

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 défaits 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^{sr} 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 masure 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'égout »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, reporte 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 ».