

Victor Hugo et la langue

Actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002

Textes réunis par Florence Naugrette
et présentés par Guy Rosa

Ouvrage publié en 2005 aux éditions Bréal avec le concours du Centre national du livre et de l'Université Paris7, reproduit avec la gracieuse autorisation de l'éditeur et l'accord du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle

© Editions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7

De la langue aux langages : *Les Misérables*

Philippe DUFOUR

« Comment une phrase survient-elle dans le dialogue? d'où vient qu'elle se souligne tout à coup d'elle-même dans l'attention de ceux qui l'entendent? » (*Les Misérables*)

Le dialogue dans les romans hugoliens a la mauvaise réputation de sonner faux. Les personnages y serviraient volontiers de porte-parole ; leurs répliques sont enjolivées par des mots d'homme de théâtre. La spontanéité du parler, la diversité des voix disparaissent derrière une éloquence d'auteur¹. Flaubert formule le grief à la lecture des *Misérables* : « Quant à leurs discours, ils parlent très bien, mais tous *de même*. Le rabâchage du père Gillenormant [*sic*], le délire final de Jean Valjean, l'humour de Tholomiès [*sic* derechef] et de Grantaire, tout cela est dans le même moule². » N'y a-t-il pas dans ce sentiment d'une uniformité des parlers une part d'idée reçue?

À relire *Les Misérables*, on a en effet plutôt l'impression d'un *melting pot* de paroles. D'abord parce que le langage de certains protagonistes se transforme au cours du temps. M. Madeleine ne parle plus comme Jean Valjean: « Depuis qu'il était à Montreuil-sur-mer, on remarquait que d'année en année son langage devenait plus poli, plus choisi et plus doux³. » Il suffit de comparer ses répliques lorsqu'il ordonne à Javert de relâcher Fantine, à celles du début du roman en présence de M^{gr} Myriel. Le parler de l'émondeur bagnard devenu entrepreneur et maire s'est policé et se perfectionnera encore: « On se

1. Premier échange au discours direct dans *Les Misérables*: « – Sire, dit M. Myriel, vous regardez un bonhomme, et moi je regarde un grand homme. Chacun de nous peut profiter. »

2. À Edma Roger des Genettes, juillet [?] 1862.

3. Les références renverront, après les numéros de la partie, du livre et du chapitre, à la page dans l'édition « Bouquins » des *Œuvres complètes*, vol. « Roman II », 1985 et 2002. Ici : I, 5, 3 ; p. 131.

souvent que M. Madeleine lisait beaucoup, Jean Valjean avait continué; il en était venu à causer bien; il avait la richesse secrète et l'éloquence d'une intelligence humble et vraie qui s'est spontanément cultivée. » (IV, 3, 4 ; 704) Sans doute les phases de cette évolution sont-elles gommées en raison de la rareté des prises de parole de Jean Valjean (il a ses traversées de silence ou sa parole est hors-champ: que dit-il à Cosette sur son banc du Luxembourg⁴ ?), on découvre sa voix soudainement, à travers d'inattendues tirades : discours d'agronome aux relents de parabole sur les orties ou sermon à l'adresse de Montparnasse par exemple. Jean Valjean n'est au reste pas le seul personnage au langage changeant : le parler d'Éponine mue avec l'âge, le parcours social, la vie sentimentale. Hugo commence par célébrer à travers sa voix la grâce du langage enfantin⁵, prodiguant les conditionnels de l'imagination souveraine quand Éponine et Azelma font du chat emmailloté une poupée:

Ce serait ma petite fille. Je serais une dame. Je viendrais te voir et tu la regarderais. Peu à peu tu verrais ses moustaches et cela t'étonnerait. Et puis tu verrais ses oreilles, et puis tu verrais sa queue, et cela t'étonnerait. Et tu me dirais: Ah! mon Dieu! et je te dirais: Oui, madame, c'est une petite fille que j'ai comme ça. Les petites filles sont comme ça à présent. (II, 3, 8 ; 321)

À la différence de Jean Valjean, l'histoire du langage d'Éponine sera l'histoire d'une dégradation. La voici conversant pour la première fois avec Marius dans la mesure Gorbeau: « Sa voix cherchait à être douce et ne parvenait qu'à être basse. Une partie des mots se perdait dans le trajet du larynx aux lèvres comme sur un clavier où il manque des notes. » (III, 8, 4 ; 587) Dans ce parler à trous, on entend un symbole : le misérable ne possède qu'un langage de fortune, avec lequel il ne peut donner vie à son existence ; le flux vital hoquette. La parole d'Éponine prend une valeur typique. Compte moins ici la réplique que la description qu'en fait le narrateur. Serait-ce pour cela que le dialogue hugolien est sous-estimé ? Il ne faut pas le réduire à ses reparties : Hugo ne cherche pas un mimétisme de pure forme, de simples effets de réel linguistiques ; il est d'abord un grand descripteur de la parole. Il ne se contente pas de la citer (même si le modèle du roman dramatique avec son dialogue sténographié qui

4. Il n'en affleurerait qu'un résumé très général : « Au Luxembourg, dans leurs tête-à-tête, il faisait de longues explications de tout, puisant dans ce qu'il avait lu, puisant aussi dans ce qu'il avait souffert. » (IV, 3, 4 p. 704)

5. Il est sans doute le premier à le faire. On chercherait en vain dans *La Comédie humaine* les voix de l'enfance.

dominait dans *Han d'Islande* n'est pas absent des *Misérables*) ; il l'analyse. Le dialogue hugolien ne reproduit pas uniquement des énoncés : il caractérise l'énonciation. Éponine détourne Patron-Minette de la rue Plumet: « Il est remarquable qu'Éponine ne parlait pas argot. Depuis qu'elle connaissait Marius, cette affreuse langue lui était devenue impossible. » (IV, 8, 4 ; 803)

Non seulement l'idiolecte de certains protagonistes évolue, mais Hugo est attentif également à diversifier les manières de dire chez des personnages apparentés : ainsi le parler populaire, pas plus que le peuple, n'est homogène. Si la veuve Hucheloup avec ses cuirs à répétition ressortit davantage au code littéraire d'une tradition comique, on entend aussi le langage des bas-fonds avec l'argot, langue sinistre chez Thénardier et ses complices, pleine de vie chez Gavroche. On entend encore le parler paysan, celui de Toussaint qui nécessite une traduction⁶ ; celui, picard, de Fauchelevent, avec ses vocables en hapax (*Pardine, fourbanser*). On entend enfin à côté de ce parler des champs le parler des villes, comme dans la discussion des quatre commères, écoutée par Gavroche. Cette conversation se présente d'abord à la façon d'un échantillon savoureux de français populaire ; mais peu à peu, elle prend une autre valeur, traduire l'inconscience politique d'une partie du peuple:

Comment voulez-vous que fasse le gouvernement avec des garnements qui ne savent qu'inventer pour déranger le monde, quand on commençait à être un peu tranquille après tous les malheurs qu'il y a eu, bon Dieu Seigneur, cette pauvre reine que j'ai vue passer dans la charrette! Et tout ça va encore faire renchérir le tabac. (IV, 11, 2 ; 848)

Les commères ne parlent pas le même langage que Gavroche. Ce n'est pas affaire de lexique ou de morpho-syntaxe, mais bien de vision. Voilà pourquoi Hugo décrit la parole, et consacre par exemple un livre à analyser l'argot : il y cherche les manières d'être au monde qui s'y trahissent et que quelques répliques suffisent parfois à révéler, comme pour ces quatre personnages disparaissants. Le dialogue, au-delà de sa vocation dramatique, permet une exploration du discours social.

Les Misérables font retentir la diversité des langages sociaux, depuis le langage crypté des malfrats jusqu'à l'art de la conversation

6. « Elle disait à travers son bégayement, dans son parler de paysanne de Barneville : Je suis de même de même ; je chose mon fait ; le demeurant n'est pas mon travail. (Je suis ainsi ; je fais ma besogne ; le reste n'est pas mon affaire.) » (IV, 15, 1 ; p. 908)

dans un salon ultra. On y perçoit les langages populaires et le langage juste-milieu, tel ce père dans les jardins du Luxembourg conseillant à son fils « d'éviter les excès » (t. III, p. 280). Les sarcasmes des voltairiens de tous bords (bonapartistes, royalistes ou bourgeois tout court) coexistent avec l'étrange langage du couvent, autre argot où « À jamais » signifie « Entrez », langue promise à mourir, mais Hugo l'affirme, c'est une tâche du romancier que de recueillir tous les langages d'une époque, qui composent l'histoire des mœurs :

Faire surnager et soutenir au-dessus de l'oubli, au-dessus du gouffre, ne fût-ce qu'un fragment d'une langue quelconque que l'homme a parlée et qui se perdrait, c'est-à-dire un des éléments, bons ou mauvais, dont la civilisation se compose ou se complique, c'est étendre les données de l'observation sociale, c'est servir la civilisation même. (IV, 7, 1 ; 778)

La langue, ainsi définie, apparaît en transit, rendant sensible l'évolution sociale. Le roman fait acte philologique en écrivant l'histoire des langages français, qui font et défont la langue. Par là, la représentation hugolienne de la parole, loin d'aligner les voix des personnages sur celle du narrateur, reste fidèle à une affirmation de la Préface de *Cromwell*, qu'elle démontre (où l'on comprend que la parole trace la voie de l'écriture) : « [...] la langue française n'est pas *fixée* et ne se fixera point. Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui⁷. » Suivons ce mouvement dans *Les Misérables*.

La mêlée des langages

La langue est composite et en devenir. Passant en revue le discours social de son siècle, Hugo en restitue les tensions. Dans la société post-révolutionnaire, qui cherche son assise, les langages se heurtent. Le récit souligne en particulier à quel point la Restauration se définit par cet antagonisme des langages : « Dire: *les régicides*, ou dire: *les votants*, dire: *les ennemis*, ou dire: *les alliés*, dire: *Napoléon*, ou dire: *Buonaparte*, cela séparait deux hommes plus qu'un abîme. » (I, 3, 1 ; 95) La manière de désigner Napoléon est un leitmotiv du roman : « [...] il avait été choqué que le maire de Montreuil-sur-mer, en parlant du débarquement à Cannes, eût dit *l'empereur* et non

7. Préface de *Cromwell*, éd. cit., vol. « Critique », p. 30.

Buonaparte. » (I, 8, 3 ; 228) Chacun défend ses mots. Le langage de l'invective poursuit les combats d'hier, ainsi, à distance, entre le père et le grand-père de Marius: « Le colonel était pour lui “un bandit”, et il était pour le colonel “une ganache”. » (III, 3, 2 ; 489) De même, dans le face-à-face entre M^{gr} Myriel et le conventionnel G, la polémique prend la forme tragique de la stichomythie où un argument chasse l'autre: « Que pensez-vous de Marat battant des mains à la guillotine ? / – Que pensez-vous de Bossuet chantant le *Te Deum* sur les dragonnades ? » (I, 1, 10 ; 36) Personne n'échappe au débat, pas même M. Mabeuf : figure apolitique qui rêve de se tenir en dehors des opinions actuelles pour, paisible bibliophile, se nourrir des grands auteurs du passé, il découvre que sa vie ne peut être en marge de l'ordre social, qu'elle en pâtit. Il mourra, belle âme sur la barricade, métamorphosé en Conventionnel régicide criant « Vive la République ! », comme rattrapant à l'article de la mort les mots jamais dits de *sa* langue.

Dogmatique, la parole politique reste approximative. Les sociolectes sont les belles infidèles du Verbe :

Dieu livre aux hommes ses volontés visibles dans les événements, texte obscur écrit dans une langue mystérieuse. Les hommes en font sur-le-champ des traductions; traductions hâtives, incorrectes, pleines de fautes, de lacunes et de contresens. (IV, 1, 4 ; 663)

La parole politique est dans le relatif, chaque parti pensant posséder le vrai texte. Les sociolectes forment des univers de croyance. Cela ne signifie évidemment pas qu'ils se valent aux yeux de Hugo : le scepticisme de Flaubert n'est pas son fait. Certaines traductions l'emportent sur d'autres. Le narrateur intervient dans la mêlée des langages pour trier les paroles, il participe au dialogue. On le mesure même lorsque, à la manière de Balzac, il incruste des mots empruntés dans sa phrase : il les utilise, mais les juge en passant, avec ironie à l'occasion : « Les “édiles”, comme on dit en patois élégant. » (IV, 6, 2 ; 755) L'oxymore apparent donne à penser : il n'y a pas la langue française, il n'y a que des patois sociaux – parmi lesquels ce qu'on appelait naguère le bon usage perd sa précellence. Le mot entre guillemets désigne un langage sclérosé, à l'image d'une pensée. Il finira dans le *Dictionnaire des idées reçues*, comme représentant du souci d'ordre de la bourgeoisie⁸. L'exemple est bien anodin sans

8. « Édiles – Tonner contre à propos du pavage des rues – À quoi songent nos édiles ? » (*Bouvard et Pécuchet*, « Folio », 1998, p. 511) Les guillemets hugoliens tiennent parfois lieu à eux seuls de commentaire, ainsi avec « l'ordre établi » (III, 4,

doute, mais il entre en opposition avec les mots élus par le narrateur : « Pour nous servir du mot trivial, c'est-à-dire populaire et vrai, elle rechigna. » (IV, 1, 1 ; 652) L'écriture accueille les paroles d'en bas, pendant qu'elle raille la parole bourgeoise, prenant ainsi position dans la lutte des langages. De plus, ce *elle* qui rechigne ici, c'est la monarchie après 1815, fermée à l'avenir : la phrase en conjoignant les mots « populaire et vrai » désigne le sens de l'Histoire que ne voit pas la monarchie⁹. L'esthétique est politique : mettre « un bonnet rouge au vieux dictionnaire », c'est déjà donner voix aux langages de demain. Dédaigneux du langage de l'élégance, le romancier accorde place dans son écriture à la parole vraie du peuple. Le roman représente l'Histoire ; le style la préfigure.

La contestation des grands genres d'éloquence

Tel est le critère pour distinguer les langages : évaluer leur capacité à parler d'avenir, leur pouvoir d'invention. D'où dans le roman le discrédit qui frappe les genres rhétoriques établis, solidaires du mythe d'une langue fixée et d'un ordre intangible, au premier rang desquels on trouve l'éloquence de la chaire et l'éloquence du barreau. L'éloquence sacrée constitue une parole lointaine dans le récit, symboliquement figurée par cet évêque venu dire la messe au milieu du baigneur, en instaurant un périmètre de sécurité. Jean Valjean se souvient : « Il a parlé, mais il était trop au fond, nous n'entendions pas. Voilà ce que c'est qu'un évêque. » (I, 2, 3 ; 62) Cette parole distante oublie son destinataire. Cette éloquence est coupée de la réalité sociale. L'évêque est un avatar du prêtre dans *Le Dernier Jour d'un condamné* dont les mots ne parvenaient pas à la conscience du prisonnier, se confondant avec les bruits de la voiture pendant le transfert à la Conciergerie : « C'était un bruit de plus¹⁰. » Le récit avait choisi d'éluder cette parole, trop générale, discours ayant précédé la circonstance. De même dans *Les Misérables*, l'écriture réduit

1 ; p. 513) ou avec « la société » (I, 5, 2 ; p. 130) qui désigne la société bien pensante de Montreuil-sur-mer, la *bonne société* et par ricochet dénonce l'égoïsme d'un groupe ignorant le *reste* de la société.

9. On trouve une semblable association du langage d'en bas et de la vérité dans le reliquat des *Misérables* : « Le peuple avec son goût des métaphores triviales et vraies » (fragment 13427, f° 82 ; éd. cit., vol. « Chantiers », p. 863). Trivial, vrai : les mots deviennent synonymes ; l'écriture défait la langue et les idées reçues qu'elle abrite.

10. *Le Dernier Jour d'un condamné*, vol. « Roman I », p. 456.

pratiquement au silence l'éloquence de la chaire : au Petit-Picpus, nous voyons M. de Rohan, nous n'entendons pas ses prédications ; à Digne, le prêche de carême « assez éloquent » d'un jeune vicaire est simplement résumé (I, 1, 4 ; 13). Pas de cérémonie dans l'église au moment du mariage de Cosette et de Marius ; nul prêtre au moment de l'agonie de Jean Valjean. Étranger à la rhétorique de la chaire, M^{gr} Myriel représente la véritable éloquence religieuse. Sa parole est adaptée à l'auditoire, formulée dans le langage de ses ouailles : « Né provençal, il s'était facilement familiarisé avec tous les patois du midi [...]. Il savait dire les choses les plus grandes dans les idiomes les plus vulgaires. Parlant toutes les langues, il entra dans toutes les âmes. » (*ibid.*, 14) Il « prêchait moins qu'il ne causait », dit encore le narrateur (I, 1, 3 ; 11). Nous ne le voyons effectivement pas monter en chaire. Il officie dans la conversation – et sa parole, au dernier jour d'un condamné, porte. L'éloquence *ex cathedra*, délivrant une vérité hors du temps, indifférente à l'Histoire, a vécu: la vraie parole religieuse se doit d'être plus proche de la société, du côté de « l'abaissé »¹¹. N'est-ce pas ce que nous dit le nom en forme de calembour du républicain Bossuet ?

L'éloquence du barreau fournit une autre cible. Le procès Champmathieu tourne à la satire du plaidoyer de l'avocat comme du réquisitoire du procureur. L'un et l'autre usent de la même rhétorique, néo-classique, bardée de périphrases, lestée de mots nobles qui font de la branche de pommier un *rameau* dans la bouche de l'avocat, tributaire de canons descriptifs qui permettent au procureur de calquer le portrait de Jean Valjean en monstre sur le récit de Thérémène dans *Phèdre* (I, 7, 9 ; 213-214)¹² ! Ces voix s'affichent comme des voix du passé: le procureur profite d'ailleurs de son réquisitoire pour dénoncer le romantisme, école de démoralisation. L'écrivain réplique, en désarticulant ce discours, résumé, ponctué par des *etc. etc.* à la Stendhal, à la manière aussi de *Claude Gueux* : « “Messieurs les

11. Le seul sermon de Mgr Myriel dans la cathédrale est politique: il dénonce l'impôt sur les portes et fenêtres et pose « la question sociale » (I, 1, 4 ; p. 13). La chaire se fait tribune.

12. La préface de 1832 au *Dernier Jour d'un condamné* épinglait déjà ce style néo-classique du ministère public: « Son réquisitoire, c'est son œuvre littéraire, il le fleurit de métaphores, il le parfume de citations, il faut que cela soit beau à l'audience, que cela plaise aux dames. [...] Il hait le mot propre presque autant que nos poètes tragiques de l'école de Delille. » (éd. cit., p. 412) Cela devient un *topos* de la littérature romantique: l'avocat général, dans *Le Rouge et le noir*, « faisait du pathos en mauvais français sur la barbarie du crime » – « emphase pillée à la Bossuet », juge le défenseur de Julien (in *Romans*, « La Pléiade », 2001, t. I, p. 673).

jurés, la société serait ébranlée jusque dans ses fondements, si la vindicte publique n'atteignait pas les grands coupables comme celui qui, etc.” / Après ce discours mémorable, l'avocat de Claude parla. »¹³ Cette parole qui engage l'avenir d'un homme n'est qu'un effort de mémoire (quelle ironie dans l'expression « discours mémorable » !). Un même pastiche, les mêmes ellipses dans *Claude Gueux* et *Les Misérables* : comme pour l'éloquence de la chaire, les romans se réécrivent quand il s'agit de transcrire l'éloquence du barreau, montrant ainsi dans la durée interne de l'œuvre une langue fixée, une rhétorique *ne varietur*. Ce n'est pas dans les prétoires que résonne la parole du juste : parmi les amis de l'ABC, Bahorel a pour devise *avocat jamais*.

Éloge d'une parole en mouvement

Contre ces modèles hérités, le roman capte de nouveaux types de parole, parmi lesquels on attendrait l'éloquence de la tribune, longtemps bâillonnée, redevenue essentielle avec le système représentatif. Le narrateur dit certes l'importance de la parole parlementaire, associée à la liberté d'expression, dans un généreux éloge de la monarchie de Juillet : « Louis-Philippe a été un roi de plein jour. Lui régnant, la presse a été libre, la tribune a été libre, la conscience et la parole ont été libres. » (IV, 1, 3 ; 661) Mais Hugo a beau dire, dans *Les Misérables* la presse et la tribune sont hors-champ. Les quelques articles de journaux reproduits se cantonnent dans le fait divers, on n'entend pas la voix des orateurs¹⁴. Elle retentira, en situation d'échec, dans *L'Homme qui rit* où le « discours sur la misère » de Gwynplaine voulant parler pour les muets se termine au milieu des quolibets. Elle attendra pour ressusciter dans son époque de gloire et d'efficacité *Quatrevingt-Treize*. Comme si rejaillissait sur le temps de l'histoire racontée le temps présent du Second Empire où la tribune n'est qu'un simulacre de pouvoir. Comme si également il y avait conscience qu'après la Révolution les bonnes paroles ne sont pas tombées du haut de cette tribune. L'éloquence parlementaire n'a pas fait l'Histoire. Souvenons-nous des

13. *Claude Gueux*, vol. « Roman I », p. 873.

14. Pas davantage ne se manifeste le poids de l'opinion publique. L'opinion bruit au début du roman sous une forme dégradée, la médisance, à Digne, « petite ville où il y a beaucoup de bouches qui parlent et fort peu de têtes qui pensent » (I, 1, 1 ; p. 6).

paroles amères de *Claude Gueux* sur des chambres occupées de l'inessentiel quand il faudrait aborder la question sociale¹⁵ : le narrateur se substituait alors à ces orateurs indignes pour prononcer un discours qui est la péroraison du roman, son point d'aboutissement. Le narrateur des *Misérables* remplit un rôle comparable : c'est lui le tribun (il a fait du roman une tribune, fulmine Barbey d'Aurevilly¹⁶), c'est lui l'avocat (il conçoit le roman comme un tribunal de l'Histoire¹⁷). Les véritables éloquences de la tribune et du barreau se fondent dans son écriture.

Cependant, dans l'histoire racontée, émerge une parole politique authentique. Seulement, elle n'émane pas de la tribune, mais de la rue. Le récit valorise l'éloquence de la borne, véritable parole novatrice. C'est là, pas dans l'hémicycle, que se joue l'avenir. On la saisit fermentant à l'intérieur des cabarets du faubourg Saint-Antoine : « En temps de troubles on s'y enivre de paroles plus que de vin. Une sorte d'esprit prophétique et un effluve d'avenir y circulent, enflant les cœurs et grandissant les âmes. » (IV, 1, 5 ; 675) Du *on* sujet à l'*âme* exaltée à la clausule, cette parole est élévation : l'individu s'y révèle dans toute sa dignité. On est bien loin d'un Vigny ou d'un Taine, ne reconnaissant dans l'éloquence de la borne que bas instincts¹⁸ ! À l'approche de juin 1832, le narrateur hugolien recueille, en flâneur du faubourg Saint-Antoine, des répliques attrapées à la volée : « On y entendait des paroles comme celles-ci [...] » (*ibid.* ; 668), amorces de discours, mais significatives, mémorables, comme ces mots historiques qui figurent dans un récit d'historien. Un personnage pastiche d'ailleurs involontairement la parole du grand homme : « [...] un ouvrier s'écria : *Nous n'avons pas d'armes!* – Un de ses camarades répondit : – *Les soldats en ont!* – parodiant ainsi, sans s'en douter, la proclamation de Bonaparte aux armées d'Italie. » (*ibid.*) Dans le faubourg Saint-Antoine, c'est ainsi la parole des soldats de la Révolution qui renaît. L'épopée inachevée reprend. De ce point de vue, il vaut de constater que la technique des paroles glanées sera encore utilisée par Hugo quand dans son dernier roman il décrira la Convention, en condensant un moment d'Histoire à travers un

15. *Claude Gueux*, p. 876-877.

16. Dans son compte rendu des *Misérables* en 1862 : « Hugo avait, certes! plus la dignité qui lui convient quand il proclamait son axiome d'autrefois : *l'art pour l'art*, qu'à présent qu'il fait d'un roman une chaire de démocratie. »

17. « Punissons, puisque nous sommes l'histoire [...] » (II, 1, 13 ; p. 269)

18. Le docteur Noir évoque les temps de révolution, alors que « le beuglement de la voix étouffe l'expression pure de la pensée, que la hauteur de la taille est plus prisée que la grandeur du caractère, que la harangue sur la borne fait taire l'éloquence à la tribune. » (*Stello*, Garnier-Flammarion, 1984, p.106)

florilège de répliques. Cette similitude stylistique rapproche les deux époques : 1793-1832, la même parole ressurgit, la même légende du siècle se poursuit. Suspendue en 1815, dévoyée en 1830, la Révolution n'est pas étouffée. Les bribes d'éloquence suggèrent aussi une Histoire qui cherche sa formulation, son mot juste. Mais ces paroles en fragments convergent : un même projet révolutionnaire se dégage des répliques éparses, ou des passages cités, entrecoupés de points de suspension, d'un discours prononcé par un orateur anonyme monté sur une borne (*ibid.* ; 669). Cette technique narrative devient ainsi la métaphore de la volonté générale qui cristallise : les mots sont prêts à faire bloc, la vérité historique est en instance d'être plébiscitée. D'extraordinaire façon, Hugo nous fait assister à la formation d'un sociolecte, l'éveil d'une conscience politique, avec des paroles qui se rassemblent.

Un nouvel art de la conversation

Il est encore une autre parole en mouvement que valorise le texte : la parole de la conversation – et de nouveau contre un faux modèle, l'art de la conversation d'Ancien Régime, comportant ses règles de savoir-vivre, codifié à l'instar des rhétoriques et des poétiques, et définitivement obsolète. Le récit le montre dans le chapitre intitulé « Un ancien salon ». Il s'agit du salon ultra de la baronne de T. (désignée d'une simple initiale comme les personnages secondaires dans les romans du XVIII^e siècle : c'est déjà en faire une figure anachronique¹⁹). Une phrase suffit à en synthétiser les conversations :

On y prenait le thé, et l'on y poussait, selon que le vent était à l'élégie ou au dithyrambe, des gémissements ou des cris d'horreur sur le siècle, sur la charte, sur les buonapartistes, sur la prostitution du cordon bleu à des bourgeois, sur le jacobinisme de Louis XVIII ; et l'on s'y

19. Premier titre prévu pour le chapitre « Un ancien salon » : « Madame de T., laquelle signifie peut-être Madame de R. ou Madame de S. ». R, S, T: Hugo fait réciter l'alphabet aux amateurs de clés. R, S, T : Gotha de l'insignifiance ? Ou rébus de la survivance : RST/*est resté* ? Par ordre d'apparition, T.R.S. : danse macabre d'un squelette consonantique sans la chair de la vraie vie. Vocalisons : Thérèse. Les salons des T.R.S. sont la version exténuée de « la fête chez Thérèse », duchesse de cœur. Les masques ne sont pas où l'on croit. T. : au bout du compte, un calembour (fiente de l'esprit qui vole au milieu de l'esprit de la conversation, TeRRReSTRRe) : salon de T./salon de thé, les jaboteurs ultras ont besoin des excitants modernes.

entretenait tout bas des espérances que donnait Monsieur, depuis Charles X. (III, 3, 1 ; 483)

Ces pages ne rendent pas sensible le brio de la conversation. Tout au plus y trouve-t-on quelques bons mots de ce Gillenormand qui dans le roman, adepte du monologue, ne fera guère que s'écouter parler : sa parole tourne à vide. Dans *Les Misérables*, les bons mots changent de classe ; ils sont du côté de Gavroche, du gamin de Paris: « Quant à des mots, cet enfant en a comme Talleyrand. » (III, 1, 2 ; 458) Hugo n'éprouve aucune nostalgie à l'égard de l'art aristocratique de la conversation, contrairement à Barbey ou, parfois (dans *Autre étude de femme*²⁰), à Balzac. On songe plutôt en lisant ce chapitre à la peinture qu'au même moment Fromentin fait du salon de M^{me} Ceysnac, la tante de Dominique, résumant lui aussi des conversations qui ressassaient les souvenirs, sans en citer la moindre réplique au discours direct : parole sous l'éteignoir, langue morte déjà²¹. Semblablement, dans *Les Misérables*, le narrateur, d'une écoute flottante, réduit les propos des ultras-royalistes à leur plus simple expression, à ce que Balzac appelait le *fond de la langue* (son dépôt idéologique) : « Conserver, Conservation, Conservateur, c'était là à peu près tout le dictionnaire. *Etre en bonne odeur*, était la question. Il y avait en effet des aromates dans les opinions de ces groupes vénérables, et leurs idées sentaient le vétéver. » (III, 3, 3 ; 493) À l'opposé du faubourg Saint-Antoine dont le langage se diffuse et trouve son écho, cette parole de repli se concentre et restera sans suite. Le chapitre « Un ancien salon » ne remplit en effet aucune fonction narrative immédiate : il ne prépare pas des dialogues à venir, Gillenormand a cessé de fréquenter ce salon au moment de l'intrigue. On y verra l'image d'une parole sans portée, en dehors de l'Histoire, sans incidence sur le présent. Le romancier remplit avant tout un devoir d'historien des mœurs.

Toutefois ce chapitre possède un rôle dans la structure du récit : il entre en antithèse avec la description des conversations de l'ABC. D'un côté, une langue fixée du ressentiment ; de l'autre une parole de l'invention, pleine de générosité. Les conversations du cercle républicain incarnent l'idéal hugolien de la pensée en mouvement, qui ébranle Marius : « Le va-et-vient tumultueux de tous ces esprits en liberté et en travail faisait tourbillonner ses idées » ; « Il semblait qu'il n'y eût pas pour ces jeunes gens de “ choses consacrées ”. Marius entendait sur toute matière, des langages singuliers, gênants pour son

20. Mais *Le Cabinet des antiques* ou *La Duchesse de Langeais* en donnent une image autrement cruelle.

21. Fromentin, *Dominique*, Le Livre de Poche Classique, 2001, p. 99-100.

esprit encore timide²². » Marius s'était en effet contenté de passer d'un langage aux idées arrêtées à un autre : « En quittant les opinions de son grand-père pour les opinions de son père, il s'était cru fixé [...]. » Au bout du chapitre, Hugo, de nouveau en descripteur de la parole, reconnaît à travers elle une manière d'être : « Et les sarcasmes, les saillies, les quolibets, cette chose française qu'on appelle l'entrain, cette chose anglaise qu'on appelle l'humour, le bon et le mauvais goût, les bonnes et les mauvaises raisons, toutes les folles fusées du dialogue, montant à la fois et se croisant de tous les points de la salle, faisaient au-dessus des têtes une sorte de bombardement joyeux. » (III, 4, 4 ; 531) Cette parole est pleine de vitalité (bien différente de celle des républicains de *L'Éducation sentimentale* ou du *Ventre de Paris* qui sera piètre parlotte), proche de la parole en fête à la pension Vauquer, n'était qu'ici le ludique, carnaval des idées, prélude au politique. Le début du chapitre suivant célèbre l'imprévu animant les échanges, le mélange des tons, les trouvailles au milieu du brouhaha. Une esthétique romantique de la parole remplace le classique art de la conversation :

Les chocs des jeunes esprits entre eux ont cela d'admirable qu'on ne peut jamais prévoir l'étincelle ni deviner l'éclair. Que va-t-il jaillir tout à l'heure ? on l'ignore. L'éclat de rire part de l'attendrissement. Au moment bouffon, le sérieux fait son entrée. Les impulsions dépendent du premier mot venu. La verve de chacun est souveraine. Un lazzi suffit pour ouvrir le champ à l'inattendu. Ce sont des entretiens à brusques tournants où la perspective change tout à coup. Le hasard est le machiniste de ces conversations-là. (III, 4, 5 ; 531-532)

Voilà, aux antipodes des idées reçues, une parole du possible, de la remise en cause²³. Au bord d'être vaincus, les amis de l'ABC perpétueront cette parole souveraine et insoumise, comme un déni de réalité, langage de l'irrévérence à l'instar du mot de Cambronne: « Les cartouches des assiégés s'épuisaient ; leurs sarcasmes non. Dans ce tourbillon du sépulcre où ils étaient, ils riaient. » (V, 1, 21 ; 981)

22. III, 4, 3 ; p. 525-526 pour les deux citations et la suivante.

23. Le parler de Gavroche participe de ce modèle : Robert Ricatte remarquait qu'il était sans préméditation (Gavroche ignore le monologue intérieur), naissant au hasard des circonstances. Voir « Style parlé et psychologie », in *Hommage à Victor Hugo*, Université de Strasbourg, 1962, p.139-147. Gavroche, loquace flâneur, est l'allégorie de la pensée en marche.

Un langage fixe, mais vrai: le langage amoureux

Cependant, ce langage idéal est en avance sur l'Histoire. Ceux qui le parlent meurent sur la barricade en juin 1832, confiant leurs paroles à l'avenir. Mais avant de mourir, ils écoutent Jean Prouvaire réciter un poème d'amour. Le langage amoureux constitue dans le récit ce qui survit à l'Histoire, la dépasse. L'épopée dans *Les Misérables* reste inachevée, l'idylle a lieu : « Ils réalisaient le vers de Jean Prouvaire », dira le narrateur à propos de Marius et de Cosette en faisant justement allusion au poème murmuré sur la barricade (V, 6, 2 ; 1081). Prouvaire demeure comme l'auteur d'un poème (Hugo rêva même un moment d'en écrire une série qu'il lui eût attribuée). Langage politique et langage amoureux entretiennent des rapports complexes dans le roman. Suivant l'optimisme hugolien, l'amour, un amour universel, est l'horizon du politique. Mais l'amour apparaît aussi sous la menace de l'Histoire. Langage privé et langage de l'intérêt général sont alors en concurrence : pensons à la romance que chante Gavroche en allant rejoindre la barricade et qui, interrompue, change de registre lorsqu'elle reprend : « Mais il reste encor des bastilles, / Et je vais mettre le holà/ Dans l'ordre public que voilà.// Où vont les belles filles, / Lon, la. » (IV, 15, 4 ; 921) Le refrain semble tout à coup incongru, les rimes pour l'oreille plus que pour le sens : comment accorder les bastilles et les belles filles? Où sont passées les « charmilles », « mantilles » et « quadrilles » d'antan? Un idéal chasse l'autre, de même dans cette chanson de la Thénardier, lors de la rencontre avec Fantine: le chevalier abandonne sa dame pour aller en croisade. « Il le faut, je suis chevalier/ Et je pars pour la Palestine. » (I, 4, 1 ; 121)²⁴ Les poèmes d'amour, disséminés dans le roman, sont là comme de fragiles îlots au milieu de la prose du monde et de la violence de l'Histoire : langage en discontinu.

Même la Thénardier récite un poème d'amour, dans cette scène où elle fait illusion aux yeux de Fantine. Le langage amoureux est langage du rachat. Dans la dernière partie du roman, le vieux Gillenormand, grâce à un amour par procuration, regagne une générosité, oublie son intransigeance politique. Son langage se déleste du ressentiment. La rivalité des sociolectes s'évanouit dans une adhésion à une parole dé-située parce que purement humaine. Les voix de Gillenormand et du narrateur se rejoignent pour célébrer

24. Voir encore l'air fredonné par Éponine : « Vous me quittez pour aller à la gloire, / Mon triste cœur suivra partout vos pas. » (III, 8, 16 ; p. 618) Au Petit-Picpus, le mot *amour*, interdit de partition musicale, est remplacé par le martial *tambour* ou par le non moins militaire *pandour* (mercenaire hongrois ou croate) !

l'amour, comme Marius l'avait fait dans son cahier du Luxembourg : « Est-ce qu'il peut y avoir trop de parfums, trop de boutons de roses ouverts, trop de rossignols chantants, trop de feuilles vertes, trop d'aurores dans la vie? est-ce qu'on peut trop s'aimer ? », demande le grand-père ; « Ces félicités sont les vraies. Pas de joie hors de ces joies-là. L'amour, c'est là l'unique extase. Tout le reste pleure. », conclut le narrateur à la fin du même chapitre (V, 6, 2 ; 1084 et 1086). Les personnages et le narrateur parlent alors d'une même voix – qui est celle de l'auteur (Flaubert le reprochait au Crocodile) : c'est qu'ils se rencontrent dans une vérité absolue, en regard de laquelle les sociolectes, belles infidèles du Verbe, se découvrent relatifs et inessentiels.

Au-dessus de l'Histoire (il en est l'avant et l'avenir), ce langage éternel est un langage originel. Le duo de Cosette et Marius met en scène cette naissance du langage, dans le jardin de la rue Plumet : « Alors elle entendit sa voix, cette voix qu'elle n'avait vraiment jamais entendue, qui s'élevait à peine au-dessus du frémissement des feuilles et qui murmurait. [...] Par intervalles, Cosette bégayait une parole. Son âme tremblait à ses lèvres comme une goutte de rosée à une fleur. / Peu à peu ils se parlèrent. L'épanchement succéda au silence qui est la plénitude. » (IV, 5, 6 ; p. 742 et 744) Voilà un langage désocialisé : la voix de Marius se confond avec le « frémissement des feuilles », comme si elle procédait des voix de la nature ; les mots de Cosette suscitent la comparaison avec la goutte de rosée (symbole reçu de régénération). Ce langage du commencement, *murmure* ou *bégaiement*, est soustrait à toute emphase, aux préméditations de l'éloquence. La parole amoureuse côtoie volontiers le silence, qualifié ici de « plénitude », sans rien de contraint : « Se taire ensemble ; douceur plus grande encore que de causer. » (IV, 8, 3 ; 800) Le motif traverse l'œuvre de Hugo, depuis *Han d'Islande* :

Tous deux restèrent sans paroles, parce qu'ils étaient dans un de ces moments solennels, si rares et si courts sur la terre, où l'âme semble éprouver quelque chose de la félicité des cieux. Ce sont des instants indéfinissables que ceux où deux âmes s'entretiennent ainsi dans un langage qui ne peut être compris que d'elles [...].²⁵

Le bonheur de ce paradoxal idiome consiste à n'en pas trop dire. Se contenter de peu : le discours amoureux est un épicurisme du verbe. Un simple monosyllabe suffit à des rêveries inépuisables : « Quiconque a aimé sait tous les sens rayonnants que contiennent les

25. *Han d'Islande*, éd. cit., vol. « Roman I », p. 28.

quatre lettres de ce mot : Elle. » (III, 8, 8 ; 597) *Rayonnants* : par la polysémie de l'adjectif (lumière, joie, diffusion), l'écriture se met au diapason d'un langage euphorique, fondé sur quelques mots-mondes, comme encore l'*ange* : « – Ange! disait Marius. / *Ange* est le seul mot de la langue qui ne puisse s'user. Aucun autre mot ne résisterait à l'emploi impitoyable qu'en font les amoureux. » (V, 5, 4 ; 1059) Tel est le bonheur d'un pareil langage : fixé et pourtant toujours renouvelé dans l'instant. Rien ici de la raillerie flaubertienne sur les clichés du discours amoureux²⁶, même si *Les Misérables* ont leur Rodolphe Boulanger en la personne de Tholomyès, descendant également de Phœbus :

– Si je t'aime, ange de ma vie ! s'écria le capitaine en s'agenouillant à demi. Mon corps, mon sang, mon âme, tout est à toi, tout est pour toi. Je t'aime, et n'ai jamais aimé que toi. / Le capitaine avait tant de fois répété cette phrase en mainte conjoncture pareille, qu'il la débita tout d'une haleine, sans faire une seule faute de mémoire.²⁷

Pourtant, ce langage échappe à la rhétorique, parce qu'il est d'abord une énonciation, qui singularise les vocables, qui casse le déroulement somme toute indifférent des phrases pour inscrire au passage une signification essentielle : « [...] ces adorations qui éclatent dans la façon de dire une syllabe. » (I, 3, 4 ; 103) C'était au temps des amours de Fantine. Aussi le narrateur ne transcrit-il jamais sans précaution des phrases dont le sens n'est pas dans la linéarité, dont la sémantique est dans le signifiant : le récit aime décrire la parole amoureuse, il la célèbre poétiquement, comme dans ces lignes où une fois de plus le duo participe d'un universel message, vivifiant :

[...] et ils disaient des paroles d'amour dont les arbres frissonnaient. / Qu'étaient-ce que ces paroles? Des souffles. Rien de plus. Ces souffles suffisaient pour troubler et pour émouvoir toute cette nature. Puissance magique qu'on aurait peine à comprendre si on lisait dans un livre ces causeries faites pour être emportées et dissipées comme des fumées par le vent sous les feuilles. Otez à ces murmures de deux amants cette mélodie qui sort de l'âme et qui les accompagne comme une lyre, ce qui reste n'est plus qu'une ombre ; vous dites : Quoi ! ce n'est que cela ! (IV, 8, 1 ; 794)

26. Article *Ange* du *Dictionnaire des idées reçues*: « Fait bien en amour, et en littérature. » (Bouvard et Pécuchet, p. 488)

27. *Notre-Dame de Paris*, vol. « Roman I », p. 706.

L'image musicale indique un langage fondé sur le dire, indifférent aux mots et échappant par là-même au discours social, qu'il détourne. Il fait sens et prétexte des premiers mots venus : « Se parler longuement, et dans les plus minutieux détails, de gens qui ne les intéressaient pas le moins du monde ; preuve de plus que, dans ce ravissant opéra qu'on appelle l'amour, le libretto n'est presque rien. » (IV, 8, 3 ; 800) Dans le discours amoureux, la communication se débarrasse de la langue.

Du discours amoureux qui invente une langue à usage privé à la parole d'irrévérence de Gavroche et des amis de l'ABC, *Les Misérables* exalte le langage en liberté. Rien de plus étranger à cet imaginaire que la fatale aliénation par les mots, ce tassement de la langue en dictionnaire des idées reçues que Flaubert se complait alors à décrire. On ne fixe ni l'idiome, ni l'Histoire. Du dialogue des personnages se dégage une conception évolutionniste de la langue, qu'on reconnaîtrait bien sûr aussi dans le style hugolien à la recherche du langage de demain contre les langages du jour. Qu'on songe seulement au plaisir manifeste chez Hugo à exhiber les tours néologisants : « une de ces émotions qu'on pourrait appeler des tremblements de terre intérieurs », « ces solitudes contiguës à nos faubourgs qu'on pourrait nommer les limbes de Paris », « ce qu'on pourrait appeler des gouttes d'âme », « ce vertige mystérieux et souverain qu'on pourrait nommer l'appel de l'abîme »²⁸. À la différence de la périphrase néo-classique qui par souci du bienséant se substitue au mot propre, la périphrase hugolienne pallie le mot absent. Portant souvent sur la *terra incognita* de l'intériorité, elle refuse de s'enfermer dans le vocabulaire psychologique, fixiste, essentialiste, hérité du roman d'analyse. « Ce qu'on pourrait appeler » : ce tour défriche l'inconnu. Il constitue un événement linguistique. Il célèbre le travail de l'esprit. Il affiche la métaphore et la liberté du style – qui rebaptise le réel. Le langage se dégage ainsi du dicible, de la parole constituée, datée : « ce qu'on appelait dans l'ancien régime *la double main* », « ce qu'on appelait alors un élégant », « ce que nous appelons aujourd'hui *l'idée des nationalités* »²⁹. Ce qu'on appelait / ce qu'on appelle / ce qu'on pourrait appeler : « la langue française n'est pas *fixée* et ne se fixera point ». « On jette les hauts cris. Qu'est-ce que ce style? qu'est-ce que cela veut dire ? / C'est la langue française qui arrive³⁰. » Et passe, et s'en va.

28. I, 8, 3 ; p. 229 ; III, 1, 5 ; p. 461 ; IV, 5, 5 ; p. 741 ; IV, 14, 4 ; p. 896.

29. III, 3, 2 ; p. 387 ; IV, 4, 2 ; p. 726 et III, 4, 1 ; p. 517.

30. Écrit peut-être en 1863. Dans *Océan*, ms. 13424, f° 197, édition citée, vol. « Océan », p. 176.