

Les procédures de réalisation : l'exemple du Petit-Picpus des *Misérables*¹

Nicole Savy, musée d'Orsay

L'épisode du Petit-Picpus, dans *Les Misérables*, apparaît généralement comme un roman dans le roman, à la fois par ses dimensions, ses enjeux propres, et son statut si autonome que l'éditeur avait tenté de convaincre Victor Hugo de le supprimer². A l'inverse, il peut être considéré comme un point de concentration extrême du roman dans son entier ; non pas au sens d'une mise en abyme, mais comme un épisode qui offre le grossissement microscopique de la fabrication du récit. On peut y lire une partie de la genèse des *Misérables* et comprendre le principe de leur mode de fabrication, cette technique barricadesque sans laquelle le roman serait tout autre que ce qu'il est, et dirait autre chose. Moins que comme un roman dans le roman, c'est donc comme roman du roman que le Petit-Picpus peut nous intéresser.

I- En hypothèse, la barricade comme métaphore du roman

Empruntons à Gavroche, seigneur des *Misérables*, sa recette de la barricade :

*Hardi! encore des pavés! encore des tonneaux! encore des machins! où y en a-t-il ? Une hottée de plâtras pour me boucher ce trou-là. C'est tout petit, votre barricade. Il faut que ça monte. Mettez-y tout, flanquez-y tout, fichez-y tout. Cassez la maison.*³

Des éléments du réel sont pris et mis en désarroi par leur extraction et leur réassemblage : la subversion des objets déclare le trouble de l'ordre public. Avec cette barricade, *Les Misérables* construisent leur propre métaphore, pour les fins comme pour les moyens.

¹ Publication originale dans *Les Misérables, la preuve par les abîmes*, actes du colloque d'agrégation du 3 décembre 1994, École normale supérieure, Société des Études romantiques, SEDES, 1994

² De février à mai 1862, Albert Lacroix demande à Victor Hugo de supprimer, puis au moins de couper les livres VI et VII de la deuxième partie des *Misérables*, trop "philosophiques", et de les réserver pour une seconde édition. Hugo hésite, réfléchit et refuse : "C'est là une étude de couvent au microscope absolument réelle, ce qui se fait pour la première fois, et ce qui contribuera à la physionomie historique du livre." (lettre du 5 mars, publiée par Bernard Leuilliot, *Victor Hugo publie "Les Misérables"*, Klincksieck, 1970, p.205).

³ *Misérables*, IV, XII, 4.

Les fins, c'est une machine de guerre contre la misère - *Delenda est Carthago*, écrit l'auteur peu après la publication⁴. Il veut, avec ce livre, contribuer à la transformation du réel, de l'Histoire ; la préface de 1862 se déclare en faveur de l'utilité sociale de l'art, dans la double perspective du romantisme révolutionnaire et du réalisme historique. Car affirmer que tant que dureront l'ignorance et la misère, *des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles*, c'est dire que ce livre sera toujours utile ; sarcasme violent, produit par l'écart entre la figure de rhétorique hyperclassique employée, l'euphémisme venant rappeler qu'il ne s'agit que de littérature, et le sens à la fois révolutionnaire et pessimiste du propos. Vouloir tout changer en déclarant que tout ne changera pas, c'est faire concurrence à Prométhée. Utopie, certainement, d'autant plus que l'action se réduit au verbe, qu'écrire, c'est faire. L'impuissance des hommes devant l'Histoire est à la fois dite et niée par les mots ; en tout cas elle se trouve incluse dans le livre dont l'existence constitue un pari positif.

Il faut mettre en rapport le destin assigné par Victor Hugo à son roman et le mode de fabrication employé, cette technique qui consiste à partir de matériaux bruts, cassés, réunis et refondus pour produire et libérer, à l'état naissant, un autre réel. Sans les moyens du réalisme psychologique et social, qui ne l'intéresse pas. L'effet de lecture produit par le concassage-collage de morceaux d'origine et de nature hétéroclites est moins un effet de réel, entendu au sens large, que de vérité : le discours semble produire son objet plus que le reproduire, et l'illusion réaliste - il y en a, Victor Hugo décrit aussi les rues de Paris ou un vrai couvent de la rue Neuve-Sainte-Genève - est déplacée par la relégation du référent, surinvesti d'enjeux qui l'exonèrent de sa valeur d'exactitude, même et surtout quand exactitude il y a. C'est-à-dire que si Balzac, par exemple, peut décrire les lieux pour eux-mêmes, en excès sur leur stricte fonction narrative, Hugo ne les décrit que comme champs de bataille intimes, policiers, militaires ou sociaux : le réel n'est représenté que mis en mouvement par une conscience, individuelle ou collective.

C'est pourquoi, plutôt que de parler d'un *irréalisme* hugolien, il me semble plus pertinent de décrire des *procédures de réalisation* : *technique romanesque très particulière faite de montage, du point de vue génétique, et de polyphonie énonciative et sémantique (narrative/digressive), en vue de produire un effet de vérité à visée transcendante, extra-littéraire, comme faisant sortir le roman de lui-même*. On est très loin du roman à thèse ; les moyens sont inséparables des fins, toute conclusion univoque est impossible, le lecteur est constamment obligé au débat par un auteur qui n'hésite pas à contredire sa propre fiction. En revanche d'autres genres, comme le mélodrame ou l'essai philosophique, viennent fort bien se nicher dans cette Babel romanesque. Bref, un chaos construit savamment pour transgresser l'ordre esthétique et social qui constitue

⁴ Dans une lettre à Albert Lacroix du 5 mai 1862, où il s'agit précisément d'une nouvelle édition, à bon marché.

son paysage historique ; un texte malicieux qui jubile d'exhiber, coutures apparentes, sa propre histoire dans l'histoire qu'il raconte, un monumental palimpseste de 1860-1862 qui déborde et noie son avant-texte de 1845-1847, et dont l'accomplissement final, le dénouement, est un effacement. Le tout écrit aussi pour être simplifié, pour une lecture populaire...

II- Deux types de procédures

Je n'aurai bien sûr pas le temps, dans le cadre de cette communication, d'étudier, ne fût-ce que sur l'exemple du Petit-Picpus, l'ensemble des procédures et des stratégies - verticales et horizontales - que je viens de résumer très brièvement, et qui étaient l'objet d'une thèse de troisième cycle⁵. Je renoncerai donc à l'étude génétique, difficile à mener sans avoir sous les yeux les textes nombreux dont Victor Hugo s'est servi - depuis les sources érudites comme *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, d'Henri Sauval (1724), ou le *Grand Dictionnaire historique* de Moreri (troisième édition, 1683), jusqu'aux notes et mémoires de Juliette Drouet, de Léonie Biard et de sa tante Marie-Hyacinthe d'Orémieulx sur le couvent des Dames de Saint-Michel, les bénédictines de la rue du Temple et celles de la rue Neuve-Sainte-Geneviève, c'est-à-dire les différents modèles du Petit-Picpus. Sans compter les Feuillantines, et de nombreux souvenirs, des noms en particulier, empruntés à l'histoire familiale et paternelle : le tout désossé, truqué, remonnayé avec un plaisir vertigineux.

Je ne donnerai qu'un exemple, celui de l'ordre religieux des bernardines-bénédictines du Saint-Sacrement. Les bernardins sont des cisterciens, produits d'une réforme mystique du grand arbre bénédictin humaniste : historiquement les cisterciens incarnent la condamnation du relâchement bénédictin. Au regard de l'histoire religieuse, l'assemblage bernardin-bénédictin est un non-sens. On comprend mieux pareille invention en sachant les liens historiques des bénédictines du Saint-Sacrement avec la Lorraine de la Contre-Réforme, province paternelle pour Victor Hugo, et le fait que les Feuillantines maternelles étaient des bernardines. Autrement dit le Petit-Picpus opère le remariage secret, posthume, de Léopold et de Sophie Hugo. Bonheur amer pour Victor qui sait trop bien que ses parents avaient fini par se haïr, et famille possible pour Jean Valjean et Cosette. Mais ce n'est là qu'un exemple des procédures de surinvestissement historiques ou autobiographiques dont l'accumulation et la dissimulation tissent le roman.

Strates verticales, génétiques, qui croisent des strates horizontales, polyphoniques. Ce sont celles que j'envisagerai ici. Les livres VI, VII et VIII de la

⁵ *Le Couvent, la femme, le roman. Etude de l'épisode du Petit-Picpus des "Misérables"*, sous la direction de Jacques Seebacher. Université Paris-7, 1984. Thèse dactylographiée.

deuxième partie des *Misérables* font entendre trois voix différentes : une voix descriptive et une voix narrative, conformément à la tradition romanesque, plus une voix ou plutôt un discours digressif dont l'ampleur bouscule résolument la tradition - *confer* l'inquiétude d'Albert Lacroix - et dont le sens est très différent de ce que disent les voix précédentes, sans que le roman vienne lisser et clore ces chocs, ces contradictions par un discours résolutif ; en leur conservant au contraire leur caractère problématique. On peut revenir ici à la métaphore de la barricade, toujours pertinente ; et noter la modernité d'un roman où flottent, avec une marge de liberté, de grands blocs digressifs et narratifs dont l'effet de sens diffère selon qu'on les isole ou qu'on les rapproche entre eux. Quels sont ces voix et ces discours ?

III- Polyphonie

Le Petit-Picpus, entité collective, féminine et religieuse, s'organise autour d'une problématique de la fécondité, oscillant de la putréfaction, la stérilité et la mort, à la fécondation et la germination, dans un champ à la fois historique, philosophique et poétique. Cette vision naturaliste trouve ses métaphores dans le cycle végétal et dans le cycle de l'égout. On peut choisir de rendre compte de cet épisode par trois points de vue successifs : les arbres du couvent qui en sont l'emblème ; les marécages du sérail, la philosophie ; et l'exil, la poétique. Ce qui revient à examiner les discours tenus par la description du livre VI, la digression du livre VII, et le récit ici et ailleurs, au livre VIII : dialogue interne au couvent, qui s'ouvre naturellement sur les massifs correspondants du bagne, de l'égout ou du champ de bataille de Waterloo.

1- Les arbres, ou la description du livre VI

L'arbre constitutif du Petit-Picpus, historique, est un arbre mourant. C'est le grand arbre généalogique de l'ordre bénédictin, que Victor Hugo fait remonter à l'an 512 où serait né Saint Benoît, et qu'il déroule jusqu'au rameau tardif -et romanesque- des bernardines-bénédictines de Martin Verga, en passant par la réforme cistercienne. Mais cet arbre malade sous la Restauration est appelé à revivre, pour deux raisons : d'abord parce que la leçon de l'Histoire est celle de la renaissance cyclique de la vie, sous des formes nouvelles ; ensuite parce que la Révolution a bien détruit le monachisme contemporain, mais que son principe même, celui d'une communauté librement consentie, démocratique, chaque monastère étant une république, est paradoxalement conforme aux idéaux révolutionnaires, et donc appelé à se régénérer.

*La contemplation est, ainsi que la prière, un besoin de l'humanité ; mais, comme tout ce que la Révolution a touché, elle se transformera, et, d'hostile au progrès social, lui deviendra favorable.*⁶

Le premier arbre offre un exemple parfait de prospective dialectique.

Quand Jean Valjean, portant Cosette, se trouve acculé par Javert et ses hommes sous les murs du couvent, la première chose qu'il aperçoit est un *bizarre espalier de tôle et de fer* appliqué sur le mur extérieur, dans la ruelle Droit-Mur⁷ : arbre de gouttières délabré, mais première idée d'escalade. C'est un tilleul, bien vivant au-dessus du pan coupé, qui invite les fuyards dans le jardin du couvent : étonnante redondance sémiologique, ou signalétique...

Là Jean Valjean ne découvre ni les promesses d'un Eden, ni les nostalgies des Feuillantines. Un triste jardin d'hiver, en forme de cercueil, aux arbres rejetés dans l'ombre des murs, *arbres fruitiers tordus et hérissés comme de grosses broussailles*, bref un jardin moisi, en plus *coupé d'une croix comme un linceul* par ses quatre allées⁸, enfoncé par rapport aux rues qui le bordent : tout dit la stérilité et la dégénérescence par mort lente. Comme les religieuses de plus en plus âgées et rares, ces arbres semblent voués à disparaître. Voici donc un caveau pour Caïn traqué.

Un arbre pourtant subsiste.

*Vous n'avez pas vu le bon Dieu, si est ? Il est dans l'arbre de la croix, les pieds pendants, les mains clouants, un petit chapeau d'épine blanche sur la tête.*⁹

Oraison naïve de la Patenôte blanche, autrefois apprise aux petites filles et inscrite sur les murs du couvent ; effacée ensuite par *une triple couche de badigeon* ; mais il reste, juste à côté, un *grand crucifix accroché au mur*. L'arbre monastique est bien malade ; l'arbre de la foi, lui, même ou justement réduit à sa figuration la plus ascétique, est éternel.

Même contradiction entre la vieillesse de la religion et l'éternité de la foi et de la prière, dans l'image, appliquée par Hugo au couvent, du jardin fermé, *hortus conclusus*, image venue du Cantique des Cantiques :

*Elle est un jardin bien clos,
ma soeur, ma fiancée ;
un jardin bien clos,
une source scellée.*

La clôture est ici, dans la Bible, image de virginité et de propriété érotique : pour l'exégèse catholique, elle représente la vierge-mère, à l'hymen intact et à l'utérus fécond. Le couvent du Petit-Picpus est féminin, vierge, impénétrable - et pourtant pénétré par

⁶ II, VI, 11.

⁷ II, V, 4.

⁸ Ibid. Même dessin pour le jardin de l'évêque Myriel, I, I, 6.

⁹ II, VI, 5.

l'auteur, et par son héros ; clos en ses murs et en son sens historique, mais vivant spirituellement et revivifié narrativement, nous le verrons, par le sauvetage de Jean Valjean et de Cosette, la foi rendue à celui-ci et l'éducation donnée à celle-là. Et pour Victor Hugo toutes les enfances doivent passer par des Feuillantines qui mettent du soleil et des oiseaux dans les mémoires : le sinistre jardin entrevu, la première nuit, par Jean Valjean, se transforme complètement à l'heure de la récréation des petites pensionnaires.

Il est pourtant difficile de limiter la description du couvent à ces arbres et à ce jardin. Un autre paradigme est en place, celui de la prison et du tombeau, dans un décor destiné à mettre en scène et pratiquer quotidiennement la souffrance humaine. Ce que dessine au sol le plan du couvent, c'est une *potence*, et celui du jardin *une croix posée sur une roue*¹⁰ : double supplice inscrit dans l'architecture. *Des murailles de prison*, grillées, entourent le couvent ; au parloir la clôture est matérialisée par :

*un monstrueux treillis de barres de fer affreusement enchevêtrées et scellées au mur par des scellements énormes qui ressemblaient à des poings fermés*¹¹. Au-delà, un monde funèbre en noir et blanc, peuplé d'ombres tragiques et silencieuses ; la cruauté d'une règle qui le cède à peine en dureté à celle du Carmel, des corps niés jusqu'à la fièvre ou la folie. L'apothéose, c'est le rite spécifique de l'ordre, la réparation : un terrible pilori expiatoire que chacune, crucifiée au sol devant le Saint-Sacrement, effectue à tour de rôle pendant douze heures consécutives, dans l'immobilité du cadavre¹². La description de ce monde de l'anti-nature, d'autant plus terrible pour Hugo qu'il s'agit de femmes, prépare le lecteur à partager la révolte de l'auteur.

On ne peut que conclure au choix concerté d'un point extrême, le moment précis où la mort menace et où, de cette menace même, renaît la vie, réduite à une foi fragile comme un filet d'eau. Moins que l'aspect évidemment oxymorique de cette vision du couvent, ce qui est intéressant, c'est la volonté d'en faire un devenir, comme dirait la philosophie romantique. Un tombeau qui est un berceau, ce n'est pas ici une contradiction mais un processus.

2- La Parenthèse : le dégoût et le respect

Intituler le livre VII *Parenthèse*, c'est lui donner non un contenu mais un statut : c'est le cloître. Avant de raconter, de poursuivre la narration, l'auteur se livre à une vaste digression, dont le lecteur est prévenu par le titre. C'est dire l'importance extrême du sujet pour Victor Hugo, qui ne fut jamais catholique mais n'en eut jamais fini avec cette question religieuse qu'à la fin de sa vie, il intitulait simplement : Dieu.

¹⁰ II, VI, 8.

¹¹ II, VI, 1.

¹² II, VI, 2.

La parenthèse contient une mise en discussion sévère du monachisme, du catholicisme et finalement de la religion, selon un schéma judiciaire : réquisitoire, défense, puis jugement qui vient trancher.

Le procès intenté au monachisme, avec pour argument la rationalité démographique, économique et politique, s'inspire des *Mémoires* du général Hugo et, de façon plus diffuse, de la tradition voltairienne dans laquelle Victor avait été élevé. Anticléricalisme des Lumières, qu'il leste aussitôt de naturalisme :

*Leur prospérité et leur embonpoint (il parle des couvents) sont l'appauvrissement du pays. Le régime monacal (...) est mauvais à la virilité des peuples (...) La lèpre monacale a presque rongé jusqu'au squelette deux admirables nations, l'Italie et l'Espagne (...) ces deux illustres peuples ne commencent à guérir que grâce à la vigoureuse et saine hygiène de 1789.*¹³

Contraire aux lois de la nature sociale, le couvent est aussi contraire à la nature humaine. C'est là que le réquisitoire se fait terrible. L'in-pace ruisselant de souffrance - *ce sol qui est de la boue, ce trou de latrines, ces murs qui suintent*¹⁴ - provoque un dégoût obsédant ; dans les chapitres 2 et 3 le champ des métaphores est d'une cohérence frappante : *sombres concrétions, phthisie, Christs plus que sanglants, saignants, larves, parfum ranci, poisson gâté, fourmillement vermineux...* Préparation indiscutable du fontis que traversera, après le couvent, Jean Valjean.

*Qui dit couvent dit marais. Leur putrescibilité est évidente, leur stagnation est masaine, leur fermentation enfièvre les peuples et les étiole.*¹⁵ Point de vue que viendra curieusement étayer la prieure du Petit-Picpus, mère Innocente, quand elle voudra convaincre Jean Valjean d'enterrer une soeur morte sous l'autel : *Votre salubrité est une invention révolutionnaire*¹⁶, dit-elle non sans quelque humour involontaire, rangeant elle-même le monachisme et la tradition du côté de l'insalubre.

Si les couvents dévirilisent les peuples - *Claustration, castration*¹⁷ - la comparaison avec le cloaque permet d'entrer dans un complexe thématique tout aussi horrifié, celui du ventre féminin. L'exemple privilégié par Victor Hugo est celui du couvent de femmes, espagnol de préférence, vu comme la sanglante maison close du Christ. Au sérail de Dieu, les instrument de torture sado-masochistes assurent la docilité des femmes au grand Christ qui exhibe ses plaies avec un érotisme morbide. Aux ferventes, la possession et l'extase - comme sainte Thérèse d'Avila ; aux épouses infidèles, le sac et la mer. Le tout avec une artistique mise en scène de ce que la

¹³ II, VII, 2.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ II, VII, 3.

¹⁶ II, VIII, 3.

¹⁷ II, VII, 3.

médecine du XIX^{ème} siècle appelle l'hystérie. Des *Orientales* à *Torquemada*, cette conjonction sadique du religieux, de la sexualité et de la mort obsède Victor Hugo.

Détour orientalo-espagnol mythique, si l'on veut, et fantasmes personnels, encore que l'Inquisition fut une terrible réalité. L'on ne peut donc que *tressaillir devant le froc et le voile, ces deux suaires d'invention humaine*¹⁸. Le monachisme et le catholicisme semblent bien condamnés : Adèle Hugo note même dans son journal, en avril 1853, que son père parle de *l'oeuvre manquée du Christ*.

Le passage par le féminin, lui, n'est pas un détour : il montre l'absolu de la souffrance humaine par le pourrissement du principe de la vie. Or c'est ce passage qui va tout sauver.

Nous avons vu l'association du couvent et de l'idée démocratique.

*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'Ame.*¹⁹ Or l'âme au contact de Dieu, *cela s'appelle prier*. L'affirmation de la positivité spirituelle de la prière, même au sein de l'erreur que constitue le monastère, est le premier argument de la défense.

Le deuxième est d'ordre social. A la manière saint-simonienne, Hugo affirme son respect de l'austérité de la religion catholique, principalement pour les femmes qu'elle protège des pires dangers sociaux, *car dans notre société, c'est la femme qui souffre le plus*²⁰. Un couvent eût pu, peut-être, sauver Fantine de la déchéance, de la prostitution et d'une mort misérable. Du point de vue de l'utilité sociale, pour les femmes, le couvent est un moindre mal.

Le troisième, politique et personnel, vient se glisser dans la conclusion de la *Parenthèse* : *Quiconque s'exile nous semble vénérable*. Et un peu plus loin : *...dans cet exil du cloître il y a de la protestation...*²¹ Retournement stupéfiant, car après avoir condamné le couvent avec la dernière violence, Hugo vient s'agenouiller à côté de ces femmes dont il fait des compagnes de proscription ; excuser leur exil par le sien propre, leur donner grandeur non seulement par la prière mais par l'affirmation orgueilleuse de la grandeur de tout exil. La *Parenthèse* se termine donc par cette affirmation que ces religieuses, c'est lui, pour paraphraser une déclaration célèbre ; et il est impossible de penser que c'est par hasard que cette identification se fait à des femmes. Rappelons l'importance du féminin dans la personnalité de l'évêque Myriel, ou les *épreintes* - souffrances de l'accouchement - que ressent Jean Valjean, affres de sa paternité-maternité pour Cosette. Pour Hugo un homme ne peut être grand que s'il est aussi une femme. C'est ainsi que le discours du dégoût a pu se retourner en discours du respect.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ II, VII, 5.

²⁰ II, VII, 8.

²¹ Ibid.

3- Le livre VIII et la fiction

Vous tombez donc du ciel, dit Fauchelevent au spécialiste de l'évasion, ou de l'invasion, qu'il découvre dans son jardin²². Le couvent du Petit-Picpus est pour Jean Valjean et Cosette, d'où qu'ils viennent, un lieu d'asile : par ses hauts murs qui soustraient immédiatement les fugitifs à la police ; plus durablement, par cette extra-territorialité qui les soustrait au regard et à la juridiction du siècle. Rien ne protège mieux les coupables, ou les accusés, que l'évidence de la présence divine ; soeur Simplicie incarne le sacré, elle est un temple à elle seule, et Javert ne songe pas un instant à douter quand elle lui dit n'avoir pas vu Jean Valjean, au retour d'Arras. La présence de Dieu dans sa cathédrale protège la sorcière Esmeralda des lois humaines. Dans *Notre-Dame de Paris* comme dans *Les Misérables*, Dieu dans ses maisons protège les fugitifs et fait pièce aux crimes des sociétés coupables de misère.

Là encore mère Innocente parle d'or, quand on veut lui faire enterrer une soeur au cimetière : "Dieu subordonné au commissaire de police : tel est le siècle."²³ Elle brandit farouchement la loi divine contre la loi sociale. Inhumér mère Crucifixion sous l'autel est un acte à la fois religieux et politique. Or c'est grâce à cette inhumation que Jean Valjean peut sortir, et donc rentrer, au couvent. Comme le Christ, il sera mort, ressuscité et enterré : le stratagème touche au blasphème. Mais cette fois mère Innocente n'est pas au courant...

L'on a affaire ici à l'une des grandes lois des *Misérables* : l'effraction rencontre l'infraction, et la vraie justice.

Quand les lois sont contre le droit, il n'y a qu'une héroïque façon de protester contre elles, les violer, notait Hugo à la fin de l'exil²⁴, retrouvant ainsi le droit à l'insurrection et à la barricade. Toute l'histoire de Jean Valjean repose sur cette subversion : la misère des enfants entraîne le vol du pain ; il est puni à proportion du crime social de la misère, et non comme son pauvre délit le mérite. Il vole un évêque et en reçoit de la bonté et de l'amour. Il viole un couvent qui lui sauve la vie. Il faut encore voler une carte de fossoyeur et mentir à la mère supérieure, qui ment elle-même aux autorités civiles, avant de se retrouver vraiment à l'abri... La morale de la narration, c'est l'apologie de la transgression des règles sociales conformistes. Et le couvent ne peut que se réjouir d'avoir introduit, dans sa bergerie, le pire loup qui soit : un ancien forçat.

²² II, V, 9.

²³ II, VIII, 3.

²⁴ *Océan, fragments tirés des manuscrits...Vers et prose*. Ed.R.Journet-G.Robert, 1983, texte 52, p.25.

Rappelons que les Feuillantines servirent aussi d'asile à Victor Lahorie, qui s'occupait de son filleul et aidait le jardinier. Sortir du jardin lui fut mortel : dedans, la vie ; dehors, la mort. Le couvent est lieu de régression protectrice, de suspension du danger et du récit.

Ce lieu féminin, ce jardin clos et pourtant pénétré n'offre pas seulement une attente pétrifiée. Selon un rituel qui relève du fantasme de naissance s'y déroulent, après une entrevue initiatique (où tout ce qui est dit est faux, mais c'est une autre question), l'adoption de Jean Valjean et Cosette, le temps d'une gestation et la régénération. Renaissance pour eux, renaissance pour les religieuses infécondes du couvent. Et c'est la narration qui opère cette double fécondation.

Je n'insisterai pas sur la *pluie de roses traversant ce deuil*²⁵, le thème du jardin originel et maternel des Feuillantines. C'est ainsi que Cosette peut passer d'un effrayant malheur à une enfance normale. *Cosette grandissait* : ce sont les derniers mots de l'épisode. Mais plutôt sur Jean Valjean, que l'adoption de ses neveux devait envoyer au bagne, et celle de Cosette au couvent. Il devient alors le vrai père de Cosette en expiant son crime paradoxal de paternité, et paie l'asile du prix de l'expiation. Non seulement il réapprend l'humilité et l'amour ; mais il adopte la posture symbolique de la réparation, celle qu'il avait confondue avec la mort la nuit de son arrivée. Quand il comprend le sens de cette *expiation pour autrui*, après l'avoir comparée à celle des bagnards, il la pratique à son tour :

on le voyait à genoux au milieu de l'allée qui côtoyait la chapelle, devant la fenêtre où il avait regardé le jour de son arrivée, tourné vers l'endroit où il savait que la soeur qui faisait la réparation était prosternée et en arrière. Il pria, ainsi agenouillé devant cette soeur.

*Il semblait qu'il n'osait s'agenouiller directement devant Dieu.*²⁶

La réparation lui vaut rédemption. Beaucoup plus tard dans le roman, pendant la nuit de noces de Cosette, on retrouve Jean Valjean seul *au poteau* : agenouillé devant son lit couvert des petits habits noirs sortis de la valise embaumée, il reste *immobile comme un cadavre* - les mots sont les mêmes - pendant les douze heures d'une nuit d'hiver,

*les poings crispés, les bras étendus à angle droit comme un crucifié décloué qu'on aurait jeté la face contre terre.*²⁷

Ce qu'il expie, cette troisième fois, c'est le bonheur de Cosette et Marius ; il rend l'amour qui lui a été donné, sinistre arithmétique qui balise les étapes de sa régénération. Les religieuses du Petit-Picpus, en lui donnant la fécondité de la prière et du sacrifice, ont vraiment fait de lui un Christ.

²⁵ II, VI, 4.

²⁶ II, VIII, 9.

²⁷ V, VI, 4.

En échange, Jean Valjean a régénéré, non pas spirituellement mais matériellement, leur jardin.

*Presque tous les arbres du verger étaient des sauvageons ; il les écussonna et leur fit donner d'excellents fruits.*²⁸

Travail d'homme, dans un monde féminin stérile. C'est aussi, pour ce nouveau Candide, se rendre meilleur ; et enfin manière symbolique pour Hugo de dire l'Histoire. Le XIXème siècle voit renaître, à partir de l'Empire, la vie religieuse et monastique ; au moment où Victor Hugo publie *Les Misérables*, l'Eglise prospère sous le signe fort réactionnaire du culte marial et, bientôt, de l'infaillibilité pontificale. Au plus loin, donc, du petit jardin évangélique de Mgr Myriel, qui ouvre le roman dans une sorte de christianisme primitif, et de la déshérence des couvents dans la période post-révolutionnaire.

A l'image de cette renaissance historique, la fiction donne donc la victoire à la vie : vie des héros, vie du récit. C'est dire que le processus de critique, de contradictions, de débat reprend de plus belle.

Je voudrais terminer d'un mot sur ce dyptique qui encadre la deuxième partie du roman, *Cosette*. Elle s'ouvre sur les plaines de l'Histoire, à Waterloo, et se ferme sur le jardin du couvent. Le rapport est fort, entre cette *victoire sinistre qui a été vaincue par la liberté*²⁹ et cette autre fin d'un monde, agonisant devant le progrès et la pensée, qu'est le couvent ; entre les soldats et les soldats de Dieu. Le monde qui se défait à Waterloo explique le monde qui se défait dans les monastères ; la lutte, l'échec et la mort règnent également sur ce tumulte d'hommes et ce silence de femmes, et le glas sonné à Waterloo se répète, écho affaibli, au couvent. Il en sort le XIXème siècle et *Les Misérables*.

²⁸ II, VIII, 9.

²⁹ II, I, 17.