant il tâche d'assumer son nom, franchissant à plusieurs reprises la béance qui sépare les intérêts du moi et le symbole de soi. Car la production humaine de la justice et de la loi se noue à l'énigme de l'identité. Si l'on peut machinalement obéir aux lois et répondre à son nom, on ne peut promouvoir de juste loi qu'à raison d'un retour sur soi : qui suis-je pour faire la loi? Cette question de l'identité, rendue spectaculaire par son statut d'ancien forçat, se pose et s'ajourne chaque fois que Jean Valjean doit porter un jugement moral.

Jean Valjean n'est pas le seul héros du livre à s'interroger sur son nom. Marius le fait également ; mais il n'est pas seul : il est soutenu par l'amour que lui a voué son père, il est tenu par l'amour qu'il éprouve pour Cosette. Le nom de Pontmercy est euphorique en tant qu'il est un titre transmissible, c'est-à-dire objet de don, tout en demeurant facteur d'obligation : don de l'empereur avant d'être un don du père, Marius le reprend pour l'offrir à Cosette. Pourtant, tout gratifiant qu'il est, ce nom aura requis, de Marius et de son père, le baptême du feu et l'épreuve de la misère.

C'est à Marius, à cet homme digne du nom qu'il porte, que Jean Valjean réserve ses regards de haine. En cela non plus, *Les Misérables* ne sont pas un roman manichéen. On a vu que l'opposition du mal et du bien se compliquait de la diversité du mal. Mais quant à la nature du bien, la dualité de Javert et de Thénardier n'enseigne rien ; en se débarrassant de l'un, puis de l'autre, puis des deux à la fois, le héros ne manifeste qu'une adresse de jongleur. Escalader le mur du couvent avec Cosette sur le dos, cela relève de l'exploit sportif. Traverser l'égout de Paris en portant Marius, c'est autre chose : le fardeau a changé de nature. Cette fois Jean Valjean n'emporte plus vers le salut tout ce qu'il aime au monde, mais tout ce qu'il déteste. Pour lui, Marius est un fardeau moral ; il lui pèse sur le cœur : lourde pesée que celle de la haine que Jean Valjean voue à Marius en s'employant à le sauver.

[...] le cœur battait encore. Jean Valjean déchira sa chemise, banda les plaies le mieux qu'il put et arrêta le sang qui coulait ; puis, se penchant dans ce demi-jour sur Marius toujours sans connaissance et

presque sans souffle, il le regarda avec une inexprimable haine²³.

Significativement, le titre de ce chapitre élève ses efforts à la hauteur de ceux du Christ : « Lui aussi porte sa croix ». En supportant le poids de ce corps sans reproche, Jean Valjean illustre la passion humaine, qui n'est pas de souffrir pour les péchés des hommes, mais bien de souffrir pour triompher des siens. En la personne de Marius, Jean Valjean rencontre un adversaire digne de lui. Séparé de lui par l'âge et par l'origine sociale, il doit cependant reconnaître en Marius un autre lui-même : Marius, épris de justice et de liberté, Marius amoureux de Cosette, se dresse devant lui comme un *alter ego*.

Jean Valjean en conçoit aussitôt de la haine, ce sentiment qui l'avait quitté depuis le bienfait de l'évêque, et que les menées de Patron-Minette n'avaient pas réussi à faire renaître en lui. Pourtant Marius est un homme de bonne volonté : c'est même parce qu'il l'est à l'égal de Jean Valjean qu'il menace de prendre sa place dans le cœur de Cosette, et qu'il peut le désirer. L'adversaire, le vrai, c'est le semblable. Et ce que sa rencontre enseigne à Jean Valjean, c'est qu'il ne peut cesser un instant de se tourner contre lui-même. Car c'est au plus intime que le jeune homme a fait ressurgir le désir d'homicide. Jean Valjean trouve au fond de lui la haine qui animait ses ennemis habituels. Quand il reconnaît en l'autre son semblable, il découvre en lui-même l'ennemi qu'il fuyait.

Lorsque les figurations extérieures du mal s'évanouissent dans les ténèbres, quand il ne reste de Javert qu'une note de service, et de Thénardier qu'un masque de carnaval, le mal apparaît pour ce qu'il était : non pas l'apanage de quelques mauvais, mais une division qui traverse tout sujet. Le premier « crime » de Jean Valjean, le vol du pain, était un acte de prédation pur et simple. Il s'inscrivait dans l'ordre du besoin, ou, pour reprendre la comparaison, dans le monde d'Epiméthée. Si Hugo ne minimise pas cette faute initiale, par contre il s'amuse ouvertement des larcins de Gavroche aux dépens du barbier : de tels vols, dictés par la faim, ne posent pas la question morale ; c'est l'homicide qui la soulève. Or – et c'est la limite du modèle d'Epiméthée, le point où la transposition ne peut plus se faire des espèces animales au monde des hommes –, or l'homme qui veut tuer ne confond jamais sa victime et sa proie. L'ennemi est toujours celui qui s'interpose entre le sujet et la proie qu'il convoite, de sorte que le crime humain ne se projette qu'à raison d'une essentielle identité : l'homme ne peut vouloir tuer que celui qui lui prend sa place, mais pour que l'autre ait pris sa place, il fallait donc qu'il eût même taille et même forme. L'autre a toujours-déjà

23. V, 3, 4 ; 1017-1018.

prouvé qu'il s'égalait à l'assassin. L'assassinat de Jean Valjean, que projette Thénardier, la mort de Marius, dont Jean Valjean caresse l'espoir, s'éclairent sur un fond de jalousie : Thénardier voudrait être riche à la place de Jean Valjean, Jean Valjean voudrait être aimé à la place de Marius. Les premiers vols renvoient aux impératifs de la conservation ; ils décrivent un monde où la faim se combine à la nécessité. Mais cette création copiée d'Épiméthée s'éclaire étrangement à la lueur des crimes, car le mobile du crime, ce n'est pas la survie, c'est l'envie. Pour l'assassin, la loi de la dévoration agit à la manière d'un prétexte ou d'un leurre : ce n'est pas de cela qu'il s'agit.

En effet la création n'est pas une équitable distribution de l'attaque et de la fuite, des griffes et des crocs, des défenses et des sabots. Elle n'apparaît telle qu'au regard de l'homme, ce dernier venu qui se tient pour mal loti. Car l'envieux s'invente un passé de victime, et forge à son usage le mythe d'un oubli des Dieux. Le règne vivant où l'on tue pour survivre existe, mais il n'a pas valeur de loi : il est le paradigme rétrospectif où se distribue, au fil des épreuves, la ménagerie des âmes misérables. Et tandis que les jaloux se posent eux-mêmes en dindon de la farce, le texte nous apprend à regarder les animaux : « Les animaux ne sont autre chose que les figures de nos vertus et de nos vices, errantes devant nos yeux, les fantômes visibles de nos âmes²⁴. »

L'entre-dévoration propre aux animaux ne met pas l'homme en péril, mais en demeure de se comprendre dans la complexité grouillante des espèces, afin d'en faire surgir le sens et l'unité. En charge de produire l'unité de la création, l'homme se perd et perd le monde chaque fois qu'il s'arrête aux places déjà prises, c'est-à-dire chaque fois que l'animalité devient l'alibi de l'inhumanité. L'immobilisme et l'envie qui l'hallucine, le refus de céder la place et le désir de s'en saisir, reviennent à dé-créer le monde, tout aussi certainement que l'argot détruit la langue : « On croit voir une affreuse broussaille vivante et hérissée qui tressaille, se meut, s'agite, redemande l'ombre, menace et regarde. Tel mot ressemble à une griffe, tel autre à un œil éteint et sanglant ; telle phrase semble remuer comme une pince de crabe. Tout cela vit de cette vitalité hideuse des choses qui se sont organisées dans la désorganisation²⁵. ». Cette chose hideuse et néanmoins viable, il s'agit de l'adopter ; cette création, injuste et vivable, il s'agit de l'habiter. Le romancier doit faire pénétrer l'argot dans la littérature, et le juste doit faire entrer, non pas l'harmonie dans le monde, mais

24. I, 5, 5 ; 135-136.

25. IV, 7, 1 ; 776.

le monde, tel qu'il est, dans l'harmonie. C'est alors seulement qu'il s'avère que le partage de l'homme, dans une création qui n'a jamais pu avoir lieu, ce n'était rien moins que la création même.

UNE HISTOIRE QUI DATE

Yves GOHIN

Au seuil des *Misérables* Hugo nous interdit l'intemporalité: « tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles ». Le lecteur actuel est-il suffisamment sensible au poids de cette litote, à la pression de ces futurs ? Son regard risque de glisser sur cet avant-propos (manifestement rhétorique) de ce roman (évidemment naïf) qui concerne un monde si loin du nôtre, si différent n'est-ce pas? Mais aux facilités de l'oubli s'oppose la date qui suit cette phrase: *1^{er} janvier 1862*, repère d'un siècle, début d'une année qui prend place parmi les nôtres; s'y adjoint le nom d'une demeure, *Hauteville-House*, dont les deux initiales troublent la signature qu'elles tracent. Actualiser *Les Misérables* doit être d'abord les lire dans l'actualité de leur écriture, percevoir la voix qui les anime au lieu et au moment où elle se pose.

De ce point de vue, le tableau qui suit peut lui non plus n'être pas inutile.

Mais au préalable, il se justifie par une visée plus modeste : fournir un instrument de lecture, parallèle à celui que serait une topographie de l'action ou un index des personnages. *Les Misérables* ne bénéficient pas de toute la diversité des travaux qu'ont suscités en ce sens, à la mesure de leur diversité propre, les œuvres de Balzac ou de Proust. Ce roman de Hugo mérite pourtant la même sorte d'attention, que peut faciliter sa cohérence initiale, mais que risquent de compliquer les détours, plus subtils que les manuels ne l'enseignent, de sa stratégie narrative. Ce fut l'un des mérites de l'édition des « Classiques Garnier », établie en 1963 par M.-F. Guyard, de comporter à la fin de son deuxième tome un relevé assez précis des principales dates qui jalonnent les cheminements de l'intrigue. Il y manque cependant les références nécessaires pour le contrôle de ses affirmations. Dans l'édition « Folio » (Gallimard, 1973), j'ai tenté de juxtaposer quelques-unes de ces dates à celles de l'histoire contemporaine et de la biographie de l'auteur, afin qu'on puisse en étudier les concurrences ou

les contrastes¹. Je ne propose ici rien d'autre qu'une nouvelle ébauche de la chronologie des personnages, de leurs aventures et de leurs actes, avec plus de certitude parfois et plus de doute ailleurs, selon les données du texte. Du moins ces données seront-elles vérifiables : les références correspondent à l'indication large, mais généralement utilisable, de la partie, du livre et du chapitre qui les contiennent. Le commentaire apporté à ce tableau paraîtra sans doute hétéroclite, aride peut-être, certainement lacunaire. A défaut d'une analyse systématique, il prétend seulement circonscrire quelques difficultés, indiquer quelques significations, à partir desquelles, je l'espère, se formule, ont de nouvelles remarques, des réflexions plus aiguës, des synthèses plus vastes.

1. Ce parallèle ne pourrait être complété et justifié que s'il était développé en quelques centaines de pages (travail rigoureusement commencé sur plusieurs points, dans un mémoire inédit de Jean-Claude Nabet, mené à bien sous la direction de Jacques Seebacher en 1979: *L'inscription de l'autobiographie dans les Misérables*). Je signalerai ici, en ce qui concerne l'édition « Folio », deux lapsus et une coquille : – à la p. 31, il faut intervertir les dates de naissance des parents de Hugo : Sophie Trébuchet en 1772, Léopold Hugo en 1773; – à la p. 33, supprimer pour 1820 « Fantine renvoyée de la fabrique de M. Madeleine » et reporter cet événement en 1821 ; – à la p. 34, rectifier la date de la mort de Mgr Myriel: 1821, et non 1820.

DATE	ÉVÉNEMENT	RÉFÉRENCES
1729	— Naissance du conventionnel G.	I, 1, 10
1739 ou 1740	— Naissance de Myriel à Aix-en-Provence	I, 1, 13 ou I, 5, 4
1740	— Naissance de Gillenormand à Moulins.	III, 3, 6; III, 3, 7; IV, 8, 7
1749 ou 1750	— Naissance de M ^{lle} Baptistine et de M ^{me} Magloire.	I, 1, 1
1752	— Naissance de Mabeuf.	IV, II, 3; IV, 9, 3
1769	— Naissance de Jean Valjean(JV) à Faverolles et de Champmathieu (il ne sait où).	I, 4, 3; II, IV,3; I, 6, 2 et I, 7, 10
1767 (?)	— Naissance de Pontmercy	III, 3, 2
1773	— Naissance de Thénardier.	II, 3, 2 ; III, 8, 6
1775	— Naissance de Javert.	I, 5, 5 ; IV, 12, 7
<i>Id.</i>	— Naissance de M ^{lle} Gillenormand aînée.	III, 2,7 et 8 ; V, 5,4
1785	— Naissance de M ^{lle} Gillenormand cadette épouse Pontmercy.	III, 2,6 ; III, 3, 2
1787	— Naissance de Tholomyès à Toulouse.	I, 3, 2
1789 (?)	— Naissance de M ^{me} Thénardier.	I, 5, 1 mais II, 3, 2 et III, 8, 6
De 1786 à 1793.	— Naissance des sept enfants de la sœur de J.V.	I, 2, 6
1794	— Sa sœur devenue veuve, J.V. prend en charge ses neveux.	<i>id.</i>
1795	— (Hiver) J.V. vole un pain et est arrêté.	<i>id.</i>
1796	— (22 avril) J.V. condamné à cinq ans de bagne se trouve dans le convoi des forçats qui vont partir de Bicêtre pour Toulon.	<i>Id.</i>
<i>Id.</i>	— (19 mai) J.V. arrive au bagne de Toulon.	<i>id.</i>
<i>Id.</i>	— Naissance de Fantine à Montreuil-sur-Mer.	I,4,1

DATE	ÉVÉNEMENT	RÉFÉRENCES
1800	— J.V. a pour la dernière fois des nouvelles de sa sœur et de son septième neveu. — Première tentative d'évasion de J.V.	I, 2, 6 <i>id.</i>
1802	— Deuxième tentative d'évasion.	<i>id.</i>
1803	— Javert est adjudant garde-chiourne au bagne de Toulon	I, 6, 2
1804 <i>id.</i>	— Myriel est curé de Brignolles. — Naissance de Laigle (alias Bos-suet).	I, 1, 1 III, 4, 1
1805	— Naissance de Joly.	<i>id.</i>
1806 <i>id.</i> <i>id.</i> <i>id.</i>	— Troisième tentative d'évasion de J.V. — Myriel devient évêque de Digne. — Naissance d'Enjolras. — Fantine quitte Montreuil et va travailler chez les fermiers des environs.	I, 2, 6 I, 1, 1 III, 4, 1 I, 3, 2
1807	— Naissance de Courfeyrac.	IV, 2, 5
1809	— Quatrième tentative d'évasion de J.V.	I, 2, 6
1810	— Naissance de Marius.	III, 3, 4
1811 <i>id.</i>	— Fantine vient à Paris « chercher fortune ». — Le père du « Brujon de 1832 » inscrit son nom sur un mur de la prison de la Force.	I, 3, 2; autre indication approximative: I. 5, 1 IV, 2, 2
1815 <i>id.</i> <i>id.</i> <i>id.</i>	— (18 juin) Le soir, à Waterloo, Thénardier, dépouillant le colonel Pontmercy blessé, lui sauve la vie : promesse faite au sauveur. — Mort de M ^{me} Pontmercy, mère de Marius, lequel est retiré à son père par Gillenormand. — (Début d'octobre) J.V., forçat libéré, passe par Digne. Il vole Mgr Myriel, puis Petit-Gervais, promesse (supposée) faite à l'évêque. — Naissance de Cosette, fille de Fantine, et d'Éponine, fille des Thénardier.	II, 1, 19 III, 3, 2 I, 2, 1, etc...
		I, 4,1; I, 7, 6; mais IV, 2, 4

DATE	ÉVÉNEMENT	RÉFÉRENCES
<i>id.</i>	— (Décembre) J.V. arrive à Montreuil où il va devenir «le père Madeleine».	I, 5, 1
1816	— Une petite invention du père Madeleine fait une révolution dans l'industrie des verroteries à Montreuil.	I, 5, 1
<i>id.</i>	— Naissance d'Azelma, deuxième fille des Thénardier.	I, 4, 1
1817	— Le colonel Pontmercy en demi-solde à Vernon.	III, 3,2
<i>id.</i>	— Gillenormand demeure rue Servandoni, et anime le salon de M ^{me} de T. où il amène Marius.	III, 3, 1
<i>id.</i>	— Le père Madeleine crée une fabrique de verroteries à Montreuil.	I, 5, 2
<i>id.</i>	—(Août) Quatre étudiants et quatre grisettes en partie decampagne, un dimanche, dans la banlieue de Paris: Fantine, parmi elles, se retrouve le soir abandonnée par son amant, Tholomyès.	I, 3, 5
	—(Mai) Fantine, revenant à Montreuil, confie Cosette aux Thénardier, aubergistes à Montfermeil : elle devra payer 7 francs par mois.	I, 4,1
<i>id.</i>	—(Fin de l'année) Thénardier exige 12F.	I, 4, 3
1819	—Madeleine refuse d'être maire de Montreuil.	I, 5, 2
<i>id.</i>	—Succès des produits de M. Madeleine à l'exposition de l'industrie. Il refuse la Légion d'Honneur.	<i>id.</i>
1820	—Javert devient inspecteur de police à Montreuil.	I, 5, 5
<i>id.</i>	—M. Madeleine sauve le père Fauchelevant.	I, 5, 7
<i>id.</i>	—Il accepte la mairie de Montreuil.	I, 5, 2
<i>id.</i>	— Il possède 630000F placés chez Lafitte.	I, 5, 2
<i>id.</i>	— (Début de l'hiver) Naissance de Gavroche.	II, 3, 1

DATE	ÉVÈNEMENT	RÉFÉRENCES
1821	— (Début de l'année) Les journaux annoncent la mort de Mgr Myriel. M. Madeleine prend le deuil.	I, 5, 4
<i>id.</i>	— (Fin de l'hiver) Fantine est chassée de la fabrique de M. Madeleine. Elle reçoit 50F «de la part de M. le Maire». Thénardier exige 15 F par mois.	I, 4, 8 et 10
1822	— Misère et prostitution de Fantine.	I, 5, 10 et 12
<i>id.</i>	— (Automne) Arrestation du vagabond Champmathieu pour un vol de pommes ; il est identifié comme étant J.V.	1, 5, 12
1823	— (Début Janvier) Fantine, malade, riposte violemment aux outrages d'un bourgeois; arrêtée par Javert, elle est libérée par M. Madeleine qui la fait entrer dans son infirmerie.	1, 5, 12
<i>id.</i>	— (Février) Procès de Champmathieu à Arras; M. Madeleine s'y dénonce, puis est arrêté; Fantine meurt; «promesse faite à la morte» par J.V. ; il s'évade, va cacher sa fortune dans un bois près de Montfermeil, puis se fait reprendre à Paris.	I, 6, 2 ; I, 7, 5; mais voir II, 3, 10
<i>id.</i>	— (Juillet) Procès de J.V. aux Assises du Var : peine de mort commuée par le roi en travaux forcés à perpétuité.	II, 2,1
<i>id.</i>	— (16 novembre) J.V. s'évade du bagne de Toulon.	II, 2, 3
<i>id.</i>	— (Après-midi du 24 décembre), J.V. à Paris, loue un logement Bd. de l'Hôpital; (4h1/2) part pour Montfermeil; rencontre Cosette dans le bois, l'aide à porter un seau d'eau jusqu'à l'auberge des Thénardier; lui donne une poupée; couche à l'auberge.	II, 3, 11; II, 3, 1, etc..
<i>id.</i>	— (25 décembre) J.V. paie toutes les dettes de Fantine et emmène Cosette à Paris, dans le logement qu'il a loué, mesure Gorbeau, 50-52 Bd. de l'Hôpital.	II, 4, 2
1824	— (Mars?) Poursuivi par Javert, J.V. fuit avec Cosette et se réfugie par hasard dans le couvent du Petit-Picpus où il avait fait accepter Fauchelevent comme jardinier (cf. 1820).	II, 5, 10

1824 ou 1825	—Naissance du premier frère de Gavroche.	III, 2, 6; mais IV, 6, 2 etc...
1825 ou 1826	—Naissance du deuxième frère de Gavroche.	III, 2, 6 mais <i>id.</i>
1827	—Gillenormand habite 6 rue des Filles-du-Calvaire.	III, 3, 4
<i>id.</i>	— Mort du colonel Pontmercy, qui lègue à son fils son titre de baron (d'Empire) et sa dette de reconnaissance envers Thénardier.	<i>id.</i>
1828	— Marius, grâce à Mabeuf, marguillier de Saint-Sulpice, découvre l'amour que son père lui portait et comment il a vécu; devient ardemment «démocrate-bonapartiste », est chassé de chez lui par Gillenormand, aidé par Courfeyrac, accueilli par «les amis de l'ABC».	III, 3, 8; III, 4, I
<i>id.</i>	—Thénardier a fait faillite à Montfermeil.	III, 3, 6
1829	—Mort de Fauchelevent qui avait fait passer J.V. pour son frère ; J.V. sort du couvent avec Cosette.	
<i>id.</i>	— (Octobre) il loue sous le nom de Fauchelevent une maison rue Plumet (outre un appartement rue de l'Ouest et un autre 7 rue de l'Homme-Armé).	IV, 3, 1
1830	—Marius, qui a loué une chambre dans la masure Corbeau,aperçoit presque chaque jour J.V. et Cosette au Luxembourg.	III, 6, 1
<i>id.</i>	— La Révolution de Juillet satisfait Marius.	III, 5, 5
	— Elle entraîne le commencement de la ruine de Mabeuf.	III, 5, 4
<i>id.</i>	— ...elle donne à Gavroche sa première occasion d'avoir un fusil.	IV, 12, 4
<i>id.</i>	— Début du règne de « Patron-Minette » (les bandits Claquesous, Gueulemer, Babet et Montparnasse) sur le « troisième dessous » de Paris.	III, 7, 3
1831	— Mabeuf a dû quitter la rue de Mézières pour venir habiter Bd. Montparnasse, puis au «village d'Austerlitz ».	III, 5, 4
<i>id.</i>	—J.V., soumis au recensement,est enrôlé dans la garde nationale.	IV, 3, 2
<i>id.</i>	— Marius, après six mois d'interruption, reprend ses promenades au Luxembourg ; il y revoit Cosette et J.V..	III, 6, 2

<i>id.</i>	— (16 juin) Un regard de Cosette rend Marius amoureux.	IV, 5, 6 et III, 6, 3
<i>id.</i>	— (2 juillet) Échange de regards entre Marius et Cosette : adoration réciproque.	<i>Id.</i> et III, 6, 6 et IV, 3, 6
<i>id.</i>	— (Milieu de l'année) Marius paie deux termes dûs par son voisin Jondrette (Thénardier).	III, 5, 5
<i>id.</i>	— (Début d'août ?) J. V. et Cosette quittent la rue de l'Ouest, Marius perd leur trace.	III, 6, 9
<i>id.</i>	— (Septembre) Marius au bal de Sceaux avec Courfeyrac, Bossuet et Grantaire : son désespoir.	III, 8, 1
<i>id.</i>	— (Octobre) J.V. et Cosette, barrière du Maine, voient passer la «Cadène», cortège des forçats enchaînés partant pour Toulon.	IV, 3, 8
1832	— (2 février) Marius ramasse quatre lettres qu'Éponine et Azelma ont laissé tomber Bd. de l'Hôpital.	III, 8, 2
3 février 1832	— (3 février, 7 h. du matin) : Éponine apporte une lettre de Jondrette à Marius, qui y reconnaît l'auteur des quatre lettres de la veille.	III, 8, 3
<i>id.</i>	— Fin de la matinée : visite charitable de J.V. et de Cosette aux Jondrettes; Marius épie ses voisins et reconnaît leurs visiteurs.	III, 8, 7
<i>id.</i>	— Préparatifs de Jondrette avec la bande Patron-Minette pour tendre un guet-apens à J.V. le soir même.	III, 8, 10
<i>id.</i>	— Marius demande à Éponine de découvrir l'adresse de J.V. et de Cosette ; promesse faite à Éponine par Marius («tout ce que tu voudras»). Connaissant en gros les intentions de Jondrette il en informe le commissaire de police Javert (il est 2 h 1/2).	III, 8, 14
<i>id.</i>	— Vers 3h: Marius épie Jondrette qui va rue Gracieuse et achète rue Mouffetard un ciseau à froid.	III, 8, 15
<i>id.</i>	— 6 h : Nouvelle visite charitable, comme prévu, de J.V. seul aux Jondrette. Marius y assiste à nouveau par le «judas de la Providence».	III, 8, 18
<i>id.</i>	— Entre 6 et 9h : Marius découvre que Jondrette est Thénardier et que «l'Alouette» (Cosette) est en danger de mort. Arrestation de toute la bande (ou presque) par Javert; fuite de J.V.	III, 8, 20
4 février 1832	— Marius va passer la nuit chez Courfeyrac. — (4 février) 7 h du matin :	IV, 2, 1 <i>id.</i>

	Marius déménage et va s'installer chez Courfeyrac.	
	Le soir, Gavroche apprend que toute sa famille a été arrêtée .	III, 8, 22
<i>id.</i>	— (Fin février?) Éponine, relâchée, va voir la maison de la rue Plumet, à la demande de Brujon, criminel emprisonné le 3 février. Découvrant qui y habite, elle déconseille « l'affaire » qu'avait projetée Brujon.	IV, 2, 2 et 4
mars 1832	— (Mars) Marius, plus amoureux et plus solitaire que jamais, passe ses journées au champ de l'Alouette.	IV, 2, 1
avril 1832	— (Avril) Éponine demande à Mabeuf l'adresse de Marius; elle le retrouve au champ de l'Alouette et le conduit rue Plumet : Marius veut tenir sa promesse, il lui donne 5 F dont elle ne veut pas.	IV, 2, 4
<i>id.</i>	— (Avril) Montparnasse tente de voler J.V., qui lui fait un sermon entendu par Gavroche.	IV, 4, 1
<i>id.</i>	— Gavroche donne abri pour la nuit à deux petits enfants (qui sont en fait ses deux frères) « chez lui », dans l'éléphant de la Bastille.	IV, 6, 2 et IV, 11,1
<i>id.</i>	— Le lendemain, à l'aube, il assure l'évasion de son père	IV, 6, 2 et 3
<i>id.</i>	— Le groupe de l'ABC participe aux préparatifs de l'insurrection.	IV, I, 5
<i>id.</i>	— (Mi-avril) Première rencontre nocturne de Marius et de Cosette dans le jardin de la rue Plumet.	IV, 5, 3 ; IV, 5, 6 et IV, 8, 6
mai 1832	— (Mai) « Idylle », rue Plumet, de Marius et de Cosette.	IV, 8, 1
juin 1832	— (2 juin) Le soir, allant rue Plumet, Marius rencontre Éponine avec indifférence; elle renonce à lui rappeler sa promesse.	IV, 8, 3 et 4
3 juin 1832	— (3 juin) Le soir, Éponine empêche Thénardier et Patron-Minette de s'attaquer à la maison de la rue Plumet.	IV, 8, 4
<i>id.</i>	— En même temps, Marius apprend par Cosette que J.V. veut partir avec elle en Angleterre.	IV, 8, 6
4 juin 1832	— (4 juin) Mabeuf, réduit à une extrême misère, vend son dernier livre précieux.	IV, 9, 3
<i>id.</i>	— Vers 4h de l'après-midi, J.V. au Champ de Mars reçoit d'un inconnu (Éponine habillée en ouvrier) le conseil impératif de déménager.	IV, 9, 1
<i>id.</i>	— Le soir, Marius vient demander en vain à Gillenormand l'autorisation d'épouser	IV, 8, 7
<i>id.</i>		

- Cosette. IV, 14, 6 et 7
- Cosette confie à un «jeune ouvrier» (Éponine) une lettre pour Marius, où elle lui annonce son départ pour le 7 rue de l'Homme-Armé, le soir même, et pour l'Angleterre, dans huit jours. Éponine garde la lettre.
- 5 juin 1832
- (5 juin) Après avoir erré dans Paris Marius rentre chez Courfeyrac à deux heures du matin. Courfeyrac, Enjolras, Feuilly et Combeferre vont à l'enterrement du général Lamarque ;Marius ne comprend rien à leurs propos. IV, 9, 2
- Vers 9 h du matin, Joly et Laigle, rejoints par Grantaire s'attablent au café Corinthe, rue de la Chanvrerie; ils ne se hâtent pas de donner suite au message que leur fait parvenir Enjolras.
- Dans l'après-midi, après la fusillade du côté de l'Arsenal, un cortège d'émeutiers qui comprend les amis de l'ABC, auxquels se sont joints successivement Mabeuf, Gavroche, et Éponine, IV, 2, 5
IV, 2, 4
IV, 2, 6
- passe rue de la Chanvrerie, où Laigle les appelle pour qu'ils construisent une barricade devant le café Corinthe. IV, 12, 2
- Javert, faux insurgé, démasqué par Gavroche. IV, 12, 7
IV, 12, 8
- Le Cabuc (alias Claquesous), vrai provocateur, assassine un portier; Enjolras le condamne à mort et l'exécute lui-même . IV, 15, 1
- Fin de la soirée: J.V., rue de l'Homme-Armé, lit par hasard, dans un miroir, sur le buvard de Cosette, la lettre qu'elle a écrite la veille à Marius: «effondrement intérieur» de J.V. IV, 9, 2
- A 9 h du soir, Marius, qui a erré toute la journée dans Paris, trouve la maison vide rue Plumet ; une voix (celle d'Éponine) lui dit que ses amis l'attendent «à la barricade rue de la Chanvrerie ». IV, 14, 1
- Vers 10 h première attaque de la barricade: mort de Mabeuf le drapeau rouge à la main. IV, 14, 3 et 4
- Arrivée de Marius à la barricade : il sauve Gavroche, il est sauvé par Éponine, et met en fuite les assaillants. IV, 14, 7

	Éponine mourante Marius reçoit la lettre de Cosette; il tient sa dernière promesse à Éponine en baisant sur le front son cadavre ; il envoie Gavroche porter une lettre d'adieu à Cosette.	IV, 15, 2
6 juin 1832	« Il est à peine minuit » Gavroche remet à « M. Chose » (J.V.), assis devant le 7 rue de l'Homme-Armé, la lettre de Marius pour « M ^{lle} Chosette ».	V, 1, 2 et 3
	— A l'aube, J.V. arrive à la barricade où il sauve un insurgé en abandonnant l'uniforme de garde-national qui lui a permis d'arriver jusque là.	V, I, 10
	— A l'aurore, discours d'Enjolras ; attaque de la barricade par l'artillerie, retour de Gavroche; habile coup de fusil de J.V. Pendant ce temps-là, rue de l'Homme-Armé, réveil de Cosette, qui ignore tout des événements et du sort de Marius.	V, 1, 16
	— Vers 11 h du matin, mort de Gavroche devant la barricade ; au même moment, l'aîné de ses deux frères partage une brioche avec son cadet au Luxembourg	V, I, 18 et suivants
	— Midi : instant du « coup de collier » contre la barricade; Javert libéré par J.V. qui s'était chargé de son exécution ; massacre sur la barricade et dans le café Corinthe ; Grantaire choisit d'être fusillé à côté d'Enjolras ; Marius grièvement blessé est emporté par J.V. dans les égouts de Paris.	V, 3, 4
	— 3h. de l'après-midi: J.V. portant Marius sur son dos arrive à l'égout de ceinture et se dirige vers la Seine.	V, 3, 7 ; V, 9, 4
	— A 8h 1/2 du soir: après avoir failli s'enliser dans le «fontis», J.V. se trouve devant la grille des égouts entre le pont d'Iéna et le pont des Invalides; il est rançonné par Thénardier (qui ne le reconnaît pas), puis arrêté par Javert (qui surveillait Thénardier); Javert consent à ramener Marius chez Gillenormand.	V, 3, 10
1832	— Au début de la nuit, Marius reprend connaissance chez Gillenormand, tandis que Javert laisse J. V. en liberté, et se dirige vers la Seine.	V, IV
	— (7 juin) Vers 1 h du matin,	

<i>id.</i>	Javert «dérailé» se jette dans la Seine.	V, 5, 2
<i>id.</i>	— (7 septembre) Marius est hors de danger.	V, 6, 3
<i>id.</i>	— (Novembre) J.V. accompagne Cosette chez Gillenormand, où chaque jour elle viendra voir Marius convalescent.	V, 5, 6
1833	— (Décembre) Gillenormand ayant demandé à J.V. pour Marius la main de Cosette, J.V. apporte 584000F qui constituent la dot de Cosette; Gillenormand et J.V. préparent le mariage.	V, 6, 1
<i>id.</i>	— (16 février) «Nuit blanche»: pour Marius et Cosette, rue des Filles-du-Calvaire, et pour J.V., rue de l'Homme-Armé.	V, 7, 1
<i>id.</i>	— (17 février) Vers midi, J.V. vient parler à Marius : il lui révèle qui il est et que Cosette n'est pas sa fille.	V, 8, 3
<i>id.</i>	— (Début d'avril) Marius et Cosette vont en pèlerinage rue Plumet.	V, 8, 3
<i>id.</i>	— (Avril) J.V. comprend que Marius souhaite l'écartier de Cosette : il met fin à ses visites quotidiennes rue des Filles-du-Calvaire.	V, 9, 4
	— (Juin) Thénardier révèle à Marius, sans le vouloir, toute la vérité sur la vie de J.V. et les événements de juin 1832; Marius paie à Thénardier la dette de son père. Il se précipite avec Cosette rue de l'Homme-Armé : mort de J.V. entre Marius et Cosette.	

Pas d'histoire sans préhistoire. *Les Misérables* ont pour *sujet* central Jean Valjean, ce qui lui advient, ce qu'il devient et ce qu'il demeure, depuis sa sortie du bagne à l'automne de 1815 jusqu'à sa mort au début de l'été 1833. Mais ce destin, indissociable de son état-civil de forçat, a débuté en 1796. En deçà, dans l'humilité de ses origines, les traits de son individualité future paraissent insaisissables (« son père s'appelait Jean Valjean »): à moins que précisément il ait durant toute sa vie, pour identité inamissible, cette sorte d'individualité impersonnelle que son nom symbolise? Seuls ses actes, seuls les jeux du hasard, de la misère et de la loi, le définissent comme *personne* : « il y avait un homme entre deux gendarmes. Cet homme, c'était l'homme » (il s'agit de l'obscur Champmathieu, son reflet, son double inévitable).

NAISSANCES

Il est paradoxal que les dates de cette préhistoire – qui ne se limite pas aux origines de ce « héros » – correspondent pour la plupart, et même exclusivement jusqu'à la Révolution, à des naissances. Car aucune date de naissance ne figure dans le récit. Mais qu'on ait à les établir par calculs et recoupements, cette démarche ouvre précisément l'étude de leurs significations. On constate que dans ce roman, s'il n'y a pas de naissances, c'est qu'il n'y a que des âges². Le temps d'une vie se limite à son présent, ou plutôt sa durée s'appréhende aux moments où elle se chiffre; et chacun de ces moments est un point de départ, le tournant d'une continuité qui ne se révèle que par ses ruptures (ses « solutions », comme dit si bien notre langue): telles les époques funestes ou heureuses de la vie de Valjean, massivement imposées à sa conscience à chacune de ses « morts ». S'il n'y a pas de naissance, c'est donc aussi qu'il n'y a que des renaissances ; mais « rien ne ressemble au réveil comme le retour »: *Les Misérables* sont le roman du crépuscule. Le XVIII^e siècle tout entier – où quinze siècles s'accumulent comme un orage, selon le mot du conventionnel G. – déborde sur les premières décennies du XIX^e, avec les silhouettes gracieuses, vieillottes, singulièrement futiles et mécaniques, d'une Restauration qui ne pouvait pas être un pur recommencement. Sur un autre plan, la transformation de Jean Valjean, forçat récidiviste, en M.

2. Sans doute n'est-ce pas propre à *ce* roman. Mais 1°) il faudrait élargir méthodiquement cette observation et l'étudier comme phénomène romanesque, comme phénomène d'un romanesque disons « balzacien »; 2°) cette forme d'énonciation narrative me semble avoir chez Hugo, en particulier dans *Les Misérables*, des effets inhérents aux machinations de son écriture.

Madeleine, respectable patron d'une industrie prospère, n'est que l'effet premier (et l'image réfractée) de la transmutation de son moi ténébreux sous le rayonnement d'un moi lumineux : l'âme nouvelle dont il porte la charge est comme l'émanation, le réengendrement de lui-même à partir de sa rencontre avec Myriel. Tel, si différent qu'il soit, pourrait apparaître en ce sens le passage de la Cosette de Montfer-meil en 1823 à celle qui sort du couvent en 1829 et de celle-ci à la jeune fille dont Marius devient amoureux en 1831 ; tel encore le bouleversement qui mène le Marius de 1827, respectueux de son grand-père et insensible à la mort de son père, au Marius enthousiaste et révolté de 1828: l'humble et involontaire «chandelle» que fut pour lui le vieux Mabeuf n'est pas sans rapport avec ce que sont pour Jean Valjean les chandeliers indestructibles de l'évêque de Digne.

Les dates de naissance proprement dites, pour être implicites, n'en sont pas moins significatives, jusque dans les vacillations de leur repérage. La Thénardier paraît « à peine trente ans » au printemps de 1818 : serait-elle née en 1789 ? Datation étrange mais séduisante à laquelle il faut renoncer, s'il est exact qu'en 1823 elle touche à la quarantaine³. Son dernier signalement est sans doute le plus juste: en 1823, on lui donnerait « quarante ans ou cent ans », indifféremment⁴. Inclassable⁵, insituable dans l'échelle des êtres, elle a vieilli à la mesure de sa monstruosité : « Ce n'est pas une femme, c'est un bœuf »⁶ déclare Thénardier avec fierté, mais en simplifiant le phénomène. Ailleurs, la précision essentielle d'une date demeure intacte, malgré les menus écarts que s'autorise, avec l'art en trompe-l'œil d'un réalisme calculé, l'auteur du roman. Éponine a « environ deux ans et demi » en mai 1818⁷ ; mais en février 1832 elle n'a pas encore seize ans, puisqu'il lui manque deux mois pour qu'on lui reconnaisse « l'âge du discernement »⁸ : cette expression à peu près juridique employée par Éponine désigne l'âge de la responsabilité pénale complète. Si son créateur la rajeunit alors de quelque six mois, c'est pour que, libérée rapidement de prison, elle puisse jouer entre février et juin 1832, son rôle douloureux et fatal de Providence. Mais il reste que par sa naissance, elle a été désignée comme le double de Cosette – elle le sera d'abord du côté de la lumière, puis de côté de l'ombre –, et que l'une comme l'autre sont venues au monde à l'époque même où Jean Valjean sortait du bagne et arrivait à Digne: relais obscur de la « damnation sociale », signes de destinées tragiquement

3. II, 3, 2 ; 299.

4. III, 8, 6 ; 592.

5. « une espèce de femme » (II, 1, 19 ; 281).

6. III, 8, 19 ; 623.

7. I, 4, 1 ; 118.

8. IV, 2, 4 ; 692.

symétriques. Plus difficilement explicable la divergence des deux seules données du texte concernant la naissance de Myriel ; il faut la situer en 1740 puisqu'il a 75 ans en 1815; mais pourquoi est-il indiqué qu'à sa mort, au début de 1821, il était âgé de 82 ans? Vague rapprochement subconscient (croisant celui de l'empereur et du forçat) entre l'âge de l'évêque et celui de Napoléon au moment presque simultané de leurs morts (en 1821, l'exilé de Sainte-Hélène meurt à *cinquante-deux* ans)? Où plutôt résistance profonde de Hugo à manifester l'espèce d'identité que leurs naissances établissent entre Myriel et Gillenormand (comme entre Éponine et Cosette) ? On en pourrait voir l'indice dans le fait que si l'auteur attribue le même âge à ces deux personnages aux débuts de la Restauration, il fait glisser leurs repères de 1815 pour Myriel⁹ à 1814 pour Gillenormand¹⁰ : un an de différence là aussi. L'écart qui apparaît entre eux dans le cœur du récit comme dans la chronologie de l'histoire, pourrait correspondre au même désir inconscient de brouiller une équivalence qu'il lui était impossible d'accepter et impossible de ne pas concevoir. Le fond de cette contradiction (de cette contrariété, aimerais-je dire en transposant un mot de Pascal), se montre dans le réseau de relations qui unit ces deux vieillards – ombres des personnages qui entourèrent la jeunesse de Hugo –, et les associe à la figure centrale de sa mère, que le miroir de sa fiction transpose, nuance, et multiplie. De ces liens la réalité subjective ne peut être que supposée, mais le texte en donne au moins deux signes irréfutables : d'un côté le nom de Gillenormand qui fait écho à celui de sa grand-mère maternelle, née Lenormand ; de l'autre, l'année de la mort de Myriel (encore elle), qui fut celle de la mort de Sophie Trébuchet : « Car j'aperçois toujours, conseil lointain, lumière, / A travers mon destin [...] / [...] l'oeil de ma mère morte.» (*Les Contemplations*)¹¹.

PATERNITÉS

C'est donc à l'année inaugurale de 1815 que le récit des *Misérables* devait recommencer en sa deuxième partie, avec l'envers des événements infimes du commencement de sa première partie – retournement d'octobre en juin et de Digne en Waterloo –, pour

9. I, 1, 13 ; 45.

10. III, 2, 7 ; 479.

11. V, 3, 6 ; volume « Poésie II », p. 432. Plusieurs commentateurs récents des *Misérables* ont attiré l'attention sur l'anagramme: Myriel = lumière. Il n'est d'ailleurs pas incongru de commenter l'usage de ce dernier mot chez Hugo en le rapprochant du sens que lui donnèrent au XVIII^e siècle les Encyclopédistes (voir René Papin, « Un roman de la lumière », *Europe*, février-mars 1962).

parvenir à 1817, date flottante, précise pourtant, subtilement symbolique des débuts crépusculaires de la Restauration: fin d'un jour d'été pour Fantine; soirées fantomatiques du salon de M^{me} de T. pour Gillenormand et pour Marius; passé d'une époque qui, au commencement de la troisième partie a pour centre vacillant l'année 1830 et pour figure exemplaire le gamin Gavroche. Composition complexe, déroutante, profondément réfléchie, à l'image de cette constellation historique où Hugo reproduit et repère les clartés indécises de sa propre jeunesse. L'acuité de ce tableau résulte finalement d'un assemblage de contrastes – banlieue des amourettes tragiques, faubourg des autorités dérisoires – qui est l'effet, non d'une rhétorique de l'antithèse, mais d'une extrême attention aux dynamismes contradictoires de la marginalité. Si Luc-Esprit Gillenormand, grand bourgeois comparé implicitement au médiocre Tholomyès – comme les raffinements joyeux du règne de Louis XV aux lugubres lourdeurs du règne de Louis-Philippe –, dresse au centre de cette composition romanesque son alerte silhouette de futur centenaire, il ne peut faire oublier l'espèce de frère lointain auquel il survit, Charles-François Bienvenu Myriel, évêque plus aristocrate par le cœur que par la naissance, figure du double renversement que Hugo voit accompli, ou plutôt commencé, par la Révolution Française. Fils d'un conseiller au parlement d'Aix (rapprochement discret avec le Mirabeau de 89), converti au christianisme par on ne sait quelle grâce qu'il reçut de la Terreur, ce prêtre tout évangélique se trouve en présence d'un proscrit mourant, issu lui aussi du XVIII^e siècle, ancien conventionnel dont le nom se réduit à une initiale – tout à la fois celle de Gillenormand et celle de Gavroche –, porteur au seuil de la Restauration d'une « lumière inconnue » pour le bon évêque monarchiste: l'éclair permanent de la Révolution. Autre personnage de cette génération, plate figure que Hugo décida finalement de « creuser », cette « ganache » de Mabeuf selon le mot de Courfeyrac¹², qui approuvait « les opinions politiques » – aimable façon de ne pas en avoir¹³ –; qui vivait entre ses elzévir et ses herbiers, sous la tutelle de la « mère Plutarque », comme un Rousseau sans génie ou un Candide sans prospérité; et qui meurt en 1832 dans l'identité illusoire, mais révélatrice, d'ancien régicide, car avec lui peut mourir le fameux « spectre de 93 » – commode épouvantail –, mais non ce jugement de l'Histoire et ce cri d'espérance que la réalité de 93 a pour jamais prononcés.

Ainsi se rapprochent dans le cours du roman, au point presque de se confondre, des vieillards qui n'ont pas seulement en commun la

12. IV, 14, 2 ; 895.

13. III, 5, 4 ; 544.

singularité complexe du siècle où ils sont nés, mais aussi, indissociablement, la fonction fondamentale de la paternité. Car qu'est-ce qu'être un aïeul dans l'imaginaire hugolien, dans la fiction symbolique des *Misérables* en particulier, sinon incarner la figure du père absolu, de cet *Urvater* en qui Hugo lui-même a cherché à fonder sa propre personne sous la surface dramatique ou pittoresque de son personnage? L'organisation du roman aboutit à réduire la diversité des générations, leur succession indéfinie, pour les fixer en deux groupes extrêmes : celui des pères et celui des enfants. On ne verra pas la descendance de Cosette et de Marius ; et leurs rapports avec Éponine en font comme l'autre sœur et le frère aîné de Gavroche. Thénardier et Gillenormand se confondent comme géniteurs, à travers les trafics de la Magnon et grâce à la généreuse vanité de l'octogénaire. La génération de Tholomyès et d'Éponine ne se prolonge pas dans celle d'Enjolras ou de Montparnasse: la «virginité» des derniers les sépare irréductiblement des premiers, sur qui pèse une responsabilité parentale, qu'elle soit assumée ou esquivée.

Ces exemples paraissent appeler une correction au propos qu'ils devaient illustrer : du côté parental, il y a des mères aussi bien que des pères, et leurs rapports à leur enfant n'est naturellement pas le même ! On sait d'ailleurs à quel point en toute son œuvre Hugo a chargé de valeurs mythiques la maternité, exaspérant aux limites du délire l'idéologie bourgeoise de son siècle. Mais en lisant de près *Les Misérables*, on peut observer que la dichotomie que cette exaltation supposerait, tend au contraire à s'effacer dans ce mouvement même, puisque la paternité – physique *et* spirituelle, jamais de dissociation rigoureuse entre l'une et l'autre – apparaît et se vit comme *la* fonction génératrice : dans les cas les plus exemplaires (Valjean ou Gillenormand) tout le propre de la maternité y est inclus¹⁴. Au reste, si l'on remonte le temps, les ascendances maternelles disparaissent ; et ni M^e Gillenormand aînée, ni M^{lle} Baptistine, ni même M^{me} Magloire n'ont de progéniture; même à l'égard des vieillards dont elles sont les servantes elles manifestent plus une vénération ou une crainte filiales qu'une autorité maternelle. C'est seulement chez les personnages masculins que la virginité n'exclut pas l'expérience de cette passion forcenée, torturante ou enivrante, dont Jean Valjean est le héros et la victime extrêmes, comme Gillenormand en est finalement le facile bénéficiaire. Il n'est pas jusqu'au « père Mabeuf » (comme le narrateur se plaît à le désigner) qui ne reçoive, au-delà de ce titre familial (reflet dérisoire dans le social d'une valeur personnelle qui transcende ses fonctions), au-delà même de son rôle dans la vie de Marius, et grâce à

14. Voir II, 4, 3 ; 345.

un mot décisif d'Enjolras, le signe de son essentielle paternité¹⁵.

FRATERNITÉS

Mais ce qui semble donné ici comme constitutif d'une identité insurmontable est en vérité le lieu d'un retournement toujours possible, et d'une interrogation qui reste ouverte plutôt que d'une évidence où s'enfermerait la fiction. Par rapport à Hugo lui-même – dont la date de naissance ne figure dans *Les Misérables* que pour mentionner, à propos des égouts de Paris, le débordement de fange que provoqua la grande inondation de 1802¹⁶ – si Enjolras est tout juste un frère puîné, si Gavroche serait encore un très jeune cadet (« Frères ! Et vous aussi, vous avez vos journées¹⁷ ! »), Jean Valjean, bien plus que Marius, est un *alter ego* : de la génération de ses propres parents Hugo a fait surgir (à côté de Thénardier et de Javert) cette figure mythique de ce qu'il put être dès son enfance, de ce dont il approcha dans l'aube sombre de 1823-1824, et finalement, de ce qu'il devint aux rayons du soleil noir de 1843. Ces rapprochements (sur lesquels ce commentaire aura lieu de revenir) s'orientent vers la question que *Les Misérables* induisent leur lecteur à formuler, en inversant le titre d'un de ses chapitres¹⁸ : *comment de père devient-on frère ?* Elle se répercute sous de multiples formes particulières : que signifie la relation de Valjean avec « le père Fauchelevent » ? Que manifeste le rêve qu'il fait dans la nuit où il se débat contre ce fantôme, le vieux Champmathieu ? Pourquoi Myriel meurt-il juste après la naissance de Gavroche ? quelles sont toutes les implications du mot de celui-ci lorsqu'il sauve Thénardier : « Tiens, dit-il, c'est mon père !.. Oh ! cela n'empêche pas¹⁹ » ? Par quelle parenté, qui n'est peut-être pas seulement de

15. Voir IV, 14, 2 ; 895.

16. Cependant, comme l'a judicieusement observé Guy Rosa (communication orale), le premier matricule de Jean Valjean au bagnon, 24601, peut se lire comme une date : 24-6-01, soit le 24 juin 1801 : si l'on constate que Hugo avait des raisons de penser que sa naissance fut prématurée, si l'on tient compte que son père lui avait fait confidence au moins du lieu où il avait été conçu (voir la lettre de Léopold à Victor du 19 nov. 1821), il paraît bien probable que l'auteur des *Misérables* (né le 26-2-1802) associe secrètement son origine avec celle du bagnard. (Et dès lors, on peut apercevoir dans le second matricule de Valjean, 9430, une allusion au début de la seconde vie de Hugo, à partir de la mort de Léopoldine en septembre 1843 : 9-43 ; il se pourrait aussi que selon le système du premier nombre, la date du 9 avril ait un rapport avec l'écriture des *Misérables*, mais rien ne se repère ce jour-là dans la biographie de Hugo).

17. *Les Chants du crépuscule*, I ; volume « Poésie I », p. 682.

18. V, 1, 16 ; 961.

19. IV, 6, 3 ; 773.

comédie, les deux derniers fils de Thénardier sont-ils aussi frères de Marius? par quelle coïncidence, qui ne peut être seulement un hasard, ces deux enfants, au moment même où s'envole la «petite grande âme» presque paternelle de Gavroche, sont-ils présents, loin des combats de la barricade, unis par une fraternité nouvelle, orphelins affamés dans l'éden bourgeois du Luxembourg?

Il apparaît que les oppositions, les renversements, les convergences de la filiation doivent être saisis en suivant les voies du temps social, du temps historique. Le destin de Jean Valjean s'inscrit évidemment à l'envers de celui de Napoléon: né comme lui en 1769, son entrée au bagne coïncide avec les premières victoires du général de l'armée d'Italie, de même qu'en octobre 1815, bagnard libéré, il semble suivre l'itinéraire de l'Empereur au retour de l'île d'Elbe, sept mois plus tôt. Marius, lui, associe à la gloire napoléonienne la figure de son père, mais les frères de l'ABC rejettent, en vertu de leur idéal républicain, cette filiale nostalgie du grand homme, dont le mythe de « l'Homme-Peuple » n'efface pas la tyrannie²⁰. Le mot de Combeferre en réplique à l'enthousiasme de Marius (« être l'empire d'un tel empereur [...] qu'y a-t-il de plus grand? – Etre libre ») semble l'écho de la réponse de Myriel à Jean Valjean («vous saviez comme je m'appelle? – Oui [...], vous vous appelez mon frère»²¹), aussi bien que la générosité de Courfeyrac envers Marius reflète – *mutatis mutandis* – l'accueil de l'évêque au forçat. Toutes les différences de génération ne sont jamais davantage abolies qu'au moment où le cadavre de Gavroche est allongé sous le même suaire que le cadavre de Mabeuf. Aucune supériorité d'âge et d'expérience ne l'emporte sur la communauté d'une révolte, quand la protestation de la misère et de la solitude contre l'opaque indifférence des pouvoirs réunit, jusque dans leur silence, le cri d'un vieillard et le chant d'un enfant.

Persiste ainsi, à travers *Les Misérables*, la sombre clarté des revers de l'Histoire. 1789 – ce chiffre présent comme un nom propre dans les discours du narrateur – est totalement absent comme date particulière dans la chronologie de l'intrigue. C'est précisément dans l'envers de 89 – dans l'avortement de la genèse qu'il symbolise – que s'inscrit la date de l'entrée de Valjean au bagne: au moment où triomphe la réaction thermidorienne; au moment où naît à Montreuil-sur-Mer une fille sans patronyme, cette Fantine en qui s'incarne un prolétariat que les nouvelles monarchies écarteront du pouvoir et dont les nouvelles puissances économiques feront le moyen de leur prospérité.

20. Il n'est pas sans intérêt – psychanalytique, mais politique aussi – que le chapitre où Marius exalte, à travers Napoléon, le rapport d'un fils à son père, se termine, sur l'évocation de cette mère qui, pour Enjolras, se nomme République (III, 4, 5 ; 534).

21. I, 2, 3 ; 63.

Les chiffres peuvent avoir autant de sens que les lettres : l'écriture des *Misérables* ne va pas sans calcul, et l'on y apprend à lire en apprenant à compter²². L'ABC, c'est le peuple, et c'est l'insurrection de 1832. Cette date-là, moins illustre que 1789, se trouve en définitive au centre du roman, ou plutôt s'y joint à 1823, dans un rapport qui forme comme la poutre maîtresse de cet édifice en ruine : 23/32, retournement symétrique comme un reflet dans un miroir – comme lorsque M. Madeleine voit l'aspect de son nouveau visage²³ ou lorsque Jean Valjean lit dans le buvard bavard la lettre de Cosette, négatif pour lui d'une déclaration d'amour²⁴. La mort de Fantine entourée de brutalités bourgeoises et policières, mais que doit suivre la délivrance de Cosette par Valjean, réapparaît, à l'extrême du tragique, dans la coïncidence la plus flagrante de l'individuel et du social, en la mort d'Éponine – que cernent les violences populaires et politiques, mais qui s'ouvrent encore sur le bonheur de Cosette, pour qui Valjean arrache Marius à la mort et à la boue. Bien d'autres éléments de cette répétition, de cette reprise en majeur de 1823 par 1832, seraient à analyser: ils sont essentiels dans le dispositif de ce roman commencé par un pair de France et achevé par un exilé²⁵.

Sa complexité, à la suivre en ses détails, défie le commentaire. Je n'ajouterai ici, au fil de sa chronologie, qu'un petit nombre de remarques, en vue d'éclairer certains de ses problèmes intrinsèques et certains de ses rapports avec la biographie du romancier.

COMPTER AVEC JEAN VALJEAN

Le chapitre consacré à la vie de Jean Valjean jusqu'en 1815 comporte toute une page où sont énumérées ses évasions successives. L'attrait de la narration peut y sembler mince, tant l'anecdote y laisse place aux calculs. Significative pourtant par la sécheresse même de ses répétitions absurdes, de ses additions implacables, elle pose dans son contexte un petit problème numérique. Chacune des évasions tentées par Jean Valjean (selon le « tour » qui lui revient, d'ailleurs

22. Un détail, minuscule comme un clin d'oeil, indique, presque au centre du roman, cet art qu'on pourrait dire cabalistique, mais qui est tout autant populaire: dans un message des futurs insurgés, sous plusieurs décomptes rangés en quatre colonnes (désignées par les lettres Q C D E), se lisait cette mention : « u og a fe », qui signifiait, explique l'auteur, « ce 15 avril 1832 » (IV, 1, 5 ; 671) : ainsi « ce que Hugo a fait », c'est une date.

23. I, 2, 13 ; 91-92.

24. IV, 15, 1 ; 907 et suiv.

25. On peut observer d'une manière analogue que 1815 se retourne en 1851 : la fin d'un Empire dans le début d'un autre (la seconde date, la plus funeste, s'inscrit d'ailleurs comme numéro dissimulé de la sinistre mesure Corbeau : entre 50 et 52).

sans régularité : fin de la quatrième année, puis sixième, dixième et treizième années) ne peut se dater qu'en fonction du moment de son entrée au bagne (avec cette marge d'approximation que l'auteur a souvent la coquetterie et sans doute l'humour de mettre dans les repères temporels de l'action): « vous voyez bien que tout cela est vrai, puisque je ne suis pas sûr de mes sources ! ». On peut noter à ce propos que la première évasion coïnciderait avec la naissance d'Eugène Hugo, la seconde avec celle de Victor. Mais si le total des condamnations de Jean Valjean est bien, comme l'établit le narrateur, de dix-neuf ans, il est surprenant qu'il sorte du bagne, non à la fin de mai 1815, mais au début d'octobre. Pourquoi ce supplément de quatre mois dont l'auteur ni la victime ne disent rien? Peut-être correspond-il, selon les exigences du réalisme ou seulement pour donner à voir une fois de plus un parallèle, à la durée approximative des fameux « Cent Jours »? En tout cas, on peut observer qu'il reçoit comme un écho discret dans le décompte des chiffres notés par M. Madeleine et interprétés par maître Scaufflaire (dont le flair serait alors encore plus grand qu'il n'y paraît) : $5 + 6 + 8 \frac{1}{2}$ font $19 \frac{1}{2}$ – soit dix-neuf lieues et demie, qui représentent la distance de Montreuil à Arras, où de nouveau le bagne doit s'ouvrir pour Jean Valjean²⁶. Est-ce par ailleurs pour plus de simplicité, voire d'élégance, que seul le nombre dix-neuf apparaît dans le livre « La Chute »? L'élégance serait ici peu de mise, et la simplicité ne s'accorderait guère avec la précision répétée de la somme gagnée par Valjean pendant son temps de bagne: « cent neuf francs quinze sous »²⁷. Reste que ce nombre 19, énoncé avec insistance par le personnage comme par le narrateur, prend figure de signe. Peut-être est-il à rapprocher de la remarque prêtée par Hugo à Courfeyrac²⁸ sur la fatalité du nombre 18 dans la vie de Napoléon (18 brumaire, 18 juin, Louis XVIII...)? Rapprochement qui permettrait toutes sortes d'extrapolation, à la mesure de l'ingéniosité du lecteur. Je me contenterai d'en terminer avec ce sujet par une observation moins rigoureuse, mais qui s'étend à l'ensemble du roman : le nombre d'années passées au bagne par Jean Valjean est à peu près équivalent à celui de sa vie postérieure... et d'autre part, à celui qui sépare le début du travail de Hugo pour *Les Misérables* de son achèvement. Cela justifierait que l'on tente d'examiner quelle influence a pu avoir sur les transformations du texte de 1845-1848 et sur l'écriture de la V^e partie, la conscience certainement grandissante chez l'auteur (et même ultime pour la dernière date) des rapports entre 1815-1832 et 1845-1862.

Les époques d'une vie se définissent notamment dans *Les*

26. I, 7, 2; 172.

27. I, 2, 3; 62.

28. III, 4, 5; 532.

Misérables par les revenus dont on y dispose. Pour Hugo lui-même, compter le temps et compter l'argent ont toujours été deux opérations conjointes. Un brouillon de lettre daté précisément de 1845 (on en ignore le destinataire éventuel) nous donne quelques précisions sur sa situation de fortune au moment où il commence d'écrire ce roman : «Je travaille depuis vingt-huit ans, car j'ai commencé à quinze ans. Dans ces vingt-huit ans, j'ai gagné avec ma plume environ cinq cent cinquante mille francs [...], il m'en reste trois cent mille²⁹.» En octobre 1861, il signe un contrat par lequel il cède pour douze ans les droits d'édition de son roman contre la même somme totale de trois cent mille francs. Sa fortune va devenir alors bien supérieure à celle de Jean Valjean – laquelle, assez bizarrement, ne s'accroît pas entre 1820 et 1823, et ne peut plus que s'amoindrir à partir de sa deuxième arrestation. Mais il a suffi de cinq ans à M. Madeleine pour économiser 360 000F, sans compter plus d'un million investi ou distribué autour de lui : l'ingéniosité sans âpreté de cet industriel improvisé lui a rapporté en moyenne, par année, cent mille fois plus que ses travaux forcés au bagne ! Qu'en était-il pour Hugo en 1820 ? Il n'avait pas le moindre capital; il recevait de son père une pension annuelle de 800 F³⁰, à laquelle il faut au moins ajouter, pour cette année-là, une gratification royale de 500 F³¹ et un prix de 361F 50 (!) de l'Académie des Jeux Floraux³² – soit au total plus de 1 600F. On a coutume d'écrire que la pauvreté de Marius vers 1830 est une transposition de celle du jeune Hugo vers 1820. Incontestablement entre ces deux époques, aussi bien qu'entre ces deux «personnages», apparaît une correspondance de la fiction à une réalité biographique, et des 1 600 F de Victor aux 700 F de Marius³³ l'écart est d'autant moins grand – quoi qu'il puisse paraître – que même avec 2 000 F de revenu annuel, M. Mabeuf, avant sa ruine, vivait pauvrement³⁴ ; il fallait alors quelque chose comme les 15 000 F de rente de

29. Brouillon d'une lettre reproduit dans *Oeuvres*, éd. Massin, tome VII, p. 734. On aura remarqué au passage l'importance quasi-symbolique, bien éloignée de celle que fait apparaître la vie de Fantine, que Hugo attribue dans sa propre histoire à « l'année 1817 ».

30. Lettre de Léopold du 6-8-1818, citée notamment dans *De quoi vivait Victor Hugo*, Boussel et Dubois, Paris, 1952, p. 33. Malgré ce livre, il nous manque encore une étude complète des rapports de Hugo avec l'argent et de l'histoire de sa fortune. Je m'appuie ici notamment sur les travaux de Jacques Seebacher («Victor Hugo et ses éditeurs avant l'exil », *Oeuvres*, éd. Massin, tome VI, pp. I-IV) et de Bernard Leuilliot (*Victor Hugo publie Les Misérables*, Klincksieck, 1970).

31 En récompense de son ode sur *La mort du duc de Berry*.

32 Pour son ode *Moïse sur le Nil*.

33. II, 5, 2 ; 539.

34. III, 5, 4 ; 545.

Gillenormand pour jouir d'un train de vie aisé³⁵. Néanmoins, il me semble que les liens tissés par Hugo entre son passé et l'existence de ses personnages, à cet égard, sont plus subtils que ne le donne à croire ce simple reflet. Des succès littéraires de « l'enfant sublime » à l'ascension sociale de Valjean dans les premiers temps de la Restauration, les rapports, même s'ils sont en partie de contraste, apparaissent à l'analyse plus chargés de sens que ceux de son austère jeunesse aux difficiles débuts de Marius. Hugo s'applique pratiquement à convaincre son lecteur qu'il n'y a aucune relation entre la prospérité de M. Madeleine et le système politique et social où elle advient. Pourtant le parallèle qu'on peut déceler entre la réussite de l'industriel imaginaire et celle de l'écrivain réel suppose un regard nuancé, à demi ironique et à demi ébloui, profondément troublé aussi (la « descente » de Fantine est l'envers inévitable de l'ascension de Madeleine), porté par Hugo sur la démarche ambitieuse de son entrée dans la carrière d'écrivain. La fabrique poétique du « jeune jacobite de 1819 » (ses odes ingénieuses sur tous les funèbres événements de la Monarchie française ne sont-elles pas comme des « verroteries noires »?) a commencé à fonctionner dans l'ombre de décembre 1815 – date inaugurale de son premier *Cahier de vers français*. Grâce à son application au *Bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie*, il parvient dès 1817 à s'approcher des revenants de l'Ancien Régime. Le Lys d'or qu'il obtient en 1819 (et dont il sera fier encore vers 1824³⁶), la direction du *Conservateur littéraire*, les faveurs du vicomte de Chateaubriand et même de M. de Neufchâteau, voilà des gloires modestes encore, mais qui ne sont pas moindres, après tout, que celle de M. Madeleine à l'exposition de l'industrie. Certes, le Hugo de ce temps-là est encore loin de posséder le capital du maire de Montreuil. Mais si ses dettes et ses difficultés financières ont quelque rapport avec celles de l'aubergiste de Montfermeil, sa plume lui garantit de plus solides et plus brillantes espérances, que commenceront à réaliser dès 1823 les pensions accordées et les contrats signés.

MOURIR AVEC FANTINE

Cependant son roman jette décidément un voile sur l'histoire de cette société dont il ne songeait guère alors à contester les lois. 1825,

35. III, 2, 5 ; 477.

36. Il lui fut décerné par la fameuse Académie des Jeux Floraux pour son ode sur *Le Rétablissement de la statue de Henri IV*; il donnait son nom au salon dont il ornait la cheminée, au domicile de Hugo entre 1824 et 1827, rue de Vaugirard.

la glorieuse année du sacre de Charles X, est rigoureusement absente de la chronologie de l'intrigue dans *Les Misérables* (il n'est même pas sûr que ce soit à ce moment-là que naisse dans la plus grande obscurité le deuxième fils des Thénardier). A cette époque qui fut aussi de sourde et lente évolution intérieure pour Victor Hugo, le roman laisse hors de l'Histoire Jean Valjean et Cosette dans l'abri d'un couvent, Marius au collège, les Thénardier on ne sait trop où. En fait, depuis octobre 1815, et dans la poussière des événements de « l'année 1817 », le devenir individuel des personnages occupe le premier plan de l'histoire. Hugo y transpose le sien propre, en l'inversant, en approfondissant sa complexité. C'est à son père que Marius est retiré en 1815, comme il le fut alors lui-même à sa mère, mais Marius est victime de ce fou de paternité qu'est Gillenormand. En 1818, le jugement qui prononça la séparation de ses parents le rendit à la tendresse et à l'autorité maternelles, tandis que cette même année la malheureuse Fantine livre Cosette aux Thénardier en croyant la leur confier.

D'autres rapprochements du même ordre seraient à établir et à analyser à partir de cette période du roman. Le sort de Fantine entre 1818 et 1823 poserait en ce sens des problèmes : car les dates de son histoire telle que des recoupements permettent de les déterminer n'apparaissent pas exemptes de quelque confusion. Il y a dans les chapitres qui la concernent un alliage de vague et de précision, de cohérence et de contradiction, qui est peut-être inhérente à la représentation que Hugo veut donner de ces années-là. Étrange, en particulier, que Fantine soit renvoyée de la fabrique de M. Madeleine seulement plus d'un an après y être entrée³⁷ : ce serait alors apparemment « vers la fin de l'hiver » de 1820³⁸ ; mais cette date n'est pas compatible avec l'indication du mois de ce renvoi – celui où Thénardier lui demande 15F pour Cosette : sans avoir été désigné précisément, ce mois-là ne peut se placer avant le début de 1821. Il faut donc en fait supposer que Fantine n'est entrée à la fabrique que dans le courant de 1819 ; mais alors qu'est-elle devenue, qu'a-t-elle fait pendant une année, après avoir laissé Cosette aux Thénardier en mai 1818, au moment où elle se rendait à Montreuil ? Pour accroître la flou de cette histoire, une espèce de précision supplémentaire : lorsqu'elle revient à Montreuil, la situation du pays, selon le narrateur, est celle qui a été décrite comme le résultat de l'activité de Madeleine pendant sept ans³⁹ – à le prendre au pied de la lettre, cela voudrait dire qu'elle y est arrivée en 1822 ! De cette enquête digne de Javert, que

37. I, 5, 8 ; 143.

38. I, 5, 10 ; 145.

39. I, 5, 7 ; 141.

peut-on conclure? Peut-être seulement que les degrés du succès ou de la détresse, la série des saisons dans la confusion même des années comptent plus en ce moment de l'Histoire, que le calendrier officiel des circonstances de chaque vie. Est-ce que, pour Hugo lui-même, ce qui subsiste au fond de sa mémoire et s'impose à sa réflexion, ce ne sont pas, plutôt que les péripéties dérisoires d'une Restauration condamnée, les phases de bonheur et de malheur personnels auxquelles seules son cœur reste lié?

L'époque de sa première jeunesse s'est achevée en 1822 avec son mariage. Le commencement de la seconde a été marqué par la folie définitive de son frère Eugène, par la naissance d'un fils dont la mort précoce laissera place à sa fille aînée, privilégiée, irremplaçable – Léopoldine –, et par les débuts de ses relations directes et continues avec son père: tous événements réunis en une seule date, 1823 – laquelle domine toute la deuxième partie des *Misérables*⁴⁰. Les fantasmes liés pour lui aux sinistres réalités de la vie de son frère se traduisent dans l'affaire Champmathieu – comme l'atteste en particulier le début du rêve que fait Jean Valjean dans la nuit de la « tempête sous un crâne »⁴¹. L'apparition d'un père véritable se manifeste dans le sens nouveau que prend la vie de Valjean lorsqu'il se consacre au bonheur de Fantine – inversant le personnage de Tholomyès reparu en M. Bamatabois. Et si la durée de sa seconde époque de bagne correspond, à un mois près, à la courte vie du premier fils de Hugo, ne serait-ce pas un symbole cryptique de l'épreuve nécessaire pour accéder définitivement à la tragique plénitude de la paternité, qu'impose l'enfant inséparable de ce que va devenir celui qui l'a engendré? Que Jean Valjean soit bien plus qu'une sorte de tuteur pour Cosette, le texte le dit explicitement⁴². Et le romancier triche avec les dates pour inscrire le secret de cet engendrement dans la vérité rétroactive de sa fiction: le billet remis par Fantine à Madeleine, afin de l'autoriser à reprendre sa fille aux Thénardier, comporte quand Valjean le donne à Thénardier cette suscription: « Montreuil-sur-Mer, le 25 mars 1823 »⁴³, précision qui ne figurait pas dans sa première citation et ne correspond pas au mois où l'on peut établir qu'il a été écrit, c'est-à-dire en février⁴⁴. Il est évident que ce jour de Noël, pour être manifestement le jour de naissance de la fille de Fantine *et* de Jean Valjean, doit à ce moment

40. Ce n'est probablement pas sans un certain humour que Hugo en souligne très indirectement l'importance en faisant préparer par Thénardier pour Jean Valjean, une note de 23F, véritable chef-d'œuvre de composition (I, 3, 9 ; 329).

41. I, 7, 4 ; 188.

42. II, 4, 3 ; 344 et suiv.

43. II, 3, 10 ; 336.

44. I, 6, 1 ; 161.

du récit avoir pour répondant un jour qui se situe exactement neuf mois plus tôt⁴⁵. Tels sont les pouvoirs du romancier, dans l'ordre de ce qu'on pourrait considérer, sous l'apparente objectivité de la lettre, comme le chiffre de la vérité subjective.

Tous les fils de sa vie affective se nouent d'ailleurs si inextricablement dans son œuvre qu'on ne peut réduire à une seule équivalence tel ou tel des épisodes qui lui correspondent. Ainsi de l'évolution de Marius entre 1827 et 1828, qui condense autour de la mort du colonel Pontmercy plus de sentiments et de pensée que par elle-même n'en suscita chez Hugo la mort de son père ; ainsi des amours et du mariage de Cosette, autour de qui se ravivent les joies et les jalousies successivement concurrentes que Hugo éprouva avec Adèle en 1819-1832, avec Juliette à partir de 1833, avec sa fille Léopoldine plus que jamais en 1843. La dualité tragique de « la nuit blanche »⁴⁶ tient au rapport, presque informulable mais non pas impensable en son intimité personnelle, entre le 16 février 1833 (jour où selon leur propre tradition Juliette Drouet et Victor Hugo s'unirent pour la première fois) et le 15 février 1843 (jour où Léopoldine Hugo épousa Charles Vacquerie, en la même église S^t-Paul où se célèbre le mariage de Cosette et de Marius⁴⁷). La troisième des dates complètes que le roman met en évidence par trois de ses titres n'a de sens que dans cette fatalité secrète et manifeste à la fois ; bien au-delà d'une anecdote sentimentale, elle infléchit presque scandaleusement l'épopée des *Misérables* vers le centre indicible qui semble devoir la résorber.

UNE HISTOIRE QUI DURE

Et pourtant, c'est bien parce que cette épopée se constitue comme légende d'une âme, au fil même de ces dates de moins en moins illustres – « 18 juin 1815 », « 6 juin 1832 », « 16 février 1833 » –, qu'elle s'impose comme légende toujours actuelle et active de l'humanité : texte destiné à durer, texte du temps limité d'une vie, texte qu'on ne peut lire sur la pierre d'aucune tombe. Sur les traces d'une destinée, nous sommes appelés à déchiffrer une histoire collective en la succession des heures, des jours et des années qui la symbolisent ; et peut-être, au travers des signes qui noircissent encore notre futur, à distinguer l'aube dont ils persistent à porter l'espérance.

Ce roman du siècle où le nôtre s'enracine s'est noué en son centre,

45. Par ailleurs, c'est vers la fin de décembre 1823 que Hugo put apprendre qu'était déjà conçu l'enfant qui devait être Léopoldine (voir la lettre à son père du 9-1-1824, *Œuvres*, éd Massin, p. 1436).

46. V, 6 ; 1073.

47. V, 6, 1 ; 1075.

dans l'incertitude de son avenir et la violence de son présent. Disant l'essentiel de ses annales, évoquant parallèlement les dernières gloires des guerres européennes et les premiers massacres des insurrections citadines, il nous crie que ce n'est pas fini, qu'il y a encore sur la terre des puissances d'oppression soutenues par l'ignorance qu'elles entretiennent, des affaires bénéfiques masquant la misère dont elles dépendent. Ses enfers lointains ou proches sont estompés comme les nôtres par les nuées d'un autrefois nostalgique: pour le Hugo de 1860, ce fut le Paris de 1817, que hantaient les grâces fanées de l'Ancien Régime, et même le Paris de 1830, où les dédales d'un Moyen Age bientôt détruit semblaient conduire encore à l'éternité des cités légendaires. Mais à l'horizon rétrospectif de chaque vie tremble le tragique de ses lendemains. Si nos rêves et nos craintes sont déterminés par une histoire dont les repères ont d'autres nombres que 1815 ou 1832, d'autres noms que Waterloo ou Corinthe, leur existence insistante a pour trame le même assemblage étrange que celle des « misérables » : réalités et fantasmes, rencontres et ruptures, solitudes illimitées, multitudes inévitables. L'action qui gravite autour de Jean Valjean ne compose pas seulement une fresque particulière de la société française dans la première moitié du XIX^e siècle : le dispositif de ses dates élabore une méthode de déchiffrement qui vaut pour nos propres vies, chacune indissociable du siècle où nous sommes nés. La chronologie de cette histoire et de ses mélodrames, tantôt explicite et tantôt allusive, parfois ponctuelle et parfois diffuse, donne à lire l'entrelacs de ses événements les plus infimes selon une grille dont nous avons à constituer l'équivalent, si nous ne voulons pas que notre propre histoire et nos propres mélodrames glissent dans l'indiscernable, échappent aux prises et peut-être aux entreprises de notre conscience.

L'ANANKE DES LOIS

Josette ACHER

« Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses [...] dans *Les Misérables* [l'auteur] a signalé le second [...]. » Cet éclairage des *Misérables* est dû à Hugo lui-même dans la préface des *Travailleurs de la mer*.

A l'égard du mot *anankè*, on se souviendra qu'au moment de la rédaction de *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo, que commençait à tourmenter cette question, s'était fait adresser par la Bibliothèque Royale une épreuve de la page d'un dictionnaire grec incluant l'entrée *anankè*. Parmi les sens offerts, on trouve : « Nécessité, [...] loi fatale, [...] calamité ; quelquefois raison convaincante, argument décisif et sans réplique; quelquefois au pluriel torture, relation intime [...] parenté¹. »

Quant au mot « lois », dans ce texte, il est à prendre, croyons-nous, au sens général de règle émanée de « l'autorité sociale », celle-ci se décomposant . selon la typologie héritée du XVIII^e siècle qui sous-tend la représentation du politique que peuvent se faire les lecteurs de Hugo – en trois pouvoirs : législatif, exécutif, judiciaire.

Les Misérables livrent un combat contre ces trois pouvoirs tels qu'ils semblent encore fonctionner dans la société française, au milieu du XIX^e siècle.

Mettant en accusation la pratique contemporaine de l'exécutif et même du législatif, la lutte contre l'ordre politique – la barricade – et la détermination sociale de Jean Valjean a été souvent examinée et commentée ; elle déborderait le cadre de cette étude². Mais l'*anankè* des lois, sous sa forme judiciaire, pèse aussi de tout son poids sur l'action et sur les personnages du roman. Il sera tenté plus particulièrement ici de le montrer à l'œuvre dans le domaine des fonctions de justice et de police, et à l'aide de deux personnages : Champmathieu, l'innocent injustement accusé et presque déjà condamné, et le policier Javert, incarnation rigide de la loi.

1. D'après l'édition de *Notre-Dame de Paris* procurée par. Jacques Seebacher, Gallimard, « La Pléiade », p. 527.

2. Et des *Misérables*: « Le plus effrayant livre qui se pourrait écrire est celui-ci : Les crimes des lois » (*Océan*, Questions sociales).

Le procès Champmathieu dénonce avec précision et efficacité l'emprise du pouvoir judiciaire. Chez le « fonctionnaire » Javert, c'est le redoutable pouvoir administratif d'exécution³ qui est mis en cause avec le concours de toutes les ressources dont dispose la technique romanesque hugolienne.

LE « CAS » CHAMPMATHIEU

Avant l'arrivée de Madeleine au procès, nous savons déjà par le récit de Javert⁴, que le père Champmathieu arrêté pour un simple vol de fruits (mais « avec escalade », et ressortissant du tribunal correctionnel), puis transféré par hasard à la prison d'Arras, a été reconnu par un ancien compagnon de bague – portant ironiquement le nom de Brevet – comme l'ancien forçat Jean Valjean.

L'enquête a « démontré » que Champmathieu, d'abord émondeur à Faverolles (comme Valjean), avait travaillé en Auvergne et à Paris. Du nom de la mère de Jean Valjean : Mathieu, et du passage en Auvergne de Champmathieu, l'instruction a « induit » que Jean avait dû être transformé en Chan et Valjean en Mathieu, d'où le nom de Champmathieu. Poussant plus loin les investigations, on a découvert deux autres forçats qui ont « reconnu » l'accusé comme étant Valjean, ainsi d'ailleurs que le policier Javert lui-même.

Champmathieu est alors accusé de « récidive de forçat en rupture de ban », et déféré devant la Cour d'assises d'Arras⁵.

Ce qui est sur le point de se commettre, c'est une grave erreur judiciaire⁶, due certes à la fatale ressemblance du prévenu avec Valjean, mais aussi à la « précipitation » de l'instruction préparatoire, pourtant déjà inquisitoriale : « une des plus précieuses

3. En tant que fonctionnaire de police, Javert participe à la fois du pouvoir exécutif qui le tient sous son autorité et du pouvoir judiciaire dont il est l'auxiliaire.

4. I, 6, 2 ; 164-165.

5. Le procès est censé avoir lieu au début de mars 1823. Le 4 mars de cette même année, le député libéral Manuel fut expulsé de la Chambre et « empoigné » de « mains auvergnates » (*Châtiments*, IV, 11). Entre autres connotations, Arras évoque la ville de Vidocq et de Robespierre.

6. Outre à Voltaire et à l'affaire Calas, Hugo ne pouvait pas ne pas penser, en faisant de Champmathieu le sosie de son héros, à la fameuse affaire du courrier de Lyon de floréal an IV, le mois même du ferrement de Jean Valjean, pour laquelle le malheureux Lesurques, victime d'une ressemblance, et « reconnu » par des témoins de bonne foi, avait été condamné et exécuté avant que son innocence ne soit prouvée par la découverte du vrai coupable. Victor Hugo lui consacre un long poème lors du refus de révision de son procès, sous le Second Empire, en 1868. Selon le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Hugo aurait aussi assisté en 1835 à un procès aboutissant à une autre erreur judiciaire célèbre, celui du lieutenant de La Roncière.

conquêtes du droit moderne sur la procédure médiévale », selon un spécialiste apprécié des questions pénales du XIX^e siècle, Faustin Hélie, car elle a pour but d'éviter des « jugements imprudents ».

Même un avocat que Madeleine rencontre dans la salle des pas perdus, sur le seuil de la Cour d'assises, partage les « préjugés »⁷ qui seront ceux de la Cour et des jurés, sur la seule « mine » de l'accusé : « une espèce de gueux [...]. Rien que pour avoir cette figure-là, je l'enverrais aux galères⁸. »

Ainsi de ce procès ne sont absentes ni la « précipitation », ni la « prévention », ces deux sources d'erreur que Descartes recommande d'éviter dans la recherche de la vérité.

Il semble que peu importe à la limite qu'un « misérable » soit innocent ou coupable⁹ : il y a toujours contre lui présomption inavouée de culpabilité, dès lors qu'il est pris dans l'engrenage de la machine judiciaire.

Le mécanisme de l'erreur aurait pu cependant être démonté avant même d'arriver jusqu'à « un lieu où des convictions sont en train de se former »¹⁰.

Quels sont en effet dans cette affaire les chefs d'accusation? Pour les sérier, distinguons le fait nouveau, le fait ancien, et le lien éventuel de récidive.

Le *fait nouveau*, c'est le « vol avec escalade ». Champmathieu est accusé d'avoir franchi le mur du clos Pierron, cassé une branche et volé des pommes. L'article 397 du Code pénal de 1810 qualifie escalade : « toute entrée dans les maisons [...] jardins, parcs et enclos, exécutée par-dessus les murs, portes, toitures ou toute autre clôture ». La peine encourue est la réclusion (ancien article 388).

Or Champmathieu, interpellé alors qu'il tenait à la main une branche de pommier, affirme l'avoir ramassée par terre en dehors de la clôture, et a toujours nié le vol. Il n'y a contre lui aucune preuve pertinente, et d'ailleurs ce chef d'accusation sera abandonné dès

7. « Ne craignons jamais les voleurs [...]. Ce sont là les dangers du dehors, les petits dangers. Craignons-nous nous-mêmes. *Les préjugés*, voilà les voleurs [...]. Les grands dangers sont au dedans de nous. » (I, 1, 7; 25).

8. I, 7, 7 ; 206.

9. En ce sens, Champmathieu est bien le frère aperçu en rêve, le *Doppelgänger*, spectre et double de Jean Valjean : « cet autre lui-même » lui donnait « une sorte de représentation du moment le plus horrible de sa vie, jouée par son fantôme. » (I, 7, 9 ; 211). Sans doute faut-il voir aussi dans cette scène une sorte d'apparition d'Eugène, le frère mort de Victor Hugo, ce « misérable » devenu fou, à la fois autre lui-même, et image de « l'autre » en lui, se profilant toujours derrière toute évocation d'autrui dans son œuvre. Voir l'article d'Anne Ubersfeld, « Le rêve de Jean Valjean » dans *l'Arc*, n° *Victor Hugo*, 1974.

10. Titre du chapitre I, 7, 9 ; 210.

qu'on s'apercevra qu'il n'est pas un ancien forçat.

Le fait ancien, c'est « un vol de grand chemin à main armée », crime prévu par l'article 383 du Code pénal¹¹, commis en 1815 par un forçat en rupture de ban sur la personne d'un petit savoyard.

La question de la *récidive* devra être tranchée par la Cour et non par le jury – selon la procédure ancienne qui séparait juges du droit et juges du fait¹².

La récidive peut faire encourir « un châtement épouvantable », la peine de mort, lorsque l'accusé a déjà été condamné aux travaux forcés à perpétuité (article 56 du Code pénal de 1810). Jean Valjean a été condamné à temps pour vol d'un pain, mais le second crime¹³ sur Petit-Gervais est susceptible d'entraîner une nouvelle condamnation, à perpétuité. Si le fait nouveau est admis, la peine de mort menace donc bien l'innocent Champmathieu, comme le laisse entrevoir Hugo que des juristes contemporains ont raillé à tort sur ce point.

Valjean sera bien en fait par la suite « condamné à la peine de mort » avant de voir sa peine commuée par la grâce royale « en celle des travaux forcés à perpétuité »¹⁴.

Mais l'inculpation pour le fait ancien et la récidive supposent résolue la question de l'identité de l'accusé qui, elle, est une question de fait soumise au jury.

On a reproché à l'auteur de n'avoir pas tenu compte de la marque à l'épaule des forçats qui aurait permis l'identification. Mais abolie par le Code pénal de 1791, elle n'avait été rétablie qu'en 1810. Jean

11. Hugo avait d'abord noté : « chercher les articles du Code », puis complété : « l'article 383 du Code pénal ». (René Journet et Guy Robert, *Le Manuscrit des Misérables*, 1963). En voici le texte de 1810 : « Les vols commis dans les chemins publics entraînent la peine de travaux forcés à perpétuité. » Être porteur d'une arme constitue l'une des circonstances aggravantes prévues à l'article 381, et qui, réunie à d'autres, peut entraîner la peine de mort.

12. Un arrêt *Moyse* (Cour rejets Crim. 3 janvier 1828) considère que l'état de récidive ne constituant pas une circonstance du délit mais un simple « fait moral » dont la loi déduit la preuve d'une perversité plus grande, c'est à la Cour d'assises et non au jury qu'il appartient de la déclarer.

13. Un arrêt *Jean Pons* (Cass. 28 mars 1822) a jugé que lorsque l'accusé a été précédemment condamné à une peine afflictive et infamante, tel le bague, bien que cette condamnation ait été prononcée sous l'empire du Code de 1791 pour un fait que ce code avait qualifié *délit*, un nouveau vol constitue *récidive de crime*. Mais en sens contraire, un arrêt *Cannes* (Cass. 27 juin 1833) – donc, *après* la révolution de 1830 et la réforme pénale de 1832 – a jugé que les peines de la récidive ne s'appliquent pas, après une précédente condamnation pour un délit, à une condamnation pour un fait qualifié crime.

14. II, 2, I ; 286. Sur la critique des juristes, voir l'article de N. Billiard (*Le Monde judiciaire*, juin 1862) et E. Perrot de Chézelles, *Examen du livre des Misérables de M. Victor Hugo*, 1863.

Valjean, condamné en 1796, ne portait sur le corps aucune trace pénitentiaire.

Du point de vue juridique donc, et contrairement à ce qui a été maintes fois affirmé, ce procès roule sur des enjeux conformes à la lettre même du Code, et aurait pu avoir lieu réellement¹⁵. Et la condamnation possible de l'innocent à une peine irréversible n'est pas un des moindres arguments que Hugo emploie quand se présente l'occasion de plaider – ici, de biais – pour l'abolition de la peine de mort.

LE « PROCÈS DE L'HOMME »

Au tribunal, personne ne comprend encore bien l'affaire : « le drame n'était pas seulement sombre, il était obscur »¹⁶.

Il touche à sa fin lorsque Madeleine entre dans la salle¹⁷ : « la vraisemblance croissait à chaque minute », une « sentence pleine de calamités qui penchait sur [l'accusé] de plus en plus » est imminente. Spectacle pour une foule étreinte par l'anxiété, ce filet inexorable qui se resserre – telle la toile d'araignée, figure de l'anankè dans *Notre-Dame de Paris* – laisse cependant l'intéressé comme inconscient de l'importance de l'enjeu, tant il se sent éloigné des faits reprochés : « l'accusé paraissait surtout étonné [...]. Il était [...] comme un *étranger* au milieu de cette société qui le saisissait. »

Avec une éloquence que Hugo taxe de « classique » et qui illustre la pompe judiciaire à la mode avant le romantisme, l'avocat plaide « assez bien » sur l'absence de preuves du fait nouveau, mais ne discute pas le fait ancien qui « n'était point dans la cause ». Prenant acte de cette abstention, l'avocat général réplique en accumulant les chefs d'accusation contre celui dont il feint de croire démontrée et évidente l'identité.

A ces discours articulés visant à donner une représentation du vrai – inadéquate ou fausse – Champmathieu oppose dans son langage qui ne se soucie pas d'être adroit, la réalité misérable de sa

15. A l'âge des rationalismes, la raison « saisit le droit de pied en cap [...] à l'étage de l'art judiciaire : désormais, toute sentence exige d'être justifiée par un texte, fondée sur une loi, déduite de la loi [...] le droit adopte forme législative au point de s'identifier aux lois et plus tard aux Codes. » (Michel Villey, Préface historique aux *Archives de philosophie du droit*, 1978).

16. I, 7, 9 ; 212 ; de même pour les citations qui suivent. Hugo avait d'abord écrit : « Le drame était assez obscur pour intriguer et assez sombre pour effrayer. » (René Journet et Guy Robert, ouvrage cité).

17. Il arrive à la « onzième heure », ouvrier d'une justice sociale sans autres « considérations » que naturelles.

condition : le dur travail, le froid, le vieillissement précoce entraînant sous-paiement, la mort aussi pour beaucoup – comme pour sa fille, usée moins par l'eau de la rivière que par la buée chaude du lavoir des Enfants Rouges. « La mort sous toutes ses formes est la mesure d'une misère qui dépasse à certaines époques les capacités individuelles de résistance physique. La maladie et la mort sont à coup sûr les faits les plus importants de l'histoire sociale et même de l'histoire générale de Paris au cours de ces années¹⁸. » Entendons celles qui suivent la crise de 1816, remarquables par la disette persistante et la rigueur des hivers successifs.

Contre les témoins de l'accusation, le malheureux essaie d'appeler à sa décharge ceux qui ont pu le connaître, surtout son patron « Monsieur Baloup » – dont le nom lui-même semble avalé – mais en vain car « Paris, c'est un gouffre »¹⁹. Qui le reconnaîtra ? Personne, et l'on ne fait pas appel de la « damnation sociale »²⁰.

La réalité de la misère envahit ainsi une représentation jusqu'alors cloisonnée du politique. A une séparation des pouvoirs « verticale » et formelle se substitue une différenciation « horizontale » et réelle, par classes. Voulant évoquer la dégradation de l'homme, l'auteur a subi « une contrainte exercée par les faits ». *Les Misérables* sont le livre que Hugo « a été obligé d'écrire »²¹.

La parole de Champmathieu, c'est encore le discours « Sur la misère »²² tenu par Hugo, représentant du peuple devant les « coquins » consternés de « son parti »²³ (9 juillet 1849). Et c'est déjà celui de Gwynplaine devant la Chambre des Lords qui croit lui répondre par la dérision dans *L'Homme qui rit*.

Ce langage du réel est incompris, gommé, par ceux qui détiennent une parcelle de pouvoir. Mais pour le lecteur, c'est l'émergence de la condition du peuple dans ce livre si puissant, qui dénonce la connivence des pouvoirs au sein de la classe dominante.

L'homme inconscient et cruel, responsable de la mort de Fantine, M. Bamatabois « était au nombre des jurés ». Hugo proteste contre le choix exclusif²⁴ du jury parmi les notables, souvent sans morale

18. Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, 1958.

19. I, 7, 9 ; 214.

20. Texte liminaire des *Misérables* (p. 2)

21. Louis Chevalier, ouvrage cité

22. *Actes et Paroles I – Assemblée législative, 1*, volume « Politique », p. 199.

23. « Les faits allégués par M. V. Hugo fussent-ils officiellement constatés, la sagesse est de les taire. » (*Le Constitutionnel*, 10 juillet 1849). Le « choléra-Melun », dit Veuillot du catholique sincère auteur du projet contre la misère défendu par Hugo, et le ministre Baroche accuse le 18 juillet 1851 le poète lui-même : « Il s'est faufilé dans nos rangs ».

24. Les jurés sont choisis parmi les électeurs – ayant plus de 30 ans et justifiant de 10

pour eux-mêmes²⁵, mais prêts à envoyer aux galères, sans preuves suffisantes, de pauvres gens dont la mine ne leur plaît pas. Le système de « l'intime conviction » se heurte alors à de toutes autres « considérations ».

L'accusé essaie bien de retourner les charges : « Vous êtes très méchant, vous ! »²⁶ dit-il à l'avocat général qui le reconnaît sur la foi de la déposition de Javert comme « un ancien forçat très méchant ». En face de trois brigands, il n'est pas cru, alors que son récit correspond à un vécu. Jean Valjean–Madeleine, comme la pécheresse dont il porte le nom, va venir témoigner d'une autre vérité.

Dans ce drame « obscur », la clarté est projetée par cet homme²⁷, venant au procès à la suite de circonstances apparemment contingentes. Le rôle des juges est mis en question par l'éclat sublime de Jean Valjean. Contre la « fatalité » des lois et d'un procès quasi-truqué par une dialectique inadaptée²⁸, l'évidence fulgurante de la vérité va étoiler de sa « nécessité » le ciel des idées fausses, cette bastille des nuées²⁹.

« Cela rayonnait³⁰. » : le voile de l'erreur s'est levé sur une vérité qui éblouit, aveugle et paralyse cette nouvelle Cour des Miracles et laisse Champmathieu « stupéfait, croyant tous les hommes fous, et ne comprenant rien à cette vision ». Cet homme étonné – qui venait d'Ailly³¹ – image du passé de Jean Valjean, lui-même devenu une sorte de « force qui va », témoigne aussi, en rupture avec l'hyper-rationalisme hégélien des juristes et en harmonie avec le héros d'« une tempête sous un crâne », que « Dieu avait permis que ces choses folles devinssent des choses réelles³² ».

S'opposant aux préjugés de jadis, l'avenir verra les Caïns devenus

années de domicile – qui paient alors un cens très élevé.

25. Tholomyès, père de Cosette, qui a abandonné Fantine et sa fille, est devenu « un gros avoué de province, influent et riche, électeur sage et juré très sévère, toujours homme de plaisir. » (I, 4, 1 ; 120)

26. I, 7, 10 ; 216 et 217 pour la citation qui suit.

27. Dénommé aussi Vlajean, « sobriquet probablement et contraction de *Voilà Jean*. ». De son double Champmathieu, Hugo écrit : « C'était l'homme. » *Ecce homo*.

28. Inadaptée au réel. « La raison semble se réduire à une faculté de parler selon les lois d'un *langage conventionnel*, de fabriquer librement des schémas [...] propres à figurer l'expérience; elle est une faculté de construire suivant *les règles d'un jeu* des modèles représentant [...] les phénomènes. » (René Poirier dans *Archives de philosophie du droit*, 1978)

29. « Les écroulements des erreurs et des préjugés font de la lumière. » (I, I, 10 ; 34). La scène se passe à *minuit*. : Madeleine sort de la salle à « minuit et demi ». (I, 8, 3 ; 228).

30. I, 7, 11 : 222 ; de même pour la citation suivante.

31. *D'Alli*, là-bas, en espagnol, langue chère à Hugo.

32. I, VII, 3 ; 178.

sublimes transmuier le crime fratricide de l'accusation qui tue l'autre en la retournant : « Ce n'est pas lui, c'est moi », pour sauver leur frère, l'homme du peuple, à la fois de la géhenne et de la misère.

O peuples! l'avenir est déjà parmi nous.

Il veut le droit de tous comme le pain pour tous ; [...] ³³.

*

* *

Passant au-delà du problème politique, Hugo met en critique non seulement l'image du tribunal comme oracle de vérité, mais tout modèle juridique de pensée philosophique sur l'homme. Ainsi Jean Valjean, au terme d'une « descente » et d'une « tempête sous un crâne », dans l'impossibilité de séparer haut et bas, bien et mal, se soustrait au jeu de la « décision » : un mouvement ³⁴ de fuite en avant va l'amener d'abord à aller faire libérer Champmathieu à Arras, puis à s'échapper, se libérer par sa propre action et en récusant toute loi. Dans *Les Misérables* s'efface l'idée même de la distinction de l'innocent et du coupable, qui est le point de repère d'une vérité selon la loi. Du problème positif d'une modification de la loi comme expression de la volonté de l'autorité, Hugo passe à la notion d'une liberté à faire au-delà des lois, dans la diversité naturelle infinie des choses, dans la rencontre d'hommes multiples et différents, transformés de façon radicale pour changer la vie.

Le sombre univers froid, glacé, pesant, réclame

La sublimation de l'être par la flamme

De l'homme par l'amour ³⁵ !

C'est en fraternité que tout doit se dissoudre ; [...] ³⁶.

Tel est un des desseins de ce roman « dont le titre véritable est : *le Progrès* » ³⁷.

JAVERT: SURVEILLER, PUNIR...

L'allégorie de l'anankè social(e) se renforce singulièrement par

33. *Le Verso de la page*, volume « Poésie IV », p. 1108.

34. Grâce à une voiture dont les lanternes lui apparaissent comme « deux étoiles rouges ». « Tiens ! songea-t-il, il n'y en a pas dans le ciel. Elles sont sur la terre maintenant. » (I, 7, 4 ; 189) On est loin de la « nuit étoilée » de Kant.

35. *Les Contemplations*, VI, 26, « Ce que dit la bouche d'ombre » ; volume « Poésie II », p. *ibid.*

36. *Le Verso de la page*, *ibid.*

37. V, 1, 20 ; 979.

la création du personnage de Javert, « espion de première qualité »³⁸, « l'homme fait pour sévir »³⁹.

Javert, comme tout despote, ne peut et ne sait régner qu'en usant du principe de la crainte : il est « l'effroi de toute cette classe que la statistique annuelle du ministère de la justice désigne sous la rubrique : *Gens sans aveu* »⁴⁰. Au début du roman, il remplit à Montreuil-sur-Mer « les fonctions pénibles, mais utiles, d'inspecteur »⁴¹.

A propos de l'épisode de l'arrestation de Fantine, qui oppose pour la première fois Javert à Madeleine, Hugo évoque un combat pour les libertés dont il fut le témoin dès sa jeunesse. Le problème de la répartition des compétences entre le maire, pouvoir local et l'inspecteur dépendant du préfet – agent nommé du pouvoir central – rappelle en effet la tension constante, remontant à Louis XIV⁴² entre la tendance à l'étatisation de la police – freinée par la Révolution, mais réalisée sous l'Empire grâce à Fouché⁴³ – et la résistance des communes attachées à une répartition plus décentralisée des pouvoirs, notamment de police.

Pendant la Restauration et la Monarchie de Juillet, en réaction contre « le despotisme impérial », la centralisation et ses organes disparaissent provisoirement – relayés d'ailleurs dès 1815 par une police politique omniprésente par ses « observateurs » ou « mouchards ». Les libéraux, tels Benjamin Constant, tonnent à la tribune de la Chambre contre l'emploi « corrupteur » que fait la police des fonds qui lui sont accordés⁴⁴.

38. V, 3, 9 ; 1031.

39. V, 4 ; 1041.

40. I, 5, 5 ; 137. Depuis un édit de 1667, créant la charge de lieutenant de police, la juridiction sur « les gens sans aveu » était attribuée à la police.

41. *Ibid.*, 135.

42. Les lieutenants de police et commissaires établis dans les grandes villes en 1699 sous l'autorité des intendants de justice, police et finances – ancêtres des préfets – eurent souvent « de mauvais rapports avec les maires » (M. Le Clère, *Histoire de la police*, 1973).

43. Voir cette lettre de Fouché à l'Empereur du 21 juin 1806 : « Les fonctions du maire doivent être paternelles et circonscrites à tout ce qui est relatif à l'administration : s'il était en même temps chargé de la police, c'est-à-dire de la surveillance, il l'exécuterait mal. L'expérience a prouvé que celui qui administre est un mauvais contrôleur, soit que les détails de son administration absorbent toute son attention, soit que, ayant besoin de ménagements, il craigne, en censurant les autres, d'appeler l'attention sur lui-même. » (cité par H. Buisson, *La police, son histoire*, Vichy, 1949).

44. Cette police ouvrait aussi les correspondances privées. Encore adolescent et monarchiste, Hugo en fit l'expérience à l'occasion d'une lettre au jeune républicain Delon. Il était recherché et Hugo lui offrait l'asile de sa maison : on n'irait pas le chercher chez lui qui était notoirement ultra. Delon se garda bien d'en user mais la naïveté de Hugo aurait attiré la sympathie de Louis XVIII et n'aurait pas été étrangère

Le comte Anglès, protecteur de Javert, après un passage à la direction de la police en 1809, fut préfet de police du 20 septembre 1815 au 20 décembre 1821⁴⁵, sous la direction (puis le ministère) de Decazes. Accusé d'incurie après l'assassinat du duc de Berry en 1820, Anglès tomba en même temps que son ministre et fut remplacé par Delavau⁴⁶, homme de la Congrégation, qui « fit faire une alliance monstrueuse de la police avec la politique »⁴⁷, et lui fit mériter l'épithète de « police noire ».

Javert, simple inspecteur en 1820, chargé de la prévention – ou maintien de l'ordre – et de la police de sûreté – recherche des infractions afin d'en livrer les coupables à la justice – a une vocation à cette sorte de police dite aussi « de prévision », dont le rôle est de détecter les activités subversives : il se trouvera, en mouchard, sur la barricade de 1832.

Pénétré de son autorité discrétionnaire quant au sort d'une prostituée⁴⁸, Javert est sûr de lui. Figure monolithique et absolue, raide comme la justice, il ne connaît que deux sentiments : « foi aveugle et profonde pour tout ce qui a une fonction dans l'état », « mépris aversion et dégoût [pour] tout ce qui avait franchi une fois le seuil légal du mal »⁴⁹. Statue de pierre en marche tel le

à l'offre d'une pension. L'anecdote, dont Hugo fut informé par le directeur des Postes, dut l'éclairer sur les méthodes de gouvernement de la monarchie restaurée.

45. Avec le titre de ministre d'État dès 1818. Il déploya une « même ardeur » à poursuivre les bonapartistes que les royalistes autrefois, ayant eu comme beaucoup d'autres « le courage ou la lâcheté de servir sous deux règnes successifs, après avoir prêté serment à l'un et à l'autre, adultères assez communs dans les mariages politiques » (Vermorel, *Les mystères de la police*, Paris, 1864, tome III).

46. Anglès « n'était que taquin », Delavau « me fait l'effet d'être tracassier » dit Glapieu dans *Mille francs de récompense* (acte I, sc. 1 ; volume « Théâtre II », p. 692).

47. Froment, *La police dévoilée*, 1829. Dénonçant le règne des Jésuites, il ajoute : « il fut impossible d'être bon français [...] sans être *congréganiste*. On ne put obtenir ou conserver un emploi sans être pourvu de ce titre. » Il est permis de supposer que Javert a donné des gages à ce gouvernement-là comme aux autres, étant toujours du côté du « gouvernementalisme (nom barbare du parti correct) » (V, 1, 12 ; 954). La couleur « verte » dans le nom de Javert, si elle évoque l'Empire, était aussi celle des gentilshommes de la garde du duc d'Angoulême sous la Restauration. On appelait alors « verdets » les royalistes porteurs d'une cocarde verte, pratiquant la terreur blanche dans le Midi.

On peut ainsi associer le vert chez Hugo à un symbole de « despotisme » qu'il soit impérial ou monarchique. Sophie Hugo, mère de Victor « n'eut que des souliers verts » (*Victor Hugo raconté*) en 1815, afin de fouler aux pieds la couleur de l'Empire.

48. Le lieutenant général La Reynie inspira la Déclaration royale du 17 septembre 1684, relative à la prostitution, en vigueur jusqu'en... 1946.

49. I, 5, 5 ; 137.

Commandeur, lorsqu'il surgit tout à coup de l'ombre pour menacer du châtimeur, c'est bien un passé pétrifié et pétrifiant qu'il évoque lui aussi⁵⁰.

Pour la caractérisation du personnage⁵¹, Hugo a recours à l'emblématique animale venue d'Orient via Lavater et en honneur chez les fouriéristes : il y aurait en chaque homme « une des espèces animales de la création ». Encore près de la bête, Javert, « chien, fils d'une louve », porte sur sa « face humaine » à la fois des expressions du fauve et des traits du dogue. Terrible dans son rire comme un tigre, il a aussi des qualités d'animal domestique : le flair du chien et la vigilance du Cerbère, nécessaires pour assurer la recherche des crimes et délits, et le maintien de l'ordre public, les deux finalités de la police. « Toute sa vie tenait dans ces deux mots: veiller et surveiller⁵². »

Frère inversé⁵³ et ennemi de Valjean, ce personnage tout d'une pièce est « espion comme on est prêtre »⁵⁴, fanatique, austère et vertueux. « Brutus⁵⁵ dans Vidocq », il ne comprend sa tâche que comme une ligne droite – une règle – à imposer à tout ce qui menace de déranger. Sa vocation est de mettre de l'ordre⁵⁶ lorsqu'il y a « dans la rue, du tapage, de l'émeute, du carnaval, de

50. Comme les statues en marche du poème : « La Révolution » (*Les Quatre Vents de l'esprit*, IV, 1 ; volume « Poésie III », p. 1377 et suiv.). Peut-être peut-on voir aussi en Javert un écho du Colonel Chabert, ce spectre surgi d'un passé qu'on croyait mort, avec son « vieux carrick », immobile comme une figure de cire, le front couvert par le chapeau, le corps caché par l'ombre, « physionomie cadavéreuse ». Javert n'est-il pas déjà vert comme le cadavre de la loi ancienne? Les deux personnages seront d'ailleurs eux-mêmes des victimes plus ou moins volontaires du « discours de la loi ».

51. Voir à ce sujet : J.-P. Richard. « Petite lecture de Javert » dans *Revue des Sciences Humaines*, 1974, 4.

52. I. 5. 5 ; 135 et suiv. pour cette citation et les précédentes.

53. D'abord inversé par anagramme et « allitération », comme le remarque Robert Ricatte dans son étude liminaire des *Misérables*, au tome XI des *Œuvres complètes, édition chronologique dirigée par Jean Massin*, (Club Français du Livre, 1967-1970). Son attitude vis-à-vis de la loi est quasi-symétrique de celle du héros : « né dans une prison d'une tireuse de cartes dont le mari était aux galères », Javert a épousé la légalité, alors que Valjean, après une jeunesse innocente, s'est frotté au crime et s'est vu coller à jamais l'étiquette de forçat.

54. *Ibid.*, 137. Hugo se souvient peut-être de l'origine du mot « mouchard », due à Mouchy, « inquisiteur de la foi » sous François II, qui avait pris le nom de « Demochares » et employait des espions d'abord appelés « mouches », puis « mouchards ».

55. *Ibid.* Cette qualification manifeste une certaine estime, quoique sans nuance de tendresse pour le personnage ; c'était le surnom du général Léopold Hugo, père de Victor, un Brutus « tendre », lui. Quant à Vidocq, sa police s'appuyait sur des indicateurs.

56. Fantine, lorsqu'elle croit encore que Javert lui est moins hostile que Madeleine, s'écrie : «vous êtes juste, monsieur l'inspecteur [...] vous êtes bien forcé de mettre l'ordre [...], vous êtes bon [...] ». (I, 5, 13 ; 155)

l'enterrement »⁵⁷. Ce que vise à opérer ce fonctionnaire qui comprend l'État et son appareil, ce sera désormais limite, quadrillage, cloisonnement.

A cette même époque, Restauration et Monarchie de Juillet, se développe une véritable « ferveur pénitentiaire ». « Il n'y a pas de question, pas même d'ordre politique, qui ait engendré un plus grand nombre de publications [...] que celle qui regarde la réforme des prisons⁵⁸. »

Dans l'esprit des Lumières, notamment du *Traité des délits et des peines* de Beccaria et du *Panoptique* de Bentham, l'on cesse de considérer la peine sous son seul aspect rétributif et de nouveaux principes, humanitaires et utilitaires, se font jour en philosophie pénale. On discute sur les facultés d'amendement et les coûts respectifs du système auburnien – travail en commun mais en silence – et du système de Philadelphie – isolement cellulaire –. Dans tous les cas, l'enfermement et la surveillance se substituent aux peines corporelles de l'Ancien Régime.

Mais comme l'a remarqué Michel Foucault⁵⁹, au prétexte de requalification d'un « sujet de droit », s'instaure en fait « la mise en place d'un pouvoir spécifique de gestion de la peine ».

La meilleure preuve en est le refus des magistrats de justice d'assumer pleinement la responsabilité de la condamnation et sa conséquence, l'exécution de la peine⁶⁰. La punition entre dans le domaine de « la conscience abstraite ; son efficacité, on la demande à sa fatalité [...] la certitude d'être puni [...] doit détourner du crime [...]. L'exécution de la peine tend à devenir un secteur autonome, dont un *mécanisme administratif* décharge la justice⁶¹. »

Javert « avait dans sa jeunesse été employé dans les chiourmes du midi »⁶². Cette formation devait le destiner à devenir le rouage

57. V, 3, 10 ; 1033. Comme aujourd'hui en terre d'islam, en France, dès la Restauration et jusqu'au Second Empire des enterrements furent, en l'absence de liberté de réunion, l'occasion de manifestations virtuellement insurrectionnelles. Ainsi de l'enterrement du général Lamarque en 1832 ou de celui du député Manuel en 1827.

58. Christophe Moreau dans *La Revue pénitentiaire*. 1846, cité par Jean-Marc Varaut, *La prison, pourquoi faire ?*, 1972.

59. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, 1975.

60. Ce qui n'est qu'un cas particulier du « détour par la loi » selon Pasu-kanis, la loi jouant comme structure « structurante » de la société bourgeoise, « le rapport juridique étant une émanation directe du social tel que celui-ci est constitué par le système productif [...] et la fonction idéologique de l'État [...] assurant très matériellement la violence organisée d'une classe sur une autre. » (Albert Brimo, *Les grands courants de la philosophie du droit et de l'État*, « Pasu-kanis et le rapport juridique », 1978.

61. Michel Foucault, ouvrage cité

62. I, 5, 5 ; 136.

par excellence de ces services actifs de la police, dont le rôle est ainsi défini par Vivien, préfet de police sous Louis-Philippe : « Ils surveillent, exécutent, empêchent, préviennent, répriment, [...] ils occupent tous les points, le jour, la nuit ; ils sont les yeux, les bras de l'administration⁶³. »

Double grotesque de l'œil de Yahvé embrassant le monde, que Caïn voit sans cesse au fond de sa conscience, l'œil de Javert, toujours fixé sur Jean Valjean, tend de même, comme une sorte de Panoptique universel de la société, à ne laisser aucune lacune, aucun interstice dans l'ordre social. Proche sans le savoir d'un totalitarisme hégélien, ce « guetteur de l'ordre »⁶⁴ estime, avec son « instinct incorruptible »⁶⁵, que tous les actes sociaux doivent être soumis à la loi – comme Hegel ne les pense que sous la forme juridique. Le délinquant lui-même doit reconnaître l'universalité qu'il viole: ainsi, quand Javert s'accuse devant Madeleine d'avoir enfreint l'ordre hiérarchique, il est logique qu'il désire un châtement reconnaissant en lui l'être rationnel soumis au droit étatique⁶⁶.

Visant à envelopper l'intégralité des activités humaines, la police, ce quatrième pouvoir, tisse une véritable toile d'araignée en vue de contrôler tout ce qui devrait rester du domaine des libertés du citoyen « sujet de droit », théoriquement libre. Cette *anankè* policière trouve chez les misérables son champ de prédilection ; Javert garde, respecte et défend le droit absolu de propriété des riches, pouvoir effectif de cette époque succédant au pouvoir aristocratique : d'un côté « Monsieur Bamatabois, qui est électeur et propriétaire de cette belle maison à balcon », de l'autre Fantine, une « créature en dehors de tout »⁶⁷.

Fantine se risquant, comme Champmathieu, à expliquer l'exploitation des ouvrières par les patrons et les entrepreneurs des prisons, n'est pas plus écoutée que ce dernier – excepté par le maire.

Bras sans coude(s) de l'administration, Javert, ce policier inflexible – sans flexion : *αν-αγκων*⁶⁸ –, cette *anankè* au masculin⁶⁹,

63. Vivien, *Études administratives: le préfet Je police*, dans *Revue des Deux Mondes*, 1842.

64. V, 4 ; 1045.

65. I, 5,5; 135.

66. Lui-même le dit : « [...] si je n'étais pas sévère pour moi, tout ce que j'ai fait de juste deviendrait injuste. » (I, 6, 2 ; 167).

67. I, 5, 13 ; 157 et 152.

68. *Αγκων* : courbure, coude, flexion. Javert, bras croisés, dessine la lettre H. aussi initiale – tête – de Hugo, qui l'utilise dans ses dessins pour figurer cathédrale et guillotine (*anankè* des dogmes, *anankè* des lois).

69. Si Hugo a choisi de mettre *anankè*, féminin en grec, au masculin, lorsqu'il s'agit de des dogmes ou des lois, c'est peut-être pour faire sentir la pesanteur d'un pouvoir patriarcal. Sur *anankè* au féminin, voir l'introduction de Jean Maurel à *Notre-Dame de*

« avait introduit la ligne droite dans ce qu'il y a de plus tortueux au monde »⁷⁰. Il ne change de direction que par des angles, comme l'araignée filant sa toile. Mais son itinéraire horizontal – sur des « rails » – échoue à barrer le chemin à l'un de ces « sombres trouveurs d'expédients, aux prises avec la fatalité »⁷¹, qui oppose à cet homme de la tradition et de la suspicion, une perpendiculaire dans une direction insoupçonnée et inusitée : la verticale – chutes et remontées. Au cul-de-sac Genrot, Jean Valjean, grâce à la corde de la potence d'un réverbère, s'est échappé, par le haut.

Quand [Javert] arriva au centre de la toile, il n'y trouva plus la mouche⁷².

...OU MOURIR

Comparé précisément à une locomotive sur des rails, le policier ne peut que chuter d'une ligne horizontale – l'obéissance passive – à la verticale de son suicide – « une figure haute et noire [...] tomba droite »⁷³ – dès qu'il entrevoit un ordre d'une autre nature qui fait pression sur son entendement, au point qu'« il sentait son crâne s'entr'ouvrir »⁷⁴. Ces deux lignes droites, ces rails, dont l'une « excluait l'autre »⁷⁵, comme aussi les deux plateaux de « sa balance [qui] se disloquait, l'un des plateaux tombait dans l'abîme, l'autre s'en allait dans le ciel »⁷⁶, caractérisent le vertige de cet homme du passé : « l'ordre était son dogme »⁷⁷ en face du devenir humain : « Il fallait désormais être un autre homme »⁷⁸. »

Parallèlement, ce galérien que quelque chose de plus fort que lui⁷⁹ l'a contraint à élargir, a été transformé lui aussi. Dans cette « chose de la loi [...] ce prisonnier de la loi »⁸⁰, il y a un homme⁸¹.

Paris dans son édition du Livre de Poche, et son article « Victor-Marie, femme à barbe » dans le numéro déjà cité de la *Revue des Sciences Humaines*.

70. I, 5, 7 ; 137.

71. II, 5, 5 ; 362.

72. II, 5, 10 ; 376.

73. V, 4 ; 1047.

74. *Ibid.* ; 1044.

75. *Ibid.* ; 1040.

76. *Ibid.* ; 1042.

77. *Ibid.* ; 1043.

78. *Ibid.*, *ibid.*

79. « La générosité de Jean Valjean envers lui Javert l'accablait. [...] et chaque fois que sa main s'était convulsivement levée vers le collet de Jean Valjean, sa main comme sous un poids énorme était retombée, [...] » (*Ibid.* ; 1041-1042).

80. *Ibid.* ; 1041 et 1042.

81. On reprend la formule de l'intervention à la Chambre des pairs sur les prisons, préparée mais non prononcée en mai 1847 : « [...] dans le condamné il y a un homme ». (*Choses vues, Le Temps présent II*, volume « Histoire », p. 945) Le 21 janvier 1848

L'erreur est précisément de croire qu'un condamné, même le plus misérable appartient à la loi. La *contradiction* dont Javert est victime apparaît déjà dans le discours (non prononcé) de Hugo à propos de la loi sur les prisons, sous la forme d'une comparaison ferroviaire : « Vous construisez des chemins de fer et vous dites : je me borne à poser deux barres de fer sur le sol. Non. Vous modifiez tout votre système de relations et d'échanges, vous modifiez la sociabilité humaine elle-même. Vous bâtissez une prison cellulaire et vous dites : je me borne à isoler le condamné. Non. Vous modifiez tout votre système pénal⁸². »

Le policier modèle, jusqu'alors dans les rails de la loi – et qui s'y remettra à son dernier moment au point d'écrire au préfet de police en vue de sanctionner les infractions des agents eux-mêmes, d'assurer une surveillance continue par relais et de pratiquer un isolement plus tranché dans les prisons entre hommes et femmes, enfants et adultes –, se trouve devant la même aporie que la Chambre des pairs, modifiant la loi pénitentiaire pour que les condamnés s'améliorent mais maintenant dans la loi pénale l'infamie des condamnés après l'expiation : « Ainsi vous auriez [...] appelé les trois pouvoirs, vous auriez dépensé des années et des millions pour produire une loi dont le chef d'œuvre serait un honnête homme infâme ! » Ce serait mettre le crime « du côté de la loi »⁸³. Et pour celui qui n'a de devoir que légal : « Quoi ! Il pouvait y avoir des impasses dans le devoir! Quoi donc! tout cela était réel⁸⁴! »

Si Jean Valjean, devenu «vénérable», force «l'admiration»⁸⁵ de l'homme de la loi, malgré la prison commune qui l'a rendu « mauvais », c'est grâce à la « chance » – non d'être devenu un grand bourgeois – mais d'une prise de conscience doublée d'une retraite de cinq ans dans l'isolement d'un couvent. Javert a d'ailleurs agi avant de penser : chez ce policier victime d'un « ébranlement dans

Hugo reprend la rédaction de ce discours. Le 14 février 1848, il interrompt celle des *Misères*. Il écrira plus tard sur le manuscrit des *Misérables* à l'endroit de l'interruption : « Ici, le pair de France s'est interrompu et le proscrit à continué. » Sur l'histoire de cette coupure, voir l'article de Jacques Seebacher, « Misères de ta coupure, Coupure des *Misérables* », dans le numéro cité de la *Revue des Sciences Humaines*.

82. Intervention sur les prisons, *ibid.* ; 953.

83. *Ibid.* ; 960. Hugo ajoute : « L'infamie est une peine de mort. » (962). Par ailleurs pour ce tenant de la théorie de la « chaîne des êtres » qui croit à une incessante possibilité de passage d'une espèce à une autre, la division des hommes et des choses en « catégories » ne saurait être valable.

84. V, 4 ; 1045.

85. *Ibid.* ; 1041.

l'absolu »⁸⁶ la pratique a précédé la théorie.

Les signes du changement moral en cours dans le personnage apparaissent dès le début du livre « Javert déraillé » : en proie, pour la première fois, à l'« incertitude », il tient « les mains derrière le dos ». Il a décroisé les bras de sa poitrine⁸⁷ libérant « sous sa mamelle de bronze quelque chose d'absurde et de désobéissant qui ressemble presque à un cœur »⁸⁸, laissant la place à la « torture » d'une pensée à laquelle il est « contraint », et à l'angoisse de la déchirure d'un code devenu « tronçon dans sa main. [...] Il se faisait en lui une révélation sentimentale entièrement distincte de l'affirmation légale, [...] »⁸⁹. » Ébloui par « l'effrayant lever d'un soleil moral inconnu » il doit reconnaître la présence du cœur et de la conscience morale. « C'est bien facile d'être bon, le malaisé, c'est d'être juste » répliquait-il à Madeleine au début du roman⁹⁰. Cette incarnation robotisée et indérégable de la loi ressent à présent « une immense difficulté d'être »⁹¹. Jusque là pourvu d'un instinct « incorruptible et imperturbable »⁹², Javert n'était pas responsable : « Pour être responsable il faut être intelligent »⁹³. » La première lueur d'intelligence lui sera fatale. L'anankè de la liberté qui rend responsable exige une volonté autonome, impératif catégorique d'une loi morale universelle. Or Javert, locomotive lancée sur des rails selon une « raison » extérieure, conditionné par sa sujétion à la loi hétéronome de l'État, ne peut obéir raisonnablement⁹⁴ à aucune autre : « Si les faits faisaient leur devoir, ils se borneraient à être les preuves de la loi ; [...] »⁹⁵. » Mais les rails devant lui se sont écartés. L'attitude sublime du forçat l'a contraint à reconnaître sa dignité⁹⁶,

86. Titre du chapitre V, 3, 11 (1033). La date de la prise de la Bastille y figure en creux, dans le prix de la course du fiacre : « Il y a sept heures et quart [un/quatre], dit le cocher, et mon velours était tout neuf. Quatre-vingt francs, monsieur l'inspecteur. » En s'acquittant par quatre napoléons Javert paie la dette d'un 14 juillet à Jean Valjean (aussi en creux dans I, 2, 9), effectué en 1832, date d'une grande réforme de la loi pénale.

87. V, 4 ; 1038.

88. *Ibid.* ; 1044.

89. *Ibid.* ; 1042.

90. I, 6, 2 ; 167.

91. V, 4 ; 1044.

92. I, 5, 5 ; 135.

93. *Actes et Paroles I - Le Droit et la Loi*, VII ; volume « Politique », p. 80.

94. Voir Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs* : « L'être raisonnable doit toujours se considérer comme législateur dans un règne des fins rendu possible par la liberté de sa volonté [...] il faut pour cela qu'il soit parfaitement indépendant [...] et que son pouvoir soit, sans aucune restriction, adéquat à sa volonté. » Champmathieu et Javert, sont également les victimes, de même que Valjean, d'une aliénation sociale.

95. V, 4 ; 1045.

96. Dès que Jean Valjean l'a libéré, Javert a involontairement et inconsciemment

en lui découvrant l'abîme du subjectif⁹⁷ qui l'oblige à « s'orienter dans la pensée », à devenir un homme qui va à la rencontre de l'autre selon une ligne oblique, une loi de liberté destinée à un règne des fins, et non des moyens, fins démocratiques et souveraines échappant à l'organisation finalisée d'une société hiérarchisée.

Or « Tout un ordre de faits inattendus surgissait et le subjuguait⁹⁸. » « C'était en quelque sorte à son insu que sa main s'était ouverte.⁹⁹ Contre la loi établie, « il venait de commettre une infraction épouvantable »¹⁰⁰, ce qui « l'avait pétrifié »¹⁰¹ lui-même. « L'autorité était morte en lui. Il n'avait plus de raison d'être¹⁰². » Et « la force des choses devenant seule force publique »¹⁰³ le contraint à disparaître.

Représentant fautif d'un ordre auquel il a manqué, il pourrait démissionner, mais ce serait encore reconnaître la validité de cet ordre et donc se dérober à l'ordre supérieur de la conscience et du cœur. Il y a manqué autant qu'à l'autre. « Mais comment s'y prendre pour donner sa démission à Dieu¹⁰⁴ ? » Faute de surmonter la contradiction, le suicide l'y dérobe. Est-ce un châtement ? La topographie, d'emblée, le suggère et le dément¹⁰⁵. Javert s'est arrêté, après avoir dépassé la grève, le lieu des exécutions sous l'Ancien Régime, à « quelque distance de la place du Châtelet », l'ancien siège de juridiction criminelle, sur l'emplacement d'une prison. Là, entre le pont Notre-Dame, symbole du passé, et le Pont-au-Change, devenir refusé, et « d'autre part entre le quai de la Mégisserie » – la tannerie symbolisant un dressage des hommes – « et le quai aux Fleurs » – vision d'un avenir à éclore – « la Seine fait [...] une sorte de lac carré traversé par un rapide. » C'est dans cet oxymore

reconnu cette dignité : « – Vous m'ennuyez. Tuez-moi plutôt : / Javert ne s'apercevait pas lui-même qu'il ne tutoyait plus Jean Valjean. » (V, 1, 19 ; 973)

97. Qui n'est pas du même ordre que le « sujet juridique », mais le propre d'un sujet libre de toute contrainte exercée par l'État ou la religion, et de toute superstition ou « asservissement de la raison aux faits ». (Kant, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée?*) – un sujet se donnant à lui-même sa propre loi, un homme en relation dynamique avec les autres.

98. V, 4 ; 1042

99. *Ibid.* ; 1043.

100. *Ibid.*, *ibid.*

101. *Ibid.* ; 1040

102. *Ibid.* ; 1044.

103. V, 1, 5 ; 940. « Force des choses » est aussi le titre du poème VII, 13 des *Châtiments* ; Saint-Just l'invoque également : « La force des choses nous conduit peut-être à des résultats auxquels nous n'avons point pensé. » (Discours du 8 Ventôse an II).

104. V, 4 ; 1043.

105. *Ibid.* ; 1039.

spatialisé que, par une nuit sans étoiles¹⁰⁶, va se perdre le spécialiste du « quadrillage ». Il ne reste de cet homme que son chapeau, posé sur le rebord du quai¹⁰⁷.

Il sont trois, dans la voiture allant de la sortie de l'égoût à la rue des Filles-du-Calvaire, Marius, Jean Valjean et Javert, « trois immobilités tragiques, le cadavre, le spectre, la statue »¹⁰⁸. Le cadavre et le spectre du peuple¹⁰⁹, issus des barricades de 1832, après leur passage par « l'intestin de Léviathan » – comme la Nation à travers un boyau stratégique¹¹⁰ dans l'État – et par le biais de cet autre Léviathan que sont *Les Misérables*, détruiront la statue de la fausse loi humaine incarnée par Javert, par la seule puissance d'une réalité s'opposant au discours de la loi. Comme ce Brutus dont il est l'émule et qui mourut en constatant : « Vertu, tu n'es qu'un nom ! » ce farouche défenseur – et esclave¹¹¹ – du nom de la loi tombe, vaincu par la force des choses ; et cette chute qui rend réelle « l'agonie de sa vertu »¹¹² démontre du même coup la nécessité d'un renversement inaugural de nouvelles relations entre des hommes transmués assumant leurs différences et leur vocation universelle à la liberté, la possibilité de choisir entre les choses particulières et multiples¹¹³ de la nature et de la société, et singulièrement de « détruire la misère »¹¹⁴, cette « chose sans nom »¹¹⁵.

106. La célèbre formule de la *Critique de la raison pratique* est ici entièrement renversée : pour Javert, ni étoiles au ciel ni conscience ni cœur. La nuit de la « tempête sous un crâne » – à laquelle celle du déraillement de Javert ressemble beaucoup – était aussi sans étoiles dans le ciel mais, on l'a vu, il y en avait sur la terre.

107. *Ibid.* ; 1047. Ce détail, cruel envers l'homme soigneux qu'est Javert, fait aussi de lui le spectateur en même temps que l'objet d'une exécution. A l'avant-dernier chapitre du *Dernier Jour d'un condamné* : « – Chapeaux bas ! chapeaux bas ! criaient mille bouches ensemble. – Comme pour le roi. / Alors j'ai ri horriblement aussi, moi, et j'ai dit au prêtre : Eux les chapeaux, moi la tête. » (volume « Roman I », p. 482)

108. V, 3, 9 ; 1032.

109. Voir le poème II, 2 de *Châtiments* intitulé « Au peuple » : « Lazare ! Lazare ! Lazare ! Lève-toi ! » (volume « Poésie II », p. 45)

110. L'anankè est définie dans le *Cratyle* : « nécessité [...], cheminement par des ravins tortueux ».

111. « Loi, dont Jean Valjean était le captif, et dont lui, Javert, était l'esclave ». (V, 4 ; 1043)

112. I, 7, 3 ; 187

113. Sur la distinction « liberty from / liberty for », voir Henri Batiffol, *Problèmes de base de la philosophie du droit* : « La pleine liberté [...] la véritable, ne consiste pas simplement dans la faculté de choix [...] elle s'exerce dans le choix entre des possibilités diverses », l'union de la volonté et de l'intelligence donnant à chacun « force notamment pour l'action ».

114. Discours sur « La Misère », *Actes et Paroles I*, éd. citée, p.204.

115. Quoique mémorable, cette formule ne figure pas dans le texte du discours sur « La Misère » tel que le donne *Actes et Paroles*, mais dans le compte rendu de la

Utilisant de façon insolite l'*anankè*, pour assurer la mise en déroute d'une autorité fatale, c'est en torturant l'ordre établi dans la société que Victor Hugo, selon une loi naturelle atomique¹¹⁶ et nécessaire de liberté – au-delà d'une justice liée au malheur des hommes – met en mouvement, « par des ravins tortueux »¹¹⁷ et des chemins sinueux, la multitude¹¹⁸ qui lit *Les Misérables*.

séance publié au *Moniteur*, au sein d'une série d'interruptions : « La misère n'est pas la souffrance ; la misère n'est pas la pauvreté même (*Bruit*) ; la misère est une chose sans nom (*Oh ! oh !*) que j'ai essayé de caractériser... (*Interruption*)

Un membre : Mais elle a un nom puisqu'elle s'appelle la misère. »

116. Voir *Paris étudié dans son atome* (III, 1), l'étude de J. Seebacher ici sur Gavroche et celle de Jean Maurel, « V.H. par a+b » dans *l'Arc*, ouv. cité. La loi naturelle des atomes, c'est la liberté pour chacun d'agir selon sa nature propre (*clinamen* lucrétien) qui décentre l'ordre artificiel d'une hiérarchie. Voir aussi Michel Serres : *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, et la substitution d'un pacte de paix avec la nature – et Vénus : amour, paix, liberté – à l'alliance avec Mars, qui n'a cessé d'imposer destin, guerre et mort

117. Voir la note 110.

118. Voir Arnaud Laster, *Pleins feux sur Victor Hugo*: « Victor Hugo et sa diffusion dans le monde ». Sur toutes les réalités du crime et de la peine dans l'œuvre de V. Hugo, voir la thèse de P. Savey-Casard, citée dans la bibliographie.

COSETTE : UN PERSONNAGE QUI N'EXISTE PAS

Nicole SAVY

— Je t'en prie, mon petit Marius, laisse-moi ici avec vous deux.

— Je te jure qu'il faut que nous soyons seuls.

— Eh bien, est-ce que je suis quelqu'un?¹

(*Les Misérables*, V, 7, 1 ; 1102)

Troublant déni de son propre statut, par un des personnages les plus célèbres, et apparemment les plus assurés, de la littérature. Car au-delà du minaudage de la jeune femme qui prétend qu'elle n'est pas n'importe qui, s'impose l'affirmation qu'en matière d'affaires sérieuses, Cosette n'est personne. Cosette va plus loin qu'elle-même et se fait le pied de nez ironique de Gavroche, comme ces personnages de dessins humoristiques qui s'emparent du pinceau de l'auteur et se mêlent de tracer le cadre à sa place. Griffure infime, certes, sur un personnage qu'on croit connaître par cœur, dont la figure est entrée dans l'imagerie populaire au point qu'on se demande si elle peut encore intéresser. Mais si l'on persiste à la regarder, elle semble se disloquer, se défaire, dans l'excès même de sa présence.

Car Cosette – ou son nom – apparaissent dans quelque 120 chapitres des *Misérables*, qui s'amuse à en compter 365. Sa « présence » oscille du simple au double au fil des cinq parties du roman ; elle intervient en milieu et en fin de partie, jamais au début. La courbe des occurrences de son nom dessinerait une série de vagues régulières, d'amplitude variable – l'apogée se plaçant dans la deuxième partie, celle qui porte son nom, ce qui revient à privilégier l'enfance de Cosette – et couvrant l'ensemble du roman, après un premier blanc de 35 chapitres. Cette présence régulière et durable, comme celle de Jean Valjean, rassure le lecteur face à l'immensité de l'œuvre, à la complexité de ses réseaux romanesques et à la dépense somptueuse de personnages qui s'y fait, selon les modalités diverses

1. On peut comparer à cette déclaration de Cosette à Marius: « C'est donc vrai. Je m'appelle Marius. Je suis madame Toi. » (V, 6, 2 ; 1081)

qui vont de la suppression immédiate (Jacquin Labarre²) – ou non immédiate (M^{gr} Myriel, Tholomyès, etc...) à l'intermittence (Marius).

Mais s'il est facile de dire que Cosette est bien l'héroïne des *Misérables*, force est de constater qu'il s'agit d'un personnage double, et même de deux personnages différents : une petite fille et une grande. Tout les sépare : un clivage temporel, souligné à la fin de la deuxième partie: « Plusieurs années s'écoulèrent ainsi ; Cosette grandissait »³ ; le statut social, la psychologie, le traitement romanesque et idéologique. Qu'après avoir quitté l'enfant misérable, Hugo s'autorise des métamorphoses de l'adolescence féminine pour mettre en place une autre Cosette, la future baronne Pontmercy, n'y change rien. Pourquoi a-t-il fait ainsi durer Cosette, de la naissance jusqu'après le mariage, alors que les âges sont répartis entre les autres personnages : l'enfance à Gavroche, la jeunesse à Marius (son enfance est à peine évoquée), la maturité et la vieillesse à Jean Valjean ? Le souci de l'unité narrative suffit-il à expliquer que de ces deux personnages, d'enfant et de femme, Hugo ait tenu à ne faire qu'un ?

D'autant que cette dualité se double d'une contradiction fondamentale : super-héroïne incarnant les inoubliables clichés de l'Enfant pauvre, de la Jeune Fille amoureuse, de la pudique Mariée, Cosette est d'autre part dotée, nous y reviendrons, d'un caractère singulièrement médiocre, que ne font que souligner les justifications psychologiques de Hugo. Elle est donc affaiblie d'un côté par la force des mythes qu'elle supporte, de l'autre par le voisinage du sublime de Jean Valjean : excusée d'être normale, Cosette ne tient pas le coup.

Comment donc une héroïne aussi dénuée d'unité interne, d'individualité et finalement d'intérêt propre, a-t-elle pu connaître pareille réussite ? Si l'on examine cette vacuité du point de vue des incertitudes du statut du personnage, ne peut-on y trouver une contrepartie qui est l'extrême richesse de ses fonctions romanesques ? Et si Jean Valjean, personnage pareillement – et autrement vide, et premier rôle du roman, semble présenter une contradiction analogue, les termes n'en sont-ils pas différents ? Cosette est un personnage féminin qui représente les femmes misérables, et la Femme idéale : double discours, hiatus idéologique qui la fissure et la fait être dans une altérité radicale, qu'aucune « conjonction de deux étoiles »⁴, ni aucun drame de conscience, ne sauraient effacer.

2. I, 2, 1 ; p. 50 et suiv.

3. II, 8, 9 ; 453.

4. La «conjonction de deux étoiles» est le titre du livre VI de la troisième partie, où l'on voit Marius rencontrer Cosette et en tomber amoureux.

LE STATUT DU PERSONNAGE

Quelques problèmes de famille du côté des petites filles

Comme tous les misérables du roman, Cosette sort de l'ombre et de la fange, de là où les oublis de l'état-civil et de la mémoire font des enfances sans familles, sans droits et sans pain. Sa mère Fantine est orpheline, née sur le pavé d'une ville ingrate, Montreuil-sur-Mer ; elle devient fille-mère d'une enfant orpheline à son tour ; tristes maillons de la chaîne féminine de la misère, faite de la répétition de la même chute individuelle qui va de la grisette séduite et abandonnée au vol et à la prostitution, avec pour signes la déchéance physique et la dénaturation sexuelle. Chaîne que Jean Valjean va briser, en même temps que sa chaîne de forçat : il rend Cosette à la société et à la famille. Mais d'autres prennent sa place : destins sociaux et souffrances physiques s'échangent entre la Cosette de huit ans et l'Éponine de seize, « rose dans la misère »⁵, à son tour sœur et fille de Fantine⁶, devenue difforme tandis que Cosette devient conforme. Et pour que Cosette sorte de là, encore fallait-il qu'elle fût la fille d'une prostituée.

Du côté paternel elle semble mieux lotie : mais Félix Tholomyès, étudiant et bourgeois de province, pérore, pirouette et disparaît. Hugo avait bien pensé le faire reparaître et reconnaître publiquement par sa fille : la vérité sociale y eût perdu, si le mélodrame y eût gagné. Le géniteur disparu, la monstrueuse famille Thénardier prend la relève avec un parâtre qui ose se targuer de sentiments tendres pour Cosette; plus ogre que père en vérité, il l'aurait aisément tuée à la tâche si on la lui avait laissée. Suit le vrai père, le voleur d'enfant, père Noël qui achète Cosette à Thénardier en 1823 et la donne à Marius en 1833. Dix ans d'adoration, de paternité, de maternité aussi à vrai dire avec l'aide des bonnes mères du couvent ; ce qui finit par faire à Cosette une étrange famille. Il faudra que Marius soit bien aveuglé par l'amour pour n'y voir que du feu. Toutes ces illégitimités sont paradoxalement renforcées par l'appartenance de Cosette à une fratrie romanesque, la collection d'enfants pauvres des *Misérables*.

Ils sont nombreux et il n'est pas question d'en parler longuement ici. Disons simplement qu'en plus de la misère, ils partagent avec Cosette soit des situations : ainsi la rencontre de Petit-Gervais avec Jean Valjean est symétrique et annonciatrice de celle de Cosette (circonstances et décors analogues ; mais le transfert de la pièce, la

5. III, 8, 4 ; 583 et suite.

6. C'est bien Éponine, fille des rues, phtisique, ayant perdu sa jeunesse et sa féminité, qui hérite, à la place de Cosette, du destin social de Famine.

peur de l'enfant et le sens de la scène sont inversés) ; soit un destin, comme Gavroche dont l'histoire est tout entière tissée dans les interstices de celle de Cosette⁷. C'est lui qui crie dans le noir pendant que Cosette, à trois ans, tricote pour les Thénardier; c'est lui, « *Parvulus* » devenu plus orphelin qu'elle, qui est jeté sur le pavé parisien dès qu'elle est cachée derrière les murs du couvent ; c'est lui et sa sœur qui seront les messagers de l'idylle et de la barricade. A ces entrelacs de l'intrigue, s'ajoutent des effets d'écho, comme cette pauvre à qui Gavroche donne son châle, autre Cosette possible⁸. Reste Marius enfant, orphelin de mère, arraché à son père et assez mal-aimé: mais il a un tout autre statut social et Hugo a volontairement effacé toute ressemblance entre son enfance et celle de Cosette.

Quand ils ne sont pas anonymes, ces enfants sont plus surnommés que nommés par un passant, ou le hasard. Fantine, petite enfant, ne laisse à Cosette, petite chose, qu'un nom aussi tendre et incertain que le sien. L'état-civil enregistre plus tard un prénom et un patronyme, l'un pompeux, l'autre usurpé, les deux ensemble improbables : Euphrasie Fauchelevent. Toujours utile pour un mariage. Marius croit qu'elle s'appelle Ursule, refuse Euphrasie et garde Cosette : son vrai nom est celui qui n'en est pas un. Cosette-alouette⁹, fauvette du hibou Jean Valjean¹⁰, Cosette-Juliette... Il faut attendre le mariage pour que Cosette trouve un statut et un nom légitime. Mais la vérité est du côté de Madame Thénardier, grande spécialiste de la dénomination, qui sait que la misère est innommable et, particulièrement inventive en matière de surnoms désobligeants, désigne fort bien le statut de Cosette en la baptisant, terriblement, « M^{lle} Chien-faute-de-nom » et surtout « cette autre »¹¹.

La fiction assigne donc à l'enfant Cosette un statut d'échantillon pris comme au hasard parmi une infinité d'autres atomes semblables à elle, existant à peine, et il faut l'immense pitié d'un regard pour la faire naître, et l'éclairer d'une luminosité exceptionnelle.

Grandeur et décadence de Cosette.

Cosette grandie baigne dans la même clarté¹², et il est possible que

7. Sur Gavroche, voir l'article de Jacques Seebacher – et sur Jean Valjean celui de Gui Rosa.

8. IV, 6, 2 ; 749.

9. « On s'en souvient, elle était plutôt alouette que colombe. » (IV, 5, 2 ; 733)

10. II, 4, 2 ; 343.

11. II, 3, 3 ; 304.

12. Le chapitre de l'union définitive de Cosette et Marius est intitulé « Pleine lumière » (IV, 8, 1 ; 793).

ce nimbe de lumière soit le signe de sa continuité ; mais on verra plus loin que la source lumineuse n'est pas Cosette.

Pour le reste, son statut change au point que les deux Cosette tendent à se détruire réciproquement. Elle est désormais chargée d'assumer le féminin, sans faille, et à elle seule – la brève splendeur de Fantine annonçant celle, durable, de sa fille. Jean Valjean, en lui donnant la poupée Catherine, lui décerne la féminité : « Tout l'avenir de la femme est là »¹³, écrit Hugo en parlant de la poupée. Et l'enfance de Cosette devient gestation mystérieuse de la féminité. Menteuses, les Cassandre du couvent qui prophétisaient que cette petite fille, en réalité abîmée par les mauvais traitements, serait laide. Elle a hérité la beauté de sa mère mais aussi de la « nature féminine » qui la fait éclore, comme par miracle, entre le jardin du Luxembourg et celui de la rue Plumet, sous les yeux diversement étonnés de Toussaint, de Jean Valjean et de Marius. Gestes « innés », langueur, éveil de la coquetterie et pudeur : rappelons que cette nature féminine, Éponine l'a à peu près perdue dans la misère, comme Fantine, ce qui remet le naturel dans le social.

Et le très bourgeois Gillenormand en prend acte, qui couronne tant de vertus féminines en vidant ses commodes héréditaires de leurs trésors de chiffons et de dentelles. Voilà Cosette bourgeoise, elle aussi. Bref, une princesse blonde en tout point conforme au fade féminin de son siècle, malgré ce rappel qu'elle est brave car elle a « du sang de bohémienne et d'aventurière qui va pieds nus »¹⁴ : passe Esmeralda, ou Consuelo, pour lui donner un peu de piment de sorcière.

Mais cette petite perfection a bien des faiblesses : le beau Théodule, avatar de son père Tholomyès, lui fait presque oublier Marius¹⁵. Demoiselle charitable et compatissante aux pauvres, elle déclare atrocement à Jean Valjean, au passage de la cadène : « Il me semble que si je trouvais sur mon chemin un de ces hommes-là, ô mon Dieu, je mourrais rien que le voir de près¹⁶ ! » Bien sûr elle ne « sait » pas, et Marius montrera la même épouvante face à la vérité. Passons sur la vanité sottise de la jeune baronne ; reste sa cruauté égoïste, digne d'une fille Goriot, quand elle oublie – elle n'a pas de mémoire – un père qui meurt d'amour pour elle, et d'abandon.

Cruelle dégradation du personnage, mais dégradation logique, qui répond tardivement à une question posée par Hugo devant la misère

13. II, 3, 8 ; 323 et suiv. Le thème de la poupée s'organise, pour Hugo, de façon dense. Il présentait ainsi Cosette dans une note de 1847 : « Histoire d'une poupée ». Or « poupée » était le surnom de Léopoldine.

14. IV, 5, 2 ; 733.

15. IV, 5, 1 ; 732.

16. IV, 3, 8 ; 721.

de l'enfant : « Quand elles se trouvent ainsi, dès l'aube, toutes petites, toutes nues, parmi les hommes, que se passe-t-il dans ces âmes qui viennent de quitter Dieu¹⁷? » Et la suite de l'enfance de Cosette, l'absence d'amour maternel, le dur emprisonnement du couvent, le côtoiement permanent de l'énigmatique sous la forme de Jean Valjean, renforcent peut-être ce durcissement. Une surcharge de normalité, jusqu'à la sécheresse affective, compense l'épouvante de l'enfance. Sinon elle fût devenue sainte, et non baronne.

Cosette peut donc difficilement passer pour un personnage réaliste : trop désunie, trop jolie, trop ombreuse. Mais de l'autre côté du miroir Hugo nous entraîne à déplier Cosette, à la regarder grandir comme l'Alice de Lewis Carroll pour entrer dans l'univers de l'imaginaire, formidable compensation aux incertitudes de son statut romanesque.

Contes et légendes de Cosette : une poupée bourrée de référents.

Cosette mobilise, et incarne successivement, toute une population de contes de fées et d'images populaires, qui la grandissent à des dimensions mythologiques et ont fait de certaines scènes de hauts lieux d'investissement affectif pour les lectures enfantines.

Au fil du récit se projette la lanterne magique : la Porteuse d'eau, alias le Petit Chaperon Rouge, va au bois et ne rencontre ni le loup, ni l'ogre (déjà rencontré par le Ramoneur) ; mais puisque la scène se déroule pendant la messe de minuit, ce doit être le Père Noël – et si la poupée qu'il lui remet est un enfant Jésus, c'est une autre histoire qu'il faudrait raconter. Ils continueront ensemble, lui en Veuf et elle en Orpheline. Le temps de grandir en ses jardins, Cosette devient la Belle au Bois Dormant, a enfin une noce de carnaval et de conte de fées, et fait une dernière sortie d'ingénue en déclarant que son rouge-gorge, pas son petit chat, est mort.

On peut raconter autrement : Cendrillon est assise dans la cheminée de la marâtre Thénardier, ou balaie sous le regard des deux méchantes sœurs. L'une des deux sera amoureuse du même Prince charmant que Cendrillon, mais en vain ; et la nuit de noces de Cendrillon a lieu le mercredi des Cendres. Ils furent heureux, et le grand-père Gillenormand leur promit de beaux enfants.

C'est beaucoup, c'est trop. Cosette fait rêver, mais tant de richesse l'écrase, la réduit au statut d'album d'images, de fourre-tout synchrétique et mythologique, en même temps que le roman gagne, paradoxalement, en vérité sociale. La réussite de Cosette est montrée comme fuite atypique et donc conformiste vers le rêve, et le tremblement du conte de fées est une mise au point sur la misère.

17. II, 3, 2 ; 303.

Cassée en deux, tirée entre le néant social et la médiocrité de la réussite bourgeoise, entre le plein et le trop-plein mythologiques, sublime et inconsistante, Cosette tient par miracle ; à moins que Thénardier n'ait le mot juste, qui pense « Votre femme est bâtarde »¹⁸, mais s'abstient prudemment d'en informer Marius. Vérité sociale et phrase de mélodrame qui désigne aussi la bâtardise du statut de Cosette. Que vient-elle faire dans ce roman ?

FONCTIONS DE COSETTE

On est tenté de penser que dans *Les Misérables*, Cosette ne fait rien, sinon ce qu'on lui dit de faire, et qu'en plus Euphrasie n'est pas bavarde, à un buvard près¹⁹. Cosette accepte tout du destin, les mauvais traitements, les bons, un père, un mari. Héroïne, certes, mais pas sujet : patient et non agent. Elle n'intervient jamais activement dans l'action, dépend toujours d'un personnage masculin agissant, ne se pense pas elle-même : la conscience de Cosette enfant et jeune fille est un secret que le romancier juge malséant, c'est-à-dire inutile, de pénétrer. Mais combien profondément il sonde les cœurs de Jean Valjean, ou de Marius !

C'est donc dans sa fonction même d'objet passif que Cosette s'accomplit, et de façon déterminante pour le roman. Dans le monde des *Misérables* on n'arrive les mains vides ni chez les riches, ni chez Dieu : Cosette y est portée, au sens figuré et d'abord au sens propre.

Porter Cosette

Tout au long du roman la récurrence du motif est frappante. La première fois que le lecteur rencontre Cosette, c'est une petite fille de deux ou trois ans endormie dans les bras de Fantine²⁰. Puis Jean Valjean la délivre du seau d'eau trop lourd qu'elle porte et la prend dans ses bras ; en arrivant à Paris, Boulevard de l'Hôpital²¹ ; pour fuir Javert, sur le pont d'Austerlitz²² et rue Polonceau ; pour escalader le mur du couvent²³, puis dans le jardin²⁴. Cosette fait sa sortie

18. V, 9, 4 ; 1137.

19. « Buvard, bavard » est le titre du chapitre où le buvard de Cosette, lu dans un miroir, fait connaître à Jean Valjean sa lettre à Marius. (IV, 15, 1 ; 907 et suiv.)

20. I, 4, 1 ; 118 et suiv.

21. II, 3, 11 ; 338.

22. II, 5, 2 ; 355-356.

23. II, 5, 5 ; 363.

24. II, 5, 8 ; 367.

provisoire du couvent dans la hotte du père Fauchelevent²⁵. Puis elle grandit ; mais on sait que Jean Valjean continuera à la porter symboliquement sous la forme de la valise-fétiche, à « l'odeur d'embaumement », qui contient la défroque noire de la petite fille²⁶.

Tandis que Cosette en robe blanche devient la femme de Marius, il célèbre avec la petite robe noire d'effrayantes noces funèbres²⁷. Et Marius sur ses épaules à travers l'égout, n'était-ce pas le fardeau de l'amour de Cosette ?

Le roman se termine quand Jean Valjean n'a plus rien à porter, que les fardeaux et emblèmes se déposent : il peut toucher terre²⁸.

« Christophe était cananéen ; il avait une taille gigantesque, un aspect terrible, et douze coudées de haut », dit la Légende Dorée²⁹. Christophe le Réprouvé porte l'enfant Christ à travers le fleuve, au péril de sa vie, s'entend dire par le tyran : « Tu as été élevé au milieu des bêtes féroces ; tu ne peux donc proférer que paroles sauvages et choses inconnues des hommes » ; et il réhabilite les prostituées. Jean Valjean est Christophe porteur d'enfant et Christ porteur de croix. Or on sait le rapport étroit entre la croix et la faute d'Eve. *La Queste du Saint-Graal* raconte qu'en prenant le fruit de l'arbre de la science, Eve emporte un rameau, dans le bois duquel serait faite la croix. C'est ici que Cosette, enfant de la faute de Fantine, prend sa place, entre le boulet du forçat et le poids de la conscience humaine. Elle est l'instrument de cette rédemption mystique et païenne, elle est « le radeau de ce naufragé »³⁰.

Petite chose très lourde ; petite chose d'un grand prix.

Les Fortunes de la Vertu

Un des enjeux fondamentaux du roman est la possession de Cosette : il faut l'avoir, et à tout prix ; et quand on est obligé de la donner il en coûte encore plus cher, pas seulement en souffrance mais bel et bien en argent. Cosette est donc objectivement traitée comme une marchandise soumises à diverses tractations et transactions plus ou moins licites. Fantine, qui ne peut pas la garder, paie aux Thénardier une pension pour Cosette. La pension devient exorbitante

25. II, 8, 1 ; 419.

26. IV, 3, 1 ; 697.

27. V, 6, 3 ; 1087-1088.

28. Motif fréquent chez Hugo: Quasimodo porte Esmeralda, Gwynplaine porte Dea. Et contrairement aux apparences, c'est la femme portée qui est la salvatrice. Christ de son Saint-Christophe.

29. Jacques de Voragine, *La légende Dorée* –« Saint-Christophe », Garnier-Flammarion, t. II. p. 7 et suiv.

30. V, 6, 4 ; 1090.

et l'on sait que Fantine tout entière va y passer, corps et âme. Or le marché est monstrueux : en réalité les Thénardier se sont fait offrir une force de travail, Fantine travaille pour permettre aux Thénardier de faire travailler Cosette. Proxénètes et assassins de la mère, exploiters de la fille : double rapport et bonne affaire – si toutes les affaires de ces misérables ne tournaient mal³¹. La vente de Cosette à Jean Valjean leur rapporte encore 1 500 francs. Puis c'est la fortune gagnée par M. Madeleine à Montreuil-sur-Mer que Cosette engloutit : 5000 francs pour remercier les sœurs, à la sortie du couvent, et 600000 francs de dot pour la donner à Marius. La tante Gillenormand, impressionnée par la valeur d'échange de la jeune fiancée, décide d'y joindre bourgeoisement son héritage. J.-C. Nabet a très justement remarqué que Cosette drainait toutes les fortunes du roman³² : elle devient un capital dans lequel tout le monde investit, chacun selon ses capacités : une couturière devenue prostituée, un industriel, une famille de grands bourgeois auront « travaillé » pour Cosette. Merveilleuse collaboration de classes qui tire de la misère celle qui devait y rester, pour en faire, petit supplément hugolien, une baronne. L'argent fait le bonheur : Jean Valjean le sait bien, qui explique obstinément sur son lit de mort qu'il a gagné honnêtement la dot de Cosette, et que son rêve est réalisé d'en faire une parvenue. Et cette fois ils communient dans l'innocence : il ne sait pas sa grandeur ; elle n'a jamais rien su. Du coup les gazouillis angéliques de Cosette s'entendent *autrement*, indépendamment de ses souffrances précédentes et de toute morale chrétienne qui couronnerait ce bonheur chèrement acquis. Comment ne pas penser à ce passage terrible de *Choses vues*³³ où un misérable, en état d'arrestation, contemple devant le Sénat une duchesse et son enfant qui rayonnent de bonheur dans leur landau capitonné de velours ? La richesse de Cosette est faite de la misère des autres ; elle sort du roman avant terme. Si Hugo n'a pas donné de conscience à Cosette, c'est qu'il pouvait difficilement lui en donner une bonne. Surtout que cet argent payé de chair, de sang, enterré et déterré, on a beau dire, il a mauvaise odeur.

Cosette vampire.

Un autre système de dépense, celui de la vie et de la mort,

31. Les Thénardier « se faisaient payer par la mère et ils se faisaient servir par l'enfant. » (II, 3, 1 ; 298)

32. DEA. Paris 7, 1981. « Les problèmes de l'économie dans *Les Misérables* ».

33. *Choses vues* – *Le Temps présent II*, volume « Histoire », p. 881-882. Le texte est daté du 23 février 1846, en pleine rédaction donc des *Misères*, de sorte qu'on ne sait si c'est cette « chose vue » qui inspire *Les Misérables* ou l'inverse.

s'organise autour de Cosette. Son ascension est permise par une série de morts indispensables au cheminement romanesque.

Entre Cosette et Fantine le rapport est de prédation : hyperbole impressionnante du rapport de maternité et d'enfantement. Tandis que Fantine commence à glisser vers la déchéance, le bébé Cosette embellit et se pare des dépouilles de sa mère, dentelles et rubans. Puis l'existence de l'enfant, ou sa survie, chez les Thénardier, coûtent à la mère sa santé, ses cheveux, ses dents, et finalement la vie. En même temps ce système de vases communicants obéit à une loi générale dans *Les Misérables*, qui veut par exemple que le bagnard Champmathieu, remplace le bagnard Jean Valjean si celui-ci vient à manquer : quand un misérable disparaît, il doit être remplacé. Ici Cosette remplace, ou tue, sa mère. Le contingent de misérables qui forme l'envers de la société tend à rester numériquement stable.

On a déjà évoqué l'échange des destins qui s'était fait entre Cosette et Éponine : l'intrigue va plus loin. Éponine sauve la vie de Cosette rue Plumet, la vie de Marius sur la barricade, et meurt à la place de Marius. Cosette lui doit la vie et l'amour ; deuxième disparition nécessaire. Et si le roman en évite une troisième, la mort de Marius lui-même, par la double intervention d'Éponine et de Jean Valjean, c'est que sans le mariage final le personnage de Cosette resterait inaccompli.

C'est surtout de Jean Valjean que Cosette tire sa substance, et c'est lui qu'elle détruit le plus directement. Il faut tout de même souligner qu'avant de le tuer, elle le fait vivre : elle donne sens à sa vie et le tire vers la lumière, dans un roman où les femmes sont nécessaires aux hommes pour faire le bien. Mais en même temps le processus de destruction est amorcé: Jean Valjean est le « fumier », Cosette la « rosé »; lui la « chrysalide », « vide et hideuse », elle le « papillon »³⁴. Le mariage de Cosette date le début de l'agonie de Jean Valjean, qui « mourut quand il n'eut plus son ange »³⁵.

Fruit destructeur de cette dialectique cruelle du vivant, Cosette est l'enfant nourrie d'argent, de chair et de mort, des grands cycles naturels et sociaux. Autrement dit l'ange-lumière Cosette sort – ne peut sortir que – de la fange de l'égout, de la prostitution, du baigne, du crime. Produit de la misère, elle en produit elle-même pour les autres, se rangeant dans cette catégorie de personnages qui sont à la fois, selon A. Ubersfeld, mouches et araignées, victimes et pièges.

Lourde à porter, coûteuse à avoir ou à donner, mortelle à aimer, Cosette est très exactement un moteur : elle engendre le mouvement par son être même, elle fait dépenser de l'énergie, de l'argent, de la vie.

34. V, 7, 2 ; 1109 et V, 8, 3 ; 1120.

35. V, 9, 6 ; 1151.

Elle agit les rouages de la machine romanesque ; c'est là qu'elle trouve son unité et son sens, dégradation comprise, qui est de se situer à la fois en intériorité et en extériorité par rapport à la misère et aux misérables. De *La Cousine Bette* à Cosette, le « tu seras baronne » met en marche le roman, les réalités impitoyables de l'Histoire et de la société, et annonce la façon dont une femme peut, ou ne peut pas, s'y inscrire.

LE DOUBLE DISCOURS

Hugo tient sur les femmes, dans *Les Misérables*, deux discours idéologiquement contradictoires : l'un nettement féministe, en général quand il parle des femmes, c'est-à-dire quand ses personnages féminins sont des types sociaux, des cas de la misère ; l'autre idéaliste, où il s'agit cette fois de la Femme, et qui rejette tout référent réaliste pour projeter le personnage dans l'absolu.

Les femmes misérables.

« Femme rime à infâme », dit Grantaire ivre qui ne croit pas si bien dire³⁶, dans ce roman où « la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit » sont posés comme « les trois problèmes du siècle »³⁷. Un des grands sujets du roman est en effet l'infamie de la condition féminine populaire dans les concentrations urbaines, dès le début du siècle : conditions de travail et salaires des ouvrières, mécanismes inexorables qui mènent les grisettes à la prostitution, rejet social généralisé des « femmes perdues », qui produit à son tour la perte des enfants, puis leur exploitation. Féminisme lucide qui ne peut encore, historiquement, offrir de solutions : ni du côté de la philanthropie capitaliste – l'entreprise de M. Madeleine rejette Fantine, et de toute façon les bienfaits ne survivent pas au bienfaiteur ; ni du côté du réformisme social : Alexandre Parent-Duchâtelet lie les questions de l'égoût et de la prostitution et propose de nettoyer l'ensemble par des mesures sanitaires et réglementaires³⁸. Même rapprochement chez Hugo ; mais s'il rêve de solutions techniques pour le ventre de la capitale, il laisse de côté la prostitution parce qu'elle est liée à la misère et que l'hygiène ne peut se substituer à la morale et à la

36. III, 4, 4; 529.

37. Texte liminaire ; 2.

38. *La Prostitution à Paris au XIX^e siècle*, édition abrégée de l'ouvrage d'A. Parent-Duchâtelet (1836), A. Corbin éd., Seuil, coll. «L'Univers historique », 1981.

politique. Ce sera donc pour plus tard : *Christus nos non liberavit*³⁹. Le peuple est encore informe en 1832, et en 1866 la Première Internationale se prononce contre le travail des femmes : les ouvriers pensent, comme Hugo, et comme les bourgeois, que la place des femmes doit être dans la famille. Il a eu le mérite de montrer que, de fait, ce n'était déjà plus le cas et qu'il faudrait bien en tenir compte ; Hugo qui réclamait dès 1853 l'égalité de l'homme et de la femme, droits civiques compris⁴⁰, bien avant la plupart des démocrates de son temps ; Hugo qui met en cause l'idée même de nature féminine et de nature humaine en montrant que la misère dénature et détruit les sexes – « Jamais parmi les animaux la créature née pour être une colombe ne se change en une orfraie. Cela ne se voit que parmi les hommes »⁴¹ – ; Hugo enfin qui reconnaît à la femme, s'il le faut contre l'institution du mariage, le droit et même le devoir d'aimer.

Cosette enfant dénonce mieux qu'aucun rapport de police le scandale du travail des enfants : exploitée comme servante des Thénardier, elle a parfois l'air d'une idiote ou d'une vieillard à force de souffrance physique et morale. Rien à voir ici avec une Cendrillon dont l'avenir automatique colore joyeusement la misère ; ni non plus avec un quelconque apitoiement de mélodrame. Elle n'est en rien « mignonne » mais laide, muette, angoissante ; d'où la puissance de cette figure enfantine, celle d'une future rescapée dont le destin ultérieur n'est qu'un contre-exemple : négociation individuelle, exceptionnelle, romanesque, alors que la loi du destin féminin, dans son monde à l'envers, est la chute. Les hommes s'effacent dans la misère ; plus bas que la misère, les femmes tombent.

«LE SACRE DE LA FEMME»

A l'autre bord du roman se tient un tout autre discours, celui de l'ange : discours autre idéologiquement, où l'amour permet l'idéalisation et la sacralisation de la femme, en en faisant un objet déréalisé ; discours autre par sa nature, l'idylle remplaçant l'épopée, le roman rejoignant le poème.

On a vu qu'un des statuts de Cosette était celui d'objet. De même dans le domaine de l'amour ; objet de l'amour impossible de Fantine, de la haine des Thénardier, de l'amour de Jean Valjean, de l'amour enfin de Marius, qui pourtant lui révèle l'existence de l'amour. Cosette

39. Titre d'un chapitre des *Misérables* sur la prostitution: *Christus nos liberavit* (I, 5, 11 ; 149).

40. *Actes et Paroles II – 1853, Sur la tombe de Louise Julien*, volume « Politique », p. 438.

41. V, 8, 4 ; 586.

trouve une pierre dans son jardin, et un cœur sous cette pierre : la lettre de Marius a une valeur initiatique et Cosette la reçoit comme telle. Plus sensible à la religion de l'amour qu'à la religion chrétienne, elle s'abandonne tout entière, innocemment, à un élan qui pourrait la conduire au sublime, et réalise avec Marius la fusion de deux êtres chers à l'Aristophane platonicien⁴², communauté mystique et androgyne qui est l'Amour même et où l'individu s'abolit. Mais il suffit que le réel se mette en travers du rêve, le roman en travers du poème, pour que Cosette se trouve désarmée ; elle écrit une lettre, ce qui est déjà beaucoup ; la passion, ni la connaissance, ne l'ont transformée. Marius, lui, décide de mourir, et Éponine meurt effectivement en déclarant à Marius cet amour qui contribue à faire d'elle le sujet de sa propre histoire. Elle peut parler la première, et seule, elle dont la misère a presque fait un garçon ; Cosette ne peut que répondre. Hors de l'Histoire qui se fait sur les barricades, elle reste enfermée dans sa chambre, et dans son exil de femme impuissante qui attend la suite.

Il faut dire qu'à force d'incarner la Jeune Fille et la Femme Cosette est arrachée à la réalité, et surtout à sa réalité de femme : Marius dit que Cosette est un ange. Vierge, elle est d'une « chasteté qui ne sait même pas qu'elle est chaste »⁴³ ; au lendemain de ses noces, elle apparaît vêtue d'un charmant sac « à mettre un ange »⁴⁴, pudique dissimulation du réel, du corps radieux. Effacement qui l'apparente à la vieille fille Baptistine, qui, au début du roman, avait « à peine assez de corps pour qu'il y eût là un sexe »⁴⁵. Au moins cette idéalisation extrême met en cause son propre objet : sanctifiée par l'amour, la femme n'est plus femme; elle se détruit en s'accomplissant, et ne se retrouvera que dans la maternité, qui la consacre à nouveau. Discours conformiste qui produit des effets curieusement convergents avec ceux de la misère : rongé par le mal social dans le discours féministe, évaporé dans l'angélisme par le discours idéaliste, le féminin est ici ce qui tend à disparaître.

Cette transcendance et cette fusion du féminin ne sont possibles que si on fait de Cosette une figure poétique et non plus un personnage du roman. Les mystères de l'altérité féminine cautionnent ce changement qualitatif, et pour Cosette le texte se fait métaphorique: elle est le plus souvent ange, on l'a vu, fleur ou lumière. Ainsi Cosette apparaît à Marius « dans un nimbe »⁴⁶, elle « était une condensation de

42. Platon, *Le Banquet*, 192-193, Ed. Les Belles-Lettres, 1981, p. 35-37.

43. V, 1, 10 ; 951.

44. V, 7, 1 ; 1101.

45. I, 1, 1 ; 7.

46. V, 5, 4 ; 1057.

lumière aurorale en forme de femme »⁴⁷; ses prunelles étaient « pleines de rayons et d'abîmes »⁴⁸. Cosette n'est que le support de la lumière : le poète l'éclaire, Marius la voit, et ce que le lecteur saisit de l'ensemble de l'opération et de l'image, c'est une aspiration poétique vers l'invisible et l'infini. Et tout le récit de l'idylle est rythmé d'arrêts qui sont autant de sacralisations successives de la femme et de l'amour jusqu'à l'apothéose du mariage qui est mutuelle contemplation religieuse⁴⁹. L'amant devient « prêtre », la vierge devient femme, et « sur le seuil des nuits de noces un ange est debout, souriant, un doigt sur la bouche »⁵⁰, le même ange, cette fois, qui attendra l'âme de Jean Valjean.

Et comme cet ange qui suspend le récit, il arrive même que devant le mystère sacré de l'intimité d'une jeune fille, Hugo invite au silence : le discours se tient pourtant, par préterition, mais se dénonce lui-même comme profanateur : « il ne sied point que tout cela soit raconté, et c'est déjà trop de l'indiquer » ; on peut y voir la pudeur, très réelle, d'un siècle effarouché. Mais l'explication est ailleurs : « le vers l'oserait à peine, la prose ne le doit pas »⁵¹. Affirmation ambiguë, qui dit à la fois qu'après tout on est dans un roman et que la poésie a des pouvoirs que le roman n'a pas ; et que la limite est incertaine, dans ce roman qui déborde son cadre générique de toutes parts pour se faire, parmi bien d'autres choses, poème.

Si Hugo fait ainsi fuir son héroïne par le haut, ce n'est pas par insuffisance de moyens romanesques, ni même parce que l'image féminine qu'il partage avec ses contemporains l'exigerait. C'est pour nous dire – et il n'est pas le seul – qu'une héroïne romantique est par nature impossible, et que la femme est impensable. Lieu de contradictions idéologiques et littéraires telles qu'elle semble fondée sur une aporie, Cosette oblige à se demander pourquoi la représentation du féminin est si problématique.

La femme impensable

Les Misérables sont empreints de très fortes traces autobiographiques, des plus évidentes aux plus dissimulées. Cosette n'échappe pas à la règle et se présente comme un transparent, éclairé par derrière de diverses images féminines, alternatives ou superposées, qui font d'elle un composé de souvenirs, de désirs et de souffrances. Elle est en tout cas une des héroïnes hugoliennes de romans pour

47. IV, 8, 1 ; 796.

48. III, 6, 6 ; 561.

49. V, 6, 2 ; 1081.

50. *Ibid.*, 1086.

51. V, 1, 10 ; 951.

laquelle l'investissement personnel est le plus grand.

Du côté des femmes, les traces sont parfois distinctes mais plus souvent confondues : ainsi le couvent du Petit-Picpus, où est élevée Cosette, doit beaucoup aux souvenirs de Juliette Drouet, chez les Dames de S^t-Michel, mais aussi à Léonie Biard, chez les bénédictines du Saint-Sacrement. Fiançailles et noces renvoient à Adèle, comme Marius à Hugo au même âge ; mais c'est avec Juliette qu'il a connu la « nuit bénie » du 16 au 17 février 1833 qui date la nuit de noces de Cosette. Plus important ici est le fait que le personnage ne ressemble guère à ses « modèles » : les femmes réelles, et surtout Juliette, semblent avoir été autrement intelligentes et passionnées que Cosette.

Cet affaiblissement du personnage, ce refus ou cette impossibilité d'en faire autre chose qu'un rêve sont dus à un autre souvenir, déterminant celui-là, Léopoldine. D'abord parce que la place prépondérante de la petite Cosette tient au souvenir lancinant de l'enfant perdue, dont la mort refait à tout jamais une petite fille. Ensuite parce que tout au long du roman court le fil de l'inceste : l'amour paternel de Jean Valjean contient aussi la passion amoureuse, et une effrayante jalousie contre l'homme qui lui prend Cosette. Le mariage de Cosette évite l'inceste, permet la rédemption de son père dont il provoque la mort. Renversement du réel : le mariage de Léopoldine précède sa mort, et le père ne peut survivre à sa fille que dans le sentiment de l'injustice divine et la culpabilité. Ce qui met finalement Cosette dans une position intenable : elle est prise entre le désir amoureux d'un amant et le double amour d'un père, licite et illicite, avoué et refoulé ; et, ce qui n'est pas produit par le roman lui-même, la culpabilité de Hugo vis-à-vis d'une fille trop aimée, jeune mariée, enceinte, dont il a appris la mort dans un journal, ce qui n'apparaît pas dans l'histoire de Cosette mais explique l'adoration qui la constitue. Double nébuleuse, romanesque et personnelle, où Cosette une fois de plus vacille, inspirée et séquestrée par Léopoldine⁵².

Donc le personnage féminin le plus hugolien par son histoire est aussi, par l'histoire de son auteur, le plus impossible. D'où ce paradoxe du réalisme et de l'autobiographie : la Sanseverina, projection du désir et du rêve de Stendhal, et pure liberté hors de l'Histoire, est bien plus réaliste et crédible que Cosette, pétrie de chair et décharnée par un père qui n'en est pas un.

Au moment où Hugo écrit, l'Histoire permet les prises de conscience féministes, mais pas encore les solutions, et la Femme est un mythe. Cosette se tient à l'intersection du social et de l'idéal, du réalisme et du lyrisme, du désir et de l'interdit, et son unité très

52. Plus brutalement on pourrait dire que Cosette, tuant son père, éloigne le spectre du remords, pour Hugo, d'avoir « tué » sa fille.

problématique dit la nécessité d'unir ces éléments en même temps que l'impossibilité d'y parvenir. L'entreprise héroïque fonde le héros ; l'héroïne apparaît d'autant plus lisse qu'elle est fondée sur un système de contradictions. Personnage sans faire et sans être, elle ne peut qu'être vue dans le miroir de la conscience des autres personnages et de son auteur, ce qui la réduit finalement à une pure altérité par rapport aux *je* masculins qui la constituent. Le *je* peut investir le *il*, pas le *elle*, et il faut ce relai du masculin pour que le féminin existe comme différencié, marqué. Cosette est moins un personnage qu'une ou des images qui se recomposent dans le système optique du roman.

Une note du « Reliquat » des *Misérables*⁵³ éclaire, *a contrario*, cette impuissance romanesque à représenter la femme. Il s'agit du revers exact de Cosette, un revers réaliste, décapant et pas très éloigné du grotesque ; rendu possible par un *je* féminin qui l'assume sous la forme d'une lettre ou d'une réplique de dialogue :

Parce que vous m'avez fait des tas de vers, des sonnets, des chansons, des histoires, est-ce que je sais, moi? parce que vous m'avez mise tout en haut, tout en haut, vous vous figurez que tout est dit et que je dois être contente. Mais c'est que je ne sais plus que faire à présent ! Vous voulez que je sois *idéale* – comme vous dites ! idéale, moi ! Je suis comme une femme qu'on aurait juchée sur la pointe de la grande pyramide [*variante* : colonne Vendôme] et à qui l'on dirait : envole-toi maintenant ! je suis flattée d'être si haut que ça, mais je vais me flanquer par terre et me casser quelque chose, mon cher !

Edmond, je vous le dis, vous vous trompez sur moi : je n'ai pas d'ailes, je ne suis pas un ange, je ne suis pas même un oiseau.

Je suis une pauvre fille qui vous aime comme elle peut.

Cette pauvre fille ressemble à une vraie femme; mais elle n'est pas dans le roman⁵⁴.

53. *Dossier des Misérables*, volume « Chantiers », p. 871.

54. Adèle écrivait à Victor, en octobre 1821 : « Il faut, Victor, que je te dise que tu as tort de me croire au-dessus des autres femmes. [...] Mais que suis-je, Victor, sauf cela? Rien qu'une pauvre fille. » (*Œuvres*, éd. Massin, t. II, p. 1084)

Le « Reliquat » propose un autre portrait de femme, à moins que ce ne soit la même, qui n'est pas non plus dans le roman : « C'était une femme à la fois fausse et vraie [...] dangereuse car cette nature est pleine d'un charme obscur et singulier [...] Avec elle, on se trompait toujours. Au moment où on la croyait vraie, elle était fausse. Au moment où on la croyait fausse, elle était vraie. Aucune confiance en rien, aucune foi possible. Elle avait de la rouerie, de la finesse, de la ruse, du mensonge, de l'adresse, de la fourberie, et une adorable sincérité. Terrain perfide, sol de glace tantôt mouvant comme l'eau, tantôt dur comme la pierre. » (*Dossier des Misérables*, *ibid.* ; 862)

LE TOMBEAU DE GAVROCHE ou *MAGNITUDO PARVULI*

Jacques SEEBACHER

Le premier nom de Gavroche était Grimebodin. Il a vite perdu sa qualité de pitre, plus ou moins surgi d'un théâtre en liberté, pour prendre le poids de plèbe et de gouaille d'un Chavroche, qui l'apparente aux mineurs de l'ordre social, et conquérir sur le tard la vertu de son nom définitif, propre qui devint vite commun¹.

DE L'UN AUX AUTRES ET D'UNE NATURE A L'AUTRE

Son histoire est toute simple. Fils des Thénardier, haï de sa mère, il vit dans la rue et meurt à moins de douze ans devant la barricade. Entre temps, il a exercé ses talents en tous genres, sa générosité foncière. Il donne des billets de théâtre à sa sœur, à ses mômes du pain et le gîte de l'éléphant, à Mabeuf de l'argent, à son père l'évasion, à l'émeute ses bons services, à Jean Valjean la possibilité de sauver

1. On peut imaginer pour Chavroche, chave-roche, le creuseur de pierre parmi bien d'autres associations possibles, où sa souplesse et sa malice de chat peut bien avoir contaminé Grimebodin de Grippeminaud. Quant aux rimes en -oche que donne le dictionnaire de Richelet, on n'a que l'embaras du choix : accroche, anicroche, bancroche, broche, croche, proche, reproche sont des plus riches ; mais basoche renverrait à *Notre-Dame de Paris* et à cet ancêtre du gamin qu'est l'écolier Jehan Frolo, coche à la mouche de La Fontaine que Hugo reprend pour la fraternisation avec l'ouragan. Enfin bamboche est ainsi expliqué: « petite personne, injure, *homuncio* ». Le terme emprunté à Plaute joue ici avec un autre des à peu près de l'enfant, « bambino, le gamin dieu ». Pour revenir au creuseur de roche, la « Chanson des oiseaux » de *La Fin de Satan* parle ainsi de la bonté de Dieu :

C'est ce qu'au gré des saisons
Nous faisons;
C'est le rocher que l'eau creuse;
C'est l'oiseau, des vents bercé,
Composé
D'une inquiétude heureuse.

Le passage de Chavroche à Gavroche, tout à fait tardif, peut se commenter aussi bien de la virilité du petit « gars » que de ce G initial qui réunit tant de personnages hugoliens, peut-être par pure antécédence du H personnel.

Marius, et à tous, ses lazzi, son argot, ses chansons, son innocence pathétique². Si *Les Misérables* étaient un roman d'intrigue, sa présence n'y serait pas bien nécessaire. Mais il est la fonction même du messager, et s'il crie toute la soirée en la Noël de 1823³, c'est sans doute pour nous alerter sur autre chose que l'indignité de sa mère. Il double visiblement Cosette, qu'il ne rencontre jamais plus après cette Nativité, et lui sert de contrepoint. Il a l'éducation de la rue et non celle du couvent, les plâtras de la Bastille et non la feuillée de la rue Plumet, la mort faubourg Saint-Denis et non le mariage de Marius au Marais, la virginité du rire et non la nuit de l'oie blanche, des connaissances de toutes sortes, et pas de domestique.

Contre tout ce qui représente si peu que ce soit l'ordre établi, la fonction tenant boutique, boulanger, perruquier, concierge, chiffonnière même, il revendique sa dignité, son état de non-état, sa liberté de loustic. Il est puissance de fraternisation non seulement avec la pauvre fille qu'il gratifie d'un châle ou avec l'ouragan révolutionnaire, mais avec tout ce qui fait spectacle et s'assume comme spectacle : le théâtre bien sûr, mais aussi l'Académie française, les lavandières du pont d'Austerlitz, et d'une certaine manière le bourreau⁴. C'est sans doute ainsi qu'il se fait spectacle lui-même et parolier de ses airs de moineau, si bien que sa mort devient pour ainsi dire toute naturelle, comme s'il l'avait apprivoisée autant qu'apprise, comme si son incessante vivacité y avait déjà pris ses habitudes, comme si le jeu refusait de se renier. L'effronterie devient alors une sorte d'élégance suprême, de quintessence d'esprit, de dandysme populaire. Le pathétique de cette fin tient moins à la mort même de l'enfant, à la mise en scène de ce massacre d'un innocent, qu'à la fin de cette féerie : Gavroche disparu, c'est à la fois la communication, la fraternité et le jeu qui quittent le monde et en même temps la conscience de l'inconscience, ou pour mieux dire l'espoir : l'ingénuité d'une rouerie qui créait sans cesse la nature de la socialité.

En fait, le chapitre suivant, qui fait entr'acte, permet de saisir comment « les cygnes comprennent les signes ». C'est, par opposition au tumulte horrible de la barricade, un splendide tableau du printemps

2. La distribution des occurrences de Gavroche autour de la quatrième partie répond non seulement au souci des préparations et exploitations romanesques, mais encore au sens des liaisons symboliques, que les titres de chapitres, tard intervenus, désignent souvent. Ainsi les deux mentions (au tome III dans l'édition originale) du « petit qui criait », et qui sont ajoutées après coup dans la seconde partie, ont vraisemblablement pour fonction de la rapprocher du Petit-Gervais de la première partie.

3. II, 3, 1 ; 298 et II, 3, 8 ; 328.

4. La liaison du bourreau au spectacle remonte au moins à l'une des principales obsessions du *Dernier Jour d'un condamné*, où elle a valeur d'avertissement politique et social. Pour l'anecdote, elle s'enracine ici, à la date du 26 juillet 1846, dans un on-dit sur Frédérick-Lemaître.

au jardin du Luxembourg, et l'histoire d'une brioche abandonnée par la frousse bourgeoise, récupérée par les deux mômes de l'enfant mort⁵. L'aîné, « de frère [...] devient père » et répète à l'usage de son cadet le mot de Gavroche : « Colle-toi ça dans le fusil ! ». Il a fallu l'émeute et la faim, pour que dans l'antithèse de la société en guerre et du parc en sève, de la barricade à l'agonie et du printemps à table, des enfants voués au déclassement et à la misère renouent avec la tradition argotique de résistance au malheur, osent parler la langue des classes laborieuses. Et quand l'entr'acte est terminé, que le chapitre suivant revient à la barricade pour réunir Mabeuf et Gavroche sous le même voile, tout tourne autour de l'impossible paternité. Le titre le dit assez « *Mortuus pater filium moriturum exspectat* » : c'est le colonel Pontmercy qui attend dans la mort Marius, pour lui demander compte de n'avoir pas sauvé, lui son fils, le fils de l'homme qui l'avait lui-même sauvé à Waterloo. Mais c'est aussi Jean Valjean, dont Cosette n'est pas la fille, et qui est « un autre genre que le père Mabeuf ». Dans ce brouillage de paternités plus ou moins réciproques, c'est sans doute Gavroche qui a le plus clairement engendré les générations nouvelles, par l'intime alliance de sa nature personnelle, de sa nature langagière et de sa nature sociale. On soutiendra même que ce gamin des rues et du ruisseau, par la liaison qu'il a à la banlieue et à Mabeuf, a pouvoir non seulement de petit Mercure, mais encore d'Hermès. Il est bien autre chose que voleur au grand cœur ou messenger du salut de Marius. Le destin qui expédie ses mômes dans le jardin où Marius avait rencontré Cosette les envoie pour ainsi dire en possession de leur avenir et dépossède le jeune couple de ce paradis. Il annexe la naturalité à la socialité, et le printemps fait comme une éclosion brusque de l'amour que Gavroche ne pouvait pas connaître dans la faim qu'il connaissait trop. Le « voyou »⁶ passa ainsi de la chose vue à la chanson des rues, puis, par une espèce de génération spontanée dans la fraternité qui transite de la parenté à la classe, à la vénusté du poème des bois.

5. La brioche peut évidemment faire penser au mot fameux de Marie-Antoinette (« S'ils n'ont pas de pain, ... »). Mais voir le sens argotique du mot, dans la bouche de Gavroche, en réponse à l'erreur de Jean Valjean sur la localisation de la barricade : « Vous feriez là [...] une de ces pâtisseries vulgairement nommées brioches. » Sur quoi Valjean, d'abord nommé « bourgeois », puis « Monsieur Chose » peut devenir « citoyen ».

6. Hugo a hésité, lors de la reprise, à utiliser ce terme, en tête de « Paris étudié dans son atome ». Il s'en servira plus loin comme repoussoir de la dignité du petit. La chose vue date du 17 décembre 1846 ; les *Chansons des rues et des bois*, largement préparées en 1859, ne comprendront, à leur publication en 1865, que des chansons des bois : peut-être parce que Gavroche avait épuisé la veine de la rue, tout en dessinant dans *Les Misérables* l'avenir d'une politique selon la nature sainte.

EN ÉTRANGE PAYS

Au point extrême d'individualité dans le type que Gavroche atteint dans *Les Misérables*, et que renforce la tradition commune depuis maintenant plus d'un siècle, et à la manière dont il se produit dans l'épopée de la rue Saint-Denis, on en oublie aisément comment Hugo le produit. Se faisant entendre par ses cris dès la seconde partie, tout contre la fameuse poupée de *Cosette*, il surgit en tête de la troisième, *Marius*, non pas comme le « gamin pur » que sera son camarade Navet, degré zéro ou voix blanche de la gaminerie, réduction pour ainsi dire transcendantale de la petitesse en croissance vers on ne sait quoi⁷, mais dans un étrange système d'hyperbole, entre les deux infinis de la ville et du moi, de la généralité épique et de la singularité personnelle. Il « eût assez correctement réalisé cet idéal du gamin [...] si, avec le rire de son âge sur les lèvres, il n'eût pas eu le cœur absolument sombre et vide ». Il est et n'est pas orphelin. Abandonné et chassé, il va « voir maman », de qui, pourtant, pas plus que de son père, il ne tient ce qui lui sert de vêtements. Tout lui vient de « gens quelconques » et son nom lui-même n'a d'autre parrainage que « l'instinct de certaines familles misérables » de « casser le fil », joint à la faculté du boulevard du Temple d'inventer des surnoms. La dérive des pseudonymes, de Thénardier à Jondrette, refoule bien au loin tout prénom chrétien, constitue l'anonymat collectif du gamin, sur lequel surgit la création éclatante du vrai nom propre qui est, dans la capacité poétique de la langue, l'obscur assignation réciproque d'un individu et d'une fonction, une métaphore sans queue ni tête, finalité d'autant plus énergique qu'elle est sans fin, origine inépuisable d'être sans commencement, signe de présence intensive, écrit et parlé de toutes les absences, instance formée de toutes les déperditions. La création romanesque associe ici au « jeune homme très pauvre qu'on nommait monsieur Marius », et qu'il s'agit de présenter, cet *alter ego* d'altérité absolue qui va brusquement lui servir d'impossible sosie, d'« ailleurs » critique dans la déhiscence sociale, d'indivisibilité ultime dans les déterminations presque indéfinies de ce roman d'éducation pervers.

L'un des signes les plus visibles en est le moment où Gavroche, menacé par la baïonnette d'un colosse, ne doit la vie qu'à l'engagement de Marius: « toute hésitation s'était évanouie, et il s'était rué dans la mêlée ». C'est à ce moment que Marius succède à M. Mabeuf, « vision de la jeune révolution après l'apparition de l'ancienne », et c'est aussi,

7. Voir en IV, 12, 2 ; 863, dans la bouche de Grantaire, les variétés progressivement rimées du gamin.

dans la rédaction du roman⁸, l'instant précis où l'écrivain se décide à changer le nom de son héros : des incertitudes de Thomas, le péril du gamin le fait passer à cet *ego* de la fraternité publique où Victor-Marie Hugo cède ou emprunte à son personnage un degré supplémentaire et décisif d'identification.

Cette dialectique médiatrice du grand et du petit, c'était dès le début de la troisième partie le principe de « Paris étudié dans son atome », qui commande le titre de IV, 11, « L'atome fraternise avec l'ouragan ». A l'origine de ce que les bonnes âmes appellent cette digression, deux simples pages du manuscrit primitif⁹, qui vont se décupler et se surcharger, se diviser en quinze chapitres puis se regrouper en treize, pour que sans doute « le petit Gavroche » soit d'emblée placé sous le signe de ce chiffre fatal. A cet égard, comme à bien d'autres, Gavroche succède au petit savoyard de la première partie¹⁰, qui précipite et conduit la conversion de Jean Valjean. Mais il le réduit, le renverse et le dilate en même temps. Plus de vieille ni de marmotte, plus d'inconscience réaliste, plus de paysage crépusculaire, mais « le nain de la géante », le monnayage en « loques » de toutes les réalités, la frontière impossible de tous les renversements, dans les « limbes » amphibies de la nature et de l'humanité, comme dans la valorisation du défaut, qui permet le *clinamen* en clin d'œil et la gaucherie louche¹¹, et qui fonde l'invention verbale, la pertinence singulière que retrouvent les mots usés dans une sorte d'argot imperceptible. D'où une science étrange de la réalité, surveillance de la surveillance¹², nature de la culture, qu'il faut bien rattacher à la grande tradition de la Renaissance : « c'est Rabelais petit ». Mais c'est alors, dans ce chérubin de la canaille, Molière et Beaumarchais, toute une tradition proprement parisienne de carnaval et de raillerie, dont la bigarrure fonde l'universalité de la capitale comme miroir, microcosme et moteur de l'univers. L'insouciance moqueuse du gamin de Paris finit par constituer la souveraineté de la ville. « L'avenir latent

8. Le 9 février 1848.

9. Manuscrit n.a.f. 13379, f^{os} 669 et v^o, paginés N⁴ par Hugo, qui s'enchaînent au f^o 692, lequel porte mention de l'interruption du 25 septembre au 20 octobre 1847. [Transcription sur le présent site : <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Miserables/Default.htm>]

10. I, 2, 13 ; 86 « Petit-Gervais », écrit les 21 et 24 novembre 1846.

11. III, 1, 7 ; 464 : « Etre gaucher vous rend fort enviable. Loucher est une chose estimée », à la fin de ce chapitre sur les « classifications de l'Inde » où « j'ai-t-y », « cintième », chez le gamin, font face au « Je m'importe peu que tu tombes » du gendarme.

12. Voir la fin du ch. 8, p. 162 : « Le gamin à l'état parfait possède tous les sergents de ville de Paris... » qui prépare la reconnaissance de Javert par Gavroche dans la barricade. L'énergétique du gamin est essentiellement fondée sur ce qu'il est au carré plus encore qu'au deuxième degré.

dans le peuple » dit assez clairement le rôle des «philosophes» – et celui du romancier : fondre tous ces grains de sable de la souffrance et du travail à la fournaise des idées et de l'histoire pour en faire l'optique galiléen de la science de l'avenir.

PHYSIQUES

C'est, bien sûr, une position de bourgeois progressiste et généreux, confiant dans les puissances de l'éducation et des réformes, dans la capacité de l'avenir à transfigurer – ou à récupérer – les révolutions, et conscient de l'urgence qu'il y a de ne pas détourner la classe dirigeante de son support économique, de ses obligations sociales, de sa vocation historique. Mais c'est en même temps, et peut-être d'abord, la fondation méthodique d'une démarche poétique et critique qui associe microscope et télescope.

L'étude de l'atome, du *parvulus*, de l'*homuncio* comme principe singulier et vertu d'anarchie aboutit à la promesse d'une connaissance universelle où la lunette de Galilée s'allie à l'attraction newtonienne¹³. Le discontinu permanent fonde la continuité de la science, de la société et de l'avenir. La transparence du progrès ne peut se faire que de « ces haillons, ces ignorances, ces abjections, ces ténèbres ». Et si Gavroche, qui succède à Petit-Gervais et précède ses mioches, transforme ainsi un tableau de genre en un autre, une scène de bise hivernale en scène de brise printanière, un moment aigu de drame indicible en un temps ouvert de redistribution naturelle et sociale, s'il fait ainsi la chaîne entre les servitudes acceptées et passées et les luttes à venir, c'est que tout parisien qu'il est, il « aurait sa place dans les classifications de l'Inde », et que cet atome du peuple populaire appartient à une sorte d'aristocratie. L'éléphant de la Bastille est là pour dire l'histoire naturelle de cette médiation sociale, pour faire comprendre, à peu près au même moment que le Michelet du *Peuple*¹⁴ et dans les mêmes techniques de resymbolisation pratique,

13. Fin du ch. 12, p. 170 : « c'est grâce à lui que Galilée et Newton découvriront les astres. » Il est plausible que dans IV, 4, « Secours d'en bas peut être secours d'en haut », au deuxième chapitre (p. 725), le Gavroche qui vient voler une pomme et fait tomber une bourse du ciel peut se souvenir aussi bien du génie de Newton que de la faute d'Adam.

14. Exactement au centre du *Peuple*, publié fin janvier 1846, Michelet place « l'enfant interprète du peuple », qu'il met en rapport aussi bien avec le génie qu'avec l'animalité, par opposition « aux qualités et aux défauts des classes bourgeoises » qui se résument en abstraction. Tous les détails de ces chapitres centraux, et à proprement parler médiateurs entre la première et la dernière partie de l'ouvrage, forment un ensemble de références indispensable à la genèse du naturalisme social des *Misérables*.

l'indispensable recours à la vertu d'enfance, la symbolique de cette gaminerie.

TOUT CE QU'IL Y A D'INTIME...

Si « Paris étudié dans son atome » produit à la fois l'avenir latent dans le peuple et le petit Gavroche « nain de la géante », l'enfant qui niche dans l'éléphant renverse l'extériorité en intériorité. De part et d'autre de la Religion bourgeoise de l'utilité¹⁵, Gavroche le petit retourne « l'idée » de Napoléon le Grand en un « ventre biblique de la baleine », l'impossibilité des matériaux nobles en carcasse de gravois, le symbole titanique du peuple en caverne de titi, le plein jour en rat de cave, les ressources du Jardin des Plantes en chaleur et en sécurité d'alcôve. Contre le régime d'économie courte et stricte de la gestion louis-philipparde, l'expansion historiquement avortée du génie napoléonien, sommation de l'encyclopédisme des lumières, s'involue, autour d'un avorton expédient, en organicités implexes de symboles dispersés et de raison pratique. C'est à la fois la limaille d'un Jonas figure de résurrection et « philosophie du XIX^e siècle » qui détruit *toutes* les conséquences¹⁶. La providence qui a abandonné Napoléon commet à son inverse le soin du salut et fait vibrer dans la plus mince précarité l'obstination des pouvoirs en miettes. Contre l'ordre bourgeois, le principe d'anarchie s'affiche comme retournement du génie historique, et c'est sans doute la raison pour laquelle, dans ce roman dont l'action commence en 1815, morne plaine, Gavroche, familier du pont d'Austerlitz – ô soleil ! –, qui touche à ses frères inconnus comme à ses sœurs notoires, aux amis de l'ABC comme aux bandits de Patron-Minette, à Mabeuf comme à J. Valjean, au théâtre comme à la nature, à Javert comme à ses parents, transforme non seulement l'innocence archaïque de Petit-Gervais, mais encore la bénignité de M^{gr} Myriel.

Comme l'évêque, Gavroche pratique la redistribution, parle la langue de son peuple¹⁷, fréquente la guillotine, n'a pas de serrure à sa

15. IV, 6, 2 ; 757, « Où le petit Gavroche tire parti de Napoléon le Grand » : « O utilité inattendue de l'inutile ! charité des grandes choses ! bonté des géants ! Ce monument démesuré qui avait contenu une pensée de l'empereur était devenu la boîte d'un gamin. Le même avait été accepté et abrité par le colosse. Les bourgeois endimanchés qui passaient devant l'éléphant de la Bastille disaient volontiers en le toisant d'un air de mépris avec leurs yeux à fleur de tête : -- A quoi cela sert-il ? -- Cela servait à sauver du froid, du givre [...] Cela servait à diminuer la faute publique. »

16. Et les accepte, au même chapitre, à propos du tonnerre.

17. De Myriel, en I, 1, 4; 14 : « Né provençal, il s'était facilement familiarisé avec

porte. Mabeuf lui est un autre Conventionnel ; il n'a peur ni de la pluie ni de la nuit, ni des animaux de l'ombre¹⁸ ; il recueille ses frères comme Myriel accueille Jean Valjean, parle des spectacles de Paris un peu comme l'autre des fromageries de Pontarlier¹⁹. A la sérénité de creusement²⁰ à quoi est parvenu l'évêque correspond l'insouciance en saillies du gamin-oiseau, et si les cent sous que l'ancien forçat donne à Gavroche rappellent par bien des relais²¹, les quarante sous qu'il avait pris à Petit- Gervais, la réponse à porter à la barricade de la rue de la Chanvrière pourrait bien être l'ultime retournement du passeport jaune que le damné offrait et opposait à la charité de M^{gr} Bienvenu. Cette équivalence, ce parallélisme, ou cette substitution de fonctions de l'évêque à Gavroche commande peut-être l'insistance de Hugo sur la vertu d'enfance du vieux prêtre²². Mais d'un côté, au début du roman, nous avons une stabilité continue, même si les témoignages en sont rompus, tandis que l'action de Gavroche, toute en gestes, en dialogues, en soliloques cocasses, en chansons, en parcours, ressortit à une esthétique du sautellement.

tous les patois du midi [...]. Parlant toutes les langues, il entrait dans toutes les âmes. » Ce glissement à la glossolalie appartient bien entendu à la reprise de la théologie du Saint-Esprit qui souffle où il veut, sur Myriel comme sur Gavroche, et chez Michelet aussi bien que chez Hugo.

18. En I, 1, 13 ; 45, une araignée, une fourmi. Pour le gamin, en III, 1, 2 ; 458, toute une faune gentiment monstrueuse des coins et des trous; et pour Gavroche, la simplicité de sa cohabitation avec les rats.

19. I, 2, 4 ; 65. L'interprétation est confiée à une lettre de M^{lle} Baptistine pour distraire J. Valjean de sa misère. Mais qui n'écrit point à M^{me} de Boischevron peut bien remarquer que ces fromageries sont *des fruitières d'association*, qui ont sans doute à voir avec Fourier et peut-être avec le fruitier de M. Mabeuf.

20. I, 1, 13 ; 45 : « Sa mansuétude universelle était moins un instinct de nature que le résultat d'une grande conviction filtrée dans son cœur [...] car, dans un caractère comme dans un rocher, il peut y avoir des trous de gouttes d'eau. Ces creusements-là sont ineffaçables; ces formations-là sont indestructibles. »

21. Voir III, 8, 12 ; 605, « Emploi de la pièce de cinq francs de M. Leblanc » et III, 8, 17 ; 618 : « Emploi de la pièce de cinq francs de Marius ». Sur l'argent dans *Les Misérables*, voir l'étude de J.-C1. Nabet et G. Rosa dans *Romantisme*, n° 41, 1983. Le carnet d'avril-mai 1860 porte « de la part d'un ouvrier ». Entre l'évêque qui « travaille » à la régénération de J. Valjean et cette parole de l'ancien émondeur de Faverolles, Gavroche est facteur.

22. Particulièrement en I, 1, 13 ; 45 : « enfantillages presque divins [...] puérités sublimes », texte dont l'origine se trouve dans le carnet d'avril-mai 1860 largement utilisé pour Gavroche. Mais un peu plus loin aussi : « cette gaîté enfantine qui était une de ses grâces » ; théologie et esthétique sont inextricables dans ce réalisme inspiré.

...VOYEZ MES AILES...

C'est qu'il est oiseau de bout en bout. Au début de « Paris étudié... » : « Paris a un enfant et la forêt a un oiseau; l'oiseau s'appelle le moineau; l'enfant s'appelle le gamin. Accouplez ces deux idées [...], Paris, l'enfance; il en jaillit un petit être. » Mais l'accouplement de l'arborescence et de l'oisellerie est d'autant plus omis que plus indispensable : tout se passe comme si l'idée d'oiseau, métaphore familière et forestière du gamin de la ville, s'était envolée satisfaisant ainsi à l'autonomie de sa vertu métaphorique ; comme si, à cause de ce lapsus renversé en envol, la réalité sordide de la ville, l'antinature fondamentale de l'histoire pouvaient dès lors s'étudier comme naturalité. Si bien qu'à la fin, à la mort du gamin fée, la chanson « C'est la faute à Voltaire » synthétise subtilement les deux faces de Rousseau : « je suis petit oiseau » et « le nez dans le ruisseau ». Du sautillant à l'ébouriffé, de la gouaille à la chanson, le mouvement rompu, la communication incessante s'idéalisent en vol: « cette petite grande âme venait de s'envoler ».

On sait que Hugo n'a repris la rédaction des *Misérables*, interrompue à la mi-février 1848, qu'à l'extrême fin de 1860. Mais de fin avril à décembre 1860, il a relu ce qu'il avait écrit, remanié et surtout complété bien des passages, tout en travaillant à la « Préface philosophique », « à pénétrer de méditation et de lumière l'œuvre entière présente à [son] esprit » afin qu'il ait « unité absolue ». Or c'est un carnet d'avril-mai 1860²³ qui nous donne les premiers éléments de cette reprise. Il contient d'abord, en premier jet, la plupart des strophes de la *Chanson des oiseaux* sur laquelle Hugo interrompt *La Fin de Satan*, à la suite du « Gibet », et que le réprouvé annonce :

Des oiseaux, des oiseaux et des oiseaux encore
Tout cela chante, rit, aime, inondé d'aurore.

Tout cela marqué dans le carnet, à la date du 11 avril, anniversaire de Juliette, du monogramme du couple, J.V., qui transforme du coup Jean Tréjean en Jean Valjean, tout contre l'exclamation fameuse de Gavroche « keksekça²⁴ ? » L'essentiel des notes de ce carnet touche, de près ou de loin, à la figure de Gavroche. Si l'on y ajoute une scène

23. Ce carnet a été utilisé par H. Guillemin dans *Les Lettres romanes*, t.1, août 1947. R. Journet nous a signalé cette piste à point nommé, et prêté les secours de sa science et de son amitié. Pour *La Fin de Satan*, on se reportera à l'édition critique qu'il en a procurée avec G. Robert, sous le titre trop modeste de *Contribution aux études sur V. Hugo. II*, Les Belles-Lettres, 1979.

24. Le double monogramme au f° 6 et le « Jean Valjean/Keksekça » au f° 10, le tout au beau milieu des strophes des oiseaux.

au Luxembourg, deux notes sur Napoléon²⁵, on inclinera à conclure que la reprise des *Misérables* dans la suspension de *La Fin de Satan* se fait – en avril, mois qui ouvre – par la médiation de l'enfant-oiseau, nécessaire à la révolution du drame de « buvard, bavard »²⁶, et que le rut de la nature printanière enclenche à la fois l'achèvement de l'œuvre et la cosmologie religieuse de la « préface ».

LA MORT EN LE JARDIN

Un texte qui date des débuts du roman²⁷ parlait déjà de l'infiniment petit pour prouver à l'évidence que la terre est sphérique, que les globes, simples supports, n'ont pas de moi, qu'il n'y a pas de vivant au-dessus de nous, que l'homme domine le monde de la vie jusqu'à « la décroissance infinie des infusoires », « jusqu'aux dernières profondeurs des vibrions et des volvoques », et qu'il est ainsi à la limite de « l'espace dépeuplé ». Un peu plus tard²⁸, une note supplémentaire reconnaît dans ces infusoires, volvoques et vibrions, les monstres archaïques, Typhon et Léviathan, « réfugiés dans l'infiniment petit ». Gavroche, infusoire de la ville, vibrion de l'esprit parisien participe de ce naturalisme social qui s'élanche de la réflexion philosophique à l'aspiration religieuse pour se faire, planant au-dessus des hommes et en-dessous de Dieu, comme les oiseaux de *La Fin de Satan*, l'antidote de l'envie, le symbole de l'amour, le gage de la rédemption.

C'est sans doute la raison pour laquelle, à la « dernière oscillation du pendule »²⁹, Jean Valjean « s'assit sur [...] cette même borne où Gavroche, dans la nuit du 5 au 6 juin, l'avait trouvé songeant »; la suite n'ajoute pas par hasard qu'il avait acheté « à un chaudronnier pour quelques sous un petit crucifix de cuivre » : « ce gibet là est toujours bon à voir ». La modestie de l'objet, de son métal, de son prix, de son fabricant marque assez bien la différence du roman à l'épopée spirituelle, même si le « gibet » la rappelle, et aussi parce que la présence de la portière du vieux forçat rappelle la portière des Thénardier, par laquelle l'enfant avait fait sa véritable entrée dans l'action romanesque³⁰. L'oiseau mort, retombé au souvenir de ce

25. Pour l'opposition sur ce point entre Marius et les autres amis de l'ABC, f^{os} 105 et 120. La scène au Luxembourg (f^{os} 19, 20 et 23) est à l'origine de III, 6, 8 ; 564, « Les invalides eux-mêmes peuvent être heureux ».

26. IV, 15, 1 ; 907. Pour la chronologie et la discussion des enjeux de ce corps à corps avec le roman, voir « Misères de la coupure, coupure des *Misérables* » dans la *Revue des Sciences humaines*, n° 156, 197.

27. *Œuvres*, éd. Massin, t. VII, p. 613 et suiv. [1845-1847?].

28. *Ibid.*, p. 615, [1850-1852?].

29. V, 9, 2 ; 1126 : « Dernières palpitations de la lampe sans huile ».

30. III, 8, 22 ; 645, pour clore la troisième partie, qui s'ouvrait sur « Paris étudié... ».

« on » qui flotte entre les personnages, Hugo et son lecteur, est la trace des médiations accomplies dans la régénération certes, mais aussi dans la socialité. Et s'il y a « une restriction » au portrait de l'évêque³¹, il n'y en a plus pour Gavroche, que la fin même du roman, le moment sinistrement impayable où Marius, éclairé par les révélations de Thénardier, entrevoit la transfiguration du forçat en Christ :

C'est à lui que Gavroche aura remis ma lettre. Tout s'explique. Tu comprends.

Cosette ne comprenait pas un mot.

– Tu as raison lui dit-elle.

Cependant le fiacre roulait.

Telle est la dernière vertu de ce petit compagnon de toutes les fautes et de toutes les misères. Inventé probablement, au début de l'automne 1847, au moment où l'aventure avec Alice Ozy met Hugo en rivalité avec son fils Charles entre la typhoïde de son autre fils et celle de sa femme, c'est-à-dire à la limite de toutes les amours et de bien des morts-châtiments, moment qui dégage sans doute de la religieuse soignante et du double adultère la figure de la sœur Simplicite et la méditation sur le couvent³², Gavroche permet tout juste au jeune bourgeois richement doté de tout s'expliquer et de laisser Jean Valjean aux pouvoirs du symbole, aux effacements de la tombe, aux fientes d'oiseaux et aux fauvettes « qui chantent dans l'arbre ». A d'autres lecteurs, le deuil, l'irrévérence et l'espoir fauve feront peut-être voir la grandeur de ce petit, non seulement comme réduction, éclatement et action efficace de Sa Grandeur l'évêque de Digne – qui n'était pas bien grand³³ –, mais encore comme mixte de nature et de société, de religion et de révolution, de romanesque et de science politique. *L'homuncio* du comique latin, le *parvulus* emprunté à la physique lucrétienne³⁴ relaie d'évidence le grand poème charnière des

par l'utilisation de la chose vue du 17 décembre 1846. Comme pour *Cosette*, Gavroche encadre *Marius*. M^{me} Bougon y devient « la Burgonmuche ». C'est là que Gavroche apprend l'emprisonnement de sa famille.

31. I, 1, 11 ; 39. Il s'agit de son royalisme.

32. Nicole Savy, qui a précisément étudié l'épisode et les sources du couvent, date de l'été 1847 la réunion de la documentation que Hugo tenait de Juliette Drouet et de Léonie Biard.

33. Voir la plaisanterie en I, 1, 4 ; 12 : « *Apportez-moi une chaise. Ma Grandeur ne va pas jusqu'à cette planche* ».

34. Ou tout aussi bien à Virgile, mais il y a un passage bien délicat de Lucrèce (IV, 193), où l'on ne sait pas trop si *parvola* se rapporte aux simulacres ou à la cause qui les produit. L'intérêt de ce texte pour nous réside dans la vitesse et l'énergie de ces « choses légères faites de corps menus », et dans la nature d'oiseau de leur légèreté (*volucris levitate ferantur*). Voici la traduction d'A. Ernout : « Il faut donc que les simulacres soient également capables de parcourir en un instant des distances inexprimables, d'abord parce qu'il y a par derrière une toute petite cause pour les

*Contemplations*³⁵, cette « *Magnitudo parvi* » qui nous envoyait paître les étoiles et dissoudre les monstres dans la vertu de l'innocence et de la prière. Si l'on peut méconnaître l'anonymat de la main qui écrit au crayon sur la pierre de Jean Valjean les quatre vers où s'achève le roman, c'est bien celle de Hugo, à Sens, le 24 octobre 1839, qui écrit, au crayon aussi, sur la tombe d'un enfant : « que je te porte envie ! ».

L'ivresse de la vie et celle du sépulcre se mêlent dans la figure de ce garnement insaisissable et impubère, venu des bas fonds pour dire d'un air nouveau l'éminente dignité des pauvres dans le monde moderne, petit oiseau qui fait la nique à l'aigle de Meaux³⁶, moineau qui déconcerte toute conventualité, principe qui prend de biais ou de côté tous les aspects du roman, et en est sans doute, en son étrange poétique et à tous les sens des termes, la cheville ouvrière.

pousser et les projeter en avant, quand, du reste, ils s'élancent déjà doués d'une légèreté si prompte ; ensuite parce qu'ils sont émis formés d'un tissu si lâche qu'ils peuvent aisément pénétrer partout, et pour ainsi dire, se couler dans les vides de l'air ».

35. III, 30 ; volume « Poésie II », p. 369. Les dates, fictives ou réelles, de ce poème, le mettent de plusieurs façons en rapport avec *Les Misérables*. Voir « Misères de la coupure... » et l'étude de J.-P. Reynaud sur les monstres dans la *Revue des Sciences humaines*, 1983.

36. Parmi les « Amis de l'ABC », Bossuet mérite une étude minutieuse de comparaison avec Gavroche.

LES MISÉRABLES: UN TEXTE INTRAITABLE

France VERNIER

Il me faut d'abord dire – même si c'est, de force, en termes trop généraux et trop peu nuancés – dans quelle démarche se situe, ici, mon propos

UNE MISE EN PROCÈS DE LA REPRÉSENTATION

Les Misérables – c'est du livre et de lui seul que je parle, non de Victor Hugo à travers lui – me semblent avoir pour effet de récuser radicalement, en pratique et sans aucune condition préalable de lecture, le dispositif de représentation dominant, à leur époque et, toujours, à la nôtre.

Je ne prétends pas que ce soit là la raison ou la cause de tous les plaisirs et déplaisirs que l'on peut prendre à leur lecture, ni qu'en cela réside « leur sens » ou même « leur intérêt », encore moins qu'il s'agisse d'une intention claire ou d'un projet déterminé de leur auteur.

Je pense par contre que cette mise en procès n'est pas sans rapport avec le caractère paradoxal qui a, dès sa parution, marqué la « fortune » de ce livre : indigence de la critique, abondance des lecteurs¹. Familier et méconnu, ce livre s'avère curieusement intraitable.

De plus : *Les Misérables* récuse ce que je viens d'appeler le dispositif de représentation (je vais y revenir) non point pour ce qu'il aurait d'inadéquat ou d'illégitime dans ses moyens mais, ce qui est

1. L'indigence désigne, pour une fois, aussi bien *la quantité*, qui est incroyablement faible proportionnellement à la grosseur du livre, à l'abondance de matériaux variés qu'il offre à toutes les modes et méthodes critiques, à la taille du nom de l'Auteur, à l'ancienneté du « cru », que – jusqu'ici du moins –, *la qualité*. Par contre *Les Misérables* n'ont cessé d'avoir grand nombre de lecteurs, dans le monde entier ; et, qui plus est, ils ont suscité une incroyable variété d'utilisations : films, dessins, bandes dessinées, théâtre, citations traversant aussi bien les discours politiques que le quotidien, s'ajoutent à la multitude des éditions (de poche, savantes, de luxe...) et des traductions. Voir à ce sujet l'article de J. Gaudon.

d'une toute autre portée, comme illusoire et fallacieux dans sa prétention même, et quant à l'objectif qu'il poursuit. Autrement dit, *Les Misérables* ne mettent pas tant en cause l'objet de la représentation romanesque, ou plus largement « littéraire », ni la pertinence des moyens et procédés de représentation, ni même le choix – délibéré ou infligé/accepté – du destinataire (le « public » visé dont l'œuvre entérine les modes de vision), que l'illusion fondamentale, qui est de prétendre représenter.

Sans entrer plus avant dans le débat que soulève une telle assertion, je voudrais seulement rappeler que toutes les écoles, mouvements ou innovations littéraires ou artistiques se sont signalés par leur prise de position sur l'un ou l'autre de ces problèmes. Jakobson rappelait à juste titre que le « rapprochement vers la réalité [...] est une motivation caractéristique pour le *Sturm und Drang* des nouvelles écoles artistiques »². Savoir *quelle réalité* on se donne pour objet de représenter est déjà, de fait, un problème assez infini pour animer à jamais toutes les querelles les plus « légitimes » sur le réalisme. Savoir – ensuite ou avant – quels sont *les moyens de représenter* les plus justes, les plus actifs, les mieux fondés, est, encore, un problème légitimement infini, sans parler de la complexité des rapports qui le lient au précédent. Enfin savoir *à qui l'on s'adresse*, le public que l'on vise – que ce soit inconsciemment ou à dessein, et même que ce dessein soit délibéré au point de devenir un choix militant, un « engagement » – est à son tour une source intarissable de questions et de choix, de pratiques et d'ambitions, tous liés aux problèmes de la « réalité » et des « moyens ».

Ce qui m'occupera ici ce n'est pas le rôle ou l'effet des *Misérables* dans ce champ de la représentation³. C'est, chose plus étrange et plus forte, l'ébranlement qu'ils provoquent, à mon sens, en poussant la lecture *hors* de ce champ dont l'efficacité idéologique est de se donner, et d'être pris pour le monde même; en désignant les limites de son enclos, usuellement invisibles comme telles, en rendant sensible leur arbitraire, ou du moins leur historicité. Effet copernicien.

C'est bien en-deçà (ou au-delà si l'on veut) que se situe l'attaque « sans règle » des *Misérables* contre la fonction la plus massive, la plus fondamentale, mais aussi la plus sournoise et la moins « visible » du français. Du moins si l'on accepte de ne pas envisager

2. Dans *Théorie de la littérature*, « Du réalisme artistique », Seuil, 1966, p. 100.

3. C'est précisément l'un des bouleversements opérés, dans ce champ de la représentation, par l'écriture des *Misérables* que G. Rosa étudie comme une « pratique paradoxale du réalisme ». Voir p. 205. Voir également « Théâtre – Roman » d'A. Ubersfeld comme « répertoire des mille et une façons dont la parole brise la communication ou la refuse ».

« le français » comme une abstraction incarnée (« la langue », qui se trouve être la nôtre...), comme l'innocent support de la « communication », ou comme un émiettement empirique (les « français réels », les « niveaux de langue », la diversité des pratiques concrètes, etc...); si l'on accepte de l'envisager en sa qualité d'appareil dans l'ensemble institutionnel, social et idéologique où il occupe une place décisive.

Si je ne me trompe pas sur l'évaluation de cet effet des Misérables (mais je n'ai pas ici le loisir de développer ce qui était mon hypothèse), il est d'une importance extrême, en lui-même, et pour ce qu'il peut éclairer du point de vue théorique sur le rôle spécifique de l'écriture; plus généralement sur celui des activités artistiques.

UNE MODERNITÉ QUI ÉCHAPPE AUX INSTRUMENTS DE LA CRITIQUE INSTITUÉE.

Un deuxième point me semble déterminant : cette mise en cause, dont je viens de parler, se fait, dans le cas des *Misérables*, d'une manière atypique par rapport à ce que, depuis un siècle, nous avons appris à percevoir comme caractéristique de la modernité. Au sens où celle-ci est perçue, à bon droit, comme rupture, insoumission déclarée face aux fonctions que surnoisement – sous couleur de nécessité esthétique ou de respect des genres, de goût etc... – la pratique la plus naïve de l'écriture littéraire remplit, quelle que soit l'intention de l'écrivain. Car ce que nous sommes maintenant en mesure d'appréhender comme rupture relève de ce qui est déjà devenu *une tradition de la modernité* : comme si cette dernière pouvait, sans se voir aussitôt vidée de cela même qui la constitue, être autre chose qu'un rapport indéfiniment instable. Ô douleur : elle est, par définition, indéfinissable. Tout critère où l'on croit la saisir est non-fiable du seul fait qu'on l'a érigé en critère. Ce qui, rétrospectivement, permet de saisir la nature et la visée des ruptures qui furent, ne saurait s'appliquer à celles qui se font, ni sans doute à toutes celles qui se firent, peut-être, autrement...

Sans que ceci diminue en rien la portée ni le rôle décisif d'entreprises comme celles de Mallarmé, Lautréamont ou Flaubert⁴,

4. Bien au contraire ce sont très certainement ces dernières qui permettent, ou plutôt ont permis, par l'extraordinaire travail qu'elles ont initié ou provoqué, – à condition d'aller dans leur sens et de refuser la trahison que constitue leur érection en normes, en critères ou en dogme – de percevoir en retour ce qu'ont pu réaliser des pratiques radicalement opposées en apparence, mais qui visent l'objet même qu'elles ont constitué ; l'objet qu'elles ont contribué à « construire » contre les systèmes d'évidence qui devaient le rendre inatteignable et le vouer au néant avant qu'il pût, même, être.

il faut dire que celles-ci n'ont certainement pas défini à jamais la forme et l'allure de toute démarche d'écriture insoumise. Je dis bien d'écriture insoumise et non d'écriture disant l'insoumission, ou l'exprimant. Cette distinction n'est pas une nuance, mais l'indice d'une contradiction majeure, peut-être fondatrice de ce qui fait la spécificité de toute pratique artistique : pour dire de manière à être entendu quelque insoumission que ce soit – politique, morale, esthétique ou même linguistique – il faut se soumettre au langage en tant qu'il détermine le dicible et l'audible, le scriptable et le lisible, c'est-à-dire accepter de fait le leurre qui l'installe en pur instrument d'expression et de communication. Inversement toute insubordination au langage – ou plutôt à la fonction ordonnatrice qui lui est impartie – aboutit tendanciellement :

– *soit* au silence : aussitôt piégé car il confirme par omission;

– *soit* à l'« hermétisme », qui choisit délibérément dans le public existant ou possible, cette petite partie à qui, sans hasard (jamais un coup de dé ne l'abolira), est réservé le privilège de savoir et pouvoir jouer avec le feu des mots : de telle sorte qu'il n'y a pas d'incendie, ou du moins qu'il rampe avec une suffisante lenteur;

– *soit* enfin à des types d'attaque, à des pratiques non repérables, sans système et sans nom, déjouant la traîtreuse récurrence, et par là fragiles dans leur effet autant qu'elles sont insaisissables, hélas et par bonheur. Insaisissables car elles ne combattent pas de front les codes et systèmes d'intelligibilité régnants dont elles usent et abusent, c'est selon. Fragiles car elles n'éliminent pas d'emblée les multiples effets conformes qu'elles suscitent sans scrupule, manient et manipulent. Ce qui ne veut pas dire qu'elles y souscrivent ni s'y épuisent ; mais pas non plus qu'elles se différencient de manière impérieuse et radicale des productions les plus bêtantes de conformisme, dont elles assument de fait le risque de partager les effets.

Aucune de ces formes d'insubordination ne me semble susceptible d'être « jugée » définitivement comme la meilleure ou la plus efficace. C'est au contraire leur coexistence et l'éclairage qu'elles se prodiguent mutuellement qui finissent par être, ensemble, globalement actifs. Même si elles semblent s'exclure et s'opposer

C'est, au sens propre « paradoxal » : cela va contre la « doxa » qui est elle-même liée à une logique donnée comme la logique. C'est grâce à Mallarmé et C^{ie} que nous devons pouvoir, un siècle après, apercevoir l'ampleur de la « rupture » réalisée – ailleurs et autrement – par *Les Misérables*, par exemple. Même si, ô miracle de la contradiction ! « l'effet Mallarmé », pris dans le système qu'il combat, se trouve de fait occulter, et transitoirement masquer « l'effet Misérables » : ils travaillent à long terme dans le même sens. A nous de le comprendre.

brutalement, c'est une guerre intestine qui, à long terme du moins, divise moins qu'elle n'unit en une stratégie commune ces diverses activités d'écriture dont aucune ne peut, isolément, « emporter le morceau » ou incarner « la bonne solution ». Il ne s'agit d'ailleurs pas d'identifier, en schématisant l'ensemble de son œuvre, tel écrivain à telle ou telle de ces attitudes. Ce serait, là encore, tomber dans le piège de l'idéologie du génie-à-message, celle qui donne lieu aux diverses élaborations du « vrai » X (Flaubert, Rimbaud, n'importe...). Le silence de Rimbaud délibérément choisi, l'aphasie qui a marqué la fin de Baudelaire, la hantise de la page blanche de Mallarmé, les affres de stérilité de Flaubert, comme, de manière moins spectaculaire mais tout aussi révélatrice, la quantité très réduite de production littéraire de ces écrivains et d'autres contemporains comme Lautréamont, tout cela qui tend vers cette forme extrême du refus qu'est le silence, n'est signifiant que dans la mesure où ils ont, tous, écrit : de ceux qui ont, sûrement, refusé d'écrire, non par incapacité mais par choix, nous ne saurons rien. Ce qui donne voix et sens au silence c'est, irrémédiablement, la parole. Le langage est totalitaire.

Quant à ce qu'on a « nommé » – sans innocence ! – l'hermétisme, il désigne, non pas la fermeture que signifie ce mot, mais bien au contraire la tentative obstinée et folle *d'ouvrir* le langage à lui-même, d'échapper aux fonctions serviles qui lui sont collées comme une tunique de Nessus et qui sont insidieusement données comme inhérentes à la nature même de la communication : ce qui est « hermétique » dans les poèmes de Mallarmé, c'est le système d'utilisation du français qui en régleme et *clôt* le fonctionnement, hermétiquement, afin de rendre indicible – ou incorrect – ce qu'il n'est pas bon de dire. Quitte à pleurer des larmes de crocodile en constatant que « tout est dit » et que l'on « vient trop tard ».

Que seuls des *happy few* soient, à court terme, en mesure de participer à une telle entreprise ne met certes pas celle-ci en cause mais bien plutôt l'organisation sociale qui fabrique les privilégiés de la langue et dont les idéologues ont beau jeu de s'attendrir charitablement sur l'« élitisme » des avant-gardes.

Cependant, ni le hautain mépris d'un silence conquis sur les décombres, ni le fer croisé des attaques frontales ne suffisent à eux seuls à rendre compte de tout ce qui contribue au difficile et nécessaire saccage de la grande machinerie institutionnelle qui pervertit la langue au point de faire passer les oripeaux de son servage pour les marques natives de son pouvoir.

C'est de tout autre manière en effet que *Les Misérables* font leur œuvre (et leur prolixité n'est pas le seul indice de cette différence). Sans aucun doute ils ne sont pas, et de loin, le seul livre à agir

comme ils le font : c'est même, à mon sens, ce qui fait l'intérêt de la chose pour peu qu'on renonce enfin à identifier la « valeur » d'une « œuvre » à son irréductible altérité⁵. Disons seulement que la conflagration produite par le contraste spectaculaire entre un livre aussi célèbre et une critique aussi impuissante est plus éclairante que d'autres.

Voici, donc, ce qui me semble caractériser l'effet que produisent *Les Misérables* et qui peut, je crois, faire comprendre pourquoi ce monument est, pendant plus d'un siècle déjà, resté aussi curieusement coriace⁶. Bien que cette dernière considération soit, pour ce qui m'occupe ici, secondaire et n'ait que l'intérêt d'un indice.

Je me servirai pour aller vite, de la notion bien connue de *travail de l'écriture* au sens où l'on dit qu'un texte « travaille » la langue, par la critique, le déplacement, l'investigation qu'il opère, par la distance qu'il prend et fait prendre... S'agissant des *Misérables*, on peut dire que ce texte *travaille la lecture*. Je m'explique : les textes qu'on a appelés « de la rupture » (que cette expression soit justifiée ou non ne m'importe pas ici : il suffit qu'elle désigne un ensemble nettement repérable) ont en commun, et c'est une condition de leur force, de bloquer la lecture dominante ; ils la rendent impossible (Mallarmé), dérisoire (le Nouveau Roman), ou absurde (le Surréalisme), etc... La transparence, le message, le vieux ménage de la forme et du fond, le « ce qui se conçoit bien s'énonce clairement » et tout l'arsenal poussiéreux, quoique toujours vivace et dominant, tout cela ne « marche pas » pour « expliquer » ces textes, ni pour fonder leur « valeur ». Ou du moins il faut commencer par les réduire en miettes, empêcher de les lire, pour parvenir à les rendre digestibles et les réinsérer de force dans le corpus du « lisible » et de la littérature. Il est assez réjouissant que malgré l'incroyable déploiement des forces récupératrices, on n'ait pas encore pu les tuer ni les avaler tout entiers : seuls de petits morceaux de leurs cadavres, bardés de fléchages et de modes d'emploi, sont intégrés au circuit d'apprentissage ; même le vieux Mallarmé a rarement droit à plus qu'à *l'Azur*, et en Terminale... Bref, ces textes-là imposent d'emblée

5. La permanence de l'idéologie de l'Auteur-Génie-Dieu, que ce soit sous la forme laïcisée, humanisée, de l'originalité fondatrice de toute valeur, ou sous toute autre, est, encore, toujours, à combattre. Pour ce qu'elle a d'aliénant et de réducteur en son principe, mais aussi parce qu'inlassablement elle détourne toutes les « avancées » de la critique et de la théorie en en faisant ses auxiliaires. Et l'église hugolienne ne vaut pas mieux que les autres églises.

6. Le titre de l'étude faite ci-dessous par N. Savy est à lui seul parlant : « Cosette : un personnage qui n'existe pas ». Avant le meurtre en règle du « personnage », près de cent ans plus tard, ce camouflet aux Dieux de la critique a eu, en effet, de quoi la désarçonner.

qu'on renonce pour les lire à dialoguer avec « une âme » ou à recevoir un « message ». S'ils ne donnent bien entendu pas de nouvelles « clefs » ni une méthode de lecture permettant d'« assimiler » leur trésor, en tout cas ils ont jeté le soupçon sur l'évidence de la lecture et par là sur les fonctions du français tel qu'on l'apprend et impose. Ils ont initié, sans qu'aucune récupération en puisse venir définitivement à bout, un branle-bas qui ne fait que commencer.

Comparés à ce « front du refus », *Les Misérables* ont l'air bien sage. Mon propos n'est point de leur trouver à tout prix quelque fronde cachée. Mais voici : il m'apparaît qu'à la différence des textes dont je viens de parler ce livre n'interdit nullement la lecture « bonasse » qu'on nous apprend au sein. Mais qu'à leur ressemblance il la déboute. Il y perd en force de manifeste, il y gagne peut-être autrement, non comme s'il offrait une meilleure solution d'attaque (par l'étendue de son public et par les plumes de canard qu'il oppose à la digestion critique) mais plutôt, s'il faut parler en termes de stratégie, parce qu'il complète, affermit et utilise leur efficacité. *Les Misérables* travaillent la lecture en ce sens qu'ils l'affrontent telle qu'elle est, n'imposent aucun refus préalable, aucune condition, aucune aide ou initiation théorique ou critique; en ce sens aussi qu'ils n'éliminent aucun lecteur. Ils laissent venir à eux les petits enfants, ceux des écoles, et les adultes qui n'ont été ni lycéens ni étudiants. Ceux-ci ne peuvent, tant la machine est bien faite, faire le saut salutaire et savant qu'exigent les textes « modernes » – du moins dans les conditions qui sont celles de l'enseignement et de la culture depuis un siècle, « démocratisation » comprise. Et cela même si, ou plutôt parce que, l'ambition et la portée de leur écriture, faite inaccessible *malgré* ceux qui la pratiquent, concerne prioritairement l'intérêt de ceux qui ne peuvent la lire. C'est structurellement que les textes modernes sont massivement privés de *leur* public, et non, comme un vil populisme (qui relève dangereusement la tête depuis quelque temps) le proclame, à cause de l'élitisme « honteux » de leurs auteurs. Or le paradoxe des *Misérables* est de récuser à sa racine la « lecture commune » – qui est la plus institutionnellement apprise bien qu'elle passe, bien sûr, pour spontanée – sans l'interdire d'emblée, sans postuler qu'il faut (et qu'il suffit d') en faire une autre : en faisant au contraire fonds sur elle, en la poussant à bout avec assez de virtuosité et de férocité pour que son exercice même (et non sa condamnation) mette à nu moins sa culpabilité que sa fragilité historique, et les déterminations, finalement politiques, qui organisent son pouvoir usurpé, l'exorbitante fonction qu'elle remplit. Un tel travail implique une appréhension (sinon une conception claire et théoriquement fondée) dialectique de la langue : qui refuse

de la réduire, mais aussi de la juger. Il faut en effet, pour l'utiliser de la sorte, envisager *le français* en dehors de la neutralité idéologiquement imposée aux langues, comme si elles n'étaient que des « outils de l'entendement humain » ou des « instruments de communication » ; mais aussi refuser la pente inverse qui mène à condamner le français tel qu'il fonctionne comme s'il était « le mal ». Ce sont bien les fonctions historiques que tout un appareil institutionnel lui impose (en les faisant passer pour naturelles et nécessaires) qui sont alors mises à nu, et en question. Sans que pour autant sa charge active, ses capacités historiques, et même son arsenal explosif soient méconnus.

Bizarrement c'est là une manière de miser sur les possibilités du français, envisagé pourtant dans le concret de son exercice, moins naïve et moins confiante que d'autres apparemment plus radicales. Ainsi lorsque Roland Barthes, un siècle plus tard que *Les Misérables*, affirmait en « bon français » : « la langue est fasciste », n'était-ce pas, dans le souci de dénoncer le pouvoir totalitaire qui lui est imparti, lui faire cependant un excessif crédit ? Comme si « la langue » laissait libres ses utilisateurs, pourvu qu'ils le décident, d'échapper à ses contraintes ! Car *dire* que la langue est fasciste, n'est-ce pas, par là-même, affirmer qu'elle recèle de quoi dénoncer ce dont on l'accuse ?

Ce que, tout au contraire, réalisent *Les Misérables*, c'est une mise en jeu de l'écriture et de la lecture qui ne s'appuie sur aucune illusion d'un « hors-jeu » possible, sur aucun rêve d'une langue « pure » des déterminations qui la fondent, sur aucune confusion entre le modèle abstrait, instrument construit pour l'analyse, et la langue réelle. Ni pour l'écrivain, ni pour les lecteurs, il n'existe de lieu ou de mode d'emploi qui mette à l'abri des pouvoirs que recèle l'exercice du français sur ses « utilisateurs », et qui organisent, outre l'« expression », la pensée, l'action, la morale, les sentiments, et jusqu'à la qualité des perceptions. Ce qui est en question dans *Les Misérables* ce n'est pas « la langue » en général⁷ mais le fonctionnement et le rôle qui lui sont imposés comme si ceux-ci découlaient techniquement et inévitablement de la nature de cette langue, comme de toute langue.

7. Et passer par cette abstraction de « la langue », n'est-ce pas, précisément, être victime du totalitarisme dont « Elle » n'est pas responsable et qu'on croit dénoncer en « La » prenant pour cible ? L'illusoire évidence qui fait attribuer à « la Société », à « la Science », à « l'Homme »... ou à « la Langue » ce dont aucune de ces entités ne saurait être cause est elle-même à incriminer : elle fait partie du fonctionnement du français tel qu'on nous l'apprend.

Cette mise en jeu, et en déroute, du français tel qu'il règne se fait dans *Les Misérables* de manière toute différente, je l'ai dit, de celles que nous avons appris à reconnaître : elle se fait par *un montage* systématique. J'entends par systématique le fait qu'il opère constamment ; il embarque tout lecteur, savant ou rustre, dans une maison d'illusions où, tour à tour, la créance accordée à chacun des modes de vision/représentation/expression, pourvu qu'ils respectent les lieux et les cas, est minée. Les « styles », niveaux ou types d'emploi, leur pertinence et même leur « propriété » (au sens où l'on dit qu'un terme ou une figure sont « impropres » lorsqu'ils ne correspondent pas à l'usage qui « doit » en être fait pour s'exprimer « correctement »), sont indéfiniment mis dans ce livre, par le rapport qu'ils entretiennent entre eux, en position visiblement fausse.

Ils apparaissent dans toute leur pompe, avec tous leurs attraits et performances, sous un éclairage tel que leur artifice, leur arbitraire, leur historicité, éclatent. Cet éclairage n'est pas unique et ne provient d'aucun lieu de vérité, d'aucun type de discours qui jouerait le rôle de référence et prétendrait se soustraire à ce qui marque les autres : non, c'est chacun qui, tour à tour, sert à jeter comparativement une lumière démystifiante sur les autres, avant d'être lui-même soumis par eux au même sort. Avant, en même temps, ou après. Il n'y a pas plus de lieu stable de l'énonciation ou de langage du vrai dans *Les Misérables* qu'il n'y a d'appui pour le pied qui se pose dans des sables mouvants. Et c'est aussi pourquoi, si le livre est intraitable, ses « extraits » isolés sont, eux, aussi facilement utilisables (Cosette, Gavroche, etc...) une fois privés de ce qui fonde leur force : leur rapport entre eux. La mode de l'« autrement » est aujourd'hui si répandue qu'il est difficile de faire concevoir comment le français – écriture et lecture – peut être mis à distance par une écriture qui ne prétend jamais à l'« autrement » mais ne cesse, par sa pratique et par la mise en branle de la lecture qu'elle entraîne, de témoigner que le langage tel qu'il fonctionne ne saurait être celui des « autres » parce qu'il est, toute licence ou marginalité prévues, institutionnellement, celui des « uns ». Non dans son seul usage qui serait « confisqué » mais dans ses « règles » les plus élémentaires.

Si donc, comme on l'a souvent prétendu – mais pour de tout autres raisons – *Les Misérables* ont à voir avec le cinéma c'est pour la manière provocante dont ils usent du montage, mettant en cause la cohérence nécessaire à toute « représentation ». Et ceci à tous les niveaux, depuis celui du lexique jusqu'à celui de la construction romanesque : ils provoquent dans la lecture des conflits d'une telle violence qu'ils ébranlent le sol fictif où l'idéologie a installé ses fondations. Ils n'instaurent nullement un « nouveau langage », ni une « écriture libérée », mais en désignent le manque et la nécessité par

les bouches d'ombre qu'ils ouvrent dans la lumineuse transparence du bon français à qui, dans tous les sens de l'expression, ils « font sa fête ».

LE FRANÇAIS DÉMASQUÉ

Reste l'essentiel, qu'il m'est impossible d'expliquer ici, dans « le cadre », comme on dit (et ces cadres-là font tout autant partie du dispositif langagier qui ordonne nos pensées et nos dire que les règles de grammaire élémentaire...), d'un article : l'essentiel, c'est l'enjeu de la chose. Ce qui est déstabilisé⁸ dans une entreprise comme celle des *Misérables* c'est ce que j'ai appelé le « dispositif de représentation » qui organise nos rapports au monde et dont le français *n'est pas, contre* toute évidence, le reflet, l'expression ni l'instrument qui permet de les appréhender et communiquer, mais bien un *formant*. Certes ce n'est pas lui qui les crée de toutes pièces, mais il joue un rôle décisif dans un ensemble complexe.

Le mirage, admis en un universel consensus, qui fait apparaître le français comme un moyen de représentation implique que le sens du monde est, et que toute la question est de le dire. Il rend impensable l'idée même que *les* « sens » *se font*. Cette idéologie de la représentation qui touche aussi bien à l'épistémologie qu'à la démocratie (représentative) en passant par les activités artistiques – et singulièrement la *représentation* théâtrale – doit son « évidence », si ce n'est sa cause et sa fin, à l'organisation matérielle de la langue française. L'illusion qu'existe en français un « degré zéro » de référence, sur la base duquel se définissent styles, emplois, écarts et « tons » ; que ce degré zéro est celui de la neutralité, de l'objectivité mêmes ; que, fabuleux paradoxe, il est le lieu d'émergence de « la réalité » avant qu'on ne l'interprète et qu'on ne la dise, au point qu'elle semble se montrer, dans la langue, telle qu'elle est avant la langue⁹, cette illusion-là est ce qui fonde l'idéologie en vérité : elle permet de faire passer une interprétation du monde pour « le réel » lui-même. Ce français – qu'on nomme d'ailleurs (!) *fondamental* – c'est celui qu'on enseigne à l'école primaire, en tout cas depuis les lois de 1880, mais de manière déjà généralisée tout au cours du XIX^e siècle. Ce français de référence, que nul ne parle ni n'écrit, mais qui existe pesamment, est censé « représenter » dans la langue le monde

8. C'est à dessein que j'emploie ce terme journalistique utilisé pour désigner un bouleversement des États : il s'agit bien d'une affaire d'État.

9. Appeler un chat un chat, c'est « dire les choses comme elles sont » : mais avant d'être « appelé » tel, le chat *n'est pas* « un chat »...

avant la langue, vierge et tel. Je ne prétends nullement que *Les Misérables* suffisent à eux seuls à détrôner de telles puissances, ni que Victor Hugo ait eu le projet de s'y attaquer, encore moins qu'il « faudrait » lire de telle ou telle manière ce livre (au contraire il suffit à mes yeux qu'une critique s'emploie à suggérer comment « il faut lire » pour qu'elle manifeste par là sa propre faillite et participe, *volens nolens*, à l'entreprise de digestion collective qui a pour fonction de détruire l'activité spécifique et menacée des pratiques artistiques). Je n'ai pas non plus le souci de « réduire à l'idéologique » la « nature » ou la « valeur » des textes comme si ceux-ci devaient être appréhendés à la mesure de leur contribution à l'idéologie dominante ou, ce qui revient au même, à la mesure des transgressions qu'ils pourraient réaliser ou initier. Libérer les textes (et à travers cette action contribuer à libérer les autres pratiques du langage) de l'asservissement idéologique auquel leur écriture, comme leur lecture, est astreinte, ce n'est certes pas les asservir à d'autres maîtres, fût-ce au « nouveau prince » : c'est ce qu'ont trop souvent fait, avec les meilleures intentions du monde, des critiques qui se voulaient marxistes, en s'obstinant à « montrer » combien les « grandes œuvres » contribuaient, quelquefois malgré leur auteur, à révéler les tares de l'ordre bourgeois et la nécessité de la Révolution. Mais ce n'est pas non plus feindre que ces textes soient indemnes de ce qui pèse sur leur écriture, ou qu'il suffise d'une décision pour s'affranchir d'un coup d'aile serein des contraintes qui ont déterminé, et déterminent, leur lecture.

Ce qui entrave de fait les découvertes, les audaces, les plaisirs et les actions que peuvent entraîner la pratique et le jeu du langage, ce n'est pas d'y voir son rapport à l'idéologie (aux idéologies), c'est qu'il y soit. Et qu'il y soit d'autant plus actif qu'on refuse de l'y voir, ou qu'on se trompe (erreur prévue !) sur l'essentiel de son efficace en ne l'apercevant qu'après l'avoir subi sans s'en aviser, c'est-à-dire *en ses effets de sens* et non à sa racine : là où s'organisent les possibilités de sens, les voies de l'« évidence », et la « spontanéité » illusoire de la perception.

UN EXEMPLE

Je prendrai, délibérément, un minuscule exemple dans ce gros livre: non qu'il soit plus intéressant ou révélateur que mille autres possibles, mais parce qu'il est commode à cause de sa place dans le livre, de la concision de ses effets, de sa brièveté et du caractère spectaculaire que cette dernière donne à la mise en scène de la langue dans le langage. Et aussi parce qu'il est aisé d'y voir d'emblée

à quel point la force de son effet ne requiert aucun préalable et met en jeu les leçons de français et de lecture de l'école primaire. Il s'agit d'un bref passage du chapitre VI du deuxième livre des *Misérables*, intitulé, comme l'est alors, normalement, un roman: « Jean Valjean » (nom propre). Il est déjà frappant qu'il faille, pour arriver à ce nom-titre, autant de pages (largement l'équivalent de ce qui ferait, de nos jours un roman tout entier) ; bizarre que cette première partie qui a nom *Fantine* ait consacré tout un livre à un personnage qui ne « réapparaîtra » plus jamais, Myriel ; qu'on n'ait toujours pas vu la moindre mention de cette Fantine (s'il est classique au théâtre que le « personnage principal » ne fasse pas son apparition dès le premier acte, on en a toujours abondamment parlé avant, et ce n'est en tout cas pas une coutume romanesque) ; il est curieux qu'un « nom propre » titrant ainsi non un livre mais un simple chapitre, même pas le premier, ne désigne pas un « personnage secondaire » interpellé en passant, mais ce qu'il est convenu d'appeler le héros ; il est encore plus étrange que ce nom titre un chapitre qui succède à cinq autres qui ont déjà « présenté » le personnage en question : comme si votre sœur ou votre fils vous abordaient tout à coup en vous déclinant cérémonieusement leurs nom, prénom, âge et lieu de naissance. Et, de fait, ce chapitre mime, avec une solennité provocante tant elle frise la caricature, le début de roman type... vers la page 100 : *Jean Valjean était d'une pauvre famille de paysans de la Brie. Dans son enfance*¹⁰..., etc... ; sa mère, son père, son métier, tout défile comme on pourrait le voir dans une maladroite « rédaction » scolaire. Et ce n'est pas la peine d'avoir été au lycée ni à l'Université pour y être sensible : au contraire c'est un texte sur lequel il est difficile pour un brillant élève de faire un de ces commentaires qui vous classent parmi les « esprits littéraires »¹¹. C'est précisément dans ce chapitre étonnant de « banalité » (en un siècle où la suprême valeur est l'originalité, et le « style »), bourré de poncifs, et qui « donne le nom » de manière aussi théâtrale, en le mettant au lieu qui joue, dans le langage, le rôle d'allégorie de la nomination, le titre¹², que se trouve le paragraphe dont je voudrais parler.

10. I, 2, 6 ; 68. Voir ci-dessous, dans l'article déjà cité, le commentaire de G. Rosa sur le même passage.

11. On raconte que Mornet, commentant Virgile en Sorbonne de sa chaire magistrale, avait un jour expédié six vers de l'*Enéide* en disant : « de ceux-ci il n'y a rien à dire, ils n'ont pas de source ». De ce passage-ci on pourrait affirmer : il n'y a rien à en dire, il n'y a que des sources!

12. Le titre, n'est-ce pas, comme l'État-civil pour les sujets de droit que sont les citoyens, ce qui confère, par l'identité, l'existence ; ce qui permet aux corps linguistiques (chapitres, poèmes, livres...) d'accéder à « la vie » en entrant en scène?

Il succède à un double effet de style, contrasté : une phrase d'envolée rhétorique-populiste à la Greuze : *C'était un triste groupe que la misère enveloppa et étreignit peu à peu*. Rythme, figures, sens pictural, tout y est, et la larme de l'émotion charitable dans l'œil du lecteur. Puis, comble de rhétorique, la syntaxe se défait et laisse place à la parataxe de phrases nominales (à peine sont-elles des phrases), comme pour laisser affleurer la « réalité elle-même », comme disent les manuels. Entre deux : deux très courtes propositions-type (sujet-verbe-complément d'objet direct : le squelette minimum des premières leçons de grammaire) dont le parallélisme est lui-même, comme ces phrases le sont pour la grammaire, un minimum rhétorique : *Jean n'eut pas d'ouvrage. La famille n'eut pas de pain*. On peut admirer en passant la nécessité des rapports établis redoublée par la simplicité de ce parallélisme : le pain est à l'« ouvrage » ce que la famille est à Jean, l'homme. La transparence de la rhétorique est assurée par la « simplicité » de la répétition et du lexique : *n'eut pas... n'eut pas*. C'est quand il ne s'agit plus d'être (le chapitre commençait par là, on a vu comme) mais d'avoir, ou plutôt de n'avoir pas, que syntaxe et langage rendent l'âme : la langue bégaie, inorganique et brute : *Pas de pain. A la lettre. Sept enfants*. Et si la « lettre » laisse place au chiffre (sept) c'est que, même en cet état d'impréparation, visible par le contraste de ce qui précède, elle montre l'élaboration symbolique et déjà sociale qui fait son énoncé le plus élémentaire : ce n'est pas le « pain » qui manque « à la lettre », c'est n'importe quelle nourriture. Ce « pain » qui est « la vie », qui ; va être l'objet du vol, qui a envoyé et enverra au bain nombre de « misérables », il est bien « la lettre », et non la « réalité » qu'il a pour office de laisser voir nue. « Pain » ne nomme pas une réalité simple ; c'est l'émergence sociale d'une élaboration complexe des rapports sociaux, force, justice et morale comprises, que sa simplicité référentielle et monosyllabique masque, et ne « traduit » pas. Le chiffre qui succède ici à la « lettre », *sept enfants*, n'a certes pas en lui-même une plus grande vérité (lui aussi symbolique entre tous !) mais il fait dans ce montage fonction de pierre de touche. Non sans raison d'ailleurs, au sens où l'on dit pour mettre en cause l'efficace persuasive des discours : « les chiffres, y a que ça de vrai », et c'est pourquoi on a, depuis, appris à faire parler les chiffres¹³. Toujours est-il que sept enfants est un coup de boutoir à *c'était un triste groupe* etc..., tout comme la succession des infra-propositions asyntaxiques (*Pas de pain. A la lettre...*) met à distance et à sa place la syntaxe, et la rhétorique de *que la misère enveloppa*.

13. L'aura d'objectivité qui entoure les chiffres n'a-t-elle rien à voir avec le fait que l'argent «se compte»?

Ce balbutiement révélateur aboutit au silence. A la ligne, puis on passe au paragraphe suivant, que voici:

Un dimanche soir, Maubert Isabeau, boulanger sur la place de l'église, à Faverolles, se disposait à se coucher, lorsqu'il entendit un coup violent dans la devanture grillée et vitrée de sa boutique. Il arriva à temps pour voir un bras passé à travers un trou fait d'un coup de poing dans la grille et dans la vitre. Le bras saisit un pain et l'emporta. Isabeau sortit en hâte; le voleur s'enfuyait à toutes jambes ; Isabeau courut après lui et l'arrêta. Le voleur avait jeté le pain, mais il avait encore le bras ensanglanté. C'était Jean Valjean.

L'écriture de ce paragraphe produit ici¹⁴ – après ce qui précède immédiatement, après dix-neuf chapitres antérieurs, et avant tous ceux qui suivent – en contraste avec les différents types d'écriture littéraire qui l'entourent, un effet de dépouillement et de «transparence» tel qu'on se croit véritablement en face du «degré zéro» de l'écriture, et même du langage. L'absence de ce qu'on nomme «le style» (que ce soit «l'art d'agencer les mots» ou «la vision de l'auteur») y apparaît totale, mise en lumière par le sertissement de ce paragraphe dans un long texte où se pavent à peu près toutes les ressources du style, tous les modes d'énonciation : c'est une véritable mise en la scène verbale de la nudité absolue du langage, au sens où, pour reprendre l'expression de Mallarmé, les mots – et pas seulement eux mais leur ordre, la ponctuation, la syntaxe – s'abolissent entièrement dans leur «charge utile». Je ne pense pas avoir besoin, ici, de le démontrer, mais disons pour aller vite qu'il n'est pas d'antithèse plus parfaite à un poème de Mallarmé que ce paragraphe. Pas un instituteur cherchant à donner un exemple de français fondamental, pas un gendarme dressant un procès-verbal ne saurait énoncer avec autant d'économie, d'objectivité, de simplicité, une telle somme de données «purement factuelles» en aussi peu de lignes et en s'abstenant à ce point de toute prise de parti, de toute interprétation. L'exercice bien connu de la contraction de texte est, sur ce paragraphe, impossible, sauf à éliminer tendancieusement, quoi qu'on veuille, des éléments «nécessaires». Le langage ici s'approche jusqu'à s'y confondre de celui des

14. Il n'y a pas d'«en soi» en matière de langage : les où, à qui, quand, comment, pourquoi, etc... sont constitutifs de la formation des sens, tout comme des effets de «forme». C'est, je crois, pour avoir pris la distinction des fonctions de Jakobson pour autre qu'elle n'était (un ensemble délibérément abstrait d'outils à analyse inapplicable directement au *discours*) que l'importation de la linguistique dans l'analyse du discours, et particulièrement des textes, a failli à son ambition scientifique en négligeant de définir son objet, qui n'est pas «la langue».

théorèmes ou des définitions mathématiques, c'est-à-dire du langage qui est tenu pour – et reconnu comme – le plus neutre et, chose révélatrice d'ailleurs, le plus éloigné du langage «poétique».

C'est un premier point et, j'y insiste car c'est l'essentiel, *tout lecteur*, fût-il âgé de huit ans et en CM 1, le lit et le comprend: aucun «contre-sens» n'est possible; aucun problème de « vocabulaire » ou de « grammaire » ne peut surgir. Mieux encore, ce paragraphe fait inévitablement (que le lecteur sache ou non le formuler) un effet de « procès-verbal ».

Le deuxième point, le voici: comment et par quels| moyens cet effet est-il obtenu avec tant de sûreté ? – Bien entendu pas parce que ce paragraphe serait le décalque ou le mime d'un authentique procès-verbal : toutes les marques! pesantes et bien connues de la geste administrative, les lourdeurs gendarmiques empêtrées, l'inutile longueur des «vrais» procès-verbaux sont soigneusement évitées. Il s'agit nullement d'un effet sociologiste référentiel (qui, être produit, impliquerait précisément qu'on fasse fonds la «transparence» du langage...). Et d'ailleurs rien ne donnerait, ici, un effet plus visiblement « littéraire » que l'insertion, dans un roman, d'un authentique procès-verbal oui même d'un fidèle pastiche (cf. nombre de «nouveaux romans » que, du coup les lecteurs scolaires, ou même étudiants, trouvent – incroyable mais vrai – «difficiles al lire» !). Cet «effet de P.V. » résulte, de fait, d'un complexe travail d'écriture pour apparaître aussi dénudé¹⁵. Et c'est I d'abord par des absences, ou des refus, qu'il se signale : ni dans le lexique, ni dans la ponctuation, il n'y a la moindre marque *repérable* de dramatisation, d'affectivité, de jugement ou même le moindre signe inférant la présence d'un témoin individualisé, situé dans le temps, l'espace, la morale, ou la société. Et, du coup, les faits... semblent parler « d'eux-mêmes ».

Or ce langage «des faits» emprunte l'ordre de ses séquences, son point de départ et la logique de son déroulement à ce qui est la quintessence de l'état-civil : ces formulaires que nous continuons à remplir tous les jours pour toute démarche (de la feuille de Sécurité Sociale à la procuration de vote): nom, prénom, profession, résidence...; ces formulaires qui mettent tous les sujets d'énonciation sur le même pied devant la Loi et l'État, et dont la répétition même ne cesse de nous convaincre de notre identité, de ce qui la fonde, des devoirs qu'elle nous impose et des droits qu'elle nous donne, bref, de notre existence «d'homme et de citoyen » comme la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen l'énonce en toute clarté. Rien n'est moins «privé» que le «Je», pur produit de l'État.

15. Comme le fameux « naturel » du XVII^e siècle dont tous les théoriciens, avouaient *alors* (mais on n'était pas en démocratie bourgeoise) qu'il était «le comble de l'art ».

Ce langage «pur de toute intervention humaine» on dirait, c'est celui de la déposition judiciaire ou du rapport de police poussé au paroxysme de la neutralité objective : la seule subordination syntaxique est strictement temporelle : «se disposait à se coucher, *lorsqu'il* entendit...» et «il arriva à temps pour voir ». Non seulement c'est la « neutralité » de simples sensations (entendre, voir), de faits bruts (se coucher, saisir, emporter, s'enfuir, courir, arrêter) indemnes de tout jugement, de toute interprétation hâtive, qui semble ici «se dire», mais le zèle mis à respecter symboliquement la nécessaire et protectrice différence du prévenu à l'accusé est ici poussé à l'extrême. Le «sujet», Maubert Isabeau, n'entend pas «quelqu'un donner un coup » : il « entendit *un coup* ». Il ne voit pas « quelqu'un passer un bras » mais « un *bras passé* ». Nul, ni le sujet, ni le narrateur, n'infère de l'acte surpris que «quelqu'un» saisit le pain : «le bras saisit le pain... ». On peut dire que la langue pousse jusqu'au prodige sa capacité à s'effacer devant les faits. Ainsi l'avant-dernière phrase : « le voleur avait jeté je pain... » apparaît-elle bien comme de celles qui « appellent un chat un chat », tout simplement, aussi loin qu'il est concevable de toute imputation hâtive. L'identité du voleur: «C'était Jean Valjean», est tout aussi «naturellement » énoncée que celle du boulanger Maubert Isabeau à autre bout du paragraphe. La « réalité » est apparue toute nue, en son plus simple appareil.

Mais encore, enfin, et surtout, ce langage qui est à la fois celui de « la réalité » avant que quiconque la « fasse parler », celui de l'état-civil et du constat de police au niveau de l'instruction judiciaire, ce langage d'avant tout jugement qui est celui du «procès-verbal»¹⁶, c'est le français fondamental qui s'apprend comme base et référence à l'école primaire, celui qui est censé énoncer tout crûment, « dire » avant toute intention, tout «style»; ceux-ci, bien sûr, se définiront ensuite (ensuite logiquement et temporellement dans le cursus hiérarchisant et sélectif de la scolarité) par leur différence, leur écart avec cet instrument neutre, cet outil si transparent au monde que son apprentissage se confond avec celui de la plus simple appréhension du «réel»: «le chat boit le lait...».

Si ce paragraphe est, je l'ai dit, une quintessence d'état-civil et de Procès-verbal, il est aussi un condensé-limite de manuel scolaire d'apprentissage du français. Par son « vocabulaire » : les jours de la semaine, les moments de la journée, les professions dont *boulangier* est l'emblème par excellence, les lieux familiers (rue, champ, et,

16. Bien sûr le terme « procès » dans «procès-verbal » n'a pas le sens de « procès » en justice : il reste que c'est le même mot et que cette polysémie est aussi amphibologique que révélatrice... La « conscience populaire », comme on dit, a *de quoi* faire ce contre (?)-sens !

mieux, «place»), les monuments (ponts, portes et surtout «église»), les sensations («entendre, voir»), les mouvements («sortir, s'enfuir, saisir, emporter, courir, arrêter, jeter»), les parties du corps (« bras, poing, jambes ») ; il faudrait aussi souligner les emplois exemplaires de prépositions, d'auxiliaires, et le procédé pédagogique-type qui consiste à «reprenre» les mots, ainsi «grillée et vitrée» par « dans la grille et dans la vitre » ; les variantes d'expressions adverbiales naïvement juxtaposées (« sortit *en hâte* », « s'enfuyait à *toutes jambes* »), les emplois finement diversifiés – comme pour un exercice de grammaire – du « verbe avoir » : « le voleur *avait jeté* le pain, mais il *avait* encore le bras *ensanglanté* », l'accumulation en «série» des compléments circonstanciels dans la même proposition: « un dimanche soir... sur la place de l'église, à Faverolles... ». C'est une mine pour exercices portant sur «les mots soulignés », avec des couleurs différentes pour chaque question.

L'emploi des temps grammaticaux est mieux qu'exemplaire : un condensé légitimant définitions et règles d'emploi du temps des verbes comme si ces dernières n'avaient jamais eu pour fin et pour principe que de laisser apparaître la nature des choses: l'imparfait, «temps de la durée» s'organise avec le passé simple «temps des actions ponctuelles», dans une «concordance des temps» éclatante d'évidence grâce au surcroît sémantique fourni par le «vocabulaire»: au point qu'on peut se demander comment le verbe « se disposer à » peut être employé autrement qu'à l'imparfait, qui n'a lui-même jamais eu de meilleur emploi qu'avec lui; tandis que «l'action ponctuelle» trouve son lieu et sa gloire dans le verbe « entendre » renforcé par son complément, « coup violent »¹⁷: l'enchâssement de l'action ponctuelle – « entendit un coup violent » – dans la durée – « se disposait à se coucher » – confirme à outrance l'imparfait, le passé simple, et leur concordance «naturelle» tels que l'école primaire les enseigne. Cette scène d'Opéra à leur gloire touche en passant, de sa grâce, le bien-fondé du « lorsque » qui huile leur hiérarchie native. L'adéquation du français fondamental – lexique, morphologie et syntaxe – à « la réalité » confine au sublime et cet outil merveilleux de l'esprit humain trouve la preuve de sa perfection dans le fait même qu'il semble ici s'abîmer pour laisser émerger le monde d'avant la parole. La mise en scène verbale est parfaite : ce paragraphe réussit à donner, dans l'écriture, l'impression que «les faits» apparaissent en leur plus totale virginité : rien, ni personne ne semble être intervenu entre eux et « nous » pour les dire ou les écrire.

17. On peut toujours chercher dans les manuels des «exemples» tels que «le pouvoir des pharaons *dura des millénaires*» ou «il *clignait de l'œil*» pour illustrer les emplois du passé simple et de l'imparfait: emplois parfaitement «corrects» et usuels pourtant.

C'est le montage qui est féroce, non pour « la langue » mais pour les fonctions qu'on lui fait remplir afin de confondre le langage « des uns » – qui exclut « les autres » – avec les illusoires nécessités « techniques » qui sont données, et reçues, comme constitutives de « la langue ».

Car : non seulement ce paragraphe prend son point de départ (grammatical, syntaxique, romanesque, narratif...) dans le « sujet » Maubert Isabeau qui n'a besoin de rien d'autre qu'un énoncé d'état-civil pour « être » dans le roman, mais il aboutit à l'établissement d'une identité : *C'était Jean Valjean*, scellée par la symétrie rhétorique, de l'« un » à l'« autre ». Cette dernière identité a pour lieu de passage obligé « le voleur » qui fait accéder à l'existence l'autre aux yeux de l'un sans lesquels il est néant (Valjean = V'là Jean) avant de pouvoir désigner un individu que pourtant cinq chapitres de présentation romanesque ont « montré ». Ce n'est qu'en ce sixième chapitre que son nom fait titre, et l'on vient de voir à quel prix. « C'était Jean Valjean » : pour que « ce » soit un nom, quelqu'un, il a fallu que Maubert Isabeau (un nom, d'emblée, avec profession et résidence) fabrique de ces membres épars et sans tête, un *voleur*, en *l'arrêtant...* Mais surtout ce nom, enfin mis en condition de désigner un « être » – grâce au passeport jaune linguistique que lui confère le mot « voleur » – ne va désormais, dans toute la suite du chapitre, fonctionner qu'en qualité de sujet de verbes passifs, de « tournures » à sens passif, ou de verbes négatifs : « Jean Valjean fut traduit devant les tribunaux... Jean Valjean fut déclaré coupable... Jean Valjean fit partie de cette chaîne... Il était assis à terre comme tous les autres... Il paraissait ne rien comprendre... ». Même cette action défensive, de riposte et non d'initiative, qu'est l'évasion, ne semble pas, grammaticalement, lui être imputable comme une décision prise par un « sujet » : « *le tour d'évasion de Jean Valjean arriva* ». A peine a-t-il accédé au nom (qui constituera l'homme-et-le-citoyen) que celui-ci lui est enlevé : « il ne fut même plus Jean Valjean, il fut le n°24601 »¹⁸. Autrement dit, il peut bien « s'appeler » ou « être appelé », mais pas être une personne, sauf le temps d'être identifié par les autres dans la rubrique « voleurs » qui permet aussitôt de le déposséder de son nom.

Et pourtant – comble de raffinement dans la férocité du montage – la sentence judiciaire est *parfaitement conforme* à ce que le français au degré zéro « décrivait » : il n'y a ni erreur judiciaire, ni abus de pouvoir, ni procès d'intention. Jean Valjean fut traduit devant les tribunaux « *pour vol avec effraction la nuit dans une maison habitée* » (les guillemets sont dans le texte, non de moi), ce qui est le

18. Où l'on voit, encore une fois, le chiffre jouer contre la lettre.

plus scrupuleux énoncé, en « sentence » (= *sententia* = phrase) de ce que les faits viennent de dire « d'eux-mêmes ». Pas l'ombre d'une déviation ou d'une injustice ! Ce ne sont donc ni les juges, ni même la loi, qui « pèchent ». C'est, bien avant l'une et les autres, non certes «la langue» puisque celle-ci a permis, vient de permettre, la mise en accusation du système logique, évident, qui aboutit à la monstruosité qui, malgré tout, vient de se dire. C'est le mode de production d'une évidence que désigne la collusion entre État (civil), Droit, morale et « français fondamental » : le personnage ici mis en scène et «confondu» – en pratique, non en théorie – ce n'est pas la langue française, c'est bien un dispositif d'emplois et de « correction », institutionnellement et politiquement organisé qui identifie «la langue» à l'usage hiérarchisé, donné et reçu sous couleur de technicité messagère/expressive, et de «correction» qui sévit souverainement¹⁹.

Faut-il évoquer en outre – en y comprenant l'importance de l'« imparfait » en l'occurrence – le *ecce homo* que constitue, en écho au *est-ce que vous seriez l'homme?* du chapitre premier de ce livre, *C'était Jean Valjean ?* L'évocation de l'église, puis du pain, puis du sang qui, dans ce paragraphe dessinent un nouveau Christ mettant en cause et «l'homme», principe des droits dudit, terme qui sert à désigner le bandit au chapitre premier dès lors que son passeport est jaune, et «la liberté» sa sœur de 89 : « *si c'est être libre que d'être traqué* » venant «en réserve» de la phrase précédente « *il erra deux jours en liberté* » (chapitre VI), y incite. La chose a d'autant plus de poids que la phrase suivant exactement le paragraphe dont je viens de parler est : « *Ceci se passait en 1795* » : ce n'est pas à une corruption tardive des idéaux de la Révolution que cette écriture en a, mais à son principe. La démocratie instituée par la Révolution est représentative et sa représentation passe par un système d'abstraction qui choisit, dans un « réel » organisé par ceux qui en détiennent le pouvoir, ce qui « doit » être «représenté», à la Chambre, comme dans la langue française correcte et intelligible: avant de pouvoir accéder au nom-et-à-l'être «ce» qui deviendra «Jean Valjean» – pour

19. L'important n'est pas tant qu'on puisse – et même qu'on doive – reconnaître dans les mots employés les premières leçons de « vocabulaire », dans la syntaxe les premiers exemples et exercices de grammaire : il est qu'en même temps, et *par là*, l'École et l'appareil judiciaire se révèlent (en une mise en scène d'autant plus spectaculaire qu'elle est «simple») être les constituants «naturels» de l'effet de réalité, les moyens obligés de la «transparence» du langage. Le «degré zéro» se montre en sa monumentalité construite, en sa qualité fondatrice lors même qu'il fonctionne avec la plus limpide «évidence». Ne dit-on pas couramment pour assurer l'objectivité d'une information ou d'un rapport : «c'est un simple constat », ou : «le procès verbal est dressé»?

s'abîmer aussitôt dans un n° – n'est qu'un ensemble inorganique et acéphale de bras saisisseur, de poing violent et de jambes fuyardes, sans volonté, sans individualité ni intention (les « faits en témoignent ») avant d'accéder à l'être-autre, le « voleur ». Ainsi cette fonction, « première » à tous les sens du terme, de la langue, bien et outil commun s'il en fut (c'est la première nationalisation de notre histoire !), qui est de « nommer », est mise en procès par ce montage d'écriture. Sans que cet effet exige pour être perçu – sinon pour être formulé – la moindre aide critique (je mets pour l'instant toute dérision de côté), la moindre « culture » au sens étroit qu'a ce terme dans les études humanistes : l'école primaire et le saint sacrifice de la messe, qui sont « généreusement » partagés, y suffisent.

Mais les effets décisifs ne sont pas forcément les plus « savants » et le comble de la chose est peut-être que le trop plein d'une « érudition » elle-même orientée à des fins prévues dans l'ensemble du dispositif, a pour résultat de rendre aveugles, institutionnellement, les critiques chargés d'« expliquer » et qui, pour une fois, ne l'ont pas pu.

*
* *

Il est certes dérisoire de prétendre, comme je viens de le faire, donner quelque idée des effets produits par une écriture toute de montage en n'étudiant qu'une toute petite « pièce » d'un ensemble dont la force est dans le rapport et le jeu des éléments entre eux et par rapport à la diversité des pratiques littéraires et extra-littéraires du français.

Tout le livre des *Misérables* est un gigantesque « démontage » de toute perspective réaliste par le montage entrechoqué des systèmes hiérarchisés, et composés, de créance. Victor Hugo aurait bien pu dire, comme Flaubert de *Madame Bovary* : « j'ai écrit ce livre en haine de tous les réalismes ».

J'ai insisté sur la mise en cause de cette opération virginale de la langue à son aurore que semble être le procès de « nomination ». Elle irrigue tout le livre et fait douter constamment de la transparence du verbe quand il « commence » : en désignant, il assigne une place et un rôle à toute chose, à tout être, selon une grille d'interprétation du monde qui n'autorise que des variantes et interdit tout questionnement de son principe, de même qu'il rend impossible tout lieu d'énonciation d'où l'on puisse échapper à ses contraintes. Ce qui est contesté ainsi, et légitimement contestable, ce n'est point l'inévitable « orientation » de tout langage, c'est la prétention à la neutralité qui fait partie de son apprentissage et de la conception qui

en est divulguée.

Mais le montage ne se borne pas à débouter de son aura native la nomination : toutes les pratiques du discours telles qu'elles sont assemblées dans le dispositif savant et organique que nous prenons pour «le français», et grâce auquel nous croyons voir le monde, sont déplacées du lieu qui leur assure une illusoire transparence, par la lecture la plus conventionnelle, et sans condition aucune.

C'est énorme.

LES MISÉRABLES, THÉÂTRE — ROMAN

Anne UBERSFELD

Le théâtre est partout présent dans *Les Misérables*, et cela ne peut nous étonner, si nous nous souvenons que *Les Misères* sont conçues presque immédiatement après que l'échec des *Burgraves* ait donné à Hugo le sentiment ou peut-être la certitude que la scène ne pouvait pas, dans l'état où était l'instrument théâtral au XIX^e siècle, être le moyen ou comme on dit, le *médium*, de ce qu'il désirait par dessus tout : parler non à quelques-uns (encore moins parler en l'air, à l'avenir, comme faisait Stendhal), mais parler à chacun et à tous, en postulant cette unanimité du peuple qu'il savait mieux que personne être une utopie. Mais une utopie au sens fécond du mot, une prospective créatrice de son espace propre. La réussite de Balzac, puis celle d'Eugène Sue ont pu lui faire espérer que le roman pouvait être cet objet littéraire à la fois accessible au peuple et aux doctes. Non sans difficultés. Et s'il s'écoule tant d'années avant que *Les Misères* ne deviennent *Les Misérables* achevés, sans doute est-ce qu'il faut que Hugo se sente apte à lancer de son exil cette bouteille à la mer, et qu'il sache aussi qu'il y avait une écoute propre à l'accueillir.

Le projet théâtral, mis en sommeil, relayé par le roman (ou ce qu'on peut nommer tel), se glisse subrepticement, comme un fil inaperçu, dans les interstices du roman, – avant que dans *L'Homme qui rit*, il ne retrouve sa place évidente, comme le centre et le miroir en abyme de tout le texte (le scénario « Chaos vaincu »).

Dans *Les Misérables*, le théâtre est présent à trois niveaux différents : tout d'abord, il est un des éléments culturels de la société de la Restauration, ensuite la théâtralité est une des clefs de ce monde où le rapport parlé, de conscience à conscience, ne peut pas trouver sa place ; enfin une part considérable du *récit* romanesque, ou pour parler plus justement de sa fable, est la monnaie dispersée d'un grand mélodrame brisé, adultéré, retourné comme un gant.

LA CULTURE THÉÂTRALE

Présente, éparse dans tout le roman, elle reproduit le clivage social qui fait du roman ce noir et blanc du Paris du XIX^e siècle. Dans *Notre-Dame de Paris* (I, chap. 2), on se souvient que Gringoire avait eu le désappointement de constater que le populaire fuyait son beau *mystère* bien arrangé, bien écrit et joué par des professionnels, pour assister au concours de grimaces de la fête des fous ; le spectacle populaire enfonçait le théâtre institutionnel. La même opposition trouve sa place dans *Les Misérables*, le bourgeois « classique » et conservateur Gillenormand aime l'opéra et cette forme théâtrale fait partie de son vécu : « Les danseuses de l'Opéra, dit-il, sont des sauvagesses roses¹. » – « A l'âge de seize ans, un soir, à l'Opéra, il avait eu l'honneur d'être lorgné à la fois par deux beautés alors mûres et célèbres et chantées par Voltaire, la Camargo et la Sallé. [...] Il abondait en souvenirs. Il s'écriait : Qu'elle était jolie cette Guimard-Guimardini-Guimardinette, la dernière fois que je l'ai vue à Longchamps [...]². » Le spectacle est tout autant ostentation sociale, cérémonie où voir et être vu, que production proprement artistique. Apparemment Gillenormand ne connaît que l'Opéra et le Théâtre-français ; il est peut-être allé voir *Hernani*, à moins qu'il n'en parle que par ouï-dire, mais un spectacle du Français peut faire partie de sa culture, même s'il l'abomine : « C'est républicain, c'est romantique. [...] Il y a un an, ça vous allait à *Hernani*. Je vous demande un peu, *Hernani* ! des antithèses ! des abominations qui ne sont même pas écrites en français³ ! » Sur les goûts classiques de la bourgeoisie, dont Gillenormand est un digne représentant (quoique probablement atypique), il existe dans le roman un théoricien, c'est Combeferre, le « philosophe de la révolution » dans le groupe des Amis de l'A.B.C., celui qui montre le rapport « idéologique » de la bourgeoisie et du vieux classicisme au théâtre :

A bas la tragédie chère aux bourgeois ! criait Bahorel. Et Marius entendait Combeferre répliquer :

– Tu as tort, Bahorel. La bourgeoisie aime la tragédie, et il faut laisser sur ce point la bourgeoisie tranquille. La tragédie à perruque a sa raison d'être, et je ne suis pas de ceux qui, de par Eschyle, lui contestent le droit d'exister. Il y a des ébauches dans la nature ; il y a dans la création des parodies toutes faites ; un bec qui n'est pas un bec, [...] un cri douloureux, qui donne envie de rire, voilà le canard. Or, puisque la volaille existe à côté de l'oiseau, je ne vois pas pourquoi la

1. III, 2, 1 ; 474.

2. III, 2, 3 ; 475.

3. III, 5, 6 ; 478.

tragédie classique n'existerait point en face de la tragédie antique⁴.

Cette analyse pleine d'un indulgent et méprisant humour correspond parfaitement aux thèses de Combeferre, dont le roman affirme : « Il lisait tout, *allait aux théâtres*, suivait les cours publics [...]»⁵. » (souligné par nous) ; Combeferre homme de la « civilisation » mobilise le tout de la culture de son temps, et Hugo précise que le théâtre est une pièce de cette culture, en même temps qu'il apparaît le promoteur d'une révolution de la culture, sinon d'une révolution culturelle : « Il voulait que la société travaillât sans relâche à l'élévation du niveau intellectuel et moral, au monnayage de la science, à la mise en circulation des idées, à la croissance de l'esprit dans la jeunesse, et il craignait que la pauvreté actuelle des méthodes, la misère du point de vue littéraire borné à deux ou trois siècles classiques, le dogmatisme tyrannique des pédants officiels, les préjugés scolastiques et les routines ne finissent par faire de nos collèges des huîtres artificielles⁶. » On comprend comment Combeferre, philosophe de la culture, est l'homme qui « allait aux théâtres » ; une fois de plus Hugo dans *Les Misérables* indique le rôle du théâtre comme outil de la « civilisation », comme instrument non pas politique, mais proprement idéologique, et c'est le sens qu'il faut donner à cette prédilection de la bourgeoisie (quelle que soit sa nuance politique) pour la tragédie classique.

Quand Marius, amoureux comblé d'un regard, ne sait plus où donner de la tête, il « dit à Courfeyrac : je te paie le spectacle. Ils allèrent à la Porte-Saint-Martin voir Frederick dans *l'Auberge des Adrets*. Marius s'amusa énormément⁷. »

Par opposition aux « théâtres officiels », ceux de la bourgeoisie, les amis de l'A.B.C. choisissent les scènes « populaires », et dans ces scènes, ils élisent le spectacle le plus populaire qui soit, ce spectacle « grotesque » où Frederick Lemaître (Robert Macaire) renversait par sa propre invention scénique le « sérieux » du mélodrame. Le lien se fait entre la subversion théâtrale et la subversion politico-sociale que représentera la barricade des compagnons de l'A.B.C.

Un petit épisode plus ambigu, situé dans « l'arrière-salle du café Musain »⁸, montre deux jeunes fabricants de *vaudeville*, cette sous-production théâtrale qui fleurissait tout au long du XIX^e siècle, remplacée par l'opérette, et qui permettait aux jeunes littérateurs de se faire quelque argent ; peut-être n'est-ce pas sans dessein que

4. III, 4, 3 ; 526.

5. III, 4, 1 ; 515.

6. *Ibid.* ; 516.

7. III, 6, 6 ; 562.

8. III, 4, 4 ; 529 et suiv.

Hugo donne la parole à ces deux jeunes auteurs d'une production commerciale : ils sont pris, les uns et les autres dans le réseau de cette commercialisation de l'art ; notons que les deux « apprentis-vaudevillistes » sont *anonymes* ; ils ne sont pas dits appartenir au groupe.

LE THÉÂTRE DE GAVROCHE

Le personnage des *Misérables* le plus intimement lié au théâtre, c'est Gavroche ; Éponine l'annonce dans l'extraordinaire épisode *Une rose dans la misère* : « Allez-vous quelquefois au spectacle, monsieur Marius ? Moi, j'y vais. J'ai un petit frère qui est ami avec des artistes et qui me donne des fois des billets⁹. » ; et elle ajoute, mettant l'accent sur le clivage social qui préside à la distribution des spectateurs dans les salles du XIX^e siècle : « Par exemple, je n'aime pas les banquettes de galeries. On y est gêné, on y est mal. Il y a quelquefois du gros monde ; il y a aussi du monde qui sent mauvais. » Éponine aussi aime le vaudeville : « Et elle fredonnait, comme si elle eût été seule, des bribes de vaudeville, des refrains folâtres que sa voix gutturale et rauque faisait lugubres¹⁰. »

Quant à Gavroche, il évolue dans le théâtre comme un poisson dans l'eau ; dans l'éléphant, il dit à ses petits frères : « Je vous mènerai à Frederick-Lemaître. J'ai des billets, je connais des acteurs, j'ai même joué une fois dans une pièce. Nous étions des mômes comme ça, on courait sous une toile, ça faisait la mer¹¹. Je vous ferai engager à mon théâtre. » S'il met au premier rang Frederick, acteur grotesque, il ne déteste pas les subventionnés mais il n'y peut pénétrer que clandestinement : « Après ça, nous irons à l'Opéra. Nous entrerons avec les claqueurs. La claqué à l'Opéra est très bien composée. Je n'irais pas avec la claqué sur les boulevards. A l'Opéra, figure-toi, il y en a qui paient vingt sous, mais c'est des bêtas. On les appelle des lavettes¹². » L'univers de Gavroche, c'est l'envers du théâtre : non seulement la resquille,

9. III, 8, 4 ; 586.

10. *Ibid.* ; 585.

11. Voir le fragment dramatique (postérieur à 1852) ms 24.752 f° 344, intitulé *Conversation des flots*. - *Sous l'eau*, qui comporte une liste des gamins-figurants à la Porte Saint-Martin ; dans cette liste figure *Grimebodin* dont on sait qu'il a été l'un des noms de Gavroche.

12. IV, 6, 2 ; 761.

mais la figuration et la claque, et dans l'énumération des plaisirs du « gamin », le spectacle tient le premier rang, mais c'est un spectacle situé dans les limbes et les marges du théâtre officiel.

Le monde théâtral de Gavroche comprend aussi (peut-on dire surtout?) le spectacle de rue, analogue aux grimaces de Quasimodo, les saltimbanques et même les exécutions capitales : « Nous irons voir l'homme squelette. Il est en vie. Aux Champs-Élysées. [...] Nous irons voir les sauvages. Ce n'est pas vrai, ces sauvages-là. Ils ont des maillots roses qui font des plis, et on leur voit au coude des reprises en fil blanc. [...] – Et puis nous irons voir guillotiner. Je vous ferai voir le bourreau¹³. »

Non seulement le théâtre est la culture propre à Gavroche, au « gamin » mais il est pour lui le moyen d'accéder à l'existence culturelle, ce qui n'est pas la même chose : « Le soir, grâce à quelques sous qu'il trouve toujours moyen de se procurer, l'*homuncio* entre à un théâtre. En franchissant ce seuil magique, il se transfigure ; il était le gamin, il devient le titi. [...] Le titi est au gamin ce que le phalène est à la larve ; le même être envolé et planant¹⁴. » Inversement, c'est lui qui infléchit la culture théâtrale : « Il suffit qu'il soit là, avec son rayonnement de bonheur, [...] avec son battement de mains qui ressemble à un battement d'ailes pour que cette cale étroite, fétide, obscure [...] se nomme le Paradis. » Au reste « sa tendance [...] ne serait point le goût classique. Il est, de sa nature, peu académique. » (*ibid.*) L'enfant-peuple a son rôle à jouer dans l'art, et son *médium*, c'est le théâtre. Aussi Hugo n'hésite-t-il pas à ajouter : « Il y avait de cet enfant-là dans Poquelin, fils des Halles ; il y en avait dans Beaumarchais¹⁵. »

C'est toute la tribu Thénardier (avec leurs acolytes de Patron-Minette) qui est liée à une théâtralité de saltimbanques : la Thénardier est dite « de la race de ces sauvagesses colosses qui se cambrent dans les foires avec des pavés pendus à leur chevelure »¹⁶. Par une sorte de métonymie de contact, la première apparition des Thénardier pour Jean Valjean se fait sous le signe des forains : « [...] parmi les curiosités étalées sur la place, il y avait une ménagerie dans laquelle d'affreux paillasses vêtus de loques et venus on ne sait d'où, montraient en 1823 aux paysans de Montfermeil un de ces effrayants vautours du Brésil [...] qui ont pour œil une cocarde tricolore¹⁷. » Parmi les transformations de Thénardier, l'une touche au théâtre : il

13. *Ibid.* ; *ibid.*

14. III, 1, 3 ; 458-459.

15. III, 1, 9 ; 465.

16. II, 3, 2 ; 300.

17. II, 3, 1 ; 298.

signe l'une de ses lettres de mendicité « Fabantou, artiste dramatique » (III, 8, 3). Fabantou, fabulateur en tout. Notons que c'est justement la lettre adressée à Valjean. Il faut bien manger, et pour manger inventer des rôles ; Thénardier n'hésite pas, il est « Genflot, homme de lettres » qui « vient d'envoyer un drame au Théâtre-Français»¹⁸.

Babet, l'un des pires bandits de Patron-Minette, est artiste-forain : « Il avait été pitre chez Bobèche et paillasse chez Bobino¹⁹. Il avait joué le vaudeville [...] Il avait montré des phénomènes dans les foires et possédé une baraque avec trompette et cette affiche: – Babet, artiste-dentiste [...]»²⁰. » Gueulemer est une sorte d'Hercule de foire, quant au suivant, Claquesous, « il mettait un masque. Il était ventriloque. » A eux tous ils construisent un théâtre des bas-fonds : « On fournissait aux quatre coquins le canevas, ils se chargeaient de la mise en scène. Ils travaillaient sur scénario. [...] Ils avaient une troupe d'acteurs de ténèbres à la disposition de toutes les tragédies de cavernes²¹. »

Métaphores : métaphore la Thénardier, « sauvagesse colosse » ; métaphores, ces « tragédies de cavernes ». Voire. Ce que montre Hugo c'est une théâtralité des bas-fonds, un théâtre social du crime, un carnaval de l'horreur. Et ce carnaval est à la fois une image littéraire et la figure tout à fait référentielle du masque et des faux-semblants qui permettent au *lumpen proletariat* de survivre. Masque, déguisement, tragi-comédies aident les misérables à manger, tout en les amusant : le théâtre est à la fois leur culture et leur pain quotidien ; ils le voient et ils le font. Et ce théâtre est avant tout carnaval ; on ne peut oublier que le mariage de Marius et de Cosette a pour contrepoint le défilé des masques du Mardi-Gras : dernière apparition d'Azelma Thénardier au bras de son père masqué, contemplant le cortège de Cosette et y repérant Jean Valjean sans vraiment le reconnaître. Au reste la charrette des masques où figure Azelma est un vrai chariot de Thespis, elle est spectacle officiel, payé : Azelma fait remarquer à son père qu'elle ne peut pas quitter le cortège : « Je ne peux pas quitter la voiture. – Pourquoi ça? – Je suis louée. [...]. Je dois ma journée de poissarde à la préfecture. – C'est vrai. – Si je quitte la voiture, le

18. III, 8, 3 ; 580 et suiv. pour les citations de ce paragraphe.

19 On sait la passion de Hugo enfant pour Bobino, devant qui les enfants s'arrêtaient quotidiennement (*Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, Plon; chapitre III, 4).

20. III, 7, 3 ; 572-573 pour cette citation et la suivante.

21 III, 7, 4 ; 574. Javert reprend devant Marius. à propos de Patron-Minette, la même métaphore théâtrale: « Je connais la baraque. Impossible de nous cacher dans l'intérieur sans que les artistes s'en aperçoivent. Alors ils en seraient quittes pour décommander le vaudeville. » (III, 8, 14 ; 612). Et Javert de continuer à filer la métaphore...

premier inspecteur qui me voit m'arrêter²². » Démonstration flagrante du fait que dans *Les Misérables* la théâtralité n'est pas du côté du divertissement, qu'elle est une fonction romanesque *et* sociale – écriture et référent.

LA GLOIRE DU THÉÂTRE

Masque et camouflage, le théâtre est une protection ; et tout est théâtre dans la vie sociale, le couvent comme Patron-Minette. Doublement nécessaire aux misérables, il est leur refuge, leur gagne-pain – mais il est aussi leur *gloire*, et si l'on peut dire, leur mode d'être, ce par quoi ils peuvent avoir une existence aux yeux d'autrui. Gavroche devant les petits égarés, comme Azelma dans son déguisement de poissarde ; déguisement, jeu, parole, tout l'arsenal de la fabrication théâtrale : Valjean devient Monsieur Madeleine, Eponine joue amèrement à être le chien (« il y a un cab »²³), Grantaire s'amuse à parler un intarissable discours de scène ; Gillenormand se divise en deux pour se construire sa propre scène ; Thénardier adopte un, deux, trois rôles, Grantaire n'en a qu'un et s'y tient obstinément. Valjean travaille non dans la parole, mais dans le masque ; Javert se déguise en mendiant d'église. Il n'est pas jusqu'à l'innocente M^{lle} Baptistine qui ne fignole aux yeux de son amie de pension son rôle de sœur d'un saint. Patron-Minette n'est pas qu'une collection d'escarpes, c'est une troupe de théâtre qui se joue comme telle, avec rôles et pseudonymes ; et l'écriture hugolienne de jouer aussi, dans la foulée : voir cet « Homère Hogu, nègre »²⁴, avec quel cirage sur la face homérique de l'auteur ! Le répertoire des *Misérables*, comme collection de rôles serait presque infini. Et c'est une des forces de l'écriture hugolienne que de pouvoir se lire simultanément comme « jeu interne », comme « théâtre » de sa propre écriture, autoréférentiel, et comme renvoi référentiel au « théâtre social », à cette théâtralité quotidienne qui est le pain des misérables, mais pas d'eux seuls, à la limite de tous.

La parole fait ici l'essentiel du travail ; *jouer*, ce n'est pas seulement être un autre comme les petites filles du couvent qui, se déguisant en religieuses, se plaisent à devenir un moment ce qu'elles ne seront jamais ; le théâtre, c'est surtout une parole qui permet à ceux qui n'ont pas trouvé leur mode d'existence de le fabriquer par la parole ; tel est le sens, entre autres, du sublime discours de Thénardier devant son

22. V, 6, 1 ; 1079.

23. IV, 8, 4 ; 802.

24. III, 7, 4 ; 575.

« bienfaiteur » ; Eponine tente, par sa parole d'exister pour Marius, *d'être vue* par lui²⁵ (III, 8, 4). Ce que montre le roman, de façon tout à fait neuve et insolite, c'est une parole ni utilitaire, ni passionnelle, mais qui est contact, contact pour rien, désespéré, parole théâtrale parce qu'elle construit un univers parallèle, qui n'a aucune prétention à la réalité référentielle, qui est une façon de *se tenir* dans un espace imaginaire, où elle se fait entendre comme parole de jeu, c'est-à-dire de désir.

Parole de jeu, mais toujours dans ses conditions concrètes d'énonciation. Un exemple, extraordinaire : Éponine, se montrant par la parole à Marius, ne parle pas argot ; mais quand Marius refuse le contact et se croit quitte en lui donnant de l'argent, elle se remet incontinent à parler argot ; elle quitte l'espace théâtral où elle s'était montrée comme créature parlante, existante, partant digne d'amour, pour revenir au réel, l'argent, la faim, et cet autre théâtre qu'est l'argot, ce masque ; la pièce de cent sous a fait changer d'espace : la parole théâtrale « imaginaire » redevient espace du réel (sociologique) ; Éponine a changé *de rôle*.

LA PAROLE MALADE

Aussi *Les Misérables* donnent-ils le modèle d'une communication verbale non réaliste, mais aussi non communicative. Il n'y a pratiquement pas d'exemple d'un vrai *dialogue* entre les personnages, l'écriture romanesque ne les montre pas. Jamais d'exemple d'un dialogue Cosette-Valjean, (après l'épisode de Cosette à la source) ; à peine de dialogues Cosette-Marius ; quand Cosette babille au chevet de Marius convalescent, il ne répond que « Ange! », vocable expressément dénoté comme mot à tout faire, inusable. En revanche d'énormes monologues intarissables, la parole folle, débrayée, la plupart du temps sans destinataire ; ainsi les énormes monologues de Gillenormand se déploient dans le vide du décalage historique : en parlant, cet homme reconstitue son propre théâtre, la scène du passé. Jean Valjean, l'homme qui ne parle pas²⁶ fait à Montparnasse un intarissable discours moralisant à qui le jeune bandit reste résolument sourd. Une scène « de comédie », irrésistible montre et critique à la fois le mécanisme du « discours à personne » : le lancier Théodule écoute le flot oratoire de Gillenormand et le ponctue d'approbations

25. III, 8, 4 ; 583 et suiv.

26. Voir, par exemple, IV, 5, 2 ; 732 et suiv.

bien senties ; Gillenormand s'interrompt alors et brise la pseudo-communication : « Vous êtes un imbécile »²⁷, crie-t-il à son neveu médusé ; l'écriture romanesque fabrique ici son propre métadiscours. Et on ne peut sous-estimer la part, dans ces immenses plages monologuées, de la joie proprement théâtrale *de parler* : ainsi les monologues exorbités, exorbitants de Grantaire.

Dans le roman, tout compte fait, peu de paroles, la plupart du temps utilitaires. Avec de temps en temps une réplique « de théâtre », foudroyante: « Être libre », « Ma mère, c'est la République », et le « Permets-tu ? » que Grantaire adresse à Enjolras, avant de se laisser fusiller à ses côtés²⁸.

Les Misérables (le théâtre joué de Hugo également) sont comme le répertoire des mille et une façons dont la parole brise la communication ou la refuse : aphasie, surdité, bégaiement, logorrhée. Rien de plus *moderne* que ce statut de la parole, proche des tentatives contemporaines pour installer la parole en dessous ou à côté de la communication logique et des modes de pression des sujets parlants les uns sur les autres. Même quand la communication s'établit, et qu'une amorce de vrai dialogue intervient, il y a toujours quelque part une ignorance de l'un ou des deux interlocuteurs : ainsi le dialogue entre Jean Valjean et Cosette enfant portant son seau, où chacun des deux ignore qui est l'autre. Toujours ce qui s'aperçoit, c'est une inadéquation entre les partenaires du discours, un porte-à-faux.

C'est que le monde des *Misérables* est un immense théâtre de la non communication. Comme on ne regarde que ce qui ne vous voit pas, on ne parle qu'à ce qui ne vous entend pas : Éponine à Marius, Grantaire à Enjolras, Marius à Gillenormand, comme Gillenormand à Marius. Seuls les enfants et les exclus parviennent par la parole à communiquer ; mais l'usage conforme, officiel, de la parole dans *Les Misérables* est condamné. Parfois le discours est extraordinairement « efficace », mais inadéquat, parce que le sujet de la parole n'est pas ce qu'il paraît : Thénardier parlant à « M. Leblanc », et aucun des deux ne sait réellement qui est l'autre ; Valjean devant Montparnasse ; le discours du conventionnel G. est adressé à un destinataire peu fait pour entendre, à première vue, et qui ne répond pas, ou du moins pas dans le même langage. Et dans la plupart des cas, la parole est sans conséquence, elle n'a d'impact que dans la mesure où elle dit ce que le locuteur n'imagine pas dire ; ainsi le discours quiproquo de Thénardier à Marius, où tout ce qu'il dit pour accabler Valjean le glorifie. La méconnaissance est comme la loi (théâtrale) du discours des personnages dans *Les Misérables*.

27. III, 5, 6 ; 552.

28. Respectivement : III, 4, 5 ; 534 ; *ibid.* et V, 1, 23 ; 987

COSETTE ENDORMIE

Tout se passe comme si la communication interpersonnelle qui est comme la matière propre du théâtre était par nature impossible ; de là, la construction de scènes de « voyeurisme » où un personnage contemple qui ne se sait pas contemplé, comme si l'épanouissement du rapport à l'autre ne pouvait se faire que dans l'inconscience. Ainsi Jean Valjean devant Fantine malade, endormie. A toutes les étapes du récit, Jean Valjean contemple Cosette endormie, dans la mesure Corbeau comme dans la maisonnette du jardinier Fauchelevent ; au couvent « la nuit, il se relevait pour regarder les fenêtres de son dortoir »²⁹. Hugo est obsédé par cette situation fondamentale de communication-non communication : parler à quelqu'un ou au moins le regarder quand il ne peut ni voir, ni répondre. Il s'agit bien d'une situation théâtrale : quelque chose se passe devant un témoin à qui le contact, parole ou geste, est impossible ou interdit. Mais ce qui est théâtre ici plus encore que *le geste*, c'est sa récurrence, sa présence déjà avant *Les Misérables*, dans le théâtre joué : ainsi Lucrèce contemplant Gennaro, son fils, endormi, ainsi Charles-Quint parlant à Charlemagne, mort, ou Triboulet interpellant le corps (invisible) de François I^{er}. Ainsi Hugo, lecteur de Shakespeare, décryptant dans *Lear* la scène qu'il tient pour fondatrice où Cordélia contemple son père endormi avant que Lear ne tienne à son tour dans ses bras sa fille morte, scène qui hante Hugo au point d'être le schéma organisateur d'un canevas dramatique³⁰. Gavroche veille sur le sommeil de ses petits frères, comme Éponine veille sur le jardin de la rue Plumet ; Gillenormand éperdu se laisse aller à son amour au chevet de Marius inconscient. Scènes particulièrement « théâtrales », quand le personnage répand son discours à l'intention de qui ne peut l'entendre.

QUELQU'UN ÉPIE

Cas particulier d'une situation théâtrale quasi-caricaturale, celle du témoin caché qui voit sans être vu, du *spectateur* de théâtre comme du traître qui épie. Situation « de comédie », de « vaudeville », mais dont Hugo n'a pas plus peur dans son roman que dans son théâtre joué : dans les drames de Hugo tout le monde se cache, guette, surprend

29. II, 8, 9 ; 450.

30 Voir dans *Paroles de Hugo* notre « Hugo lit le Roi Lear », où figure le texte du fragment et son analyse.

secrets et discours clandestins, desseins obscurs ; il n'est pas de pièce où, pour le bien ou pour le mal, un personnage ne se dissimule pour épier ce qu'on lui cache. Dans *Ruy Blas*, Don Salluste se cache deux fois, si ce n'est trois, mais la Reine aussi est dissimulée pendant la scène du conseil ; Don Carlos est caché dans une armoire ; Blanche épie le Roi François et déjoue le meurtre. *Les Misérables* sont parcourus par un formidable jeu de cache-cache. Boulatruelle épie Jean Valjean déposant son argent à Montfermeil ; dans la mesure Corbeau, la portière épie Jean Valjean, comme un peu plus tard, Javert l'épiera au même endroit après l'avoir guetté, déguisé en mendiant, au seuil de l'église. Le lancier Théodule épie Marius rendant visite à la tombe de son père ; personne ne se livre au guet plus et mieux que Marius lui-même : il épie Cosette et son père, puis, intrigué par Éponine, il commence à épier les Jondrette. Toute l'énorme scène de Patron-Minette est totalement *théâtre* par la présence cachée du témoin Marius, et la plupart des grands moments du récit ont pour caractéristique de se faire sous l'œil d'un témoin ; ainsi la Barricade, sous l'œil de Jean Valjean et la scène des égouts où le sauvetage de Marius a pour témoin Thénardier. Tout se passe comme si à tout moment le regard violait, douloureusement, une intimité ou un asile ; Éponine se cache tragiquement pour épier les amants heureux ; le regard de Valjean décrypte le « buvard bavard » de Cosette. Voir, c'est voir ce qu'il ne faut pas voir.

UN JEU DE LEURRES

Théâtre aussi cet entrelacement des regards parce qu'il est un jeu de leurres. Thénardier dans les égouts voit, mais ne comprend pas ce qu'il voit ; Boulatruelle regarde Jean Valjean creuser un trou, ne sait ce que c'est, perd son latin devant « le trésor du diable »³¹. *Les Misérables* étalent une collection de situations où un être humain voit ce qu'il ne comprend pas ou se laisse piéger par les apparences : tout le public voit l'héroïsme et la mort par noyade du bagnard Jean Valjean ; toute la ville de Montreuil-sur-Mer voit l'honorable M. Madeleine, maire de la ville, et les religieuses voient « l'autre Fauvent », frère de leur jardinier. Le mariage de Cosette est le fruit d'une série d'impostures, et la blessure au pouce de Valjean n'est que la dernière en date. Toutes les identités sont mensongères ou problématiques. Dans la barricade, les émeutiers ne comprennent rien à Jean Valjean, Marius croit qu'il a

31. II, 2, 2 ; 288.

tué Javert, et quant à la mort de Javert elle fonctionne doublement comme leurre.

Les Misérables peuvent être vus en tant qu'écriture de la transparence voilant l'inexplicable ; tout le roman est écrit comme le récit le plus direct quand il est en fait un jeu d'apparences machinées et dont personne n'aura jamais le secret : il n'y a pour les personnages aucune forme de révélation véritable ; Cosette ne saura jamais, ni qui elle est, ni qui fut Jean Valjean ; et le lecteur n'est pas le moins du monde invité à déjouer l'écheveau : le texte ne requiert pas l'herméneutique ; il ne travaille pas dans l'allusion, ni politique, ni biographique. Théâtre encore dans la mesure où il se lit comme réseau d'apparences qui n'ont pas à être traduites, spectacle entièrement transparent à lui-même et dans cette même mesure, parfaitement opaque et ne renvoyant qu'à soi. Ainsi Marius méditant devant Napoléon, *voit* successivement les « masques effrayants », grotesques et terribles de Napoléon pour « le parti de 1814 », et le « spectacle de la nuit » : « Quel spectacle que la nuit ! on entend des bruits sourds sans savoir d'où ils viennent, on voit rutiler comme une braise Jupiter qui est douze cent fois plus gros que la terre, l'azur est noir, les étoiles brillent, c'est formidable³². »

« LE ON QUI EST DANS LES TÉNÈBRES »

On voit, on entend... Mais qui donc ? Tout le texte des *Misérables* est ponctué de formules telles que : « on vit... on voyait... on aurait pu voir... on pouvait voir ». Inutile d'en citer, c'est à chaque page ; le *on* joue le rôle, si l'on ose dire, d'un sujet de renonciation. Un *on* parfois relayé par un syntagme collectif dont la généralité est tout aussi grande « ceux des habitants de Montfermeil qui commençaient à ouvrir leur porte virent passer... »³³. Ou bien : « Il y a quarante ans, le promeneur solitaire qui s'aventurait... »³⁴. Il serait dangereux de croire que ce *on* est un affaiblissement pudique du *Je* du scripteur. Vraisemblablement le fonctionnement en est autre. Le *On* est un Témoin, le Spectateur invisible qui théâtralise tout le récit, dans la mesure où la caractéristique de la communication théâtrale est de n'être jamais à deux personnages, mais toujours à trois : le personnage, l'Autre protagoniste, le Spectateur, couvrant à eux trois les trois personnes : Je, Tu, Il, et chacun étant à son tour Je pour les deux autres. Le *on* de l'écriture hugolienne est le troisième terme qui fait du

32. III, 3, 6 ; 501.

33. II, 3, 9 ; 333.

34. II, 4, 1 ; 339.

récit linéaire un récit théâtral en interdisant à la fois au Scripteur et au Personnage de s'élever au rang de Personne absolue, d'Énonciateur maître de sa propre parole.

La situation « on épie » n'est pas seulement récurrente, elle informe tout le récit : Hugo, le lecteur, le personnage, le *on*, sont tour à tour le spectateur du « drame » ; et à la lettre rien ne se fait pour personne sans un regard qui contemple. Tous les actes apparaissent une sorte de mimo-drame devant l'invisible, – un théâtre devant le spectateur inconnu. Parfois il est nommé ; il est, pour Valjean secoué par la perte de Cosette, « le On qui est dans les ténèbres »³⁵ et la parole de Hugo désigne avec précision le Spectateur comme un *on*. La mort de Javert ne se comprend pas s'il n'y a pas en face de lui un Autre. Il n'est même pas utile (on peut le faire si l'on veut) de sacraliser ce *on* ; *On*, c'est aussi Hugo, et le lecteur, vous, moi, la 3^e personne de la triade, celle devant qui Valjean ou Javert *jouent leur pièce* ; ils sont devant le *On* dans la situation de l'acteur devant son public ; il s'agit pour l'un comme pour l'autre de *bien jouer*, pour M^{gr} Myriel, ou pour Dieu ou pour la Loi. Il n'est pas jusqu'à Enjolras qui ne soit théâtralisé par le regard de Grantaire. Mais c'est la grâce du théâtre de refuser à quiconque le droit de se dire sujet du discours. Ce que dit merveilleusement Hugo : « Il y avait à ce moment-là même dans le jardin du Luxembourg, – car le regard du drame doit être présent partout, deux enfants qui se tenaient par la main³⁶. » (souligné par moi).

Si l'on veut voir un peu plus loin dans le fonctionnement psychique et théâtral du *on*, il n'est que de se reporter au rêve de Jean Valjean, où le *on* témoin apparaît monstrueusement multiplié³⁷. Qu'est-ce que le « regard du drame » sinon le regard anonyme, parce qu'interchangeable des trois instances du théâtre ? Et ce regard interchangeable est précisément ce qui permet à Hugo de dépasser l'énonciation traditionnelle du roman.

Tout se passe comme si le roman s'écrivait au défaut du théâtre, comme si quelque part Hugo disait : dans le monde que je décris et dans l'écriture qui est la mienne aujourd'hui, le théâtre fonctionne comme une sorte d'appel d'air, de présence du manque. Le théâtre institutionnalisé, celui qui se dit comme apparence renvoyant à un réel ou comme communication « figurée » des consciences, ce théâtre-là, je n'en ai pas l'usage ; il me reste à inscrire le théâtre à l'intérieur même de l'écriture romanesque ou prétendue telle.

Ce qui permet au roman de s'écrire dans ce rapport insolite à

35. V, 6, 4 ; 1091.

36. V, 1, 16 ; 961.

37. I, 7, 4 ; 188.

l'énonciation romanesque, c'est la présence d'une sorte d'énonciation théâtrale à peine dissimulée : d'abord, nous l'avons vu, parce que les personnages sont tous pris dans le « théâtre social » où ils ont leur pièce à jouer et ils la jouent, – et les misérables la jouent plus que d'autres parce qu'eux n'ont pas de rôle pour *de vrai* dans la comédie sociale (« Les sociétés humaines ont toutes ce qu'on appelle dans les théâtres *un troisième dessous*³⁸. ») Mais la présence de l'énonciation théâtrale tient, plus subtilement, au fait que tout le roman à tous les instants est montré s'écrivant sous le regard de quelqu'un, et ce quelqu'un n'est ni le destinataire (le scripteur), ni le destinataire (le lecteur), mais un Autre, qu'il soit Marius guettant Patron-Minette ou Myriel contemplant invisiblement les actes et la mort de Jean Valjean, – ou le Témoin invinciblement postulé, le « On qui est dans les ténèbres ». Une phrase clef du métadiscours hugolien montre le rapport complexe entre le « théâtre de la vie sociale », l'écriture romanesque et ce que Hugo appelle le *drame* ; quand Jean Valjean se dénonce au procès Champmathieu, Hugo écrit : « Personne ne se rappelait plus le rôle que chacun pouvait avoir à jouer ; [...] Le propre des spectacles sublimes c'est de prendre toutes les âmes et de faire de *tous les témoins des spectateurs*³⁹. » (souligné par moi). Ainsi Hugo écrit Jean Valjean, de l'épisode Petit-Gervais à la mort, en indiquant, de façon récurrente que les actes et le comportement du héros supposent la présence d'un témoin, cette 3^e personne fondatrice du théâtre et sans laquelle, il ne saurait advenir⁴⁰. Ce n'est pas seulement le *on* qui figure la 3^e personne du regard, c'est aussi bien, parfois, le narrateur « celui qui écrit ces lignes », qui adopte la position de spectateur, de témoin ; tantôt, et il faudrait le repérer (ce n'est pas difficile), le lecteur est prié de se tenir pour ce spectateur-témoin ; tantôt, on l'a vu, le personnage-regardant est pris parmi les acteurs du récit. De là à travers tout le roman, cette oscillation du regard et ce *voyage* de l'énonciation qui non seulement la théâtralise, mais la rend impossible à saisir à sa source. *Les Misérables*, théâtre et roman du *On*.

MÉLODRAMES CASSÉS

A partir du moment où ce qui est théâtre ne peut plus être montré sur une scène, à partir du moment où le théâtre comme totalité

38. III, 7, 1 ; 569.

39. I, 7, 11 ; 221.

40 Voir notre analyse dans *L'École du Spectateur*, p. 308-309, « Le procès de la communication théâtrale ».

concrète a échappé à Hugo⁴¹, après *les Burgraves*, le projet théâtral est repris autrement, dans une forme littéraire qui échappera au concret scénique ; mais le théâtre ne peut être montré, à l'intérieur du « roman » que comme cassure, débris, montré comme *traces*. Ainsi le couvent est-il un immense théâtre où le *voir* est comme abîmé⁴²: « Tout était disposé de façon qu'aucune des habituées du cloître ne pût voir un visage du dehors »⁴³, mais le regard des nonnes « tournées vers la clarté qu'on ne voit pas » est « fixé sur l'obscurité, immobile »⁴⁴ ; et le texte montre la théâtralité permanente des pratiques conventuelles, « représentations » où se plaisent les petites filles.

Les scènes proprement théâtrales et présentées comme telles ne sont pas rares, Enjolras et Grantaire, Éponine et Marius ; dialogue de comédie : Fauchelevent et la Mère supérieure⁴⁵, ou la scène dramatique de l'« exécution » de Javert⁴⁶ ; comme si des morceaux de « scènes » s'inséraient dans le flux de la narration romanesque. Mais c'est une recette classique du roman-feuilleton, et même du roman tout court : les exemples abondent chez Balzac, Eugène Sue, Flaubert même. Le théâtre cassé prend une autre forme chez Hugo, bien plus intéressante : tout se passe comme si Hugo prenait non seulement la substance, mais la structure d'un ou plusieurs *mélodrames* et leur faisait subir une torsion et une fracture. On pourrait en trouver un dans les premiers chapitres, qui s'intituleraient : *Le Bagnard repent* et dont le dénouement imprévu serait le vol fait à Petit-Gervais.

Toute la dernière partie des *Misérables* est un énorme mélodrame où rien ne manque, ni l'exploit héroïque du Héros, ni la différence entre le héros et le jeune premier, ni la Barricade comme succédané de la catastrophe naturelle, ni la méconnaissance, ni la reconnaissance, ni le comique du Niais, ni le mariage des amoureux qui ont « beaucoup souffert ». Tous les ingrédients sont là, toutes les scènes sont présentes, mais elles *ne sont pas dans le bon ordre*, et de ce fait, le récit qu'elles construisent n'est pas conforme au code : le dénouement

41 Les premières notes pour les futures *Misères* paraissent à peu près contemporaines de l'arrêt dans l'écriture des *Jumeaux*, et la mise en route de l'écriture trouve sa place après l'échec des *Burgraves*.

42 Voir le guichet du couvent (II, 6, 1 ; 380): « [...]l'on éprouvait absolument la même impression que lorsqu'on entre au spectacle dans une baignoire grillée avant que la grille soit baissée et que le lustre soit allumé. On était en effet dans une espèce de loge de théâtre [...]. Cette loge était grillée, seulement ce n'était pas une grille de bois doré comme à l'Opéra, c'était un monstrueux treillis de barres de fer [...] scellées au mur par des scellements énormes qui ressemblaient à des poings fermés. »

43. II, 6, 6 ; 395.

44. II, 7, 8 ; 413.

45. II, 8, 3 ; 422 et suiv.

46. V, 1, 18 et 19 ; 968 et suiv.

satisfaisant, marque caractéristique du mélo, est cassé, assombri ; la reconnaissance (de Cosette) et la réconciliation précèdent la méconnaissance (celle qui a Valjean pour objet) ; le mariage des tourtereaux *n'est pas* une fin ; ce mélodrame tordu ne se termine pas par l'assomption et la réintégration du Père, mais par sa mort atroce et sans consolation, par sa tombe abandonnée ; justice n'est pas faite (ou au contraire est-elle faite?) : Thénardier couvert de l'or *des verroteries noires*, s'en va exploiter *les nègres* aux Amériques. Tous les rôles du mélodrame sont ou pervertis ou assortis d'une doublure « noire » : le Père sacralisé est un forçat, le Père sainte, une prostituée, la Jeune fille est sans nom, mais pas sans argent, la Catastrophe naturelle (orage, incendie, tremblement de terre) est devenue la violence historique, le Niais est l'enfant Gavroche et l'ivrogne Grantaire ; la pure jeune fille vierge a pour *double* et pour jumelle Éponine, héroïne et roulure des faubourgs. Le mélodrame est là entièrement démantelé, mais si présent qu'il suffit d'une interprétation théâtrale ou cinématographique pour le faire renaître tout armé.

Si *Les Misérables* sont théâtre-roman, c'est pour subvertir l'une par l'autre deux formes esthétiques, pour échapper à la fois aux pièges du théâtre bourgeois institutionnel, et au danger non moins perfide aux yeux du poète d'une énonciation romanesque « logocentrique », c'est-à-dire centrée autour du *dire* de l'écrivain. Roman unique, insaisissable parce qu'on ne sait, à la lettre d'où sort la voix qui le parle.

JEAN VALJEAN (I, 2, 6):
Réalisme et irréalisme des *Misérables*

Guy ROSA

La méditation humaine n'a point de limites.
A ses risques et périls, elle analyse et
creuse son propre éblouissement.

(*Les Misérables*, I, 1, 14 ; 47)

POINTS DE VUE

Comment dire le réel sans y consentir? de quel lieu le voir et le juger? Mon propos, en partant de l'explication du chapitre qu'on va lire, mais sans m'y tenir strictement, est de montrer – parfois peut-être de suggérer seulement – comment Hugo pose et résout dans *Les Misérables* cette question qui est celle de tout réalisme.

Il n'en est que critique – les théoriciens inspirés du marxisme l'ont bien compris – car, réduit à un exercice de description exacte, la nécessité même de l'œuvre s'évanouit. Mais, une fois admise l'exigence critique, la question se redouble en se déplaçant : sur quel droit fonder un dissentiment vis-à-vis du monde tel qu'il est, que chacun le voit et le dit ? Pourquoi même le représenter si l'on reconnaît aux idées ou aux projets au nom desquels on le dénonce une vérité – une réalité virtuelle – plus grande que celle du réel lui-même?

Ces questions sont métaphysiques, non les réponses que les textes leur apportent. *A priori* trois sont possibles, dont aucune évidemment n'est jamais réalisée sous sa forme pure. L'une consiste à adopter par un acte de foi un point de vue supérieur sur le monde, qui authentifie et autorise sa perception, en garantit la vérité et la rectitude. Ainsi procède tout réalisme édifiant. L'autre confond le point de vue de l'écrivain avec celui d'une – ou plusieurs – des instances sociales représentées. Trouvant dans la réalité elle-même les forces qui aspirent à sa modification ou résistent à sa dégradation, le texte opère une autocritique de la société. Le parti pris est autorisé, exigé même, par le monde dont l'œuvre rend compte. C'est, de Molière à Balzac, la voie du grand réalisme. Elle revendique à bon droit une vertu curative ; relevant non de la peinture d'après modèle mais de la mise en scène,

comme par ses propres acteurs, du conflit social, c'est un sociodrame. Enfin, s'il est vrai que la représentation complaisante du réel ne fait que reproduire envers lui l'usage commun du langage et cesse d'appartenir à l'art, la proposition inverse sera tenue pour aussi vraie. Un art dénué de tout arbitraire comme de toute compromission creusera seul entre l'écrivain et le réel la distance nécessaire à sa représentation vraie et juste. Récusant toute solidarité avec le monde qu'il figure, l'artiste s'extrait de son temps et s'efface de son œuvre, laisse parler seuls les mots qu'il a seulement pour tâche de délivrer des automatismes sociaux qui les font mentir ou bêtifier. On aura reconnu l'entreprise de Flaubert.

Dieu donc ou tout objet de foi ou de savoir, l'une des fractions minoritaire et opprimée d'une société divisée, la tour d'ivoire, c'est-à-dire le non-lieu social de l'art, son exterritorialité radicale : telles sont les positions d'où la vision du réel peut se mettre en perspective et prendre sens. Aucune n'est satisfaisante ; elles se critiquent réciproquement. Subordonné à une doctrine ou à une théorie, l'écrivain renonce aux pouvoirs d'invention de son art et exige l'adhésion qu'il devrait susciter ; inversement, épousant tels refus de son temps, il manque de garant de vérité et s'expose aux limites et aux variations des contingences historiques. L'écriture artiste – outre qu'elle risque toujours d'être annulée ou récupérée par la suprématie du réel – se voue par principe à une stérile désespérance, sinon à la vanité, voire à la complicité, du dénigrement. Hugo occupe le seul lieu sûr, mais impossible, du réalisme : celui qui les réunit tous.

Les caractères propres de l'objet du monde que *Les Misérables* se donneraient s'ils n'avaient à le construire et à le qualifier : la Misère, sont en effet tels que son observateur doit la prendre pour lieu même du regard porté sur elle et qu'il s'installe du même coup simultanément aux trois positions du réalisme.

Partie de la société en même temps que non-lieu social, prolétariat et exil absolu, monde des opprimés mais ignorés et muets, la Misère exige la technique balzacienne qu'elle exclut et demande l'ascèse flaubertienne du langage dont elle dénonce pourtant d'avance la vanité.

Unité des maux humains, ordinairement affectés à des savoirs spéciaux pour leur guérison – religion, économie, métaphysique –, transcendance ambivalente et immanente à l'humanité – puisque les misérables, damnés de la terre et du ciel, sont leurs propres rédempteurs, la Misère offre bien un principe supérieur et divin mais, du nadir au zénith, vertigineusement instable et surtout potentiel : non à appliquer mais à faire, à produire non à traduire¹!

1. La définition de la Misère, qu'on a tentée ici à tort puisqu'aussi bien Hugo renonce au chapitre *L'Ame* où elle était esquissée, engage des conséquences qui sortent du

cadre de cette étude mais méritent d'être signalées. La multiplicité des sujets ou des thèmes abordés par l'œuvre, – échec historique de 1815, malheur de la paternité et de l'amour, argot, couvents, pauvreté, destin de la monarchie de Juillet, système pénal...– embarrasse la critique lorsqu'elle doit répondre à cette question simple : de quoi parlent *Les Misérables* ? et fait des analystes du roman autant de spécialistes myopes désespérant de jamais pouvoir prendre sur lui une vue synthétique. Les retours réflexifs de Hugo lui-même approfondissent la perplexité : « Ce livre est un drame dont le premier personnage est l'infini. L'homme est le second. » (II, 7, 1 ; 403) Cette ampleur répond pourtant moins à une exigence de variation, de complétude ou de totalisation qu'à un impératif logique.

La Misère – ce mot même ne devrait pas être employé ni non plus son pluriel auquel Hugo a renoncé pour intituler le livre – ne peut être pensée comme notion qualifiant un ensemble d'attributs communs à des objets divers. Elle n'a ni existence ni sens hors de l'expérience et des épreuves innombrables des misérables. Seule l'unité du roman, –les analogies qu'il élabore, les paradigmes qu'il suscite, les liens qu'il tisse et les rencontres qu'il ménage –, met à jour la communauté réelle et concrète des souffrances humaines et ses conséquences : solidarité des misérables plus que réversibilité des mérites, et, plus que rédemption, retournement des avortements en accomplissements.

L'énormité du livre, loin d'être l'effet de l'accumulation rabâcheuse des illustrations d'une thèse abstraite, correspond à une démarche inverse et proprement matérialiste ; il ne s'agit pas pour Hugo de réduire à une idée une somme d'observations, mais d'opérer par l'écriture – le chapitre « Où vont-ils ? » en est significatif – la convergence effective des malheurs vers un sens et un « salut ». Non de la représenter, mais de la reproduire au sens propre, et d'y participer. Car il en va du texte de Hugo comme de la « théorie » marxiste : non pas discours d'une vérité objective qui se passerait de lui mais moment du mouvement qu'il s'efforce de penser.

Ceci permet d'interpréter la genèse même du livre. On sait qu'il fut entrepris, en 1845, par un écrivain consacré, Pair de France et académicien, puis remanié et achevé en 1860-1862 par le poète solitaire et lointain, agrandi de son irréductible exil. Autant qu'on puisse en juger par les travaux de Robert et Journet (*Le Manuscrit des Misérables*) et de G. Simon (*Les Misères* : tentative de transcription de l'état premier du texte), le texte initial diffère essentiellement du livre publié en ce que la représentation historique et sociale – pauvreté et pénalité – n'y reçoit pas encore son extension poétique et métaphysique. Toutes les grandes digressions en particulier manquent, ainsi que les nombreuses additions qui vinrent donner au récit assez sec et rapide de la première rédaction son violent effet émotif, ses retentissements lyriques, ses prolongements méditatifs. Inversement, Hugo n'a pas retenu de grands textes écrits en même temps que le roman était repris et complété et qui lui étaient destinés : la « Préface philosophique » et plusieurs chapitres destinés au livre 7 de la III^e partie, puis réservés pour un ouvrage qui devait s'intituler *L'Ame*. Ces faits confirment l'idée que la Misère est le moyen de rompre, pour les résoudre en les déplaçant, avec les questions faites pour rester sans réponse de la métaphysique : « problème du mal » ou de la technologie économique et politique : « question sociale » ; ces faits en reçoivent à leur tour leur sens. Tout se passe en effet comme si le roman s'était formé dans la rencontre, le refus et le dépassement des deux perspectives qui caractérisent l'une son premier état, l'autre ses développements censurés. Faisant sens de sa propre genèse, le texte s'extrait à la fois de sa première version, corrigée, et de sa « philosophie », abandonnée.

Le cas n'est pas unique dans la carrière de Hugo. Une thèse pourrait avoir pour objet de montrer que si l'auteur tire si bien parti des conditions concrètes de son écriture et de sa lecture en les intégrant au sens même de l'œuvre, c'est que, plus peut-être

Placé non plus face à la Misère mais en elle puisqu'on la partage ou l'ignore, devenu témoin de l'invisible, interprète d'un langage inaudible et inouï, apôtre inventeur de son Christ, l'écrivain est aux prises avec une « chose sans nom », insoumise aux principes d'identité et de non-contradiction, existante mais virtuelle, et qu'il ne saurait voir qu'en lui empruntant pour l'éclairer la lumière dont elle-même est privée². Il doit reconnaître et produire la réalité d'un objet irréel.

Dès lors le texte change de statut : livre et non œuvre³, il offre non des leçons mais des modèles, des rêves à faire plutôt que des images à regarder, non une représentation vérifiable mais une utopie réalisée à laquelle le lecteur n'est pas invité mais enjoint – libre toujours de préférer les adaptations⁴ – de conformer le monde. Il n'a de sens que si de quelque manière, dans l'action, le savoir ou l'amour, on lui obéit.

*

* *

JEAN VALJEAN (I, 2, 6)

Vers le milieu de la nuit, Jean Valjean se réveilla

Jean Valjean était d'une pauvre famille de paysans de la Brie. Dans son enfance, il n'avait pas appris à lire. Quand il eut l'âge d'homme, il était émondeur à Faverolles. Sa mère s'appelait Jeanne Mathieu ; son père s'appelait Jean Valjean ou Vlajean, sobriquet probablement, et contraction de *voilà Jean*.

Jean Valjean était d'un caractère pensif sans être triste ce qui est le propre des natures affectueuses. Somme toute pourtant, c'était quelque chose d'assez endormi et d'assez insignifiant, en apparence du moins, que Jean Valjean. Il avait perdu en très bas âge son père et sa mère. Sa mère était morte d'une fièvre de lait mal soignée. Son père, émondeur comme lui, s'était tué en tombant d'un arbre. Il n'était resté à Jean

qu'aucun autre, Hugo a compris que le régime d'énonciation du texte détermine abstraitement sa signification et, concrètement, l'effectue.

2. Ce qu'on cherche à dire ici rejoint, on le voit, un des objets de l'étude ci-contre de J. Neefs. L'imagerie romanesque – l'éclairage des scènes racontées – est immédiatement mise en scène du regard porté sur elles puisque dire la misère c'est dire d'abord l'impossibilité de la voir.

3. Le programme des *Misérables* portés à la scène par R. Hossein en 1981 reproduisait le manuscrit de la *Préface* de Hugo. Sa transcription en regard remplaçait naïvement mais non innocemment la phrase « des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles » par « des œuvres de la nature de celle-ci... ».

4. Qui ont en commun d'abrégé en simplifiant l'intrigue et – l'un ne va pas sans l'autre – de dénaturer en imposant une unité formelle : roman historique de Bluwal dont le prologue rappelle le texte sans le prendre en charge, roman d'aventures de J.P. Le Chanois, roman populaire de R. Hossein, roman bourgeois spiritualiste et psychologique de Raymond Bernard.

Valjean qu'une sœur plus âgée que lui, veuve avec sept enfants, filles et garçons. Cette sœur avait élevé Jean Valjean, et tant qu'elle eut son mari elle logea et nourrit son jeune frère. Le mari mourut. L'aîné des sept enfants avait huit ans, le dernier un an. Jean Valjean venait d'atteindre, lui, sa vingt-cinquième année. Il remplaça le père, et soutint à son tour sa sœur qui l'avait élevé. Cela se fit simplement, comme un devoir, même avec quelque chose de bourru de la part de Jean Valjean. Sa jeunesse se dépensait ainsi dans un travail rude et mal payé. On ne lui avait jamais connu de « bonne amie » dans le pays. Il n'avait pas eu le temps d'être amoureux.

Le soir il rentrait fatigué et mangeait sa soupe, sans dire un mot. Sa sœur, mère Jeanne, pendant qu'il mangeait, lui prenait souvent dans son écuelle le meilleur de son repas, le morceau de viande, la tranche de lard, le cœur de chou, pour le donner à quelqu'un de ses enfants ; lui mangeant toujours, penché sur la table, presque la tête dans sa soupe, ses longs cheveux tombant autour de son écuelle et cachant ses yeux, avait l'air de ne rien voir et laissait faire. Il y avait à Faverolles, pas loin de la chaumière Valjean, de l'autre côté de la ruelle, une ferme appelée Marie-Claude ; les enfants Valjean, habituellement affamés, allaient quelquefois emprunter au nom de leur mère une pinte de lait à Marie-Claude, qu'ils buvaient derrière une haie ou dans quelque coin d'allée, s'arrachant le pot, et si hâtivement que les petites filles s'en répandaient sur leur tablier et dans leur goulotte ; la mère, si elle eût su cette maraude, eût sévèrement corrigé les délinquants. Jean Valjean, brusque et bougon, payait, en arrière de la mère, la pinte de lait à Marie-Claude, et les enfants n'étaient pas punis.

Il gagnait dans la saison de l'émondage dix-huit sous par jour, puis il se louait comme moissonneur, comme manœuvre, comme garçon de ferme bouvier, comme homme de peine. Il faisait ce qu'il pouvait. Sa sœur travaillait de son côté, mais que faire avec sept petits enfants ? C'était un triste groupe que la misère enveloppa et étreignit peu à peu. Il arriva qu'un hiver fut rude. Jean n'eut pas d'ouvrage. La famille n'eut pas de pain. Pas de pain. A la lettre. Sept enfants.

Un dimanche soir, Maubert Isabeau, boulanger sur la place de l'église, à Faverolles, se disposait à se coucher, lorsqu'il entendit un coup violent dans la devanture grillée et vitrée de sa boutique. Il arriva à temps pour voir un bras passé à travers un trou fait d'un coup de poing dans la grille et dans la vitre. Le bras saisit un pain et l'emporta. Isabeau sortit en hâte ; le voleur s'enfuyait à toutes jambes ; Isabeau courut après lui et l'arrêta. Le voleur avait jeté le pain, mais il avait encore le bras ensanglanté. C'était Jean Valjean.

Ceci se passait en 1795. Jean Valjean fut traduit devant les tribunaux du temps « pour vol avec effraction la nuit dans une maison habitée ». Il avait un fusil dont il se servait mieux que tireur au monde, il était quelque peu braconnier ; ce qui lui nuisit. Il y a contre les braconniers un préjugé légitime. Le braconnier, de même que

le contrebandier, côtoie de fort près le brigand. Pourtant, disons-le en passant, il y a encore un abîme entre ces races d'hommes et le hideux assassin des villes. Le braconnier vit dans la forêt ; le contrebandier vit dans la montagne ou sur la mer. Les villes font des hommes féroces, parce qu'elles font des hommes corrompus. La montagne, la mer, la forêt, font des hommes sauvages ; elles développent le côté farouche, mais souvent sans détruire le côté humain.

Jean Valjean fut déclaré coupable. Les termes du code étaient formels. Il y a dans notre civilisation des heures redoutables ; ce sont les moments où la pénalité prononce un naufrage. Quelle minute funèbre que celle où la société s'éloigne et consomme l'irréparable abandon d'un être pensant ! Jean Valjean fut condamné à cinq ans de galères.

Le 22 avril 1796, on cria dans Paris la victoire de Montenotte remportée par le général en chef de l'armée d'Italie, que le message du Directoire aux Cinq Cents, du 2 floréal an IV, appelle Buonaparte ; ce même jour une grande chaîne fut ferrée à Bicêtre. Jean Valjean fit partie de cette chaîne. Un ancien guichetier de la prison, qui a près de quatre-vingt-dix ans aujourd'hui, se souvient encore parfaitement de ce malheureux qui fut ferré à l'extrémité du quatrième cordon dans l'angle nord de la cour. Il était assis à terre comme tous les autres. Il paraissait ne rien comprendre à sa position, sinon qu'elle était horrible. Il est probable qu'il y démêlait aussi, à travers les vagues idées d'un pauvre homme ignorant de tout, quelque chose d'excessif. Pendant qu'on rivait à grands coups de marteau derrière sa tête le boulon de son carcan, il pleurait, les larmes l'étouffaient, elles l'empêchaient de parler, il parvenait seulement à dire de temps en temps : *J'étais émondeur à Faverolles* Puis, tout en sanglotant, il élevait sa main droite et l'abaissait graduellement sept fois comme s'il touchait successivement sept têtes inégales, et à ce geste on devinait que la chose quelconque qu'il avait faite, il l'avait faite pour vêtir et nourrir sept petits enfants.

Il partit pour Toulon. Il y arriva après un voyage de vingt-sept jours, sur une charrette, la chaîne au cou. A Toulon, il fut revêtu de la casaque rouge. Tout s'effaça de ce qui avait été sa vie, jusqu'à son nom ; il ne fut même plus Jean Valjean ; il fut le numéro 24601. Que devint la sœur que devinrent les sept enfants ? Qui est-ce qui s'occupe de cela ? Que devient la poignée de feuilles du jeune arbre scié par le pied ?

C'est toujours la même histoire. Ces pauvres êtres vivants, ces créatures de Dieu, sans appui désormais, sans guide, sans asile, s'en allèrent au hasard, qui sait même ? chacun de leur côté peut-être, et s'enfoncèrent peu à peu dans cette froide brume où s'engloutissent les destinées solitaires, mornes ténèbres où disparaissent successivement tant de têtes infortunées dans la sombre marche du genre humain. Ils quittèrent le pays. Le clocher de ce qui avait été leur village les oubliâ ;

la borne de ce qui avait été leur champ les oublia ; après quelques années de séjour au bagne, Jean Valjean lui-même les oublia. Dans ce cœur où il y avait eu une plaie, il y eut une cicatrice. Voilà tout. A peine, pendant tout le temps qu'il passa à Toulon, entendit-il parler une seule fois de sa sœur. C'était, je crois, vers la fin de la quatrième année de sa captivité. Je ne sais plus par quelle voie ce renseignement lui parvint. Quelqu'un, qui les avait connus au pays, avait vu sa sœur. Elle était à Paris Elle habitait une pauvre rue près Saint-Sulpice, la rue du Geindre. Elle n'avait plus avec elle qu'un enfant, un petit garçon, le dernier. Où étaient les six autres ? Elle ne le savait peut-être pas elle-même. Tous les matins elle allait à une imprimerie rue du Sabot, n°3, où elle était plieuse et brocheuse. Il fallait être là à six heures du matin, bien avant le jour l'hiver. Dans la maison de l'imprimerie il y avait une école, elle menait à cette école son petit garçon qui avait sept ans. Seulement, comme elle entra à l'imprimerie à six heures et que l'école n'ouvrait qu'à sept heures il fallait que l'enfant attendît dans la cour que l'école ouvrît, une heure ; l'hiver, une heure de nuit, en plein air. On ne voulait pas que l'enfant entrât dans l'imprimerie parce qu'il gênait, disait-on. Les ouvriers voyaient le matin en passant ce pauvre petit être assis sur le pavé, tombant de sommeil, et souvent endormi dans l'ombre, accroupi et plié sur son panier. Quand il pleuvait, une vieille femme, la portière, en avait pitié ; elle le recueillait dans son bouge où il n'y avait qu'un grabat, un rouet et deux chaises de bois, et le petit dormait là dans un coin, se serrant contre le chat pour avoir moins froid. A sept heures l'école ouvrait, et il y entra. Voilà ce qu'on dit à Jean Valjean. On l'en entretint un jour, ce fut un moment, un éclair, comme une fenêtre brusquement ouverte sur la destinée de ces êtres qu'il avait aimés, puis tout se referma ; il n'en entendit plus parler, et ce fut pour jamais. Plus rien n'arriva d'eux à lui ; jamais il ne les revit, jamais il ne les rencontra, et dans la suite de cette douloureuse histoire, on ne les retrouva plus.

Vers la fin de cette quatrième année, le tour d'évasion de Jean Valjean arriva. Ses camarades l'aidèrent comme cela se fait dans ce triste lieu. Il s'évada. Il erra deux jours en liberté dans les champs ; si c'est être libre que d'être traqué ; de tourner la tête à chaque instant ; de tressaillir au moindre bruit ; d'avoir peur de tout, du toit qui fume, de l'homme qui passe, du chien qui aboie, du cheval qui galope, de l'heure qui sonne, du jour parce qu'on voit, de la nuit parce qu'on ne voit pas, de la route, du sentier, du buisson, du sommeil. Le soir du second jour, il fut repris. Il n'avait ni mangé ni dormi depuis trente-six heures. Le tribunal maritime le condamna pour ce délit à une prolongation de trois ans, ce qui lui fit huit ans. La sixième année, ce fut encore son tour de s'évader ; il en usa, mais il ne put consommer sa fuite. Il avait manqué à l'appel. On tira le coup de canon, et à la nuit les gens de ronde le trouvèrent caché sous la quille d'un vaisseau en construction ; il résista aux gardes-chiourme qui le saisirent. Évasion

et rébellion. Ce fait prévu par le code spécial fut puni d'une aggravation de cinq ans, dont deux ans de double chaîne. Treize ans. La dixième année, son tour revint, il en profita encore. Il ne réussit pas mieux. Trois ans pour cette nouvelle tentative. Seize ans. Enfin, ce fut, je crois, pendant la treizième année qu'il essaya une dernière fois et ne réussit qu'à se faire reprendre après quatre heures d'absence. Trois ans pour ces quatre heures. Dix-neuf ans. En octobre 1815 il fut libéré ; il était entré là en 1796 pour avoir cassé un carreau et pris un pain.

Place pour une courte parenthèse. C'est la seconde fois que, dans ses études sur la question pénale et sur la damnation par la loi, l'auteur de ce livre rencontre le vol d'un pain, comme point de départ du désastre d'une destinée. Claude Gueux avait volé un pain ; Jean Valjean avait volé un pain ; une statistique anglaise constate qu'à Londres quatre vols sur cinq ont pour cause immédiate la faim.

Jean Valjean était entré au bagne sanglotant et frémissant ; il en sortit impassible. Il y était entré désespéré ; il en sortit sombre.

Que s'était-il passé dans cette âme?

*
* *

Première étape de la transformation, achevée au chapitre suivant, d'un innocent en repris de justice, du « quelque chose d'assez endormi et d'assez insignifiant » en « homme très dangereux », ce chapitre semble à tort anticiper seulement les thèses de Michel Foucault. Sans doute montre-t-il comment le bagne produit la culpabilité qu'il prétend punir ou même corriger et n'enferme que de vrais criminels parce qu'ils le sont devenus en y séjournant. M. Madeleine le dit: « Les galères font le galérien »⁵. *Les Misérables* vont plus loin.

Ils montrent que, par une sorte de fatalité réparable – une nécessité réelle mais à laquelle on est en devoir de ne pas croire – il y a une sorte d'homme, comme le dit mieux Hugo lui-même: d'êtres pensants, qui ne relèvent que de la pitié ou de la punition et, plus exactement, puisque Jean Valjean est à la fois pitoyable et coupable, qui sont voués à la pitié et au bagne.

Autrement dit, le texte produit, sur un cas exemplaire mais statistiquement cautionné au paragraphe final, la nécessité du double sens du mot misérable. Il tend à interdire l'idée que le misérable est un individu pitoyable qui, par erreur, fortuitement, se retrouve au bagne, et à

5. I, 7. 11 ; 221. Il est significatif que le texte mette au compte du personnage de Madeleine, sur lequel se serait arrêté un roman « social » – G. Sand ou E. Sue – cette formule si bien frappée que Hugo, regrettant peut-être d'abandonner au héros un tel mot d'auteur, lui fait ajouter: « Recueillez cela, si vous voulez. »

poser que c'est quelqu'un qu'on ne peut désigner à la pitié, à la charité, qu'en le désignant du même coup à la pénalité.

Le chapitre et le livre prouvent en quelque sorte le titre : il y a, pour certains hommes, un mode d'existence sociale qui leur est particulier et les enferme à la fois dans la pénalité et dans la charité. Hors d'elles, à moins de rentrer dans la société – ce qui est exclu ou plus exactement, comme le prouve l'histoire Champmathieu, ne peut se faire sans que quelqu'un d'autre prenne leur place –, ils sont innombrables, impensables, irreprésentables.

Cette idée enfin ne se comprend que dans un système plus vaste de représentation de la société, et de la misère, que ce chapitre contribue à instituer, dont il tire son sens, et qui implique à son tour un statut particulier du texte, une pratique nouvelle de la littérature et spécialement du réalisme.

FORMES RÉALISTES...

A première lecture ce chapitre semble assez simplement et uniment réaliste. D'abord dans ce qu'on pourrait nommer son principe d'apparition. Par un très bel et significatif principe d'écriture, Hugo ne présente pas le portrait de Jean Valjean avant qu'il soit seul et le place au moment précis où la prise – la reprise – de conscience de soi du héros justifie le retour réflexif du narrateur sur son personnage. Le texte mime le mouvement de la conscience au réveil, remplaçant seulement par un récit développé l'esquisse d'un monologue intérieur instantané et schématique. Cette substitution, cette ellipse, s'opère entre le premier et le second alinéa :

Vers le milieu de la nuit, Jean Valjean se réveilla. Jean Valjean était d'une pauvre famille de paysans de la Brie [...].

La preuve, mais aussi le correctif de ceci se trouvent plus loin, lorsque, le portrait et l'histoire de Jean Valjean achevés, le récit reprend au moment où il avait été interrompu. La preuve : le texte signale que ce qui vient d'être raconté était l'objet des pensées mêmes du héros à cet instant : « Il était dans un de ces moments où les idées qu'on a dans l'esprit sont troubles. Il avait une sorte de va-et-vient obscur dans le cerveau. Ses souvenirs anciens et ses souvenirs immédiats y flottaient pêle-mêle et s'y croisaient confusément [...]»⁶. » Mais aussi le correctif car cette notation elle-même indique que rien n'empêchait Hugo de rattacher explicitement l'histoire de Jean Valjean à

6. « L'Homme réveillé », I, 2, 10 ; 79-80.

ses souvenirs, soit par une simple transition du type : « Il se souvint de sa pauvre famille de paysans de la Brie. Dans son enfance... », soit par un véritable monologue intérieur rétrospectif. Il faudra revenir sur ce refus et sur cette solution moyenne, ou plutôt mixte.

C'est surtout un récit réaliste par sa construction et ses objets. De la naissance et des ascendants au moment présent, l'ordre est chronologique. Classiquement, on passe de l'état civil au caractère, puis au mode général d'existence du personnage avant d'en venir, plus longuement, aux circonstances qui expliquent la situation présente.

Un grand nombre de notations, brèves et concrètes, ancrent un personnage encore mystérieux dans la réalité commune. Hugo précise en particulier les déterminations sociales qui pèsent sur le héros : son nom, populaire et dont l'étymologie est d'autant plus probable que Hugo l'avait d'abord nommé, effectivement, Vlajean ; le fait qu'il n'ait pas appris à lire ; la mort prématurée de ses parents et sa cause : chute et fièvre de lait, des accidents du travail. Son existence s'inscrit dans des usages populaires : la pratique du logement commun à la famille étendue, celle du remplacement familial : de la mère par la sœur et du père par l'oncle, la fatigue et le repas muet comme imité d'un tableau de Le Nain, la multiplication des métiers, effectivement courante en milieu rural. Autres signes encore d'un réalisme attentif : l'indication précise des sommes d'argent – 18 sous par jour (soit moins d'un franc qui vaut une dizaine de nos euros) alors qu'on enverra Cosette acheter un gros pain avec 15 sous – ; la distinction, très juste, entre l'illégalisme populaire et la délinquance urbaine ; le détail des difficultés quotidiennes rencontrées par la sœur de Jean Valjean et son enfant à Paris : école qui ouvre après l'heure de travail des parents (mais, déjà, l'abandon des autres enfants donne un autre sens à cette brève solitude de l'enfant) ; et, bien sûr, tout ce qui concerne le bain : le ferrement des forçats en particulier, auquel Hugo a plusieurs fois assisté, et les tours d'évasion.

...CORRIGÉES

De diverses manières pourtant, mais sans que cela puisse encore organiser, ni même esquisser, une lecture cohérente, le texte sort de la relation réaliste. Ne serait-ce que par une simple accentuation du ton en vue d'un effet de pathétique ; effet d'autant plus sûrement atteint que les moyens mis en œuvre sont moins repérables.

Tout au début, « pauvre famille de paysans de la Brie » ne dit pas exactement la même chose que « famille de paysans pauvres » et la localisation n'est pas indifférente. Elle oppose la pauvreté de la famille

à la richesse du pays, qualification minimale de la misère mais qui rejoint l'ensemble de la perspective de Hugo. Ce n'est sans doute pas non plus par hasard que Jean Valjean devient le soutien de la famille de sa sœur à 25 ans, âge précisément de la majorité civile, donc auquel il pourrait et devrait fonder sa propre famille.

La phrase : « Sa jeunesse se dépensait dans un travail mal payé » implique qu'au travail mal payé s'ajoute la jeunesse jamais payée. Non pas 'perdue', comme celle des bourgeois, mais « dépensée », elle complète pour ainsi dire un salaire insuffisant. Il y a là, toutes choses égales d'ailleurs, un équivalent exact de ce que Marx appelle le « sur-travail ». Même ambiguïté pertinente, et belle, dans le decrescendo de « moissonneur » à « homme de peine » qui implique la multiplicité des métiers déqualifiés mais donne aussi un sens second, et propre, à « homme de peine ».

L'accentuation pathétique peut être sublime. Ainsi le « Quand il pleuvait, une vieille femme, la portière, en avait pitié[...] » implique qu'elle n'en a pas pitié quand il ne pleut pas ! – sans qu'il y aille de sa faute, étant elle-même misérable. Ou encore cette inversion des douceurs bourgeoises : « et le petit dormait là dans un coin, se serrant contre le chat pour avoir moins froid ».

Au delà de ces effets de modulation, certains passages tirent leur valeur non plus principalement d'une coloration expressive de la réalité, mais de leur portée symbolique.

« Sa mère s'appelait Jeanne Mathieu » : renversement du genre et de l'ordre des évangélistes. Nouvel Évangile, évangile de la misère, le livre doit retourner la bonne parole pour la retrouver parce qu'elle a été depuis longtemps détournée. « Quant au mode de prier, dit Hugo au chapitre du couvent, tous sont bons pourvu qu'ils soient sincères. Tournez votre livre à l'envers, et soyez dans l'infini⁷. » Or le roman fourmille d'inversions comparables. Ainsi l'ironie terrible du titre *Christus nos liberavit*⁸ ou encore l'inversion proprement scandaleuse de la crucifixion : lorsque Jean Valjean est enterré – et ressuscité – aux lieu et place de Mère Crucifixion⁹ et, surtout, lorsque tout à la fois

7. II, 7, 6; 409. Mais cette curieuse formule peut se lire autrement et s'appliquer au livre même que le lecteur lit : *Les Misérables*. On retrouve alors le schéma d'une inversion du texte propulsive vers l'infini qui, par delà son charme, fait une sorte d'art poétique du poème de *L'Art d'être grand-père*, *Les Griffonnages de l'écolier* (VIII ; volume « Poésie III », p. 781).

8. Titre du chapitre I, 5, 11 ; 149, dont le sens est que le Christ est bien loin de nous avoir libérés ou, plus pudiquement, que « la sainte loi de Jésus-Christ gouverne notre civilisation, mais elle ne la pénètre pas encore », contrairement à l'une des thèses centrales du *Génie du christianisme*.

9. Livre 8 de la seconde partie (415), au titre légèrement irrespectueux : *Les cimetières prennent ce qu'on leur donne*.

bon et mauvais larron, il est crucifié, mais face contre terre, pendant que les deux Jésus, Marius et Cosette, jouent une scène de la Nativité¹⁰.

Le métier aussi de Jean Valjean, émondeur, est symbolique¹¹. C'est le destin du héros que d'élaguer, nettoyer, purifier en lui-même. Par une ascèse continue – pauvreté, chasteté, obéissance au devoir et à la conscience –, mais aussi par cette sorte d'ascèse intérieure qui fait de lui un personnage intense mais vide, blanc, et comme absent de lui-même.

Enfin une évidente et lourde symbolique des chiffres associe les neveux de Jean Valjean aux frères du Petit-Poucet, mais, plus généralement, montre dans leur sort la destruction du sacré. Ils sont sept, le plus jeune, à Paris, a sept ans, son école ouvre à sept heures, mais sa mère n'a plus que lui : elle a perdu les six autres et elle doit le quitter à six heures.

*
* *

SYSTEMES ESQUISSES

Préformée par la culture, cette symbolique est ponctuelle, même si elle s'étend parfois en réseaux qui couvrent le roman tout entier. D'autres éléments du texte ne prennent sens que dans leur articulation avec le reste du livre au sein duquel ils contribuent à former des systèmes spécifiques, c'est-à-dire des sens nouveaux donnés par le texte aux mots et au réel. En droit, ces systèmes, liés les uns aux autres en un propos, ne sont pas isolables. Force est pourtant ici de les envisager successivement et de tenter ensuite leur formalisation d'ensemble. On

10. Tout le roman dit que l'amour – filial pour la patrie, paternel ou « proprement dit » – est une misère : une déchéance destructrice et le plus sûr sinon le seul gage de la présence d'un *quid divinum* en l'homme. Il ne le dit nulle part plus éloquemment que dans le rapprochement des deux nuits d'amour : la blanche de Marius et Cosette qui, s'ils n'étaient pas « éblouis de volupté » pourraient entendre « dans leur chambre un bruissement d'ailes confuses » (V, 6, 12 ; 1086) et la noire, de Jean Valjean, lui aussi étendu « comme un crucifié décloué qu'on aurait jeté la face contre terre », non sur le grand corps blanc mais sur l'enfantine robe noire désertée de Cosette, lui aussi sous la présence du « On qui est dans les ténèbres ». La prière – la « réparation » des religieuses du Petit-Picpus est décrite dans les mêmes termes (II, 5, 7 ; 366) – et l'amour se font sous le regard de Dieu qui n'est rien d'autre que le dépassement par elle-même de l'humanité, creusant « son propre éblouissement ».

11. Très logiquement, au couvent – envers du monde social –, le métier de Jean Valjean s'inverse et il devient jardinier. Mabeuf, Myriel et le Colonel Pontmercy le sont aussi, virilités sans fruit ou qui en ont été dépossédées. Lorsque leur installation rue Plumet rend Cosette à Jean Valjean, il laisse son jardin dans un bel abandon (IV, 3, 3 ; 700).

entre là dans ce qu'il y a de proprement créateur dans le roman.

La formule « cela se fit simplement » marque d'entrée de jeu le destin de Jean Valjean et le place sous le signe de cette absence à soi dont on a déjà repéré un indice, sous le signe d'une épuration des motifs, discussions, raisons, d'un automatisme du geste. Caractérisant ici l'entrée du personnage dans la vie adulte, elle rejoint, tout à la fin du livre, le vers inscrit sur sa tombe et qualifiant sa mort :

La chose simplement d'elle-même arriva [...].

Plus décisivement encore, la double anecdote de la nourriture prise à Jean Valjean par sa sœur pour la donner aux enfants et du lait volé et remboursé entre dans un vaste paradigme du don et du vol dont les premières occurrences suivent immédiatement (vol du pain, vol des couverts de M^{gr} Myriel) mais qui se poursuit bien au-delà : vol de la pièce de Petit-Gervais, vols des Thénardier, tentative de vol de Montparnasse empêchée par Jean Valjean et comme annulée par l'offre faite à Montparnasse de la bourse que celui-ci voulait lui prendre¹². Ce système s'articule sur trois principes.

L'un veut que chez les misérables, ou entre eux, la charité ne s'exerce pas. Le don y est impossible parce qu'il n'y a rien à donner. Les misérables ne connaissent que le sacrifice ou le vol et plus exactement, puisque le vol est puni au-delà du tort qu'il a fait, ils ne connaissent que le sacrifice. Gillenormand fait des cadeaux aux mariés alors que Jean Valjean se sacrifie à eux ; non seulement parce qu'il donne tout, mais aussi – l'un était signe de l'autre – parce qu'il fait don d'un argent misérable : enterré et déterré comme le produit d'un vol¹³.

Le second est que, d'une manière ou d'une autre, la punition du vol est ou serait toujours une injustice – comme ici au troisième vol, celui du pain – si bien que la seule manière d'effacer le vol n'est pas de le punir mais de l'annuler par un don égal ou supérieur. C'est ce que fait

12. IV, 4, 2 ; 725 et suiv. L'épisode reprend l'histoire initiale des flambeaux de l'évêque et des vols de Thénardier. A l'achat de Cosette et au bouge Jondrette, Thénardier lui-même empêche Jean Valjean d'annuler l'escroquerie consentie par la réitération du don. Rien ne reste dans la conscience de Montparnasse des paroles et du geste de Jean Valjean : rien ne reste non plus dans sa poche. Thénardier lui aussi sera ruiné. Mais Jean Valjean lui-même n'est pas non plus converti par la charité de M^{gr} Myriel. Il faut, pour que cette grâce soit efficace, que le héros récidive et accomplisse sur Petit-Gervais l'action la plus scandaleuse et la plus noire du livre : qu'il passe par cet abîme rédempteur de l'extrême misère. Montparnasse et Thénardier restent balzacien ; leur présence souligne l'irréalisme du destin de Jean Valjean. Toutes ces questions de l'échange ne seront bien éclairées qu'une fois achevée la thèse que J.C. Nabet consacre à « l'économie des *Misérables* ».

13. C'est ce qui donne tout son prix au fait que le paquet de billets porté par Jean Valjean soit pris, par une profonde méprise de M^{lle} Gillenormand, pour un livre.

ici Jean Valjean par deux fois, puis Myriel envers lui, Jean Valjean lui-même envers Thénardier à deux reprises, Marius envers Thénardier, Jean Valjean envers Montparnasse. Il ne reste qu'un vol qui ne soit ni puni, ni annulé en don : la pièce volée à Petit-Gervais, faute originelle non rachetable qui, en quelque sorte, interdit à Jean Valjean de se confondre avec M. Madeleine et le marque définitivement comme misérable.

Car, c'est le troisième principe, l'annulation du vol par le don n'est effective que s'il est total, sacrificiel. Elle est partielle et aboutit à un simple commerce si, comme le fait M^{sr} Myriel, quelque chose est demandé en échange. Ceci, c'est ce que pratiquent aussi Marius à l'égard d'Éponine et Gillenormand envers les enfants de la Magnon. Ils se privent mais ne se dépouillent pas et n'empêchent pas la perte de ceux qu'ils sauvent. Ici au contraire, et aussi plus tard envers Champmathieu, Cosette et Marius, Jean Valjean ne demande rien en échange. Le sacrifice complet, seul rédempteur, exige la misère : qu'on y soit ou qu'on y rentre. C'est la limite que M^{sr} Myriel atteint mais ne franchit pas et il ne rachète qu'à moitié Jean Valjean¹⁴.

Notons enfin que si Marie-Claude faisait payer le lait dérobé plus cher qu'il ne vaut, elle ferait exactement ce que fait la justice en punissant Jean Valjean, mais aussi ce que ne cessent de faire les Thénardier, et qui consiste à imposer à la misère un remboursement excédant la dette. La surcharge pénale est l'identique inversé du vol ainsi que l'indiquent l'existence des mouchards – Claquesous, Thénardier – et l'origine de Javert, « né dans une prison d'une tireuse de cartes dont le mari était aux galères ». Entre bourgeois l'échange est égal et réglé ; entre misérables ou des bourgeois à eux il ne l'est jamais et devient vol, escroquerie, pénalité ou sacrifice, qui est un vol intégralement accepté. Le misérable est voué au sacrifice, qu'il se sacrifie ou soit sacrifié.

La même idée d'un renversement, dans la misère, des valeurs de la société – au moins de leur interdiction – s'observe dans l'épisode du bain. « Ses camarades l'aidèrent, comme cela se fait dans ce triste lieu ». Que le mot n'existe pas encore ou que Hugo ne veuille pas l'employer, il n'écrit pas « ses codétenus » ni « les autres bagnards » ;

14. M^{sr} Myriel reste toujours au seuil du crucial. Les rencontres successives qui le confrontent à la misère : celle du condamné à mort (« ce misérable lié de cordes », I, 1, 4; 15), de Cravatte (« C'était un hardi misérable », I, 1, 7; 23), du Conventionnel G. (I, 1, 10; 30), de Jean Valjean lui-même, l'ébranlent sans le faire basculer. Le chapitre « Ce qu'il pensait » dit exactement ce qui lui manque : d'être un génie, d'extraire la pensée, outre la pitié, de « l'universelle misère [qui] était sa mine » (I, 1, 14; 48).

et c'est bien le comble d'horreur du bagne et la nature même de la misère en général qu'elle dénature l'individu et que les valeurs s'y inversent. Le portrait d'Éponine le dit carrément :

« [...] de tout cela il était résulté, au milieu de la société humaine telle qu'elle est faite, deux misérables êtres qui n'étaient ni des enfants, ni des filles, ni des femmes, espèce de monstres impurs et innocents produits par la misère.

Tristes créatures sans nom, sans âge, sans sexe, auxquelles ni le bien, ni le mal ne sont plus possibles, et qui, en sortant de l'enfance, n'ont déjà plus rien dans ce monde, ni la liberté, ni la vertu, ni la responsabilité¹⁵.

Ici l'entraide tourne à la complicité, l'instinct maternel au vol. De même Gavroche sauve ses frères – *comment de frère on devient père*¹⁶ – mais il y perd son enfance et ne leur apprend que l'argot. Dévouement délétère qui en entraîne un autre. Gavroche doit abandonner ses frères pour venir en aide à son père. Il le fait de la même manière, sans savoir qu'il s'agit de lui – l'apprenant, il a un sublime « ça n'empêche pas ! » – dans une toute fraternelle complicité d'évasion¹⁷. Plus évidemment encore, l'histoire de Fantine dit en clair que la misère fait tourner l'amour à la prostitution, et la maternité soit à l'exploitation de l'enfant, soit à celle de la femme, plus probablement aux deux.

Enfin, la chronologie des mésaventures du héros participe au même système d'inversion dans la misère et en misère de ce qui est succès, gloire ou bonheur dans la société. Pour n'en pas faire le trop long tableau¹⁸, concluons seulement que, de la naissance de Jean Valjean

15. III, 8, 4 ; 583 et suiv., dont le titre « Une rose dans la misère » accomplit le présage de la description initiale des deux enfants : « on eût dit deux roses dans de la ferraille » (I, 4, 1 ; 118).

16. C'est le titre du chapitre (V, 1, 16 ; 961 et suiv.) où l'aîné des deux enfants recueillis par Gavroche récupère un morceau de brioche abandonné aux cygnes par un petit, bourgeois repu, et le donne au cadet en disant : « Colle-toi ça dans le fusil ! », rappel émouvant et sinistre du même geste de Gavroche envers eux (IV, 6, 2 ; 751) et de sa collecte des balles au chapitre précédent.

17. IV, 6, 2 et 3 ; 747 et suiv.

18. Le vol du pain se situe à l'hiver 1795 : à la fin de la Convention. Le 22 avril 1796 est la date de la première grande victoire de Napoléon, de la rencontre des parents Hugo et du ferrement de la chaîne de Jean Valjean. Fin 1799 : première évasion de Jean Valjean ; novembre 1799 : 18 Brumaire. Signalons prudemment mais fermement, car ce ne serait pas la première référence autobiographique secrète du livre, que le numéro d'écroû de Jean Valjean : 24601, pourrait bien désigner la date de la conception de Hugo : 24 juin 1801. L'année de la troisième évasion, 1806, est celle de la conquête du royaume de Naples où le Général Hugo aura d'importantes fonctions et de la naissance de Juliette. Y. Gohin ajoute ici, à juste titre, que les

en 1769, qui date aussi celle de Napoléon, à sa libération en 1815 –qui voit également outre Waterloo, la séparation des parents Hugo et la naissance de Cosette –, les correspondances des dates sont telles que tous les malheurs du héros, évasions manquées et libérations ratées, coïncident avec le développement de la carrière de Napoléon et avec les moments fondateurs et euphoriques de l'enfance de Hugo – et inversement. Tout se passe comme si Jean Valjean, envers misérable et contrepartie nécessaire de Napoléon, payait de son exil et de sa misère les succès de l'Empereur et le bonheur de Hugo lui-même, ainsi qu'il le fait, tout au long du roman, pour Fantine, Champmathieu, Cosette et Marius.

PERSONNAGES ÉCLIPSÉS

Sans renoncer à une perspective réaliste, ce texte s'éloigne donc d'elle en construisant en un système signifiant, dont on n'a fait qu'ébaucher la cohérence, ce qui pourrait passer pour la transcription directe d'une réalité fictive imitant le réel et seulement plus émouvante que lui. Le même processus d'acceptation et de détournement du réalisme s'observe dans la construction du personnage central. Quoique ce chapitre d'un grand « naturel » ne le mette pas en évidence, Jean Valjean n'est pas un héros « normal » de roman. Le texte, tout à la fois, forme son personnage sur le monde ordinaire et l'y soustrait ; il signale lui-même en quoi et pourquoi, généralement mais plus particulièrement jusqu'à une certaine date de sa vie, Jean Valjean est le héros d'un roman impossible et pourtant nécessaire.

La présentation initiale du personnage se fait sur le mode négatif : « il n'avait pas appris à lire », « sans être triste », « endormi », « insignifiant », « il avait perdu », « il ne lui était resté que ». Ceci correspond bien sûr à la pauvreté, au dénuement, mais aussi à autre chose : la caractérisation positive du personnage semble impossible ; il tend à l'inexistence. Plus concrètement : « quand il eut l'âge d'homme, il était émondeur à Faverolles » – « était » au lieu de « devint », comme s'il l'avait toujours été. Le personnage n'a pas d'histoire. Ni d'individualité professionnelle : « Son père, émondeur comme lui » qui inverse, en outre, le sens de la transmission héréditaire. Sa date de naissance manque ; on peut la calculer mais elle pas indiquée. Son nom achève un état-civil défectif. « Jean Valjean ou Vlajean, sobriquet probablement et contraction de *Voilà Jean* » : l'hésitation du

enfants de la sœur de Jean Valjean, nés entre 1786 et 1793 peuvent apparaître comme l'envers de la Révolution, sa face obscure et précaire, bientôt détruite ou perdue.

narrateur reproduit une incertitude d'état-civil ; c'est un sobriquet, son vrai nom est un faux nom, comme celui de Fantine ; moins qu'un nom : ce n'est qu'un prénom redoublé. Enfin ce nom n'est pas vraiment le sien puisque c'est aussi celui de son père et que sœur et mère ont, au féminin, le même prénom. Concluons : ces Jean sont des gens, des anonymes, des innommables.

L'histoire familiale aussi est remarquable, puisque Jean Valjean occupe successivement à peu près toutes les positions. Il est équivalent à son père par identité du nom, du prénom et du métier, que son père semble tenir de lui ; il est fils de sa sœur qui porte le nom de sa mère et mari de sa sœur dont il remplace le mari mort. Tout ceci ne met en place aucun inceste mais une fondamentale indistinction familiale. Jean Valjean n'a pas une place fixe, individuelle, qui le définirait dans une famille. Il n'est pas même caractérisé par la fonction virile : sa sœur travaille aussi et, auprès de ses enfants, il joue un rôle plus maternel que paternel. Bref, son histoire familiale n'est pas une histoire parce que le sujet s'y dissout au lieu de s'y constituer et parce que cette histoire patine au lieu de progresser. Elle se répète : le père meurt, le mari meurt, Jean Valjean va au baignoire. Elle se répète dans l'impossibilité : son héros disparaît avant même qu'elle ne commence.

Il n'a pas non plus d'histoire intime : « il n'avait pas eu le temps d'être amoureux ».

Plus généralement le personnage est entièrement dépourvu d'intériorité ; seul est noté son comportement – cela se fit simplement comme un devoir : « comme » et non « par » devoir –, et ce comportement tient à distance l'interprétation : « même avec quelque chose de bourru », « avait l'air de ne rien voir » ; « Jean Valjean, brusque et bougon, payait [...] et les enfants n'étaient pas punis » où, de nouveau, la parataxe – « et » au lieu de « pour que » – enregistre sinon le défaut d'intentionnalité, du moins le découragement du psychologue. Il en va de même pour la description du vol : l'intention est évidente, mais on saute de la cause, la faim, à l'exécution en passant sur tous les débats ou les plaintes qui auraient pu s'exprimer¹⁹. Ainsi encore au moment de la condamnation. Le procès n'est pas évoqué : il aurait donné lieu à description de l'état d'âme de Jean Valjean ou à la transcription de ses réponses aux questions.

De fait, nous rencontrons ici, sous sa forme absolue, un trait constitutif du héros : son mutisme – « sans dire un mot ».

19. L'attentat sur Petit-Gervais est aussi irréfléchi. C'est l'entrée du personnage dans la société et l'accession subséquente à la « conscience » – la vraie conscience, celle qui ne discute pas, est celle de la misère – qui détermine la stérile « tempête sous un crâne ».

Tout ceci est aussi vrai, et même davantage, des autres personnages. Pas d'état-civil non plus : Marie-Claude est nommée –pourquoi elle ? – mais ni le mari de la sœur, ni le petit dernier ; les âges et les professions font défaut plus encore ; l'histoire familiale – « sa sœur, mère Jeanne » – participe à la confusion de celle de Jean Valjean ; les personnages n'ont pas non plus d'histoire personnelle. Ils sont eux aussi l'objet d'une pure saisie des comportements : la sœur prend la nourriture de Jean Valjean pour la donner à ses enfants, mais elle-même « eût sévèrement corrigé les délinquants » : pourquoi? pour la dépense ou pour l'abus de confiance?

C'est encore plus manifeste dans la scène parisienne où les sentiments et leur expression sont transférés aux choses ; les personnages ne se plaignent pas et l'on ignore s'ils souffrent, mais le lieu de leur supplice est la rue du Geindre, près de S^t-Sulpice²⁰.

A cela s'ajoutent trois caractères nouveaux qui par définition ne pouvaient pas toucher Jean Valjean : l'indistinction des personnages dans un groupe, leur réification et le caractère lacunaire de leur histoire. Le dernier enfant est isolé, mais les autres sont confondus : « L'aîné des sept enfants avait huit ans, le dernier un » ; « c'était un triste groupe ». Plus clairement encore tout le paragraphe commençant par « C'est toujours la même histoire » implique une répétition qui vaut indistinction.

La pétrification amorcée dans la formule « triste groupe que la misère enveloppa et étreignit peu à peu » cristallise les figures de la magnifique phrase : « Le clocher de ce qui avait été leur village les oublia ; la borne de ce qui avait été leur champ les oublia. » Formules terribles. Non seulement il est hors de question que quelqu'un se souvienne d'eux et puisse les oublier, mais ces objets oubliés sont ceux par excellence de la mémoire et du souvenir ; et puis, on attendrait que ce soient les personnes qui oublient leur clocher ; il n'en est pas question non plus : les misérables ont moins de mémoire qu'une borne, du moins on ignore s'ils en ont une.

Ils n'ont enfin que des lambeaux d'histoire. Oubliés, s'oubliant entre eux, leur unique réapparition – au rebours de ce qu'aurait fait tout roman, tout feuilleton – accentue la déception d'une éclipse irrémédiable.

20. Il importe peut-être que ce quartier ait été familier au Hugo des *Lettres à la fiancée*, mais sûrement autant que le « geindre » soit le « premier ouvrier boulanger, celui qui pétrit le pain, ainsi dit à cause de l'espèce de gémissement dont il accompagne ordinairement son travail » (*Grand dictionnaire...* de P. Larousse).

Surtout, après la condamnation du héros, sa qualification romanesque change en même temps que, paradoxalement, elle se maintient. Et même, à première vue, s'accomplit : « Tout s'effaça de ce qui avait été sa vie, jusqu'à son nom ; il ne fut même plus Jean Valjean, il fut le numéro 24601. » Mais le bain ne peut effacer qu'une individualité déjà annulée par la misère. Sa condamnation vaut donc pour Jean Valjean accès à l'existence individuelle. Il est reconnu : « c'était Jean Valjean » ; des qualités lui viennent, antérieures au jugement mais que le texte ne dit qu'après : une habileté hors pair à la carabine, la pensée : « un être pensant », la parole : « J'étais émondeur... » et le geste qui affirment une élémentaire conscience de soi et engagent une communication, les signes de l'affectivité : les larmes, l'intention : « la chose quelconque qu'il avait faite, il l'avait faite pour... », une réflexion, même confuse : « il y démêlait aussi, à travers les vagues idées d'un pauvre homme ignorant de tout, quelque chose d'excessif ».

Du coup, le personnage entre dans la mémoire et dans l'histoire : dans la mémoire du geôlier qui autorise le récit dont il est l'objet, et dans celle de l'inconnu auprès de qui il est destinataire d'un second récit ; dans l'Histoire, par la coïncidence du ferrement de la chaîne avec un événement historique, et dans l'histoire comme forme de la narration qui emploie maintenant le passé simple. L'inculpation de Jean Valjean inaugure une histoire propre, continue, datée, répétitive certes, mais pas entièrement : ses évasions sont toutes différentes, et qui achève de caractériser le personnage comme sujet en le changeant : « Jean Valjean était entré au bain sanglotant et frémissant ; il en sortit impassible ». Ce qui était « quelque chose d'assez endormi et d'assez insignifiant » devient un « homme très dangereux ».

*

* *

LA MISÈRE ET SON ROMAN

Voici donc non pas deux parties du texte – car la distinction analysée s'opère tout au long du récit et n'est d'ailleurs pas absolue – mais deux objets, en l'occurrence deux sujets : Jean Valjean après le vol d'une part et de l'autre les membres du « groupe » où il est inclus jusqu'à son « crime ». Cette distinction conduit à l'essentiel.

Le texte désigne et institue de la sorte deux catégories de misérables ; surtout il se plie lui-même pour la fonder et la manifester à la différence qu'il établit entre les misérables tels que la société les connaît et les accueille – objets de pénalité et de charité – et ceux qui sont hors d'elle, étrangers, enfouis dans les ténèbres, au-delà de tout : dans un autre monde qui n'est pas celui de la société – non pas même de la bonne société mais de la société elle-même.

Faire de ces derniers des personnages romanesques serait mentir deux fois. La première en entérinant l'ignorance qui les environne – et ce serait perpétuer leur exclusion, leur rejet, leur enfer, leur inexistence sociale ; la seconde en leur donnant une existence fallacieuse, en entretenant l'illusion qu'ils sont des hommes comme les autres puisqu'on peut leur consacrer un roman comme les autres.

Les objets de ce texte, mais c'est aussi vrai de tout le livre, et son comportement envers eux – son contenu et sa forme si l'on veut –, montrent pourquoi les misérables ne sauraient être personnages de roman : parce que la misère les dépouille de ce que la société assure aux autres hommes : l'individualité, la parole, la conscience, l'histoire personnelle et continue, l'identité. Hugo refuse de donner aux misérables tout ce qui leur manque – plus exactement tout ce qui, du point de vue qui est inévitablement le sien, est nécessairement ignoré en eux – et s'astreint à ne parler d'eux que par biais et échappées, lorsqu'ils croisent ce qui est racontable, et ceux qui le sont.

Bref, la misère est une impossibilité romanesque et le livre pose sa nature en renonçant à la peindre. Comment raconter « toujours la même histoire » ? Comment dire ce que le clocher et la borne, seuls témoins de ce monde-là, ont eux-mêmes oublié ? « Qui est-ce qui s'occupe de cela ? » Ou, comme le dit crument Javert parlant de Champmathieu : « C'était très misérable. On n'y faisait pas attention²¹. »

Par son silence même, par son refus du réalisme qui consisterait à observer ce qu'en réalité on ignore et à dire l'ineffable, ce texte participe à la construction d'une sorte de modèle logique de la société qui est une des visées essentielles du roman. Il montre la société comme édifiée sur et contre la misère qu'elle produit et qui est à la fois sa base, sa conséquence, son envers et une partie d'elle-même. Dans le chapitre I, 2, 8, *L'Onde et l'ombre*, un navire représente la société en marche et la mer est « l'inexorable nuit sociale [...] C'est l'immense misère ». La misère est donc ce dont triomphe la société, ce que sa destination et son utilité sont de vaincre et sans quoi elle n'aurait pas même de raison d'être et, en même temps, son élément naturel, ce sur quoi elle s'appuie, mais aussi ce qui résulte de son existence. Si bien que l'être même de la société est de produire la misère – de rejeter et

21. I, 6, 2 ; 164. La misère est tout ce qui ébranle le principe d'identité : les états-civils obscurs ou multiples – Thénardier comme Jean Valjean, titulaire de trois domiciles –, l'indistinction du sexe – Éponine, Montparnasse –, ou de l'âge : Gavroche ; les matières confuses : sable-mouvant, boue, nuée, brume. Rien d'étonnant qu'elle échappe à Javert, héros de la qualification et qu'elle fasse voler en éclats sa conscience lorsqu'elle s'impose à lui. Les « tempêtes sous un crâne » disent également l'inefficacité des catégories morales envers la misère.

d'abandonner à la mer des hommes – en même temps que de s'en affranchir.

Cette autre métaphore de l'humanité qu'est la description de l'égout s'interprète de la même manière ; la misère est à la société ce que l'égout est à la ville : le dessous, le contraire, le déchet et une essentielle nécessité. Société et misère sont donc complémentaires en même temps que contradictoires. Le chapitre *Les Mines et les mineurs* offre une troisième image de ce dispositif : la construction sociale repose sur un sol miné – par les bandits, mais aussi par les chercheurs, savants, poètes et révolutionnaires – qui forme à la fois son support, la promesse de sa destruction et la garantie de son progrès²².

Entre ces deux mondes la séparation est absolue ; de l'un à l'autre la cécité est totale. « Ils s'enfoncèrent peu à peu dans cette froide brume où s'engloutissent les destinées solitaires, mornes ténèbres où disparaissent successivement tant de têtes infortunées dans la sombre marche du genre humain. »

Cloison d'autant plus opaque qu'elle n'est pas rigoureusement étanche. Une porosité, un système de communication rare existe, mais qui accommode les objets qui y transitent, et les déforme. Si la misère elle-même n'a pas d'histoire et ne saurait être racontée, elle sera donc entr'aperçue, devinée, aux points de contact qu'elle a avec la société, moyennant correction des métamorphoses qu'elle y subit. Ces limites²³ où est inévitablement installée l'écriture sont institutionnelles : les misérables n'existent que comme délinquants ou secourus. Ailleurs, dans l'économie ou la guerre, ils ne figurent pas en tant que misérables ; comme tels ils ne sont, pour la société, que le point d'application de l'activité du juge et du policier – réunis en Javert – ou de l'homme charitable: M^{gr} Myriel, M. Madeleine.

Ces institutions produisent l'objet de leur activité ; pour autant qu'elles le trouvent, elles le transforment au moins, et ne conduisent pas la misère à l'existence sociale sans la dénaturer: Champmathieu au tribunal, Jean Valjean au ferrement de la chaîne en sont la preuve.

22. Si bien que le rapport finit par s'inverser entre la société, illusoirement affranchie des nécessités de la condition humaine, et la misère qui est l'humanité même parce qu'elle confine à la divinité comme à la bestialité. Jean Valjean est un ange qui fait la bête, ou l'inverse, et il n'a pas tort. Du point de vue de la vérité, c'est donc la société qui est une partie, la plus misérable sans doute, de la misère. De là la nécessité de renverser la perspective réaliste et de voir la société du point de vue des misérables : depuis Waterloo, le couvent, l'argot, l'égout. « L'économie politique voit [dans l'égout] un détrit ; la philosophie sociale y voit un résidu. / L'égout, c'est la conscience de la ville. » (V, 2, 2 ; 995)

23. La thèse d'A. Lohier a montré la valeur heuristique et la capacité de formalisation de cette notion. (*La notion de limite clans Les Misérables*; Caen, 1974, directeur: J. Seebacher).

Elles ne saisissent pas le coupable ou le secourable pour le punir ou l'aider, elles instituent l'innommable en misérable à soulager ou à châtier ; plus exactement à soulager et à châtier puisqu'elles se le renvoient incessamment l'une à l'autre. Ainsi Jean Valjean entrant à Digne passe de la prison, qui n'en veut pas, à la maison de M^{gr} Myriel et y revient bientôt avec accompagnement de gendarmes. Alternance ou convergence : Javert ne réussit à surprendre Jean Valjean qu'en deux circonstances : lorsque, dépassant la charité vers le sacrifice, le héros risque sa vie pour sauver un homme – Fauchelevent d'abord, lui-même ensuite, Marius enfin – et s'avoue ainsi pour ce qu'il est, un misérable ; ou lorsque lui, Javert, ayant superposé les deux casquettes, celle du mendiant cachant celle du policier, surprend « le mendiant qui fait l'aumône »²⁴.

Obéissant à cette logique et la manifestant, notre texte ne s'empare des misérables que lorsqu'ils sont pleinement ou virtuellement inclus dans l'ordre de la pénalité ou de la charité. C'est vrai de Jean Valjean qui n'accède qu'après son vol au statut de personnage, mais aussi des siens. Les tableaux de la famille Valjean mobilisent tous soit la pitié charitable – ainsi l'enfant de la rue du Geindre – soit la délinquance : ainsi le repas familial et le vol du lait. Mais le roman entier est tissé sur cette trame. A M^{gr} Myriel, mouton, fait pendant Javert, loup ; Thénardier exploite criminellement les deux systèmes, faux pauvre et vrai délateur ; Fantine est abandonnée par un futur avoué, injuriée par un futur juré, prise entre M. Madeleine et Javert, l'hôpital et la prison ; Marius dans la mesure Corbeau est partagé envers Thénardier entre un devoir de charité – mal comprise car il devrait le punir d'un vol – et un devoir civique tout aussi mal compris, faux dilemme qui se renouvelle, à la fin, envers Jean Valjean.

Ce dernier surtout, dont le malheur est que sa conduite procède soit de Javert soit de Myriel, ne parviendra jamais à échapper à la charité de l'un ni à la poursuite de l'autre et passe successivement du bagne au patronat charitable, involontairement criminel envers Fantine, du bagne à la mesure Corbeau, construite par un procureur au Châtelet et sise Boulevard de l'Hôpital, puis au couvent – bagne céleste et bénévole – et de là, alternativement, de la maison de la rue Plumet, construite elle aussi par un magistrat, à la rue de l'Homme Armé, où il meurt « lorsqu'il n'eut plus son ange », son ange gardien aux deux sens et en deux personnes : Cosette, objet d'une charité qui le faisait vivre et elle-même dame de charité et, à défaut de Javert suicidé, Marius qui

24. La formule fait admirablement la différence entre la charité et le sacrifice. M^{gr} Myriel aussi serait une sorte de « mendiant qui fait l'aumône » s'il ne la faisait pas à-qualités.

a continué l'enquête et qui est avocat.

On a reproché à Hugo de n'avoir pas mis en scène le prolétariat véritable et d'avoir choisi de montrer les populations asilaires. Bien à tort. Tout l'effort du roman est de ne pas tricher avec cette donnée irréductible que sont ses propres conditions sociales d'existence et celles de son objet, telles que ce qu'il vise est innommable et lui échappe, et ne peut être dit ni saisi autrement qu'au travers des institutions qui lui donnent sa forme socialisée, une forme mensongère. Mais à l'inverse de Sue et de Balzac qui, plus ou moins innocemment, combinent ou alternent le point de vue charitable – *Le Médecin de campagne* – et policier – *Les Paysan* –, Hugo n'entérine pas les formes sociales de l'appréhension de la misère, mais les énonce pour les dénoncer. Il corrige une inévitable erreur de perspective en exposant les conditions falsificatrices de la perception de son objet.

Paraphrasons notre texte. Il dit : j'écris l'histoire de Jean Valjean et non celle de sa sœur ou de son neveu – celle-là je ne l'écrirai jamais –, d'un misérable poursuivi et secouru, parce que les guichetiers parlent, les bagnards ont des aventures, les évêques font des conversions mémorables, tandis que les clochers et les bornes sont muets, les Champmathieu et les Valjean aussi, la misère trop uniforme et trop profondément obscure. Le roman s'affranchit de sa dépendance en la manifestant : en se plaçant non pas au centre de la société et de la socialisation de la misère, ni non plus en ce lieu interdit qu'est la misère elle-même, mais à leur bord, à leur limite, de manière à pouvoir non pas montrer mais signaler l'autre monde, celui dont on ne saurait parler, – ne serait-ce que parce qu'il ne parle lui-même que patois ou argot.

Cette stratégie romanesque toute particulière consiste à prouver le propos en s'en appliquant à soi-même les conséquences. Elle oblige le texte à quitter le lieu où pourtant il se sait de force installé : la forme même du roman, et plus particulièrement du roman réaliste, ici non pas dépassée mais biaisée, retournée contre elle-même, critiquée et parasitée en une dissonance qui manifeste une dissidence.

*
* *

LE ROMAN MINÉ

La tension vers un romanesque impossible et nécessaire se dit parfois directement. Au sommet des souffrances de Jean Valjean – *La Nuit blanche* – le narrateur s'abstrait ainsi de leur spectacle :

Sa rêverie vertigineuse dura toute la nuit.

Il resta là jusqu'au jour, dans la même attitude [...]. Il était immobile comme un cadavre, pendant que sa pensée se roulait à terre et s'envolait [...]. A le voir ainsi sans mouvement on eût dit un mort ; tout à coup il tressaillait convulsivement et sa bouche, collée aux vêtements de Cosette, les baisait ; alors on voyait qu'il vivait.

Qui ? on ? puisque Jean Valjean était seul et qu'il n'y avait personne là ?

Le On qui est dans les ténèbres.

Ce prodigieux, et blasphématoire, aveu d'impuissance est un cas limite. Constante, l'autocritique romanesque est ordinairement plus discrète. On en donnera trois exemples : le refus général de faire accéder Jean Valjean à un plein statut de sujet, à une personnalité romanesque complète ; la consommation de personnages faite par *Les Misérables* ; la multiplication des positions d'énonciation.

A. Ubersfeld et F. Vernier l'ont montré²⁵, la trop célèbre *Tempête sous un crâne* est inutile à l'action. M. Madeleine, épuisé, s'endort sans conclure ; tout a déjà été décidé ou le sera dans le rêve. La chose se fait simplement. M. Madeleine accède donc bien alors et le roman avec lui à ce modèle rhétorique et psychologique du débat intérieur, mais le texte rompt avec lui. Le principe du choix qui conduit Jean Valjean à redevenir lui-même est ailleurs, parce que la littérature, la morale et la psychologie ne sauraient déboucher que sur elles-mêmes, jamais sur la misère et le baigne, envers de la société où elles ont cours. Le cas n'est pas unique. La tempête se répète plusieurs fois au long du roman – ainsi le texte dont on vient de lire la conclusion, toujours elle ne se déroule que sur le versant social du héros et cesse lorsqu'il bascule, à travers le rêve ou la rêverie, de l'autre côté de la société, là où la littérature ne saurait plus rien dire de lui, là où il faudrait pour narrateur « le On qui est dans les ténèbres ».

L'aventure par laquelle Jean Valjean fait fortune pourrait être la matière d'un roman balzacien. Hugo en fait l'économie, réglant la question en quelques paragraphes²⁶ et souligne l'absence de ce roman en développant sa conclusion. M. Madeleine – le nom de Jean Valjean lui est strictement refusé – aurait été un bon sujet de roman, et ce n'est pas pour rien que les adaptations cinématographiques distendent beaucoup ce bref épisode. Il a vécu une aventure individuelle mystérieuse qui désormais rencontre et détermine un destin social. C'est un nouveau Benassis. Description du personnage, énigme de son histoire,

25. A. Ubersfeld, « Le rêve de Jean Valjean » et F. Vernier, « *Les Misérables* » ce livre est dangereux », dans *Victor Hugo, L'Arc*, n°57, 1974.

26. I, 5, 1 ; 127-128.

retentissement de son action, controverse à son sujet, mise à l'épreuve, succès ou échec final : le texte n'esquisse ce roman possible que pour l'abrèger et le récuser. L'intrigue est toute entière montée pour montrer la supériorité morale de Jean Valjean sur Madeleine et ce qu'ont d'in-vraisemblable et de trop beau – d'irréel – les circonstances et l'effort sublime qui reconduisent le héros au bagne.

Ce n'est pas non plus sous son nom mais sous celui de M. Leblanc que Jean Valjean affronte héroïquement les bandits du guet-apens ; il est Ultime Fauchelevent dès qu'entré au couvent et le texte ne lui rend son nom lorsqu'il en sort que parce qu'alors la misère de la perte de Cosette va remplacer celle de la poursuite policière. La cinquième partie du roman, en revanche, a pour titre le nom du héros : c'est là qu'il accomplit le suprême dénuement, se livrant successivement à Javert qui le refuse, puis à Marius et Cosette qui le renvoient à l'anonymat : celui de la misère orginelle, celui du bagne, celui où le texte tient jusqu'à ce qu'il emporte Cosette de l'auberge de Montfermeil²⁷, celui de sa tombe.

Cette absence quasi générale du personnage, silhouette opaque et sans visage, dissous dans l'anonymat ou le pseudonyme, silencieux, déguisé, fantomatique, psychologiquement éclairé parfois mais moins comme sujet de sentiments que comme scène de la conscience et champ de pulsions, se rompt et cède aux rares moments où l'intrigue le reconduit à la vie sociale et où le texte, par contraste, le replace dans les formes conventionnelles du roman. Mais cette existence réservée, défective et comme soustraite, étant la vérité du héros et son destin, elle s'accomplit au dernier chapitre du livre qui réécrit sous sa forme définitive toute l'histoire qu'on a lue.

Cette pierre est toute nue [...].

On n'y lit aucun nom.

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

Il dort. Quoique le sort fût pour lui bien étrange,

Il vivait. Il mourut quand il n'eut plus son ange;

La chose simplement d'elle-même arriva,

Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va.

27. Car il est curieux que de la fin du chapitre II, 2, 3 ; 296 au début du chapitre II, 3, 11 ; 337, soit durant tout le récit du « rachat » de Cosette, le nom de Jean Valjean ne soit jamais employé. Mais ce n'est pas surprenant. Jean Valjean n'est lui-même qu'au bagne ou du fait de Cosette. On remarquera aussi qu'une des très rares invraisemblances de l'intrigue tient au fait que M. Madeleine tarde à partir pour Montfermeil. Il faut que Jean Valjean redevienne misérable pour devenir père de Cosette.

Image en abyme du livre, cette improbable épitaphe opère sur lui le geste d'effacement dont sa transcription, paradoxalement, résulte. Sans auteur, illisible et non pas même effacée mais 'probablement' effacée, l'inscription manifeste l'impossibilité, l'irréalité, du roman qu'elle résume et annule²⁸.

Une autre correction romanesque s'observe dans cette masse énorme de personnages à éclipse qui sortent de la nuit de la misère et peuvent être éclairés, une fois au contact de la société, par la pénalité ou la charité, puis y retournent, s'enfonçant dans un non-être qui est logiquement et littérairement scandaleux. Rien qu'ici : les parents de Jean Valjean, sa sœur et son mari, leurs sept enfants, Marie-Claude, l'inconnu qui parle d'eux à Jean Valjean, la portière, les ouvriers, les autres bagnards. Le roman consomme du monde. Et, comme toujours chez Hugo, il s'en explique : « O marche implacable des sociétés humaines ! Pertes d'hommes et d'âmes chemin faisant²⁹ ! » *Les Misérables* sont le contraire de la *Comédie humaine* ; ici les personnages reparaisants, là les personnages disparaissants. Ils reparaisent chez Balzac parce qu'ils sont du même monde, qui est aussi celui du narrateur et, virtuellement au moins, celui du lecteur. Le principe qui veut qu'un livre règle le sort de ses personnages est exploité par Balzac au bénéfice d'une vision de la société où la classe dominante a vocation à absorber ou à détruire la classe dominée. Hugo montre la même limite, mais place l'universalité réelle de l'autre côté de la barrière des classes et hors de portée de la « littérature ». L'infraction esthétique que constituent les personnages disparaissants manifeste la même division sociale que l'habileté balzacienne, mais elle contient une autre vérité.

Enfin le mode d'énonciation même du texte participe lui aussi à cette stratégie. On le vérifiera d'abord sur cet extrait. Car l'ensemble du chapitre remédie à ce que le roman lui-même, sous la plume de M^{lle} Baptistine, signale comme une bizarrerie : que Jean Valjean n'ait pas raconté son histoire à M^{gr} Myriel. « Mon frère ne lui a même pas demandé de quel pays il était, ni son histoire. Car dans son histoire il y

28. Les structures closes – comme ici –, les structures d'éclatement ou de dispersion – *Quatrevingt-Treize. Les Contemplations* –, et les structures de progression inachevable – *Dieu* et l'intrigue des *Misérables* comme succession d'épreuves pour le héros – sont comparables. Dans tous les cas, le texte refuse d'aboutir à une vérité positive et s'annule, par recommencement, évaporation ou poursuite indéfinie de son mouvement, en vue d'une reprise et d'un dépassement. Formes cohérentes avec la foi dans le progrès.

29. I, 2, 8; 78.

a sa faute et mon frère semblait éviter tout ce qui pouvait l'en faire souvenir³⁰. » Laissons de côté le fait que M^{gr} Myriel s'évite ainsi un pénible cas de conscience : s'il avait entendu l'histoire de Jean Valjean, c'en était fini de la charité et l'évêque n'avait plus qu'à réparer une injustice. On aurait vu Myriel déraillé. Au reste, il aurait dû connaître la statistique anglaise. L'aveuglement et l'injustice, c'est-à-dire la pénalité, sont la condition de la charité.

Ce récit aurait également pu prendre la forme d'un monologue intérieur de Jean Valjean. Ce n'est pas le cas : la nature même du personnage lui interdit – lui interdira toujours – un discours assez organisé pour que le lecteur le comprenne sans références antérieures et les normes littéraires rejettent un langage assez flou et immédiat pour être vrai. L'histoire de Jean Valjean doit donc être assumée par le narrateur. De fait, conformément à une vraisemblance que la narration réaliste elle-même ne respecte pas toujours, le narrateur adopte globalement le point de vue du personnage, ne raconte que ce qu'il pourrait lui-même raconter et se refuse à adopter une position supérieure à la sienne. Mais, dans le détail des choses, le texte change incessamment de mode narratif.

Ici, incertitude du narrateur : « sobriquet probablement », « il est probable », « c'était, je crois », « elle ne le savait peut-être pas elle-même », « ce fut, je crois, pendant... ». Là, ignorance affichée : « Que devint la sœur ? que devinrent les sept enfants ? », « Je ne sais plus par quelle voie ce renseignement lui parvint », « Où étaient les six autres ? », « et dans la suite de cette douloureuse histoire, on ne les retrouvera plus ». La narration simple, normalement dominante – « Jean Valjean était d'une pauvre famille de paysans de la Brie », « Le 22 avril 1796, on cria dans Paris la victoire de Montenotte » –, alterne avec la narration omnisciente – « Jean Valjean était d'un caractère... », « cela se fit simplement comme un devoir » – et avec l'usage de la restriction de champ : « Il arriva à temps pour voir [...] mais il avait encore le bras ensanglanté », «...et à ce geste on devinait que la chose quelconque qu'il avait faite, il l'avait faite pour vêtir et nourrir sept petits enfants ». Mais il arrive aussi que le narrateur n'assume plus le récit et l'étaie d'un témoignage. La narration du ferrement de la chaîne et celle de la rencontre parisienne sont ainsi référées à des tiers. On appellera enfin narration lyrique – transcendantale si l'on préfère – celle dont la valeur informative est faible, où le poids des figures est considérable et qui, sans proposer à proprement parler un commentaire, tend à qualifier la réalité, à l'ériger en objet signifiant et à

30. I, 2, 4 ; 66.

provoquer une émotion³¹. Les plus beaux passages appartiennent à ce mode narratif : « Il faisait ce qu'il pouvait... », « C'est toujours la même histoire... », « On l'en entretint un jour... ». Hugo s'y adresse directement au lecteur et lui fait entendre sa voix.

La narration du chapitre casse donc un poncif : celui du récit de ses malheurs fait par une victime à son bienfaiteur, en paiement. Elle participe aussi, en lui refusant le statut de sujet du discours, au dispositif idéologico-littéraire qui fait de Jean Valjean un faux personnage romanesque. Surtout, la modalité générale de cette narration polycentrique, et qu'on pourrait dire à instances diverses et disparaissantes, obéit au principe général du livre. Elle enregistre concrètement la nécessité de voir et de dire la misère, et l'impossibilité de le faire. Le roman adopte les discours de la charité (le repas, l'enfant), de la pénalité (le guichetier, le procès-verbal de la déclaration de « Maubert Isabeau »), et de la science sociale (la statistique, les braconniers), mais sans s'identifier à eux. À l'inverse de la narration réaliste, celle-ci manifeste son impuissance en refusant d'accéder à un point de vue unique et stable. Le narrateur s'efface dès à présent comme il effacera le roman tout à la fin ; il s'absente en se multipliant. Mais il se hausse du même coup : l'autorité de sa voix est faite de son anonymat. Et, au bout du compte, c'est à cette condition que l'ensemble de la narration peut être référé à Jean Valjean lui-même, absent et multiple comme le narrateur, anonyme lui aussi. On pourrait dire que Hugo prête son style à Jean Valjean mais lui emprunte son écriture.

Ce processus est le même que celui qui consiste, au niveau du livre tout entier, à juxtaposer au récit de vastes digressions, à doubler certains épisodes narratifs d'une sorte de commentaire lyrique³², à insérer dans le récit des fragments de langage allogène et non-littéraires, fictifs ou réels : lettres, méditations amoureuses de Marius, chansons, articles de journaux, rapports de police et même deux fac-similés : celui d'un vieil assignat et celui d'une correspondance républicaine codée, à varier surtout le genre même dont la narration relève : récit historique, mémoires, journal et à fondre en soi toutes les sortes de romans : picaresque, d'aventures, psychologique. Charriant pêle-mêle tous les écrits, tous les genres, tous les livres, *Les Misérables*

31. Hugo ne désavoue pas l'émotion de son lecteur. Peut-être lui est-il arrivé de la partager. Une note manuscrite du « Reliquat » des *Misérables* dit – de quelle fin s'agissait-il ? – : « Si cette fin n'émeut pas, je renonce à écrire à jamais. »

32. On en a vu des exemples au niveau du paragraphe ; certains chapitres reproduisent le procédé à une plus grande échelle : I, 2, 8 ; 77 : *L'Onde et l'ombre* ; I, 5, 11 ; 149 : *Christus nos liberavit* ; IV, 8, 5 ; 807 : *Choses de la nuit*. D'une manière générale c'est une caractéristique des *Misérables* que cette écriture en partie double qui saisit deux fois le même objet : une première fois par le récit, une seconde par le commentaire, la méditation, la transposition lyrique ou par un autre récit.

s'offrent comme un grand égout littéraire.

*
* *

IRRÉALISME

Le réalisme hugolien est donc chose étrange. Il obéit à un processus de renversement fondé sur la nécessité qu'il y a, pour dire le réel sans s'y complaire, pour en conduire la critique sans s'installer au lieu des utopies ou des principes abstraits – Raison, Nature humaine, Vérité religieuse – postulés par le texte au lieu d'être produits par lui, pour en promettre le changement et gager ce progrès non sur un acte de foi mais sur la réalité présente du texte même, de pratiquer un inévitable irréalisme³³.

Irréalisme, c'est-à-dire d'abord invention et production en vérité d'une intrigue, d'un personnage et d'un texte dont on reconnaît par ailleurs la parfaite invraisemblance. En référence à peu près explicite à Balzac, le roman pose à son origine ce principe d'irréalisme comme son programme. « Certes, et nous ne voulons pas le dissimuler, le physiologiste observateur eût vu là une misère irrémédiable ; il eût plaint, peut-être, ce malade du fait de la loi, mais il n'eût pas même essayé de traitement; il eût détourné le regard des cavernes qu'il aurait entrevues dans cette âme ; et comme Dante, de la porte de l'enfer, il eût effacé de cette existence le mot que le doigt de Dieu a pourtant écrit sur le front de tout homme: Espérance³⁴! » Qu'est-ce à dire? Qu'un écrivain réaliste n'aurait jamais écrit *Les Misérables*, renonçant à rendre vraisemblable une histoire démentie d'avance par l'état réel de la société, qu'il y a un pari obligé, un devoir d'espérance, d'irréalisme, un projet de transfiguration, plutôt que de transformation sociale, auquel le « physiologiste observateur » se dérobe *ab initio*.

Irréalisme en un second sens – sans lequel seul un jeu formel sur l'illusion réaliste tiendrait ce pari – parce que le texte se donne comme objet, et adopte comme point de vue, une réalité irréaliste et

33. Par exception, je rends à l'auteur de l'article ci-contre, consacré au personnage de Cosette, la paternité de ce mot et de cette notion, utile peut-être pour toute l'œuvre de Hugo. D'autres choses ici mériteraient aussi d'être rendues à l'un ou l'autre des membres du groupe Hugo, J. Delabroy et J. Seebacher en particulier. Ils se connaissent si bien et se sont tant lus et entretenus que personne ne sait plus, autrement que par les probabilités de l'ancienneté, l'origine exacte de ses propres idées. Elles étaient « dans l'air ». Un air vivifiant.

34. I, 2. 7 ; 74.

du même coup surréelle, la misère. Car si elle est l'envers et l'extérieur de la société en un sens : vers le bas, elle l'est aussi vers le haut. Elle constitue à la fois son enfer et son ciel. En elle, qui est en quelque sorte son démenti et sa vérité immanente, la société perd toutes ses vertus, mais aussi tous ses vices. L'égout, envers de la ville comme l'argot est l'envers de la langue, est fange et or, l'argot poésie ; le couvent est à double titre outre-tombe: lieu de mort et de folie, *in pace* rétrograde, mais aussi de rédemption, sorte de Nazareth et de tombeau de la résurrection pour Jean Valjean, école toute maternelle pour Cosette ; l'émeute, suicide historique, trou béant dans la marche progressive de la société, est aussi insurrection : manifestation désespérée, mais sans laquelle il faudrait désespérer, de l'idéalité en germe et à l'œuvre dans l'histoire ; et cette misère du cœur qu'est l'amour, qui tue Jean Valjean, Éponine et Fantine et manque de peu Marius, est aussi « l'unique extase », l'accomplissement de l'âme. Il n'y a pas là artifice rhétorique et jeu d'antithèse. En constituant la misère comme exclusive et complémentaire de la société, le texte de Hugo, d'un coup, s'affranchit de tout idéalisme et pose dans la matérialité la plus concrète, la sienne propre d'abord, le principe de tout idéal³⁵.

35. La question de la religion de Hugo est peut-être mal posée tant qu'on l'envisage selon l'histoire des religions. L'inévitable emploi du vocabulaire chrétien obscurcit, mais ne devrait pas annuler, l'effort de Hugo pour penser une transcendance autre que personnelle, nommable et du même coup captable par un culte et une doctrine quelconques, pour penser une transcendance diffuse et immanente non aux choses mais aux hommes, et constitutive de l'humanité dans sa vocation au progrès, c'est-à-dire conçue non comme nature mais comme aptitude à un infini dépassement d'elle-même. C'est, soit dit en passant, la raison pour laquelle la figure du Christ embarrasse Hugo pour qui tout homme est un Christ – à faire. Dieu n'est que le nom de la limite d'un progrès de l'humanité asymptotique à sa durée.

Le poème *Dieu* le dit fort clairement, dont la structure implique que Dieu demeure parfaitement inconnaissable parce qu'il est non pas l'objet mais le produit de l'effort spirituel – mais aussi bien moral, historique, amoureux, social – des hommes. Le processus ascensionnel du sujet étant infini, Dieu n'est aucune réalité assignable mais ce processus lui-même, la tension vers un but qui n'est rien d'autre que l'impossible accomplissement de cet effort indéfini. La formule « Dieu est le moi de l'infini » doit être ainsi comprise, sinon elle n'a guère de sens. Dès lors l'antinomie entre matérialisme et idéalisme tombe puisque l'idéal – l'idée, l'essence, Dieu : tous mal nommés – n'est que le produit, à l'infini, du progrès.

Une telle doctrine – mot également impropre – n'est évidemment ni démontrable, ni même formulable puisqu'elle implique la nécessaire annulation de toute vérité, dont la sienne, par une vérité supérieure. Elle n'est que praticable, et, comme le mouvement, elle ne se prouve qu'en marchant. C'est pourquoi il y a une cohérence rigoureuse entre la « philosophie » de Hugo et son refus de la systématiser, entre sa certitude et sa pratique littéraire. Elle n'appartient pas au système de la représentation en ce que le texte hugolien s'efforce de s'inclure dans le système de sens qu'il bâtit. C'est un texte agissant, non comme parole entraînant mais comme action verbale, non en énoncé dont la vérité est garantie de l'extérieur, mais en énonciation dont l'existence et le sens se garantissent réciproquement, et dont la valeur se mesure à ses effets.

Irréalisme enfin de la double opération conduite par *Les Misérables* vis-à-vis du réalisme : d'une part employer ses moyens à construire la vérité d'une intrigue avouée pour irréaliste, d'autre part transgresser incessamment la forme réaliste adoptée, travailler en elle et contre elle par la digression, la variation de l'énonciation, la mutation du statut du personnage, la convocation et la destruction au sein du roman de toutes les formes littéraires.

La force de ce roman, sa cohérence et son poids de réalité reposent sur cet irréalisme mis au carré : sur l'identité du processus logique qui le constitue lui-même et de celui qui forme son objet. La misère autorise et oblige le livre de la misère à se placer vis-à-vis de la société dans la même position impensable qu'elle : au-dessous, livre pour le peuple, pour les enfants, pour les adaptations télévisées ; au-dessus, comme l'avait compris ce personnage de *La Vie devant soi* qui avait fait des *Misérables*, feuilleton et bréviaire, son livre de prière.

La qualité militante – non pas édifiante – que leur *Préface* revendique pour *Les Misérables* se comprend à la lumière de cette déclaration contemporaine de la rédaction: « Il faut détruire toutes les religions afin de reconstruire Dieu. J'entends : le reconstruire dans l'homme. Dieu, c'est la vérité, c'est la justice, c'est la bonté, c'est le droit et c'est l'amour. » (Lettre à Nefftzer, 12/6/1860; éd. Massin, t. XII, p. 1100). De même la très belle lettre par laquelle Hugo annonce à Hetzel l'achèvement des *Misérables* comparés à un immense vaisseau qui « ne pourra entrer dans aucun port et devra braver toutes les tempêtes, toujours en pleine mer », associe immédiatement l'utilité et la solidité du beau au refus d'une transcendance surhumaine en concluant : « Il faut que pas un clou ne manque. Je vais donc tout revoir et tout relire [...] jamais plus grosse hydre ne sera éclos dans un gouffre. Dante a fait l'enfer de dessous, j'ai tâché de faire l'enfer de dessus. Il a peint des damnés, j'ai peint les hommes. » (Lettre du 4/7/1861; *ibid.* p. 1122)

ILLUSTRATION / LECTURE

Jean GAUDON

Le livre illustré peut répondre à deux besoins diamétralement opposés et viser deux clientèles aussi dissemblables que faire se peut. Populaire ou aristocratique, instrument de culture ou objet de collection, il exige tantôt la mise en œuvre de techniques peu coûteuses, tantôt de procédés de fabrication raffinés et des matériaux nobles. D'un côté, les livres d'enfants, les éditions visant à populariser les grandes œuvres littéraires ; de l'autre, l'univers clos des tirages limités, des papiers rares, des reliures luxueuses. Rien de commun, dirait-on, entre ces deux univers.

L'édition illustrée des *Misérables* appartient sans aucun doute à la première catégorie, celle des livres populaires. Publiée en livraisons à partir du 24 octobre 1864 par les soins de Pierre-Jules Hetzel, elle ne coûtait en effet que dix francs, alors que l'édition originale, parue en 1862, en coûtait soixante, et que la seconde édition, que son éditeur, Lacroix, voulait accessible au plus grand nombre, atteignait trente-cinq francs. La grande édition illustrée des œuvres de Hugo, publiée entre 1853 et 1855 par le même Hetzel servit de modèle. Chaque livraison de huit pages¹ comportait, sur la première et la dernière, une gravure sur bois de Yon et Perrichon, occupant le haut de la page. Le texte était imprimé sur deux colonnes et entouré d'un filet noir. L'accueil fut enthousiaste. Sur la couverture accompagnant la dernière livraison, et annonçant une édition de *Notre-Dame de Paris*, Hetzel parle de 150 000 souscripteurs. Publicité à peine mensongère : les comptes arrêtés au 20 février 1870 évaluent les ventes à 131 821 exemplaires².

*

* *

1. Chaque livraison se vendait dix centimes. Pour la grande édition illustrée, les livraisons de seize pages coûtaient vingt centimes. D'où le nom d'édition à quatre sous. (Voir à ce sujet la *Correspondance Hugo-Hetzel*, éd. Sheila Gaudon, Klincksieck, 1979, t. 1, en particulier, p. 136, n. 1, et p. 173.)

2. B.N. ms. n.a.f. 16960 (communiqué par Sheila Gaudon).

L'illustration, comme la caricature, est, pour une œuvre littéraire, une mesure du succès, et contribue à l'amplifier. Dès le 11 mai 1862, alors que seule la première partie du roman était parue, Adèle Hugo envoyait à son mari, trop sceptique à ses yeux, un bulletin de victoire où déjà l'illustration jouait un rôle important dans le diagnostic : « Les personnages devenus types déjà sont cités à toute occasion et à tout propos. Les images de ces personnages sont à toutes les vitrines des marchands d'estampes³. » Plus importante pourtant que ces images isolées est la publication, avant même que ne soit envisagée l'édition illustrée, d'une série de photographies d'après les dessins de Gustave Brion⁴.

Hugo, nous le savons par sa correspondance avec Hetzel, croyait à l'avenir de la reproduction photographique. Il avait songé à faire tirer un de ses portraits pour accompagner l'édition « à quatre sous »⁵. Depuis, il rêvait d'une formule révolutionnaire : l'illustration d'ouvrages par des photographies⁶. Il ne pouvait donc qu'applaudir à cette solution intermédiaire, très supérieure, selon lui, à la lithographie qu'il disait avoir en horreur⁷. D'autre part, il aimait les dessins de Brion, c'est-à-dire les clichés photographiques qu'on lui avait communiqués :

Je continue d'applaudir au beau travail de M. Brion. Ses derniers dessins, la petite Cosette, le père Fauchelevent, Jean Valjean dans la fosse, la mort du colonel, les deux enfants sous le fardier, prouvent une étude profonde et réussie du livre. C'est un effet très grand, très saisissant et très sombre que le Napoléon retournant vers Waterloo.

Pour moi, M. Brion réussit de plus en plus dans cette traduction où il combine une foule de qualités diverses⁸.

3. Lettre de M^{me} Victor Hugo à son mari, *Œuvres complètes, Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, 18 volumes, Club français du livre. 1967-1970, t. XII, p. 1169. Nous désignerons dorénavant cette édition pour le sigle *M*. Les références à l'édition illustrée Hetzel-Lacroix seront indiquées, dans le texte, sous le sigle *B*, celles à l'édition Hugues, dans le texte, sous le sigle *H*.

4. Gustave Brion (1824-1877) avait fait une carrière sans grand éclat. Peintre de son Alsace natale, il avait eu une médaille de 2^e classe aux salons de 1853, 1859 et 1861, puis une médaille de 1^{re} classe en 1863. Au moment de l'illustration des *Misérables*, il était donc au sommet de sa gloire. Tenté souvent par les facilités du pittoresque, il avait aussi le goût de la simplicité, et l'on peut voir au Musée des Beaux-Arts de Nantes une « Récolte des pommes de terre pendant l'inondation du Rhin en 1852 » qui n'est pas sans rappeler les paysans de Millet.

5. *Correspondance Hugo-Hetzel*, éd. citée, t. 1, p. 306.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 311. Hugo parle de « la lourde et inepte et pâteuse lithographie ». Il ajoute : « C'est donc la révolution photographique que nous voulons faire (en attendant). »

8. *M.*, t. XII, p. 1221. Cette lettre du 19 juillet 1863 atteste que Hetzel et Lacroix étaient coéditeurs de l'album photographique. Contrairement à l'hypothèse faite dans la note 16, il ne s'agit pas de « l'édition illustrée des *Misérables* » qui n'est pas encore

Et il ajoute: « Je vous remercie, messieurs, et puisque vous m'en faites l'offre gracieuse je vous demanderai sept exemplaires du petit format et trois du grand. » L'éloge de ces admirables épreuves photographiques redoublera lorsque Brion sera, quelques mois plus tard, chargé de l'illustration du livre, avec, en *leitmotiv*, le thème de l'étude du texte et de sa compréhension. Lorsque Hetzel envoie le frontispice, le 28 juin 1864, Hugo lui écrit: « Il a déjà fait sur ce livre vingt-cinq compositions très intelligentes et très fortes. M. Brion est un talent penseur⁹. » Ou encore, le 31 décembre 1866: « M. Brion pense. Je ne connais pas de plus grand éloge¹⁰. »

Malheureusement, ce ne sont pas ces petits chefs-d'œuvre qui ont répandu dans le grand public les images de Cosette, de Fantine, de Gavroche ou de Jean Valjean. C'est l'édition illustrée, et force nous est de reconnaître qu'elle n'atteint pas les mêmes altitudes. Hugo, d'ailleurs, s'en plaignait: « Il y a toujours du talent, et beaucoup, dans les dessins de M. Brion. Mais ils sont mal gravés¹¹. »

On se demande pourtant si ce n'est pas là, d'une certaine manière, leur force, et si ces maladresses n'ont pas servi le livre. Ces bois hâtifs, plus ou moins bien tirés sur un papier de qualité médiocre, représentent une vision des *Misérables*, une lecture qui, dans la mesure même où elle ne s'embarrasse pas de subtilités, s'est imposée sans ambiguïté. Les méfaits de la gouge simplificatrice enlèvent au dessin beaucoup de sa qualité esthétique, mais lui donnent une lisibilité peut-être imprévisible. Encore faut-il s'entendre sur ce que signifie, dans un tel contexte, le terme de lecture. (Hugo, lui, disait « traduction », liait « comprendre » et « traduire ») et se demander aussi, de façon un peu plus précise, en quoi consiste l'acte d'illustrer un livre, et non une scène biblique, mythologique ou romanesque, dont le texte (prétexte) serait dissimulé au spectateur. Pour quiconque tient en mains ce livre hybride, où se superposent plus ou moins les signes de l'écriture et ceux de la représentation picturale, l'effet est déroutant. Il faut toute la force de l'habitude et de la tradition pour s'y soumettre. Sur deux cents illustrations, il n'y en a que sept qui soient imprimées sur la même page que le texte qui leur sert de légende. Souvent l'image suit le texte, de près ou de loin. Plus souvent encore, elle le précède. Vers la fin de la troisième partie, les graveurs prennent du retard (jusqu'à trente pages d'écart entre le texte et son illustration), puis les choses s'arrangent, et de nouveau le choc de l'image précède de quelques pages la lecture du texte. D'ailleurs, est-ce bien le texte

en gestation, et dont le contrat est signé par Hetzel et Lacroix le 12 mars 1864. (B.N. ms., n.a.f. 16960, communiqué par Sheila Gaudon.)

9. B.N. ms., n.a.f. 16959, f° 296 (communiqué par Sheila Gaudon).

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, f° 289.

que l'on illustre ? La légende des portraits – des « types » comme disait Hugo – est rarement une citation. Généralement, elle se réduit au nom propre, accompagné d'un numéro de page qui n'est pas nécessairement celui où le personnage apparaît pour la première fois. Parfois – plus rarement –, le portrait est rattaché tant bien que mal à une phrase suffisamment neutre, comme: « Qu'était-ce que les Thénardier ? » (*B.*, p. 89), ou : « C'était la fille Jondrette » (*B.*, p.449), ou encore : « Navet, l'ami de Gavroche » (*B.*, p. 264). Ailleurs, c'est un titre de chapitre qui sert de légende, ou une phrase légèrement transformée. On imagine mal le parcours du lecteur. Revient-il en arrière pour retrouver le passage indiqué par la légende ? Va-t-il, lorsqu'il le faut, le chercher plusieurs pages plus loin, sautant du même coup plusieurs pages de texte ? Fait-il simplement, et dans les deux sens, confiance à sa mémoire ? Regarde-t-il les images sans lire ? Lit-il sans regarder ? La lecture des images permet-elle de faire l'économie d'une relecture du texte ? Pense-bête ou guide-âne ? En se renversant (mais se renverse-t-il ?) *l'ut pictura poesis* étale ses paradoxes insurmontables, affolant le regard autant que la lecture. Tout fait problème, et jusqu'à la hiérarchie que l'on pourrait croire incontestable.

Avatar modeste du peintre d'histoire et du peintre de genre, l'illustrateur n'est ici qu'un tâcheron obscur, qui ne paraît pas devoir offusquer l'écrivain qu'il est chargé de servir¹². Il n'en partage ni l'autorité ni l'éclat. Le texte est là, et nous en subissons le pouvoir, et nous cédon's au charme d'une inflexion, au bronze d'une cadence. Face à lui, ou un peu à côté, des lignes sèches, des noirs éteints, des épaisseurs maladroit's, des simplicités involontaires ; et voici que cet humble auxiliaire, cet obscur serviteur desservi par ses collaborateurs nous impose sa vision, au risque d'oblitérer le texte proclamé génial. C'est le trop célèbre *Laocoon* qui fait oublier *l'Enéide*, Brion qui l'emporte sur Hugo. Paradoxe ? A peine. Le déroulement paresseux du texte, déployé dans la temporalité, dilué dans l'ordre métonymique, tout alourdi d'épaisseurs admirables, lasse la mémoire et se réduit souvent dans notre souvenir à un canevas squelettique. C'est alors que surgit la médiocre gravure, brusque coup de projecteur, éclair d'une vision à notre gré récurrente. En nous rendant trompeusement familier ce qui a d'abord été l'objet de notre délectation, en prétendant évoquer le texte, elle le chasse. Cosette ? Elle est devenue pour des millions de lecteurs cette petite figure pathétique tenant des deux mains un seau trop grand pour elle (*B.*, p. 96). Une autre lecture se substitue donc à la première, et ce n'est plus Hugo qui tient entre les mains le fil du récit,

12. Un dessin est payé à Brion quarante francs.

mais Brion et ses acolytes. Dans quelle mesure peut-on, d'ailleurs, parler encore de fil ? Une discontinuité de bande dessinée, d'autant plus grande que la répartition des images dans le livre est liée aux hasards de la mise en pages, remplace le flot ininterrompu de l'écrit. Nous sautons de gravure en gravure comme, au milieu du gué, de caillou en caillou. Le caillou, c'est le montrable.

C'est très précisément à ce niveau que se pose le problème de la lecture et de sa cohérence. Que l'illustrateur en ait ou non conscience, la lisibilité des images dépendra de l'entre-deux, ce tissu conjonctif absent. Le texte, dira-t-on, y pourvoit. Mais à moins de supposer une lecture à peu près simultanée de l'image et du texte, c'est-à-dire une assez incroyable gymnastique, à peu près impossible à ceux qui achèteront l'ouvrage par livraisons, c'est bien de mémoire qu'il faut parler. Et il est bien évident que cette mémoire ne fonctionnera, pour les images, que dans la mesure où leur séquence aura une cohérence, où l'on pourra passer de l'une à l'autre et que l'on pourra se raconter, dans les interstices et sans constamment se référer au texte, une histoire. Étrange situation où ce qui nous est montré suppose un non-dit, mais où la parole implicite dépend, pour exister, de l'alignement des images le long d'une séquence narrative absente. Que les images s'écartent de l'axe du récit, et la séquence narrative s'efface. Hugo, somme toute, avait bien dit les choses : illustrer, c'est traduire, et traduire est un acte qui implique une pensée. C'est cette pensée que nous appelons une lecture.

*
* *

Dans sa lettre du 26 janvier 1865¹³, Hugo regrettait que Brion n'eût pas portraituré Tholomyès, « type », à ses yeux, important. Cette remarque permet de bien comprendre l'hypothèse de base de toute illustration du roman au dix-neuvième siècle. Faire des portraits en pied des personnages est impératif. Il y a à cela des raisons techniques. La gravure sur bois faite en série et tirée à des dizaines, des centaines de milliers d'exemplaires ne se prête guère au gros plan. Sur les deux cents dessins illustrant *Les Misérables*, par exemple, on n'en trouve qu'un seul qui montre le personnage, ou plutôt les personnages en buste : le portrait collectif de Babet, Gueulemer, Claquesous et Montparnasse (*B.*, p. 424)¹⁴. Mais les impératifs techniques ne font

13. B.N. ms., n.a.f. 16959, f° 289.

14. Portrait curieux, d'ailleurs, où les personnages sont gravés avec beaucoup de soin et sont parfaitement typés. Précédant cet exemple unique, et comme s'il s'agissait d'une gageure, Brion avait dessiné son unique nature morte sous le titre « Les mines et les mineurs » (*B.*, p. 417).

finalement que confirmer les lois du genre. Il importe avant tout, dirait-on, de donner à ces créatures verbales une silhouette et des attributs permettant en quelque sorte de les rendre identifiables. La notion de « type » l'exige, et l'on voit les illustrations de l'édition Fume de *La Comédie humaine* (Hetzl en était, au début, un des coéditeurs) s'efforcer, dans les premières pages de chaque roman, de graver dans l'esprit du lecteur l'apparence physique de Goriot, de Grandet ou du père Séchard¹⁵, comme s'il s'agissait de leur conférer une réalité supplémentaire, de leur donner un surcroît d'être. La multiplication de ces prototypes, balzaciens ou hugoliens, dans l'imagerie populaire (figurines, assiettes, etc.) parachève l'opération.

La confrontation du portrait « littéraire » et du portrait gravé permet de mieux comprendre la relation harmonieuse et conflictuelle entre le texte et son illustration.

Le portrait de Fantine en est un des exemples les plus parlants. Sa légende, réduite au nom de l'héroïne, ne renvoie explicitement à aucune phrase particulière du texte, mais l'illustrateur n'en est que plus désavantagé, car la description remarquablement poétique du personnage de Hugo, se résume en une phrase intraduisible graphiquement : « Fantine était belle, sans trop le savoir. » La reproduction photographique du dessin de Brion ([fig. 1](#)) s'inscrit dans la lignée des portraits photographique de l'époque qui reproduisaient des œuvres d'art. On y remarque la blondeur des cheveux, très souples, le visage un peu rond, le regard pensif, fixant un point à terre, hors du champ. La bouche petite, la lèvre inférieure sensuelle, l'arcade sourcilière assez nettement creusée, contrastant avec l'ombre légère des sourcils, la main un peu grasse donnent de Fantine une impression dont on peut dire qu'elle n'est pas contradictoire avec le portrait, relativement long, qu'en fait Hugo. La gravure sur bois, en revanche, est moins raffinée. Les hasards de la mise en page font que l'image gravée d'après Brion précède le texte auquel elle se réfère et dont elle se fait, en quelque sorte, l'annonciatrice. Combat inégal, car l'écrivain a à sa disposition des moyens puissants y compris des références plastiques par lesquelles l'humble portrait gravé se trouve obligatoirement dévalorisé. Ces effets, on le sait, sont communs à bien des descriptions du dix-neuvième siècle, qui s'appuient volontiers sur des métaphores picturales (songeons à Théophile Gautier), et Hugo en joue ici avec une virtuosité toute particulière. Les « Junons éginétiques », Coustou, et, plus généralement, le vocabulaire de la sculpture lui permettent de donner à son portrait des coordonnées culturellement précises et intelligibles, et de l'ancrer dans une éternité marmoréenne, mais ce n'est pas une statue qu'il décrit, et le recours au

15. Les portraits de l'édition Furne de Balzac sont souvent des portraits en buste.

marbre n'est en rien un signe d'allégeance ou un aveu de l'infériorité des arts de littérature. Zeuxis, nous dit-on, avait dû, pour représenter Hélène de Troie, emprunter à plusieurs femmes réelles les traits parfaits qu'aucune ne possédait dans leur totalité. Hugo, en écrivain maître de son outil fait ici le contraire. Les références sculpturales multiples jouent, dans la perception de l'ensemble, le même rôle que, pour Zeuxis, les jeunes beautés ravissantes et inadéquates. En outre, le vocabulaire sculptural s'inscrit dans une conception tridimensionnelle qui l'englobe et le dépasse, puisqu'il occupe une position intermédiaire entre une gravure de mode à la Gautier (chiffons et rubans) et une profondeur spirituelle inatteignable, un lieu où, dans l'oubli de toute forme, veille l'âme. La technique littéraire de la description usant pleinement de ce parti-pris dynamique, le portrait en pied se trouve pris dans le tourbillon d'un mouvement en quelque sorte cinématographique, gros plans et panoramiques s'enchaînant rigoureusement, mais sans raideur, et aboutissant à une sorte de synthèse dans laquelle le vocabulaire plastique est remis à sa juste place :

Eclatante de face, délicate de profil, les yeux d'un bleu profond, les paupières grasses, les pieds cambrés et petits, les poignets et les chevilles délicatement emboîtés, la peau blanche laissant voir ça et là les arborescences azurées des veines, la joue puérile et fraîche, le cou robuste des Junons éginétiques, la nuque forte et souple, les épaules modelées comme par Coustou, ayant au centre une voluptueuse fossette visible à travers la mousseline; une gaieté glacée de rêverie ; sculpturale et exquise ; telle était Fantine ; et l'on devinait sous ces chiffons et ces rubans une statue, et dans cette statue une âme¹⁶.

Le portrait en pied, lorsqu'il est mal gravé, élimine toute possibilité d'expression faciale et par là même toute signification psychologique. Ce que l'on pourrait appeler la grammaire de l'expression faciale, codifiée par des théoriciens comme Lomazzo en Italie et Le Brun en France, en est pratiquement absente. Ces figures emblématiques doivent leur caractère de types au fait qu'elles sont prises hors de l'action, ou tout au moins dans une position qui ne s'identifie pas trop facilement avec un moment particulier du roman. Le portrait, fuyant l'accidentel, cherche à donner à Javert ([fig. 2](#)) ou à M^{gr} Myriel (*B.*, p. 8) la silhouette qui traduirait en quelque sorte son essence, et non une des péripéties particulières qui l'affecte. C'est pourquoi le portrait en pied dépend pour son identification, outre la légende, d'un certain nombre d'accessoires : vêtements, chapeaux, instruments de la profession. A la limite, on pourrait dire que M^{gr} Myriel se distingue de

16. I, 3, 3 ; 102.

Javert par son chapeau : le premier (comme l'abbé Biroteau sur le portrait d'Henri Monnier dans l'édition Furne du *Curé de Tours*) le porte à la main, ce qui découvre son visage rond et avenant. Javert, lui, l'enfonce sur ses yeux, ce qui lui donne un aspect parfaitement sinistre. La maladresse des graveurs, en abolissant tout ce qui pourrait, dans les traits du visage, trahir quelque complexité, ou même quelque contradiction (sensualité *et* innocence, dans le cas de Fantine ; bonté et subtilité dans celui de M^{gr} Myriel) favorise donc une lecture sans nuances. Figés dans un emploi, sans expression, les personnages acquièrent un aspect monolithique que les amateurs de romans « psychologiques » réprouvent. Ainsi gagne-t-on en sécurité ce que l'on perd en finesse : ces pierres-là ne risquent pas de basculer sous le pas du voyageur.

Les portraits en pied ne constituent qu'une assez petite proportion des deux cents images de l'édition illustrée. Brion choisit aussi des scènes, dans lesquelles les personnages occupent plus ou moins autoritairement l'espace. Les deux petites filles se balançant sur une chaîne entre deux roues de proportions monstrueuses (fig. 3) illustrent le goût du dessinateur pour les compositions fortement structurées, et pour une monumentalité dont nous retrouverons, en feuilletant le livre, de nombreux signes : la proportion des deux enfants et du fardier, l'extraordinaire pilier sur lequel se profile la silhouette légère de la mère, la répartition des blancs et des noirs rendent ici totalement justice au texte. L'illustrateur qui a dû voir, comme Hugo lui-même, un certain nombre de Piranèse, a su ramasser en une seule image un passage un peu pléthorique que Hugo, d'ailleurs, avait mis sous le signe de la peinture :

Rien n'est plus ordinaire qu'un tombereau ou une charrette à la porte d'une auberge. Cependant, le véhicule qui encombrait la rue devant la gargote du Sergent de Waterloo, un soir de printemps de 1818, eût certainement attiré par sa masse l'attention d'un peintre qui eût passé par là¹⁷.

C'est précisément cette *masse* que Brion s'efforce de rendre, plus que la grâce des petites filles, plus même que l'enchevêtrement « de courbes et d'angles farouches » dont parle le texte. On oublie, devant cette forte composition, le bric-à-brac décoratif dont sont friands les innombrables peintres de genre amis de Hugo. C'est à Millet que l'on pense d'abord, à ses beaux dessins sculpturaux et massifs par lesquels il s'éloigne de sa jeunesse romantique un peu mièvre¹⁸. Il en va de

17. I, 4, 1 ; 117.

18. Voir par exemple, dans le catalogue Millet (Édition des Musées nationaux, 1975), les n^{os} 51, 52, 73, 124.

même pour les personnages en action, le père Fauchelevent dans son jardin (fig. 4) ou Jean Valjean appuyé sur sa bêche (*B.*, p. 321). Même réaction contre la joliesse des images romantiques, contre le pittoresque facile et sirupeux. Même rigueur, même réduction à l'essentiel que l'on a pu appeler réalisme, et qui est plutôt une rupture avec les conventions artificiellement anoblissantes, en faveur de scènes rustiques, traitées dans un esprit monumental un peu solennel, avec des souvenirs évidents de la sculpture classique. On retiendra ainsi la scène dans le galetas du fossoyeur (fig. 5), avec sa division tranchée entre l'ombre et la lumière, la noblesse de la nature morte, le groupe triangulaire figé dans une pose rappelant celle de Niobé, l'effet structural puissant de la charpente. Où le texte décrivait le désordre, la dérégulation, l'image dit un désespoir de tragédie, réduit à ce que dit la légende : « Il avait l'air désespéré. » Le reste du texte fournit tout au plus quelques détails, des objets qui concourent à l'effet de réel, l'image se souciant avant tout de les ordonner. En outre, l'image laisse de côté tout ce qui, dans le texte, introduisait quelque chose comme de l'humour, la gouaille satisfaite du père Fauchelevent que le « côté triste »¹⁹, maintenant que Jean Valjean est sauvé, ne préoccupe guère. Sur ce point particulier, la lecture de l'artiste renforce donc le tragique du livre, aux dépens des sourires. Dans une autre tonalité, la mort de Gavroche (fig. 6) gomme tous les contrastes qui en soulignaient le pathétique, et acquiert une dimension épique : la gravure ne peut, ne veut rien retenir du sourire déchirant qui fait du gamin un Bara plus humain.

*
* *

Tout ce qui, dans l'illustration, nous apparaît comme carence trahit, dans la plupart des cas, l'incapacité qu'a l'artiste de « traduire » les ambiguïtés ou les ambivalences d'un texte riche en couches de signification. Il est d'autant plus étonnant de voir Brion, qui ne semble pas se résigner à accepter l'existence du non-illustrable, se mesurer à des phrases ou à des épisodes essentiellement polysémiques. Le récit de rêve, la métaphore sont pour lui, comme le reste, prétextes à illustration. Lorsque « M. Madeleine », après avoir décidé d'aller se livrer, s'endort, Hugo passe à la première personne : le rêve, nous dit le narrateur, a été noté « plus tard »²⁰ et mis dans une enveloppe. Texte extraordinaire (que Hugo avait d'abord écrit à la troisième personne), ce rêve se lit comme une énigme, signifiant unique d'un signifié double, dont seul le contenu « manifeste » est saisissable.

19. II, 8, 7 ; 445.

20. I, 7, 4 ; 188.

Certes, le « frère des années d'enfance », qui disparaît à la fin de la première séquence, semble renvoyer à la biographie de Hugo plutôt qu'à celle de Jean Valjean, mais la plupart des autres éléments, l'interrogation, par trois fois, sur le lieu (le rêveur, pourtant, a fait l'hypothèse selon laquelle il pouvait s'agir de Romainville), la prolifération des éléments de décor (murs, portes, arbres), le trait précédant le réveil (« Est-ce que vous ne savez pas que vous êtes mort depuis longtemps ? ») ne sont lisibles qu'au premier degré. Tout au plus peut-on relever dans le texte un certain nombre d'éléments qui se font écho (éclairages et couleurs) et qui se trouvent également renvoyés à d'autres paysages du roman. Inutile, ici, d'aller plus loin. Projection narrative d'un fantasme à l'intérieur de la narration, le rêve ne serait « montrable » que cinématographiquement, et n'est analysable que par un va et vient entre le syntagmatique et le paradigmatic. La fixation en une image unique est dépourvue de sens. C'est pourtant ce que fait Brion, qui se contente de choisir une phrase, près du début : « C'était un homme tout nu, couleur de cendre... » ([fig. 7](#)) en l'éclairant par le contexte immédiat (le fait qu'il s'agit d'un homme à cheval). La scène gravée comporte donc trois personnages : à gauche, deux figures dont l'une fait un geste de la main, comme si elle voulait repousser la vision (on suppose qu'il s'agit du rêveur et de son frère). La vision, c'est le cavalier nu, espèce de Don Quichotte juché sur un cheval efflanqué, personnage de danse macabre. Il tient à la main une longue tige dont, naturellement, on ne peut apprécier le poids. Les sabots du cheval ne touchent pas le sol. C'est par ce dernier détail, semble-t-il, et par lui seul que le rêve est clairement signifié, désigné comme rêve : de là le sentiment d'étrangeté. Brion n'ira pas plus loin, bornant à cette mince tranche de contenu manifeste sa « représentation » du rêve.

Plus insuffisant encore est son traitement de la phrase « Un homme à la mer » (*B.*, p. 49) et son choix, juste avant la « tempête sous un crâne », d'une légende dérisoire : « Il était monté dans sa chambre et s'y était enfermé » (*B.*, p. 128). Là, un naufragé perdu dans un océan déchaîné, tandis que s'éloigne, à l'horizon, le bateau qui pourrait le sauver, traduction littérale de l'élément figurant d'une métaphore filée. Ici, rien : un homme accoudé à une table, la tête dans les mains. L'illustrateur n'a pas même saisi l'occasion qui lui était fournie par le texte, plusieurs chapitres plus tôt, de faire figurer sur la cheminée les chandeliers de l'évêque. L'image à peu près « fidèle » est donc dépourvue de pertinence dans la mesure où elle ne joue aucun rôle dans le syntagme total qu'est l'illustration prise dans son ensemble : comme si une prédelle sur la vie de Jean-Baptiste choisissait de le montrer mangeant des sauterelles et du miel sauvage, et négligeait la scène du baptême du Christ. Le parti que prend Brion est d'ailleurs

d'autant plus étrange que cette dernière image, représentant M. Madeleine en proie à ses réflexions, suit de quelques pages le texte dans lequel Hugo propose sa propre lecture des *Misérables* :

Faire le poème de la conscience humaine, ne fut-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. La conscience, c'est le chaos des chimères, des convoitises et des tentatives, la fournaise des rêves, l'ancre des idées dont on a honte; c'est le pandémonium des sophismes, c'est le champ de bataille des passions²¹.

On comprend, devant cette image qui est en elle-même un refoulement, la fonction, dans ce cas précis, de l'illustrateur : une fonction de censure.

Des deux grands syntagmes qui se superposent et s'enchevêtrent, celui du récit et celui du fantasme, l'illustrateur s'arrête donc au seuil du second, reculant devant les enchaînements symboliques qui font de ce roman, selon le mot de Rimbaud, « un vrai poème »²². Cela, d'ailleurs, n'invalide en rien sa lecture et ne met pas en question l'affirmation de Hugo selon laquelle Brion est « un vrai penseur ». Les choix et les traductions sont parfaitement cohérents : peu d'attitudes mélodramatiques ou même expressives, aucun pittoresque, et une recherche constante pour compenser la perte des conventions « nobles », au niveau du signifié, par un anoblissement du signifiant : une sorte de monumentalité, des poses inspirées de sources antiques ou classiques, tout ce qui peut aider, en somme, à transformer l'anecdote en épopée familière. Non pas l'épopée de « la conscience humaine », cela n'est pas du ressort de l'artiste. Mais celle qui naît au croisement d'un certain regard porté sur le présent et d'une tradition culturelle.

Épopée familière plutôt que guerrière, domestique plutôt qu'historique. Sur Waterloo, Brion se contente de deux images qui illustrent directement l'action militaire : la montée de la cavalerie à l'assaut du plateau du Mont-Saint-Jean (*B.*, p. 177), et la chute dans le chemin creux d'Ohain (*B.*, p. 184) : images médiocrement efficaces, en raison sans doute du format trop petit, et qui rendent mal compte du déchaînement épique du texte. En revanche, le puits de Hougomont (*B.*, p. 168), la figure de Napoléon regardant le champ de bataille (*B.*, p. 169), le joueur de cornemuse (*B.*, p. 185), le sergent boxeur des

21. I, 7, 3 ; 175.

22. Lettre à Paul Demeny, dite « Lettre du voyant », 15 mai 1871. Voir à ce sujet notre étude, « Je ne sais quel jour de soupirail... », dans *M.*, t. XI, p. XLIX et suiv.

gardes anglaises tué par le petit tambour français (*B.*, p. 176), le Napoléon vaincu tirant son cheval par la bride (*B.*, p. 192), prennent la relève des grands déploiements. Il en ira de même dans l'épisode de la barricade. Le sens que l'illustrateur choisit de donner au livre se dévoile ainsi par petites touches : quelque chose de triste et de majestueux, d'un peu schématique aussi, sans ambiguïté, réduisant la portée spirituelle du livre à une vignette symbolique pour la page-titre. C'est cette lecture propre, restant délibérément à l'écart de tout ce qui pourrait mettre en question ses certitudes, qui est devenue, par le biais d'une édition bon marché, la première lecture type des *Misérables*.

*
* *

Une seconde édition illustrée parut en livraisons entre 1879 et 1882. Elle appartient à l'édition Hugues des œuvres complètes de Victor Hugo en trente-trois volumes. Les deux cent trente-trois livraisons constituent cinq volumes et coûtent vingt-quatre francs (au lieu des dix de l'édition Hetzel). Une grande partie des dessins de Brion (cent soixante dix-neuf) sont repris avec, parfois, des différences non négligeables. On compte, en tout, trois cent cinquante-deux gravures. Les cent soixante-treize d'entre elles qui ne sont pas des reproductions des illustrations originales sont partagées entre dix-sept artistes différents, parmi lesquels Delacroix, dont Méaulle interprète librement la figure centrale de « la Liberté sur les barricades » (*H.*, t. III, p. 3), et Victor Hugo lui-même, avec un profil de Thénardier (*H.*, t. V, p. 325).

Cette multiplication des images et des artistes va de pair avec l'hétérogénéité de la présentation. D'une part, la mise en page et le format des gravures varient. Certaines images sont hors texte, d'autres en pleine page, des vignettes et des culs-de-lampe remplissent les blancs, divers artifices techniques introduisent une variété inconnue de l'édition Hetzel-Lacroix : portraits de petit format dispersés sur la page, dans le chapitre « L'année 1817 », chevauchement de l'image et du texte. D'autre part, le traitement des légendes varie. Au lieu de citer une phrase du texte et de la repérer en indiquant la page où elle apparaît, l'éditeur se contente d'une désignation de son cru (« Le palais épiscopal », « Le jardin de M. Myriel ») ou supprime purement et simplement toute légende. Dans le cas des illustrations hors-texte, la légende est généralement gravée dans le bois même, soit qu'il s'agisse d'un nom de personnage, soit d'un titre de livre ou de chapitre. Tout cela étant récapitulé, à la fin de chaque volume, dans une liste donnant le numéro de page, le « titre », et le nom de l'artiste. En règle générale, la scène représentée se trouve sur la même page que le texte qu'elle

illustre ou sur la page opposée.

De telles subtilités de mise en page, qui rappellent certains des grands illustrés de l'époque romantique, correspondent, dans l'illustration même, à un éclectisme extrême. L'unité de lecture (de « pensée ») qui caractérise pour le meilleur et pour le pire, la traduction de Brion, devient problématique. Son influence demeure, et pouvait-il en être autrement quand une si grande proportion de l'ensemble gardait sa signature ? Son Jean Valjean, son Javert, son Myriel étaient devenus des espèces de stéréotypes, assez puissants et sans doute assez présents dans les mémoires pour limiter et, pour ainsi dire, canaliser l'imagination des artistes choisis pour illustrer la nouvelle édition. Mais il est tout aussi évident que la tonalité générale, sévère et monotone, a été diluée par ces apports divergents.

Le goût de Brion pour le sculptural, pour les formes massives et les compositions monumentales, marquait une rupture avec le style pittoresque des « petits romantiques ». L'édition Hugues se montre moins sévère. M^{gr} Myriel, dans son jardin, sous un arbre en fleurs, rappelle incontestablement certaines lithographies de Tony Johannot, vaporeuses et un peu fades. Un vol d'oiseaux suspend dans le ciel cotonneux une guirlande animée débordant de l'image (*H.*, 1.1, p. 31). Le chapitre « L'année 1817 » est précédé par une gravure en pleine page, d'après un dessin de Morin représentant des « canotiers » (*H.*, 1.1, p. 147). On pense, naturellement, à la thématique des Renoir et des Monet, mais bien que les masses végétales et aquatiques jouent, dans la gravure, un rôle important, l'artiste se perd dans le détail pittoresque, à la Tissot. La balançoire, que Brion utilisait pour illustrer ce même chapitre est totalement transformée. Fidèle à ses partis pris, l'artiste alsacien avait inscrit une figure féminine très chaste, et comme enfantine, dans un vaste espace lumineux ([fig. 8](#)). Ce n'était pourtant pas elle qui tenait la vedette, mais les très beaux troncs dont l'un, à contre-jour, occupait le premier plan, tandis que les deux autres, en pleine lumière, créaient un système simple et efficace de contre-courbes, les deux cordes de la balançoire, attachées très haut, convergeant vers une diagonale absente. On ne parlera de Fragonard que pour souligner l'extrême chasteté du dessin : les couples amoureux totalement perdus, invisibles, dans les noirs du premier plan ; l'absence de l'obligatoire « voyeur » guettant, sous les jupons, l'éclair du bas. Il en va tout autrement de la balançoire de Morin, variation vulgaire où l'espace grouille de figures trop fortement individualisées ([fig. 9](#)) et où les jupes volent haut. Le pittoresque, encore une fois, l'emporte sur le souci de composition, et l'afféterie canaille sur la gravité un peu triste que Brion avait su lire dans le texte de Hugo.

Plus radicale, et plus perverse, la technique utilisée pour agrandir certaines gravures de Brion, de manière à leur faire occuper la totalité

de la page, les déséquilibre entièrement. Elle consiste à entourer les portraits en pied des personnages principaux d'une bordure ornementale extrêmement élaborée, qui élimine à peu près totalement l'impression de sévérité transmise par l'original. On trouve le plus grand nombre d'exemples de ce traitement dans le premier volume, celui où est présentée une bonne partie des personnages principaux et où la densité des images est particulièrement élevée (il fallait sans doute attirer le plus de souscripteurs possibles). Là encore, il s'agit d'un regard sur le passé, presque d'une régression. On songe aux premiers illustrateurs de l'époque romantique, au frontispice fait par Tony Johannot pour *L'Ane mort* de Jules Janin, et surtout aux nombreuses planches de Nanteuil, dans lesquelles le motif central est encadré d'une bordure divisée en sections par des architectures élaborées, chaque case étant occupée par une scène ou un personnage du roman. Le portrait de Jean Valjean ([fig. 10](#)) sera ainsi encadré d'une sorte de bande dessinée qu'on lira de haut en bas, dans le sens des aiguilles d'une montre. On distingue successivement : un jeune homme de dos coupant des branches d'arbre (allusion au premier métier de Jean Valjean, « émondeur à Faverolles ») ; un pain (allusion au vol) ; un gourdin ; les anneaux, énormes, d'une chaîne ; un boulet ; une scène de baigne avec, à l'arrière-plan, un bateau ; une autre scène du même type représentant des forçats qui portent un énorme tronc d'arbre, surveillés par un garde-chiourme brutal ; un forçat assis, enchaîné, devant un soupirail grillagé ; un passeport ; un profil de gendarme, tout cela constituant un parfait résumé de la vie de Jean Valjean jusqu'au moment où apparaît son portrait en pied. Mais ces scènes en miniature et ces objets symboliques sont d'une telle lisibilité que leur simple présence crée, pour le lecteur, un effet centrifuge et une sorte de dispersion du choc plastique. Même si, comme c'est le cas pour Javert, les instruments symboliques sont parfaitement sinistres, et évocateurs des notions les plus négatives, leur aspect décoratif affadit la figure centrale et la prive de signification : l'emblématique prend ainsi le relais de l'expressivité tout en se marginalisant. Le goût des symboles et des emblèmes trouve d'ailleurs un prolongement intéressant dans l'essai de « traduction » des figures de rhétorique, qui va plus loin que ce que tentait Brion, sans que l'on puisse pour autant parler d'une réussite. Bien que l'on ait abandonné la représentation du rêve de Jean Valjean, il semble que l'on ait plus ou moins systématiquement tenté de mettre en image une figure que l'on a pris l'habitude, un peu trop automatiquement, d'associer à Hugo : l'antithèse. Ce n'est pas ici le lieu de discuter du bien-fondé de ce lieu commun critique, ni de la place que les oppositions binaires jouent effectivement dans l'écriture hugolienne : le problème est extrêmement complexe et ne se laisse pas réduire polémiqument. Les

illustrateurs, cependant, ne se sont pas posé trop de questions. Morin, en particulier, multiplie les images doubles, les deux registres faisant sens par leur juxtaposition. Bayard en use de même dans le frontispice de la quatrième partie, « L'Idylle rue Plumet et l'Épopée rue Saint-Denis » (*H.*, t. IV, p. V) et dans une gravure intitulée : « Les enchantements et les désolations ». Plus habile, mais sirupeuse à donner la nausée, la gravure « La nuit blanche » ([fig. 11](#)) sépare l'enlacement de Marius et de Cosette du désespoir de Jean Valjean par une créature proprement antithétique (je n'ose dire oxymorique). Ange par le haut et chauve-souris par le bas, nuptiale et funèbre, elle est à la fois la matérialisation de l'antithèse et une invitation à la développer à l'infini. La multiplication de telles images joue évidemment un rôle majeur dans la lecture globale du roman.

A ces jolieses, et s'opposant à elles, se juxtapose un parti pris épique, ou plutôt une certaine vision de la dimension épique qui contraste étrangement avec la conception de Gustave Brion. Celui-ci, nous l'avons vu, choisissait de mettre l'accent sur des actions héroïques individuelles. Sa mort de Gavroche, son jeune tambour, son joueur de cornemuse sont d'assez bons exemples de la manière dont il choisit de lire l'histoire. L'épisode individuel y sert de support à une recherche du modelé plus proche du bas-relief à l'antique que de la peinture d'histoire régnant, depuis Louis-Philippe, dans la « galerie des batailles » de Versailles. L'évocation la plus émouvante est celle de Napoléon solitaire ([fig. 12](#)), scrutant à la lorgnette un espace qui, pour nous, reste invisible. Le pathétique de cette fausse statue équestre tient dans l'impression d'affaissement de l'homme et du cheval, dans la crinière, la redingote, la queue qui tombent comme des linges alourdis par l'eau, dans le raccourcissement des pattes obtenu par la prolifération des herbes folles dans lesquelles le groupe s'enfonce. A-t-on jamais vu une statue équestre perdue dans un terrain vague ? L'imminence de la défaite se lit ici dans la désacralisation du poncif. Il faudrait la comparer avec une des célèbres batailles de Van der Meulen pour comprendre comment Brion anéantit le lieu-commun triomphaliste du général ou du monarque contemplant, du haut d'un monticule, l'évolution de ses troupes bientôt victorieuses.

Bien qu'il s'agisse, après tout, d'une défaite, les illustrateurs de l'édition Hugues vont, eux, reprendre le flambeau de la grande mise en scène militaire. L'épisode du ravin d'Ohain, traité assez maigrement par Brion, inspire à Morin une œuvre de grande dimension, en pleine page, visant délibérément le grandiose ([fig. 13](#)). Son premier plan savamment chaotique est dominé par la tête de deux chevaux, qui, en pleine lumière, s'inspirent de la tradition classique française, et rappellent à la fois les chevaux du bassin d'Apollon, sculptés pour Versailles par les frères Marcy, et le bas-relief de Robert Le Lorrain

pour l'hôtel de Rohan-Soubise. Au-delà, l'armée est littéralement aspirée par une brèche à l'horizon, dont on ne sait si elle est un flamboiement d'incendie ou une fumée, tout le fond de la gravure étant mangé par des nuages déchiquetés, dramatiques et fantomatiques. Jean-Paul Laurens (c'est là son unique contribution) donnera du « dernier carré » ([fig. 14](#)) une image plus dramatique encore, jouant des moignons d'arbres et de l'allongement de l'ombre, laissant les nuages et la poudre envahir le crépuscule.

Si l'on doit parler d'épopée, c'est donc dans un sens tout différent : quelque chose qui évoque davantage les peintres « militaires » dont Louis Enault, dans le salon de 1881, disait l'immense succès, ajoutant que le public ne cessait d'encourager ce genre à la mode « de ses vives et ardentes sympathies – ce qui se comprend dans un pays où tout le monde est soldat »²³. (Il s'agissait, dans ce passage, d'un tableau d'Alphonse de Neuville qui, après Bayard et Morin, est un des principaux collaborateurs de l'édition Hugues des *Misérables*, à laquelle il fournit quinze dessins). Une pareille vogue pourtant ne doit pas faire illusion. Cette peinture « moderne », répondant au besoin de revanche qui commençait à gagner du terrain, était un courant passéiste, totalement à l'écart des expériences et des réussites qui bouleversaient alors la peinture française. En fait, ces images tournées vers le passé déjà lointain qu'était l'épopée impériale, sont une résurgence d'un romantisme académique, dans ce qu'il a de plus pittoresque. Le Napoléon de Brion, tassé sur son cheval, était épique comme un paysan de Millet ou comme la rencontre, chez Homère, d'Ulysse et d'Eumée. L'édition Hugues, c'est l'épopée selon Franconi.

Le thème des barricades est un des *topoi* les plus puissants dans l'imaginaire postrévolutionnaire, et l'on peut dire que sa valeur émotionnelle a largement survécu à son efficacité militaire. La barricade enflamme les imaginations, et terrorise la société conservatrice qui se sent chanceler sur ses bases chaque fois que des pavés mêlés de quelques vieilles ferrailles se dressent au travers d'une rue. La réserve de Brion – dont on peut supposer qu'il redoutait la censure néo-impériale – s'explique assez. L'atmosphère de sa barricade était celle d'un chantier de construction un peu plus animé que d'habitude, la silhouette du petit Gavroche, bras largement ouverts, lui donnant à la fois la dimension lyrique et l'échelle : l'amas des pavés fait à peu près le double de sa taille. Le texte, d'ailleurs, le disait : « Les journaux du temps qui ont dit que la barricade de la rue de la Chanvrerie, *cette construction presque inexpugnable*, comme ils

23. On trouvera ce texte dans *Équivoques, peintres français du XIX^e siècle*, catalogue de l'exposition au Musée des Arts décoratifs, 9 mars-14 mai 1973, à l'article « Neuville ».

l'appellent, atteignait au niveau d'un premier étage se sont trompés. Le fait est qu'elle ne dépassait pas une hauteur moyenne de six ou sept pieds²⁴. » La convergence du texte et de l'image est, ici, d'autant plus importante que Hugo y insiste. La modestie des moyens mis en œuvre s'oppose aux grands déferlements des batailles ordinaires, car l'héroïsme des insurgés est d'un autre ordre. Sur ce point, Brion suit de très près le texte, mettant en lumière nombre d'actions individuelles qui représentent autant de victoires morales (actes d'abnégation, de générosité) sur l'absurdité aveugle de la tuerie. L'édition Hugues, elle, joue sur un tout autre registre. Publiée moins de dix ans après la semaine sanglante de la répression versaillaise qui avait laissé au cœur des Parisiens la terreur des combats de rue, et cela quels que soient leurs sentiments envers la Commune, elle semble plus soucieuse d'actualiser l'image et de raviver les peurs que de respecter le texte. Sensationnalisme ? Certes. Mais le sensationnalisme est-il jamais innocent ? Après avoir, à la fin de la quatrième partie, reproduit la barricade selon Brion ([fig. 15](#)), l'éditeur introduit, au début de son cinquième volume, deux gravures d'après Benett, destinées à illustrer le premier chapitre : « La Charybde du faubourg S^t-Antoine et la Scylla du faubourg du Temple ». Le texte, il faut le dire, appelait, d'une certaine manière, l'illustration. Il s'agit en effet d'une digression (« Là où le sujet n'est point perdu de vue, il n'y a point de digression », disait Hugo) sur les barricades de juin 1848, « les plus mémorables », selon l'auteur qui ajoutait : « [...] ceux devant qui se sont dressées, sous l'éclatant ciel bleu de juin, ces deux effrayants chefs-d'œuvre de la guerre civile, ne les oublieront jamais²⁵. » De ce texte, capital dans l'histoire de la mythologie des barricades, volontairement laissé de côté par Brion, Benett donne une traduction brillante, dont on imagine aisément la manière dont elle fut ressentie par un public qu'avait marqué la Commune de Paris. La première barricade est un amas monstrueux couronné par un omnibus lilliputien, un amoncellement fait pour une bataille de géants. La taille du drapeau, hissé au sommet de cette Babel faite « de l'écroulement de trois maisons à six étages » fait rêver : il est plus grand que l'omnibus ([fig. 16](#)). L'autre, repoussée au fond de l'image de manière à laisser un large espace central, jonché de morts, semble un mur infranchissable ([fig. 17](#)). Le message est sans ambiguïté : mur aveugle crachant la mort ou fouillis informe, la barricade est l'emblème de la terreur, un chaos monstrueux, une confusion dépourvue de finalité. Elle est aussi l'envers de l'épopée glorieuse – et propre – de Waterloo.

24. IV, 12, 5; 871.

25. V, 1, 1 ; 926.

*

En passant de l'édition Hetzel-Lacroix à l'édition Hugues, on a abandonné l'unité de vue pour ce que Pierre Georgel appelait « un éclectisme médiocre »²⁶. L'illustration de 1864 constituait une sorte de bande dessinée un peu naïve. Réductrice, certes, et à bien des égards mutilante, car sa cohérence se payait très cher : la « pensée » dont parle Hugo est d'abord et surtout une censure. Mais ni la cohérence ni la puissance ne faisaient de doute. D'autre part, malgré les renoncements et les imperfections, il se dégageait d'elle une atmosphère crépusculaire, parfaitement en accord avec une certaine *poétique* du roman. L'édition Hugues, elle, joue la carte de la richesse et de l'abondance, mais fait éclater le sens, et remplace la ligne sévère et un peu trop inflexible suivie par Brion par une sorte de dispersion où tous les fantasmes des lecteurs trouvent leur compte au plus bas niveau possible : sentimentalisme polisson, romanesque éculé, piété saint-sulpicienne, héroïsme et autres bons sentiments. Sans compter, en filigrane, l'appel aux armes et la grande peur des bien-pensants. Ajoutons que la glorification de Victor Hugo comporte, déjà, sa caricature, et que l'admiration et le dédain sont bien près de se confondre : tout le monde sait – et on nous le rappelle – que c'est un manichéen primaire qui se résume à sa passion des antithèses. A une exception près, cependant, et qui pèse lourd dans la balance : le frontispice, répété en tête de chaque volume, présente bien deux personnages, mais la division, cette fois-ci, n'est plus verticale, et il n'y a pas de matérialisation de l'antithèse. Quand il s'agit de résumer le livre, la dualité n'est plus antithétique. *Les Misérables*, c'est l'épopée du forçat et de la putain. Illustration éclectique, certes, mais idéologiquement cohérente.

Peut-on encore illustrer *Les Misérables* ? L'énorme littérature consacrée au roman de Hugo a rendu toute lecture monosémique invalide. L'extraordinaire polyphonie proprement poétique de l'œuvre, d'abord illisible, a fini par s'imposer à nous, et sa richesse ne cesse de croître. D'où une diminution proportionnelle de « l'illustrable ». On ne peut s'empêcher, cependant, de regarder avec un mélange d'agacement et d'admiration les illustrations de Brion. Agacement devant ce que nous ressentons maintenant comme une simplification, et même une incompréhension. Admiration lorsque l'on cherche à apporter modestement sa pierre à la pyramide chaotique de l'interprétation verbale, devant cette imagerie cohérente, née d'une époque où le livre illustré était un puissant instrument de civilisation, qui est devenue pour nous un document historique.

26. *M.*, t. XVIII, p. 49.



Figure 1 – *Fantine*



Figure 2 – *Javert* (B., p. 120)



Figure 3 – *Le fardier* (B., p. 88)



Figure 4 – *Fauchelevant* (B., p. 256)



Figure 5 – *Le galetas du fossoyeur* (B., p. 310)



Figure 6 – *La mort de Gavroche* (B., p. 664)



Figure 7 – *Le rêve* (B., p. 129)



Figure 8 – *La balançoire* (B., p. 73)



Figure 9 – La balançoire (H., t. 1, p. 166)



Figure 10 – *Jean Valjean* (H., t. 1, p. 95)



Figure 11 – *La nuit blanche* (H., t. V, p. 217)



Figure 12 – *Napoléon regardant le champ de bataille* (B., p. 169)

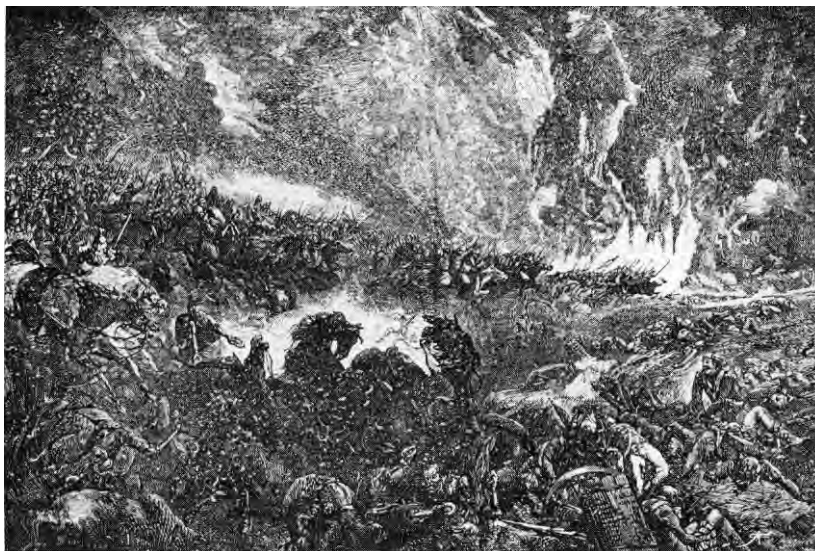


Figure 13 – *Le ravin d'Ohain* (H., t. II, p. 33)

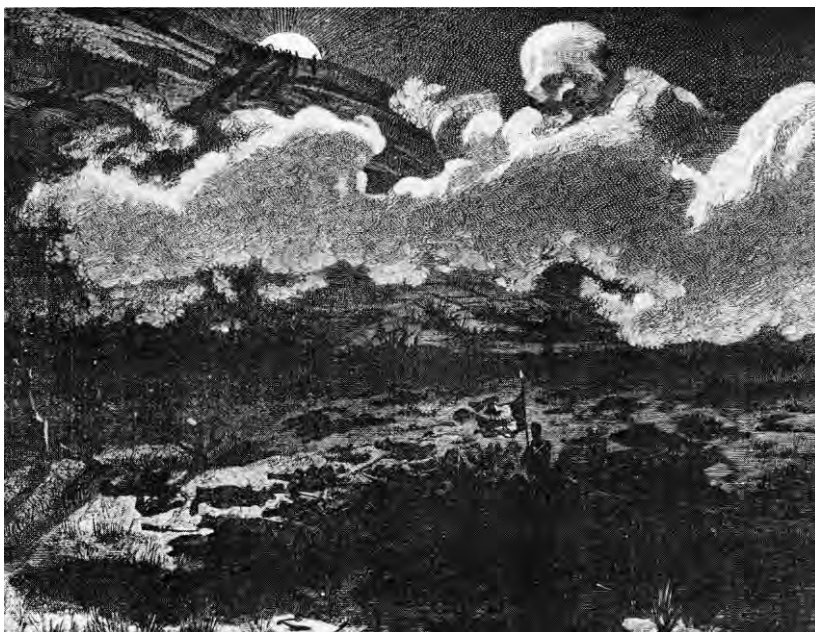


Figure 14 – *Le dernier carré* (H., t. II, p. 53)



Figure 15 - *La barricade* (H., t. IV, p. 345)



Figure 16 – *La barricade du faubourg Saint-Antoine* (H., t. V, p. 81)



Figure 17 – *La barricade du faubourg du Temple* (H., t. V, p. 13)