

Haillons et dentelles : la destinée de quelques héroïnes hugoliennes **Chantal Brière**

paru dans Alain Montandon (dir.), *Tissus et Vêtements chez les écrivains du XIXe siècle. Sociopoétique du textile*, actes du colloque organisé par l'Université Blaise Pascal-Clermont II, à Moulins-sur-Allier, au Centre national du costume de scène, 5-7 septembre 2013, Honoré Champion, coll. Romantismes et Modernités, 2015, p. 227-238.

À la fin de l'année 2011, une exposition organisée par la Maison de Balzac avait pour titre cette belle formule aux accents de comptine : *Elle coud, elle court, la Grisette*¹. Elle célébrait cette figure si populaire de la littérature, de la gravure et de la chanson dans la première partie du XIX^e siècle. Il n'est qu'à relire les lignes que Musset lui consacre dans *La Confession d'un enfant du siècle* pour reconnaître dans le portrait la destinée de nombre d'héroïnes :

[...] ; la grisette, cette classe si rêveuse, si romanesque, et d'un amour si tendre et si doux, se vit abandonnée aux comptoirs des boutiques. Elle était pauvre, et on ne l'aimait plus ; elle voulut avoir des robes et des chapeaux : elle se vendit. Ô misère ! le jeune homme qui aurait dû l'aimer, qu'elle aurait aimé elle-même, celui qui la conduisait autrefois aux bois de Verrières et de Romainville, aux danses sur le gazon, aux soupers sous l'ombrage ; celui qui venait causer le soir sous la lampe, au fond de la boutique, durant les longues veillées d'hiver ; celui qui partageait avec elle son morceau de pain trempé de la sueur de son front, et son amour sublime et pauvre ; celui-là, ce même homme, après l'avoir délaissée, la retrouvait quelque soir d'orgie au fond du lupanar, pâle et plombée, à jamais perdue, avec la faim sur les lèvres et la prostitution dans le cœur.²

Tout y est dit, programmé, tel est le sort que la société de la Restauration comme celle de la monarchie de Juillet réservent parfois aux élégantes petites ouvrières du textile, couturières, cousettes, dentellières et lingères qu'une liaison sans lendemain précipite dans l'opprobre et la misère.

A n'en pas douter, Fantine, le personnage éponyme de la première partie des *Misérables*, tout comme les personnages féminins de *L'Intervention*, Marcinelle et Eurydice, s'apparentent à ce type social et, puisque Hugo définissait l'utilité de son roman par la nécessité de dénoncer la misère de la femme, pire que celle de l'homme mais moindre que celle de l'enfant, la figure de la grisette autorisait une réflexion sur la question sociale autant qu'elle permettait de dramatiser la condition féminine, vêtements et étoffes y jouant un rôle symbolique important. Indice social et moral, le vêtement divise, distingue, dentelles et haillons bornent les parcours de l'ascension ou de la déchéance. Cependant dans *Les Misérables* comme dans *L'Intervention*, la grisette a un enfant, une fille, dont l'habillement appelle une analyse qui ne saurait être exclusivement sociologique.

En 1848 Hugo interrompt la rédaction des *Misères* et ne reprendra son manuscrit qu'en 1860, loin de Paris. En exil, le livre a doublé de volume et changé de titre. Le fléau est désormais incarné et, parmi les misérables, figure une jeune fille sortie du néant social et qui y retournera au terme d'une vie abrégée par la déchéance et la maladie. Dans la rédaction initiale, cette passante du malheur s'appelait Marguerite Louet ; à seize ans elle était venue à

¹ Exposition *Elle coud, elle court, la Grisette*, 14 octobre 2011-15 janvier 2012, commissaire Claire Scamaroni, Maison de Balzac, Paris 16^e.

² Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, I, chapitre II.

Paris chercher « fortune » ; elle y « aime », ajoute le texte³. Ayant perdu son ouvrage, sans que la nature de celui-ci soit précisée, mère abandonnée, il lui faudra revenir dans sa ville natale et laisser sa fille en pension chez les trop fameux Thénardier. La Fantine des *Misérables* ne connaît pas d'autre sort mais les contours du personnage se précisent. En effet, deux chapitres intégralement écrits après 1860⁴ font désormais état pour elle d'une condition d'ouvrière couturière et racontent la partie de campagne dominicale qui permet aux étudiants volages de faire « une bonne farce »⁵ à leurs conquêtes en les abandonnant : « quatre ravissantes filles, parfumées et radieuses, encore un peu ouvrières, n'ayant pas tout à fait quitté leur aiguille, dérangées par les amourettes, mais ayant sur le visage un reste de la sérénité du travail et dans l'âme cette fleur d'honnêteté qui dans la femme survit à la première chute. »⁶

La première apparition de Fantine ressemble à une gravure à la manière de Gavarni ou de Monnier. Détails vestimentaires et lexicaux rivalisent pour composer un portrait de jeune fille à la mode, une « fauvette échappée » précise la description jouant avec la polysémie du mot *grisette* qui désigne aussi cet oiseau :

Elle avait une robe de barège mauve, de petits souliers-cothurnes mordorés dont les rubans traçaient des X sur son fin bas blanc à jour, et cette espèce de spencer en mousseline, invention marseillaise, dont le nom, canezou, corruption du mot quinze août prononcé à la Canebière, signifie beau temps, chaleur et midi. Les trois autres, moins timides, nous l'avons dit, étaient décolletées tout net, ce qui, l'été, sous des chapeaux couverts de fleurs, a beaucoup de grâce et d'agaceries ; mais, à côté de ces ajustements hardis, le canezou de la blonde Fantine, avec ses transparences, ses indiscretions et ses réticences, cachant et montrant à la fois, semblait une trouvaille provocante de la décence, et la fameuse cour d'amour, présidée par la vicomtesse de Cette aux yeux vert de mer, eût peut-être donné le prix de la coquetterie à ce canezou qui concourait pour la chasteté.⁷

L'élégance ambiguë de Fantine suggère suffisamment que son travail ne lui permet pas de vivre ou du moins de se vêtir ainsi et qu'elle est déjà, en toute innocence, une femme entretenue, héroïne future au mieux d'un vaudeville, au pire d'un mélodrame. C'est au second genre que ressemblera la suite de sa vie de fille-mère. Pour subvenir seule à la pension de sa fille, avant d'en venir à vendre ses cheveux, ses dents et son corps, Fantine tentera d'échapper à la misère par des travaux de couture plus rudes que trahit son « index durci et déchiqueté par l'aiguille »⁸. Avec elle c'est la réalité économique qui entre dans le roman, les ajustements de prix selon les versions successives en témoignent : « coudre de grosses chemises pour les soldats de la garnison »⁹ lui rapporte neuf sous dans la première version, douze dans la version définitive. Fantine se perdra sans parvenir à sauver sa fille et l'image de Cosette, « pieds nus dans ses sabots »¹⁰, tricotant à son tour des bas de laine pour les filles Thénardier, se passe d'une longue digression sur la malédiction sociale.

Quatre ans après la parution des *Misérables*, en mai 1866, Hugo écrit une petite pièce en cinq scènes intitulée *L'Intervention*. L'intrigue met face à face un couple d'ouvriers,

³ Le texte des *Misères* abandonné en 1848 et les états successifs des *Misérables* ont fait l'objet d'une édition génétique et critique par Guy Rosa, édition accessible sur ce site, rubrique « Œuvres ».

⁴ Première partie, Livre III, chapitres II et III : « Double quatuor » et « Quatre à quatre ».

⁵ *Les Misérables*, I, III, 9, vol. « Roman II », p. 115. Toutes les références des textes de Hugo renvoient à l'édition des *Œuvres complètes*, dirigée par Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, 1985, 2002.

⁶ *Ibid.*, I, III, 2, p. 97.

⁷ *Ibid.*, I, III, 3, p. 101.

⁸ *Ibid.*, I, IV, 1, p. 119.

⁹ *Ibid.*, I, V, 9, p. 144

¹⁰ *Ibid.*, II, III, 2, p. 299.

Edmond et Marcinelle Gombert, lui éventailiste, elle brodeuse dentellière à domicile, et un couple aussi élégant qu'illégitime, le baron de Gerpivrac, dandy oisif, et sa maîtresse, Mademoiselle Eurydice, chanteuse au théâtre d'Orphée. Il s'agit en réalité d'une ancienne camarade de Marcinelle, dentellière comme elle du temps où elle se nommait encore la Gros-Jeanne. Si le contexte économique affleure dans *Les Misérables*, il nourrit véritablement le propos réaliste de la pièce. Le travail de raccommodage d'un châle de dentelle qui a requis dix jours d'ouvrage coûte dix francs ; Eurydice estime que la dentellière ne connaît pas les lois du marché et de la mode : « Il ne se vendra pas, son col Anne d'Autriche. Quinze francs, c'est trop bon marché ; s'il coûtait deux cents francs, il ferait fureur. »¹¹

Les dialogues font la part belle à la description du travail, usant d'un lexique technique. Les répliques d'Eurydice, l'ancienne dentellière, développent non sans excès et didactisme ce qui ressemble à une documentation spécialisée :

J'en suis du métier. Parbleu, on met le patron derrière la rangée d'épingles ; on ne travaille jamais que quatre fuseaux à la fois ; s'il arrive qu'on en prenne huit, on les travaille deux à deux, ce qui fait quatre doubles ; on prend des fuseaux dans le tas à droite, on les porte au milieu, on les jette à gauche, on les tord, et l'on continue jusqu'aux deux derniers, en piquant une épingle à chaque point. Autre travail pour le réseau, autre travail pour la bride, autre travail pour la fleur.¹²

Suit une énumération des gestes et des phases de la confection de la dentelle d'Alençon : « le tracé, le rempli, la couchure, la bouclure, le point gaze, le levage, l'assemblage, l'affiquage » ou encore la terminologie des différents points utilisés : « le mignon, la broche, les picots »¹³.

D'une œuvre à l'autre les références aux tissus s'enrichissent, se précisent, évolution qui laisse à penser que l'exil et l'éloignement de Paris ont sensibilisé Hugo aux variétés et aux qualités des étoffes au moment même où il aménageait et décorait sa maison d'exil et où les problèmes domestiques se faisaient plus pressants. Pour s'en convaincre il suffit de lire les lettres de Madame Hugo passant commande de soieries, de tapisseries et de tentures introuvables à Guernesey, dans le strict respect des choix de son mari ou bien encore de se référer à cet autre témoignage que constituent les lettres de Juliette Drouet¹⁴ prodiguant à son « petit homme » des conseils vestimentaires visant à l'économie, autant de sujets auxquels « le grand homme » aurait sans doute moins consacré de temps à Paris. De fait, la rédaction ultime des *Misérables* développe la caractérisation vestimentaire : en 1848, à son arrivée chez les Thénardier, Fantine se présente seulement « proprement vêtue »¹⁵, en 1860 elle porte « une mante brune de laine bourrue », « une robe de toile » et « une coiffe de béguine, laide, serrée, étroite, et nouée au menton »¹⁶, quant au trousseau de sa fille, Cosette, défini comme « assez complet », il se décline par la suite en « bavolet de linge fin », en « rubans à sa brassière » avec de « la valenciennes à son bonnet »¹⁷. Dans la troisième partie du roman, la fillette devenue jeune fille apparaît à Marius dans le jardin du Luxembourg dans la « mise à la fois

¹¹ *L'Intervention*, scène II, vol. « Théâtre II », p. 853. On peut consulter aussi l'édition de Florence Naugrette, Gallimard, « Folio plus », 2012.

¹² *Ibid.*, scène III, p. 861-862.

¹³ *Ibid.*, p. 862.

¹⁴ Voir l'édition en ligne des Lettres de Juliette Drouet à Victor Hugo, Publications numériques du CÉRÉdI (Université de Rouen), édition dirigée par Florence Naugrette : <http://www.juliettedrouet.org/>

¹⁵ Voir http://groupugo.div.jussieu.fr/Miserables/Consultation/Tableau/Tableau_010401.htm

¹⁶ *Les Misérables*, I, IV, 1, p. 119.

¹⁷ *Ibid.*

vieille et enfantine des pensionnaires de couvent »¹⁸, impression générale qui se précisera en « robe mal coupée de gros mérinos noir »¹⁹.

En 1866, les didascalies de *L'Intervention* évoquent, quant à elles, l'inventaire d'un magasin de nouveautés :

*La porte du fond s'ouvre, on aperçoit Mademoiselle Eurydice. Robe en yak nuance blonde, à montants de taffetas vert printemps, écharpe pareille très décolletée et tout du long, sur le devant de la robe, boutons de taffetas vert dans une agrafe de guipure. Ceinture de gros-grain vert soutenant une aumônière de moire verte voilée de guipure. Casquette de paille blonde à plume blanche traversée d'une aile de perroquet.*²⁰

Par ailleurs, les allusions à la mode se multiplient : le vêtement devient une référence mondaine. Même loin de Paris Hugo semble très au fait des usages et des codes qu'impose la comédie sociale sous l'égide de personnalités, parangon des élégances, telles la duchesse de Berry et l'impératrice Eugénie, dont les noms apparaissent dans *L'Intervention* en dépit des décennies qui les séparent. Ainsi pour Cosette la découverte de l'amour va-t-elle de pair avec celle de l'élégance : elle maîtrise bien vite « la science du chapeau, de la robe, du mantelet, du brodequin, de la manchette, de l'étoffe qui va, de la couleur qui sied, cette science qui fait de la femme parisienne quelque chose de si charmant, de si profond et de si dangereux »²¹. Malgré son absence d'initiation à la mode, elle sait distinguer, peut-être au nom d'un éternel féminin inné, « un chapeau de Gérard d'un chapeau d'Herbaut »²² ; dans *L'Intervention* sont cités nombre de lieux du commerce de la mode : un magasin de blanc de la rue Duphot, la maison Gandillot, spécialiste du point de Venise, la prestigieuse Maison Worth, La Malle aux Indes et ses foulards, les casquettes Hust ou les soieries Pongée. Les clefs des mondanités parisiennes résident en partie dans les conseils d'élégance, déjà presque des diktats : le camail remplace le châle, « l'écharpe, au dix-neuvième siècle, doit faire dans le dos une berthe en pointe très large et par devant se croiser en bretelles »²³, conseil qu'on dirait tout droit sorti d'un journal de mode, tout comme l'idée d'imiter l'impératrice qui a mis « la suédoise » au goût du jour. Un lecteur de Hugo peut-il totalement exempter d'ironie ce luxe de détails, sans grande nécessité dramatique, qui réactive à sa manière la critique contre les frivolités et les fastes du régime impérial ?

Ainsi que Balzac l'avait théorisé dans son *Traité de la Vie élégante*, le vêtement tient un langage social, signe de classe, de profession et d'une époque, cependant Hugo force le trait lui conférant un rôle symbolique dans le processus dramatique de la destinée féminine. De Fantine à Cosette s'opère une métamorphose et il faut donner à ce mot une acception biologique, la jeune fille s'épanouit, fleurit quand sa mère se flétrit. Les habits de Fantine jalonnent sa déchéance, son déclassement inexorable et sa chute morale, ceux de sa fille dessinent les degrés de son ascension sociale, des haillons de pauvre aux soieries de princesse. Fantine, l'élégante grisette en robe de barège mauve et spencer de mousseline, cheminera plus tard en robe de toile, « la mise d'une ouvrière qui tend à redevenir une paysanne »²⁴, robe unique sans cesse rapiécée à l'image de son identité en ruine, jusqu'à errer un soir de neige en « robe de bal »²⁵ décolletée pour vendre son corps. Au rebours, un jour de

¹⁸ *Ibid.*, III, VI, 2, p. 554.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *L'Intervention*, scène II, p. 851.

²¹ *Les Misérables*, IV, III, 5, p. 708.

²² *Ibid.*

²³ *L'Intervention*, scène IV, p. 868.

²⁴ *Les Misérables*, I, IV, 1, p. 119.

²⁵ *Ibid.*, I, V, 12, p. 151.

Noël, à l'âge de sept ans, Cosette quitte ses haillons pour un costume destiné à la protéger du froid et à lui rendre sa dignité : « une petite robe de laine, un tablier, une brassière de futaine, un jupon, un fichu, des bas de laine, des souliers »²⁶. A sa sortie du couvent, elle portera d'abord une robe de mérinos que son goût pour l'élégance et sa volonté de plaire lui feront abandonner pour le damas noir, robe et camail de même étoffe, un chapeau de crêpe blanc, des gants blancs et des brodequins de soie. Les étoffes de ses vêtements sont de plus en plus précieuses et lumineuses ; le lecteur la découvre habillée de satin, de soie et de velours dans le taudis parisien des Thénardier, tel un « rayon de soleil dans un bouge »²⁷. Elle triomphe enfin en robe de mariée quand taffetas blanc, guipure de Binche, voile de point d'Angleterre achèvent sa mue et qu'elle devient baronne de Pontmercy.

Même contraste pour les deux personnages féminins de *L'Intervention*, l'ouvrière en jupe de toile contre l'ancienne grisette entretenue portant « robe de yak » et taffetas, toutes les tensions se focalisant sur l'objet du désir qu'est le châle de dentelle que l'une répare pour quelques francs et que l'autre a reçu en cadeau de son amant. L'ouvrière se plaint de sa robe si laide, de manquer de « toutes les choses nécessaires sans lesquelles une femme n'est pas une femme, les rubans, les chiffons, les fanfreluches »²⁸, de voir les hommes fascinés par une « jupe de soie [qui] trotte dans la rue, un manteau de velours, un frou-frou de volants, un cachemire, une plume »²⁹ tandis que l'ancienne grisette s'offre « un caprice de grenier »³⁰ en portant un regard nostalgique sur le « bonnet rond », la « robe d'indienne » et les « doigts piqués par l'aiguille »³¹ de son ancienne compagne de travail, comme autant de signes de son honnêteté et de sa vertu intactes. Dans ce vaudeville comme dans le roman, le discours social se double d'un discours moral, voire volontiers moralisateur. Aux tentatives de séduction d'un baron dandy qui conseille à Marcinelle de porter « une jupe de crêpe indou nuance perle, avec des poches de taffetas bleu Léman »³² pour accéder au rang de « merveille », paroles qui comme celles de Don Juan à Charlotte font tourner la tête à la belle au point qu'elle se laisse bercer par la musique des mots, l'honnête ouvrier Gombert réplique par une dénonciation virulente des « effets de belles jupes, de plumes, de velours, de bijoux, de chiffons » et par un plaidoyer pour « l'honnêteté, le courage, les privations endurées à deux, la robe indigente, les doigts durcis à l'ouvrage »³³. Le théâtre, fût-il en liberté, reste une tribune et l'univers féminin une cible vulnérable. Quelle meilleure métaphore pour le signifier que le vêtement qui voile et dévoile ? Quand il s'agit des jeunes filles, le faux-pas n'est jamais loin : orphelines, elles manquent de conseils avisés qui les protégeraient des fautes de goût, toujours annonciatrices d'écarts plus graves. Si les transparences aussi pudiques qu'indécentes de Fantine préfiguraient sa destinée, les excès de Cosette en matière de coquetterie pourraient annoncer les mêmes conséquences : « Certaines petites bienséances, certaines conventions spéciales, n'étaient point observées par Cosette. Une mère, par exemple, lui eût dit qu'une jeune fille ne s'habille point en damas. »³⁴

Tout en s'inscrivant dans une représentation de la société et de ses valeurs morales, les vêtements de Fantine et de Cosette ouvrent l'espace romanesque vers celui du conte et de son imagerie codifiée. Cosette a échappé à la réalité de la misère en entrant dans l'univers

²⁶ *Ibid.*, II, III, 9, p. 333.

²⁷ *Ibid.*, III, VIII, 8, p. 596.

²⁸ *L'Intervention*, scène I, p. 843.

²⁹ *Ibid.*, p. 848.

³⁰ *Ibid.*, scène IV, p. 875.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, scène IV, p. 874.

³³ *Ibid.*, scène V, p. 880.

³⁴ *Les Misérables.*, IV, III, 5, p. 708.

merveilleux, sa mère, elle, en a été chassée : les douze coups de minuit ont laissé cette dernière dans l'absolu dénuement alors que sa fille a quitté les cendres pour la lumière :

C'était Fantine. Difficile à reconnaître.[...] Quant à sa toilette, cette aérienne toilette de mousseline et de rubans qui semblait faite avec de la gaieté, de la folie et de la musique, pleine de grelots et parfumés de lilas, elle s'était évanouie comme les beaux givres éclatants qu'on prend pour des diamants au soleil ; ils fondent et laissent la branche toute noire.³⁵

tout cela était blanc, et dans cette blancheur, elle rayonnait. C'était une candeur exquise se dilatant et se transfigurant dans de la clarté. On eût dit une vierge en train de devenir déesse.³⁶

Rien ne manque en effet au tableau pour faire de Cosette une Cendrillon, ni la marâtre cruelle, ni les sœurs, ni la protection providentielle d'un Jean Valjean bonne fée qui transforme ses guenilles et lui offre une poupée qui scelle son destin : « moment bizarre que celui où les haillons de Cosette rencontrèrent et étreignirent les rubans et les fraîches mousselines roses »³⁷. La présence d'un enfant, une fille, bouleverse l'intrigue stéréotypée des amours de la grisette puisque c'est le lien maternel qui sacralise la conduite de Fantine, mère naïvement fière d'avoir habillé sa fille de la vente de ses cheveux alors qu'elle est elle-même réduite à faire « de son jupon sa couverture et de sa couverture son jupon »³⁸. Tout ce que porte Cosette depuis son plus jeune âge semble tissé du malheur de sa mère : bébé rose et joufflu, elle est parée de rubans et de dentelles, bribes de la coquetterie « évanouie » de Fantine. « Entre Cosette et Fantine le rapport est de prédation : hyperbole impressionnante du rapport de maternité et d'enfantement », écrit Nicole Savy soulignant que Cosette « embellit et se pare des dépouilles de sa mère, dentelles et rubans »³⁹. Quand Jean Valjean, père de substitution, la délivre des Thénardier, il lui apporte des vêtements de laine noirs, ceux précisément pour lesquels Fantine avait besoin d'argent et pour lesquels elle fut contrainte de se sacrifier. Plus tard, il cèdera aux caprices vestimentaires de la jeune fille de plus en plus séduisante, ce qui lui vaudra de la perdre pour un autre et de disparaître. Ainsi le dit son épitaphe : « Il vivait. Il mourut quand il n'eut plus son ange »⁴⁰. Désormais cet ange évolue dans un autre monde où les tiroirs des commodes débordent de trésors ; cet ange rêve « d'un bonheur sans bornes vêtu de satin et de velours » et son âme s'envole « dans l'azur avec des ailes de dentelle de Malines »⁴¹. Assomption étrangement matérialiste et cruelle ! Cosette a été « restaurée » par le sacrifice de sa mère et l'abnégation de Jean Valjean ; elle est entrée dans le monde, venue au monde, au terme d'un parcours que la couleur de ses vêtements proclame : bébé couverte de dentelles blanches, petite fille en haillons puis en robe de laine noire. Dans les toilettes de jeune fille qu'elle se choisit, les touches blanches ou violettes atténuent, voire estompent les signes du deuil et, partant, le souvenir de sa mère misérable ; enfin sa robe de mariée et le peignoir blanc à mille plis du lendemain de ses noces achèvent sa rupture avec le passé et avec la cruelle réalité des haillons misérables.

Sans être des attributs magiques, les vêtements des petites filles ont un pouvoir singulier qui cristallise l'émotion et convoque l'autobiographie au sein même de la fiction. Les vêtements de Cosette sont généralement présentés comme son trousseau : trousseau

³⁵ *Ibid.*, I, IV, 1, p. 119.

³⁶ *Ibid.*, V, VI, 2, p. 1080.

³⁷ *Ibid.*, II, III, 8, p. 325.

³⁸ *Ibid.*, I, V, 9, p. 144.

³⁹ Nicole Savy, « Cosette : un personnage qui n'existe pas », dans *Lire Les Misérables*, textes réunis et présentés par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Librairie José Corti, 1985, p. 182.

⁴⁰ *Les Misérables*, V, IX, 6, p. 1151.

⁴¹ *Ibid.*, V, V, 6, p. 1064.

précieux de l'enfant dont la mère ne possède plus rien, trousseau utile et convenable offert par un bagnard à la fillette qui vient d'échapper au pire, trousseau somptueux de la jeune mariée héritant des parures féminines collectionnées par le grand-père libertin de son mari. Elle reçoit ces effets comme signe d'une nouvelle identité, un donateur en faisant disparaître un autre pour qu'elle puisse exister. Le motif n'est pas nouveau dans le roman hugolien : il faut se rappeler Agnès dans *Notre-Dame de Paris* que sa mère retrouvera grâce à un petit soulier, seule pièce conservée du trousseau de sa fille enlevée par les Égyptiens et devenue Esméralda. Pas de grisette au moyen-âge mais il est à noter que la mère d'Esméralda travaillait dans la doreloterie et la bimbelerie⁴² et 1830 reste en arrière-plan du roman. Elle aussi a dû se vendre pour habiller sa fille ; « de toutes ces horreurs elle fit des layettes, béguins et baverolles, des brassières de dentelles et des petits bonnets de satin, sans même songer à se racheter une couverture », sacrifice pour que l'enfant soit, ironisent les commères, « plus emmaillotée de rubans et de broderies qu'une dauphine du Dauphiné »⁴³. Métonymie de la protection, la layette et le trousseau semblent à même de protéger l'enfant ou la jeune fille qui se marie, de combler l'absence ou de conjurer le manque tout en rappelant, à grand renfort de fils et de rubans noués, les liens indéfectibles ; de même lorsque l'enfant quitte sa famille ou disparaît, le vêtement garde son souvenir, sa présence en creux. Si dans *Notre-Dame de Paris* le petit soulier d'Esméralda joue avec le code romanesque des retrouvailles, dans *Les Misérables* et *L'Intervention* le vêtement conservé acquiert une toute autre valeur. Au moment où Cosette prend l'habit des pensionnaires du couvent, Jean Valjean range les « nippes » de la fillette, ses bas et ses souliers dans une valise « avec force camphre et tous les aromates dont abondent les couvents »⁴⁴, valise qui ne le quittera plus et que Cosette appelle *l'inséparable*. A la fin du roman, dans le chapitre qui porte ce nom, alors que Cosette se marie, Jean Valjean ouvre la valise pour en dresser l'inventaire douloureux :

Il en tira lentement les vêtements avec lesquels, dix ans auparavant, Cosette avait quitté Montfermeil ; d'abord la petite robe noire, puis le fichu noir, puis les bons gros souliers d'enfant que Cosette aurait presque pu mettre encore, tant elle avait le pied petit, puis la brassière de futaine bien épaisse, puis le jupon de tricot, puis le tablier à poche, puis les bas de laine. Ces bas, où était encore gracieusement marquée la forme d'une petite jambe, n'étaient guère plus longs que la main de Jean Valjean. Tout cela était de couleur noire. C'était lui qui avait apporté ces vêtements pour elle à Montfermeil. A mesure qu'il les ôtait de la valise, il les posait sur le lit. Il pensait. Il se rappelait. C'était en hiver, un mois de décembre très froid, elle grelottait à demi-nue dans des guenilles, ses pauvres petits pieds tout rouges dans des sabots. Lui, Jean Valjean, il lui avait fait quitter ces haillons pour lui faire mettre cet habillement de deuil. La mère avait dû être contente dans sa tombe de voir sa fille porter son deuil, et surtout de voir qu'elle était vêtue et qu'elle avait chaud. Il pensait à cette forêt de Montfermeil ; ils l'avaient traversée ensemble, Cosette et lui ; il pensait au temps qu'il faisait, aux arbres sans feuilles, au bois sans oiseaux, au ciel sans soleil ; c'est égal, c'était charmant. Il rangea les petites nippes sur le lit, le fichu près du jupon, les bas à côté des souliers, la brassière à côté de la robe, et il les regarda l'une après l'autre. Elle n'était pas plus haute que cela, elle avait sa grande poupée dans ses bras, elle avait mis son louis d'or dans la poche de ce tablier, elle riait, ils marchaient tous les deux se tenant par la main, elle n'avait que lui au monde.

Alors sa vénérable tête blanche tomba sur le lit, ce vieux cœur stoïque se brisa, sa face s'abîma pour ainsi dire dans les vêtements de Cosette, et si quelqu'un eût passé dans l'escalier en ce moment, on eût entendu d'effrayants sanglots.⁴⁵

⁴² La *doreloterie* désigne la fabrication d'ouvrages de passementerie et par métonymie les rubans, les franges et les broderies.

⁴³ *Notre-Dame de Paris*, VI, 3, volume « Roman I », p. 644.

⁴⁴ *Les Misérables*, II, VIII, 9, p. 448.

⁴⁵ *Les Misérables*, V, VI, 3, p. 1086.

Une relique semblable assombrit l'intrigue de *L'Intervention* et en assure pourtant l'heureux dénouement : le couple d'ouvriers a perdu sa petite fille, emportée à l'âge de deux ans par le croup. Dans leur souvenir, elle garde l'allure d'une petite reine dans sa robe à brassières de dentelles confectionnée par sa mère et pieusement conservée dans un placard. La dispute qui les oppose au risque d'une rupture met en jeu cette relique qu'ils ne peuvent se partager, symbole de leur amour en indivision autant que d'un sacrilège. Ils se réconcilient, « *la petite robe serrée entre leurs deux poitrines* »⁴⁶, précise la didascalie finale.

Embaumée dans une valise ou serrée dans un placard, noire ou blanche, la robe de l'enfant rappelle l'insondable abîme de la douleur d'une famille et le martyr d'un père qui perdit sa fille. Après la disparition de Léopoldine Hugo en septembre 1843, un tableau d'Auguste Châtillon sacralisera son souvenir : *Léopoldine au livre d'heures*, cadeau du peintre pour les onze ans de l'enfant en 1835. La robe, sergé de laine rouge semé de petits motifs brochés en soie noire et blanche, entrera dans le monument de la fille aînée. Un portrait de la jeune fille dessiné par Madame Hugo et dédié à son mari en 1837, un morceau de l'étoffe de la robe cousu et légendé par Hugo « Robe de Didine - 1834. V.H. » et deux vers des *Contemplations* ajoutés en exil, « Oh ! la belle petite robe / Qu'elle avait, vous rappelez-vous ? »⁴⁷, composent ce reliquaire qui, comme la robe de *L'Intervention*, réunit les parents Hugo dans le souvenir de l'enfant perdue⁴⁸.

De ce qu'elle portait le 15 février 1843, jour de son mariage, rien ne manque : sa robe en taffetas de soie ivoire, son voile en tulle, sa couronne, ses bas, ses ballerines en satin, pas même les factures du trousseau, établies le 23 janvier et 10 février 1843⁴⁹, qui énumèrent entre autres les métrages de mousseline et de Valenciennes que Cosette fera revivre. Mais surtout furent conservés dans une housse à gants en satin, pièce du trousseau de mariage, la robe en toile de laine mauve quadrillée de blanc dans laquelle Léopoldine périt noyée ainsi qu'un ruban de soie violette à la bordure blanche et noire, couleurs du demi-deuil que la jeune femme portait en raison de la mort récente de son beau-père, M. Vacquerie. Une étiquette de la main de Madame Hugo est ainsi libellée : « Costume avec lequel ma fille est morte relique sacrée »⁵⁰, une relique que le père a déposée dans la châsse de son œuvre.

Ainsi, même si la portée des deux œuvres ne saurait être comparée, faut-il accorder aux vêtements féminins des *Misérables* et de *L'Intervention* une puissance d'évocation bien au-delà de leur contenu référentiel. Sans doute davantage que le roman qui vise une totalité, la pièce place au centre de l'intrigue le « discours » que tiennent les vêtements sur le personnage et le modèle social ou moral qu'il incarne. Les grisettes illustrent au plus haut point une telle lisibilité puisque robe de soie et robe de toile les distinguent et les trahissent. De l'une à l'autre se nouent les fils de leur destin de femme et de mère. C'est précisément la présence

⁴⁶ *L'Intervention*, scène 5, p. 884.

⁴⁷ *Les Contemplations*, IV, 6, volume « Poésie II », p. 403.

⁴⁸ Il faudrait également évoquer sa robe de communiant en mousseline blanche, représentée dans un autre tableau de Châtillon intitulé *La Première communion de Léopoldine à Fourqueux*. Adèle Hugo en parle dans ses souvenirs rapprochant la communiant de la mariée ; quant à Victor Hugo, il prête à Fantine qui va mourir ce rêve immaculé : « Elle aura un voile blanc, des bas à jour, elle aura l'air d'une petite femme. Ô ma bonne sœur, vous ne savez pas comme je suis bête, voilà que je pense à la première communion de ma fille ! », *Les Misérables*, I, VIII, 2, p. 227.

⁴⁹ Factures de Mme Lemoine, 22, rue des Saints-Pères et de Milles Bennetot, rue du Dauphin.

⁵⁰ À l'exception d'un morceau du voile de mariée conservé au musée de Villequier, tous les effets de Léopoldine appartiennent au fonds de la Maison Victor Hugo, 6, place des Vosges, Paris 4^e. Nous adressons nos remerciements à Claire Lecourt-Aubry pour ses précieux renseignements sur ce sujet. Les clichés des vêtements et des objets de Léopoldine Hugo peuvent être consultés sur les sites : <http://www.roger-viollet.fr/> ou <http://www.parisiennedephographie.fr/>

d'un enfant ou plutôt son absence qui sacralise dans chacune de ces œuvres le vêtement, relique blanche ou noire, aux couleurs d'une tragédie intime dont Victor Hugo n'a jamais livré la réalité du récit aux mots pour s'en délivrer mais dont l'ombre portée est permanente.