

Temps de pose : attitudes et personnages dans *Les Misérables*

Delphine Gleizes, Litt&Arts (Université Grenoble Alpes/CNRS)

Article initialement publié sous le titre « Tempo de pose : atitudes e personagens em *Os miseráveis* », *Victor Hugo. Disseminações*, Junia Barreto dir., Brésil, Editora Horizonte, 2012, p. 77-93.

C'est peu dire que les personnages des *Misérables* possèdent une présence, laquelle a sans doute abondamment contribué au succès du livre, comme en témoignent les éditions illustrées qui fixèrent pour la postérité les silhouettes de M^{gr} Myriel, de Jean Valjean, de Cosette et de Gavroche. L'impression qui se dégage de la lecture du roman est tout à la fois, et paradoxalement, celle d'une singularité, voire d'une étrangeté des personnages et celle d'une grande familiarité à leur commerce, comme si le texte se souvenait sans cesse d'archétypes communément partagés par la mémoire collective. Sans doute cela tient-il au mode d'exposition particulier qu'adopte Victor Hugo et au fait qu'il s'inspire de formes souvent populaires et aisément diffusables. Formes textuelles, mais également – et c'est de celles-là qu'il sera question au premier chef – formes visuelles. L'univers des *Misérables* convoque toute une imagerie¹ – gravures, estampes, représentations populaires – que l'écrivain intègre de façon faussement littérale à son roman et qu'en réalité, il travaille, altère, dénature, pour la faire servir à son projet de roman de la misère.

Le modèle de l'évêque de Digne : un saint « patron »

Ce qui frappe d'emblée dans *Les Misérables*, c'est l'entrée dans la narration telle que l'instaure Hugo. Il s'attache dès le départ à une sorte de modèle, de « patron » – à tous les sens du terme – représenté par la figure de M^{gr} Bienvenu et va décliner ce procédé dans l'ensemble du roman. En quoi consiste ce modèle d'exposition descriptive ? Les différentes acceptions du mot « patron » peuvent aider à le comprendre. Le mot désigne tout d'abord « celui, celle qui sert de

¹ Sur cette question, voir HAMON, Ph., *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris : éditions José Corti, 2001.

protection, d'appui² » – ce que sera Myriel pour Jean Valjean et au-delà, pour tous les misérables. Dans l'industrie, c'est également « le nom que les ouvriers donnent au maître de l'établissement » – ce que sera Jean Valjean, si l'on commence à jeter un oeil sur la diffusion du modèle. De plus, à considérer les résonances que le début du roman entretient avec la littérature hagiographique, un « patron » est aussi le « saint dont on porte le nom ». Là encore, le personnage de Myriel vient immédiatement à l'esprit³, mais aussi celui de Valjean, qualifié à plusieurs reprises de saint, même si, selon la distinction opérée par l'évêque, il cherche plus à être un juste qu'un saint⁴. C'est Fauchelevent, qui, voyant arriver par les airs le maire de Montreuil-sur-mer au couvent du Petit-Picpus, s'écrie : « Mon Dieu Seigneur, est-ce que les saints deviennent fous à présent ? » (II, V, 9, p. 646). Enfin, et cette dernière acception n'est pas de la moindre importance pour le propos qui va suivre, le « patron » désigne un modèle sur lequel travaillent certains artisans, comme les brodeurs, les tapissiers et les tailleurs. Et c'est, plus précisément encore, une sorte de pochoir, qui sert à imprimer des motifs⁵. Dans cette acception, le terme renvoie à l'artisanat, également aux formes de représentations populaires, indéfiniment dupliquées, qu'affectionne particulièrement Victor Hugo, qu'on pense par exemple dans *Les Misérables*, à la gravure d'Epinal du « Songe » évoquant les victoires de Napoléon⁶.

² D'après les définitions du dictionnaire Littré.

³ Dans une des premières ébauches connues du roman, non datée mais postérieure à avril 1845, Hugo avait déjà, sous forme de liste, tracé les grandes lignes de son oeuvre :

« Histoire d'un saint
Histoire d'un homme
Histoire d'une femme

Histoire d'une poupée », « Le dossier des *Misérables* », *Oeuvres complètes*, Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, « Chantiers », 1985, p. 731, ms n.a.f. 24744, f° 660. La référence sera désormais abrégée en Bouquins, suivi du titre du volume.

⁴ « Être un saint, c'est l'exception ; être juste, c'est la règle. Errez, défaillez, péchez, mais soyez des justes. », *Les Misérables*, I, I, 4. Références données dans l'édition procurée par Guy Rosa, Paris : Librairie générale française, Livre de Poche, 2 tomes, 1998 [1985], p. 38.

⁵ « Papier ou carton découpé qu'on applique sur une surface quelconque pour peindre les parties que ces découpures laissent à découvert. Les cartes à jouer s'impriment avec des patrons. » (Littré)

⁶ *Les Misérables*, III, VIII, 6, p. 1023-1024. Sur la question des gravures évoquées dans *Les Misérables*, voir SUEUR-HERMEL, V., « De l'imagerie aux maîtres du noir et blanc : l'estampe au coeur du musée imaginaire de Victor Hugo, *L'Oeil de Victor Hugo*, Paris : Editions des cendres/Musée d'Orsay, 2004, p. 109-147.

Le personnage de M^{gr} Myriel va donc jouer dans l'économie du roman le rôle de « patron » dans tout l'éventail de ces différentes acceptions. De prime abord, le récit se présente sous la forme d'une succession de petites saynètes édifiantes, qui mettent en scène le personnage dans ses saintes oeuvres et sont autant d' « arrêts sur image » : le transfert de l'hôpital à l'évêché, l'assistance aux malheureux et aux mourants, la visite aux ouailles dans les villages reculés, la charité, le courage devant les brigands, le dialogue avec le conventionnel G. etc.

Cette manière de procéder est un trait de l'esthétique hugolienne, mais elle se trouve, dans *Les Misérables*, radicalisée. Certes, le livre, « espèce d'essai sur l'infini », a été, de l'aveu même de Hugo dans une lettre à Frédéric Morin du 21 juin 1862, « composé du dedans au dehors. L'idée engendrant les personnages, les personnages produisant le drame [...]»⁷. Mais cette remarque sur le roman en désigne plus certainement le processus créatif et comme la genèse. S'agissant des personnages, le mécanisme qui préside à leur réception par le lecteur pourrait paraître à certains égards inverse : ils sont le plus souvent saisis par leur extériorité, du « dehors » au « dedans » et l'accès à leur psychologie, ou pour mieux dire, à leur être spirituel, ne fait l'objet que de « trouées », comme on dirait d'une perspective paysagère qu'elle est ménagée dans la trouée d'un hallier confus.

Ces trouées, comme l'a noté Myriam Romans, connaissent plusieurs modalités : elles se manifestent dans des chapitres autonomes, sorte de psychomachie, à l'instar de la « tempête sous un crâne » ; ou elles se signalent à la faveur de « commotions », de fulgurances et de secousses : le tressaillement de Jean Valjean lorsqu'il croit reconnaître Javert dans le mendiant auquel il fait d'ordinaire l'aumône, le moment de stupéfaction qui saisit le père adoptif de Cosette lors de l'épisode de « Buvard Bavard », etc. Et cet ébranlement n'épargne personne, pas même l'être de douceur qu'est M^{gr} Myriel, recevant le contrecoup de sa visite au conventionnel (I, I, 10) ou subissant l'hallucination de la guillotine (I, I, 4). Mais précisément, ces accès fugaces à l'intériorité des personnages que

⁷ « Dossier des *Misérables* », Bouquins, « Chantiers », p. 749.

⁸ ROMAN, M., BELLOSTA, M.-C., *Les Misérables, roman pensif*, Paris : Belin Sup, 1995, p.207.

ménage le romancier passent par la perception d'infimes réactions du corps censées renvoyer symptomatiquement à l'esprit. De sorte que, hormis les grands chapitres d'introspection qui sont à l'âme ce que la bataille de Waterloo est à l'histoire, la saisie des personnages s'opère par leur présence corporelle et par leurs actes.

Un dialogue vient dire de façon quasi surréaliste cette tension entre corps et âme, ce double régime d'appréhension des personnages à l'oeuvre dans *Les Misérables*. Il s'agit du passage dans lequel Toussaint, la servante de Jean Valjean, qui vit à demi-caché rue Plumet, échange quelques mots avec un fournisseur :

Quant à Toussaint, elle vénérât Jean Valjean, et trouvait bon tout ce qu'il faisait. Un jour, son boucher, qui avait entrevu Jean Valjean, lui dit : C'est un drôle de corps. Elle répondit : C'est un-un saint⁹.

Si, surtout à l'époque de Victor Hugo où l'expression était encore lexicalisée, la formule « un drôle de corps » désigne « un homme original, plaisant¹⁰ », elle paraît cependant utilisée par l'écrivain en raison de la tension qu'elle permet de réaliser : elle résonne de manière programmatique dans ce dialogue en mettant en regard le corps et l'esprit, la sainteté et la marginalité. M_{gr} Myriel, tout saint qu'il est, n'échappe donc pas, lui non plus, à la caractérisation de son « drôle de corps ». Cela n'est d'ailleurs nullement orthogonal à l'ambition spirituelle du livre. En témoignent les modèles potentiels de ce premier livre, dont la visée est clairement religieuse. Les chapitres consacrés à M_{gr} Myriel sont ainsi une vie de saint, et empruntent leur inspiration à toute une tradition hagiographique en articulant la geste du pieux personnage et les sentences spirituelles dont il a émaillé sa vie. « Actes et Paroles » en quelque sorte. Modèle de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, mais plus certainement encore des *Fioretti* de saint François d'Assise, d'ailleurs convoqué dans *Les Misérables* à propos de l'attendrissement de Myriel devant une araignée « noire, velue, horrible » mais

⁹ *Les Misérables*, IV, III, 2, p. 1197. Toussaint étant bègue, Victor Hugo consigne la trace de son bégaiement dans le dialogue.

¹⁰ Littré.

« pauvre bête ». Et Hugo de commenter : « Pourquoi ne pas dire ces enfantillages presque divins de la bonté ? Puérités, soit ; mais ces puérités sublimes ont été celles de saint François d'Assise et de Marc-Aurèle » (I, I, 13, p. 89). Textes, enfin, du XIX^e siècle, rendant compte de la vie édifiante de l'évêque Miollis, modèle de M_{gr} Bienvenu¹¹ et dont le mode d'exposition, procédant par minuscules paraboles et micro-récits évangéliques, rappelle fortement le premier livre des *Misérables*. Ainsi du *Discours sur la vie et les vertus de M_{gr} Charles-François-Melchior Bienvenu de Miollis*, qui évoque l'esprit de charité de l'évêque de Digne :

Ne fut-il pas détaché des richesses celui qui, loin de thésauriser, était, dans certains cas, réduit à faire une aumône si légère, qu'on en eût été peut-être mal édifié, si l'on n'avait su d'ailleurs qu'en donnant si peu de chose il donnait le dernier argent qui lui restât? Ne fut-il pas détaché des richesses, celui qui, voyant un jour la fortune arrivée à sa porte, l'accueillit à peine un instant, puis lui donna une autre adresse et la pria de passer son chemin¹² ?

Tel autre passage trouve un écho aux chapitres 7 et 9 du premier livre :

Il ne serait pas aisé de se faire une juste idée des inconvénients et des privations auxquelles le saint Evêque, arrivé à l'âge des infirmités, était condamné par ses courses journalières dans la visite de son diocèse ; mais sans parler d'autre chose, était-ce peu de voyager, tantôt par un soleil ardent, entre des rochers ; tantôt par une pluie froide et pénétrante ? d'être, un jour, battu par l'ouragan ; un autre, inquiété par la grêle ou la neige ? Sans doute, de telles contrariétés étaient fâcheuses ; mais M_{gr} l'Evêque de Digne avait toujours devant les yeux le bon Pasteur qui a donné sa vie pour le salut de ses brebis, et ce souvenir lui rendait toutes les fatigues supportables et mêmes légères¹³.

Outre que les modèles de la littérature hagiographique possèdent avec le portrait de M_{gr} Myriel dans *Les Misérables* une communauté de sujet et de

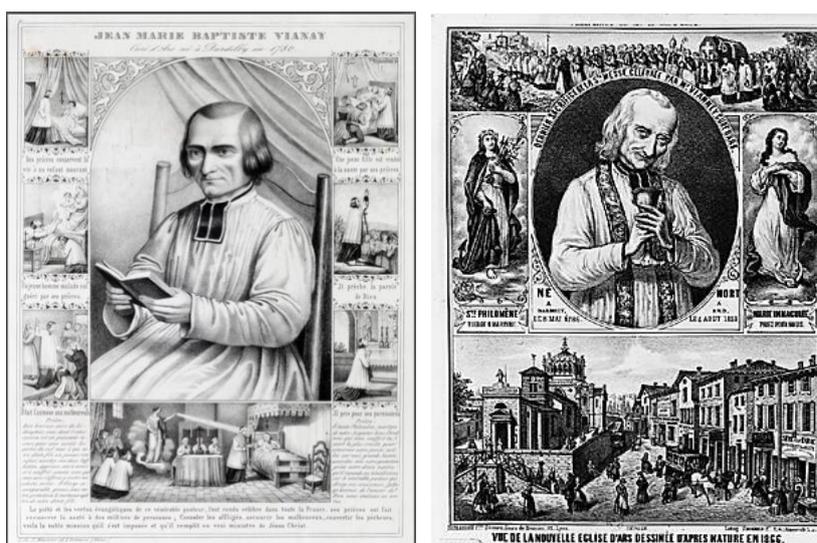
¹¹ Dans l'histoire de la genèse des *Misérables*, il faut relever une note réalisée par Victor Hugo en 1835 sur la biographie de la famille Miollis. Cependant, l'intérêt de l'écrivain semble plutôt à l'époque se porter sur le général de la famille que sur son frère, l'évêque de Digne. Voir Savy, N., *Les Misérables*, Livre de Poche, *op. cit.*, t. 2, p. 2008 et 2013.

¹² BONDIL, L.-J., *Discours sur la vie et les vertus de M_{gr} Charles-François-Melchior Bienvenu de Miollis, évêque de Digne, prononcé dans l'église de St-Jérôme, le 12 septembre 1843... par L.-J. Bondil, chanoine théologal*, Digne, M^{me} Veuve A. Guichard, 1843, p. 43.

¹³ *Ibid.*, p. 74.

traitement, là n'est sans doute pas la seule raison de cet emprunt par Victor Hugo. Cette tradition religieuse de la geste des saints n'est en effet pas uniquement textuelle. Elle est aussi visuelle et permet par ce biais un mode de diffusion populaire de la légende. Ce dernier point n'est certes pas à négliger, Hugo recherchant, avec *Les Misérables*, un mode d'expression romanesque capable de toucher toutes les classes de la population.

Pour ne prendre qu'un exemple contemporain des *Misérables*, il faudrait évoquer l'imagerie produite autour du curé d'Ars¹⁴, pieux personnage ayant fait l'objet d'une grande dévotion populaire. Sa personnalité et ses bonnes actions étaient dans toutes les mémoires dans les années 1860, relayées par tout un ensemble de publications, cartes commémoratives, brochures et placards.



III. 1 « Jean-Marie Baptiste Vianay [sic] Curé d'Ars », lithographie par J. Meunier (XIX^e s.).

III. 2 « Dernier Sacrifice de la S^{te} Messe célébrée par M^{gr} Vianney, curé d'Ars », lithographie (fin XIX^e s.).

Significatives dans leur mode d'organisation, ces affichettes [III. 1 & 2] reprenaient la tradition ancienne des prédelles, qui organisent autour d'un tableau central de petites scènes de la vie du saint. A l'instar de leur ancien modèle, ces

¹⁴ Jean-Marie Baptiste Vianney, dit le Curé d'Ars (1786-1859), fut curé de la paroisse d'Ars, près de Lyon et a été canonisé en 1925. Sur la question de l'imagerie pieuse au XIX^e siècle, voir LERCH D., « L'image, dans l'imagerie pieuse en Alsace (1848-1914). Souvenirs d'ordination et souvenirs mortuaires », in *Usages de l'image au XIX^e siècle*, MICHAUD, St., MOLLIER J.-Y., SAVY, N., Paris : Créaphis, 1992, p. 39-50.

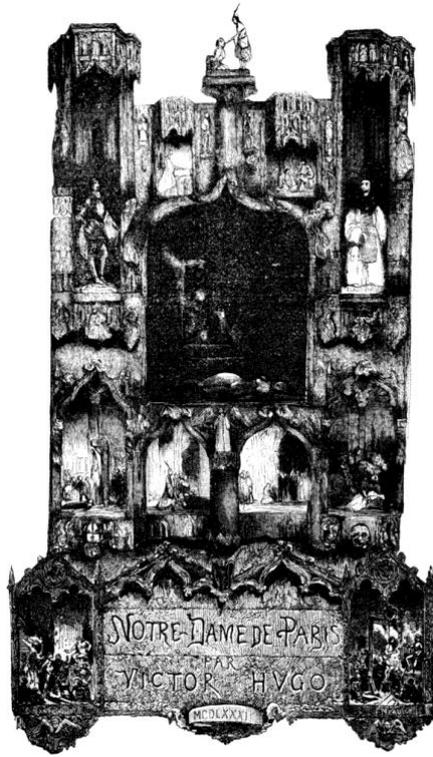
affichettes possèdent une véritable dimension narrative : chaque image constitue un « temps de pose », présentant une étape de l'action et permettant la saisie de ce que Barthes, dans une tradition qui remonte à Lessing¹⁵, appelle le *numen*, le « moment le plus rare du mouvement », la « capture de l'instant unique », « le transissement solennel d'une pose pourtant impossible à installer dans le temps¹⁶ ». C'est cette instantanéité artificielle du mouvement que le peintre ou l'illustrateur ont charge de restituer.

L'organisation en prédelle permet de surcroît d'offrir au regard, de manière synoptique, plusieurs actions elles-mêmes synthétisées autour d'un « instant fécond », censé refléter les temps forts de la vie du saint. Ce modèle plastique religieux connu au XIX^e siècle une réactivation intéressante dans le domaine de l'édition populaire. Et ce n'est pas un hasard, sans doute, si cette réactivation eut lieu à l'occasion de l'illustration de *Notre-Dame de Paris*, la thématique architecturale et religieuse se prêtant admirablement au emploi de cette forme ancienne de tableau. Ainsi naquit le « frontispice à la cathédrale », formule inaugurée par l'artiste et illustrateur ami de Hugo, Célestin Nanteuil [Ill. 3], pour l'édition Renduel de 1833¹⁷.

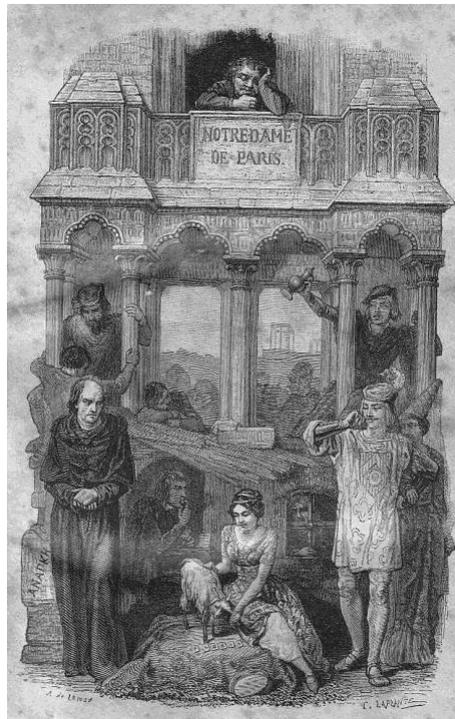
¹⁵ C'est chez LESSING, la notion d'« instant fécond », *Laocoon*, 1766, traduction de Courtin, Paris : Hermann, 1990, notamment chapitre XVI, p. 120. Voir également DIDEROT, article « Composition », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, à Paris chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1753, t. III, p. 772.

¹⁶ BARTHES, R., « Photos-chocs », in *Mythologies*, Paris : Seuil, [1957], coll. « Points Seuil », p. 99.

¹⁷ Le motif se trouva exploité plus tardivement par A. de Lemud, *Notre-Dame de Paris*, Paris : Perrotin, 1844 repris dans l'édition Eugène Hugues, Paris, 1876-1877 [Ill. 4].



III. 3 Célestin Nanteuil, Frontispice pour *Notre-Dame de Paris*, Paris : Renduel, 1833



III. 4 A. de Lemud, *Notre-Dame de Paris*, Paris : Perrotin, 1844

Le principe est identique à celui de la prédelle : il s'agit bien de distribuer, dans un espace construit et architecturé – ici le motif de la cathédrale – toute une série de scènes qui correspondent à des temps de pose dans l'action et en révèlent l'ossature primordiale. Manière mnémotechnique – à la manière des lieux de mémoire de la rhétorique classique – et synthétique d'assurer la diffusion de l'oeuvre, y compris auprès du public populaire.

L'édition illustrée, même si c'est de façon plus lâche, reprend d'ailleurs la même formule et profite de sa charge signifiante. C'est très sensible dans la première édition illustrée des *Misérables*¹⁸, chez Lacroix en 1865, effet accentué par la régularité dans la présentation des illustrations, à raison de deux gravures par livraison, qui produit dans le texte des séquences visuelles analogues au mécanisme de la prédelle, quoique réparties au fil des pages. Y sont présentées toutes les actions de M_{gr} Myriel, choisies à dessein par l'illustrateur [Ill. 5].

L'écriture romanesque semble mettre à profit cette culture religieuse, tout à la fois visuelle et textuelle. L'évocation du personnage procède donc par saynètes fragmentaires, qui, une fois recomposées avec cette séquentialité propre au retable, dessinent la geste du héros. Ce travail de fragmentation se retrouve dans la conduite narrative : les événements relatés par Victor Hugo sont autant de médaillons enchâssés dans le récit-cadre¹⁹. Qu'ils soient pris en charge par le narrateur principal ou par un narrateur secondaire, ils obéissent au même « patron » : une action relatée avec simplicité, suivie d'une clausule. Il en est ainsi de l'épisode relatif à la tournée de l'évêque dans la montagne au-delà de Chastelar : au danger encouru par le prêtre, aux incitations à renoncer à l'exercice périlleux de son ministère, vient répondre, en fin de récit, la reprise, à l'instar des *Fioretti*, d'une sentence à portée morale formulée par M_{gr} Myriel : « Ma soeur, de la part du prêtre jamais de précaution contre le prochain » (I, 1, 7, p. 55). Parfois, la narration est assurée, selon le même principe, par un témoin privilégié, comme M^{lle} Baptistine évoquant le caractère tout à la fois intrépide et tranquille de son frère : « Il sort par la pluie, il marche dans l'eau, il voyage en hiver. Il n'a pas peur

¹⁸ L'effet est un peu moins patent dans l'édition Hugues de 1879-1882.

¹⁹ Autant de germes romanesques aussi, à l'image de l'incroyable restitution par Cravatte du trésor de Notre-Dame d'Embrun (*Les Misérables*, I, I, 7).

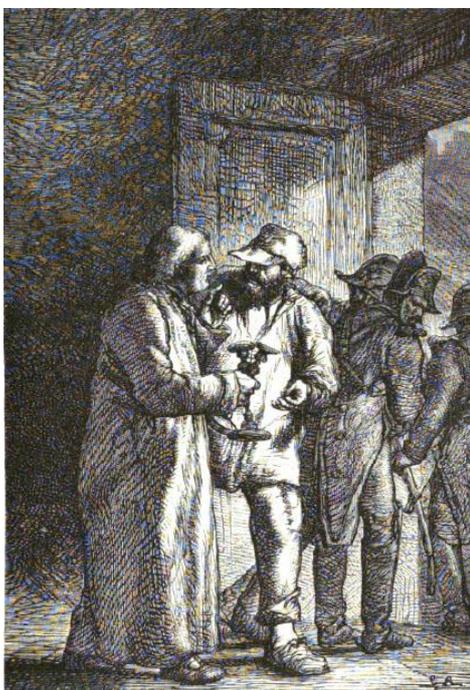
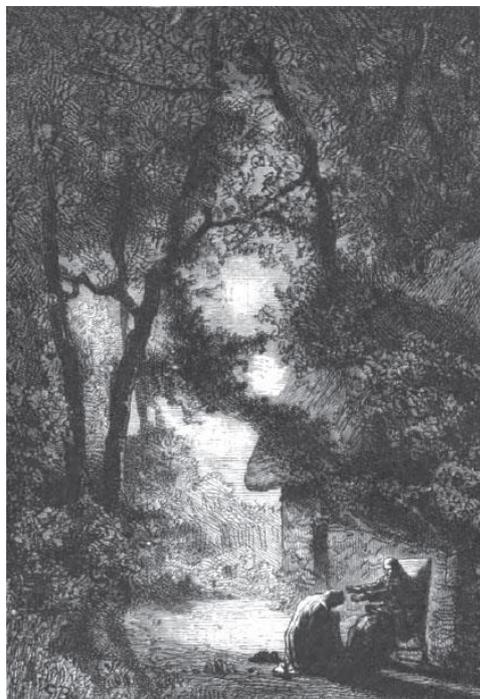
de la nuit, des routes suspectes ni des rencontres » (I, I, 9, p. 62). Parfois encore, le récit est pris en charge par la *vox populi*, comme dans le cas de la scène de l'exécution capitale, qui se déroule publiquement :

Comme les choses les plus sublimes sont souvent aussi les moins comprises, il y eut dans la ville des gens qui dirent, en commentant cette conduite de l'évêque : *C'est de l'affectation*. Ceci ne fut du reste qu'un propos de salons. Le peuple, qui n'entend pas malice aux actions saintes, fut attendri et admira. (I, I, 4, p. 41)

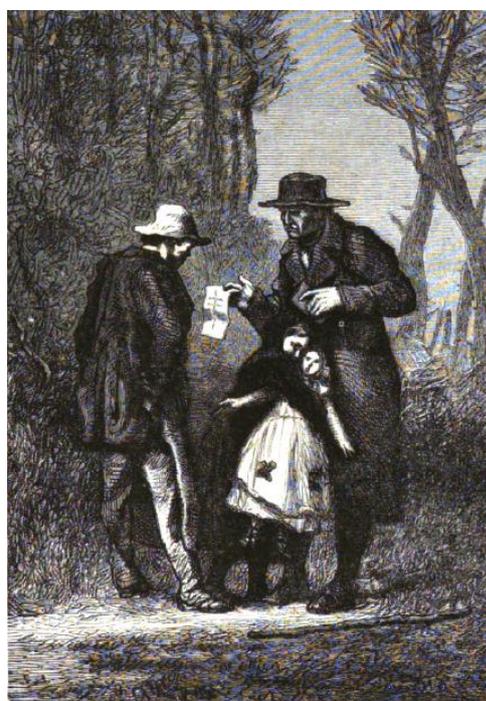
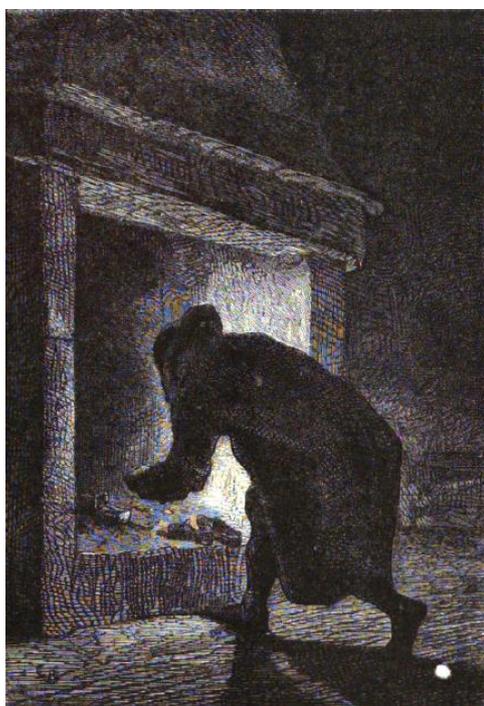
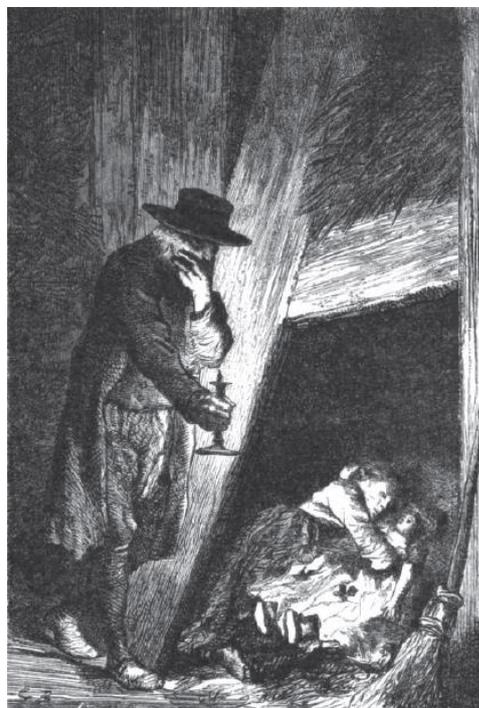
A l'image de la scène du pilori dans *Notre-Dame de Paris*, le spectacle sublime provoque l'adhésion littérale du peuple et incite le lecteur à faire de même. Les modèles en sont certainement, comme le soulignent Myriam Roman et Marie-Christine Bellosta, le mélodrame²⁰, en ce qu'il mobilise une esthétique du tableau, mais tout autant peut-être l'imagerie pieuse, propice à la propagation du mythe et de la légende.

²⁰ ROMAN, M., BELLOSTA, M.-C., *Les Misérables, roman pensif, op. cit.*, p. 23.

III. 5 *Les Misérables*, illustrations de Gustave Brion, Paris : édition Lacroix, 1865
[La geste de M^{gr} Myriel]



III. 6 *Les Misérables*, illustrations de Gustave Brion, Paris : édition Lacroix, 1865
[La geste de Jean Valjean]



Le forçage de la représentation : une subversion des modèles

Il serait cependant plus qu'erroné de ne voir dans *Les Misérables* qu'une succession d'images pieuses. La prévention avait été forte en son temps, au moment de la publication du roman. Témoin l'inquiétude d'une George Sand écrivant au maître : « J'ai été effrayée de cette sainte candeur avec laquelle vous nous montriez les saints du passé. [...] Votre plume vaut mieux que la crosse de tous les évêques²¹. » Même si cet indice de réception signale la forte prégnance du modèle hagiographique, il convient sans doute de souligner que Hugo ne s'en sert qu'à proportion de l'utilité romanesque qu'il y trouve, pour son efficacité de figuration, pour son potentiel d'élection – chaque épisode étant fortement isolé selon un processus de suspension et de fragmentation de l'action – ainsi que pour sa capacité de diffusion à destination d'un vaste public.

De ce point de vue, *Les Misérables* sont un roman populaire non pas seulement par son contenu²², mais aussi par la conscience des supports médiatiques qui l'environnent et dont il s'inspire. Pour être un roman du peuple et de la misère, il convenait de renouveler l'approche et les stratégies d'écriture, car, comme l'a souligné Guy Rosa, « le premier caractère de la misère est de défier la représentation, d'échapper en tout cas à ses techniques réalistes et documentaires²³. » A cet égard l'usage que Hugo fait de l'imagerie hagiographique sert ce projet. L'écrivain, en effet, utilise des formes, des « patrons » que tout un chacun est susceptible de reconnaître et de s'approprier, mais il les transforme en instruments critiques, leur fait subir un écart par rapport au modèle, se livre à des procédures de forçage et confère ainsi à ces formes un pouvoir de subversion. Nul doute que les hauts cris poussés par la droite catholique²⁴ contre la représentation de M^{gr} Miollis sous les traits de Myriel dans le roman tiennent en partie à ces distorsions que le romancier impose aux

²¹ SAND, G., le 11 mai 1862, Imprimerie Nationale, Paris : Ollendorff, 1908-1909.

²² Encore que souvent fort savant ou fort savamment travaillé.

²³ ROSA, G., « Histoire sociale et roman de la misère », in *Hugo/Les Misérables*, Paris : Klincksieck, 1995, p. 173.

²⁴ La famille de l'évêque Miollis avait, dans des lettres publiées dans *L'Union* en avril 1862 reproché à Victor Hugo d'avoir porté atteinte à la mémoire de l'évêque. Le milieu catholique fut notamment scandalisé par l'épisode de la rencontre de Myriel et du conventionnel. Voir la réception du roman dans l'édition de l'Imprimerie nationale, *op. cit.*

représentations trop lisses communément reçues. Quels sont les procédés utilisés par l'écrivain pour subvertir cette imagerie ?

La lacune

Le premier apparaît comme une pratique généralisée de la lacune. Au contraire de l'imagerie pieuse qui joue principalement de l'explicitation – elle rend par exemple, par une touchante naïveté, le miracle visible –, la représentation hugolienne repose sur le déficit d'information et l'ellipse. Il n'en est pas de plus éclatante démonstration que dans la demande de bénédiction que l'évêque adresse au conventionnel et que Guy Rosa commente en ces termes :

Longtemps la catholicité s'émut de cette bénédiction. Le scandale est plus grand encore si l'on observe qu'à l'inverse de ce que représentent les illustrateurs, rien ne dit que le conventionnel bénisse l'évêque. Ce « trou » de la représentation est un des moyens par lesquels *Les Misérables* déroutent la pensée et la conduisent à l'irreprésentable, « au bord de l'infini ».25

Là où, effectivement, l'illustration [Ill. 5] reprend les codes de l'imagerie, explicitant par les gestes et la posture des personnages ce que le texte maintient dans l'ordre de l'hypothétique, le roman préserve sa part de mystère, réserve au lecteur une marge d'interprétation et le force, comme l'écrira Hugo à propos de *L'Homme qui rit*, « à penser à chaque ligne ».

La contagion

Le second mécanisme, bien plus subversif encore, pourrait s'apparenter à un phénomène de contagion, à l'image du mode d'exposition du personnage de l'évêque qui diffuse dans l'ensemble du roman de manière inattendue. Ce faisant, il semble « sanctifier » par le saint patron qu'il impose, les figures qu'il permet d'évoquer. Et ce n'est pas le moindre « scandale » que ce modèle s'applique uniformément à la plupart des « misérables ».

C'est évidemment patent pour le personnage de Jean Valjean, l'ancien forçat engagé dans la voie de la rédemption et de l'abnégation. Le reflet qu'en donne l'illustration de Brion révèle la trace de ce parti pris en reprenant les mêmes formules de vignettes hagiographiques pour évoquer les bonnes actions de M.

25 ROSA, G., *Les Misérables*, Livre de Poche, *op. cit.*, t. 1, p. 78, n. 12.

Madeleine [Ill. 6]. De plus, Hugo traite en miroir ces scènes pensives et suspensives qui placent Myriel et Jean Valjean devant le sacrifice et le dévouement. Témoin la mise en parallèle possible entre l'épisode de l'exécution du condamné à mort (I, I, 4) et la dénonciation volontaire du bagnard au procès de Champmathieu à Arras (I, VII, 11). Dans les deux cas, le geste du juste assure le sauvetage du condamné : par le salut de son âme, dans le cas de Myriel, par la reconnaissance de son innocence, dans le cas de Jean Valjean. Hugo emploie les mêmes termes pour qualifier l'action des deux personnages, ainsi que peut le mettre en évidence la comparaison de deux extraits. Le premier s'applique au condamné que vient assister M^{gr} Myriel, en « officiant pontificalement » comme il le dit malicieusement à sa soeur :

[M^{gr} Myriel] monta sur la charrette avec lui, il monta sur l'échafaud avec lui. Le patient, si morne et si accablé la veille, était rayonnant. (*Les Misérables*, I, I, 4, p. 40. Nous soulignons)

Le second relate l'effet produit par l'acte de sacrifice de M. Madeleine révélant sa véritable identité au procès de Champmathieu :

Le propre des spectacles sublimes, c'est de prendre toutes les âmes et de faire de tous les témoins des spectateurs. Aucun peut-être ne se rendait compte de ce qu'il éprouvait ; aucun, sans doute, ne se disait qu'il voyait resplendir là une grande lumière ; tous intérieurement se sentaient éblouis. Il était évident qu'on avait sous les yeux Jean Valjean. Cela rayonnait. L'apparition de cet homme avait suffi pour remplir de clarté cette aventure si obscure le moment d'auparavant. Sans qu'il fût besoin d'aucune explication désormais, toute cette foule, comme par une sorte de révélation électrique, comprit tout de suite et d'un seul coup d'oeil cette simple et magnifique histoire d'un homme qui se livrait pour qu'un autre homme ne fût pas condamné à sa place. (*Les Misérables* I, VII, 11, p. 396-397. Nous soulignons)

Dans ce dernier passage, Hugo insiste sur le caractère visuel de la scène (« d'un seul coup d'oeil ») et sur la saisie synoptique de ses enjeux. Il en souligne également la simplicité, autant de qualités qui s'appliquent à l'imagerie édifiante. Un identique « effet de vignette » hagiographique se retrouve de même dans la similitude de la pose des personnages et du traitement de la scène : le silence du

juste, la commotion de l'assistance, la lumière inconnue et le rayonnement quasi surnaturel.

Cette contagion du modèle hagiographique, non contente de s'étendre au personnage de Jean Valjean dont la trajectoire de rédemption structure toute l'oeuvre, se propage également aux autres personnages des *Misérables* : sont tour à tour traités selon le même procédé la déchéance de Fantine, le calvaire de Cosette, le martyre de Gavroche, et chose plus troublante encore... le ministère rigide et glaçant de Javert. Hugo paraît pleinement conscient du processus de forçage qu'il impose aux codes de la représentation, au point que, par un effet de mise en abyme, il en signale le terme le plus scandaleux. Ce scandale absolu, c'est l'affreux barbouillage par lequel Thénardier a tenté de représenter ses supposés « exploits » sur le champ de bataille de Waterloo : le sergent sauveur généreux du colonel, « peint par David à Bruqueselles ». Là encore, l'imagerie est des plus édifiantes, encore que sur un mode plus héroïque que religieux. Et elle est, comme on sait, éhontément mensongère. Le portrait de M^{gr} Myriel, de l'aveu même de Hugo, était plus ressemblant que vraisemblable²⁶ ; celui de Thénardier en sauveur du colonel Pontmercy est plus vraisemblable que ressemblant. Le « mauvais pauvre » falsifie l'histoire pour la faire servir à ses chétifs intérêts de subsistance²⁷. Par ce biais, Hugo semble approfondir encore sa conception esthétique d'un roman de la misère. Pour appréhender la misère, il ne suffit pas en effet d'opérer un forçage de la représentation, mais il convient également d'intégrer l'altération – et pour tout dire la dénaturation – que la misère elle-même fait subir à la représentation. Et c'est ce dont témoigne, tel un point d'aboutissement, l'enseigne de Thénardier.

L'altération

Car c'est enfin, pour finir, sur ces procédures d'altération qu'il conviendrait de s'interroger. Ce procédé, qui est généralisé dans l'ensemble du roman, pourrait

²⁶ « Nous ne prétendons pas que le portrait que nous faisons ici soit vraisemblable ; nous nous bornons à dire qu'il est ressemblant. » (I, I, 2, p. 32).

²⁷ Voir LAFORGUE, P., « Filousophie de la misère », in *Les Misérables. Nommer l'innommable*, CHAMARAT G. dir., Orléans : Paradigme, 1994, p. 73-85 et SPIQUEL A., « Le misérable peintre », in *De la palette à l'écritoire*, CHEFDOR M. dir., Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie-Jules Verne, Nantes : éd. Joca Seria, 1997, pp. 195-199.

néanmoins, et à titre d'exemple, être analysé dans un cas bien précis. Il est une figure en effet, familière aux lecteurs du XIX^e siècle et qui se faufile dans nombre de romans et de pièces de théâtre de l'époque, de même qu'elle impose sa silhouette furtive dans les rues de Paris. C'est celle du chiffonnier. Ce personnage, que les représentations [Ill. 7] ont popularisées avec ses attributs – sa hotte, sa lanterne, « le bâton terminé par un crochet de fer » avec lequel il fouille les tas d'ordures, en quête de rebuts à ramasser et à revendre – est passé, dans l'imaginaire du XIX^e siècle, comme « celui à qui tout est bon, qui ramasse sans choix tout ce qu'il rencontre²⁸ ». Figure de la misère, « vêtue de sordides haillons », elle se présente donc sans surprise au lecteur au détour de plus d'une page des *Misérables*. Dans le chapitre « Gavroche en marche » (IV, 11, 2), elle fait partie du personnel traditionnel des quartiers pauvres, de conserve avec les « commères de la rue de Thorigny ». Le chiffonnier est également, à l'instar de Diogène dont il partage la lanterne, une image du philosophe vagabond : « À Paris, les chiffonniers mêmes sont des sybarites ; Diogène eût autant aimé être chiffonnier place Maubert que philosophe au Pirée. » (III, IV, 4, p. 918).

Cette silhouette familière constitue, elle aussi, un « patron », dupliqué de loin en loin dans le roman, mais dont Hugo ne se contente pas de retenir les traits schématiques, au nom d'un pittoresque de la description urbaine. Il augmente la portée du personnage en lui conférant une valeur allégorique. En témoigne, par exemple, l'évocation de la mesure Gorbeau :

À cette époque, la mesure 50-52, habituellement déserte et éternellement décorée de l'écriteau : « Chambres à louer », se trouvait, chose rare, habitée par plusieurs individus qui, du reste, comme cela est toujours à Paris, n'avaient aucun lien ni aucun rapport entre eux. Tous appartenaient à cette classe indigente qui commence à partir du dernier petit bourgeois gêné et qui se prolonge de misère en misère dans les bas-fonds de la société jusqu'à ces deux êtres auxquels toutes les choses matérielles de la civilisation viennent aboutir, l'égoutier qui balaye la boue et le chiffonnier qui ramasse les guenilles. (III, 1, 13, p. 819-820)

²⁸ LAROUSSE, P., *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris : Larousse, 1866-1876, article « Chiffonnier ».

Ici, le chiffonnier devient emblématique de la misère sociale. Il incarne les bas-fonds de la société, au même titre que l'égoutier, dont le roman thématise par ailleurs l'imaginaire à travers « L'intestin de Léviathan ». Tel une allégorie, le chiffonnier dispose d'attributs eux-mêmes signifiants : les guenilles²⁹. Les haillons en décomposition de la misère hantent l'univers de Victor Hugo de manière obsessionnelle à partir des années 1850, qu'ils soient décrits dans son discours de mars 1851 sur les caves de Lille, ou bien encore, dans la description de la Jacressarde de Saint-Malo dans *Les Travailleurs de la mer*, bouge infâme où « les choses, sans compter les hommes, qui pourrissaient là, qui s'y rouillaient, qui y moisissaient étaient indescriptibles³⁰ ». Dans *Les Misérables*, l'image fait retour à l'occasion de l'évocation des événements de la révolution de 1848 :

Par qui furent escortés en 1848 les fourgons qui contenaient les richesses des Tuileries ? par les chiffonniers du faubourg Saint-Antoine. Le haillon monta la garde devant le trésor. La vertu fit ces déguenillés resplendissants. (IV, VII, 3, p. 1749)

Le chiffonnier devient alors une allégorie du peuple misérable, mais une allégorie altérée, dénaturée et comme travaillée par le grotesque. La rhétorique classique assure à sa manière la mise en relation et la circulation des classes sociales. Elle le fait de façon rigide et codifiée, à travers le chassé-croisé du registre burlesque³¹ et du registre héroï-comique³². Une carnavalisation, somme toute assez conservatrice, puisque jusque dans le jeu de cette circulation, elle assure à chacun la reconnaissance et la récupération de la place qui lui revient. L'esthétique romantique, on le sait, fait voler en éclats cette classification par le biais du grotesque. Comme le note Myriam Roman, « au contraste simple qui définit le burlesque (noble mais bas), le grotesque ajoute une relation causale (noble parce que bas) »³³. Le grotesque, tout en opérant un brouillage des classes

²⁹ Sur l'imaginaire du chiffonnier et ses fonctions esthétiques, voir DIDI-HUBERMAN, G., *Ninfa moderna, Essai sur le drapé tombé*, Paris : Gallimard, « Art et artistes », 2002.

³⁰ *Les Travailleurs de la mer*, Bouquins, « Roman III », I, V, 6, p. 135 sqq. A noter que loge également et comme attendu, un chiffonnier....

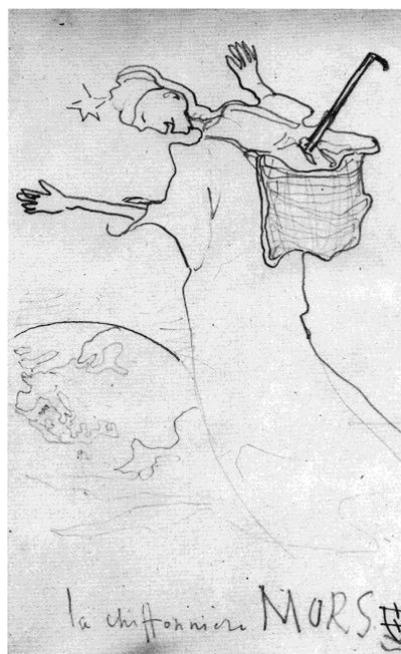
³¹ Décalage qui consiste à traiter un sujet noble en style bas.

³² Décalage qui consiste à traiter un sujet bas en style élevé.

³³ Sur cette question, voir l'article de ROMAN, M., « Poétique du grotesque et pratique du burlesque dans les romans hugoliens », communication au Groupe Hugo du 6 avril 1996, <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/96-04-06Roman.htm>. Consulté le 24 septembre 2012.

sociales que le burlesque maintenait identifiables – les « chiffonniers du faubourg Saint-Antoine » incarnent alors non plus le bas peuple, mais le Peuple –, transforme l’allégorie en une figuration poignante de la condition misérable, où la sublimité de l’humanité ne s’entrevoit qu’à la condition que sa représentation soit elle-même altérée et comme rendue à la misère. En témoigne, encore une fois, l’allégorisation de la figure de la chiffonnière qui devise au coin de la rue avec trois portières :

Elles semblaient debout toutes les quatre aux quatre coins de la vieillesse qui sont la caducité, la décrépitude, la ruine et la tristesse. (IV, 11, 2, p. 1447)



Ill. 7 : « Chiffonnier », lithographie des Métiers de Paris, XIX^e siècle
 Ill. 8 : « La chiffonnière MORS », 1856, BNF ms. naf 13447, f° 77

Un dessin antérieur de quelques années à la publication des *Misérables*, portait déjà trace de la même pratique. Dans le croquis intitulé « La chiffonnière MORS »³⁴ [Ill. 8], l’allégorie, qui reprenait clairement les attributs traditionnels de

³⁴ « La chiffonnière MORS », *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Club français du Livre, 1967-1970, sous la direction de Jean Massin, XVII, n° 401, 1856. Sur la question des rapports entre allégorie et symbole, voir GLEIZES, D., « Allégorie et symbole dans les dessins de Victor Hugo », in *De la plume au pinceau, écrivains, dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, LINARES S., dir., Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 63-90.

la représentation, connaissait un traitement grotesque par son assimilation au personnage de la chiffonnière : la silhouette féminine longiligne enveloppée dans un linceul, se couvrait de haillons, la faux se trouvait assimilée au bâton ferré qui remue les détritiques, la hotte enfin engrangeait sa moisson de morts comme elle l'aurait fait des rebuts que la société abandonne. Bernard Vouilloux, a souligné le rôle symbolique joué par la figure du chiffonnier : « [II] se situe en fait au point d'articulation (ou de réversion) entre le circuit de production-réception des biens et le hors-circuit du déchet, que son « statut » fait échapper à l'économie de l'usage ou du marché, sauf précisément, à être recyclé. A travers le chiffonnier, ce que le XIX^e siècle fait venir au jour, c'est la question de la valeur – qu'elle soit affective, esthétique, artistique ou marchande³⁵ ».

Peut-être Victor Hugo, à l'instar de ses personnages anonymes, ne fait-il pas autre chose que de se livrer à une activité de romancier-chiffonnier, interceptant ce qui circule – imagerie, lieux communs, stéréotypes et « patrons » – et finit par sortir du circuit de consommation des valeurs courantes. Choses de peu qu'il récupère, acceptant leur altération, l'accentuant même pour leur conférer une nouvelle affectation, leur donner un nouvel usage, dans un système de valeurs recomposées. Peut-être également n'y a-t-il pas loin des ambitions de Hugo à celle de Walter Benjamin lorsqu'il déclarait, à propos de sa démarche d'historien : « Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formes spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant³⁶. »

Bibliographie :

Oeuvres complètes, sous la direction de SEEBACHER, J. et ROSA, G., Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985.

Oeuvres complètes, sous la direction de MASSIN, J., Paris : Club français du livre, 1965-1970.

³⁵ VOUILLOUX, B., « Portrait de l'artiste en chiffonnier », Bordeaux : *Les Cahiers d'Artes*, Université Bordeaux III, n° 3, 2007, p. 203- 204.

³⁶ BENJAMIN, W., *Paris, capitale du XIX^e siècle*, cité par DIDI-HUBERMAN, G., *Devant le temps*, Paris : éditions de Minuit, 2000, p. 121. L'ouvrage est partiellement consacré à la pensée du « chiffonnier de l'histoire » par Walter Benjamin.

- Les Misérables*, éd. ROSA, G., Paris : Librairie générale française, Livre de Poche, 2 tomes, 1998 [1985].
- BARTHES, R., « Photos-chocs », in *Mythologies*, Paris : Seuil, [1957], coll. « Points Seuil ».
- BENJAMIN, W., *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris : Cerf, collection Passages, 1997.
- BIRE, E., « Mgr de Miollis et *Les Misérables* » in *L'Univers*, 10 avril 1894, repris dans BIRE, E., *Histoire et littérature*, Lyon : Emmanuel Vitte, 1895.
- BONDIL, L.-J., *Discours sur la vie et les vertus de M^{gr} Charles-François-Melchior Bienvenu de Miollis, évêque de Digne, prononcé dans l'église de St-Jérôme, le 12 septembre 1843... par L.-J. Bondil, chanoine théologal*, Digne, M^{me} Veuve A. Guichard, 1843.
- DIDEROT, D., article « Composition », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, à Paris chez Briasson, David, Le Breton, Durand, 1753, t. III.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Devant le temps*, Paris : éditions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, G., *Ninfa moderna, Essai sur le drapé tombé*, Paris : Gallimard, « Art et artistes », 2002.
- GLEIZES, D., « Allégorie et symbole dans les dessins de Victor Hugo », in *De la plume au pinceau, écrivains, dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, LINARES S., dir., Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 63-90.
- HAMON, Ph., *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris : éditions José Corti, 2001.
- LAFORGUE, P., « Filousophie de la misère », in *Les Misérables. Nommer l'innommable*, CHAMARAT G. dir., Orléans : Paradigme, 1994, p. 73-85.
- LAROUSSE, P., *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris : Larousse, 1866-1876, article « Chiffonnier ».
- LERCH D., « L'image, dans l'imagerie pieuse en Alsace (1848-1914). Souvenirs d'ordination et souvenirs mortuaires », in *Usages de l'image au XIX^e siècle*, MICHAUD, St., MOLLIER J.-Y., SAVY, N., Paris : Créaphis, 1992, p. 39-50.
- LESSING, G. E., *Laocoon*, 1766, traduction de Courtin, Paris : Hermann, 1990.
- ROMAN, M., BELLOSTA, M.-C., *Les Misérables, roman pensif*, Paris : Belin Sup, 1995.
- ROMAN, M., « Poétique du grotesque et pratique du burlesque dans les romans hugoliens », communication au Groupe Hugo du 6 avril 1996, <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/96-04-06Roman.htm>. Consulté le 24 septembre 2012.
- ROSA, G., « Histoire sociale et roman de la misère », in *Hugo/Les Misérables*, Paris : Klincksieck, 1995, p. 166-182.
- ROSA, G. éd., Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris : Librairie générale française, Livre de Poche, 2 tomes, 1998 [1985].
- SPIQUEL A., « Le misérable peintre », in *De la palette à l'écritoire*, CHEFDOR M. dir., Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie-Jules Verne, Nantes : éd. Joca Seria, 1997, pp. 195-199.

SUEUR-HERMEL, V., « De l'imagerie aux maîtres du noir et blanc : l'estampe au coeur du musée imaginaire de Victor Hugo, *L'œil de Victor Hugo*, Paris : Editions des cendres/Musée d'Orsay, 2004, p. 109-147.

VOUILLOUX, B., « Portrait de l'artiste en chiffonnier », Bordeaux : *Les Cahiers d'Artes*, Université Bordeaux III, n° 3, 2007.