

Yvette PARENT

L'emploi de l'argot dans *Le Dernier Jour d'un condamné*.

Hugo le rappellera dans le livre VII de la quatrième partie des *Misérables*, il est le premier à introduire l'argot dans un roman ; il ajoute que les réactions furent horrifiées. Pourtant, dans l'article assez perfide que Charles Nodier écrit sur *Le Dernier Jour d'un Condamné* (*Journal des Débats* du 26 février 1829), celui-ci fait silence sur ce recours à l'argot, sujet qui par ailleurs l'intéresse. Il dit, qualifiant le style de Hugo : « Sa prose, riche et pittoresque comme ses vers, a pourtant le tort d'être un peu tendue¹ », ce qui est pour le moins un euphémisme.

Il y aurait donc une recherche à faire chez Jules Janin dans *La Quotidienne* du 3 février 1829 et dans *Le Globe* du 4 février de la même année, pour savoir s'il y eut des commentaires plus précis ; mais davantage que sur l'argot, c'est sur le plaidoyer pour l'abolition de la peine de mort que le roman a cristallisé l'attention. C'est ce dont témoignent le *Victor Hugo Raconté par un Témoin de sa Vie* et le *Victor Hugo Raconté par Adèle Hugo*, ces deux œuvres rendant compte des rencontres de Hugo avec la guillotine à partir de 1825², mais omettant les trois visites à Bicêtre avec David d'Angers pour voir ferrer les forçats en 1827 et 1828³. En revanche, Adèle signale la visite rendue à Béranger, incarcéré le 10 décembre 1828 à la prison de La Force. Or, c'est en décembre qu'est rédigé le chapitre XIII où le condamné voit de la fenêtre d'une cellule, les forçats mis aux fers. Béranger, qui, lui aussi, de sa cellule, avait vue sur la cour des voleurs, raconte à Hugo sa réponse faite à Lafitte qui le plaignait : « Mon cher Lafitte, prenez cent hommes dans cette cour ; quand je sortirai, j'irai chez vous à votre première soirée, j'en prendrai cent dans votre salon, puis nous pèserons⁴ ». Ces données biographiques rapprochent Hugo et son personnage : leurs deux regards sur les voleurs et les forçats vont de pair avec l'intérêt qu'ils portent à leur langage.

De quel argot Victor Hugo est-il l'héritier dans « *Le Dernier Jour d'un Condamné* » ?

De celui que Vidocq dans ses *Mémoires* en 1828 appelle : « [...] le plus pur argot du bon temps⁵ » et que les linguistes du XX^e siècle (L. Sainéan, A. Dauzat, M. Cohen) considèrent comme le seul authentique langage crypté des voleurs et des criminels. Le décryptage s'était fait pendant quatre siècles grâce à des publications successives de listes de mots. En voici les principales phases qui permettent de dater le vocabulaire auquel Hugo a eu recours :

– Le procès des Coquillards en 1455 fournit le premier lexique grâce aux Actes de justice (70 noms de jargon jobelin)⁶

– Ensuite un éditeur de Troyes, Oudot, produit *Le Jargon De l'Argot Réformé*, en 1628, œuvre d'un mercier (membre de La Compagnie du Saint Sacrement, et par ailleurs bien renseigné) nommé Olivier Chéreau. Cet ouvrage a été régulièrement réédité (il le sera jusqu'en 1849). C'est dans ce livre que Charles Nodier a trouvé l'idée d'une société

1. *Club Français du Livre*, éd. Massin, 1967, *Victor Hugo, Œuvres Complètes, tome III*, p. 1383.

2. Voir *ibid.*, p. 1319 -1320.

3. *Ibid.*, p. 1316.

4. Voir tableau synchronique en fin de ce même volume.

5. Eugène-François Vidocq, *Mémoires, Les Voleurs*, Laffont, collection « Bouquins », 1998, p. 377.

6. L. J. Calvet, *L'Argot*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p. 16.

criminelle très organisée et réformant régulièrement son langage pour le garder secret⁷. Il est aussi la source d'Henri Sauval pour sa description de la Cour des Miracles, reprise par Hugo dans *Notre-Dame de Paris*.

– Au XVIII^e siècle, le procès de Cartouche alimente l'intérêt pour l'argot : on publie à nouveau des mots inconnus jusqu'alors, et les Comédiens français vont voir Cartouche dans sa cellule pour obtenir un vocabulaire et des chansons en vue d'une comédie : *Cartouche ou les voleurs*, jouée en octobre 1721⁸.

– Plus près de Hugo est le procès des Chauffeurs d'Orgères en 1800, à l'arrestation desquels Vidocq avait contribué et qu'il évoque dans ses *Mémoires* en 1828. Le procès fut soigneusement rapporté par P. Leclair⁹, le greffier, avec une liste de mots nouveaux, repris et corrigés par Vidocq dans ses œuvres.

– Enfin, nous avons Eugène-François Vidocq, lui-même, que Balzac a rencontré chez Monsieur de Berny en 1822 et qu'il a poussé à écrire. Je n'ai pas trouvé trace de rencontres entre Hugo et Vidocq à cette époque, bien que des auteurs, comme Francis Lacassin dans sa préface de l'édition des *Mémoires*¹⁰, affirment que les deux hommes se connaissaient. Néanmoins, même indirectement, l'influence de Vidocq sur la diffusion de l'argot et des mœurs criminelles, à partir de 1822, est certaine.

Outre le « bon » argot, on trouve dans *Le Dernier Jour d'un Condamné* quelques termes poissards¹¹ (langage très à la mode depuis 1740) comme « raisiné », par exemple, et des néologismes dont les dictionnaires sérieux ne savent pas s'ils sont produits par Hugo lui-même ou entendus par lui à Bicêtre : « friauche », « ficelles », « rogner ».

En revanche, on connaît deux mots qu'il crée par une erreur de lecture et que les dictionnaires d'argot reprendront jusqu'en 1912, date à laquelle les recherches deviennent plus sérieuses : il s'agit de « siques » et d'« entiffer » que j'évoquerai à propos du « lirlonfa » du chapitre 14.

Guy Rosa, dans son article sur l'argot¹² montre très bien que l'intérêt pour ce sous-système lexical au XIX^e siècle correspond au goût du sensationnel qu'a la société « honnête » et au sentiment de supériorité que lui donne le décryptage économiquement rentable pour les éditeurs du langage de la pègre.

À l'inverse, même si les jugements de Hugo sur l'argot reflètent une attitude duelle dont une partie est faite de répulsion (on la retrouve chez Nodier), on peut constater que l'utilisation qu'il fait de l'argot dans *Le Dernier Jour d'un Condamné* n'a rien à voir avec le sensationnel et que même l'aspect documentaire est secondaire.

Le corpus argotique

L'emploi de l'argot dans *Le Dernier Jour d'un Condamné* est intra-diégétique ; c'est donc toujours du point de vue du personnage que le lecteur aborde la question de l'initiation à l'argot et de l'intégration au monde des forçats. On peut distinguer trois phases d'initiation / intégration, que couronne le fac-similé laissé en héritage et en conclusion à la fin du roman. Mais avant de les aborder, il faut signaler au chapitre XIII la phrase prononcée par un jeune

7. D'où la thèse de l'existence d'« archisupposts » réformant et enseignant l'argot à l'usage des nouveaux venus.

8. Rapporté par L. Sainéan dans son ouvrage : *Les Sources de L'Argot*, Paris, 1912, et cité par L.J. Calvet dans *L'Argot* Presses universitaires de France, 1999, p. 22.

9. E-F Vidocq, *Mémoires, Les Voleurs, opus cit.*

10. *Histoire des bandits d'Orgères*, Paris, 1800.

11. La langue poissarde est celle des dames de la Halle.

12. Guy Rosa, « Essais sur l'argot Balzac (*Splendeurs et Misères des Courtisanes*) et Hugo (*Les Misérables*, IV, 7), dans *Hugo, Les Misérables*, textes rassemblés par Pierre Brunel, éd. Interuniversitaires – Spec, 1994 ; rééd. Eurédit, 2004.

forçat : « Il est heureux ! il sera rogné ! Adieu, camarade¹³ ! ». « Rogner » n'est pas attesté par les dictionnaires d'argot, mais Hugo le souligne comme tel et l'effet produit sur le condamné est intense : « Je ne puis dire ce qui se passait en moi. J'étais leur camarade en effet. La Grève est la sœur de Toulon¹⁴. »

Les phases d'introduction de l'argot correspondent aux chapitres v, xvi et xxiii. Pour des raisons de durée de la communication, je ne parlerai que du « lirlonfa » du chapitre xvi et de son double manuscrit à la fin du roman. Néanmoins, il est bon de signaler rapidement en quoi consiste l'initiation dans les autres chapitres.

Dans le chapitre v, l'argot est introduit par une formule didactique : « Ils m'apprennent à parler argot, à rouscailler bigorne comme ils disent¹⁵. » Suit une liste de mots aussitôt traduits (soulignés dans le manuscrit). Ils appartiennent tous au « bon » argot, à part deux ou trois expressions de la langue poissarde ou de mots voyous : « raisiné », « cachemire d'osier », « menteuse »¹⁶.

L'initiation se déroule en deux temps : d'abord un discours didactique qui répercute au profit du lecteur l'apprentissage même du condamné : c'est une mise en abîme de l'initiation linguistique. Puis, un discours épideictique qui condamne l'argot au nom de critères esthétiques et moraux ; on trouve là les mêmes réticences que Hugo exprimera dans *Les Misérables* (iv^e partie, livre vii), causées par la relation de l'argot avec le mal et le laid.

Dans le chapitre 23, le condamné rencontre son « héritier », le « friauche », le prochain condamné, reflet de lui-même en tant qu'être humain, qui fait le récit autobiographique auquel le condamné se refuse¹⁷. Cette narration et les deux dialogues qui l'encadrent fournissent vingt sept mots nouveaux que Hugo traduit en marge du manuscrit. Mais, là encore, l'intention n'est pas seulement linguistique. Les mots d'argot donnent au récit du nouveau venu une force qui épouvante le héros principal, mais qui procure à Hugo l'occasion de dénoncer le déterminisme social qui conduit un homme à l'échafaud. L'histoire du deuxième condamné peut être résumée d'une formule frappante par une phrase de la préface de 1832 : « [...] enfants déshérités d'une société marâtre, que la maison de force prend à douze ans, le bagne à dix-huit, l'échafaud à quarante¹⁸. »

Il est à noter d'ailleurs que ce qui a fait condamner cet homme à perpétuité, est le même délit qui enverra Jean Valjean au bagne.

*Le Lirlonfa*¹⁹

Au chapitre xvi, le condamné réclame à Dieu la chanson d'« un petit oiseau²⁰ » ; suivent les circonstances où ce chant lui arrive : « Je ne sais si ce fut le bon Dieu ou le démon qui m'exauça ; mais presque au même moment j'entendis s'élever sous ma fenêtre une voix, non celle d'un oiseau, mais bien mieux : la voix pure, fraîche, veloutée d'une jeune fille de quinze ans. Je levai la tête comme en sursaut, j'écoutai avidement la chanson qu'elle chantait. C'était un air lent et langoureux, une espèce de roucoulement triste et lamentable ; voici les paroles :

13. Victor Hugo, *Œuvres Complètes, Roman I*, Laffont, 2002, p. 447.

14. La Place de Grève, où se font les exécutions, Toulon où se trouve le bagne.

15. V. Hugo, *Roman I*, Laffont, « Bouquins », 2002, p. 436. « Rouscailler bigorne » signifie parler le jargon de l'argot. Le mot figure chez Olivier Chéreau dès 1628.

16. *Roman I*, p. 437. Il avait paru en 1827 un *Lexique de mots voyous*, chez Demoraine, écrit par « Un Monsieur comme il faut. »

17. Voir chapitre 47.

18. *Roman I*, p. 406.

19. C'est Hugo lui-même qui nomme ainsi les chants du bagne (voir *Les Misérables* iv, vii, 2) en s'appuyant sur une partie du refrain qu'on ne retrouve que dans *La Mercandière* sous la forme tronquée « lonfa ».

20. *Roman I*, p. 450.

C'est dans la rue du Mail
 Où j'ai été coltigé
 Maluré
 Par trois coquins de railles,
 Lirlonfa malurette,
 Sur mes sique' ont foncé
 Lirlonfa maluré.

Le condamné réagit une première fois dès après la première strophe, car le décodage a fait son effet : « Je ne saurais dire combien fut amer mon désappointement » :

Sur mes sique' ont foncé
 Maluré.
 Ils m'ont mis la tartouve,
 Lirlonfa malurette,
 Grand Meudon est aboulé,
 Lirlonfa maluré.
 Dans mon trimin rencontre ,
 Lirlonfa malurette,
 Un peigre du quartier,
 Lirlonfa maluré. Un peigre du quartier,
 Maluré.
 Va-t-en dire à ma largue,
 Lirlonfa malurette,
 Que je suis enfouraillé,
 Lirlonfa maluré.
 Ma largue tout en colère,
 Lirlonfa malurette,
 M'dit : Qu'as-tu donc morfilé ?
 Lirlonfa maluré.

M'dit : Qu'as-tu donc morfilé ?
 Maluré.
 J'ai fait suer un chêne,
 Lirlonfa malurette,
 Son auberg j'ai enganté,
 Lirlonfa maluré.
 Son auberg et sa toquante,
 Lirlonfa malurette,
 Et ses attach's de cés,
 Lirlonfa maluré.

Et ses attach's de cés,
 Maluré.
 Ma largu' part pour Versailles,
 Lirlonfa malurette,
 Aux pieds d'sa Majesté,
 Lirlonfa maluré.
 Elle lui fonce un babillard,
 Lirlonfa malurette,
 Pour m' fair' défourrailler,
 Lirlonfa maluré.

Pour m' fair' défourrailler,
 Maluré.

Ah ! si j'en défourraile,
 Lirlonfa malurette,
 Ma largue j'entiferai,
 Lirlonfa maluré.
 J'li ferai porter fontange,
 Lirlonfa malurette,
 Et souliers galuchés,
 Lirlonfa maluré,

 Et souliers galuchés,
 Maluré.
 Mais grand dabe qui s'fâche,
 Lirlonfa malurette,
 Dit : Par mon caloquet,
 Lirlonfa maluré,
 J'li ferai danser une danse,
 Lirlonfa malurette,
 Où il n'y a pas de plancher,
 Lirlonfa maluré.

Mais c'est surtout le commentaire final qui traduit une frustration d'autant plus violente qu'elle est faite d'attirance déçue :

« Je n'en ai pas entendu et n'aurais pu en entendre davantage. Le sens à demi compris et à demi caché de cette horrible plainte, cette lutte du brigand avec le guet, ce voleur qu'il rencontre et qu'il dépêche à sa femme, cet épouvantable message : J'ai assassiné un homme et je suis arrêté, *j'ai fait suer un chêne et je suis enfouraillé* ; cette femme qui court à Versailles avec un placet, et cette majesté qui s'indigne et menace le coupable de lui faire *danser la danse où il n'y a pas de plancher* ; et tout cela chanté sur l'air le plus doux et par la plus douce voix qui ait jamais endormi l'oreille humaine !... J'en suis resté navré, glacé, anéanti. C'était une chose repoussante que toutes ces monstrueuses paroles sortant de cette bouche vermeille et fraîche. On eût dit la bave d'une limace sur une rose.

Je ne saurais rendre ce que j'éprouvais ; j'étais à la fois blessé et caressé. Le patois de la caverne et du bagne, cette langue ensanglantée et grotesque, ce hideux argot, marié à une voix de jeune fille, gracieuse transition de la voix d'enfant à la voix de femme ! Tous ces mots difformes et mal faits, chantés cadencés, perlés²¹ ! »

On le voit, c'est l'oxymore du bien et du mal que réalise ici la chanson et son interprète ; mal à demi traduit à demi caché, comme le dit Hugo en traduisant l'essentiel de l'histoire.

La langue du Lirlonfa

Tous les termes employés dans la chanson sont antérieurs au XIX^e siècle, ce que confirme le détail vestimentaire de la fontange, coiffure abandonnée après le XVIII^e siècle. Pour information, voici la traduction complète et l'étymologie des mots d'argot²² :

Coltigé, est un passif, issu d'un verbe attesté au XVIII^e ; étymologie : « colleter », resuffixé de manière intensive.

La raille, dans le vocabulaire des bandits d'Orgères est un nom collectif signifiant la police ; l'étymologie est « raillon », flèche de l'archer, déjà présent chez Villon. Le *raille* signifie un policier chez Vidocq.

Mes sique', pose un problème de recopie : il s'agit de mésigue, pronom accentué qui se décline à toutes les personnes ; dans le fac-similé, le mot est convenablement traduit

21. *Roman I*, p. 450-452.

22. Cette liste a été établie à l'aide du *Dictionnaire Historique Des Argots Français* de Gaston Esnault, Paris, Larousse, 1965.

(« moi ») ; mais les dictionnaires d'argot reprennent « siques » comme signifiant « hardes », et Hugo se prenant lui-même comme source, le cite comme tel dans *Les Misérables* (IV, 7, 2) où, avec une faute d'impression, elles deviennent « les fiques »...

La tartouve vient du provençal « tortis » ; en 1527, la « tortouse » est la corde du pendu (attesté dans le *Mystère de Saint Christophe*) et au XVIII^e siècle ce sont les cordes qui lient les mains. Hugo actualise en « menottes ».

Grand Meudon est une métaphore spirituelle des argotiers, qui désignent ainsi au XVIII^e siècle le Grand Châtelet, à la fois prison et siège de la police du Grand Prévôt ; c'était en réalité la demeure d'agrément du Grand Dauphin. Par synecdoque, il s'agit, dans la chanson, de la police prévôtale ; ce que traduit insuffisamment le terme « mouchard » choisi par Hugo.

Est aboulé est attesté dans une œuvre anonyme, *le Rat du Châtelet*, en 1790. Il traduit métaphoriquement le fait de venir vers quelqu'un comme une boule qui suit sa pente. Le mot est vulgarisé par Vidocq.

Trimin reprend au XVIII^e siècle le vieux mot « trimar » datant du XVI^e siècle. Sa terminaison s'est faite par analogie avec « chemin » dont il est la traduction argotique ; son étymologie est la « trame » du tisserand, qui va et vient, en patois wallon.

Un peigre, dont l'étymologie est donnée par Hugo dans *Les Misérables* (IV, V II, 1) est attesté à la fin du XVIII^e avec son sens de voleur ; au XIX^e, il s'écrit « pègre ».

La largue est en largonji²³ la « marque », la femme, de même étymologie germanique que marquis, et que l'on trouve déjà chez Villon.

Enfouraillé renvoie au « four », pièce où le receleur entreposait les objets volés qui devient la métaphore de la prison. Le radical du verbe fonctionne encore librement, puisqu'on trouve plus loin « défourailler ».

Morfiller, mot attesté par les Bandits d'Orgères, au sens de « faire ».

Faire suer un chêne ne devient synonyme de « tuer un homme » que chez Vidocq ; étymologiquement, chêne vient de « chenu », homme d'un certain âge, mot de « gueux » attesté en 1598 ; et le « faire suer », c'est tout lui prendre. dans un premier temps.

Auberg est l'argent blanc monnayé (du latin « albus », blanc) ; le mot qui s'écrit « aubert » est attesté dans le vocabulaire des Coquillards. Sur le manuscrit, Hugo raye un h qui provient dans certaines graphies d'un faux rapprochement avec le haubert de l'armure.

Toquante vient du vocabulaire de Cartouche ; c'est une onomatopée pour la montre.

Les attaches de cés, sont les « boucles des souliers » traduit le fac-similé ; en fait, « cés » est la graphie du C des alchimistes qui désigne l'argent ; il a donc pris les boucles d'argent de sa victime.

Un babillard est un livre, une « babillarde », une lettre dans le vocabulaire de Cartouche. Hugo a raison de traduire, un placet.

Foncer est attesté au XV^e siècle pour « donner » ; il s'écrit « fousser » chez la bande d'Orgères.

Entiffer ne signifie pas « attifer » comme l'écrit Hugo, mais « épouser », issu d'un mot très ancien « enticle », qui signifie « église ». Vidocq écrit à juste titre « entiflerai ».

Galuchés, pour « galonnés » est attesté par le vocabulaire de la bande d'Orgères.

23. Le largoji consiste à réencoder des mots devenus compréhensibles en remplaçant par un l leur première lettre. C'est Vidocq qui le révèle au XIX^e siècle.

Grand Dabe, Hugo reprendra le mot « dabe » dans *Les Misérables* (« Les dabs d'antan²⁴ ») ; il signifie au XVIII^e siècle, le roi ; « dabe » vient de « dabot » qui dans l'argot du XVI^e signifie, maître du logis.

Le caloquet, mot doublement suffixé par ses diminutifs, vient de « calle » que Chéreau désigne comme la « tête ». C'est le chapeau et non la couronne comme le traduit Vidocq ; le fac-simile met à la fois « chapeau » et « couronne ».

Le récit est criminel, comme le comprend le condamné, mais il n'est pas sans humour. Le refrain, lui, porte l'essentiel de la tonalité pathétique. Il maintient en contrepoint de la narration violente un leitmotiv plaintif. Personne ne le traduit, considérant « Lirlonfa » comme une simple interjection plus ou moins onomatopéique de chanson populaire, accompagnée d'adjectifs : maluré et malurette sont facilement reconnaissables. On peut néanmoins risquer deux hypothèses de traduction pour « Lirlonfa » :

La première : « loffard » au bain, est le forçat condamné à perpétuité, « lofer » signifiant tourner la voile de l'autre côté du vent. Sur un modèle semblable à celui de virevolter, « virlofa » serait devenu « lirlonfa » ; 1^{ère} personne du singulier d'un verbe au présent, de forme franco-provençale, « lirlonfa » signifierait alors : je change de cap, mon destin bascule²⁵.

Deuxième hypothèse : « Lirlonfa » serait l'anagramme de « faridondaine » avec apocope de *daine*²⁶. Sur la signification de « faridondaine », il est intéressant de lire l'article du *Dictionnaire Historique De La Langue Française*, Paris, 1992, Le Robert.

En ce qui concerne les deux adjectifs qui suivent, « maluré » vient directement de l'Ancien français « maleuré » qui signifie rendu malheureux ; et la forme féminine « malurette » a un suffixe diminutif qui connote la faiblesse : c'est « petite » au sens figuré. Ces deux adjectifs créent une espèce de duo masculin / féminin où la femme est à égalité de malheur avec le forçat.

Les sources du Lirlonfa.

La chanson du chapitre XVI est un intertexte, car nous n'avons aucune raison de douter de ce que dit Vidocq en 1836, dans la préface de son deuxième ouvrage *Les Voleurs*, de son appartenance à la tradition « poétique » de la pègre²⁷. Il retranscrit le Lirlonfa avec d'autres chants en argot, mais avec une disposition strophique différente²⁸ et sans les erreurs de recopie ou de traduction de Hugo. Par contre ce texte ne figure pas dans *les Mémoires* en 1828 ; on y trouve un autre chant très proche, *La Mercandière*, au refrain de « lonfa maluré dondaine », que Vidocq définit comme : « [...] une de ces ballades à reprises qui sont aussi longues qu'un faubourg [...] », faites « dans le plus pur argot du bon temps²⁹. »

Se pose alors la question de savoir quelles furent pour ce texte les sources de Hugo ? La première possibilité est qu'ayant besoin d'une chanson, il l'ait recherchée dans les *Mémoires* de Vidocq et que trouvant *La Mercandière* trop longue ou trop gaie, il ait obtenu directement ou indirectement de celui-ci une copie de « C'est dans la rue du Mail », gardée en réserve pour plus tard. La deuxième possibilité est qu'une copie circulât, mais il est le

24. *Les Misérables, Roman II*, Laffont, p. 782.

25. La métaphore est d'autant plus plausible qu'avant la Révolution les galériens ramaient encore en Méditerranée.

26. Un chant très proche : *La Mercandière*, a pour refrain, « lonfa maluré dondaine ».

27. Vidocq, *Mémoires, opus cit.*, p. 684.

28. 2 sizains, 1 quatrain, 1 sizain, 1 quatrain, 1 sizain, 1 quatrain, 1 neuvain, 1 sizain, 1 heptain, 1 octain, avec suppression de certaines reprises. La construction des strophes est beaucoup plus régulière chez Hugo : 1 heptain et 6 dizains dans le chapitre XVI, et 5 quatrains et un heptain dans le fac-similé.

29. Vidocq, *Mémoires, opus cit.*, p. 377.

seul à en rendre compte. La troisième est qu'il ait entendu à Bicêtre les forçats la chanter pendant le ferrage³⁰. [Ces deux dernières possibilités pouvant d'ailleurs se conjuguer.

Toujours est-il que Hugo travaille dans l'urgence ; l'étude du manuscrit révèle qu'il oublie de recopier les vers 3, 4, 5 et 6 de la dernière strophe, ce qui enlève toute signification à celle-ci ; alors même qu'il maintient le commentaire sur « cette Majesté qui s'indigne et menace le coupable de lui faire danser la danse où il n'y a pas de plancher³¹. » Il rétablit la strophe entière sur les épreuves d'imprimerie et, curieusement, ce sont ces vers oubliés que le condamné recopie de sa main dans le fac-similé.

Le Lirlonfa du fac-similé

Sur le manuscrit, avant la troisième strophe, Hugo avait ajouté un commentaire qu'il a ensuite rayé. C'est ce que la note 12 (p. 930) de l'édition présentée par Jacques Seebacher dans les *Œuvres Complètes* chez Laffont appelle « une première idée de régie. » Voici ce qu'écrivait Hugo : « Cependant, le premier moment de dégoût passé, j'avais pris un crayon et j'achevai d'écrire sous la dictée de cette voix lente et douce les derniers couplets de l'étrange [...?]. »

La deuxième idée de régie est d'ajouter après le dernier chapitre, une note non écrite de la main de Hugo, expliquant qu'il a été retrouvé un fac-similé de la chanson dans les papiers du condamné, et de produire ensuite ce fac-similé.

Ce fac-similé, si soigneusement décrit par la *Note* d'introduction et qui figure sur un dépliant de quatre pages dans la première édition, est absent du manuscrit. Il a sans doute été « fabriqué » sur le marbre au moment du premier tirage, mais son absence accentue le mystère.

Il faut ajouter à cela la précision des deux vers écrits de la main du condamné et qui justement concernent le refus de la grâce royale³². On a semble-t-il affaire, non seulement à une mise en scène du rôle joué par la chanson, mais à une mystification qui rejoint d'ailleurs la semi-mystification de départ³³ ; celle-ci trouve son pendant dans cette mystification finale.

Mais, au-delà de ce qui est effectivement un jeu de miroirs entre Hugo, son personnage et le lecteur, on peut imaginer la phase ultime de l'intégration par la parole de l'autre. Il est bien sûr étonnant qu'un homme qui ne veut pas faire son testament ni raconter sa vie, prenne soin de recopier une chanson, qui, de plus, l'avait profondément choqué. Mais ce l'est moins si ce geste signifie l'adhésion à ce que Pierre Bourdieu appelle une « contre légitimité en matière de langue³⁴. »

De même qu'il a abandonné sa redingote au chapitre xxxiii et s'est trouvé revêtu du paletot du deuxième condamné dans un échange déjà symbolique ; de même le héros du *Dernier Jour d'un Condamné* a échangé sa langue contre l'argot. Ses derniers mots, car c'est bien ainsi qu'il faut apprécier le fac-similé et en particulier les vers écrits de sa main, ne sont pas les siens mais ceux de marginaux : comme Alice, il a traversé le miroir et quitté sa propre culture.

30. Au chapitre xiii, pendant qu'on les ferre, les forçats chantent « une chanson de bague, une romance d'argot ». (*Le dernier jour d'un condamné, Roman I*, p. 446.)

31. *Ibid.*, p. 451.

32. Deux et non quatre, puisque les vers de six syllabes sont devenus des alexandrins.

33. La préface de la première édition, anonyme, disait en effet ceci : « Il y a deux manières de se rendre compte de l'existence de ce livre. Ou il y a eu, en effet, une liasse de papiers jaunes et inégaux sur lesquels on a trouvé, enregistrées une à une, les dernières pensées d'un misérable ; ou il s'est rencontré un homme, un rêveur occupé à observer la nature au profit de l'art, un philosophe, un poète, que sais-je ? dont cette idée a été la fantaisie, qui la prise ou plutôt s'est laissé prendre par elle, et n'a pu s'en débarrasser qu'en la jetant dans un livre. De ces deux explications, le lecteur choisira celle qu'il voudra ».

34. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1962, p. 67.