

pierre macherey
FIGURES DE L'HOMME D'EN BAS

*« Il ressemblait aux êtres de nuit tâtonnant dans l'invisible
et souterrainement perdus dans les veines de l'ombre. »*
(Hugo — *Les Misérables* V, I, 18)

En 1836 se produit en France une mutation considérable dans le domaine de la presse, avec l'introduction des annonces publicitaires qui permet de réduire le prix des abonnements, très élevé auparavant : les publications périodiques cessent alors d'être destinées à des groupes de lecteurs strictement catégorisés, et pourrait-on dire professionnalisés, et s'adressent à un public élargi. Alors commence l'ère des grands tirages et de la presse à sensation. Il faut comprendre que cet élargissement ne se mesure pas seulement de manière quantitative, mais eut en même temps une signification qualitative, puisqu'il coïncidait avec l'émergence de nouveaux moyens d'expression, adaptés à des messages dont le contenu lui-même était différent, et se situait sur un autre terrain que ceux qui avaient pu être diffusés auparavant. En même temps qu'un autre public, naissent aussi des formes de communication inédites.

E. de Girardin, qui fut l'un des initiateurs de cette mutation, en explique ainsi les arrière-pensées, dans le premier numéro de *La Presse*, paru en juillet 1836, principal organe avec *Le Siècle* de ce nouveau journalisme de masse : « Notre pensée a été, en créant ce journal, que les nombreuses divergences d'opinion tenaient à la diversité des préoccupations, à la différence des points de vue, que cette divergence était plus apparente que réelle, qu'elle

existait en surface partout, en profondeur presque jamais. Un examen attentif, puis une étude sérieuse, nous ont bientôt fait connaître que les plus éminentes intelligences bâtissaient sur un fond d'idées presque identiques. En creusant, nous avons trouvé les mêmes couches sous l'édifice de leurs discours et de leurs écrits. » En même temps qu'il est situé dans une perspective d'uniformisation, en ce qui concerne son contenu et ses destinataires, le point d'application du discours public est aussi déplacé, du haut vers le bas, de la surface vers le fond, là où précisément se fondent les déterminations qui, saisies au niveau de leurs effets, se présentent sous la forme de la dispersion. C'est alors qu'apparaît la figure neuve de l'homme souterrain.

Que veut dire E. de Girardin en écrivant qu'il faut « creuser », aller voir ce qui se passe dans les dessous de l'opinion? Comme il le précise, il s'agit de chercher au-delà, ou en deçà, des différences et des oppositions particulières ce « fond d'idées presque identiques » qui est l'objet d'un échange collectif et par vocation global. L'opinion publique, soumise à des normes généralisées, est par définition moyenne: elle désigne, d'une manière qu'on pourrait dire statistique, ce résidu commun qui subsiste dans toutes les pensées, et aussi entre elles, une fois qu'on a gommé, ou ajourné, ce qui les sépare. Dans les profondeurs où elle trouve les moyens de sa cohésion se rassemble la masse.

Quelques années plus tard, Sainte-Beuve publie, le 1^{er} septembre 1839, dans *La Revue des deux mondes*, un article consacré à ce qu'il appelle la « littérature industrielle », qui répond manifestement à la démarche d'E. de Girardin: il y dénonce le nivellement du discours littéraire qui coïncide inévitablement avec la volonté de le faire accepter du plus grand nombre, au prix d'un effacement de tous ses caractères originaux, c'est-à-dire des éléments de sa distinction. Ce à quoi s'oppose Sainte-Beuve, c'est donc à l'altération de la fonction de l'écrivain qui s'explique selon lui par la conjonction de deux phénomènes: la dégradation de la production littéraire, causée par le développement des moyens de communication de masse, qui substitue tendanciellement à des critères d'évaluation qualitatifs d'autres qui sont davantage quantitatifs; et parallèlement la professionnalisation du métier d'écrivain, — c'est le moment où se forme la Société des gens de lettres, en vue de défendre les droits de celui-ci en tant qu'employé salarié du nouveau système de diffusion. Le texte de Sainte-Beuve se termine ainsi: « C'est pour tous ceux qui aiment encore profondément les lettres le moment de veiller. De nos jours le bas-fond remonte sans cesse, et devient vite le niveau commun, le reste s'écroulant ou s'abaissant... C'est le cas surtout de retrouver le courage d'esprit et de savoir braver. Que la littérature industrielle existe, mais qu'elle rentre dans son lit et qu'elle ne le creuse qu'avec lenteur: il ne tend que trop naturellement à s'agrandir. Pour conclure: deux littératures coexistent dans une proportion bien égale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusqu'au jour du jugement: tâchons d'avancer et de mûrir ce jugement en dégageant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté. » Sur un point au moins le critique, Sainte-Beuve, est d'accord avec le promoteur, E. de Girardin: un grand mouvement s'opère dans les profondeurs de la société. Mais, pour

Sainte-Beuve, ces profondeurs sont celles des bas-fonds, et de leurs scandaleux mystères ; et son message pourrait s'énoncer ainsi : nos lettres s'encanaillent, elles s'affaissent, et en même temps elles abaissent.

Or, ce mouvement vers le bas est aussi celui qui tire l'œil du lecteur d'un journal vers la partie inférieure de la page, ce sous-sol de l'écriture où s'élabore et s'expose ce qui est la forme par excellence de cette littérature des profondeurs, littérature industrielle de masse : le feuilleton. Une vingtaine d'années plus tard, un gardien de l'esprit public, le ministre de l'Intérieur Billaut, dans une circulaire aux préfets du 1^{er} juillet 1860, réagit encore de manière frappante à ce phénomène : « Le roman feuilleton qui, dans les colonnes inférieures d'un journal, blesse les sentiments honnêtes, fait autant et peut-être plus de mal que les excitations qui, dans les colonnes supérieures, tentent d'agiter les esprits. Cette littérature facile, ne cherchant le succès que dans le cynisme des tableaux, l'immoralité de ses intrigues, les étranges perversités de ses héros, a pris de nos jours un triste et dangereux développement. Envahissant presque toutes les publications périodiques, profitant de cette périodicité même pour tenir chaque jour en suspens et pour aiguillonner sans relâche l'ardente curiosité du public, c'est à profusion qu'elle ne cesse de répandre les inépuisables fantaisies de l'imagination la plus dérégulée. Les journaux les plus sérieux se sont laissés aller à lui donner asile ; elle pénètre avec eux jusque dans l'intimité du foyer domestique, et, une fois admise ainsi dans la feuille, ni la jeunesse ni l'innocence n'y sont à l'abri de la contagion¹. » On le voit, le culte esthétique des formes littéraires authentiques et la défense politique de la moralité publique soutiennent la même cause, en s'appuyant sur le même constat : l'un comme l'autre tendent à limiter, à canaliser, voire à censurer les nouveaux modes d'expression, essentiellement populaires, tendanciellement démocratiques, qui menacent des valeurs fondamentales, garantes de l'ordre social et culturel. L'irruption de l'homme souterrain, en même temps qu'elle transforme les conditions de la communication collective, en promouvant d'autres attitudes de lecture et d'écriture, semble perturber l'équilibre des rapports sociaux eux-mêmes : cela signifie, bien évidemment, que ces modifications de la forme littéraire accompagnent un changement dans la nature de la société, qui s'effectue, à la lettre, dans ses profondeurs.

Eugène Sue a incarné de manière exemplaire, au milieu du XIX^e siècle, cette fonction de l'écrivain populaire. Il n'est pas sans intérêt de voir comment il en est venu à assumer ce rôle, à partir d'une première spécialité, qui a été celle du roman maritime, de laquelle il est passé au roman social. La société française, périodiquement remuée par ces lames de fond qui ont nom 1789, 1830, 1848, 1870, ne fut-elle pas, pour les témoins de ces tempêtes, à l'image de la mer et de ses mouvements sans fin ? « Écoutez le murmure sourd et mélancolique de l'Océan ; on dirait le bruit confus d'une grande cité qui s'éveille ; voyez comme les vagues se soulèvent à de longs intervalles et déroulent avec calme leurs immenses anneaux ; quelquefois une mousse blanche et frémissante jaillit du sommet diaphane de deux lames qui se rencontrent, se heurtent, s'élèvent ensemble, et retombent en poussière humide après un léger choc » (*Atar Gull*, 1831, I chap. 1). Au début de cette œuvre de jeunesse de Sue, on peut déjà lire la

métaphore océanique du peuple comme masse en fusion, qui ne se résume pas à un ensemble atomisé d'éléments, métaphore dont Michelet ou Hugo feront un constant usage: c'est comme si de ces abîmes marins devait surgir la puissance des foules.

Mais cette émergence de la masse, qualitative davantage que quantitative, s'exprime, en sus des visions qu'elle inspire, à travers la constitution d'un style: la mer, c'est une forme, ou plutôt, et Hugo exploitera complètement cette idée, c'est ce qui donne forme à l'informe. Dans la lettre à Fenimore Cooper qu'il écrivit pour servir de préface à *Atar Gull*, E. Sue a caractérisé la forme qu'il a spécifiquement adaptée aux histoires de la mer, avant de la réutiliser, une dizaine d'années plus tard en vue d'élaborer les techniques du roman populaire. Le principe de cette forme, c'est l'apparition et la disparition inopinées de séquences isolées, individus ou situations, qui, fugitivement distinguées, sont aussitôt replongées dans l'immensité d'un ensemble où littéralement elles se noient. « N'éprouviez-vous pas je ne sais quelle sympathie pour cet être si singulier qui, apparaissant là comme isolé au milieu de ce monde bruyant et tumultueux, semblait presque fantastique, tant il y avait d'imprévu, de charme et de mystère dans cette rencontre?... Or, monsieur, je me suis demandé toujours pourquoi, dans les romans maritimes surtout dont le cercle est immense, dont les scènes sont souvent séparées entre elles par des milliers de lieues, on ne tenterait pas de jeter cet imprévu, ces apparitions soudaines qui brillent un instant et s'effacent pour ne plus reparaître. Pourquoi, au lieu de suivre cette sévère unité d'intérêt distribuée sur un nombre voulu de personnages qui, partant du commencement du livre, doivent bon gré mal gré arriver à la fin pour contribuer au dénouement chacun pour sa quote-part. Pourquoi, dis-je, en admettant une idée philosophique, ou un fait historique, qui traverserait tout le livre, on ne grouperait pas autour des personnages qui, ne servant pas de cortège obligé à l'abstraction morale qui serait le pivot de l'ouvrage, pourraient être abandonnés en route, suivant l'opportunité ou l'exigeante logique des événements. » Ici se noue une trame romanesque originale, qui n'est plus organisée autour d'un sujet central, défini par des caractères essentiellement psychologiques, mais se disperse en une multiplicité d'actions, dont la singularité s'engloutit dans l'infinité d'un mouvement d'ensemble qui n'a plus son principe dans l'initiative des individus mais dans la logique imprévisible des événements. Ainsi se dissocieront les épisodes du roman populaire, dont le foisonnement incontrôlé fascine parce qu'il suggère aussi l'énigme d'une secrète liaison s'effectuant, non à la surface des actions et de leurs motivations conscientes, mais dans les confuses profondeurs d'une vie unanime et cachée.

Il reviendra plus tard à Hugo d'élever aux sommets du grand art ces procédures du roman populaire, le sublime ne venant jamais, selon lui, que d'en bas. *Les Misérables*, qui n'ont pas d'abord été publiés en feuilleton, ont été écrits avec la technique propre à ce genre, qui accède ainsi à la dignité littéraire: aussi sont-ils, à tous les sens de cette expression, le livre du peuple, écrit pour et par le peuple, et non seulement sur lui. On y retrouve, transfigurée dans l'espace sublime du mythe, la réalité hachée du monde feuilletonesque, avec ses ruptures de ton, ses intrigues enchevêtrées, ses destins suspendus. Hugo a amplifié les figures de la

littérature populaire, de manière à élaborer une nouvelle forme de fiction, qui, au lieu d'être fondée sur l'analyse psychologique des passions individuelles, met d'abord en scène la complexité, et si on peut dire l'épaisseur d'une structure sociale. Dans ce livre immense, qui, du début jusqu'à la fin, sonne comme un hymne à l'homme souterrain, l'image de la mer, si souvent exploitée dans les poèmes de Hugo pour évoquer la foule, est dominée par une autre métaphore, qui est celle de la nuit : et cette nuit est elle-même la figure de l'obscur abîme d'où sortent fugitivement les silhouettes indécises, parce que jamais définitivement individualisées et délimitées, de ces héros incertains d'eux-mêmes et de leur destin, n'apparaissant que pour disparaître dans les profondeurs de la société qui les attire comme un gouffre. « Cela dit, Gavroche s'en alla, ou, pour mieux dire, reprit vers le lieu d'où il venait son vol d'oiseau échappé. Il se replongea dans l'obscurité comme s'il s'y faisait un trou, avec la rapidité rigide d'un projectile : la ruelle de l'Homme armé redevint silencieuse et solitaire ; en un clin d'œil, cet étrange enfant qui avait de l'ombre et du rêve en lui s'était enfoncé dans les brumes de ces rangées de maisons noires, et s'y était perdu comme la fumée dans des ténèbres, et l'on eût pu le croire dissipé et évanoui, si quelques minutes après sa disparition, une éclatante cassure de vitres et le patatras splendide d'un réverbère croulant sur le pavé n'eussent brusquement réveillé de nouveau les bourgeois indignés. C'était Gavroche qui passait... » (*Les Misérables*, IV, XV, 2). Le gamin de Paris, conscience critique de la ville, s'y absorbe pour en renaitre, comme dans l'épisode de l'éléphant de la Bastille, et la trajectoire imprévisible qu'il s'y trace l'identifie complètement à elle, par le jeu même des absences et des disparitions qu'elle y rend possible.

C'est de la même façon que Hugo esquisse les silhouettes, non moins héroïques à leur façon, des marginaux appartenant au groupe du « troisième dessous », évoqué par ailleurs sous la rubrique de « Patron-Minette ». « L'effacement semblait complet de ce côté-là... Thénardier et sa fille Azelma, les deux seuls qui restassent de ce groupe lamentable, avaient replongé dans l'ombre. Le gouffre de l'inconnu social s'était silencieusement refermé sur ces êtres. On ne voyait même plus à la surface ce frémissent, ce tremblement, ces obscurs cercles concentriques qui annoncent que quelque chose est tombé là et qu'on peut y jeter la sonde » (*Les Misérables*, V, V, 8). Peuple souffrant, parce qu'il est émietté, écrasé, littéralement abîmé, en permanence à la recherche de son absente unité. L'illimité, l'innombrable, la masse éclatée et écartelée entre ses membres disjoints, c'est ce qui ne peut être nommé qu'avec les mots de l'ombre, puisés à même l'égout de la ville ; et c'est aussi ce qui ne peut être représenté que par un « rôdeur de barrières », témoin et poète de genèses et de dispersions, car lui seul peut écrire une phrase commençant ainsi : « Quiconque a erré comme nous dans ces solitudes contiguës à nos faubourgs, qu'on pourrait nommer les limbes de Paris, y a entrevu ça et là... » (*Les Misérables*, III, I, 5). Dans cette nuit on entrevoit seulement les figures dispersées d'un peuple qui ne se montre collectivement qu'au grand jour de l'émeute.

Louis Chevalier a expliqué comment la socialisation de son contenu a transformé les fonctions de la littérature : « La description des groupes criminels ne présente quelque

apparence de vérité, ou tout au moins ne provoque l'horreur, que lorsqu'elle désigne des ensembles, des masses, des foules, c'est-à-dire lorsqu'elle confond les hommes et les choses... Thénardier allant à la Bastille ou descendant la rue Mouffetard n'est qu'un petit criminel. Il n'inspire de terreur à Marius qui le suit que lorsqu'il parvient aux quartiers désertiques, proches de la Salpêtrière ou du Faubourg de l'Hôpital, lorsqu'il se confond avec ce grand paysage criminel, empruntant la totalité de l'horreur que désormais il cause à l'horreur inexprimable du lieu. C'est alors et alors seulement que Marius frémit : au moment où Thénardier enjambe une barrière et se perd dans la nuit. C'est alors et alors seulement qu'il obtient un effet d'épouvante. De la même manière, la lente et monstrueuse progression de la chaîne, grandissant de l'ombre, et montant pour ainsi dire de Paris, provoque une horreur que les bagnards individuellement décrits n'évoquent pas. Dès que la description s'efforce d'individualiser tel ou tel personnage, elle perd à la fois efficacité et vraisemblance². » Les fins de l'écriture sont ainsi inversées : il s'agit de désindividualiser les situations, les choses et les gens, et en quelque sorte de les perdre dans la masse, pour les en faire ressurgir, comme de fulgurantes apparitions, témoignant par leur fugitivité même de la permanence d'un mystère à la lettre insondable.

Sur ce point Hugo a suivi Sue, car c'est celui-ci qui a véritablement inventé les formes du roman social. Selon J.-L. Bory qui reprend ici la leçon de L. Chevalier : « *Les Mystères de Paris* assurent le passage entre le criminel balzacien individuel, et comme tel minutieusement décrit, et le criminel hugolien, obscure parcelle d'une foule obscure. La Chouette fait la liaison entre Vautrin et Thénardier. Elle a besoin de la nuit, c'est-à-dire d'une foule où se perdre, c'est-à-dire de Paris³. » Dans le labyrinthe de la grande ville, les êtres abandonnent leur identité singulière, dispersée entre les cent positions diverses avec lesquelles leur destinée semble se confondre. Il faut bien comprendre que la démarche qui s'inaugure ainsi, fondamentalement poétique, est, aux antipodes d'un réalisme, celle d'un fantastique social. L'improbable Rodolphe des *Mystères de Paris*, prince et ouvrier, qui a le privilège de lever les interdits et d'opérer un lien entre les régions les plus éloignées du système social, fait surtout voir ce qu'une telle synthèse comporte d'irréel. « En apparence, il permet par ses transgressions sociales un point de vue unifiant sur la société dans son ensemble. Mais par son instabilité, son "insituabilité", il construit ce point unifiant comme strictement imaginaire, illusoire, en ce qu'il est le seul à pouvoir en occuper le lieu⁴. »

Hugo a repris l'invention de Sue en la transcendant : Jean Valjean témoigne pour l'humanité entière, puisque « faire le poème de la conscience humaine, ne fût-ce qu'à propos d'un seul homme, ne fût-ce qu'à propos du plus infime des hommes, ce serait fondre toutes les épopées dans une épopée supérieure et définitive » (*Les Misérables*, I, VII, 3). Mais c'est parce que, n'étant personne en particulier, il est tout le monde, et, à lui seul, tout un monde : là aussi est le secret de sa sainteté, puisqu'il doit en conséquence expier pour tous les autres. Lorsque Hugo écrit : « L'homme est une profondeur plus grande encore que le peuple » (*Les Misérables*, IV, XV, 1), il ne faut pas voir dans cette affirmation l'indice d'un retour à la

perspective psychologique traditionnelle, repliant l'individu sur l'illusoire intimité de sa conscience : mais on doit comprendre que c'est la même profondeur qui se retrouve dans la foule et dans l'homme qui la réfléchit et la porte en soi. Jean Valjean est un homme qui est une foule : sa nature palingénésique, par une suite de renaissances et de réincarnations, se transforme en une multitude d'existences singulières qui communiquent clandestinement entre elles. Dans cette vie nombreuse, s'échangent des éléments diurnes et nocturnes, comme dans l'existence du peuple, qui se trouve ainsi symboliquement résumée en celle d'un seul individu : plongeant au plus bas de l'obscurité et s'élevant au plus haut de la clarté, cette figure de « passant » représente exemplairement la transformation de l'ombre en lumière, dont l'alchimie commande à la fois l'histoire de l'humanité et la structure actuelle de la société.

Ainsi la masse n'est pas en dehors de l'individu, le contraignant comme un mécanisme entraîne ses éléments dans son mouvement : elle l'habite, elle le hante, en même temps qu'elle creuse en lui tout un abîme de misères. « Beaucoup d'hommes ont ainsi un monstre secret, un mal qu'ils nourrissent, un dragon qui les ronge, un désespoir qui habite leur nuit. Tel homme ressemble aux autres, va, vient. On ne sait pas qu'il a en lui une effroyable douleur parasite aux mille dents, laquelle vit dans ce misérable qui en meurt. On ne sait pas que cet homme est un gouffre. Il est stagnant, mais profond. De temps en temps un trouble auquel on ne comprend rien se fait à la surface. Une ride mystérieuse se plisse, puis s'évanouit, puis reparait ; une bulle d'air monte et crève. C'est peu de chose, c'est terrible. C'est la respiration de la bête inconnue » (*Les Misérables*, V, VIII, 2). Sous un crâne, il y a une mer, qu'habite une hydre : le combat de Gilliatt contre la pieuvre poursuit, dans d'autres fonds, les luttes de Jean Valjean. Pour représenter l'immersion de l'individu dans la société, Hugo a donc utilisé tout naturellement la métaphore de l'homme à la mer : « Il a glissé, il est tombé, c'est fini. Il est dans l'eau monstrueuse. Il n'a plus sous les pieds que de la fuite et de l'écoulement. Les flots déchirés et déchiquetés par le vent l'environnent hideusement, les roulis de l'abîme l'emportent, tous les haillons de l'eau s'agitent autour de sa tête, une populace de vagues crache sur lui, de confuses ouvertures le dévorent à demi ; chaque fois qu'il enfonce, il entrevoit des précipices pleins de nuit ; d'affreuses végétations inconnues le saisissent, lui nouent les pieds, le tirent à elles ; il sent qu'il devient abîme... Ô marche implacable des sociétés humaines ! Pertes d'hommes et d'âmes chemin faisant ! Océan où tombe tout ce que laisse tomber la loi ! Disparition sinistre du secours ! Ô mort morale ! La mer, c'est l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés. La mer, c'est l'immense misère. L'âme, à vau-l'eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre. Qui la ressuscitera ? » (*Les Misérables*, I, II, 8, qui a pour titre : « L'onde et l'ombre. ») La fonction du poète est précisément de procéder à cette résurrection, en restituant dans son incommensurable profondeur la puissance évocatoire de l'abîme social, où les hommes se noient.

L'équivoque sémantique qui donne son titre à cette épopée de la masse indique à sa manière le même vertige. « Il y a un point où les infortunés et les infâmes se mêlent et se confondent dans un seul mot, mot fatal, les misérables » (*Les Misérables*, III, VIII, 5). Peuple

laborieux, peuple dangereux : « misérable » est un mot lisière, un mot de passe, où s'opère la transsubstantiation d'un échange. « Il y a de l'indétermination en lui, ... une ambiguïté d'emploi qui vient de ce qu'il s'applique à d'insaisissables évolutions, ... il désigne une situation intermédiaire entre la condition malheureuse et la condition criminelle, ou plutôt le passage de l'une à l'autre, ... il désigne une situation dont on pourrait dire, ainsi que le fait Hugo de la misère, qu'elle est "une chose sans nom"³. » La société, saisie dans ses profondeurs, devient « bas-fond ». C'est précisément cette transformation que Hugo a voulu transcrire, dans la forme d'une littérature de passage, d'une littérature de frontière ou de marge, qui ne pouvait être élaborée, comme il l'a dit lui-même, que par un « rôdeur de barrières ». Et une fois de plus, dans la mesure où elle cherche, plutôt qu'à établir un constat, à faire comprendre ce devenir, cette métamorphose, l'analyse s'élève au statut du mythe : ces « misérables » sont ceux qui supportent le poids d'une faute dont ils doivent payer le prix même s'ils ne l'ont pas eux-mêmes commise.

A cet égard, la figure de Jean Valjean est encore exemplaire. Comme nous venons de le voir, il est l'homme qui sombre ; mais il est aussi l'homme qui subit, et littéralement soutient. « Dans cette pénombre obscure et blafarde où il rampait, chaque fois qu'il tournait le cou et qu'il essayait d'élever son regard, il voyait avec une terreur mêlée de rage s'échafauder, s'étagé et monter à perte de vue au-dessus de lui, avec des escarpements horribles, une sorte d'entassement effrayant de choses, de lois, de préjugés, d'hommes et de faits, dont les contours lui échappaient, dont la masse l'épouvantait et qui n'était autre chose que cette prodigieuse pyramide que nous appelons la civilisation... Tout cela, lois, préjugés, faits, hommes, choses, allait et venait au-dessus de lui selon le mouvement mystérieux et compliqué que Dieu imprime à la civilisation, marchant sur lui et l'écrasant avec je-ne-sais-quoi de paisible dans la cruauté et d'inexorable dans l'indifférence. Âmes tombées au fond de l'infortune possible, malheureux hommes perdus au plus bas de ces limbes où l'on ne regarde plus, les réprouvés de la loi sentent peser de tout son poids sur leur tête cette société humaine si formidable pour qui est dehors, si effroyable pour qui est dessous. Dans cette situation, Jean Valjean songeait, et quelle pouvait être la nature de sa rêverie ? Si le grain de mil sous la meule avait des pensées, il penserait sans doute ce que pensait Jean Valjean » (*Les Misérables*, I, II, 7, dont le titre est : « Le dedans du désespoir »). Dans un des épisodes les plus frappants du livre, Hugo a directement visualisé cette représentation de l'écrasement : c'est celui où Jean Valjean devenu M. Madeleine redresse en la prenant sur son dos la charrette qui s'est renversée sur le père Fauchelevent ; or cet acte, qui le consacre héros aux yeux de la foule, est aussi celui qui le démasque au point de vue de la loi, puisqu'il répond à la provocation du policier Javert : « Je n'ai jamais connu qu'un homme qui pût faire cela. C'était un forçat » (*Les Misérables*, I, V, 6). Surnommé au bagné « Jean-le-cric », en raison de sa force exceptionnelle, Valjean, comme une cariatide, prend sur lui toute la charge de la « charrette », c'est-à-dire de la société, que, de toute sa souffrance, il « supporte », à tous les sens du mot. Or cette fonction de soutien et d'expiation, il ne la remplit qu'en raison de la position qu'il assume et à laquelle il s'est lui-même identifié complètement : en bas, en dessous, au fond. Il est l'homme souterrain.

Face à Jean Valjean, dans le roman de Hugo, Javert est l'homme de la loi et du droit, l'homme de la rectitude et de la surface. Lancé à la poursuite interminable du « misérable », il ne finit par le trouver que pour se perdre lui-même, ou comme Hugo l'écrit, avec une extraordinaire trouvaille de vocabulaire, à la limite du bas langage, pour « dérailler » (« Javert déraillé » : c'est le titre de V, IV). Il ne lui reste plus alors qu'à plonger dans le gouffre ou Jean Valjean l'a entraîné : il se jette dans la Seine. « L'immensité semblait ouverte là. Ce qu'on avait au-dessous de soi, ce n'était pas de l'eau, c'était du gouffre... Et l'ombre seule fut dans le secret des convulsions de cette forme obscure disparue sous l'eau » (*Les Misérables*, V, IV, qui ne comprend qu'un unique chapitre). Ce qui disparaît avec Javert, c'est la structure rigide de la société, engloutie par les remous de ses masses tourmentées, périodiquement agitées dans leur trouble immensité.

Hugo a été l'écrivain visionnaire de ces profondeurs : il a voulu descendre jusqu'au bout des choses, là où elles semblent se perdre dans l'infini. « Lorsqu'il s'agit de sonder une plaie, un gouffre ou une société, depuis quand est-ce un tort de descendre trop avant, d'aller au fond ? » (*Les Misérables*, IV, VII, 1). A ce point, le plus bas, le roman devient Histoire. « Étudier les difformités et les infirmités sociales et les signaler pour les guérir, ce n'est point une besogne où le choix est permis. L'historien des mœurs et des idées n'a pas une mission moins austère que l'historien des événements. Celui-ci a la surface de la civilisation, les luttes des couronnes, les naissances des princes, les mariages des rois, les batailles, les assemblées, les grands hommes publics, les révolutions au soleil, tout le dehors ; l'autre historien a l'intérieur, le fond, le peuple qui travaille, qui souffre et qui attend, la femme accablée, le peuple qui agonise, les guerres sourdes d'homme à homme, les férocités obscures, les préjugés, les iniquités convenues, les contre-coups souterrains de la loi, les évolutions secrètes des âmes, les tressaillements indistincts des multitudes, les meurt-de-faim, les va-nu-pieds, les bras-nus, les déshérités, les orphelins, les malheureux et les infâmes, toutes ces larves qui errent dans l'obscurité. Il faut qu'il descende, le cœur plein de charité et de sévérité à la fois, comme un frère et comme un juge, jusqu'à ces casemates impénétrables où rampent pêle-mêle ceux qui saignent et ceux qui frappent, ceux qui pleurent et ceux qui maudissent, ceux qui jeûnent et ceux qui dévorent, ceux qui endurent le mal et ceux qui le font. Ces historiens des cœurs et des âmes ont-ils des devoirs moindres que les historiens des faits extérieurs ? Croit-on qu'Alighieri ait moins de choses à dire que Machiavel ? Le dessous de la civilisation, pour être plus profond et plus sombre, est-il moins important que le dessus ? Connait-on bien la montagne quand on ne connaît pas la caverne ? » (*Les Misérables*, IV, VII, 1). Ici, le terme « connaître » est utilisé dans son sens plein : faire le roman de la société, c'est la montrer dans son jour et dans sa nuit, dans son dedans et son dehors, dans ses hauts et dans ses bas, et ainsi en exposer la réalité complète. Alors la littérature devient aussi Philosophie. « L'observateur social doit entrer dans ces ombres. Elles font partie de son laboratoire. La philosophie est le microscope de la pensée. Tout veut la fuir ; mais rien ne lui échappe. Tergiverser est inutile. Quel côté de soi montre-t-on en tergiversant ? Le côté honte. La philosophie poursuit de son regard probe le mal et ne lui

permet pas de s'évader dans le néant. Dans l'effacement des choses qui disparaissent, dans le rapetissement des choses qui s'évanouissent, elle reconnaît tout » (*Les Misérables*, V, II, 2). Dans cette dernière et admirable phrase, on peut lire comme un emblème de toute la pensée poétique et politique de Hugo : son effort pour prendre les choses au point où elles semblent se former de l'ombre et du néant, comme des figures incertaines de l'infini.

Ainsi, autour de 1848, et en résonance aux bouleversements sociaux qui ont marqué cette période, s'est élaborée, non seulement dans le contenu de son message, mais dans les formes mêmes de son style, le mode de son exposition et le jeu de ses images, une littérature de la masse. Cette littérature obéit à une rhétorique très particulière, qui est celle de l'unité et de la fusion, ou plutôt de la confusion. « Dans *Les Mystères de Paris* ou dans *Les Misérables*, les rapports entre classes laborieuses et classes dangereuses apparaissent comme d'autant plus évidents qu'ils sont décrits plus dramatiquement, mais aussi plus confusément. Comment distinguer les différentes catégories populaires, les honnêtes ouvriers et les autres, dans la masse obscure qui se bat et agonise sur la barricade de la rue Saint-Denis, dans le Charybde du faubourg Saint-Antoine ou le Scylla du faubourg du Temple, dans "ces lueurs qui passent", dans ces aurores endeuillées d'ombre, ou dans ces crépuscules⁶. » Cet effort pour appréhender la misère globale de la ville, expression des formes les plus récentes de la « civilisation », culmine dans la représentation d'un espace qui s'ouvre, ou se creuse, à perte de vue. Dans des analyses particulièrement incisives, W. Benjamin a daté des années 1850 la naissance d'une esthétique de la foule, exprimant directement la constitution de la société capitaliste « moderne » ; et c'est chez Baudelaire, inventeur du thème de la « modernité », qu'il a trouvé la forme la plus parfaite de cette expression. « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience. C'est surtout la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant » (Envoi à A. Houssaye du *Spleen de Paris*, publié pour la première fois dans *La Presse* en 1862). Ces innombrables rapports sont ceux qui, comme les « passages » qui ont fasciné Benjamin, traversent la société résumée dans sa ville, la transpercent, la trouent, de manière à y faire apparaître une texture occulte, dont la logique est celle de la dispersion : à l'image de « l'homme des foules », dont Poe, traduit par Baudelaire, a raconté l'histoire, on se perd dans la foule, dont l'ordre par définition caché est fait de ces échappées qui ouvrent en elles une perspective de fuite indéfinie. En fait, c'est Balzac qui, l'un des premiers, a évoqué une telle perspective, et en a fait un thème littéraire : « Vous ne sauriez imaginer combien d'aventures perdues, combien de drames oubliés dans cette ville de douleur ! Combien d'horribles et de belles choses ! L'imagination n'atteindra jamais au vrai qui s'y cache et que personne ne peut aller découvrir ; il faut descendre trop bas pour trouver ces admirables scènes ou tragiques ou comiques, chefs-d'œuvre enfantés par le hasard » (Préambule de *Facino Cane*, 1836).

A cette représentation moderne, adaptée aux formes inédites de la socialité propres au

capitalisme, Benjamin a opposé le style épique hugolien, parce qu'au lieu de disperser la foule, ce dernier la concentrerait au contraire, pour en faire un sujet auquel le poète lui-même s'identifie pour pouvoir le décrire. Effectivement, de l'errance baudelairienne, qui se déroule toute à la surface de ses itinéraires, poursuivis à l'aventure, et n'allant jamais nulle part, le peuple et les mythes de sa profondeur ont été totalement effacés : et en ce sens, le flâneur de la foule moderne est bien autre chose que le passant hugolien qui, sans prendre part aux révolutions, en assume néanmoins le processus, dont il cherche à déceler la finalité latente. « La foule pour Baudelaire n'a jamais été une invite, une incitation à jeter la sonde de la pensée dans les profondeurs du monde⁷. » Disons les choses un peu autrement : le Paris de Baudelaire a perdu sa profondeur, parce qu'il est la ville d'après 1848, c'est-à-dire d'après l'échec de la révolution ; il est ainsi le lieu absurde d'une quête désespérée à travers un monde qui est lui-même en crise, au point d'avoir perdu sa substance, de n'avoir plus de signification en soi, et de se résumer tout entier dans le réseau de ses pures apparences. Le pari de Hugo, c'est au contraire — même si *Les Misérables* ont été écrits sous le second empire, mais dans l'exil, et en réaction contre tout ce que représente le reflux vers le césarisme engendré par la perversion du suffrage universel —, le Paris d'avant 1848, qui sert de décor, en un sens presque théâtral du terme, à la célébration unanime de la masse et de son destin. Pour Hugo, l'histoire a incontestablement un sens, dans la mesure où elle se déploie entièrement dans la dimension qui unit un bas et un haut. Alors que pour Baudelaire, qui, avant même que Schopenhauer ne soit reconnu en France, inaugure la tradition esthétique du pessimisme, elle n'en a plus aucun.

Benjamin a donc eu raison sans doute de distinguer les deux poétiques, celle de Hugo et celle de Baudelaire, et de montrer qu'elles relèvent de systèmes de représentation historiquement et socialement irréductibles l'un à l'autre. Mais on peut se demander s'il était en droit de les opposer aussi uniment, comme il l'a fait pour rendre plus directement lisibles les résultats de son argumentation. Après tout, chez Hugo, chez Sue lui-même, qui a été son inspirateur, la vision de la masse n'est pas aussi simpliste, aussi peu complexe, que Benjamin le laisse croire. Dans *Les Mystères de Paris* pas plus que dans *Les Misérables*, le peuple n'a cette présente et opaque évidence qui permettrait d'appréhender directement, immédiatement, complètement, sa réalité déjà toute constituée en soi : car si cela était, cela voudrait dire que ces représentations de l'homme souterrain auraient renoncé à une perception dynamique de leur sujet-objet, qu'elles n'identifient au contraire qu'à travers ses incessantes métamorphoses. La réalité feuilletée, éparse, du roman populaire, ne se livre qu'à travers les figures fantastiques du mythe, qui donnent à voir, plutôt qu'une présence, une absence. « Comme dans tout texte fantastique, l'avènement de l'innommé est la visée centrale des *Mystères de Paris*. Cet avènement a lieu selon un double mouvement : déstabilisation du point perspectif connu (ici, par Rodolphe), et, sur les marges de cette vision déstabilisée, émergence du disparate, des bribes. Le mal et la violence viennent s'y évoquer dans des distorsions, des brisures que le texte produit dans son avancée en même temps qu'il scande par des scènes sa propre difficulté à représenter⁸. » La figure, en elle-même irréprésentable, du peuple s'impose à travers les lacunes du récit qui l'évoque :

comme une chose en soi qui se soustrait à toute connaissance. C'est pourquoi aussi le recours à la fiction poétique devient indispensable pour montrer ce qui, par sa nature même, appartient à l'ombre: la masse sombre de l'homme d'en bas.

*
**

Dans quelle mesure cette mythologie de l'ombre et de la profondeur permet-elle de comprendre les transformations de la société française qui ont coïncidé avec la mise en place de son système de représentation? Or des analyses de cette mutation, développées à la même époque sur un tout autre terrain et avec d'autres moyens, ceux d'une explication rigoureuse et objective des phénomènes sociaux, s'appuient apparemment sur un schéma analogue, dans la mesure où elles présupposent le même déplacement d'intérêt du haut vers le bas, la même inversion des rapports qui déterminent effectivement la réalité sociale.

Ainsi Marx dans son étude des *Luttes de classes en France*, rédigée en 1849 et publiée en 1850, revendique le droit de chercher, en arrière du déroulement des événements politiques, celui-ci constituant la surface de l'histoire, le principe latent qui est le moteur caché de leur développement. C'est ce qui permet de comprendre que l'échec manifeste du mouvement révolutionnaire de 1848 ne soit que la face visible et superficielle d'un processus global dont la vérité se situe en fait à un autre niveau: « Ce n'est point par ses conquêtes tragi-comiques directes que le progrès révolutionnaire s'est frayé la voie, au contraire, c'est seulement en faisant surgir une contre-révolution compacte, puissante, en se créant un adversaire et en le combattant que le parti de la subversion a pu enfin devenir un parti vraiment révolutionnaire » (*Les Luttes de classes en France*, fin du Préambule). Si l'histoire a un sens, celui-ci est nécessairement occulte et occulté; il prend les choses par en dessous; et le mouvement de l'histoire, dans la mesure où lui-même s'opère dans la perspective d'un constant approfondissement, en donne du même coup la révélation progressive. « La réplique de février fit apparaître la domination bourgeoise dans toute sa netteté, en abattant la couronne derrière laquelle se dissimulait le capital » (*ibid.* 1^{re} partie). Ce jeu du montré et du caché ne cesse d'aller en s'élargissant. « Le 25 février 1848 octroya la république à la France, le 25 juin lui imposa la révolution. Et après juin, révolution voulait dire: subversion de la société bourgeoise, alors que, avant février, cela avait signifié: subversion de la forme de l'État » (*ibid.* début de la 2^e partie). C'est ainsi qu'après avoir attaqué la superstructure de l'édifice, l'érosion a gagné son infrastructure: Marx reprend ici à Hegel son concept de « société civile » qui, en arrière de l'État, plus bas que lui, et avant lui, constitue le lieu réel où s'enracinent les conflits sociaux et politiques et où se décide leur issue.

Lorsque Tocqueville élabore, exactement en même temps que Marx, sa propre explication de la révolution, lui aussi, bien qu'il se situe politiquement à un point de vue exactement opposé, recourt à cette distinction du haut et du bas, qui peut être interprétée en termes d'infrastructure et de superstructure. Dans ses *Souvenirs*, rédigés en 1850-1851 et publiés en

1893, consacrés aux événements qui ont suivi février 1848, il écrit : « Le pays était alors divisé en deux parts ou plutôt en deux zones inégales : dans celle d'en haut, qui seule devait contenir toute la vie politique de la nation, il ne régnait que langueur, impuissance, immobilité, ennui ; dans celle d'en bas, la vie politique commença au contraire à se manifester par des symptômes fébriles et irréguliers que l'observateur attentif pouvait aisément sentir. J'étais un de ces observateurs, et bien que je fusse loin d'imaginer que la catastrophe fût si proche et dût être si terrible, je sentais l'inquiétude naître et grandir insensiblement dans mon esprit, et s'y enraciner de plus en plus l'idée que nous marchions vers une révolution nouvelle. Cela marquait un grand changement dans ma pensée, car l'apaisement et l'aplatissement universels qui avaient suivi la révolution de juillet m'avaient fait croire pendant longtemps que j'étais destiné à passer ma vie dans une société énermée et paisible. Et qui n'eût en effet regardé que le dedans de la fabrique du gouvernement en eût été convaincu. Tout y semblait combiné pour produire, avec les rouages de la liberté, un pouvoir royal prépondérant presque jusqu'au despotisme ; et en réalité ce résultat s'y produisait sans efforts par un mouvement régulier et paisible de la machine. Le roi Louis-Philippe était persuadé que, tant qu'il ne porterait pas la main lui-même sur ce bel instrument et le laisserait opérer suivant ses règles, il était à l'abri de tous les périls. Il ne s'occupait qu'à le tenir en ordre et à le faire fonctionner suivant ses propres vues, oubliant la société elle-même sur laquelle cet ingénieux mécanisme était posé ; il ressemblait à cet homme qui refusait de croire qu'on eût mis le feu à sa maison parce qu'il en avait la clé dans sa poche. Je ne pouvais avoir les mêmes intérêts et les mêmes soins, et cela me permettait de percer au travers du mécanisme des institutions et de la masse des petits faits journaliers pour considérer l'état des mœurs et des opinions dans le pays. Là je voyais clairement apparaître plusieurs signes qui annonçaient d'ordinaire l'approche des révolutions et je commençais à croire que en 1830 j'avais pris la fin d'un acte pour la fin de la pièce » (*Souvenirs*, 1^{re} partie). Ce très remarquable texte est composé à partir d'une symbolique du signal (les indices annonciateurs), de l'appareillage (la mécanique de l'État, qui semble tourner sur elle-même), des impulsions obscures (qui travaillent mystérieusement la société, comme si un fond remontait peu à peu à la surface). On pourrait même dire que cette symbolique, davantage que visuelle, est auditive : Tocqueville est quelqu'un qui a « entendu » venir la révolution, parce qu'il a perçu, derrière le bruit régulier qui accompagne le déroulement des affaires d'en haut (le fonctionnement du gouvernement et de ses rouages) le grondement sourd résultant des invisibles mutations qui s'accomplissent au plus secret de l'histoire des mœurs. Le mouvement irrésistible de la démocratie consiste dans ce retournement des rapports entre l'état et la société, qui, en même temps qu'il révèle en la posant au grand jour la question sociale, longtemps enfouie dans le silence des grands abîmes où elle s'est lentement élaborée, fait descendre toujours plus bas le point d'application de l'action politique, en l'enracinant dans l'existence massive du peuple, demos, qui est l'objet plutôt que le sujet de la démocratie.

En mettant côte à côte les textes de Marx et de Tocqueville, on ne peut manquer d'être frappé par la similitude qui les rapproche : on y déchiffre la même fascination pour les choses

d'en bas, interprétées comme le symptôme d'une évolution historique nécessaire, dont le sens ne peut être perçu que si on abandonne le point de vue superficiel et limité de la « politique », au sens courant du terme, pour aller rechercher, en arrière et au-dessous, les grands mouvements muets qui la supportent et l'expliquent. Dans la série d'articles qu'il a consacrés au *Dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*, écrits en 1852, Marx a retrouvé comme naturellement, dans un passage devenu célèbre, ce qu'on pourrait appeler, en donnant aux mots leur sens plein, cette pente d'interprétation : « Mais la révolution va jusqu'au fond des choses. Elle ne traverse encore que le purgatoire. Elle mène son affaire avec méthode. Jusqu'au deux décembre 1851, elle n'avait accompli que la moitié de ses préparatifs, et maintenant elle accomplit l'autre moitié. Elle perfectionne d'abord le pouvoir parlementaire, pour pouvoir le renverser ensuite. Ce but une fois atteint, elle perfectionne le pouvoir exécutif, le réduit à sa plus simple expression, l'isole, dirige contre lui tous les reproches pour pouvoir concentrer sur lui toutes ses forces de destruction, et quand elle aura accompli la seconde moitié de son travail de préparation, l'Europe sautera de sa place et jubilera — Bien creusé, vieille taupe ! » (*Le dix-huit brumaire de Louis Bonaparte*, 7^e article). Ce texte laisse perplexe un lecteur un peu attentif. La personnification de la révolution, présentée comme le sujet intentionnel et inventif de sa propre histoire, rasant avec les événements pour leur faire produire, à la longue, un sens exactement opposé à celui qu'ils avaient pu présenter immédiatement, manipulant les institutions et les hommes pour les faire servir à ses propres fins : cela fait irrésistiblement penser à la téléologie hégélienne, tirant l'histoire vers ce but qu'elle s'est assigné et dans lequel elle trouve son principe rationnel. Or cette présentation des faits, bien peu « matérialiste », n'est pas du tout accidentelle chez Marx, mais se retrouve fréquemment chez lui, surtout dans ses textes politiques : les passages des *Luttes des classes en France* cités précédemment le montraient clairement. Mais un tel mode d'expression ne doit-il pas être pris au second degré, comme une expression inversée, caricaturale et grinçante, dramatisée, de ce qui précisément ne se passe pas comme ça pour qui sait aller au fond des choses ?

De ce point de vue, la fameuse formule « bien creusé, vieille taupe », elle-même directement allusive de ce mouvement en profondeur, pose un problème d'interprétation. Il s'agit d'une citation de Shakespeare : c'est la réplique qu'adresse Hamlet au spectre de son père qui, par ses révélations souterraines, a remis en cause sa confiance dans l'ordre familial et social (acte I, scène 5), en écho à ses propres soupçons : « Les crimes honteux viennent à la lumière, quand bien même ensevelis au plus profond du sol » (acte I, scène 3). Or l'usage de cette citation a probablement été transmis à Marx par l'intermédiaire de Hegel qui s'en était déjà servi dans la conclusion de ses *Leçons sur l'histoire de la philosophie* : « Car tout au long de cette histoire, le concept de l'esprit s'efforce, se donnant la totalité de son développement concret, son royaume, son existence extérieure, de l'élaborer, d'aller plus loin et de s'en éloigner. Il progresse toujours vers l'avant, car l'esprit est progression. Souvent il semble s'être oublié, égaré ; mais en soi-même il poursuit le travail interne de sa progression — comme Hamlet dit à l'esprit de son père : “Bien creusé, vieille taupe” —, jusqu'à ce que, s'étant renforcé en

lui-même, il s'en prenne à la croûte terrestre qui le séparait encore de son soleil, de son concept, de telle manière qu'elle s'effondre. Dans un tel temps, il a chaussé des bottes de sept lieues, au moment où elle s'effondre, bâtisse pourrie et sans âme, et où il se montre sous la figure d'une nouvelle jeunesse » (*Gesammelte Werke*, éd. Glockner, t. XIX, p. 684-692). L'esprit nouveau ne sort que finalement de sous la terre, quand sa gestation s'y est totalement accomplie. Ainsi, chez Hegel, l'image de la taupe qui creuse se superpose à celle de l'enfant qui fait irruption du ventre de sa mère, et littéralement vient au jour. Dans un autre texte, consacré lui aussi à l'esprit de la révolution, Hegel a utilisé, dans le même sens, cette étonnante comparaison : « L'esprit a rompu avec ce qui était jusque-là le monde, celui de son être là et de sa représentation ; il est sur le point d'engloutir tout cela dans le passé et il est dans le travail de sa conception. En vérité, l'esprit n'est jamais en repos, mais il est conçu dans un mouvement toujours progressif. Mais il est comme dans le cas de l'enfant, après une longue et silencieuse nutrition, la première respiration, dans un saut qualitatif, brise cette continuité d'un progrès seulement quantitatif, et c'est alors que l'enfant est né. Ainsi l'esprit qui se cultive mûrit lentement et silencieusement jusqu'à la nouvelle figure, désintègre fragment par fragment l'édifice de son monde précédent. L'ébranlement de ce monde est seulement indiqué par des symptômes sporadiques ; l'insouciance et l'ennui qui envahissent ce qui subsiste encore, le pressentiment vague d'un inconnu sont les signes précurseurs de quelque chose d'autre qui se prépare. Cet émiettement qui n'altérerait pas la physionomie du tout, est interrompu par le lever du soleil qui, en un éclair, esquisse en une fois l'édifice du nouveau monde » (*Préface de la Phénoménologie*, 1^{re} partie, trad. J. Hyppolite). C'est en avant et vers le haut que la taupe et l'enfant ont creusé pour apparaître, propulsés par leur élan, à la lumière du jour. Ici, nous voyons ce que la référence indirecte à Hegel peut comporter d'ironique de la part de Marx : car chez ce dernier au contraire, et c'est peut-être ainsi qu'il faut interpréter le renversement de l'idéalisme en matérialisme, c'est toujours plus bas que fouille la taupe de l'histoire, de manière à mettre à nu les ressorts secrets de la révolution, qui s'opère, non au grand jour de l'esprit, mais dans les obscurs défilés par lesquels le prolétariat tente de se frayer une voie. Face à l'optimisme progressiste de Hegel, qui se confond à la limite avec un providentialisme, on peut créditer Marx d'un effort pour considérer aussi la noire réalité des luttes ouvrières, du point de vue desquels la révolution n'avance jamais que par son mauvais côté, sans promesse et sans garantie. Mais cette inversion du mouvement de l'histoire, orienté non plus vers le haut mais vers le bas, ne signifie pas que celle-ci soit enfin perçue telle quelle, dans sa pure réalité objective, sans passer par la médiation que lui offrent les images d'une mythologie, voire d'une eschatologie, bien au contraire.

Lorsque Marx fait voir la révolution qui descend toujours plus bas, pour aller au fond des choses et les remuer dans leur base, il n'est pas aussi loin qu'on pourrait le croire de céder à une « pente de la rêverie », à la manière de celle qui conduisait aussi Hugo à la vision hallucinée du peuple innombrable — « Foule sans nom, chaos ! » — communiquant par ses régions inférieures avec l'immensité cosmique : « ... Une pente insensible/ Va du monde réel à la sphère

invisible ;/ La spirale est profonde, et quand on y descend,/ Sans cesse se prolonge et va s'élargissant,/ Et pour avoir touché quelque énigme fatale,/ De ce voyage obscur souvent on revient pâle !/ ... Mon esprit plongeait donc sous ce flot inconnu/ Au profond de l'abîme il nageait seul et nu,/ Toujours de l'ineffable allant à l'invisible... » (*Chants du crépuscule*, n° 29, *Pente de la rêverie*, daté du 28 mai 1830). Jean Valjean, fuyant dans les égouts de Paris et s'y régénérant, exprimera de façon exemplaire cette vocation souterraine. Et on ne s'étonnera pas que Hugo lui aussi ait entendu le bruit que fait la taupe en creusant : « Partout d'ailleurs, dans les états les plus paisibles, quelque chose de vermoulu qui se disloque, et, pour les oreilles attentives, le bruit sourd que font les révolutions, encore enfouies sous la sape, en poussant sous tous les royaumes d'Europe leurs galeries souterraines, ramifications de la grande révolution centrale dont le cratère est Paris » (Préface des *Feuilles d'Automne*, datée du 24 novembre 1831). Entre l'analyse politique et la vision poétique, se noue un étrange rapport d'analogie : c'est la même inspiration qui travaille l'une et l'autre, sans qu'il soit possible d'établir à laquelle revient l'initiative de ce mode d'exposition, qui fonctionne lui-même comme une « pente », inclinant les discours dans un certain sens, avant toute réflexion préméditée.

Entre les premiers textes cités, ceux de Marx et de Tocqueville, et ceux de Hugo, qui viennent d'en être rapprochés, il est possible de replacer quelques maillons intermédiaires ; ils font comprendre comment a pu se transmettre, dans les conditions d'une actualité, un modèle de représentation qui, peu à peu s'est mis à fonctionner comme un lieu commun. L'un de ceux-ci sans doute est Heine, dont toute l'œuvre s'est trouvée à l'exacte jointure de la théorie et de la fiction, et qui a beaucoup influencé Marx. Dans l'épître dédicatoire du recueil de ses articles, parus entre 1840 et 1845 dans la *Gazette d'Augsbourg*, publiés ensuite sous le titre *Lutèce*, il présente ainsi son point de vue d'observateur de la société française : « Je n'ai point décrit l'orage mais les grosses nuées qui le portaient dans leurs flancs, et qui s'avançaient sombres à faire frémir. J'ai fait des rapports fréquents et précis sur les légions sinistres, sur ces titans troglodytes qui étaient aux aguets dans les couches infimes de la société, et j'ai laissé entrevoir qu'ils surgiraient de leur obscurité quand le moment serait venu. Ces êtres ténébreux, ces monstres sans nom, auxquels appartient l'avenir, n'étaient alors regardés généralement qu'à travers le gros bout de la lorgnette, et, envisagés ainsi, ils avaient réellement l'air de pucerons en démence. Mais je les ai montrés dans leur grandeur naturelle, sous leur vrai jour, et, vus de la sorte, ils ressemblaient plutôt aux crocodiles les plus formidables, aux dragons les plus gigantesques qui soient jamais sortis de la fange des abîmes » (rééd. Slatkine, 1979, p. 9). Si Wagner n'a pas lu ces lignes, il a dû puiser aux mêmes sources que Heine pour élaborer, bien plus tard, mais sous le choc encore des événements de 1848, sa propre vision du peuple nain, travaillant l'or pour ceux qui l'exploitent dans les cavernes profondes où il est enfermé. Dans la même série d'articles, Heine annonce le développement des luttes sociales dans la France apparemment paisible de la Monarchie de Juillet, en représentant « les puissances occultes embusquées dans les ténèbres... dans ces sous-sols de la société officielle, dans ces catacombes où, au milieu de la mort et de la décomposition, germe et bourgeonne la vie nouvelle » (*id.*

lettre 44, datée du 20 juin 1842, p. 248). Cette évocation est exactement intermédiaire entre les textes de Hegel et de Marx qui ont été cités : au premier elle reprend la métaphore de la naissance au grand jour précédée d'une gestation secrète ; pour le second, elle prépare l'idée que les dessous de la société sont le terrain privilégié d'une lutte dans laquelle sont directement concernés, non les individus, mais les classes auxquelles ceux-ci appartiennent.

Ces images souterraines, qu'on retrouve aussi bien dans des textes théoriques que dans des textes de fiction, dans les années qui précèdent 1848, constituent une sorte de stéréotype pour le discours de la masse. On ne s'étonnera donc pas de les voir réapparaître un peu partout, plus ou moins amplifiées ou idéalisées, comme une sorte de carrefour obligé où se croisent les voies diverses de la littérature de l'homme d'en bas. N'en donnons que deux exemples, significatifs surtout par leur contraste.

Dans les *Mystères de Paris*, on peut lire cette description du bouge de Cœur-Saignant : « La clarté blafarde, vacillante, de la chandelle, éclairant vaguement ce pauvre couloir, dessinait la noire silhouette du hideux enfant sur les murailles verdâtres, lézardées, ruisselantes d'humidité. Au fond du passage, à travers une demi-obscurité, on voyait le cintre bas, écrasé, de l'entrée du caveau, sa porte épaisse, garnie de bandes de fer, et se détachant dans l'ombre, le tartan rouge et le bonnet blanc de la Chouette. Grâce à ses efforts et à ceux de Tortillard, la porte s'ouvrit en grinçant sur ses gonds rouillés. Une bouffée de vapeur humide s'échappa de cet antre obscur comme la nuit. La lumière posée à terre jetait quelques lueurs sur les premières marches de l'escalier de pierre, dont les derniers degrés se perdaient complètement dans les ténèbres. Un cri, ou plutôt un rugissement sauvage, sortit des profondeurs du caveau... » (VII, 7, « Le Caveau »). Dans la lueur pauvre qui éclaire à peine ce décor de mélodrame, ce sont les monstres obscurs décrits par Heine que nous voyons bouger, et aussi les populations que montrent les enquêtes de Villermé : peuple de l'abîme, prisonnier d'une société qui tisse dans ses mystérieuses profondeurs le réseau de ses nécessités.

Dans le feuilleton de George Sand écrit en 1893 pour la Revue de Paris, *Spiridion*, le paradigme de la descente aux enfers assume de manière comparable la fonction de révélateur, livrant le secret de toute l'histoire humaine : « J'arrivai à la pierre du *Hic est*, je la levai sans beaucoup de peine, et je commençai à descendre l'escalier ; je me souvenais qu'il y avait douze marches. Mais je n'en avais pas descendu six que ma tête était déjà égarée. J'ignore ce qui se passait en moi : si je ne l'avais éprouvé, je ne pourrais jamais croire que le courage de la vanité puisse couvrir tant de lâche terreur. Le froid de la fièvre me saisit, la peur fit claquer mes dents ; je laissai tomber ma lampe ; je sentis que mes jambes pliaient sous moi... Je continuai à descendre dans les ténèbres ; mais je perdis l'esprit, et devins la proie des illusions et des fantômes. Il me sembla que je descendais toujours et que je m'enfonçais dans les profondeurs de l'Érèbe. Enfin, j'arrivai lentement à un endroit uni et j'entendis une voix lugubre prononcer ces mots qu'elle semblait confier aux entrailles de la terre : “ — Il ne remontera pas l'escalier.” Aussitôt j'entendis s'élever vers moi, du fond d'abîmes invisibles, mille voix formidables qui chantaient sur un rythme bizarre : — Détruisons-le ! Qu'il soit détruit ! Que vient-il faire parmi

les morts ? Qu'il soit rendu à la souffrance ! Qu'il soit rendu à la vie ! — Alors une faible lueur perça les ténèbres, et je vis que j'étais sur la dernière marche d'un escalier aussi sombre que le pied d'une montagne. Derrière moi, il y avait des milliers de degrés de fer rouge ; devant moi, rien que le vide, l'abîme de l'éther, le bleu sombre de la nuit sous mes pieds comme au-dessus de ma tête. Je fus pris de vertige, et, quittant l'escalier, ne songeant plus qu'il fût possible de le remonter, je m'élançai dans le vide en blasphémant. Mais à peine eus-je prononcé la formule de malédiction, que le vide se remplit de formes et de couleurs confuses, et peu à peu je me vis de plein pied avec une immense galerie où je m'avançai en tremblant... » (éd. 1842, pp. 161-63). La prétention au grand genre de cette vision frénétique inspirée de Dante la distingue en apparence des prosaïques outrances du texte de Sue : mais c'est le même matériau stylistique et idéologique que l'un et l'autre exploitent. Dans les deux cas, les figures d'un monde d'en bas sont convoquées pour représenter, avec l'imprécision qui la distingue, une forme globale : et c'est comme si le même escalier plongeait dans le cloaque des bas-fonds parisiens et dans les vertigineux abîmes où l'humanité accomplit son destin unanime. Au bas de cette descente, une foule identique pullule.

Ainsi s'est formée, vers le milieu du XIX^e siècle, une littérature de l'homme d'en bas, dont l'objectif est de faire connaître et reconnaître une réalité nouvelle, celle de la masse : le fait que cette connaissance-reconnaissance soit théorique ou poétique ne semble pas changer grand-chose à la nature des formes qui la soutiennent ; que celles-ci se présentent comme les moyens d'une analyse objective de la réalité ou comme les véhicules d'une évocation imaginaire, elles tendent en fait au même but, qui est la manifestation d'une autre dimension de l'histoire humaine, par laquelle celle-ci ne se ramène plus à une somme de destinées individuelles, mais se déploie dans l'espace collectif où elle s'accomplit massivement comme un tout.

*

**

Des textes qu'on vient de rassembler se dégage une thématique commune, elle-même ancrée sur une symbolique : comme si l'invention d'une nouvelle société s'accompagnait de l'expression introvertie d'un monde en profondeur, enfoncé dans l'intense et effrayante intimité de son existence souterraine. Mais suffit-il de constater cette correspondance, en reconstituant le répertoire des images dans lesquelles une expérience inédite de l'homme, celle de l'homme d'en bas, semble s'épuiser ? En procédant à un tel recensement, on ne fait rien de plus apparemment que poursuivre l'exploration d'un imaginaire archétypal, inaugurée par Bachelard dans son étude sur *la Terre et les rêveries de la volonté* : projetée dans de telles formes élémentaires, une pensée immémoriale semble n'être arrachée de son archaïque songerie que pour y replonger aussitôt, suivant des modèles de représentation antérieurs à toute analyse, qui paraissent fonctionner par eux-mêmes, sans avoir été produits à travers le déroulement d'un processus dans lequel ils trouveraient aussi leur explication. Mais cette sorte de description ne saurait nous satisfaire, et ceci pour deux raisons essentielles : d'une part parce que, sous

prétexte de révéler le mécanisme de ce qu'il faut bien appeler une illusion, elle le reproduit, de manière à écarter de fait la possibilité d'une connaissance effective de son objet ; d'autre part parce que, par le moyen de cette reproduction, elle tend à perpétuer indéfiniment la démarche qui n'a de sens au contraire que si elle est précisément située dans l'ordre historique auquel elle appartient et qui constitue sa cause. Il ne suffit pas de repérer des images : encore faut-il comprendre comment et pourquoi, c'est-à-dire dans quelles conditions et aussi dans quelles limites elles agissent efficacement dans les discours et dans la vie des hommes.

Dans une page souvent commentée, écrite en 1857, Marx a évoqué la société industrielle capitaliste « arrivée à un stade de développement excluant tout rapport mythologique avec la nature, tout rapport générateur de mythes, exigeant donc de l'artiste une imagination indépendante de la mythologie » (*Introduction à la critique de l'économie politique*, IV), et donc n'entretenant plus qu'un rapport nostalgique avec les mythes de son enfance révolue, tels ceux qui ont soutenu toutes les œuvres de l'art grec. Cette analyse ne prend son sens que si on la rapporte aux présupposés qui, tout à fait inconsciemment, la justifient : une théorie progressive des stades du développement social, effaçant ou absorbant au fur et à mesure qu'elle avance jusqu'à la trace de ses états antérieurs ; et l'idée que la forme de société la plus « avancée » est celle qui a pris le plus de distance avec des modèles de pensée réputés archaïques, tels ceux d'une mythologie. On retrouve ici, sous une forme presque exagérée, un certain nombre de thèmes hégéliens : celui de la mort de l'art, celui de la téléologie rationnelle qui, à la manière d'une « providence », commande uniment le développement historique, en le poussant toujours dans le même sens. Or, pour ne considérer que l'objet qui ici nous occupe, nous savons bien que les formes de société les plus « développées » présentent d'autres aspects de sauvagerie, et qu'au lieu d'épurer leur idéologie de toute dimension mythologique, elles créent au contraire des systèmes de symbolisation inédits, indispensables pour que s'instaure le rapport au réel qui leur est propre. Frankenstein, Nemo ou Tarzan sont au monde moderne ce que les monstres de l'Odyssée étaient à la culture grecque : des figures héroïques de la représentation collective, dans lesquelles s'incarnent fictivement les rapports imaginaires que les hommes entretiennent avec leurs réelles conditions d'existence. Si les mythologies sont le plus souvent archaïques, ce n'est pas parce qu'elles s'enracineraient dans une sorte d'état natif de la civilisation, d'où elles tireraient leur naïveté originare, mais parce qu'elles projettent elles-mêmes dans un ordre symbolique des commencements les relations qu'elles expriment, et dont la signification est nécessairement historique.

Toute mythologie est donc historique, et chaque période de l'histoire suscite une mythologie qui lui convient ; c'est celle-ci qui lui permet de propager, à travers le système de ses images, une interprétation communément recevable de ses formes d'existence collective, avec les craintes et les espérances qui les caractérisent. Les figures de l'homme d'en bas que nous avons dégagées ne sont pas les archétypes immémoriaux d'un imaginaire universel, précédant la réalité historique et sociale qui s'exprime par son intermédiaire : mais elles font partie de cette réalité, et elles contribuent à la définir. Pour nous limiter aux exemples précédemment

recueillis, disons que notre compréhension de la société française entre 1830 et 1848 resterait très incomplète, si nous omettions d'y inclure cette constitution imaginaire très particulière qui accompagne la transformation des rapports entre l'état et la société, et l'émergence correspondante, dans cette même période, de ce qui s'est alors appelé la question sociale.

Ainsi, contrairement à ce que Marx semblait croire, dans un brouillon qu'il a il est vrai laissé inachevé et impublié, la prise en compte d'une telle mythologie collective, loin de provoquer la méconnaissance de la réalité sociale qui se reflète à travers elle, est indispensable au contraire à sa connaissance, dans la mesure où elle fait partie intégrante de son ordre. C'est sur cette idée qu'il faut maintenant insister : en présentant les figures mythiques, telles que les ont tracées diversement les œuvres des écrivains, grands et petits, de cette période, loin de nous éloigner d'une analyse objective des formes de la socialité, nous ajoutons au contraire à celle-ci une indispensable dimension, en reconstituant, non pas ce qu'on appelle platement une mentalité, mais une structure de pensée, ou la forme de connaissance spécialement adaptée aux conditions historiques d'une époque, indépendamment de laquelle cette époque ne peut elle-même être expliquée. C'est pourquoi, en rapprochant des textes de Marx ou de Tocqueville de ceux de Sue ou de Hugo, et en montrant comment y fonctionnent des schémas de représentation analogues, il ne s'agissait pas du tout de ramener les premiers au niveau des seconds, en professant que tout finalement n'est que littérature ; mais il était plutôt question de montrer comment, à leur manière, des écrits de fiction peuvent transmettre des formes de pensée, des structures intellectuelles, parfaitement expressives d'une réalité qu'elles font comprendre en même temps qu'elles donnent les moyens de l'imaginer.

En disant cela, nous ne sommes pas tellement loin du concept d'« épistémé » tel que Foucault l'a défini dans *Les Mots et les Choses*. Ce concept désigne en effet la forme historique de la connaissance préalable à la constitution d'un savoir déterminé, et lui fixant à l'avance ses orientations et ses objets, comme si cette connaissance, se précédant elle-même, n'était que le redoublement ou l'explication de ce qui lui donne à la fois forme et contenu. Or, d'après Foucault, au XIX^e siècle s'est précisément constitué un nouvel ordre de savoir, en rupture complète avec tout ce qui l'avait précédé ; et cette rupture passe entre un type de connaissance déployé à la surface indéfiniment étale de l'espace représentatif, et un autre, qui au contraire se creuse vers l'intérieur, selon une dimension non plus horizontale mais verticale : « L'espace du savoir occidental se trouve prêt maintenant à basculer : la taxinomia dont la grande nappe universelle s'étalait en corrélation avec la possibilité d'une mathesis et qui constituait le temps fort du savoir — à la fois sa possibilité première et le terme de sa perfection — va s'ordonner à une verticalité obscure ; celle-ci définira la loi de la ressemblance, prescrira les voisinages et les discontinuités, fondera les dispositions perceptibles et décalera tous les grands déroulements horizontaux de la taxinomia vers la région un peu accessoire des conséquences. Ainsi la culture européenne s'invente une profondeur où il sera question non plus des identités, des caractères distinctifs, des tables permanentes avec tous leurs chemins et parcours possibles, mais des grandes forces cachées développées à partir de leur noyau primitif et inaccessible, mais de

l'origine, de la causalité et de l'histoire. Désormais, les choses ne viendront plus à la représentation que du fond de cette épaisseur retirée en soi, brouillées peut-être et rendues plus sombres par son obscurité, mais nouées fortement à elles-mêmes, assemblées ou partagées, groupées sans recours, par la vigueur qui se cache là-bas, en ce fond. Les figures visibles, leurs liens, les blancs qui les isolent et cernent leur profil — ils ne s'offriront plus à notre regard que tout composés, déjà articulés dans cette nuit d'en dessous qui les fomenté avec le temps. » (*Les Mots et les Choses*, chap. 8, éd. Gallimard 1966, pp. 263-64). Alors, vivre, travailler, parler, ces trois activités qui définissent l'« humanité », ne se comprennent qu'à travers cet enracinement qui situe et fait communiquer leurs éléments par l'intermédiaire de la nouvelle perspective en profondeur, où elles trouvent leur consistance.

De ce point de vue, l'homme d'en bas devient vérité essentielle de l'homme, énigmatiquement repliée sur soi, selon un processus d'intériorisation qui lui confère son autonomie idéale. Si cette analyse est exacte, cela signifie aussi que les images que nous avons vues s'accumulant à une certaine époque sont aussi inséparables de la nouvelle métaphysique de la finitude, à travers laquelle l'homme est censé n'avoir plus rapport qu'à lui-même, et donc s'explique par ce rapport intime et profond à sa propre essence qui le constitue. Ce qui est en jeu dans les aventures de Rodolphe et de Fleur de Marie, comme dans celles de Jean Valjean, c'est la naissance de ce monde proprement humain, ou tenu pour tel, avec la pensée anthropologique qui est censée le comprendre.

On a pu se demander où Foucault se situait lui-même pour démonter les mécanismes du savoir et en identifier les mutations. Or, en désignant son entreprise comme celle d'une « archéologie du savoir », il a lui-même répondu à cette question. La théorie de l'épistémé n'a pas la validité universelle d'un savoir neutralisé qui se tiendrait lui-même hors du champ de son objet : mais, comme recherche et révélation de ces événements mystérieux qui, en arrière des systèmes de connaissance, tissent la trame de leur possibilité, elle se situe précisément dans l'ordre de cette épistémé de la profondeur, apparue au XIX^e siècle, et qui constitue encore l'horizon de toute notre pensée. Pour s'en convaincre, il suffit de relire le prière d'insérer qui se trouve au dos de la couverture des *Mots et les Choses* : « Il ne s'agit pas là d'une "histoire" des sciences humaines : mais d'une analyse de leur sous-sol, d'une réflexion sur ce qui les rend actuellement possible, d'une archéologie de ce qui nous est contemporain. » Un savoir qui enfonce son objet dans les profondeurs de l'histoire et de la vie n'a lui-même de valeur et de sens qu'en rapport avec son « sous-sol », dont il constitue lui-même la mise au jour.

Un tel savoir, obsessionnellement orienté vers le bas, celui-ci définissant le lieu par excellence de sa vérité, n'a pas la valeur intemporelle d'un paradigme primitif, même s'il se réfléchit à travers une rhétorique des origines. Mais il est lié à l'existence historique d'un certain type de société ; celui-ci assigne sa place à l'homme d'en bas, en bas précisément, et les figures mythiques par l'intermédiaire desquelles cette société à laquelle il appartient le reconnaît, à la place qui est la sienne, ne sont que l'expression de son « savoir », c'est-à-dire de la connaissance de soi que cette société secrète en même temps qu'elle met en place les organes

de son pouvoir. Car une société, en même temps qu'elle édifie la structure plus ou moins stable qui garantit son ordre, suscite l'ensemble des notions communes à l'aide desquelles elle réfléchit cet ordre et ses effets : pour la société démocratique dont le modèle s'est peu à peu organisé après le dix-huitième siècle, l'idée que « la vérité est en bas » joue le rôle d'une telle notion commune, servant de règle et assignant ses objets à ses savoirs. Qu'on le veuille ou non, qu'on le reconnaisse ou non, l'homme d'en bas est la figure intellectuelle caractéristique de la société dans laquelle nous vivons.

1. Cité par P. Martino — *Le roman réaliste*, Paris, 1913 p. 104.
2. L. Chevalier — *Classes laborieuses et classes dangereuses*, rééd. Livre de poche/Pluriel, 1978, p. 201.
3. *Eugène Sue*. Hachette 1962, p. 264.
4. R. Bozzetto — *Eugène Sue et le fantastique*, dans le n° d'*Europe* consacré à E. Sue, nov.-déc. 1982, p. 108.
5. L. Chevalier — *Classes laborieuses, classes dangereuses*, rééd. Livre de poche/Pluriel, 1978, p. 221.
6. *Id.* p. 141.
7. W. Benjamin — *Le Paris du second empire chez Baudelaire*, 1938, in *Ch. Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot 1982, p. 91.
8. R. Bozzetto — *Eugène Sue et le fantastique*, dans le n° d'*Europe* consacré à E. Sue, nov.-déc. 1982, p. 109-110.