

Judith WULF

## Victor Hugo et l'écrit : entre spectaculaire et spéculaire

Sensible aux interrogations qui émergent au XIX<sup>e</sup> siècle à propos des rapports entre langue et littérature, Hugo revient régulièrement sur la question de l'écrit. Posant le problème du texte et du discours en termes de support médiatique, il réfléchit, comme beaucoup des romanciers de son époque, à la matérialité des productions symboliques, aux types de relations intersubjectives qu'elles induisent et aux modes de communauté qu'elles permettent d'espérer<sup>1</sup>. Aux marques intertextuelles que laissent dans le texte non seulement les débats philosophiques, mais également le dialogue critique avec la tradition rhétorique, s'ajoutent ainsi la dimension interdiscursive qui vise la circulation des discours en contexte écrit ainsi que la question de l'inscription polyphonique de l'origine populaire de ces discours, sans oublier le problème de la conservation des traces matérielles qu'ils laissent dans la littérature. Au thème de l'oral, se combinent très tôt chez Hugo ceux de l'inscription vive et de la parole imprimée. À la reprise des *Misérables*, cependant, leur portée se renouvelle à partir de l'image de l'écriture en miroir. Deux problématiques se croisent ainsi : celle de la mise en présence *spectaculaire*, qui envisage les modalités de présentation de l'inscription au regard ; et celle de la mise en présence *spéculaire*, qui pense également l'effet de reflet de ce regard. Afin de mieux comprendre la spécificité de la manière dont Hugo fait résonner les débats sur l'écrit, je commencerai par rappeler brièvement quelques-unes de ses caractéristiques au XIX<sup>e</sup> siècle.

### I. L'écrit au XIXe siècle : entre évolution et révolution

Sous sa forme imprimée, l'écrit constitue l'un des piliers du changement de paradigme, dont la révolution française est à la fois le seuil et l'emblème. L'article 11 de la déclaration des droits de l'homme et du citoyen l'institue : « La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme, tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement. » De fait, après la révolution, le monde du livre n'est plus soumis à

---

<sup>1</sup> L'influence des modifications du champ littéraire, qui concerne tous les genres, est significative chez Hugo dès les premiers romans, comme l'étudie Caroline Raullet-Marcel dans sa thèse (*Librairie romantique et genre romanesque : l'instauration d'une nouvelle relation entre l'auteur et son lecteur sous la restauration*, Université Paris VII, 2008).

une réglementation contraignante ni aux privilèges. En l'absence de monopole, les imprimeurs libraires se multiplient et se diversifient. Il en va de même des ateliers de typographie dont le nombre augmente de manière significative. Les livres figurent parmi les biens confisqués, dans l'idée de créer un réseau de bibliothèques à destination du peuple.

Hugo a été particulièrement sensible au lien qui unit évolution des conditions de diffusion des messages politiques et révolution des idées. *Quatrevingt-Treize* décrit ainsi la circulation, en province, des textes administratifs ainsi que la diffusion de l'argumentation militante – qu'elle soit révolutionnaire ou contre-révolutionnaire – par voie d'affichage<sup>2</sup>, soulignant le rôle que joue l'imprimé dans la constitution d'un nouvel espace public. Associés aux cafés et aux clubs auxquels ils sont abonnés, les périodiques servent de base à la formation de communautés d'opinion. Loin d'être opposé à la relation interpersonnelle, l'imprimé la favorise : comme le précise le personnage de Marat, « on conspire ; les passants dans les rues s'entre-lisent les journaux et se font des signes de tête<sup>3</sup> ». Si le début du XIX<sup>e</sup> siècle marque certains retours en arrière, notamment en ce qui concerne la censure ou les difficultés pour obtenir le brevet qui permet d'exercer le métier d'imprimeur, l'idée d'une association entre imprimé et engagement perdure. À côté du théâtre, lieu du rassemblement physique, l'imprimé dessine les contours d'une communauté immatérielle

À cette évolution politique s'ajoutent les effets de la révolution industrielle. Le XVIII<sup>e</sup> avait initié un mouvement d'augmentation de la production de textes imprimés, en relation avec l'élargissement du public, notamment bourgeois, la diversification des modes de diffusion, l'essor considérable du colportage et la multiplication de petits points de vente en milieu rural. Au XIX<sup>e</sup>, il faut désormais compter avec l'urbanisation et la modernisation industrielle des outils de fabrication. L'industrie du papier, qui bénéficie de l'invention de la première machine à papier, puis des progrès de la chimie, permettant de produire du papier à base de cellulose, peut baisser ses coûts. L'invention de la machine à vapeur révolutionne aussi bien l'imprimerie, en permettant d'imprimer en continu, que le transport des livres par voie de chemin de fer, sans compter une nouvelle diversification des modes de diffusion du livre, avec les kiosques<sup>4</sup> situés dans les « embarcadères du chemin de fer », qui proposent ce qu'on appellera par métonymie des romans de gare.

---

<sup>2</sup> Dans *Quatrevingt-Treize*, l'imprimé est le devenir adulte du peuple : « Les drapeaux des districts allaient et venaient, chacun avec sa devise. Sur le drapeau du district des Capucins on lisait : Nul ne nous fera la barbe. Sur un autre : Plus de noblesse que dans le cœur. Sur tous les murs, des affiches, grandes, petites, blanches, jaunes, vertes, rouges, imprimées, manuscrites, où on lisait ce cri : Vive la République ! Les petits enfants bégayaient *Ca ira*. Ces petits enfants, c'était l'immense avenir. » (*Roman III, Œuvres complètes*, dir. J. Seebacher et G. Rosa, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 862. Toutes les références renvoient à cette édition).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 877.

<sup>4</sup> Sous Napoléon III, le chemin de fer passe de 3000 à 17000 kilomètres, donnant à Louis Hachette l'occasion de multiplier ses « bibliothèques de gare », pour lesquelles il invente un format de livre inspiré du in 18 anglais, peu coûteux et pratique à glisser dans un sac. Soumis à la loi sur le colportage, ces kiosques font l'objet d'une censure préfectorale.

Cette évolution de la place de l'imprimé n'est pas seulement socio-économique et ne se limite pas à la question d'une massification de l'écriture qui distinguerait « le roman des salons », « sous format in-8 », et le roman in-12 « pour les femmes de chambre », selon l'opposition que développe Stendhal dans son projet d'article sur *Le Rouge et le noir*. Elle entre dans une mutation plus générale de la communication littéraire, à l'occasion de laquelle on passe d'une « littérature discours<sup>5</sup> » à une « littérature texte », qu'Alain Vaillant date des années 1830, mais qui hante l'imaginaire des écrivains dès le début du XIXe siècle. Dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand décrit ainsi cette évolution en termes de mutation linguistique :

Lorsque je relis la plupart des écrivains du dix-huitième siècle, je suis confondu et du bruit qu'ils ont fait et de mes anciennes admirations. Soit que la langue ait avancé, soit qu'elle ait rétrogradé, soit que nous ayons marché vers la civilisation, ou battu en retraite vers la barbarie, il est certain que je trouve quelque chose d'usé, de passé, de grisailé, d'inanimé, de froid dans les auteurs qui firent les délices de ma jeunesse. Je trouve même dans les plus grands écrivains de l'âge voltairien des choses pauvres de sentiment de pensée et de style<sup>6</sup>.

Entérinant cette révolution de la lecture, Chateaubriand va même jusqu'à souligner le rôle qu'il a pu jouer dans celle-ci : « À qui m'en prendre de mon mécompte ? J'ai peur d'avoir été le premier coupable : novateur né, j'aurai peut-être communiqué aux générations nouvelles la maladie dont j'étais atteint<sup>7</sup>. »

D'autres témoignages concernant l'influence de l'imprimé sur la langue sont plus mitigés. Comme le formule dans sa jeunesse Madame de Staël, séjournant, loin du salon parisien de sa mère, dans le château de Coppet que son père vient d'acquérir : « les livres font le charme de la solitude, ils suppléent à la société des hommes instruits et éclairés<sup>8</sup> ». Loin d'être anodin, le lexique du supplément suggère ici que l'imprimé ne peut atteindre l'idéal d'une pratique de la langue, qu'illustre, par opposition, la conversation à la française. Comme le précise Marianne Kilani-Schoch dans son étude sur Madame de Staël<sup>9</sup>, les termes les plus fréquents pour qualifier cette pratique linguistique dans ses œuvres écrites en exil sont *légèreté, transparence, grâce, rapidité* ou *vivacité, piquant, plaisir, naturel*, ainsi que *clarté* et *netteté*, autant de notions qui renvoient aux principales caractéristiques de la langue classique et qui sont envisagées comme des qualités pragmatiques du français : « Aucune langue n'est plus claire et plus

---

<sup>5</sup> Il explique que « jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle inclus, la conception discursive et rhétorique de la littérature qui découlait de la philosophie antique du langage est restée inchangée pour l'essentiel. Le fait littéraire est toujours considéré comme un acte de communication interpersonnel » (Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 17).

<sup>6</sup> *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, Paris, Flammarion, 1948, p. 185..

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Lettres de jeunesse*, 1<sup>ère</sup> partie, Paris, Pauvert, 1962, p. 30.

<sup>9</sup> « Style conversationnel français ou pragmatique (historique) de la clarté », *Les enjeux de la communication interculturelle, Compétence linguistique, compétence pragmatique, valeurs culturelles* [en ligne], <http://www.msh-m.fr/le-numerique/edition-en-ligne/actes-en-ligne/les-enjeux-de-la-communication/Style-conversationnel-francais-ou>.

rapide, n'indique plus légèrement et n'explique nettement ce qu'on veut dire. L'allemand se prête beaucoup moins à la précision et à la rapidité de la conversation<sup>10</sup>. »

Il en est de même pour la vivacité et la rapidité, autres traits récurrents envisagés dans la perspective d'une pragmatique des tours de parole : nulle mention dans les analyses de Madame de Staël, de la vitesse d'articulation ou d'élocution ; la rapidité, en effet, concerne avant tout la longueur du tour de parole : dans *De l'Allemagne* sont valorisés la concision (« abrégé les longs discours ») et le rythme de l'échange (« faire place aux successeurs avides de parler à leur tour<sup>11</sup> »). Quant à l'alternance, elle doit s'accorder au « plaisir d'interrompre, qui rend la discussion si animée en France et force à dire si vite ce qu'il importe de faire entendre<sup>12</sup> ». Régulé sur des valeurs sociales typiques de la « forme d'esprit propre aux micro-sociétés closes<sup>13</sup> », ce régime linguistique de la conversation appelle donc une imbrication complexe des tours de parole fondée sur une accélération d'échanges qui se complètent réciproquement, autant de subtilités que l'énonciation différée de l'écrit ne permet pas. Comme l'exil des cercles aristocratiques qui faisaient vivre cette conception de la langue, l'essor d'une pratique linguistique écrite, forcément décontextualisée, précipite donc la décadence de la langue postrévolutionnaire que beaucoup déplorent. Comme le souligne Claude Millet dans son article sur le « jargon romantique », c'est à partir de Chateaubriand que la langue écrite se distingue très nettement de la langue de la sociabilité : « Chateaubriand dans son œuvre littéraire n'écrit pas seulement mieux que le commun des hommes, il écrit autrement, jargonne une langue étrangère [...]. Et de fait après Chateaubriand, toute grande œuvre s'écrira, selon le mot de Proust, dans une langue étrangère<sup>14</sup>. »

À la division politique qu'induit le choix d'une conception de la langue impliquant une organisation sociale, s'ajoute la question métaphysique qui oppose tradition phonocentriste et élan révolutionnaire en faveur de l'écrit. Si depuis Platon, la voix est le milieu idéal de la communication transparente c'est que l'écriture, dangereux supplément matériel, n'est pas une simple technique de reproduction de la parole mais un facteur de transformation de la pensée. Présentée dans le *Phèdre* comme une parole du dehors, notée dans des « caractères étrangers », l'écriture est du côté du corps des signes, quand la parole est tournée vers l'âme du sens. Aussi longtemps qu'elle n'est considérée que comme un double de la parole, une copie, l'écriture apparaît sans vie et sans

---

<sup>10</sup> Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, chap. XII, « De la langue allemande dans ses rapports avec l'esprit de conversation », Paris, Hachette, 1958, p. 183.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>12</sup> Par opposition avec l'allemand qui « en raison de sa construction grammaticale » où « le sens n'est ordinairement compris qu'à la fin de la phrase », n'est pas adapté à une parole de sociabilité. (*ibid.*, p. 183).

<sup>13</sup> Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982, p. 64.

<sup>14</sup> Voir Claude Millet, « Le jargon romantique », *Politiques de l'antiromantisme*, dir. Claude Millet, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 25-45.

garantie<sup>15</sup>. L'essor post-révolutionnaire de l'écrit, qu'exemplifient notamment les mutations du roman au XIX<sup>e</sup> siècle, aboutit donc bien au paradoxe que Jacques Rancière décrit à l'aide de la métaphore de la parole muette. Pour ce philosophe, le nom de *littérature* émerge à la période esthétique et informe une contradiction : la page du livre est muette parce qu'elle ne représente aucune parole, mais elle est en même temps bavarde dans la mesure où elle se diffuse si largement que chaque lecteur peut lui faire dire ce qu'il entend.

Ce panorama pourrait donner l'impression qu'un paradigme remplace l'autre, selon un mouvement historique linéaire. Mais ce que met en avant Jacques Rancière avec l'idée de paradoxe, c'est au contraire que la question de la voix devient d'autant plus prégnante qu'elle doit désormais se penser en contexte écrit, dans une tension. Volonté de plus en plus courante de l'oralité, résurgence du conte, renouveau d'un « devenir discours » de la littérature (C. Reggiani), recentrement progressif de la poésie autour des genres lyriques (D. Combe) autant de tendances qui reposent régulièrement la question des relations entre vocalité et modernité. Autant de voies divergentes, qu'on ne peut pas examiner sans les observer à travers la lunette Hugo, écrivain à la fois singulier et central dans cette période de transition qu'il parcourt de part en part, polygraphe à travers lequel apparaissent contrastes et contradictions que l'histoire littéraire a parfois tendance à estomper. Sans prétendre à l'exhaustivité, j'aborderai cette question à partir d'un détail, celui de l'inscription et de son évolution dans l'œuvre romanesque entre les années 1830 et *Les Misérables*.

## II. La mise en spectacle de l'inscription

Favoriser une exploitation désincarnée de la langue ou revenir à une pragmatique linguistique d'Ancien Régime, tel est le dilemme auquel semble confronté l'écrivain romantique. S'intéresser à l'inscription, écriture qui garde la trace d'un corps, permet à Hugo de ne pas se laisser emprisonner dans cette logique binaire et de reconsidérer les enjeux associés à la pratique de l'écrit.

### 1. *Ceci tuera cela*

L'histoire retient Hugo comme l'auteur d'une des premières analyses médiatiques sur l'écrit, dans le célèbre chapitre de *Notre-Dame de Paris* intitulé « Ceci tuera cela » d'après la formule énigmatique de Frollo. S'adressant, de manière inhabituelle, à ses lectrices, Hugo décrit ainsi au début du chapitre « l'épouvante et l'éblouissement de l'homme du sanctuaire devant la presse

---

<sup>15</sup> Matière inerte, trace inanimée, l'écriture dans le *Phèdre* est également présentée à travers la métaphore des jardins de l'écriture dans lesquels sont plantées des graines stériles, incapables d'engendrer et de faire croître de nouveaux discours. Ces idées sont à l'origine de toute une tradition de valorisation de la parole orale avec laquelle les romanciers, Hugo en particulier, dialoguent de manière critique, dans leur réflexion sur l'émergence d'une nouvelle portée de l'écriture.

lumineuse de Gutenberg. C'était la chaire et le manuscrit, la parole parlée et la parole écrite, s'alarmant de la parole imprimée<sup>16</sup> ».

À cette propriété politique, qui permet la libération de la pensée humaine, s'ajoute un enjeu anthropologique. Pour Hugo, les conditions matérielles d'expression ne sont pas neutres ; forme de l'expression et forme de la pensée suivent des chemins parallèles, comme il le formule quelques pages plus loin,

L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. [...] Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais ; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. [...] On peut démolir une masse, comment extirper l'ubiquité<sup>17</sup> ?

Plus que l'opposition entre oral et écrit, c'est donc la distinction entre parole manuscrite et parole imprimée qui intéresse Hugo. Derrière elle se dessine une réflexion sur les questions de matérialité et de vocalité, que souligne par écho *William Shakespeare* :

Avant l'imprimerie, la civilisation était sujette à des pertes de substance. Les indications essentielles au progrès, venues de tel philosophe ou de tel poète, faisaient tout à coup défaut. Une page se déchirait brusquement dans le livre humain. Pour déshériter l'humanité de tous les grands testaments des génies, il suffisait d'une sottise de copiste ou d'un caprice de tyran. Nul danger de ce genre à présent. Désormais l'insaisissable règne. Rien ni personne ne saurait appréhender la pensée au corps. Elle n'a plus de corps. Le manuscrit était le corps du chef-d'œuvre. Le manuscrit était périssable, et emportait avec lui l'âme, l'œuvre. L'œuvre, faite feuille d'imprimerie, est délivrée. Elle n'est plus qu'âme. Tuez maintenant cette immortelle ! [...] Gutenberg est comme le second père des créations de l'esprit. Avant lui, oui, ceci était possible, un chef-d'œuvre mourait<sup>18</sup>.

On imagine bien l'importance de cette question pour le poète en exil qui, à chaque transport de ses manuscrits, tremble de voir son travail englouti<sup>19</sup>. Mais la hiérarchie entre parole écrite et parole imprimée n'est plus aussi claire si l'on considère que la « pensée humaine » ne se confond pas avec celle « du savant ou de l'artiste<sup>20</sup> » mais concerne également la vie de la langue telle qu'elle se régénère à sa source populaire.

Cette question, on le sait, se pose autant sur le plan linguistique que politique. L'imprimerie a en effet participé au processus de normativisation du français classique que condamne Hugo par ailleurs. La richesse du français du XVI<sup>e</sup> siècle, qu'il prend souvent comme modèle de dynamisme de la langue<sup>21</sup>, va en

---

<sup>16</sup> *Notre-Dame de Paris*, p. 618.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 623-4.

<sup>18</sup> *William Shakespeare*, p. 325-6.

<sup>19</sup> Comme le note Claire Montanari dans sa thèse (*Genèse de la poésie lyrique chez Victor Hugo : le fragment, le poème, le recueil*, Thèse de doctorat, Université Paris 7, 2012, p. 7).

<sup>20</sup> *Notre-Dame de Paris*, p. 618.

<sup>21</sup> *Littérature et philosophie mêlées*, p. 54 sq.

effet de pair avec une orthographe erratique, que l'imprimerie contribue à standardiser. L'idée qu'il faut « laisser trace », selon la formule de *Notre-Dame de Paris*<sup>22</sup>, se complique ainsi d'une réflexion sur la nature et les effets collatéraux de cette trace, notamment dans la manière dont elle peut parvenir à rencontrer, conserver, fixer ou encore exclure les voix populaires. C'est cette question de l'inscription vive comme origine du livre qu'aborde la préface du roman de 1831 :

Il y a quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours, ce mot gravé à la main sur le mur :

[Anankè]

[...] hormis le fragile souvenir que lui consacre ici l'auteur de ce livre, il ne reste plus rien aujourd'hui du mot mystérieux gravé dans la sombre tour de Notre-Dame, rien de la destinée inconnue qu'il résumait si mélancoliquement. L'homme qui a écrit ce mot sur ce mur s'est effacé, il y a plusieurs siècles, du milieu des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre. C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre<sup>23</sup>.

## 2. L'inscription vive

La description que Hugo fait des inscriptions populaires, à la fois spontanées et vives, croise ainsi sa réflexion sur la formation des langues. L'écrit reprend en effet en le complétant le mécanisme de sédimentation linguistique. Ce qui n'est valable que pour un idiome, dans l'idée de dynamique des langues, vaut pour plusieurs dans le principe du palimpseste. C'est ce qu'on découvre, par les yeux de Jehan, lorsqu'il pénètre dans l'autre de son frère.

D'autres légendes étaient écrites, selon la mode des hermétiques, en grand nombre sur les murs ; les unes tracées à l'encre, les autres gravées avec une pointe de métal. Du reste, lettres gothiques, lettres hébraïques, lettres grecques et lettres romaines pêle-mêle, les inscriptions débordant au hasard, celles-ci sur celles-là, les plus fraîches effaçant les plus anciennes, et toutes s'enchevêtrant les unes dans les autres comme les branches d'une broussaille, comme les piques d'une mêlée. C'était, en effet, une assez confuse mêlée de toutes les philosophies, de toutes les rêveries, de toutes les sagesses humaines<sup>24</sup>.

Bernard Leuilliot a insisté sur le paradoxe associé à « la pratique de l'inscription et des graffiti [qui] a pour effet d'aboutir, par usure et délabrement du support, à l'effacement de ce qui s'y inscrit<sup>25</sup>, ce qui associe ce processus à celui de la ruine. Mais aussi souvent, la dimension matérielle de l'inscription est

---

<sup>22</sup> p. 623.

<sup>23</sup> *Notre-Dame de Paris*, p. 491.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 684.

<sup>25</sup> « Ceci tuera cela ou le paradoxe littéraire », *Littérature* n°36, 1979, p. 14.

associée à l'expérience d'une présence que ne permet pas le livre. En cela, l'inscription possède des propriétés qu'on peut qualifier de spectaculaires<sup>26</sup>. Réfléchissant, dans *William Shakespeare*, à « l'utilité populaire » des monuments, notamment des statues, Hugo insiste ainsi sur l'effet de présence associé à leur exemplarité :

Il est bon que le passant sache qu'il y a des grands hommes. On n'a pas le temps de lire, on est forcé de voir. On va par là, on se heurte au piédestal, on est bien obligé de lever la tête et de regarder un peu l'inscription, on échappe au livre, on n'échappe pas à la statue<sup>27</sup>.

Dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, l'intérêt pour la forme particulière de manifestation de la parole écrite que constitue le graffiti ou l'inscription populaire renvoie à une réflexion sur les relations entre mécanisme d'empathie et origine du point de vue :

À travers le grillage d'un judas percé en face de moi, mes yeux s'étaient fixés machinalement sur l'inscription gravée en grosses lettres au-dessus de la grande porte de Bicêtre : HOSPICE DE LA VIEILLESSE.

Tiens, me disais-je, il paraît qu'il y a des gens qui vieillissent là<sup>28</sup>.

Comme l'expliquent les linguistes qui travaillent sur l'interaction textuelle, l'adverbe « là » est un « déictique de l'espace partagé » qui « exprime la co-orientation vers un objet commun d'attention ». Son emploi, selon Jeanne-Marie Barbéris, « induit une orientation du regard dans cette direction, à partir d'un centre de perspective constitué par le narrateur<sup>29</sup>. » Ce transfert de centre déictique conduit le lecteur à oublier sa propre *origo*<sup>30</sup>, pour glisser vers les coordonnées du monde raconté. Rapprochant sa posture de celle du personnage, il fusionne son orientation avec celle de ce dernier. Ce phénomène de « deixis empathique » est assorti d'un effet de présence du référent décrit, comme le montre Georges Kleiber<sup>31</sup>.

L'association entre l'inscription et le mécanisme d'alignement empathique est ainsi thématisée dans *Notre-Dame de Paris* :

Tourangeau, puisque c'est votre nom, tournez la tête. Vous trouverez ma réponse tout écrite sur le mur.

---

<sup>26</sup> Notamment au sens étymologique de ce qui se *présente* au regard.

<sup>27</sup> *William Shakespeare*, p. 427.

<sup>28</sup> *Le Dernier Jour d'un condamné*, p. 441.

<sup>29</sup> « Les déictiques spatiaux dans la narration : cotexte, contexte et empathie », *Actes du colloque Représentations du sens linguistique IV*, Helsinki : Société Néophilologique, 2009, p. 189.

<sup>30</sup> Chez Karl Bühler, cette notion est l'équivalent du « je, ici, maintenant » ([*Sprachtheorie*] *Theory of Language, The Representational Function of Language*, translated by Donald Fraser Goodwin, John Benjamin, Amsterdam and Philadelphia, 1990.)

<sup>31</sup> « Adjectifs démonstratifs et point de vue », *Cahiers de praxématique*, 2003, 41, 33-54 ; « Des démonstratifs mémoriels aux démonstratifs de point de vue », in L. Begioni, C. Muller (éds), *Problèmes de sémantique et de syntaxe. Hommage à André Rousseau*, Villeneuve d'Ascq : CEGES, Lille 3, 2007.



Le compère Tourangeau obéit, et lut au-dessus de sa tête cette inscription gravée sur la muraille : – *La médecine est fille des songes*. JAMBLIQUE<sup>32</sup>.

Dans ces conditions, si l'inscription manuscrite court le danger de l'effacement, sa version imprimée court un danger plus grand encore, celui de sa décontextualisation, qui neutralise la possibilité de la relation de présence. C'est pourquoi le Hugo romancier fait preuve d'un soin tout particulier dans l'intégration des inscriptions, s'accordant en cela au projet du condamné à mort :

J'aimerais à recomposer un tout de ces fragments de pensée, épars sur la dalle ; à retrouver chaque homme sous chaque nom ; à rendre le sens et la vie à ces inscriptions mutilées, à ces phrases démembrées, à ces mots tronqués, corps sans tête, comme ceux qui les ont écrits<sup>33</sup>.

Si, dans ses romans, Hugo a le « goût des inscriptions », comme il le formule lui-même dans *Le Rhin*, ce n'est pas, comme d'autres romanciers, dans un souci pittoresque. Contrairement à Bonaparte qui « traite les gens de France en pays conquis » et « efface les inscriptions républicaines », il est particulièrement attentif aux modalités de l'insertion de ces inscriptions dans un contexte littéraire, donc institutionnel. Il lutte ainsi dans son écriture contre les effets de subordination pour mieux faire exister une communauté énonciative plurielle.

Deux niveaux de dialogisme se mêlent : le plus fréquent consiste à faire ressortir les voix des inscriptions dans celle de la narration. Mais dans certains cas, le dialogisme se manifeste à l'intérieur même du discours du narrateur, pointant la relation qu'il entretient avec lui-même ; chacun des énonciateurs correspond alors à un mode de cette relation. Il s'agit d'abord des nombreux cas de modalisation méta-énonciative qui parsèment le texte. Plus qu'il ne désigne une curiosité linguistique au lecteur, le modalisateur fait alors signe vers le souci de précision apporté à l'insertion de l'inscription populaire dans l'imprimé littéraire.

Feuilly employa ces deux heures à la gravure de cette inscription sur le mur qui faisait face au cabaret :

VIVENT LES PEUPLES !

Ces trois mots, creusés dans le moellon avec un clou, se lisaient encore sur cette muraille en 1848<sup>34</sup>.

Nombreux sont par ailleurs les énoncés qui visent à inscrire un certain dialogisme dans un espace d'énonciation élargi incluant le lecteur. Exhortation et interrogation dessinent en filigrane des voix diverses et sollicitent la sagacité d'une interprétation qui repérera l'hétérogénéité sous-jacente. Tous ces marqueurs font du texte un tissu vivant, riche d'interprétations diverses voire

---

<sup>32</sup> P. 613

<sup>33</sup> *Le Dernier Jour d'un condamné*, p. 441.

<sup>34</sup> *Les Misérables*, p. 931.

contradictoires et ouvrent un espace de partage entre des voix que la société sépare. « Il y a ici tout près, rue Saint-Antoine, vis-à-vis la rue des Nonaindières, un boulet incrusté dans le mur au troisième étage d'une maison avec cette inscription : 28 juillet 1830. Allez voir cela<sup>35</sup>. »

Plus que le détail du contenu des inscriptions importent les effets d'hétérogénéité énonciative qui leur sont associés. Deux mouvements contraires se dessinent, l'un qui va vers l'indexation, la mise en scène affichée de la diversité des voix ; l'autre vers son effacement.

Le premier est fréquemment associé à une hétérogénéité marquée, qui s'appuie elle-même sur un dispositif de montage discursif invitant à la prise de distance : c'est le cas de l'inscription « J'ADORE CORALIE. 1823. SIGNÉ UGÈNE<sup>36</sup> », qui, en dépit ou plutôt à cause de son caractère trivial, ouvre le chapitre « *anankè* », consacré à l'inscription tragique.

Dans les romans de l'exil, l'inscription *anankè* se fonde dans l'écriture imprimée, comme le souligne la préface des *Travailleurs de la mer*. Elle y sera adoptée par la voix imprimée comme si celle-ci était contaminée par les voix manuscrites qu'elle circonscrivait soigneusement dans *Notre-Dame de Paris*<sup>37</sup>. Ce type d'hétérogénéité implique un scripteur non seulement divisé mais décentré sous l'action d'un autre radical, d'une voix extérieure au texte comme objet clos sur lui-même. S'appuyant sur cette extériorité, la parole n'est pas complètement transparente au scripteur, mais lui échappe comme élément d'un interdiscours. Alors que la mise en scène de l'insertion de l'inscription populaire dans l'écrit littéraire permet d'évaluer précisément ce geste pour éviter toute ambiguïté, le fait d'en effacer les traces possède une portée complémentaire : il s'agit de lutter contre les effets de subordination inhérents à tout discours rapporté. Ce que suggère l'effacement des frontières, c'est que l'unité énonciative de base n'est plus ni l'auteur, ni le locuteur ni l'énonciateur, même si ce modèle permet d'interpréter un certain nombre d'énoncés, mais un mode collectif qui combine la matérialité de la langue avec des données culturelles et expérientielles et qui joue sur l'agencement des singularités dans l'usage.

Dans la dynamique de *Notre-Dame de Paris*, Hugo réfléchit donc à l'écriture en comparant la matérialité de l'inscription à l'immatérialité de la parole imprimée, mais aussi en évaluant risques et enjeux de la contextualisation et de la décontextualisation de l'écrit, dans une mise en spectacle des voix énonciatives qui vise à susciter l'expérience empathique de leur présence.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 817.

<sup>36</sup> Énoncé que le narrateur signale bien ne pas prendre à sa charge « Signé est dans le texte » (*Notre-Dame de Paris*, p. 683).

<sup>37</sup> On est ici à l'un des extrêmes de l'échelle des positions énonciatives définie par Jacqueline Authier-Revuz, l'autre étant constitué par le discours totalitaire (« Énonciation, méta-énonciation. Hétérogénéités énonciatives et problématiques du sujet », R. Vion (dir.), *Les sujets et leur discours, Énonciation et interaction*, Publication de l'université de Provence, p.76).

### III. L'écriture en miroir

À partir des *Misérables*, cette approche se complique d'une réflexion sur le livre comme dispositif optique, que Hugo envisage à partir de la métaphore du miroir. Dans *Littérature et philosophie mêlées*, il était question d'« attirer la foule à un drame comme l'oiseau à un miroir<sup>38</sup> ». C'est désormais le roman qui occupe cette fonction : « Ce livre, c'est l'histoire mêlée au drame, c'est le siècle, c'est un vaste miroir reflétant le genre humain pris sur le fait à un jour donné de sa vie immense<sup>39</sup> . » Dans cet extrait d'une lettre à Lacroix, Hugo place le miroir à côté de l'histoire et du drame comme interprétant majeur de son ouvrage. Cette métaphore est courante chez lui et on la trouve depuis la Préface de *Cromwell*. Dans le contexte des *Misérables*, elle prend cependant une portée particulière, dans la mesure où, contrairement au miroir aux alouettes<sup>40</sup> de *Littérature et philosophie mêlées* et au miroir de concentration<sup>41</sup> de la Préface de *Cromwell*, il s'agit pour la première fois de s'intéresser au reflet à proprement parler. Dans le roman des années 1860, il est fait l'objet de toute une gamme d'associations, depuis l'objet du quotidien le plus trivial, jusqu'au support de méditation métaphysique et esthétique.

#### 1. Thématique du miroir

Objet complexe, le miroir, au XIX<sup>e</sup> siècle, renvoie à la fois à l'objet du quotidien, que l'industrie rend de plus en plus accessible économiquement et, à travers toute une tradition littéraire, à l'objet de luxe associé au corps de la femme et au désir<sup>42</sup>.

Cette ambivalence apparaît de manière évidente dans le cas de Fantine : le miroir, c'est le seul petit luxe qu'elle peut s'offrir, lorsqu'elle se croit tirée d'affaire, après avoir placé Cosette et trouvé un travail à Montreuil sur Mer.

Fantine vit qu'elle vivait, elle eut un moment de joie. Vivre honnêtement de son travail, quelle grâce du ciel ! Le goût du travail lui revint vraiment. Elle acheta un miroir, se réjouit d'y regarder sa jeunesse, ses beaux cheveux et ses belles dents, oublia beaucoup de choses, ne songea plus qu'à sa Cosette et à l'avenir possible, et fut presque heureuse<sup>43</sup>.

L'attrait que cet objet exerce sur Éponine et la légèreté avec laquelle elle chantonne devant celui de Marius crée un contraste saisissant avec sa situation misérable :

---

<sup>38</sup> p. 59.

<sup>39</sup> Lettre à Albert Lacroix du 13 mars 1862

<sup>40</sup> Technique de chasse qui utilise de petits fragments de miroirs qui brillent au soleil et attirent les oiseaux.

<sup>41</sup> Ou miroirs ardents, qui servent à concentrer les rayons du soleil.

<sup>42</sup> C'est le cas notamment dans la littérature médiévale, comme le souligne F. Pomel (*Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, PUR, 2003, p. 18).

<sup>43</sup> *Les Misérables*, p. 141-142.

Il y avait près du lit un miroir cloué au mur, c'était là qu'elle allait. Elle se haussa sur la pointe des pieds et s'y regarda. On entendait un bruit de ferrailles remuées dans la pièce voisine. Elle lissa ses cheveux avec la paume de sa main et fit des sourires au miroir tout en chantonnant de sa voix cassée et sépulcrale <sup>44</sup>.

Reflétant le monde à travers une surface délimitée, le miroir donne une unité aux choses qu'il englobe et met en perspective. Comme le langage, il découpe et synthétise. Métaphore du support didactique, de l'encyclopédie et plus généralement du livre, il permet d'interroger le statut de la parole écrite et de son autonomie. Relayant l'image de la circulation du reflet, de la lumière ou de la chaleur, il sert en même temps une problématique d'ouverture interdiscursive du livre, qui renvoie aux propriétés analogique, intertextuelle et de mise en abyme de la fiction. Comme le suggère le début du chapitre « la prière » dans le livre « parenthèse » qui porte sur le couvent, il est propice aux lignes de fuite métaphysiques :

En même temps qu'il y a un infini hors de nous, n'y a-t-il pas un infini en nous? Ces deux infinis (quel pluriel effrayant!) ne se superposent-ils pas l'un à l'autre?

Le second infini n'est-il pas pour ainsi dire sous-jacent au premier? n'en est-il pas le miroir, le reflet, l'écho, abîme concentrique à un autre abîme<sup>45</sup>?

Comme la fiction, le miroir oscille entre mise en forme et déformation, illusion d'optique et révélation. C'est ce que suggère l'exemple de Jean Valjean, qui ne se reconnaît plus dans le miroir à l'issue des *Misérables* :

Une des chaises où il se laissa tomber était placée devant le miroir, si fatal pour lui, si providentiel pour Marius, où il avait lu sur le buvard l'écriture renversée de Cosette. Il se vit dans ce miroir, et ne se reconnut pas. [...] Ce qu'il avait sur le front, ce n'était plus la ride de l'âge, c'était la marque mystérieuse de la mort. On sentait là le creusement de l'ongle impitoyable<sup>46</sup> ;

Dans *Histoire du miroir*, Sabine Melchior-Bonnet résume l'ambivalence de la topique du miroir à partir des deux textes chrétiens qui l'« encadrent<sup>47</sup> ». Dans sa deuxième *Épître aux Corinthiens*, saint Paul propose au croyant de se connaître à travers l'image énigmatique que reflète le miroir (*per speculum in aenigmate*). Par opposition, saint Jacques compare l'homme qui ne suit pas la parole divine à celui qui, après s'être vu dans un miroir, s'en détourne et oublie qui il est. La métaphore paulinienne renvoie à une connaissance oblique et à la

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 617.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 1128-1129. Dans son travail sur l'inscription, Pascale Devars insiste sur l'agressivité graphique de « l'instrument corporel qu'est l'ongle, la griffe et quelquefois la dent » qui « fait le relief », avec l'idée que « l'érosion est essentielle pour que jaillisse le sens » (*Les Inscriptions dans les romans de Victor Hugo*, sous la direction de Guy Rosa, Université Paris 7, 1982, p. 362 et 363.

<sup>47</sup> *Une Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994, p. 120.

transition analogique qui sépare la vue de la vision. De manière différente, l'image du miroir chez saint Jacques souligne l'inconstance de l'homme et la faiblesse de son esprit.

Dans *Les Misérables*, les deux versions, en apparence divergentes, se superposent et le principe du reflet qui hausse Monseigneur Myriel à la perfection lorsque sa conscience se voit dans celle du Conventionnel G<sup>48</sup>, se réverbère tout au long du roman dans un *continuum* analogique qui va du plus profond au plus déformé.

## 2. Langue et miroir

Ce qui intéresse surtout Hugo dans l'image du miroir, c'est donc moins le reflet lui-même que l'échange de regards et plus largement l'interaction qu'il induit. C'est dans cette perspective qu'il est souvent associé à la relation verbale et plus généralement à la langue, y compris dans sa matérialité la plus concrète, comme le suggère l'exemple du personnage de l'étudiant en médecine Joly, l'un des amis de l'ABC, malade imaginaire, excentrique plein d'incohérence qui passe son temps à regarder sa langue dans le miroir et provoque des élans poétique chez ses camarades<sup>49</sup>. Cette habitude est tellement ancrée chez ce personnage qu'on la retrouve également dans la redoute de la rue de la Chanvrière, alors que, de l'avis-même du narrateur, « la position, de critique, était devenue menaçante, et, de menaçante, allait probablement devenir désespérée. ». Les corps de Maboeuf et Gavroche sont étendus sur la table, « Combeferre, le tablier sur le ventre, pansait les blessés ; Bossuet et Feuilly faisaient des cartouches avec la poire à poudre cueillie par Gavroche sur le caporal mort, et Bossuet disait à Feuilly : *Nous allons bientôt prendre la diligence pour une autre planète* ; Courfeyrac, sur les quelques pavés qu'il s'était réservés près d'Enjolras, disposait et rangeait tout un arsenal » et pendant ce temps : « Joly, qui avait décroché le miroir de la veuve Hucheloup, y examinait sa langue. Quelques combattants, ayant découvert des croûtes de pain, à peu près moisies, dans un tiroir, les mangeaient avidement<sup>50</sup>. »

Dans *Les Misérables*, cette question rejoint celle de l'écrit, par l'entremise des trois personnages féminins dont le nom évoque une forme de langage. Cosette, dont le surnom, à l'oreille, évoque une discussion familière et populaire<sup>51</sup>, y découvre qu'elle est jolie et non laide, ce qui lui permet de sortir de l'anonymat de l'enfance pour se forger une identité (de femme mariée). La relation qu'elle entretient avec son miroir qui lui dit « comme Jean Valjean »

---

<sup>48</sup> « Toute allusion à ce "vieux scélérat de G" le faisait tomber dans une préoccupation singulière. Personne ne pourrait dire que le passage de cet esprit devant le sien et le reflet de cette grande conscience sur la sienne ne fût pas pour quelque chose dans son approche de la perfection. » (*Les Misérables*, p. 38)

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 968.

<sup>51</sup> Par opposition à l'art de la conversation mondaine, présent dans son nom de baptême, Euphrasie.

qu'elle est jolie renvoie à l'écho de la parole quotidienne, ne provoque qu'une mini tempête sous un crâne et ne change finalement que son destin individuel :

Quoi qu'il en fût, Cosette s'était toujours crue laide, et avait grandi dans cette idée avec la résignation facile de l'enfance. Voici que tout d'un coup son miroir lui disait comme Jean Valjean : Mais non ! Elle ne dort pas de la nuit. – Si j'étais jolie ? pensait-elle<sup>52</sup>.

En revanche, la manière dont le miroir fait circuler au hasard le sens de sa parole écrite précipite l'intrigue romanesque et constitue l'origine de la métamorphose du roman. C'est le cas du fameux buvard bavard, exemple d'écriture en miroir par lequel Jean Valjean comprend la relation que Cosette entretient avec Marius et titre du chapitre qui inaugure la reprise des *Misérables*

L'écriture s'était imprimée sur le buvard.

Le miroir reflétait l'écriture.

Il en résultait ce qu'on appelle en géométrie l'image symétrique ; de telle sorte que l'écriture renversée sur le buvard s'offrait redressée dans le miroir et présentait son sens naturel ; et Jean Valjean avait sous les yeux la lettre écrite la veille par Cosette à Marius.

C'était simple et foudroyant<sup>53</sup>.

Comme l'indique Guy Rosa dans son édition électronique, l'ébauche de ce chapitre, datée du 21 février 1848, « est le point ultime de la rédaction des *Misères* ». Sur le manuscrit, « Buvard bavard » est ainsi annoncé : « 14 février (1848) / (Ici le pair de France s'est interrompu, et le proscrit / a continué :) / 30 décembre 1860 / Guernesey » (f° 297 et f° 298).

On ajoutera que, comme le souligne David Charles, ce chapitre fait système avec « Une plume pèse à qui soulevait la charrette Fauchelevent » et « Bouteille d'encre qui ne réussit qu'à blanchir » (V, IX, 3 et 4), deux autres chapitres évoquent les moyens matériels de l'écriture<sup>54</sup>.

Moins spectaculaires mais tout aussi significative, les deux autres personnages féminins qui évoquent la parole par leur nom sont également associés à la fois à l'écriture et au miroir.

Fantine, dont le nom, par son étymologie « infans », renvoie à l'absence de maîtrise de la langue, ne voit dans le miroir que le reflet de sa solitude et de son enfermement de misérable. Son miroir ne parle pas et ne reflète que l'instant présent de sa situation économique. Après avoir trouvé du travail, elle s'autorise le luxe de s'offrir un miroir :

Fantine vit qu'elle vivait, elle eut un moment de joie. Vivre honnêtement de son travail, quelle grâce du ciel ! Le goût du travail lui revint vraiment. Elle acheta un miroir, se réjouit

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 706.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 910,

<sup>54</sup> « Buvard, miroir, poème (*Les Misérables*, IV, 16, 1) », communication au Groupe Hugo du 25 février 2006 [en ligne] <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/06-02-25Charles.htm>.

d'y regarder sa jeunesse, ses beaux cheveux et ses belles dents, oublia beaucoup de choses, ne songea plus qu'à sa Cosette et à l'avenir possible<sup>55</sup>.

Touchant le fond de la misère, elle s'en débarrasse:

Elle envoya les quarante francs à Montfermeil.

Du reste c'était une ruse des Thénardier pour avoir de l'argent. Cosette n'était pas malade.

Fantine jeta son miroir par la fenêtre<sup>56</sup>.

Réparti sur trois paragraphes « bien coupés mal cousus » qui soulignent la rupture à la fois cohésive et actancielle entre la lettre de Thénardier, la situation de Fantine et son rapport au miroir, ce passage, qui entérine la déchéance du personnage, met en perspective la violence d'une relation linguistique décontextualisée et rapproche isolement social et isolement de la lecture.

Par opposition, Éponine, dont le nom évoque l'épos, c'est-à-dire pas seulement la poésie épique, mais le discours, la relation verbale<sup>57</sup>, accède à partir du miroir à un destin collectif. C'est ce qu'elle rappelle à Marius, juste avant de mourir sur la barricade : « Si vous saviez, je mordais ma blouse, je souffrais tant ! Maintenant je suis bien. Vous rappelez-vous le jour où je suis entrée dans votre chambre et où je me suis mirée dans votre miroir<sup>58</sup> ? »

Figure du « peuple en train de prendre conscience de lui-même », comme le note Agnès Spiquel<sup>59</sup>, Éponine est la seule à se mirer dans le miroir d'un autre en sa présence ; c'est également l'un des seuls auteurs d'une inscription en jargon populaire dans le roman : « les cognes sont là » qu'elle écrit sous les yeux de Marius. Surtout, c'est à elle qu'est dévolu le rôle de faire circuler la parole écrite, jusque sur la barricade.

Ces trois personnages de misérables retrouvent, le temps d'un regard dans le miroir, une manière d'identité, qui comme leur nom l'indique est à la fois linguistique et problématique : en se reflétant dans le miroir, chaque forme de langage, aussi mineure soit-elle, y trouve une identité supérieure en même temps qu'elle perd ce qui la constituait en évidence.

Cette réflexion problématique sur l'idée d'une communauté populaire qui se constitue au miroir de la langue évoque largement les réflexions de Vico, du moins telle que les a diffusées Michelet, dans sa traduction de la *Scienza Nuova* en 1827, mais aussi dans toute son œuvre. Selon Vico tel que le reflète Michelet, les hommes ne peuvent connaître que le monde civil, parce qu'il l'ont fait

---

<sup>55</sup> *Les Misérables.*, p. 141.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>57</sup> Comme l'explique A. Spiquel, « Éponine a pour rôle d'établir ou de rétablir les liens entre les personnages. Isis retisse le corps de celui qu'elle aime et lui redonne vie » (« La dissémination du mythe d'Isis dans les romans hugoliens de l'exil », *Mythe et récit poétique*, V. Gély-Ghedira (dir.), Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, Association des publications de la Faculté des lettres et Sciences humaines, 1998, p. 176.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 901.

<sup>59</sup> « Éponine au miroir », *Les Misérables : nommer l'innommable*, dir. Gabrielle Chamarat, Orléans, Paradigmes, 1994, p. 73-85. p. 96.

(*verum est factum*). Dans cette perspective, les peuples font leur histoire et la reconnaissent à travers le langage, notamment les mythes qu'ils ont inventés pour l'exprimer indirectement, dans une transposition poétique (*verum est dictum*). L'idée romantique que la langue est une vision du monde ne signifie pas pour Hugo que le génie de la langue se définit de manière contrastive par rapport à d'autres langues, mais que l'individu ne peut se constituer qu'en se reflétant dans le miroir de la collectivité, c'est-à-dire en se perdant comme individu. C'est ce qu'il précise dans sa lettre à l'éditeur italien des *Misérables* :

Je me résume. Ce livre, *les Misérables*, n'est pas moins votre miroir que le nôtre. Certains hommes, certaines castes, se révoltent contre ce livre, je le comprends. Les miroirs, ces diseurs de vérités, sont haïs ; cela ne les empêche pas d'être utiles.

[...]

Ceci est d'ailleurs la tendance de notre temps et la loi de rayonnement de la révolution française ; les livres, pour répondre à l'élargissement croissant de la civilisation, doivent cesser d'être exclusivement français, italiens, allemands, espagnols, anglais, et devenir européens ; je dis plus, humains.

Prolongeant cette conception historique de la langue, Hugo en fait dans le livre un instrument d'optique singulier, en ce qu'il permet de dépasser l'opposition entre individuel et collectif : l'universalisation romantique n'est possible que si le plus grand nombre d'individus dont chacun ne peut produire qu'une série limitée de combinaisons sensorielles et intellectuelles se rassemblent et collaborent à une entreprise commune. Comme il le dit dans *Les Traducteurs* « le style », ce « mode de vivre » écrit, selon son étymologie, « a une chaîne, l'idiosyncrasie<sup>60</sup> ».

Contrairement à la politique linguistique du XIX<sup>e</sup>, qui, dans l'idée de doter d'une langue nationale la « République unie et indivisible » et d'élever le niveau des masses par l'instruction ainsi que par la diffusion du français, envisage particularismes locaux, usages non normalisés et variétés « basses » de la langue comme une menace de morcellement, Hugo réfléchit au problème de leur intégration :

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<sup>61</sup>.

En même temps que Hugo écrit *Les Misérables*, Marx construit son concept de prolétaire, qui, on le sait, désigne des travailleurs qui sont réduits à vendre

---

<sup>60</sup> P. 622.

<sup>61</sup> *Les Misérables*, p. 778.



leur force de travail pour vivre, parce qu'ils ne possèdent pas d'outils de production. Dans cette logique, libérer le prolétariat consisterait donc à faire une révolution pour confisquer les moyens et les outils de production. Pour le Hugo de l'exil, ce n'est pas suffisant : la libération des misérables passe par une révolution plus fondamentale, celle qui leur permettra d'avoir accès à l'outil de production d'eux-mêmes et de leur histoire, c'est-à-dire la langue. Sortir les misérables d'une logique strictement économique pour les penser dans une perspective linguistique permet alors de sortir d'une problématique du partage, impliquant la division, pour entrer dans une dynamique de la composition spéculaire, c'est-à-dire du livre, grâce à laquelle le peuple ne s'arrêtera pas au résultat composite de son œuvre, mais y cherchera le sens de son humanité.

Judith Wulf