

Sœur Simple disparaît

Un démiurge se comporte comme si son corps était une pipe. Un homme se démembré du haut d'un arbre, sa tête devient un météore. Un héros écoute par sa bouche. Les ailes d'un papillon se rabattent, comme deux mains bien fermes, sur un estomac.

Un mythe a la texture d'un rêve ; n'importe quoi peut y subir une métamorphose, sans qu'aucune logique ne semble expliquer d'où vient ce changement, si ce n'est peut-être la fantaisie du conteur. Cependant, lorsque l'on étudie un corpus significatif de mythes, on tombe sur un paradoxe. On relève des similarités frappantes entre plusieurs mythologies distantes ; comme si les mythes qui nous paraissent si fantaisistes obéissaient en fait à des régularités précises qui nous échappaient. Voilà, en gros, l'étonnement dont Lévi-Strauss nous fait part, et à partir duquel il construit ce grand montage qu'est le cycle des Mythologiques.

On peut entendre le mot métamorphose dans un sens très général : une transformation radicale que subit l'un des acteurs d'un mythe, disons. Transformation subie dans laquelle Lévi-Strauss semble trouver une rationalité. Les fantasmagories mythiques ne sont pas des délires ; elles sont des moyens par lesquels la communauté se pense elle-même. Il les faut prendre au sérieux. Et nous avons une certaine familiarité avec ce geste de pensée. Bien avant lui, Aristote avait cherché une rationalité sous les péripéties, reconnaissances et catastrophes que la tragédie faisait subir à ses héros : ces transformations n'étaient plus, comme le supposait Platon, des imitations qui séduisent et égarent. Elles étaient l'expression d'une rationalité collective.

Voilà qui rapprocherait Aristote et Lévi-Strauss. Ce premier rapprochement est un peu rapide, bien entendu. Il y a dans la tragédie un principe d'économie globale que ne semblent nullement respecter les proliférations mythiques. Et, dans les fictions qui se doteront d'un horizon aristotélicien, les métamorphoses seront

moins fantasmagoriques, plus proches de l'expérience. Pas d'hommes qui se démembrerent. Mais quelques transformations radicales, tout de même. Et il y aura une qui aura une fortune particulière, par les coups de théâtre conclusifs qu'elle permettra : appelons-la *conversion*.

Une conversion, c'est un moment où un personnage changera brusquement l'orientation de sa vie. Un tel moment conclura autant *Les Infortunes de la Vertu* que les westerns d'Anthony Mann. Le converti, c'est autant Candide cultivant son jardin que le Javert suicidé des *Misérables*. On sait que par ailleurs que ce dernier roman est un exemple privilégié, riche en conversions : Jean Valjean face au don de l'évêque, ou la sœur Simplicie cachant l'évadé, offre au lecteur d'autres moments de bascule subjective.

Ce qui me semble assez frappant, c'est la proximité qui existe entre ces conversions romanesques et la forme des métamorphoses que Lévi-Strauss a cru déceler dans les mythes. Je crois pouvoir utiliser cette proximité pour me donner un accès littéraire à la supposée *formule canonique du mythe* ; et, aussi, par cette curieuse proximité, faire sentir au lecteur occidental que je suis que les mythes convoquent des effets sensibles. Effets auxquels nous avons peut-être perdu l'accès, et dont que je devine confusément la présence dans le hors-champ des Mythologiques. Mais effets qui nous disent quelque chose, justement, de ce que peut être le hors-champ d'un montage littéraire.

1 Derrière une porte

En quoi les jeux mythologiques de distance et de proximité peuvent-ils nous concerner ? Les contemporains de Lévi-Strauss ont osé une première réponse : nous pouvons en jalouser la puissante cristallisation. Dans le hors-champ d'un mythe, on sent les mythes voisins, et l'écart des deux dynamise le montage mythologique. On pourrait vouloir sentir la même force dans le monde de la littérature : derrière un texte, des textes voisins, et des écarts qui dynamisent l'écriture. Nous reconnaissons le rêve du structuralisme littéraire, rêve qui eut un nom : intertextualité.

Lévi-Strauss n'a jamais caché sa perplexité face à ce rêve, qui manquait sans doute quelque chose d'essentiel : derrière les textes, il n'y a pas que des textes. Il

y a aussi des vies. Surtout des vies. Déjà, derrière le mythe, il y avait les sociétés traditionnelles, leurs institutions, leurs habitudes, leurs commerces et leurs rituels. Et Lévi-Strauss composait avec ces vies-là pour faire ses montages. Mais ce sont d'autres vies que nous trouvons dans l'ombre des romans modernes. Dans cette vie moderne, la désidentification ne porte pas le nom de métamorphose, mais celui de conversion.

Prenons *Les Misérables*. C'est un exemple bien pratique : on en connaît tous l'histoire. Jusqu'à un certain point. On se souvient rarement que Jean Valjean n'en est pas la première figure ; tout le premier livre est consacré à l'évêque Myriel. On est excusé : ce premier livre saute généralement lorsque l'on adapte le roman à l'écran. Ce faux départ a pourtant un sens. Si l'on ne commence pas par Valjean, c'est parce qu'il n'est pas tout à fait le centre du roman. Le guide que nous suivons dans cette traversée, ce n'est pas véritablement un individu précis : c'est bien plutôt une idée. Car, ce qui est en jeu dès le premier livre, c'est une certaine conception de la justice : justice qui croit en la possibilité de la rédemption ; justice qui se détache ainsi de la loi ; justice qui se cherchera à hauteur d'homme. Cette idée erre déjà chez l'évêque pendant tout le livre qui lui est consacré. Et c'est bien entendu à partir de cette idée que se forme tout un tas de retournements de situation, qui voient les personnages décider de changer de voie, au prix d'une partie d'eux-mêmes.

Pour exemple, résumons rapidement l'épisode de la sœur Simplicie. Cette sœur est réputée pour n'avoir jamais menti, et refuse même un petit arrangement avec la vérité. Hugo rend compte en quelques phrases de la radicalité de cette discipline.

Petit mensonge, mensonge innocent, est-ce que cela existe ? Mentir, c'est l'absolu du mal. Peu mentir n'est pas possible ; celui qui ment, ment tout le mensonge ; mentir, c'est la face même du démon ; Satan a deux noms, il s'appelle Satan et il s'appelle Mensonge.

Aussi la voit-on refuser de mentir à Fantine malade au sujet du départ de son bienfaiteur M. de Madeleine ; même si elle craint qu'une mauvaise nouvelle lui soit fatale. Crainte justifiée : Fantine mourra lorsque Javert lui livrera la vérité nue.

Allons droit à la crise. M. de Madeleine se révèle être l'ancien forçat Valjean : il se livre pour sauver un innocent jugé à sa place, puis il s'évade. Javert le traque

jusque dans la maison où la sœur Simplicie veille sur le corps de Fantine. L'inspecteur connaît la discipline de la sœur ; il admire sa soumission totale à la vérité, et croit fermement en sa parole. Il lui demande, deux fois, si elle a vu l'évadé. Deux fois elle répond non, avec une fermeté qui coupe net les investigations de Javert. Elle a menti deux fois : Valjean est caché derrière la porte.

On imagine sans peine le vertige de la sœur, qui vient de mentir pour la première fois depuis ses vœux. Ce qui se passe, dans cette petite scène, c'est une sorte de bascule. Javert se pense comme un médiateur entre la vérité et la justice des hommes. Il ne peut pas voir le tragique de la situation : il n'y a pour lui aucune contradiction entre vérité et justice. La sœur dénoncerait Valjean. Pour la sœur, au contraire, cette scène est un moment de distance infinie entre vérité et justice. Et elle fait un choix. Elle doit accepter de ne plus être celle qui ne mentira jamais ; elle se désidentifie d'un coup, elle n'est plus celle qu'elle était.

Dans notre littérature, ce saut a été joué et rejoué. On pourrait sans doute en chercher une origine sur le chemin de Damas, où le plus grand persécuteur des chrétiens serait soudainement devenu l'un de ses plus grands apôtres. Hugo n'a jamais masqué l'influence de la littérature chrétienne sur son esthétique (il est bien, en cela, « Chateaubriand ou rien »).

On a bien compris que je voudrais conjurer la tentation intertextualiste. Mais prenons-nous un instant pour un Lévi-Strauss et risquons une petite analyse mythologique de ce type de saut. Au centre, donc, une pratique culturelle : ici, la justice. Idée d'une justice errante, qui doit accepter la possibilité de la rédemption, et dont la générosité est souvent une pure perte. Osons ici le mot d'universel, il n'aura pas été refusé par Hugo. Dans une bonne scène de conversion, ce qui fait face à cet universel, ce ne sera pas vraiment un autre universel ; ce sera avant tout un individu. Cet individu va, par ses attributs particuliers, se trouver à une distance infinie de l'universel. La sœur est attachée à une loi d'honnêteté sans compromis, attachement qui forme d'ailleurs son attribut identitaire principal. En raison de cet attachement, elle est mise face à une justice qui lui est inaccessible. Distance que d'autres éprouveront dans le roman : le Valjean du livre 2, revanchard, ne peut accéder à la miséricorde de l'évêque Myriel. Javert l'intransigent, à la fin du roman, voit lui aussi le gouffre qui le sépare de la clémence de Valjean.

Lorsqu'ils traverseront ce gouffre, nos personnages auront des fortunes diverses. Pour tous, néanmoins, il y aura une crise identitaire. Une identité ne survit

pas au paradoxe. L'ancien galérien est celui qui hait la société qui l'a condamné ; mais, lorsqu'il met la compassion au centre de son action, il n'est tout simplement plus ce galérien haineux. Il est désidentifié, et semble agi par l'idée à laquelle il se convertit. Le roman le suit et le fait maire.

On comprend que ce système fictionnel a un mobile : il fournit une sorte d'épreuve maximale à une idée, ou plus précisément à sa genericité, à l'indifférence de son adresse. Le conteur semble raisonner ainsi : plus la distance est grande entre un homme et une idée, plus la conversion va être frappante. Si un universel est à destination de n'importe qui, alors il est aussi destiné à ses ennemis. On comprend la crise que peut provoquer le don de l'universel à l'ennemi.

L'ennemi qui reçoit ce don, c'est Javert en fin de roman, certes. Mais, finalement, même la sœur Simplice se découvre, face aux deux questions de l'inspecteur, comme une possible ennemie de la justice ; et elle abandonne ce qui la fait elle-même plutôt que de rester dans cette position. Elle aurait pu conserver cette identité, et s'identifier au médiateur Javert, tenir ensemble une loi et une justice dans le nœud particulier que l'inspecteur a noué.

2 Inconnue et ombre

Résumons. Une idée (la justice) ; un personnage (la sœur Simplice) qui a construit son identité sur un attribut central (un dire-vrai inflexible), et qui se retrouve antagoniste à l'idée ; une identité médiatrice dans cette opposition (Javert) ; et un saut qui désidentifie. De tels traits formels sont bien proches de ceux que Lévi-Strauss relève dans son matériau mythologique. Eux aussi, on aurait pu les résumer dans sa formule :

$$\frac{\text{soeur Simplice} \rightarrow \text{DIRE} - \text{VRAI}}{\text{Javert} \rightarrow \text{JUSTICE}} \cong \frac{\text{Javert} \rightarrow \text{DIRE} - \text{VRAI}}{\text{JUSTICE} \rightarrow \text{soeur Simplice}^{-1}}$$

On l'a vu avec le jaguar des Gé : l'inversion crée une inconnue, et cette équation a plusieurs solutions. À chaque scène, le roman en choisit une. Pas toujours la même. Le Valjean du début s'identifiait au médiateur de la scène, l'évêque Myriel ; le Javert de la fin ne se trouvera aucune identité nouvelle, il se suicidera. Il

se passe tout autre chose pour la sœur Simplicie. Elle ne s'élimine pas, et elle ne se réidentifie pas au médiateur Javert. Si l'on veut lui trouver une nouvelle identification, on devra chercher un personnage extérieur à la crise. Et l'on pensera à la vieille portière de M. de Madeleine, apparu furtivement juste avant ; elle a ouvert à l'évadé, et a tenté de retenir l'inspecteur en commettant un énorme parjure. Modeste figurante au sein du roman, elle s'éclipse rapidement.

Voilà un personnage qui met l'œuvre de Hugo au seuil du régime esthétique. Le concept, on le sait, vient de Rancière. Il y a un sujet qui s'impose à Hugo et à ses contemporains : ce sujet qui n'avait pas sa part dans l'action aristotélicienne ; ces âmes de fer qui n'avaient pas le temps de la politique, de l'intelligence et de l'expérience sensible ; ceux auxquels la tragédie classique pouvait bien donner une place périphérique, à condition de laisser le centre de la scène aux grands hommes, à ceux qui avaient le temps d'agir, de comprendre et de ressentir. Mais maintenant des auteurs comme Hugo, Balzac ou Flaubert ne peuvent plus ignorer que ces sans-parts ont exactement la même sensibilité que ces maîtres qu'ils servaient.

Et ces nouvelles âmes sensibles posent tout un tas de problèmes aux modes d'organisation de la fiction. Il ne s'agit pas simplement de renverser la hiérarchie des sensibilités, de mettre des ouvriers là où il y avait des empereurs. C'est la hiérarchisation de sensibilités qui a cessé de fonctionner. Et ce qui vient à sa place, c'est, comme le dit Rancière, « un monde d'événements et de sensation qui ne donne pas matière à fiction », qui tire sa puissance de sa concentration. Ces petits riens perdraient toute puissance s'ils venaient à être détaillés. Rancière dit cela à partir du discret personnage d'Éponine, enfant des rues mourant sur les barricades, qui n'aura qu'un seul bonheur : celui d'avouer alors, en une belle litote, son amour à celui qui est promis à Cosette : Marius. Éponine est dans l'ombre de Cosette ; mais elle dira, mieux que Cosette, la vérité de l'amour qui s'offre à sa rivale.

Les romans de Hugo sont pleins de ces fantômes populaires qui s'éclipsent devant les héros de l'intrigue. Dans Notre Dame de Paris, il y aura eu la présence spectrale d'un peuple bâtisseur, silencieux, écrivant dans le livre de pierre. Hugo y pratique déjà une forme de montage littéraire. Archaïque, peut-être. Il coupe l'action de son roman et colle, dans la fracture du récit, un livre entier de digressions théoriques. Dans Notre Dame de Paris, il insère *Ceci tuera cela* : l'histoire de ce peuple qui a précédé l'imprimerie et a dû inscrire un poème muet dans des tumulus, des villes, des cathédrales. Puis il reprend son intrigue là où il l'avait laissée. Pour la suite, tout aura changé. Ce montage fera exister un fantôme : ce peuple, on

le devinera bientôt dans toutes les descriptions ; on entendra son rire dans ce démon de pierre, figure aussi grotesque que celle du procureur qui condamne Quasimodo au pilori ; de ce peuple, on sentira l'hospitalité lorsqu'une sculpture de saint Christophe recueillera les enfants abandonnés. De ce peuple, pourtant, le roman n'accueillera aucun représentant ; immémorial, il ne pourra que hanter obscurément les lieux.

Hugo insère souvent de longues digressions historiques dans ses romans. Mais c'est seulement quand elles sont du côté des oubliés de l'histoire que ces insertions pénètrent les descriptions. Dans *Quatrevingt treize*, Hugo colle un livre complet sur la Convention : mais ce montage-là ne crée pas une présence littéraire diffuse ; comment le pourrait-il ? Il éclaire en plein jour : la Convention n'a jamais manqué de lumière. Finalement, le seul hors-champ dans lequel pourront s'illustrer ses grandes figures, ce seront de bien occultes négociations dans une sordide arrière-chambre ; et, lorsque Hugo y fera parler Marat, Robespierre et Danton, le dialogue aura des accents grotesques. L'éloge de la Convention, sans doute sincère, aura alors montré une certaine impuissance.

C'est une constante chez Hugo : c'est encore depuis l'ombre que les misérables pratiquent la vérité. La vieille portière, comme l'évêque Myriel, touche à une justice des pauvres ; mais sa justice à elle est sans lustre. La vieille portière n'a sur elle aucun halo de sainteté. Au premier on consacre un livre ; à la seconde, un paragraphe. La sœur Simplice, en la rejoignant, se fond dans la foule.

C'est le paradoxe de la conversion à une capacité commune. Paradoxe périlleux pour le romancier. Quand Valjean sort de sa rencontre avec l'évêque, un homme illustre en chasse un autre ; les rois de Justice se succèdent. Le récit y trouve sa part. Mais si la justice est une capacité de tous, elle n'est pas seulement pour les rois. C'est ce que la sœur Simplice sait lorsqu'elle ment. Tenir ce savoir a un prix qu'elle découvre alors : il faut choisir de rejoindre les ombres. Car les pauvres ont dû apprendre à pratiquer la justice au quotidien, dans le point aveugle des récits édifiants ; dans un point où l'intrigue devra bientôt risquer, elle aussi, la dissolution.