

## L'intertexte biblique dans quelques romans de Victor Hugo

*In memoriam* Frank-Paul Bowman

Les rapports de Victor Hugo avec la Bible ont souvent été étudiés dans sa poésie, dont Henri Meschonnic a pu dire que c'était, dans le domaine français, la plus profondément imprégnée de souvenirs bibliques, mais plus rarement dans ses romans, à l'exception évidemment des *Misérables*, où le rapport à l'Évangile est si évident et affiché que le moindre commentaire ne peut l'ignorer, sans du reste que l'auteur s'en soit jamais expliqué. Or ces études ont trop souvent pour objet de cerner ce qu'on appelle « la religion » de Victor Hugo. Il est sans doute impossible d'éliminer complètement cette question, qui restera en arrière-plan de la présente étude. On s'efforcera plutôt, comme y invite la problématique proposée pour le présent colloque, de s'en tenir à un problème de poétique romanesque, domaine magistralement défriché dans le domaine des études sur Victor Hugo, par des ouvrages majeurs<sup>1</sup>. Toutefois, s'il en ressort que l'esthétique du roman selon Victor Hugo comporte le recours à de nombreux intertextes, la manière dont l'intertexte biblique s'y insère ne fait en général l'objet que de remarques éparses. Il est clair néanmoins que les présupposés de la pratique hugolienne du roman pose des problèmes spécifiques quant il s'agit de la Bible : c'est insérer dans son texte des fragments appartenant à un univers philosophique radicalement opposé<sup>2</sup>. L'incompatibilité est encore plus grande quand il s'agit de l'Évangile, qui se donne comme témoin de l'Incarnation, même s'il est aussi un récit qui semble s'apparenter souvent au genre de représentation dont use le roman<sup>3</sup>. On peut donc légitimement se demander quelle conscience Victor Hugo a eue de cette incompatibilité, comment il a résolu les problèmes posés et quel parti il a tiré de ces références au texte biblique.

Les romans de jeunesse datant de la période ultra sortent du champ de notre étude : l'intertextualité biblique y est si discrète qu'il faut une certaine virtuosité exégétique pour y retrouver un écho des préoccupations théologico-politiques dont témoigne l'œuvre poétique de cette époque<sup>4</sup>. Pour les autres romans, on constatera la volonté de faire de l'intertexte

---

<sup>1</sup> On ne citera que les deux principaux : Myriam Roman et Marie-Christine Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*, Belin, 1995 et Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique, du « drame des faits » au « drame dans les idées »*, Champion, 1999.

<sup>2</sup> Voir l'exposé très clair de Myriam Roman, *op. cit.*, p. 735 et suiv. : « La disparition du symbole théocratique ».

<sup>3</sup> Voir Erich Auerbach, « Fortunata », in *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968 (1946), p. 35-60 et la discussion de cet article : Jacques Rancière, « Théologies du roman », in *La Chair des mots ; politiques de l'écriture*, Galilée, 1998, p. 85-153.

<sup>4</sup> On ne prendra pas en compte, comme « roman », *Claude Gueux*, où Pierre Laforgue a démontré la présence d'une forte intertextualité évangélique (« *Claude Gueux*, ou l'amour et le partage en prison », *L'Éros romantique*, PUF, « littératures modernes », 1998, p. 163-180).

biblique tout autre chose qu'un ornement « poétique » et une hardiesse de plus en plus grande pour l'intégrer à sa propre poétique du roman.

### D'un usage ludique et ironique de l'intertexte biblique

Afficher à la première page de *Notre Dame de Paris* le mot « ANÁΓKH », qui ressurgit comme titre de chapitre<sup>5</sup>, c'est inscrire l'œuvre dans un horizon assez étranger à celui de la bible : « *Graecum est, non legitur* », déplore Claude Frollo, déplorant que le latin de la Vulgate l'emporte sur le grec des vrais humanistes. Il en est de même avec les autres citations que l'écolier Jehan Frollo peut lire gravées sur les murs et qui appartiennent à l'univers de l'alchimie, l'une d'elle ( *Sapere aude*) empruntée à Horace, étant promise à devenir la maxime résumant la philosophie des lumières selon Kant. Visiblement, l'archiprêtre n'est pas un grand lecteur de la Bible, qu'il ne semble connaître que dans son usage professionnel, c'est-à-dire liturgique, comme au chapitre IX, 1, où l'auteur se plaît à dérouler les splendeurs sévères de l'amende honorable<sup>6</sup>. L'ironie est que c'est sur lui-même qu'il semble chanter les hymnes les plus saisissants de l'office des morts... De même, un peu plus loin, c'est dans un livre liturgique, le « bréviaire public <sup>7</sup> » que le malheureux lit ces lignes du livre de Job : « Et un esprit passa devant ma face, et j'entendis un petit souffle, et le poil de ma chair se hérissa<sup>8</sup> ». Quant à l'auteur, ce n'est pas dans un missel ou un bréviaire qu'il a lu ce verset, mais dans *Le Génie du christianisme*, où il est donné comme un exemple de la supériorité de la Bible sur Homère<sup>9</sup>. Citation littéraire plus que religieuse : Hugo améliore une traduction de Chateaubriand, qui améliorerait une traduction de Silvestre de Sacy. Son emploi est aussi purement littéraire : non pas tant parce qu'elle est un détournement, puisque Eliphas, l'interlocuteur de Job qui la prononce, n'est pas un impie. Mais, comme on le verra, ce sera plus tard une constante dans l'emploi romanesque de l'intertexte biblique, de faire bénéficier d'une théophanie des personnages qui, selon les critères de la Bible, n'en seraient nullement dignes. Ici l'effet de sidération que cette lecture produit sur le prêtre hérétique et dévoré d'une passion interdite donne au romancier l'occasion d'un effet de pur fantastique, puisque, quelques lignes plus loin, la chose lue devient réelle, quand sonnent les douze coups de minuit ! :

Tout à coup, il sentit quelque fraîcheur sur son visage [...] un coup de vent éteignit sa lampe, et presque en même temps il vit paraître [...] une ombre, une blancheur, une forme.

Si la Bible est convoquée, c'est d'une part pour un usage purement littéraire, voire ludique, et d'autre part pour être strictement subordonnée à l'horizon d'une ANÁΓKH qui n'a rien de biblique.

La Bible, dans sa matérialité de livre, reparaît dans *Les Travailleurs de la mer*, de nouveau comme outil professionnel d'un prêtre – cette fois-ci un pasteur anglican, et c'est de nouveau le livre de Job qui est mis à contribution pour une consolation qui puise abondamment dans les platitudes que débite le même Éliphas sans autre effet que de mettre en fureur le

---

<sup>5</sup> VII, 4.

<sup>6</sup> VIII, 6, *Romans 2*, p. 744-745.

<sup>7</sup> Terme qui donne à réfléchir, car en principe le bréviaire est un ouvrage portatif destiné aux ecclésiastiques. Ne s'agirait-il pas du *Proprium missarum de tempore*, qui était en effet souvent présenté aux fidèles, ouvert à la page du jour, sur un pupitre ?

<sup>8</sup> IX, 1, *Romans 2*, p. 755.

<sup>9</sup> II, V, 4, « Suite du parallèle de la Bible et d'Homère ».

destinataire de ces fadaïses moralisantes<sup>10</sup>. Le docteur érudit ressuscite même de petites légendes enfouies sous l'entassement des siècles et des in-folios pour nourrir sa rhétorique pastorale, avant de pratiquer volontairement la bibliomancie qui avait été si funeste à Claude Frolo, trouvant à l'ombre d'Isaac et de Rebecca une fiancée pour son successeur, au prix il est vrai d'un parjure. Il révèle ainsi combien est mensongère sa maxime

Le conseil vient de l'homme et l'inspiration vient de Dieu,

sa propre inspiration procédant trop évidemment non de Dieu, mais de l'aimable Déruchette, vraie destinataire de cet étalage de perles ecclésiastiques.

Il y aussi une autre forme d'ironie, plus proche du tragique de l'histoire que du grotesque des sentiments. Outre les textes du missel (réels ou imaginaires) Frolo s'intéresse aussi aux commentaires de la Bible ; mais cette fois le jeu de l'auteur, toujours placé sous le signe de l'ironie, est peut-être un peu plus sérieux. Dans le premier chapitre du livre 5 « Abbas beati Martini », nous trouvons l'archidiacre le coude appuyé

sur le livre grand ouvert d'Honorius d'Autun, *de Praedestinatione et libero Arbitrio*, et il feuilletait avec une réflexion profonde un in-folio imprimé qu'il venait d'apporter, le seul produit de la presse que refermât sa cellule<sup>11</sup>.

Cet auteur du XIIe siècle est surtout connu pour son encyclopédie, *Imago mundi*. Il s'agit ici d'un texte de quelque vingt feuillets intitulé *Inevitabile seu de praedestinatione* ; le titre que Victor Hugo adopte est en réalité celui d'une édition imprimée telle qu'il en a circulé à partir de 1471. Ce n'est pas ce manuscrit que feuillette l'archiprêtre, mais un ouvrage de Pierre Lombard, imprimé, dont il nous donnera le titre un peu plus tard : « GLOSSA IN EPISTOLIS D. PAULI. Norimbergae, Antonius Koburger, 1474 ». Pierre Lombard était un important théologien du XIIe siècle, dont les *Sententiae* servaient pour ainsi dire de manuel à tous les clercs de France. Ce choix de textes peu connus et, pour le premier, introuvable en France à l'époque où se passe le roman, répond bien sûr à l'intention de trouver les équivalents théologiques de l'ΑΝΑΓΚΗ qui domine le roman ; il y a une sorte d'ironie tragique à voir le prêtre follement amoureux plongé dans les querelles théologiques sur la grâce. Louis Chevalier se risque même à suggérer un rapprochement avec les jansénistes<sup>12</sup> : anachronisme un peu fort. Il serait plus prudent de se demander s'il n'y a pas, au-delà d'une érudition factice et d'usage assez ludique, une discrète allusion aux disputes sur la grâce qui ont agité le monde chrétien dès avant la Réforme, survenue quelque vingt-cinq ans plus tard. Il n'est pas impossible que Victor Hugo ait été attentif à cet aspect des choses, lorsqu'on voit avec quelle ironie il décrit les pieux calculs de Frolo :

« Il fit vœu dans son cœur d'élever cet enfant [Quasimodo] pour l'amour de son frère, afin que, quelles que fussent dans l'avenir les fautes du petit Jean, il eût par-devers lui cette charité faite à son intention. C'était une sorte de placement de bonnes œuvres qu'il effectuait sur la tête de son jeune frère ; c'était une pacotille de bonnes actions qu'il voulait lui amasser d'avance, pour le cas où le petit drôle un jour se trouverait à court de cette monnaie, la seule qui soit reçue au péage du paradis.<sup>13</sup> »

En lisant cette métaphore empruntée au monde de la finance, comment ne pas penser aux thèses que Luther affichera en 1517 à Wittenberg, pour critiquer violemment l'idée que par les bonnes œuvres on peut *acheter* des « parts » de salut éternel ? La prophétie « Ceci tuera

---

<sup>10</sup> I, 7, 3, *Romans* 2, p. 189. Le discours est rapporté au style indirect libre, d'une manière très flaubertienne.

<sup>11</sup> *Romans* 1, p. 611.

<sup>12</sup> *Notre-Dame de Paris*, Folio classique, Gallimard, 1974, p. 235 et n. 1, p. 684.

<sup>13</sup> IV, 3, p. 599.

cela » prendrait alors un tout nouveau sens : l'imprimerie – que la Réforme utilisera massivement – tuera l'Église catholique ; prophétie accomplie, selon les auteurs du XIXe siècle, avec la Révolution française, conséquence de l'individualisme et de l'esprit d'examen introduits par les protestants. Toujours est-il que l'on constate déjà dans *Notre-Dame de Paris* cette tendance, qui se confirmera par la suite, à faire converger les leçons bibliques avec celles de la pensée antique.

### ***Les Misérables, ou l'intertexte éclaté***

C'est un lieu commun de noter combien dans ce roman les allusions à la Bible et surtout aux textes des évangiles sont insistantes et nombreuses, mais il est plus malaisé d'en donner une description qui ne simplifie pas trop les divers aspects du texte. Une loi se dégage assez vite : non seulement Hugo traite comme un seul texte l'Ancien et le Nouveau Testament, mais cette lecture « figurative » s'étend aussi à la tradition antique. On l'a déjà remarqué dans *Notre-Dame de Paris*. Le meilleur exemple est la manière dont sont traitées les différentes tempêtes que connaît Jean Valjean, comparées soit à la nuit d'angoisse au Jardin des Oliviers, soit à la lutte de Jacob avec l'Ange. Le titre « La dernière gorgée du calice<sup>14</sup> » côtoie cet autre : *Immortale jecur*<sup>15</sup>, Virgile et l'Évangile voisinant sans problème. De même, Fantine est décrite comme vierge selon Virgile<sup>16</sup>, comme mère selon l'Évangile<sup>17</sup>. Le titre « *Christus nos liberavit* » renvoie à un passage où saint Paul commente un récit de la Genèse ; un autre titre-épigraphe, « *Aures habet et non audiet* », dans *Quatrevingt-Treize*, à une citation d'Isaïe incluse dans un propos attribué à Jésus.

Repérer l'intertexte biblique dans le choix et la construction des personnages est le plus facile, mais pas nécessairement le plus utile. Il est clair en effet que le personnage de Jésus est deux fois désigné comme référence : dans son enseignement, avec M<sup>gr</sup> Myriel, dans sa passion, avec Jean Valjean. Séparation fondatrice, et dont il serait vain de chercher l'origine ailleurs que dans des contraintes formelles : car l'Évangile est un récit, certes, et « réaliste » par endroits, mais soumis à un régime de sens radicalement incompatible avec une poétique du roman<sup>18</sup>. La séparation de la « διδαχή » (l'enseignement) et du « κήρυγμα » (la proclamation de la bonne nouvelle) est indispensable si l'on veut insérer des éléments de l'Évangile dans le roman sans trahir le premier<sup>19</sup> ou désintégrer le second<sup>20</sup>. Si un personnage doit être une « figure » du Christ dans un roman, il est essentiel qu'il « ne se prenne pas » pour le Christ. L'enseignement que dispense M<sup>gr</sup> Myriel fait partie de sa fonction, à laquelle il est parvenu à la suite d'accidents de sa vie personnelle, inconnus du lecteur ; celui que donne, rarement, Jean Valjean, est d'un homme simple à des simples, ou d'un misérable à un autre misérable<sup>21</sup>.

Le cas de Jean Valjean, clef de voûte du récit, est le plus simple : son histoire est jalonnée de références à celle de la Passion, qui respectent approximativement l'ordre du récit évangélique (l'épreuve de l'errance, la rencontre avec Madeleine, la nuit d'angoisse, le

<sup>14</sup> V, 7, *Romans 2*, p. 1093-1112.

<sup>15</sup> « Foie immortel », *Énéide*, VI, 598. V, 6, 4, *Romans 2*, p. 1088. Il s'agit d'un personnage condamné à avoir, aux enfers, le foie sans cesse rongé par un vautour.

<sup>16</sup> I, 3, 3 *Romans 2*, p. 101-102.

<sup>17</sup> I, 4, 1, *Romans 2*, p. 117-118.

<sup>18</sup> Voir Jacques Rancière, op. cit., p. 85-153.

<sup>19</sup> Voir Théodore Ziolkowski, *Fictional Transfigurations of Jesus*, Princeton University Press, 1972, p. 69-94, à propos de *Nazarin*, de Benito Pérez Galdos. Le personnage qui y est la « figure » du Christ devient une sorte de Don Quichotte voué à l'asile psychiatrique, après diverses interventions aux conséquences toujours calamiteuses. L'adaptation cinématographique de Buñuel (1958) n'arrange rien, on s'en doute.

<sup>20</sup> Voir dans les actes du présent colloque la communication de Béatrice Laville, « Zola et la réécriture des Évangiles ».

<sup>21</sup> I, 5, 3, *Romans 2*, p. 131 et IV, 4, 2, p. 727-730.

jugement, la libération de Barabbas, le portement de croix et la rencontre avec Judas, le supplice final, pour s'en tenir à l'essentiel<sup>22</sup>). La résurrection n'est pas oubliée ; mais elle reçoit un traitement complexe, conforme à la poétique du roman en général et aux lois spécifiques de la poétique des *Misérables*. Le corps terrestre de Jean Valjean mort (« ce qui n'a de nom en aucune langue ») ne peut être représenté, ni par conséquent son absence. Le roman, comme l'action judiciaire, s'éteint avec le décès de l'intéressé. Cependant le corps de Jean Valjean ressuscité peut être *lu* : c'est le quatrain anonyme qui sert d'épigraphe à son tombeau et, par synecdoque, le roman qu'il résume. Rappelons que l'Évangile, au contraire, reçoit son autorité de la Résurrection dont il témoigne. Accessoirement, la Résurrection est encore « figurée » dans le roman notamment par deux métaphores. Jean Valjean laisse derrière lui deux tombes vides, indices possibles d'une résurrection. : celle du cimetière de Vaugirard, qui porte le nom de *mère Crucifixion* ; et la fosse ouverte dans « la clairière Blaru », d'où M. Madeleine rendu à la vie sociale a exhumé son trésor<sup>23</sup> .

Le nombre de ces références ne permet pas de voir dans le personnage de Jean Valjean une sorte d'allégorie visant à un second niveau de signification ; elles servent bien plutôt à indexer des expériences clefs auxquelles elles donnent la plus grande généralité possible. En témoigne l'attention portée aux passages de l'évangile où Jésus se définit comme « le Fils de l'homme <sup>24</sup> », et la répétition, hors contexte, de l'expression « Ecce homo »<sup>25</sup>, reprise encore pour Gavroche dans « *Ecce Paris, ecce homo* <sup>26</sup> », et qui de plus est presque traduite par le nom du personnage sous sa première forme : « V'là Jean »<sup>27</sup>. Du misérable à Jésus si grande est la distance que tout lecteur trouve sa place dans l'espace ainsi défini<sup>28</sup>. Aussi bien ni Jean Valjean, ni M<sup>gr</sup> Myriel ne sont-ils pris en compte dans les typologies établies par Theodore Ziolkowski<sup>29</sup> ou Frank Paul Bowman<sup>30</sup>. De fait, ces références sont toutes concentrées dans la première et la dernière partie du roman, les deux murs porteurs de la nef ; mais aucun critique n'a observé de disparate entre elles et le reste du récit.

Nous pouvons déduire de là une deuxième loi concernant la stratégie de Hugo pour insérer le texte biblique dans le roman. C'est de combiner deux procédés en principe opposés : d'un côté l'emprunt discret, et parfois parodique, au point d'être presque indétectable dans le tissu de l'écriture, tant les procédés d'insertion sont divers et parfois tout à fait secrets. Il serait fastidieux d'en aligner ici de nouveaux exemples : j'en examinerai quelques uns dans la suite de mon exposé. On en trouvera beaucoup, en particulier, dans les chapitres consacrés à M<sup>gr</sup> Myriel<sup>31</sup> : c'est l'équivalent stylistique du rapport qu'entretient l'espace de l'évêque, défini matériellement par des objets d'une grande banalité, très proches de l'expérience de tous, mais complètement *autre* par rapport aux lois qui régissent l'espace social où il est inclus. L'intertexte biblique pénètre ainsi tous les niveaux de l'écriture, de telle façon que

---

<sup>22</sup> I, 2,1, p. 49 ; I, 5, 2, p. 128 ; I, 7, 3, p. 174 ; I, 7, 8-11, p. 207-221 ; V, 3, 4, p. 1016 ; V, 3, 8, p. 1025 ; V, 4, 7, p. 1093.

<sup>23</sup> V, 5, 1, *Romans* 2, p. 1051. Voir Nabet (Jean-Claude) et Rosa (Guy), « L'argent des "Misérables" », *Romantisme* 13, "L'argent", 1983, 04/06, p.87-113.

<sup>24</sup> I, 2, 1, p. 57 ; cf. Matthieu, 8, 18-22 et Luc, 9, 58.

<sup>25</sup> I, 2, 1 « Est-ce que vous seriez l'homme ? » ; II, 7, 9 « Cet homme, c'était l'homme ». *Romans* 2, p. et 210.

<sup>26</sup> III, 1, 10, *Romans* 2, p. 466.

<sup>27</sup> I, 2, 6, *Romans* 2, p. 68.

<sup>28</sup> Un répertoire de ces occurrences a été dressé dans Myriam Roman et Marie-Christine Bellosta, *op. cit.*, p. 153-155. Henri Meschonnic y voit une « dialectique singulièrement chrétienne, [un] contraste entre deux extrêmes, [un] paradoxe qui retrouve les Évangiles » ; *Ecrire Hugo, Pour la poétique* IV, Gallimard, 1977, p. 92.

<sup>29</sup> *Op. cit.*

<sup>30</sup> *Le Christ romantique*, Droz, 1973.

<sup>31</sup> Par exemple : I, 2, 1, p. 57 ; cf. Matthieu, 7, 7-8 : « Demandez, et l'on vous donnera ; frappez, et l'on vous ouvrira ».

l'organisation du texte de l'auteur prévaut sur celle du texte biblique : on peut alors parler de ce que Frank P. Bowman appelle un effondrement (*collapsing*) du matériau évangélique<sup>32</sup>. Le second procédé est tout autre : c'est l'affichage ostensible de la présence du texte biblique, de préférence là où le lecteur ne songerait pas à le trouver. Pour cette opération, le titre de partie, de livre ou de chapitre est le lieu idéal. Que l'on songe seulement à ce titre de chapitre « Lui aussi porte sa croix », là où il n'y a ni croix, ni Golgotha, mais un cloaque. Cet affichage est particulièrement significatif quand il recourt au texte latin, langue de culture et langue liturgique. Dans *Les Misérables*, sur quatorze titres en latin, quatre sont empruntés à la Bible. On peut y ajouter, à la rigueur, un terme liturgique, « *Requiescant* ». Un titre se rapporte au personnage de Fantine ; deux à Gavroche ; un à Cosette. Pour en discerner la fonction et l'importance, il faut considérer le réseau qui se tisse entre ces titres latins, les titres bibliques en français et le contenu des chapitres ainsi signalés à l'attention.

### *Fiat lux*

En tête vient le titre qui reprend textuellement la fin du troisième verset de la Genèse : « *Dixitque Deus : « Fiat lux. Et facta est lux »*. Ce *Fiat lux* lie ce chapitre à celui où il est dit que M<sup>gr</sup> Myriel rêve et disserte sur les différentes traductions du premier verset de la Genèse<sup>33</sup>, ce qui est une manière de souligner que ce texte vient de très loin, qu'il est problématique, et que le rôle d'un prêtre (ou d'un poète) est de le rapprocher de nous. Ainsi Hugo lui-même avait-il donné son interprétation de l'innocence adamique dans le poème liminaire de *La Légende des siècles*<sup>34</sup>. Ici, ce titre paraît vraiment disproportionné par rapport au chapitre : il s'agit de l'éclosion soudaine de la jeune fille dans l'enfant, de la beauté dans le laid. Il est bien sûr permis de saluer comme une sorte de miracle ce saut qualitatif, mais de là à convoquer le grand mythe cosmogonique de notre culture il y a un abîme, que ne franchissent même pas les poètes baroques qui comparent emphatiquement leur bien aimée au soleil. À un premier niveau l'effet de sens ne se comprend que parce que le lecteur garde présent à l'esprit le verset manquant : « Que la lumière soit ! Et la lumière fut », qui souligne la toute-puissance du Verbe<sup>35</sup>. En fait de toute-puissance, ici, il y a surtout à admirer celle du romancier, qui parvient à faire émerger un personnage de belle femme d'une « petite fille qui n'était pas encore une personne »<sup>36</sup>. Le romancier est bien celui qui joue le rôle du Dieu tout-puissant à l'égard du monde qu'il crée. Or ce n'est pas le seul endroit du texte où Victor Hugo assimile le roman qu'il écrit à une Bible. C'est ainsi qu'Annette Rosa commente le titre « La Chute », qui couronne le deuxième livre de la première partie : « Après la sainteté adamique de Mgr Bienvenu – son jardin est un éden –, ce titre assimile le livre à une Bible et l'aventure de Jean Valjean à une Histoire Sainte »<sup>37</sup>. En donnant pour cadre à la révélation de la beauté de Cosette le jardin du Luxembourg, il fait signe en outre vers un autre jardin signalé, lui, par du latin lucrétien : « *Foliis ac frondibus* »<sup>38</sup>. De ce même jardin il sera question encore dans un autre chapitre surmonté d'un titre français : « Un cœur sous une pierre<sup>39</sup> » (qui fait écho à

<sup>32</sup> « On the definition of Jesus in modern fiction », *Anales Galdosianos*, 1974, p. 53-66. Nous dirions plutôt : une « dislocation », préalable à une reconstitution.

<sup>33</sup> I, 1, 5, *Romans* 2, p. 18.

<sup>34</sup> I, 1, « Le Sacre de la femme », *Poésies* 2, p. 571.

<sup>35</sup> Même jeu, à peine humoristique, en III, 1, 11, *Romans* 2, p. 469, à propos de la puissance créatrice du progrès.

<sup>36</sup> *Romans* 2, p. 554.

<sup>37</sup> *Romans* 2, p. 1172.

<sup>38</sup> *Romans* 2, p.700, IV, 3, 2. La citation est tirée de Lucrèce, *De Natura rerum*, V, 971, p. 368 dans l'édition bilingue du *De natura* par José Kany Turpin, GF Flammarion, 2002. Ce vers est cité et commenté dans *William Shakespeare*, I, 2, 6 : « Lucrèce tourne le dos à l'humanité et regarde fixement l'Énigme », *Critique*, p. 270.

<sup>39</sup> *Ibid.* IV, 5, 4, p. 737. « *Cor sub lapide* ».

un autre titre d'un latin qui pourrait être biblique : « Post corda lapides »), où il s'agit d'un couvent recélant lui aussi un jardin ; puis encore sous un titre qui reprend en français le thème de « *Et lux facta est* » : « Pleine lumière<sup>40</sup> » pour donner un nom à un chapitre qui ramène les personnages et le lecteur à l'éden :

Tant que dura le mois de mai de cette année 1832, il y eut là, toutes les nuits, dans ce pauvre jardin sauvage, sous cette broussaille chaque jour plus odorante et plus épaissie, deux être composés de toutes les chastetés et de toutes les innocences, débordant de toutes les félicités du ciel, plus voisins des archanges que des hommes, débordant de toutes les félicités du ciel, purs, honnêtes, enivrés, rayonnants, qui resplendissaient l'un pour l'autre dans les ténèbres. Il semblait à Cosette que Marius avait une couronne et à Marius que Cosette avait un nimbe<sup>41</sup>.

On devine que cet amalgame des versets de la Genèse I, 3-5 et I, 27-29, traversé d'allusions à Marie (n'est-on pas au mois de mai ?), loin d'être une sorte d'ornement stylistique un peu exubérant, fait partie d'un réseau que sous-tend ce qu'il serait impropre d'appeler une « théologie », mais qui met en perspective avec une grande cohérence des fragments reconnaissables de l'intertexte biblique. Car ce thème de la nuit lumineuse, ou, pour mieux dire, d'une pleine lumière chassant les ténèbres revient dans le titre du livre sixième de la cinquième partie « La nuit blanche<sup>42</sup> » où se retrouve bien entendu une allusion au jardin premier : « Ils se disaient tout bas : Nous irons revoir notre petit jardin de la rue Plumet<sup>43</sup> ». Tout acte d'amour vrai atteste une présence du divin dans le monde, et comme une création continuée : « Aimer ou avoir aimé, cela suffit »<sup>44</sup>. En poésie Victor Hugo écrira « Aimer suffit »<sup>45</sup>. En prose, non. Qui ne voit que l'ajout de « avoir aimé » est une amère restriction ? Curieusement, ce livre (très court) placé sous le signe du *Fiat lux* l'est aussi sous celui de la chute, comme une paraphrase de l'autre texte de la Genèse, bien plus sévère, qui comporte le récit d'Adam et Ève chassés du Paradis. Car le titre ne dédie pas seulement le livre à l'extase amoureuse, mais aussi, et d'abord, selon l'usage lexical, à la nuit d'angoisse de Jean Valjean, qui lutte, une fois de plus, pour sacrifier ce qu'il reste d'égoïste dans son amour.

### *Parvulus*

Un autre titre latin signale un autre réseau de sens qui relie cette fois l'évêque aux barricades, avec comme lien central le jeune Gavroche : « *Parvulus* », titre du premier chapitre du livre premier (« Paris étudié dans son atome ») de la troisième partie<sup>46</sup>. Jacques Seebacher, dans son article sur Gavroche<sup>47</sup>, a mis en évidence l'origine lucrétienne du mot latin : quoi de plus approprié pour un « atome » que l'adjectif signifiant « minuscule » ? Mais c'est aussi le terme qui revient par deux fois dans les évangiles pour désigner les « tout petits » comme ses meilleurs disciples<sup>48</sup> : on a déjà remarqué cette attention de Victor Hugo à tresser

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, IV, 8, 1, p. 793 et suiv.

<sup>41</sup> *Ibid.*, IV, 8, 1, p. 794.

<sup>42</sup> *Ibid.*, V, 6, 1, p. 1073 et suiv.

<sup>43</sup> *Ibid.*, V, 6, 2, p. 1081.

<sup>44</sup> *Ibid.*, V, 6, 2, p. 1086.

<sup>45</sup> « Pétrarque », *La Légende des siècles, nouvelle série*, XVIII, « Le Groupe des idylles », XIII, *Poésie* 3, p. 443.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 457.

<sup>47</sup> Jacques Seebacher, « Le tombeau de Gavroche ou *magnitudo parvuli* », Lire *Les Misérables*, Corti, 1985, p. 191-205. L'expression exacte de Lucrèce est « *parvola causa* » (Livre IV, v. 194) : ce n'est même pas l'atome qui est ainsi désigné, mais sa permanente vibration (voir la note de José Kany Turpin, éd. cit., p. 505).

<sup>48</sup> Luc, 18, 15-17 ; Marc, 10, 13-16 ; **Mat, 19, 13-15** : *Sinite parvulos, et nolite eos prohibere : talium est enim regnum caelorum*. Marc, 9, 37 ; Luc, 9, 47-48 ; **Mat., 18, 1-5** : *Quis, putas, major est in regno caelorum ? et*

l'intertextualité profane et l'intertextualité biblique en un continuum de culture et de pensée. Créature de Dieu (« Tant que l'homme est enfant, Dieu veut qu'il soit innocent »), Victor Hugo ennoblit son dénuement par ce qu'Annette Rosa appelle « une paraphrase amère de la parabole évangélique : « Regardez les oiseaux du ciel : ils ne sèment pas [...] et votre Père éternel les nourrit [...] » (Matthieu, 6,26) »<sup>49</sup> :

Ce petit être est joyeux. Il ne mange pas tous les jours et il va au spectacle, si bon lui semble, tous les soirs. Il n'a pas de chemise sur le corps, pas de souliers aux pieds, pas de toit sur la tête ; il est comme les mouches du ciel qui n'ont rien de tout cela<sup>50</sup>.

Le rapport de Gavroche avec M<sup>gr</sup> Myriel a été fortement marqué par J. Seebacher : « 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 prêtre<sup>51</sup> » et rend naturelle l'affluence des enfants, autres *parvuli*, vers lui :

Les enfants et les vieillards venaient sur le seuil des portes pour l'évêque comme pour le soleil. [...] Ça et là il s'arrêtait, parlait aux petits garçons et aux petites filles...<sup>52</sup>.

Qu'il y ait ainsi une sorte de continuité, voire même de transmission secrète de Myriel à Gavroche ne surprend pas un lecteur familier de la Bible : « Comme Myriel, Gavroche pratique la redistribution, parle la langue de son peuple :

"Né provençal, il s'était facilement familiarisé avec 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...<sup>53</sup> . »

Ce qui habite le roman hugolien, « c'est une humanité sans rivages [...], ouverte, par en bas comme par en haut, et incessamment traversée par le ruissellement et l'ascension des atomes moraux que sont les âmes »<sup>54</sup> .

### *Christus nos liberavit*

Le cas le plus énigmatique d'une intertextualité biblique affichée dans un titre est l'épigraphe qui coiffe le chapitre onze du cinquième livre de la deuxième partie, « *Christus nos liberavit* »<sup>55</sup>. C'est aussi le plus riche d'enseignement quant à la méthode pratiquée par le romancier relisant son œuvre pour en déterminer la scansion. Ce titre est une citation de saint Paul, qui écrit dans l'épître aux Galates : « ...*Sed quid dicit Scriptura ? Ejice ancillam et*

---

*advocans Jesus parvulum, statuit eum in medio eorum, et dixit : Amen dico vobis, nisi converti fueristis et efficiamini sicut parvuli, non intrabitis in regnum caelorum.*

<sup>49</sup> Romans 2, p. 1192.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 457. Intertextualité complexe : « les mouches du ciel », dans le vocabulaire du temps de Hugo, peut désigner les abeilles, qui butinent, et viennent d'une intertextualité platonicienne. Et Gavroche est aussi la « mouche du coche révolutionnaire ».

<sup>51</sup> Article cité, p. 199 ; voir aussi la note.

<sup>52</sup> 1, 1, 6, Romans 2, p. 18.

<sup>53</sup> Jacques Seebacher, « Le tombeau de Gavroche ou *magnitudo parvuli* », Lire « Les Misérables », Corti, 1985, p. 198.

<sup>54</sup> Pierre Albouy, « Des hommes, des bêtes et des anges », Europe, février-mars 1962, p. 46-54.

<sup>55</sup> Romans 2, p. 149.



*filium ejus ; non enim heres erit filius ancillae cum filio liberae. Itaque, fratres, non sumus ancillae filli, sed liberae ; qua libertate **Christus nos liberavit.***<sup>56</sup> »

Le rapport de ce titre au texte, *a priori* énigmatique, est extrêmement intéressant à élucider, car il démontre la connaissance précise que Victor Hugo a du Nouveau Testament. Rappelons le contexte : Fantine, pour payer les sommes que Thénardier ne cesse de lui demander pour l'entretien de Cosette, après avoir vendu tout ce qu'elle pouvait vendre, jusqu'à ses cheveux et ses dents, est réduite à se faire « fille publique ». Ici survient une digression, du type de celles que Guy Rosa a commentées<sup>57</sup> : dans une brève et fervente méditation, Victor Hugo décrit l'absolue détresse à laquelle est réduite l'âme soumise à la forme la plus brutale de l'esclavage, la prostitution. Or la citation latine du titre se réfère elle-même à un passage de la Genèse qui oppose Sara, la femme légitime d'Abraham, par qui l'alliance de Dieu avec son peuple sera continuée, à Agar, la servante, donc inférieure et contrainte à la soumission<sup>58</sup>. Le contexte narratif, au moment où Fantine perd son statut de salariée (*ancilla*) pour celui d'esclave sexuelle, s'opposant à cette femme légitime, et plutôt trois fois qu'une, qu'est madame Victurnien, sa dénonciatrice, épouse de moine, et « gardienne et portière de la vertu <sup>59</sup>», donne à la citation une valeur d'antiphrase : l'inversion des valeurs est totale.

Mais le texte de l'apôtre, souvent cité, n'est pas à prendre à la lettre : l'opposition entre les deux personnages est censée faire comprendre ce qui distingue *la loi*, et *la foi* dans le Christ, qui en a délivré ceux qui croient en lui. Quel rapport avec Fantine, chez qui on ne détecte aucune sorte d'intérêt pour les complications de la vie spirituelle<sup>60</sup> ? Précisément : le texte digressif de Victor Hugo souligne que la conduite de Fantine représente la forme la plus pure du sacrifice de soi. Dans une première interprétation, on pourra soutenir que le romancier veut nous faire comprendre que Fantine, quand elle se prostitue, est à considérer comme une vraie sainte. C'est du moins ce que soutient la théologie de Jean Valjean, pour qui la vie de Fantine fait d'elle une « martyre » au même titre que « le martyr qui est là-haut »<sup>61</sup> :

Vous avez bien souffert, pauvre mère. Oh ! ne vous plaignez pas, vous avez à présent la dot des élus. C'est de cette façon que les hommes font des anges, ce n'est point leur faute ; ils ne savent pas s'y prendre autrement. Voyez-vous, cet enfer dont vous sortez est la première forme du ciel. Il fallait commencer par là.

Paroles amères, qui témoignent d'une certaine familiarité avec les textes sacrés, mais leur donnent une interprétation propre aux misérables : la fabrique des saints ne se trouve pas du côté des églises instituées. Et le romancier coupe court à tous les contresens que l'on pourrait se faire sur cette « sainteté » de l'ombre :

Hélas ! qu'est-ce que toutes ces destinées ainsi poussées pêle-mêle ? où vont-elles ? pourquoi sont-elles ainsi ?  
Celui qui sait cela voit toute l'ombre.  
Il est seul. Il s'appelle Dieu.

---

<sup>56</sup> 6, 30-31. Ce que Silvestre de Sacy traduit : « Mais que dit l'Écriture ? Chassez la servante et son fils ; car le fils de la servante ne sera point héritier avec le fils de la *femme* libre. Or, *mes frères*, nous ne sommes point les enfants de la servante, mais de la *femme* libre ; et c'est *Jésus-Christ* qui nous a acquis cette liberté. »

<sup>57</sup> Guy Rosa, « Le vaisseau, la mine, l'égout : images de la société dans *Les Misérables* », colloque « Victor Hugo, « Les Misérables », « la preuve par les abîmes », SEDES, 1994, p. 91-102.

<sup>58</sup> 21, 8-20.

<sup>59</sup> I, 5, 8, *Romans* 2, p. 143.

<sup>60</sup> Tout au plus a-t-elle probablement fait ou plutôt laissé baptiser Cosette « Euphrasie », I, 4, 1, *Romans* 2, p. 121. Mais les mères, par amour, substituent au nom de chrétien le sobriquet de leur choix.

<sup>61</sup> I, 6, 1, *Romans* 2, p. 159.

Même correction sévère et laconique lorsque Cosette, réduite par les réticences pudiques de son père adoptif à des conjectures sur la personne qu'était sa mère, déclare :

- Père, j'ai vu cette nuit ma mère en songe. Elle avait deux grandes ailes. Ma mère dans sa vie doit avoir touché à la sainteté.
- Par le martyre, répondit Jean Valjean<sup>62</sup>.

Par son expérience propre, Jean Valjean a accès à une dimension de l'Évangile qui n'est pas celle que connaît l'imaginaire de la jeune fille, imprégnée d'images sulpiciennes par son éducation conventuelle. Sur la vraie nature de la « sainteté » de sa mère, Cosette a encore beaucoup de choses à apprendre – que peut-être elle ne saura jamais, par un effet ambigu de l'abnégation de Jean Valjean, qui fuit un récit où il aurait le beau rôle<sup>63</sup>. Le rapport de Jean Valjean avec le texte biblique, qui n'a d'autre origine que sa rencontre avec M<sup>gr</sup> Myriel, comporte une violence accusatrice implacable quoique silencieuse. La misère est le fait des hommes, non d'un décret d'en haut. Et la sainteté, sous le regard indifférent d'un dieu absent, mène au néant de la fosse commune.

De plus, cette tension, cette violence sourde n'existent pas seulement entre la citation qui sert de titre et le texte du roman, mais elle est aussi interne à la citation elle-même. En effet on ne saurait négliger le fait que cette phrase de saint Paul n'est venue ici que par l'intermédiaire d'un double relais. C'est d'abord d'une intertextualité interne à l'œuvre de Victor Hugo, qui en avait fait l'épigraphe de son Ode « La Liberté<sup>64</sup> ». Il l'empruntait à Lamennais, marquant ainsi son allégeance au polémiste contre-révolutionnaire ; dans son essai *De l'indifférence en matière de religion*, au chapitre XI, « Importance de la religion par rapport à la société », pour réfuter l'allégation de Rousseau selon laquelle « les vrais chrétiens sont faits pour être esclaves », Lamennais invoquait ce passage de *l'épître aux Galates*, parmi d'autres<sup>65</sup> :

Puisqu'il [Jean-Jacques Rousseau] voulait parler du Christianisme, que ne consultait-il au moins l'Évangile, *loi parfaite de liberté*<sup>66</sup>, comme l'appelle un apôtre ? Il y aurait lu ces paroles, qui confondent d'admiration quiconque en sait pénétrer la profondeur : *La vérité nous affranchira*<sup>67</sup> ; *Le Christ nous a délivrés*<sup>68</sup> ; *Où est l'esprit de Dieu, là est la liberté*<sup>69</sup>. En effet, comme je l'ai montré, quand Jésus-Christ apparut au monde, l'homme partout était esclave de l'homme. Il fallait, pour être affranchi de ce dur esclavage, qu'il entendît cette haute vérité, qui fut, en tous sens, pour la société, la bonne nouvelle du salut : Tout pouvoir vient de Dieu<sup>70</sup>.

L'usage que Lamennais fait de ces citations le montre plus soucieux d'efficacité polémique que d'exactitude exégétique. Car la liberté dont parle l'apôtre est purement spirituelle : c'est celle de faire notre salut par la seule foi dans le Christ. Seule une citation de cette rafale (celle qui est traduite) concerne vraiment le domaine politique : en fait de liberté, elle prône la soumission aux pouvoirs institués. Hugo adhère à cette époque à la conception de la liberté politique que la citation « *Christus nos liberavit* » lui semble résumer. C'est le sens général de son ode, qui oppose longuement la fausse liberté offerte par les révolutionnaires à la vraie, celle que procure le pouvoir restauré d'un roi qui tient son pouvoir non du suffrage universel, mais de Dieu même. Cette intertextualité a donc une valeur autobiographique. Il est

---

<sup>62</sup> IV, 3, 4, *Romans* 2, p. 706.

<sup>63</sup> On lira en V, 7, 1 et 2, *Romans* 2, p. 1096 et 1108, ce que Jean Valjean a révélé de son « secret » à Marius.

<sup>64</sup> *Odes et ballades*, livre deuxième – 1822-1823, ode 6, poésie 1, p. 138.

<sup>65</sup> Tome 1, p. 414-415.

<sup>66</sup> *Ep. Jacob*, I, 25. les notes 67 à 71 sont celles de Lamennais.

<sup>67</sup> *Cognoscetis veritatem, et veritas liberabit vos*.

<sup>68</sup> *Christus nos liberavit*, *Ep. Ad Galat.*, IV, 31.

<sup>69</sup> *Ubi autem spiritus Dei, ibi libertas*. *Ep. II ad Corinth.*, III, 17.

<sup>70</sup> *Non est enim potestas nisi a Deo*. *Ep. ad Rom.*, XIII, I.

remarquable que cette ode soit datée, dans l'édition, de juillet 1823, c'est-à-dire l'année même où la fiction situe la mort de Fantine<sup>71</sup> : l'idéologie ultra qui s'imposait à l'époque de Lamennais n'est pas seulement stigmatisée comme riche en fausses promesses, comme l'insinuait déjà discrètement *Han d'Islande*<sup>72</sup> mais comme une idéologie potentiellement meurtrière, s'il y a un lien entre la théorie de la monarchie de droit divin et le crédit aveuglé accordé à une délatrice bigote. Hugo n'a jamais éprouvé le besoin de supprimer cet exergue, qu'il commente dans le corps de son poème en présentant le Sauveur en ces termes :

[...]Parmi les opprimés il vint prendre son rang ; [...]  
[...] Il fut pauvre, humble et souffrant.  
La Liberté sourit à toutes les victimes,  
À tous les dévouements sublimes [...] <sup>73</sup>.

Appliquer cette interprétation du texte de saint Paul, non plus aux rebelles royalistes, mais à une humble femme qui se montre capable d'un « dévouement sublime » en acceptant par amour la condition la plus vile et la plus inhumaine, c'est, toujours, dans l'esprit d'une autobiographie « entre les lignes », affirmer sa fidélité à un texte sacré, et renoncer à un contresens.

Il faut enfin souligner qu'une fois les oripeaux légitimistes arrachés par les tempêtes de l'histoire à la pensée de Lamennais (et de Hugo), qu'ils affublaient d'une défroque plutôt baroque, l'un et l'autre sont restés parfaitement fidèles à la citation de saint Paul : « *Christus nos liberavit* », mais en lui donnant, cette fois encore, un sens différent de celui de l'apôtre : ce que le Christ a apporté, c'est l'idée et l'exigence d'une liberté qu'il reste à faire advenir contre les institutions sociales et les bureaucraties religieuses<sup>74</sup>. Cette dernière interprétation, qui n'exclut nullement les deux premières, donne à la citation une violence pamphlétaire sans autre exemple dans le roman. Sans exemple ? On ne saurait exclure l'hypothèse qu'il pourrait s'agir là d'une sorte d'une pierre d'attente pour le chapitre « Les Fleurs » auquel Hugo a finalement renoncé.

### **Rhétoriques de l'intertexte : antiphrase et sobriété**

Si cet exemple a été assez longuement analysé, c'est qu'il est caractéristique de l'usage que fait Hugo de l'intertexte biblique dans le roman. Il faut d'abord souligner l'extrême sobriété des moyens : la seule incongruité apparente d'un titre mène à déchiffrer un nombre considérable d'allusions et d'interprétations diverses, qui se superposent et se condensent en une sorte d'« antiphrase terrible »<sup>75</sup>. L'antiphrase est, d'une certaine manière, la règle générale. Guy Rosa en a repéré un certain nombre<sup>76</sup> : l'Arche de Noé, figure de l'Église salvatrice selon la lecture chrétienne de la Bible, devient dans le roman figure de la société, navire voguant sur l'océan, mais d'où l'on jette à la mer les sujets que l'on condamne à l'exclusion<sup>77</sup>. Le portement de croix, explicitement évoqué par un titre, est traité d'une

---

<sup>71</sup> Voir Yves Gohin, « Une histoire qui date », *Lire Les Misérables*, p. 34.

<sup>72</sup> Voir la notice de Jacques Seebacher, *Romans 1*, p. 910.

<sup>73</sup> *Poésies 1*, p. 141.

<sup>74</sup> Frédéric Lambert, *Théologie de la république ; Lamennais, prophète et législateur*, L'Harmattan, 2001, p. 203 : Ch. IV, « Théologie de la libération ».

<sup>75</sup> Selon l'expression d'Annette Rosa, *Romans 2*, p. 1180.

<sup>76</sup> Article cité, voir n. 58.

<sup>77</sup> Ces deux chapitres, précisément, ont été censurés par le premier traducteur des *Misérables* en anglais, ainsi que le dernier paragraphe du chapitre « Une tempête sous un crâne », sans doute parce qu'il les trouvait « blasphématoires ». Ce n'étaient pas les seules omissions ; un critique du temps commente : « ...two other

manière dont Guy Rosa a souligné le caractère absolument scandaleux pour un lecteur du XIXe siècle, et placé aux lieux même où un Judas vend un saint. À défaut de la résurrection, le franchissement, dans les deux sens, de la mince ligne qui sépare la vie de la mort est évoqué sur plusieurs modes distincts : en fausse résurrection dramatique (sublime et grotesque tout ensemble), dans l'épisode du cimetière<sup>78</sup> ; en épopée, quand Jean Valjean se fait passer pour mort en plongeant dans la mer<sup>79</sup> ; en suggestion tragique, où la mort est symbolisée par le miroir des mourants où le héros se regarde pour ne se voir qu'en revenant<sup>80</sup>, ou, plus simplement, par le retour au bain de celui qui était devenu M. Madeleine<sup>81</sup>. Lequel, ressuscité de cette mort sociale, apparaît comme « tombé du ciel », à un *jardinier*<sup>82</sup>. Dans ce dernier cas, le roman, après un épisode d'une extrême tension dramatique, s'amuse de lui-même et, innocemment, des souvenirs imprécis que peut avoir gardés le bon Fauchelevent de ses lectures pieuses<sup>83</sup>. Victor Hugo veut écrire « un livre utile » (donc lisible, et donc aussi distrayant), non fonder une nouvelle religion ni une secte socialiste.

D'une façon moins polémique, il arrive qu'un procédé fréquent dans le récit biblique soit repris dans le roman, mais laïcisé. C'est le cas des nombreuses « visions » que l'on trouve dans *Les Misérables*. On en trouve déjà un exemple dans *Notre-Dame de Paris* : c'est l'hallucination qui fait voir à Claude Frollo, au lieu de la rive gauche de la Seine, la flèche de la cathédrale de Strasbourg, horizontale. Mais il s'agit d'un pur effet d'optique, interprété par un personnage en route vers la folie comme un signe de la malédiction qui le frappe : c'est une suggestion de fantastique<sup>84</sup>. Dans *Les Misérables* la fonction des « visions » est différente. La première est celle de Jean Valjean, en proie au désespoir de sa captivité injustifiée. Les lieux communs du thème du Juste souffrant sont inévitables ; comme Job, Valjean en appelle à la justice non pas divine<sup>85</sup>, mais humaine (celle de sa conscience) :

Il se constitua tribunal.  
Il commença par se juger lui-même<sup>86</sup>.

Cette méditation menée dans l'accablement tourne ensuite à la vision, dont Victor Hugo formule une théorie, qui vaudra aussi pour les suivantes :

---

chapters ...have been quietly suppressed, the one intitled *L'onde et l'ombre*, and the other, *Christus nos liberavit* : a chapter of declamation, and a chapter of socialist doctrine ». Voir A. R. W. James, « Waterloo sans "Cambronne" ou les méfaits de Lascelles Wraxall », A. R. W. James, *Victor Hugo et la Grande Bretagne*, actes du colloque Vinaver Manchester 1985, Vinaver Studies in French III, Francis Cairns, 1986, p. 183-199.

<sup>78</sup> II, 8, p. 415-456.

<sup>79</sup> II, 2, *Romans 2*, p. 285-296.

<sup>80</sup> I, 8, 1, « Dans quel miroir M. Madeleine regarde ses cheveux », *Romans 2*, p. 223. La sœur Simplice est la seule à comprendre de quoi il s'agit quand il dit « Je suis peut-être pressé » [...] La sœur se sentit glacée par je ne sais quoi d'inconnu qu'elle entrevoyait dans tout ceci ». Cf. « Je n'en ai plus pour longtemps à être avec vous ». Jean, 13, 33 et 16, 16.

<sup>81</sup> Un relevé partiel a été établi par Claude Gély : *Les Misérables et Les Contemplations* : la traversée du tombeau », Brunel, Pierre (textes réunis par), Hugo, *Les Misérables* [actes de la journée d'études, 19 novembre 1994, organisée par l'Ecole doctorale de Paris-Sorbonne], Cazaubon, Eurédit, 1994. 7-16. Toutefois il choisit d'ignorer la frontière qui sépare la poésie lyrique du roman, comme les articles relevant de ce qu'on appelait la « critique thématique ». Le même reproche peut être adressé à ma thèse, « Le Christ dans l'imaginaire de Victor Hugo ».

<sup>82</sup> II, 5, 9, *Romans 2*, p. 368 et 369. Cf. l'Évangile selon saint Jean, 20, 11-15.

<sup>83</sup> Trouvez le signifiant manquant dans la chaîne : « *Madeleine – disparition – retour – (\*\*\*\*\*)-Cric* [le « c » final ne se prononce pas ; voir R2, p. 139] – *Sauveur – Jardinier* ».

<sup>84</sup> *Romans 1*, p. 753.

<sup>85</sup> Cf. Job, 31, 6, « Qu'il me pèse sur une balance juste ».

<sup>86</sup> I, 2, 7, *Romans 2*, p. 72.

L'on voit comme en dehors de soi les figures qu'on a dans l'esprit<sup>87</sup>.

Ici le contenu de la vision ne doit rien à la Bible, que Jean Valjean ne connaît guère, sinon par la messe obligatoire du dimanche. Il n'en est pas de même pour celle de Fantine, voyant, dans une épouvante extrême, Javert et M. Madeleine luttant comme « deux géants »<sup>88</sup>, l'un démon, l'autre ange. De telles visions se multiplient lors de la nuit d'angoisse de Jean Valjean, parfois toutes proches des théophanies bibliques : « Il sentit venir sur sa tête des ombres pleines de foudres et d'éclairs »<sup>89</sup> ; plus loin, c'est une voix (celle de l'évêque défunt) qui lui parle<sup>90</sup> ; il voit, comme des êtres d'une stature colossale, se combattre les deux idées qui régissent sa vie<sup>91</sup>. Et c'est par une véritable transfiguration que Javert apparaît à Jean Valjean

...étalant en plein azur la bestialité surhumaine d'un archange féroce.

Vision qui n'est pas attribuée à Jean Valjean directement, mais au narrateur lui-même. Ces visions ne servent nullement à signifier l'intervention d'une puissance divine dans le cours des événements humains, ni seulement à connoter l'état d'extrême désarroi où sont les personnages : elles interviennent quand un personnage est soumis à la puissance irrésistible et violente d'un autre individu ou d'une instance sociale « supérieure » avec lequel la communication est parfaitement unilatérale. Ce procédé est tout à fait propre à l'écriture romanesque des *Misérables* et ne reparaitra pas dans les romans suivants.

Cette discrétion que permet la présence latente d'un intertexte biblique se trouve notamment tout au long de la vie de Fantine. Le moment de sa rencontre avec M. Madeleine est ostensiblement indexé sur le récit évangélique par l'onomastique romanesque ; mais il faut souligner que c'est le point où le *collapsing*<sup>92</sup> du récit biblique est le plus visible, puisque le nom de la « convertie » passe au maître. La raison en est évidente : il ne doit y avoir aucune confusion entre la courtisane repentie et Fantine, qui n'est et n'a jamais été ni pécheresse ni repentie et n'a besoin d'aucune rédemption. Mais l'ennoblissement de l'héroïne par l'intertexte biblique commence bien plus tôt. On a déjà remarqué le soin insolite que prend le romancier de dater du 25 mars 1823 le billet que dicte et signe Fantine pour accréditer Jean Valjean chargé de lui ramener sa fille placée chez les Thénardier. Le lecteur du XIXe siècle sait que c'est le jour de l'Annonciation, précédant de neuf mois celui de la Nativité, où, comme on sait, a lieu l'accomplissement de cette promesse : « Cette "nativité" de Cosette fait symboliquement de Jean Valjean sa mère »<sup>93</sup>. Cette convocation d'un intertexte biblique semble incongrue. Mais en amont déjà le titre du chapitre I, 4, 1, « Une mère qui en rencontre une autre »<sup>94</sup> peut servir de légende à bien des tableaux dus à des artistes soucieux d'illustrer la Visitation en mettant l'accent sur ce qu'il y a de plus simple et de plus sacré dans cet épisode de l'évangile de Luc<sup>95</sup> : une mère qui vient en aider une autre à assumer sa maternité. On rejettera comme puérile l'objection selon laquelle dans le roman les deux femmes sont déjà mères ; de fait, d'après la chronologie fictive établie par Yves Gohin, cette rencontre a lieu le 31 mai 1818, c'est-à-dire le jour où le calendrier catholique nous invite à célébrer la

---

<sup>87</sup> I, 2, 7, *Romans* 2, p. 75.

<sup>88</sup> I, 5, 13, *Romans* 2, p. 158.

<sup>89</sup> I, 7, 3, *Romans* 2, p. 176.

<sup>90</sup> I, 7, 3, *Romans* 2, p. 185-186.

<sup>91</sup> Ibid., p. 181.

<sup>92</sup> Frank Paul Bowman, *art. cit.*, p. 63.

<sup>93</sup> Note d'Annette Rosa à II, 3, 10, *Romans* 2, p. 1187.

<sup>94</sup> *Romans* 2, p. 117.

<sup>95</sup> I, 39-45. Bien entendu, le relais de l'iconographie est essentiel pour le transfert de l'intertexte vers le roman ; Victor Hugo lui-même souligne le caractère pictural de la scène, p. 117.

Visitation<sup>96</sup> : l'intertexte est le calendrier. On observera encore que la loi de l'antiphrase, qui permet à l'intertexte biblique d'être opérant dans un roman de la misère, comme en avertit le titre du livre troisième : « Confier, c'est quelquefois livrer », est ici parfaitement observée, jusque dans le destin des descendants ; la fille de la sainte, élevée au couvent, deviendra une petite bourgeoise insignifiante ; la fille de la maritorne, grandie dans la rue, recevra le plus haut stigmatisme du martyr<sup>97</sup>.

Ce souci d'ennoblissement est constant tout au long de l'histoire des maternités. Meschonnic note comme « épique » l'alexandrin ennoblissant, à propos des sentiments de Fantine à l'égard de son séducteur : « Et son cœur devint sombre à l'endroit de cet homme »<sup>98</sup>. On dirait aussi bien biblique. La réserve pensive de la jeune fille au cœur du tohu-bohu de paroles de son amant a son répondant dans le récit de Luc<sup>99</sup>, et Robert Ricatte reconnaît un écho de l'évangéliste dans la clause « Cosette grandissait », qui le fait songer au leitmotiv de Luc « *Puer crescebat* »<sup>100</sup>. Tout se passe comme si le terme infamant des statisticiens, « fille mère », devait recevoir un reflet de l'auréole qui s'attache au terme de « vierge mère ».

L'intertexte biblique dans le roman a donc pour fonction de faire l'économie de la « psychologie » quand il s'agit de sonder les effets de la misère sur les êtres humains. Il permet aussi une économie de la rhétorique. L'éloquence est plutôt maltraitée dans *Les Misérables* ; il s'y trouve une éloquence sérieuse, mais rare, et qui ne doit rien à la Bible. En poésie, il ne faut pas moins que les quelque quatre cents vers de Barabbas (ce frère de Jean Valjean) pour dénoncer le scandale d'une religion qui « tua Dieu »<sup>101</sup> : dans le roman une simple citation d'un texte biblique suffit. Le Léviathan, si longuement évoqué en poésie dans les strophes « jobiennes » qui avaient le don d'agacer un peu Claudius Grillet, n'est évoqué ici que par son intestin, qui est sous nos pieds : le monstre n'est pas une curiosité exotique, c'est la ville même que nous habitons ; il ne prouve pas tant la toute-puissance de Dieu que la grandeur équivoque de la civilisation. La réfutation de la doctrine du péché originel prend cinq cents vers dans « Le Sacre de la femme » : quelques allusions suffisent à donner à des descriptions le prolongement « pensif » qu'elles appellent.

L'éloquence de M<sup>gr</sup> Myriel est minimale, comme le souligne Jean Gaudon : son style est fait de « peu de phrases et beaucoup d'images ». [...] L'évêque est celui qui ne fait pas de phrases, qui parle en images, qui commence ses phrases par "voyez" »<sup>102</sup>. Comme le montre l'article auquel ces citations sont empruntées, Victor Hugo, en attribuant à M<sup>gr</sup> Myriel des propos tirés d'un ouvrage aussi aride que peu littéraire, *La France pittoresque*, les transforme en apologues « où il est toujours question d'argent : de " donner ", de gratuité, de bénévolat, d'héritages, de ruine, de services rendus " gratis " », bref d'un Royaume qui n'est pas « de ce monde » où prévaut l'argument du chacun pour soi et de la rentabilité économique<sup>103</sup>. Compte tenu de l'âpreté qu'engendre la misère dans les milieux ruraux où évolue l'évêque, le passage du récit à la morale n'est guère plus évident que s'il s'agissait, réellement, de

---

<sup>96</sup> Lire *Les Misérables*, p.33.

<sup>97</sup> IV, 14, 6, *Romans 2*, p. 900.

<sup>98</sup> *Op. cit.*, p. 117.

<sup>99</sup> 2, 19 et 51. Cf. chez Hugo « C'était lui qui avait l'esprit » (p. 99) et le titre « Sagesse de Tholomiès » (p. 107).

<sup>100</sup> Article cité.

<sup>101</sup> Il faut utiliser avec plus de prudence qu'on ne le fait ordinairement le parallèle que Pierre Albouy propose entre Satan et Jean Valjean. Idée brillante, trop bien reçue. Le parallèle ne vaut que pour quelques segments de leur parcours. Différences essentielles : la condamnation de Jean Valjean n'a pas été prononcée, justement, par Dieu, mais, aveuglément, par un tribunal humain ; la « faute » de Jean Valjean n'est pas un mouvement d'envie, mais un acte irréflecti de solidarité.

<sup>102</sup> « Collages : La France pittoresque dans *Les Misérables* », Victor Hugo, « *Les Misérables* ; « La preuve par l'abîme », *Romantisme, Colloques*, SEDES, 1994, p. 23-34.

<sup>103</sup> Hugo ne fait que transposer dans le monde moderne le contenu de bien des paraboles de Jésus ; cf. entre autres Matthieu, 20, 1-16 ; 25, 14-30...

« paraboles », si l'on fait de la difficulté du déchiffrement le seul critère de la différence entre les deux genres. Car la réponse du pharisien à la parabole n'est pas « je n'ai pas compris », mais « pourquoi tu me racontes cela à moi ? » Il y a une violence de la parabole, qui l'apparente à l'ironie, et ne consiste pas à obscurcir le propos, mais à contraindre l'auditeur à chercher en lui-même le chemin du sens. Bien loin que l'on puisse parler de « collage », ce refus de la rhétorique chez l'évêque est étroitement lié à l'ensemble de son comportement, qui fait que l'on peut dire de lui, selon un intertexte sous-jacent : « Les foules étaient vivement frappées de son enseignement : c'est qu'il les enseignait en homme qui a autorité, et non pas comme leurs scribes »<sup>104</sup>. Et, certes, *La France pittoresque* est un livre de scribes, d'hommes qui n'ont pas autorité. Comme le suggère Raphaël Molho, l'autorité de M<sup>gr</sup> Myriel est inséparable de sa « théologie », opposée à celle de Javert : « un univers de la transcendance et de la hiérarchie, un univers où l'homme avait au-dessus de lui un Dieu rationnel, connaissable, défini, se confondant avec la loi sociale. Et voici que soudainement la voûte céleste se fissure et s'ouvre sur un gouffre sans limites. Le Dieu de jadis est mort et l'univers est obscur. Le ciel se vide et on assiste en quelque sorte à la mort définitive du Dieu autoritaire et rassurant des religions, modèle (ou reflet ?) de la monarchie "de droit divin" »<sup>105</sup>. Ce qu'on pourrait nommer, si le mot n'était déjà pris, « l'a-théologie<sup>106</sup> » de M<sup>gr</sup> Myriel, évêque « presque agnostique<sup>107</sup> », n'est sans doute pas celle de Jean Valjean, ni celle du narrateur, mais donne la clef de ce que Jean Gaudon décrit très justement comme un transfert d'autorité : « S'il est dans tout cela une parabole, c'est celle qui fait de toute l'activité de M<sup>gr</sup> Myriel une *figure* du message évangélique »<sup>108</sup>. C'est trop peu dire : c'est le roman tout entier qui est, ou voudrait être, non une « figure » d'un autre texte, mais une authentique *parabole*.

Ce n'est pas ici le lieu de développer les implications philosophiques d'un tel usage de l'intertexte biblique. Tout au plus peut-on suggérer, comme le fait Jean-Paul Reynaud<sup>109</sup>, qu'il s'agit de tenter de combler l'hiatus qui sépare l'universalisme apaisé des Lumières (Myriel est un anagramme de L(u)mièr(e), comme le rappelle Jean Maurel) et la vision du monde tragique de la tradition chrétienne. C'est au même problème que s'attaque avec plus de hardiesse encore le dernier roman de Victor Hugo, *Quatrevingt-treize*.

#### « Aures habet, et non audiet »

Si l'intertexte néo-testamentaire est très présent dans *Les Misérables*, c'est que le roman de la misère impose de confronter toutes les lectures possibles de l'évangile aux réalités de la misère. Il n'en est pas de même dans les romans qui suivent. *Les Travailleurs de la mer* est, comme *Les Misérables*, un roman religieux (Victor Hugo a un moment envisagé de lui donner pour pendant son poème *Dieu*, rebaptisé pour cela « *L'Océan d'en haut* »), mais, roman de l'immanence, il laisse peu de place à un texte qui proclame partout la transcendance de Dieu. Quant à la trilogie esquissée, elle se propose comme tâche rien moins que « faire la preuve de la Révolution<sup>110</sup> » ; on pourrait penser que l'objet de ces romans les rend assez étrangers ou rebelles à un tel intertexte. Ce n'est pas le cas, pas même pour le roman que l'on en croirait le plus éloigné, *Quatrevingt-treize*. Cette particularité s'explique sans doute par le fait que la

---

<sup>104</sup> Matthieu, 7, 28.

<sup>105</sup> « Esquisse d'une théologie des *Misérables* », *Romantisme*, n° 9, 1975, p. 105-108.

<sup>106</sup> Au sens où il s'interdit de tenir un *discours* sur Dieu.

<sup>107</sup> Raphaël Molho, article cité.

<sup>108</sup> Article cité, voir n. 96.

<sup>109</sup> « Progrès et calvaire », Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 97-113. Il s'agit encore d'un article « thématique ».

<sup>110</sup> Lettre à Auguste Vacquerie citée par Bernard Leuilliot, *Romans* 3, p. 1080.

trame narrative de ce roman est une sorte de duplication de celle des *Misérables*, comme l'a montré Fritz Peter Kirsch dans un ouvrage trop peu salué par la critique française<sup>111</sup>. Or Victor Hugo y déploie une pratique des références bibliques très réfléchie, et que l'on dirait presque constituée en système.

*Quatrevingt-treize* n'entend donc pas raconter, ni illustrer, ni défendre, mais *prouver* la Révolution, comme on prouve l'existence de Dieu. D'où la hardiesse suprême d'un Hugo qui, en écrivant l'épopée de 93, est plus seul que jamais : confronter sa philosophie religieuse et sa poétique du roman avec celle de l'incarnation du verbe, dans le prolongement des *Misérables*, mais plus systématiquement. La figure principale de *Quatrevingt-treize* ne sera plus l'antiphrase, mais le retournement, ou le renversement d'une chose en son contraire. Cette figure est inséparable d'une réflexion sur le monstre, où la toute puissance créatrice de Dieu se manifeste dans une œuvre qui semble la nier. C'est un des objets des *Travailleurs de la mer* et de *L'Homme qui rit*, et l'objet principal de *Torquemada*, étude sur un personnage en qui le verbe divin se retourne en monstrueuse férocité. Dans le roman, cette expérience d'un renversement, ou d'une quasi coïncidence des contraires, est la marque de ce qu'on pourrait comparer à ce qu'est dans la Bible une théophanie, à ceci près que la théophanie dans le roman ne se marque par aucune intervention miraculeuse : il suffit qu'un fragment du réel se trouve investi par une conscience d'un sens énigmatique et menaçant<sup>112</sup>. Ainsi dans le début de *L'Homme qui rit*, un enfant rencontre un gibet :

Derrière cette vision, il y avait on ne sait quelle occlusion sinistre. L'illimité, bordé par rien, ni par un arbre, ni par un toit, ni par un passant, était autour de ce mort. Quand l'immanence surplombant sur nous, ciel, gouffre, vie, tombeau, éternité, apparaît patente, c'est alors que nous sentons tout inaccessible, tout défendu, tout muré. Quand l'infini s'ouvre, pas de fermeture plus formidable<sup>113</sup>.

On reconnaît, mais poussé à l'extrême, le dispositif de la théophanie biblique : un espace s'ouvre, mais la première preuve que le divin y réside, c'est qu'il reste absolument inaccessible, que l'on ressent avec terreur l'interdiction absolue d'y pénétrer, ou même seulement d'en approcher. Vide et indéchiffrable : certes, le gibet est la figure de la croix (ce que l'enfant ne peut qu'ignorer), mais le rire de la tête de mort est celle, en miroir, de sa monstruosité à lui (qu'il ne connaît pas encore). Coïncidence des contraires : le divin ne se cache jamais autant que quand il se montre. C'est cette présence redoutable de « l'immanence<sup>114</sup> » que signale l'alternance régulière d'une ouverture et d'une « occlusion » : l'ouvert se transforme en fermeture, implacablement.

En poésie, c'est là une des façon dont on reconnaît la présence du divin : à un « battement ». Dans *Religion et Religions*, il s'agit d'un battement paisible, régulier, rassurant, entre « Le Patent » et « Le Latent »<sup>115</sup>, entre la marée haute et la marée basse, la diastole et la systole ; mais cette alternance entre un Dieu évident et un Dieu caché, alternativement et presque simultanément (car l'excès d'évidence est pour Dieu la meilleure façon de se dissimuler<sup>116</sup>)

---

<sup>111</sup> *Probleme der Romanstruktur bei Victor Hugo*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Vienne, 1973.

<sup>112</sup> Cf. le rôle du paysage dans *Les Misérables*, I, 2, 13, chapitre où Jean Valjean « bascule » du mal au bien : *Romans 2*, p. 87-89.

<sup>113</sup> *Romans 3*, p. 389.

<sup>114</sup> Yves Gohin, « Sur l'emploi des mots immanent et immanence chez Victor Hugo », *Archives des lettres modernes*, n° 94, 1968.

<sup>115</sup> Voir *Religions et religions*, *Poésie 3*, et la note, p. 1477.

<sup>116</sup> Cf. le *Yijing (Le Livre des Transformations)* : « l'occulte est au cœur du manifeste et non dans son contraire. Rien n'est plus caché que le plus apparent » ; voir *Les 36 stratagèmes*, Rivage poche / Petite Bibliothèque, 2008. Hugo dit aussi : « .... Sache / Qu'il se montre surtout dans tout ce qui le cache » (*Poésie 4*, p. 654).



s'exprime aussi dans une double tonalité d'harmonie et de terreur, comme dans ces vers où l'on entend l'écho d'un texte de saint Paul<sup>117</sup> :

« [Car] c'est le cœur de Dieu que sent l'être unanime  
Dans ces deux battements énormes de l'abîme,  
Profondeur et Hauteur.

Ces deux pulsations de la vie éternelle  
Jettent l'âme innocente et l'âme criminelle,  
L'une aux cieux, l'autre aux nuits ; [...].<sup>118</sup> »

Comment ces renversements sont-ils mis en œuvre dans *Quatrevingt-treize* ? D'abord dans l'ordre du langage, qui cesse d'être indexé sur une transcendance fixant les repères du vrai et du faux, mais sur la tempête de l'Esprit qui souffle en tous sens sur la Convention, comme en témoigne l'immense pentecôte que décrivent les chapitres consacrés à l'assemblée révolutionnaire, violente réfutation des pages de Chateaubriand et de Maistre sur le pandémonium révolutionnaire<sup>119</sup>. L'argument des contre-révolutionnaires est retourné contre eux : s'il n'y a pas dans la Révolution une vérité toute faite qui s'impose contre toutes les opinions, mais une prodigieuse effervescence d'idées qui se mêlent et se combattent, c'est précisément le signe que le divin y marque son empreinte. En revanche l'éloquence des individus est dévaluée<sup>120</sup>. Deux chapitres évoquent dans leur titre le verbe divin, qui s'incarne dans « le mot »<sup>121</sup>. La première fois, c'est lorsque Lantenac « retourne » le matelot qui était prêt à le tuer ; la seconde, lorsque Cimourdain propose à l'Imânus l'échange des chefs pour mettre fin au combat. Or tous deux sont, chacun à sa façon, des monstres, non en vertu d'une prédestination, comme le croyait pour son propre compte le pauvre Frollo, mais parce que l'entrecroisement incompréhensible des causes et des effets, qu'on appelle l'histoire, les a faits tels. L'un et l'autre, mais surtout Lantenac, sont des homologues de Torquemada, comme le prouve l'étymologie<sup>122</sup>. L'un réussit, en prouvant Dieu par le Roi, le Seigneur et son église<sup>123</sup>, ce qui lui ouvre la voie pour une carrière criminelle. Le second *fait la preuve de la Révolution* par l'offre de son immolation, mais échoue à convaincre son interlocuteur sauvage<sup>124</sup>, ce qui permettra à l'Ange Gauvain d'accomplir à son tour, sans un mot, l'oblation de soi en échange du monstre en qui le divin s'est brusquement révélé.

La seule communication vraie qui a lieu se produit au-delà ou en deçà des mots : par une théophanie silencieuse, puis un cri. Le chapitre I, 4, 2 « Aures habet et non audiet »<sup>125</sup> nous montre Lantenac, une sorte d'équivalent « structurel » de Jean Valjean. Certes, c'est un aristocrate, qui n'a rien de commun avec un misérable. Mais c'est surtout un homme doué d'éminentes qualités, habité d'une violence et d'une soif de vengeance qui fait de lui « un homme très dangereux ». Envoyé comme chef pour unifier et diriger les forces des Vendéens,

---

<sup>117</sup> Lettre aux Éphésiens, 3, 18.

<sup>118</sup> *Dieu, Poésie IV*, p. 697.

<sup>119</sup> Livre troisième : « La Convention », *Romans 3*, p. 871-911.

<sup>120</sup> Cette analyse recoupe et prolonge celle de Gabrielle Chamarat-Malandain, « Langue, parole et savoir dans *Quatrevingt-treize* », *Victor Hugo et la langue*, colloque de Cérisy 2002), textes réunis par Florence Naugrette et Guy Rosa, Bréal, 2005, p. 279-297. Le passage précis se trouve p. 288-289.

<sup>121</sup> I, 3, 1, « La parole c'est le verbe », *Romans 3*, p. 825 ; III, 4, 8, « Le verbe et le rugissement », p. 1000.

<sup>122</sup> « La Tour brûlée ».

<sup>123</sup> Je suis d'accord avec Gabrielle Chamarat-Malandain : rien dans le texte de Hugo ne permet d'affirmer que Lantenac ne croit pas à ce qu'il dit. *Contra* Jean Gaudon, *Romans 3*, p. 1104.

<sup>124</sup> Mais, avec sa précision habituelle de metteur en scène, Hugo signale que Lantenac, silencieux, ne perd rien du dialogue (*Romans 3*, p. 1002).

<sup>125</sup> *Romans 3*, p. 839. La citation vient d'Isaïe, 6, 9-10, texte cité dans Matthieu, 13, 13, à l'adresse de ceux qui ne comprennent pas ses paraboles. Hugo met les verbes au singulier. Le futur « audiet » indique que Victor Hugo se réfère au texte d'Isaïe.

il vient de débarquer sur le sol normand, après une traversée très périlleuse, et éprouve enfin un profond sentiment de sécurité. Voici que brusquement son attention est réveillée par « on ne sait quoi d'extraordinaire [qui] se passait » dans un clocher qui se détache au loin sur l'horizon.

La silhouette de ce clocher se découpait nettement ; on voyait la tour surmontée de la pyramide, et, entre la tour et la pyramide, la cage de la cloche, carrée, à jour, sans abat-vent, et ouverte aux regards des quatre côtés, ce qui est la mode des clochers bretons.

Or cette cage apparaissait alternativement ouverte et fermée, à intervalles égaux ; sa haute fenêtre se dessinait toute blanche, puis toute noire ; on voyait le ciel à travers, puis on ne le voyait plus ; il y avait clarté, puis occultation, et l'ouverture et la fermeture se succédaient d'une seconde à l'autre avec la régularité du marteau sur l'enclume.

Et quand le personnage fait du regard le tour de l'horizon, il voit qu'il en est de même pour tous les clochers. L'explication est simple :

On sonnait le tocsin, on le sonnait frénétiquement, on le sonnait partout, dans tous les clochers, dans toutes les paroisses, dans tous les villages, et l'on n'entendait rien...

De cette étrangeté l'explication est la plus simple qui soit : l'éloignement et la direction du vent empêchent l'observateur d'entendre le son des cloches. Il comprend toutefois que l'on sonne le tocsin, mais ne saura pourquoi qu'en lisant l'affiche de la Convention. Ce futur général en chef de l'insurrection unanimement accueilli dans son propre pays comme un réprouvé, c'est un moment dramatique très fort, auquel la mise en scène donne un accent inoubliable, avec ce détail qu'il *voit* le son des cloches et ne l'entend pas. Mais fallait-il pour autant aller chercher pour titrer ce chapitre l'une des proférations les plus furieuses de Dieu à son prophète Isaïe, s'il s'agit d'une chose d'aussi simple, en somme ? La seule explication est que ce latin biblique signifie que « l'Inconnu<sup>126</sup> » se signale à ce moment précis à l'attention du futur bourreau par un silence et un signe très discrets, ce qui renvoie à un autre intertexte biblique, celui qu'on appellera de la théophanie discrète, comme celle que Chateaubriand avait remarquée dans le livre de Job. Qu'on se reporte, par exemple, à l'épisode célèbre de la Bible où le Seigneur attire l'attention d'Élie, le prophète pourchassé, par un signe presque imperceptible, pour lui confier une mission – qui l'obligera à commettre des actes terrifiants<sup>127</sup>, vus d'un point de vue humain. Ici pas de Seigneur, mais un minuscule « battement » régulier, doux comme la palpitation d'une artère, inexorable comme le frapement d'un marteau sur le crâne. Il y a de bonnes raisons pour que Lantenac ne comprenne pas ce signe, puisque le message divin paraît à la cime d'un clocher, monument chrétien, mais lui est adressé par la Convention : le renversement des valeurs est complet, et d'autant plus net que le sort des églises était l'argument le plus énergique par lequel, inspiré du « verbe », il avait réussi à sauver sa vie et sa mission :

Grâce à toi, le diable vaincra, grâce à toi, les églises tomberont, grâce à toi les païens continueront de fondre les cloches et d'en faire des canons<sup>128</sup>...

---

<sup>126</sup> Désignation de Dieu en II, 3, 1, XI, p. 906. Raphaël Molho souligne le caractère biblique de ces périphrases (article cité).

<sup>127</sup> I Rois, 19, 11-12 ; dans la traduction de Silvestre de Sacy, III Rois, 19, 11-12. Ce signe est précédé d'événements terrifiants mais naturels : le signe de Dieu, presque imperceptible, est bien plus terrifiant encore. La terreur et la pitié, autrement dit le tragique, sont partout dans le roman. Danièle Chauvin a tenté de montrer, à propos d'un autre texte, comment Victor Hugo lie les deux terreurs (historique et eschatologique), ne les donnant pas à voir, mais à *penser* ; voir « Victor Hugo, Babel et le clairon. L'histoire et l'eschatologie », Pierre Glauzes (textes réunis par), *Terreur et représentation*, Ellug, 1996, p. 37- 46. Une succession de choix éthiques (donc tragiques) est nécessaire au progrès.

<sup>128</sup> I, 3, 1, *Romans* 3, p. 828.

Non, les républicains ne fondent pas les cloches, et c'est avec d'autres arguments que les canons que la république vaincra.

Le chapitre « *In Daemone Deus* » nous fait assister à un vertigineux retournement, qui n'est pas dû à un discours, mais à un signe infra verbal, un *cri* : le « démon » qui combat contre la révolution devient l'instrument de Dieu quand, au moment de s'enfuir, il décide de sauver au péril de sa vie les trois enfants prêts à périr dans l'incendie qu'il a lui-même allumé :

Tout à coup, profondément enfoui et caché sous les ronces, il entendit **sur sa tête** un **cri** terrible ; ce cri semblait partir du rebord même du plateau au-dessus du ravin »<sup>129</sup>.

La mise en scène soigneusement agencée par le romancier souligne que le cri qu'à ce moment le personnage entend « au-dessus » de lui est en quelque sorte l'écho différé du signe qu'il n'avait pu que « voir ». Le son de cloche que l'on voit sans l'entendre et le cri d'une femme que l'on entend sans la voir se composent en un *symbole*, au sens étymologique : les deux fragments d'un objet-signe se réunissent en délivrant leur sens : « *Aures habet et audit* ». La partie abstraite du signe (le battement) a précédé la partie charnelle (le cri), mais les deux sont nécessaires au sens. On voit ici comment la théophanie et l'effet différé qu'elle produit sur la conscience du personnage suppléent à une analyse psychologique : « Des poussées, des dispersions, des vides qui s'ouvrent : on s'aperçoit que la psychologie, [dans les romans de Victor Hugo], vaut surtout par une physique nouvelle qui établit les lois du déplacement des masses dans un espace intérieur.<sup>130</sup> » C'est ainsi qu'un personnage, littéralement, « bascule » du mal au bien.

.La fin de *Quatrevingt-treize* scandalise certaines âmes bien-pensantes: à part les enfants, le seul rescapé est un ennemi de la Révolution, et un criminel de guerre. Mais quel peut être désormais, s'il survit, le destin de Lantenac, le Satan devenu Sauveur, le chef des insurgés devenu sur un signe de Dieu traître aux siens, sinon la Trappe, à l'image de Rancé – ou la prêtrise, à l'image de M<sup>gr</sup> Myriel<sup>131</sup>?

Victor Hugo a eu conscience plus que quiconque de l'incompatibilité qui existe entre le texte biblique – sans parler du récit évangélique – et le roman. Non pas pour des raisons religieuses, comme à l'époque classique, mais pour des raisons qui tiennent au régime de sens totalement différent dans la fiction romanesque et dans le Livre inspiré. S'il a transgressé cet interdit esthétique, c'est uniquement pour des causes graves : celle des misérables, ou celle des prisonniers<sup>132</sup> ; puis celle de la Révolution. Mais il faut ajouter que plus il avance dans sa carrière littéraire, et plus les frontières entre les genres tendent à s'abolir, et d'abord la frontière entre prose et poésie : *Les Misérables* est un roman, mais aussi un poème, tout comme les œuvres qui suivent, qui sont toutes des épopées. Prendre pour sujet la grandeur d'un héros affirmant la dignité de l'homme contre la misère, l'injustice, les forces immenses de la matière, ou d'un peuple rejetant vingt siècles de servitude, donne au roman une dimension à la fois philosophique et épique telle que l'intertexte biblique y fait tout naturellement son entrée, alors même que s'y affirme de plus en plus nettement l'affranchissement à l'égard d'une conception « théocratique » du sens. On peut considérer *Les Misérables* et *Quatrevingt-treize* comme formant ensemble la conclusion de *La Fin de*

---

<sup>129</sup> II, 4, 15, *Romans* 3, p. 1018.

<sup>130</sup> Robert Ricatte, « Dialogue et psychologie », *Europe*, février -mars 1962, p. 39-45.

<sup>131</sup> Suggestion de Jacques Seebacher, communication orale. Hugo avait songé à un autre dénouement, où Lantenac était « repris et fusillé » ; cité par Bernard Leuilliot, « La loi des tempêtes », *Hugo le fabuleux*, colloque de Cérizy, Seebacher Jacques et Ubersfeld Anne éd. ; Seghers, 1985, p. 95.

<sup>132</sup> Voir note 4.

*Satan*, comme *Quatrevingt-treize* est celle de l'œuvre romanesque de Victor Hugo. En effet, ce roman remonte à la fracture originelle qui a permis et rendu nécessaire le roman : la disparition de toute vérité transcendante, dont *Notre-Dame de Paris* ne décrivait que les prémisses. Mais ouvrir le texte romanesque à un intertexte biblique implique aussi que le roman revendique le même genre d'autorité que la Bible. Dans une certaine mesure, les romans de Victor Hugo, malgré leur longueur, ne sont autre chose que des paraboles, écrites pour les lecteurs capables de les comprendre. Quant aux critiques aveugles, *aures habent, et non audiunt*.

Jean-Claude Fizaine, Professeur émérite de l'Université Paul Valéry

Communication donnée au colloque « L'intertexte biblique dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle » tenu à Toulouse, les 14 et 15 janvier 2010. Actes à paraître en novembre 2011.