

## Voix et parole du peuple dans Quatrevingt-Treize

Les termes de "voix" et "parole" demandent quelques explications. Ils peuvent être pris dans un sens restreint, quasi technique;<sup>1</sup> ils peuvent aussi être pris dans un sens commun, général. La voix du peuple traverse *Quatrevingt-Treize* au sens propre, sous la forme pré-verbale du cri; cette forme supporte aussi des modalisations, des extensions. Elle s'oppose à une parole formulée en langage, articulée, mais qui a en commun avec elle d'être d'abord un *phénomène oral*. Elle couvre un champ très vaste d'énoncés, du plus élémentaire au plus élaboré. Dans le cas qui nous intéresse, on parlera de "voix" pour désigner un mode d'expression populaire qui ne parvient pas immédiatement à se faire parole; et la "parole" désignera un stade où l'utilisation du langage permet à la voix de se frayer le chemin d'une communication véritable.

Ce problème est, depuis *Le Dernier Jour d'un condamné*, au cœur du roman hugolien. Le monologue intérieur du condamné à mort n'est en effet, dans sa désespérance, qu'une voix qui tente de se composer en parole. Cette parole simple, très proche du cri intègre les formes du parler populaire: le discours est doublé par les inscriptions que lit le personnage sur les murs de sa cellule, par les échanges en argot des prisonniers, par la fameuse chanson recopiée dans son "patois", "le patois, dit Hugo, de la caverne et du bagne, cette langue ensanglantée et grotesque, ce hideux argot (...) "<sup>2</sup>. Après *Le Dernier Jour*, Hugo fera du même objet, la "langue de la misère", un des chapitres centraux des *Misérables*. Cette parole autre ébranle le discours officiel, et oblige à penser la langue hors de l'universel. La question qu'elle pose à la société est indissolublement liée à celle de l'impossible expression de la voix populaire. Elle est sans cesse reposée et, dans la suite de *Notre-Dame de Paris* et des *Misérables*, vient au devant de la scène dans *L'Homme qui rit*. Ce dernier roman devait, dans le projet qu'avait Hugo d'écrire une trilogie ("l'Aristocratie", "la Monarchie", "la Révolution"), en être le premier terme. "La Monarchie" n'ayant pas été écrite, il précède immédiatement *Quatrevingt-Treize*.

Dans la chronologie de l'œuvre romanesque., *Quatrevingt-Treize* représente un aboutissement. Mais ce dernier roman est tout entier investi par une réflexion sur l'origine, sur cette origine des temps modernes, de l'histoire, de la société, de la pensée et de la parole modernes que représente la Révolution française, parce qu'elle est ce que Hugo appelle le Premier "avatar" du peuple:

"La Convention est le premier avatar du peuple. C'est par la Convention que s'ouvrit la grande page nouvelle et que l'avenir d'aujourd'hui commença."<sup>3</sup>

Pour la première fois, le peuple devient l'acteur de sa propre histoire, et sa voix se fait enfin parole prononcée, proclamée, entendue, écoutée. La construction du roman porte la marque de ce tournant essentiel qui se situe, dans l'histoire, en 93 et qui s'exécute en un lieu précis: Paris. La deuxième partie, "A Paris" est celle où s'effectue la transformation: le peuple de Paris parle, et sa parole est portée par ses représentants à l'Assemblée. La première partie, intitulée "En mer" et dont une large part se passe en Vendée, et la troisième, "En Vendée", trouvent leur sens dans la partie centrale où se fonde la problématique du langage et de la communication dans le roman.

La deuxième partie s'ouvre sur un long chapitre consacré aux "rues de Paris". Ce que Louis-Sébastien Mercier décrivait comme "babil" parisien, où comme "cris de Paris" prend ici sens dans la relation qui unit la parole du peuple aux événements, à la Révolution en marche. Chaque cri, chaque mot, chaque chanson a pour objet de dire, de nommer, de commenter le bouleversement général. Dans ce chapitre d'ouverture se met en place un mode d'écriture qui va se généraliser dans l'ensemble de cette deuxième partie. Le mot dit, oral retranscrit, souligné ou non par l'italique, introduit ou non par un verbe déclaratif, accompagne comme systématiquement l'évocation des actes, des comportements, des objets en jeu, des émotions ressenties:

"On voyait chez les fripiers des chapes et des rochets à vendre au *décroche-moi ça* (...) on avait des épingles de chemise *au bonnet de la liberté* faites de pierres blanches, bleues et rouges (...) Champcenetz était arrêté pour s'être écrié en plein Palais-Royal: *A quand la révolution de Turquie? Je voudrais rais voir la république à la Porte*"<sup>4</sup>

Le mot nouveau est partout signalé, autre effet d'oralité généralisé:

"On appelait *écrouelleux* ceux qui cachaient leur menton dans leur cravate (...) on ne disait pas *le cavalier et la dame*, on disait *le citoyen et la citoyenne* (...) La rue de Richelieu se nommait *rue de la loi* (...) "<sup>5</sup>

<sup>1</sup> *Voix*: exercice phonique n'intégrant pas un langage (Zumthor). *Parole*: utilisation, mise en œuvre du code de la langue par les sujets parlants (Saussure).

<sup>2</sup> *Le Dernier Jour d'un condamné*, Hachette, Poche, 1989, p. 99.

Cf. l'article de J. Seebacher, "Envers du langage, envers de la société dans le roman hugolien".

<sup>3</sup> Nos références sont à *Quatrevingt-treize*, éd. Y. Gohin, Gallimard, Folio, 1979. Ici, p. 193.

<sup>4</sup> pp. 142-144.

<sup>5</sup> p. 143.

L'effet est étonnant: la Révolution s'accomplit exactement en même temps qu'elle est pensée et dite par le peuple. A ce travail de l'oralité dans l'écriture répondra, sur le mode majeur, à la fin de la deuxième partie, l'énoncé auctorial:

"La Convention a toujours ployé au vent; mais ce vent sortait de la bouche du peuple et était le souffle de Dieu."<sup>6</sup>

Entre ce début et cette fin, le texte met en action la transition qui s'opère entre la voix populaire, celle de la rue, et l'Assemblée.

Dans un premier temps, le discours se déporte: au livre II de cette même deuxième partie, la voix de la rue fait place à celle des "grands", des trois principaux représentants en qui le peuple a mis officiellement sa confiance. Une longue et houleuse conversation oppose, dans le cabaret de la rue du Paon, Robespierre, Danton et Marat: confrontation de discours en même temps que de voix. Le titre du 2<sup>ème</sup> chapitre de ce livre II cite le vers de Virgile: "Magna testantur voce per umbras": "Ils se prennent à témoin de leur grande voix dans l'ombre". L'une de ces voix "parle", c'est celle de Robespierre; l'autre "rugit", celle de Danton; l'autre crie et "mord", celle de Marat. Le Reliquat de *Quatrevingt-treize*<sup>7</sup>, c'est-à-dire la documentation amassée par Hugo pendant les dix années où le roman a mûri, permet de saisir les relations qui unissent ces voix ainsi caractérisées aux différents "courants" de la révolution en 93. Elles sont autant d'aspects du peuple auxquels s'identifient les trois chefs. Robespierre, dit Hugo, c'est le peuple "à l'état de rêve"; mais, dans la mesure où ce peuple prend enfin conscience de lui-même comme avenir de l'histoire, le rêve est ressenti par lui "à l'état de réalité". Danton, c'est le peuple se pensant comme nation. Quant au peuple qui suit Marat, c'est, écrit Hugo, "la populace". Marat, est-il dit ailleurs, c'est "un rugissement qui est aussi un gémissement"<sup>8</sup>. Cette voix de la Misère explose dans le chapitre:

"Robespierre, je ne suis l'écho de rien, je suis le cri de tout ( ... ) je suis la vieille souffrance humaine, j'ai six mille ans."<sup>9</sup>

Cette délégation de la parole du peuple, cette possibilité acquise de la rendre "formidable" trouveront leur justification dans le livre III de cette deuxième partie consacrée à la Convention. Le récit insiste sur la présence active du peuple dans la salle même de la Convention. Les tribunes sont si proches des bancs où s'assoient les députés que le dialogue a lieu couramment entre le peuple et ses représentants: aux uns les tribunes, aux autres la tribune. Les députations arrivant de l'extérieur, chargées de déclarations de soutien, venant chanter, danser, apporter leurs offrandes, interrompent sans cesse les débats: " Le carrefour fraternisait avec la chaise curule", écrit Hugo. De nouveau, par ailleurs, le texte accorde au discours oral la prééminence sur le récit. L'effet est parfaitement naturel, puisque la salle de la Convention est par définition le lieu de la parole. Hugo met en œuvre une technique particulière de condensation. Le propos n'est pas, en effet, d'accumuler les dialogues, certaines scènes leur sont réservées; il s'agit de substituer le mot dit" au discours sur la personne. La multitude des représentants du peuple défile ainsi, dans le livre III, sous forme de noms auxquels est à chaque fois accolée une formule prononcée, sorte de mot d'auteur caractérisant le personnage:

"Isnard qui commit le crime de dire: *Paris sera détruit* au moment où Brunswick disait: *Paris sera brûlé* (...) Mercier, l'auteur du *Tableau de Paris*, qui s'écriait: *Tous les rois ont senti sur leurs nuques le 21 janvier* (...) Carra qui, au pied de l'échafaud, dit au bourreau: *Ca m'ennuie de mourir. J'aurais voulu lu voir la suite*".<sup>10</sup>

Le résultat est saisissant, là encore ramassé en fin de chapitre par le développement explicite:

"Il s'est dit à cette tribune de ces vertigineuses paroles qui ont quelquefois, à l'insu même de celui qui les prononce, l'accent fatidique des révolutions, et à la suite desquels les faits matériels paraissent avoir brusquement on ne sait quoi de mécontent et de passionné, comme s'ils avaient mal pris les choses qu'on vient d'entendre; ce qui se passe semble courroucé de ce qui se dit (...)"<sup>11</sup>

Le procédé est d'autant plus remarquable que Hugo semble volontairement ne pas être fidèle à ce que lui suggéraient ses recherches historiques. Le Reliquat fait en effet assez longuement allusion au langage des conventionnels, mais pour déplorer son caractère académique:

<sup>6</sup> p. 220.

<sup>7</sup> On le trouve dans les *Œuvres complètes* de V. Hugo, édition chronologique publiée sous la direction de J. Massin, Club français du livre, t. XV, 1<sup>ère</sup> partie, pp. 261 et suivantes, 2<sup>ème</sup> partie, pp. 511 et suivantes. Ici p. 520.

<sup>8</sup> Page non utilisée du manuscrit, *ibid.*, XV, 524. Cité par Y. Gohin, *Folio*, p. 508, n. 45.

<sup>9</sup> p. 179. Nous soulignons.

<sup>10</sup> pp. 202-203.

<sup>11</sup> p. 216.

"(...) le jargon solennel dominait. Le côté faux du style du XVIII<sup>e</sup> siècle a influé sur la langue jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et le mauvais goût de la littérature royale étalait ses phrases en pleine Convention."<sup>12</sup>

Le roman tient peu compte de cette préciosité du style, de ce que Hugo appelle ailleurs "le délayage de l'absolu". Certes, la rhétorique n'est pas absente de la parole des députés, mais l'effet recherché est celui de la formule concise et balancée, cherchant moins le beau style que l'éclat immédiat.

Ainsi formulée, simple et sonore, la parole de l'Assemblée s'énonce dans une langue dense et forte dans laquelle le peuple se reconnaît sans effort. Cette langue figurée, rythmée, exprime l'émotion et la provoque; à moins que, parfois, selon les mêmes procédés retournés, et à la façon du langage populaire, elle ne démystifie par le rire. La plaisanterie fuse partout, à l'extérieur comme à l'intérieur de la salle. Elle semble être là à la fois comme nécessité antithétique et comme outil de restitution: partout, en effet, le danger pointé de voir se substituer au pouvoir abattu d'autres pouvoirs encore moins purs. Aussi le rire éclate-t-il, tant dans la rue qu'aux tribunes, qu'entre les répliques échangées par les députés. Le retournement ironique unit le peuple et ses représentants face à la montée de la terreur, et contre un arbitraire qui se recompose<sup>13</sup>. La chanson opère la même fusion. Dans les rues, les petits enfants bégaient le *Ca ira*. A l'Assemblée, longuement attaqué à la tribune par Robespierre, Danton réplique en fredonnant *Cadet Roussel*:

"Cadet Roussel fait des discours  
Qui ne sont pas longs quand ils sont courts."

Le cri populaire trouve ainsi sa forme, grave, comique, chantée. On le perçoit dans la parole; il se fixe aussi en affiches, sans rien perdre de sa charge émotionnelle:

"Sur tous les murs, des affiches, grandes, petites, blanches, jaunes, vertes, rouges, imprimées, manuscrites, où on lisait ce cri: *Vive la République!*"<sup>14</sup>

Le cri populaire, qui s'exprime dans l'affiche et qui couvre ainsi les murs de Paris, couvre aussi ceux de la Convention:

"Les murailles de la salle du Manège quand la *Convention* vint y tenir séance, étaient toutes couvertes des affiches qui avaient pullulé dans Paris à l'époque du retour de Varennes. On lisait sur l'une: *Le roi rentre. Bâtonner qui l'applaudira, pendre qui l'insultera*. -Sur une autre: *Paix là. Chapeaux sur la tête. Il va passer devant ses juges*. -Sur une autre: *Le roi a couché la nation en joue. Il a fait long feu, à la nation de tirer maintenant*. -Sur une autre: *La Loi! la Loi!* Ce fut entre ces murs-là que la Convention jugea Louis XVI."<sup>15</sup>

La rhétorique du "cri écrit" est exactement du même type que celle des formules orales: brièveté, asyndètes, antithèses, effets rythmiques, homophonies, etc. Mais ici l'objet est essentiel: il s'agit du retour du roi après Varennes et du bouleversement moral et politique que l'épisode a provoqué dans le peuple. Le très sensible problème de l'exécution du roi va être au centre des pages consacrées à la Convention. Au chapitre 7 du livre III, les verdicts prononcés par les députés se succèdent, paroles de mort, parfois de clémence, cris:

"Goupilleau, qui avait crié: L'échafaud tout de suite (...) Chateaufort-Randon, qui avait jeté ce cri: La mort de Louis le Dernier! (...)"<sup>16</sup>

autant de reflets sonores des affiches qui sont aux murs, des cris du peuple qui y sont inscrits, et dont les votes des représentants ne sont que l'écho tragique.

Cependant, Pour mieux comprendre le travail du texte qui constitue la voix populaire en parole, et plus précisément en parole révolutionnaire, il faut se reporter aux parties adjacentes. Le peuple y est également représenté, pris dans la tourmente révolutionnaire mais ne participant pas directement à son mouvement: soit qu'en effet il ne comprenne pas le bouleversement qu'il constate, soit qu'il le refuse et agisse dans le sens de la contre-révolution. Cette représentation passe par la composition de personnages fictifs, qui jouent un rôle dans l'action romanesque et participent en même temps de la symbolique générale du roman. Ce sont des paysans et des bretons, deux raisons pour être des images du peuple dans la situation où la révolution l'a trouvé. Les idées nouvelles ne les ont pas atteints; ils restent enfermés dans une pensée, et donc dans un mode de parole clos, appris une fois pour toutes, proche de l'expression instinctuelle en même temps qu'indéfiniment répétitif du dogme religieux et politique néo-féodal transmis tel quel de génération en génération.

<sup>12</sup> *Œuvres complètes*, éd. J. Massin, XV, pp. 515-517.

<sup>13</sup> Cf. *Les Misérables*, III, I, 3 (éd. J. Massin, t. XI, p. 433), à propos du gamin de Paris: "Il (...) chansonne les superstitions, dégonfle les exagérations, blague les mystères, (...) introduit la caricature dans le grossissement épique (...)

<sup>14</sup> p. 146.

<sup>15</sup> p. 194.

<sup>16</sup> pp. 210-211.

En tête de ces figures dont la voix est tout entière attachée à la terre bretonne où elles semblent avoir germé, se place Michelle Flécharde<sup>17</sup>. Son cri traverse le roman, se déplaçant de la première à la troisième partie, par-dessus la deuxième partie sur Paris. Elle apparaît dès le premier chapitre: découverte par les grenadiers du bataillon du Bonnet-Rouge dans les taillis où elle se cache, elle se manifeste d'abord par son silence. Elle est "stupéfaite", "effarée", "pétrifiée", plus loin "muette d'effroi". Les Bleus essaient de la faire parler. Le dialogue est possible, car les "sœurs" lui ont "appris à parler français", mais limité. Il rencontre deux obstacles: certains mots lui sont inconnus, le mot "patrie" par exemple; elle ne connaît que celui de "pays", étroitement approprié au lieu où elle vit. La notion d'identité se confond pour elle avec celle de famille: le père, le grand-père, les beaux parents, le mari, et, bien sûr, les enfants. Elle ignore le vocabulaire politique du moment, le mot "parti", ce que sont "les Bleus", "les Blancs". D'ailleurs, autre obstacle sa faculté de raisonnement est minime. Elle ne comprend rien à la guerre dans laquelle elle est prise. L'histoire de sa famille, alternativement victime du roi, du seigneur et du prêtre, jusqu'au passé proche, où son mari est allé se battre aux côtés des Chouans se présente à elle comme un enchaînement normal et cohérent:

"-Et ton mari qu'est-ce qu'il fait?  
-Ces jours-ci il se battait.  
-Pour qui?  
-Pour le roi.  
-Et puis?  
-Dame, pour son seigneur.  
-Et puis?  
-Dame, pour monsieur le curé."<sup>18</sup>

Le juron qui échappe à l'un des grenadiers à cette réponse porte sa frayeur à son comble: la peur engendre alors le cri.

Lorsque l'on retrouve Michelle Flécharde dans la troisième partie, il semble qu'elle se soit comme identifiée à ce cri. Les Chouans l'ont laissée pour morte et ont enlevé ses enfants. Sauvée par un paysan qui soigne sa blessure, elle appelle ses enfants dans son délire. Emanant de sa blessure au "cœur", le cri devient sa manière d'être au monde. Modulé, il est encore sensible dans ses silences, "rêverie opiniâtre", "sombre allée et venue de pensées poignantes", dans le caractère obsessionnel de ses paroles, dans les "chansons obscures" qu'elle fredonne, dans ses murmures de noms d'enfants. Entre la violence de la blessure et l'incapacité de comprendre ce qui lui arrive, la parole ne semble plus pouvoir exister que sur le mode de l'expression émotionnelle, idée encore, mais idée fixe, "terrible". La primarité pourtant de cette parole informelle est ambivalente. La raison n'a pas de pouvoir sur elle, ni de l'intérieur d'elle-même ni de l'extérieur: on ne peut discuter avec le cri; mais en revanche, elle tire de l'instinct qui est sa source une force surhumaine, à la fois divine et animale ("L'instinct maternel est divinement animal"). La femme du peuple, meurtrie dans sa maternité, confond ses forces avec celles de la nature:

"L'immense volonté ténébreuse de la création est en elle, et la mène. Aveuglement plein de clairvoyance."<sup>19</sup>

On comprend que, placée en situation paroxystique, à l'heure où, plus loin dans le livre V, Michelle Flécharde retrouve enfin ses enfants, mais enfermés dans la Tourgue embrasée, ce cri soit à l'origine du seul événement important du livre, au plan romanesque, le retournement du marquis de Lantenac:

"Elle jeta un cri effrayant.  
Ce cri de l'inexprimable angoisse n'est donné qu'aux mères. Rien n'est plus farouche et rien n'est plus touchant (...)  
Cette villageoise quelconque, vulgaire, ignorante, inconsciente, venait de prendre brusquement les proportions épiques du désespoir. Les grandes douleurs sont une dilatation gigantesque de l'âme (...)"<sup>20</sup>

A mi-chemin de la matière vivante et du surnaturel mythique, la voix de Michelle Flécharde accomplit le plus fort bouleversement du roman, le plus invraisemblable. Mais ce bouleversement fait écho à l'autre, à celui, historique, de la Révolution. Le cri de la femme du peuple, en effet, retourne la face de l'histoire, de la petite comme de la grande; il obtient du "seigneur" qu'il l'écoute et le considère, qu'il reconnaisse l'absolu de son droit. Il est le modèle d'un renversement des ordres qui devrait se faire en plus grand, qui se fait effectivement en plus grand, mais dans un arrachement sanglant, mené par celui qui se définit lui-même comme "le cri de tout", Marat.

<sup>17</sup> Nous renvoyons ici à l'article de V. Brombert, "La violence de l'histoire: *Quatrevingt-treize*", dans *Hugo et le roman visionnaire*, PUF, 1985.

<sup>18</sup> pp. 39-40.

<sup>19</sup> p. 288.

<sup>20</sup> pp. 411-412.

La parole lacunaire de Michelle Flécharde agit dans le roman au double plan de la représentation de la réalité et du symbole, à l'instar de ses composantes matérielles et spirituelles, et selon une dialectique bien connue de l'écriture hugolienne. D'autres voix représentent cette parole populaire: celle du jeune marin Halmalo permet aussi de bien saisir ses grandeurs et ses limites, après un étouffement de quatre siècles.<sup>21</sup>

Le peuple est incapable de raisonner, parce qu'on a en effet mis des bornes à son expression, qui s'est trouvée emprisonnée. Témoin ce dialogue entre Halmalo et Lantenac:

"-Tu t'es donc battu sous le roi?

-Mais oui.

-Contre qui?

-Ma foi, je ne sais pas. J'étais faux-saulnier.

-C'est bien.

-On appelait cela se battre contre les gabelles. Les gabelles est-ce que c'est la même chose que le roi?

-Oui. Non. Mais il n'est pas nécessaire que tu comprennes cela.

-Je demande pardon à monseigneur d'avoir fait une question à monseigneur."<sup>22</sup>

Les questions de l'interlocuteur une fois exclues, le discours doctrinaire se développe dans l'espace devenu sacré d'une cohérence purement interne. C'est en ce lieu du *Verbe* -le chapitre où s'ouvre le dialogue entre Halmalo et Lantenac s'intitule "La Parole, c'est le Verbe"-, c'est-à-dire d'une parole qui se donne comme émanation de celle de Dieu, de l'Eglise et du Roi, qu'Halmalo est encerclé. Incapable de sortir de cet espace sacré, il accepte sa condition d'aveugle et de sourd, intellectuellement et politiquement. Mais son incapacité à manier les concepts semble, curieusement, permettre à sa pensée une écoute exceptionnelle de la nature, une intelligence des choses matérielles qui dépasse celle du vieillard. Les mots ne sont pas nécessaires à cette sensibilité particulière: "Tu ne comprends pas les mots mais tu comprends les choses", remarque Lantenac. Halmalo, dans sa barque, sait manier "l'intrigue de la mer" qui, nous dit Hugo, "ne dit jamais tout de suite ce qu'elle veut". La communication se fait sans paroles entre la nature et l'enfant du peuple, comme on l'a noté, déjà, à propos de Michelle Flécharde. C'est ce qui permettra que se transforme, plus loin dans le roman, la relation de Dieu au Verbe. A la fin du livre sur la Convention, l'hypostase divine, le Fils-Verbe-Parole de Dieu,<sup>23</sup> ce n'est plus l'Eglise, le prêtre, le roi, Lantenac, mais, comme on l'a vu, le peuple.

Ce rapport pré-langagier au monde, en prise sur les instincts primaires de l'homme en même temps que sur les pulsations de la nature, fait donc la grandeur de l'expression populaire. Cela ne veut pas dire que le peuple n'ait pas à accéder à un outil langagier susceptible d'élargir ses facultés de raisonnement; bien au contraire. Toute l'œuvre de Hugo, y compris *Quatrevingt-treize*, dit précisément le contraire. Mais il est essentiel que cet accès à un stade plus élaboré de la parole se fasse sans que se perde son contact avec la réalité concrète de la vie et du monde, qui est son privilège.

Depuis *Le Dernier Jour* et *Notre-Dame de Paris*, le roman hugolien répète le drame de la parole empêchée. Ici sont représentés synchroniquement les stades de cet empêchement et ceux d'un affranchissement progressif. Au plus bas se situe le peuple breton des forêts, vivant moitié sous terre, moitié dessus; enfermé dans son bocage comme dans sa langue, qui est une langue morte: "ce qui est faire habiter une tombe à la pensée", écrit Hugo. Il ne sait communiquer qu'avec lui-même, de chouan à chouan, comme le prouve la guerre des forêts; il s'enferme ainsi dans ses erreurs, et perpétue le parricide contre la pensée que représente la révolte vendéenne, refus aveugle d'élargir le champ de l'intelligence, et de la parole.

Au-dessus de ce peuple embourbé viennent les personnages dont on a parlé, et qui parlent français. On a vu leur noblesse et leur misère<sup>24</sup>. Au-dessus encore, se situe Tellmarch, le Caimand, le Mendiant. Homme du peuple, sachant lire et écrire, il semble avoir choisi de vivre en marge du village, pour rester "absorbé dans la nature, comme submergé dans la paix immense des choses, cueillant des herbes et des plantes(...)"<sup>25</sup>. Sa pensée s'exerce librement car les outils langagiers ne lui manquent pas. Mais cette liberté l'a mené, lorsque s'ouvre le roman, au plus grand scepticisme quant aux torts de chacun des camps en présence. C'est pourquoi il cache Lantenac portant ainsi une part de responsabilité dans les malheurs qui vont suivre. Il agit donc à contre-courant de l'histoire et de sa propre générosité. C'est que la relation privilégiée qu'il entretient avec la nature l'exclut du

<sup>21</sup> Cf. *Notre-Dame de Paris*, 1482. 1482, l'année qui précède la mort de Louis XI, marque, selon Hugo, le tournant qui engage la France dans la monarchie absolue. C'est à l'intérieur de la Bastille que Coppenole prédit à Louis XI une révolution populaire contre le roi de France.

<sup>22</sup> p. 99.

<sup>23</sup> Cf. *Les Contemplations*, I, 8, dernier vers:

"Car le mot, c'est le Verbe et le Verbe, c'est Dieu.", et l'Evangile de Jean, Prologue, I: "Au commencement était le Verbe et le Verbe était auprès de Dieu et le Verbe était Dieu."

*Verbum* est la traduction de *Logos*, parole, terme courant de la philosophie grecque pour signifier l'intelligence divine organisatrice du monde. Dans le texte de Jean, il s'agit de la deuxième personne de la Trinité, le Fils éternel du Père avant son incarnation.

<sup>24</sup> Gouge-le-Bruant, qui peut s'inscrire dans cette catégorie, en représente aussi la perversion, puisque les instincts auxquels il obéit sont de haine et de cruauté. Mais peut-être cette perversion est-elle bénéfique à sa capacité? cf. p. 266: "Raisonnait-il? Oui, mais comme les serpents rampent; en spirale."

<sup>25</sup> p. 284.

cercle de la communication sociale; et cette expérience le fait progresser vers une forme de conscience politique.

Pour que la parole du peuple se fasse entendre, il est en effet nécessaire qu'elle s'inscrive dans un processus de communication où l'opinion se façonne dans la mise en relation et le raisonnement. Le grenadier du bataillon du Bonnet-Rouge jure à faire peur, parce que c'est "un véritable massacre pour l'entendement d'un honnête homme" que d'écouter les incohérences de Michelle Fléchard. Halmalo ne peut faire le rapport entre les gabelles et le roi, parce qu'on ne lui a pas donné accès à ce rapport. C'est donc bien un langage nouveau, affranchi, qu'orchestre le chapitre central sur la Convention, qui rassemble en une seule voix la parole populaire et la parole révolutionnaire. Ancré sur l'émotion de celui qui parle, proche du concret, figuré avec énergie et en même temps incluant une conceptualisation, parlant pour le corps, le cœur et la pensée de l'autre, il est outil efficace d'une communication à part entière, au-delà, en quelque sorte, de la relation de classe<sup>26</sup>.

Pourtant, on le sait, le roman de Hugo ne s'en tient pas là. Il ne manque pas de problématiser encore cet aboutissement harmonieux: pas plus que celle de la Révolution, l'aventure de la parole populaire ne s'achève en 93. Il y a en effet, à la Convention, deux types de parole: celle de l'Assemblée, dont on a dit le contact avec la rue, et celle que l'on peut appeler du "décret" et qui, paradoxalement, doit, pour être opératoire, perdre une part de son contact avec la réalité. Il faut insister sur le fait que, dans chaque partie, Hugo isole les deux formes d'énonciation. La construction de la deuxième partie est, de ce point de vue, significative: chaque livre y met en scène un aspect de la Convention, les rues de Paris, les trois Grands, le fonctionnement de l'Assemblée. Par ailleurs, cette deuxième partie introduit le personnage de Cimourdain, enfant du peuple, sorti du peuple Pour devenir prêtre, rentré ensuite "passionnément" dans le peuple. En 1789, il est jeté "dans ce vaste renouvellement humain avec logique, c'est-à-dire pour un homme de sa trempe inexorablement." Il est, dans la fiction et par certains aspects, le double de Marat; sensible à la souffrance populaire et décidé à agir radicalement, il se fait l'homme du décret, son exécuteur. Dans la deuxième partie, il apparaît à la clôture de chaque livre: présenté au livre I, il est choisi par les chefs de la Convention, à la fin du livre II, pour surveiller Gauvain, son ancien élève, considéré comme trop clément. Marat, qui craint une faiblesse de Cimourdain à l'égard de Gauvain, a l'idée de le faire accompagner par un décret "portant peine de mort contre toute connivence dan les évasions de brigands et d'insurgés prisonniers"; et il fait passer ce décret au Comité de Salut public à la fin du livre III C'est donc porteur de cette parole que Cimourdain arrive en Vendée. Le texte du décret sera posé, à la fin du roman, sur la table du tribunal où sera jugé Gauvain.

Dans la première partie, la voix de l'autorité passe essentiellement par le marquis de Lantenac, et par sa rhétorique très classique et très efficace, en particulier en face d'Halmalo. La réponse qui y est faite, d'une rhétorique plus concise, relève d'un principe d'autorité équivalent: c'est l'affiche à en-tête de la République française une et indivisible, mettant à prix la tête de Lantenac, signée de Prieur de la Marne et contresignée de Gauvain. C'est bien d'équivalence, en effet, qu'il s'agit: au langage de l'injonction, plus ou moins englué d'idéologie de la responsabilité collective, répond un langage du même type, au nom de objectifs de la Révolution. Et l'on est ici au cœur du problème posé par le roman: le "mal" de la Révolution, en 93, est une réponse à un mal perpétré depuis quatre siècles. Les victimes de la Monarchie n'inventent pas leur réponse de toutes pièces. A la terreur répond la terreur. et, dans les deux cas, le langage est fondé sur l'injonction et menacé par l'abstraction.

La coexistence entre ces deux paroles révolutionnaires, celle du *concret* (populaire, inventive) et celle du *décret*, rend compte de la composition de toute la deuxième partie. La troisième redistribue les données: l'insistance est mise alors sur leur caractère historiquement concurrentiel, chez les hommes de la Révolution. Alors les deux langages s'incarnent dans les personnages de Cimourdain et de Gauvain:

"De ces deux hommes, l'un, le délégué, avait de redoutables points d'appui; il était arrivé apportant la menaçante consigne de la commune de Paris aux bataillons de Santerre: "Pas de grâce, pas de quartier!". Il avait, pour tout soumettre à son autorité, le décret de la Convention portant "peine de mort contre quiconque mettrait en liberté et ferait évader un chef rebelle prisonnier", de pleins pouvoirs émanés du Comité de Salut public, et une injonction de lui obéir, à lui délégué, signée Robespierre, Danton, Marat. L'autre, le soldat, n'avait pour lui que cette force, la pitié."<sup>27</sup>

On peut discuter le fait que la voix de Gauvain, cet aristocrate élevé par Cimourdain, se confond avec celle du peuple. Pourtant l'ambivalence de ce Socrate aux apparences d'Alcibiade, sa puissance d'émotion, sa pitié spontanée, sa proximité de la nature, à la fin le rapprochent à l'évidence des personnages populaires "innocents" de Michelle Fléchard, d'Halmalo, de Tellmarch. C'est autour de Gauvain que vont se mesurer, au moment de son jugement, les deux paroles de la Révolution.

Le tribunal est composé de Cimourdain, chargé d'exécuter le décret, de Guéchamp, second de Gauvain, et du sergent Radoub. La parole de Guéchamp s'identifie à celle du décret:

<sup>26</sup> C'est évidemment dans ce sens que se forge le "verbe" hugolien.

<sup>27</sup> p. 290. Cf. Robespierre, dans le *Reliquat*: "sa parole décrétait" (p. 517)

"Le capitaine Guéchamp ne semblait voir ni Cimourdain, ni Gauvain. Ses paupières abaissées cachaient ses yeux immobiles fixés sur l'affiche du décret et le considérant comme on considérerait un gouffre. Il dit:  
-La loi est formelle.(...)"<sup>28</sup>

A celle de Guéchamp s'oppose la voix "formidable" ("Les misérables sont les formidables", écrit, ailleurs dans le livre, Hugo) de Radoub, où l'on retrouve tous les caractères de l'énoncé populaire: émotion, familiarité des tournures et du vocabulaire, images vives, sens du burlesque, rythmes simples et forts, et surtout cet appel désespéré au sens de la réalité, que gomme le décret:

"C'est pas vrai, n'est-ce pas, tout ça? Je me pince pour savoir si je suis éveillé. Je ne comprends pas. Il fallait donc que le vieux laisse brûler les momes tout vifs, il fallait donc que mon commandant laisse couper le cou au vieux. Tenez, oui, guillotinez-moi. J'aime autant ça.(...) Sapristi! nous nous abrutissons à la fin! Je résume ma façon de voir. Je n'aime pas les choses qui ont l'inconvénient de faire qu'on ne sait plus du tout où on en est. Pourquoi diable nous faisons-nous tuer? Pour qu'on nous tue notre chef! Pas de ça, Lisette. (...)"<sup>29</sup>

L'opposition est, ici, un peu simple encore. Elle est génialement nuancée dans l'ultime dialogue où Cimourdain et Gauvain sont face à face, et qui met encore en tension les deux langages: en face du discours de Cimourdain, de la loi, de la ligne droite, Gauvain tente d'instaurer une parole qui évite et détourne l'abstraction.

Et voici le dernier paradoxe, qui n'est pas le moindre: la voix de Cimourdain se présente comme celle de l'empirisme, réalité et raison confondues; Gauvain, au contraire, parle au nom de l'idéal. Mais la réalité dont parle Cimourdain, parce qu'elle est soumise à trop de logique, n'est en fait qu'une représentation abstraite de ce qui vit, et qui est mouvement, courbe, report dialectique. Aussi Gauvain ne cesse-t-il de rectifier l'aspect mathématique du discours de Cimourdain; un travail de substitution de termes ramène l'homme dans le monde et lui rend sa qualité d'être pensant:

"-Tu te perds dans le nuage.  
-Et vous dans le calcul.  
-Il y a du rêve dans l'harmonie.  
-Il y en a aussi dans l'algèbre. -Je voudrais l'homme fait par Euclide.  
-Et moi, dit Gauvain, je l'aimerais mieux fait par Homère."<sup>30</sup>

Autre jeu de substitutions: de l'équité à la justice, de l'identité à l'égalité, du salaire au droit, de l'école à la caserne, de l'homme pensif à l'homme terrible... Alors que Cimourdain énonce des théorèmes, Gauvain s'étend sur le détail de l'organisation pratique, de l'aménagement de la réalité concrète: propriété, salaire, culture, industrie, famille... Son discours s'achève en rêverie visionnaire:

"Ses lèvres remuaient, il cessa de parler. (...)  
Sa rêverie était de plus en plus profonde  
Un certain temps se passa ainsi. Cimourdain lui demanda:  
-A quoi penses-tu?  
-A l'avenir, dit Gauvain."<sup>31</sup>

La critique hugolienne<sup>32</sup> a bien montré que *Quatrevingt-treize* ne se présente pas comme une peinture fidèle des événements de l'histoire. Hugo écrit son roman juste après la Commune, et sa perspective ne peut être, en effet, que celle de l'avenir, celui de 93 comme celui de 71. C'est donc dans la même perspective qu'il faut se placer pour considérer le sens de ce roman de la parole populaire, de l'avènement de la parole populaire, dont on vient ici de repérer quelques lignes. Avènement double; à la Convention sous sa forme neuve, libre, proliférante; se cherchant à un plus haut niveau d'expression créatrice dans le discours final de Gauvain. L'idée-force était de concentrer à l'intérieur d'un même récit, et en en faisant un facteur essentiel d'unité, l'histoire de cette parole. Longtemps frappée d'interdit officiel, elle prouve et éprouve son existence en 93, à Paris, en même temps que s'y affirme la Révolution. Cette existence, pourtant, est loin d'être acquise. Contre son recouvrement, s'élève alors la voix, transmuée dans la bouche de l'aristocrate, qui parle ce verbe inspiré par Dieu et confondu avec le peuple, au plan de sa plus haute poésie. Ainsi se manifeste le pouvoir qu'elle a de dire l'homme et la réalité du monde et de l'histoire, mais aussi se révèlent les limites de ses qualités performatives, chantées dans la deuxième partie. L'avènement d'une parole nouvelle, retrempe aux sources vives de la voix populaire, reste à la

<sup>28</sup> p. 458.

<sup>29</sup> p. 460.

<sup>30</sup> p. 467. Cf. Robespierre, dans le *Reliquat*: "Il ne fut pas la raison de la révolution, il en fut la logique; il en fut plus que la logique, il en fut l'algèbre. Il eut l'immense force de la ligne droite; il en eut aussi l'impuissance. Le défaut de sa politique fut celui de sa littérature: l'abstraction." (p. 519)

<sup>31</sup> p. 473.

<sup>32</sup> Voir en particulier G. Rosa, "*Quatrevingt-treize* ou la critique du roman historique", *R.H.L.F.*, mars-juin 1975, n° 2-3.

fin en attente d'une reconnaissance historique. Le discours de Gauvain, qui s'achève en une articulation silencieuse, semble moins la considérer comme un acquis des temps modernes que comme une conquête possible de l'avenir. Cette enquête passe par la littérature, et par les transformations qu'elle peut accomplir dans l'ordre de la parole. En ce point se situe le parcours précis de l'œuvre hugolienne.

Gabrielle MALANDAIN