



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in lingue e letterature europee, americane e
postcoloniali

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Les dialogues des *Misérables*

Relatore

Olivier Serge Bivort

Correlatore

Magda Campanini

Laureando

Alessandra Borsato

Matricola 827882

Anno Accademico

2013 / 2014

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Le sujet

Le but du mémoire

La méthode et les moyens

Chapitre I : Étude d'une œuvre *in fieri*

Chapitre II : La langue

Chapitre III : Les dialogues des *Misérables*

Chapitre IV: Analyse des dialogues

I. ÉTUDE D'UNE ŒUVRE *IN FIERI*

LA CRITIQUE DES VARIANTES

Avant la critique des variantes

Le manifeste de Gianfranco Contini

Résultats de la critique italienne

LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE FRANÇAISE

Signification et origine de la critique génétique

Différences entre critique génétique et critique des variantes

Comment conduire une étude génétique

LES MANUSCRITS DE HUGO

L'héritage que Hugo nous a laissé

L'histoire du manuscrit des *Misérables*

Le contexte social et historique des *Misérables*

II. LA LANGUE

LA CONCEPTION DE LA LANGUE SELON HUGO

- Les théories de Hugo
- Les détachements littéraires
- Le rôle du poète

LA LANGUE DES *MISÉRABLES*

- La langue de Hugo dans le roman
- L'argot

III. LES DILOGUES DES *MISÉRABLES*

SIGNIFICATION ET FONCTION DU DIALOGUE

- L'évolution du dialogue
- La fixation de la forme du dialogue

LE DIALOGUE AU XIX^e SIÈCLE

- Les fonctions du dialogue
- Les dialogues des *Misérables*

IV. ANALYSE DES DIALOGUES

IV, 6, 2, OÙ LE PETIT GAVROCHE TIRE PARTI DE NAPOLÉON LE GRAND

- Résumé
- Comparaison des trois textes

ANALYSE

- Les vocatifs
- Les mots argotiques
- Les éclaircissements
- La ponctuation
- Les onomatopées et les interjections
- Les verbes déclaratifs

Conclusions

IV, 6, 3. LES PÉRIPÉTIES DE L'ÉVASION

Résumé

Comparaison des trois textes

ANALYSE

Le lexique

La ponctuation et le rythme

CONCLUSIONS

BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE

INTRODUCTION

Le sujet

Une langue est le miroir des gens qui la parlent, elle refléchet leur condition sociale et leur époque historique.

Les Misérables de Victor Hugo est un roman qui donne la parole directement au peuple et dans lequel l'écrivain a cherché à reproduire assez fidèlement la langue parlée à son époque, notamment par les marginaux.

On analyse souvent les romans des auteurs les plus célèbres, du point de vue des changements ou de l'évolution de la littérature au cours des siècles, mais on a rarement la possibilité d'étudier la façon dont on parlait pendant les périodes précédant le XX^e siècle. En effet, avant l'invention des instruments qui permettent l'enregistrement de la voix, nous n'avons que peu de moyens pour comprendre comment on parlait dans le passé. Un roman peut être une des sources d'analyse assez fiable pour ce type d'étude.

Le but du mémoire

Dans notre mémoire, nous analyserons une partie des dialogues des *Misérables* de Hugo, caractérisés par l'emploi d'un langage particulier qui exprime et représente la société mise en scène par l'écrivain. Ainsi, nous aurons quelques informations sur la vie et les activités de la pègre et du peuple à l'époque, ainsi que des éléments sur la langue.

En outre, nous chercherons à comprendre comment Hugo a réalisé les dialogues de son roman, en analysant les étapes de rédaction dans les différents états manuscrits de l'œuvre.

Cette étude des dialogues et de la langue nous permettra de saisir les caractéristiques principales de la langue orale des misérables au XIX^e siècle.

La méthode et les moyens

Pour conduire notre étude nous nous appuierons sur la rédaction des trois manuscrits des *Misérables*, à savoir, le texte initial avant toute correction, le manuscrit interrompu en février

1848 sous le titre *Les Misères*, et la rédaction finale du roman. Nous les disposerons côté à côté et nous signalerons les variantes d'une rédaction à l'autre. Les reproductions de l'édition de ces manuscrits sont disponibles sur le site de l'équipe Hugo : groupugo.div.jussieu.fr.

Nous ferons une comparaison entre les différents états, qui nous permettra non seulement de noter les différences entre les étapes de création du roman, mais aussi d'analyser d'une façon plus approfondie la langue des dialogues des *Misérables*.

Avant d'aborder l'analyse des dialogues, nous chercherons à préciser des notions sur l'étude des manuscrits, sur les théories de la langue de Hugo et sur la signification du dialogue.

Chapitre I : Étude d'une œuvre *in fieri*

Pour comprendre comment comparer les manuscrits de l'œuvre, nous présenterons les principales caractéristiques de la *critica delle varianti* italienne qui a ouvert la voie dans toute l'Europe à l'analyse des œuvres *in fieri*.

Toutefois, nous choisirons de suivre la voie de la critique génétique française qui s'est développée au cours des années 1970. Nous montrerons que cette approche est plus ambitieuse et plus complète que la critique des variantes, car elle ne se limite pas à dresser une liste de variantes pour rechercher la version de l'œuvre la plus fidèle à l'original, mais elle vise aussi à s'interroger sur les raisons qui ont porté l'écrivain à faire certains choix. Aussi décrivons-nous les étapes fondamentales de la rédaction des *Misérables*, ainsi que le contexte historique et littéraire dans lesquels l'œuvre s'insère.

Chapitre II : La langue

Dans notre second chapitre nous étudierons les moments clé de l'évolution de la pensée de Hugo sur la langue pendant la période qui précède la publication des *Misérables*. Nous verrons que la pensée linguistique de Hugo est parfois caractérisée par des ambiguïtés et des paradoxes. Cependant, nous chercherons à les justifier et à les comprendre en étudiant des préfaces et des œuvres qui nous donnent des éléments importants sur sa poétique et sur sa conception de la langue.

Nous nous pencherons aussi sur l'argot, sur ses origines et sur son évolution, en montrant les traits caractéristiques de formation de cette langue cryptologique de la pègre, afin de saisir quelques traits de la langue orale du peuple au début du XIX^e siècle.

Chapitre III : Les dialogues des *Misérables*

Afin d'avoir tous les éléments nécessaires pour mener notre analyse, nous aborderons l'étude de la forme du dialogue. Nous synthétiserons les principales définitions et fonctions du dialogue, les étapes les plus importantes de l'évolution de la forme aussi bien du point de vue typographique que des contenus.

Chapitre IV: Analyse des dialogues

Dans notre dernier chapitre nous analyserons les dialogues de deux chapitres centraux de l'œuvre, dans lesquels les personnages s'expriment particulièrement dans une langue qui mêle des traits empruntés à l'argot et à la langue parlée.

Nous nous arrêterons sur l'étude du lexique et de la ponctuation, car, selon notre point de vue, ce sont deux des éléments qui nous permettent de mieux comprendre la langue orale du peuple à l'époque. L'étude du lexique nous donnera des indications sur les arguments dont la pègre parlait et sur ses activités, mais aussi sur la prononciation des mots, sur leur formation et sur leur construction. La ponctuation, en revanche, nous aidera à saisir le rythme et l'intonation de la voix.

Au cours de notre analyse, nous montrerons que le travail de Hugo sur la langue et sur la société des misérables de son époque lui a permis de créer un roman qui représente vraisemblablement ce milieu.

I. ÉTUDE D'UNE ŒUVRE *IN FIERI*

LA CRITIQUE DES VARIANTES

Avant la « critique des variantes »

Dès le XIV^e siècle les philologues se sont intéressés à l'étude de la langue et à son évolution en s'appuyant sur les manuscrits pour faire leurs études. Les recherches étaient fondées principalement sur des œuvres grecques ou latines, car il y avait plus de manuscrits sur lesquels enquêter.

En Italie, par exemple, nous pouvons constater une importante tradition philologique, commencée surtout pendant la Renaissance, une période riche en études classiques où l'homme et ses capacités étaient mis au centre du monde. Les philologues de cette époque entreprennent l'étude des brouillons des œuvres de leurs contemporains et pas seulement de ceux de l'antiquité. Nous pouvons ainsi rappeler les représentants les plus importants qui ont été les premiers à s'intéresser à l'étude de l'évolution des textes littéraires : Pietro Bembo, théoricien de la langue qui a préparé l'édition critique du *Canzoniere* de Pétrarque. Au début du XVI^e siècle, il s'était occupé des variantes rédactionnelles des œuvres littéraires, en tenant compte de l'évolution du texte¹.

Un autre écrivain et érudit qui nous montre l'intérêt des hommes de lettres italiens pour l'analyse des textes est Federico Ubaldini, un bibliophile qui avait réuni beaucoup de manuscrits dans sa bibliothèque privée et qui en 1652 avait établi avec grand soin une représentation graphique, surtout des changements typographiques, des œuvres de Pétrarque, en particulier du *Codice degli abbozzi* du *Canzoniere*².

¹ Luca Marcozzi, « Pietro Bembo e le varianti d'autore petrarchesche. Teoria del "mutamento" nelle 'Prose' e pratica variantistica nelle 'Rime' », *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, a c. di S. Morgana, M. Piotti e S. Prada, Milano, Cisalpino, 2000, p. 209-253.

² Federico Ubaldini, *Il codice degli abbozzi*, édition curée par Laura Paolino, Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196, Milano- Napoli, Ricciardi, 2000.

L'intérêt pour l'étude des manuscrits et de l'évolution des œuvres se développe aussi en Europe, particulièrement en Allemagne, pendant le XVIII^e et le XIX^e siècle, en plein Romantisme, quand apparaissent de grands progrès en philologie et en linguistique.

[L]a réflexion génétique semble bien être un phénomène moderne, issu directement du mouvement romantique; plus spécifiquement, elle serait la conséquence d'une transformation radicale de l'idée que certains poètes (surtout allemands), entre 1770 et 1820, se seraient faite de leur tâche. Si d'une façon générale, on constate chez Goethe, chez Novalis et chez Friedrich Schlegel, plus tard chez Coleridge, une même prise de conscience de l'acte poétique en tant que tel, une réflexion commune sur le processus de la création (plutôt que sur l'œuvre finie, parfaite), c'est que le rôle de l'artiste, et son rapport avec la société au sein de laquelle il fonctionne, sont en train d'évoluer de façon irrévocable.³

Comme le remarque Graham Falconer, membre du département français à l'université de Toronto et chercheur en critique génétique, ce sont surtout les écrivains allemands qui se posent des questions sur leur façon d'écrire, comme par exemple Goethe, qui dans une lettre à Carl Friedrich Zelter écrit :

On ne peut embrasser les ouvrages de la nature et de l'art lorsqu'ils sont achevés ; il faut les saisir au vol, à l'état naissant, si l'on veut parvenir à les comprendre⁴.

Parmi les écrivains allemands, il est important de rappeler aussi Karl Lachmann, écrivain et philologue, qui publie en 1850 l'édition critique *De rerum natura* de Lucrèce. Il trace une méthode, encore aujourd'hui utilisée, qui se fonde sur deux principes: la *recensio* qui consiste à repérer et à réunir tous les documents qui concernent une œuvre ou un auteur, et la *collatio* qui vise d'abord à comparer les documents de la production d'un écrivain sans les interpréter et par la suite, à stipuler les différences entre un état et l'autre de l'évolution d'un même texte.

³ Graham Falconer, *Où en sont les études génétiques littéraires?*, *Texte* 7, 1988, p. 270. Voir : Danielle Constantin, *Masques et mirages. Genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*, New York, Peter Lang, 2008. Article disponible en ligne sur le site : http://www.academia.edu/2036985/Masques_et_mirages._Genese_du_roman_chez_Cortazar_Perec_et_Villemaire_New_York_Peter_Lang_2008.

⁴ Goethe, Lettre à Carl Friedrich Zelter, 1804, voir : Louis Hay, *Genèse de la génétique*, *Item*, 30 novembre 2008. Article en ligne disponible sur le site: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=172974>.

Le manifeste de Gianfranco Contini

Che significato hanno, per il critico, i manoscritti corretti degli autori? Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: vi è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica.⁵

Dans son article *Génétique et philologie*⁶ André Guyaux soutient que la critique littéraire qui étudie la genèse et l'élaboration des manuscrits est née en Italie grâce aux études de Giuseppe De Robertis et de Gianfranco Contini. En effet, c'est à travers l'essai de Contini *Come lavorava l'Ariosto*, considéré comme le manifeste de la critique des variantes, que cette discipline s'institutionnalise et s'affirme dans notre pays en 1937.

Contini travaille sur les œuvres d'Arioste en repérant les constantes structurelles et linguistiques du texte pour dégager les éléments récurrents qui permettent de décrire la poétique de l'auteur. Grâce à ce type d'étude, en démentant les théories précédentes, Contini a été capable de soutenir que l'*Orlando Furioso* était à l'origine écrit en vers et non transposé en vers dans une seconde rédaction.

À partir de cet exemple nous pouvons définir la critique des variantes comme une discipline qui vise à reconstruire chronologiquement le processus de composition de l'œuvre en attachant de l'importance aux variantes et aux corrections de l'auteur et en rédigeant une comparaison des variantes du texte. De plus, la critique des variantes se concentre sur le parcours génétique et évolutif en considérant le texte non comme une œuvre achevée, mais dans son développement dynamique. En effet, Contini soutient que la valeur d'un texte est due à toutes les variantes antérieures à l'état final de l'œuvre⁷.

En ce qui concerne les variantes ou les erreurs typographiques de différentes éditions d'une même œuvre, il faut préciser que souvent elles ne sont pas dues à la volonté de l'auteur, mais à l'éditeur qui a publié le texte. Ainsi, la critique des variantes vise à reporter l'œuvre à son état originel.

⁵ Gianfranco Contini, "Come lavorava l'Ariosto", *Il meridiano di Roma*, 1937. Maintenant dans: *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1982, p. 232.

⁶ André Guyaux, « Génétique et philologie », *Mesure*, n°4, 1990. Article disponible sur le site : <http://www.questia.com/library/journal/1G1-18137097/la-critique-genetique-entre-histoire-et-esthetique>.

⁷ Gianfranco Contini, "Come lavorava l'Ariosto", *op. cit.*, p. 232-233.

Bien que la critique des variantes fasse des hypothèses et trace le parcours mental de l'écrivain en s'appuyant sur la philologie pour conduire une étude avec méthode et intelligence critique, elle a été critiquée par Benedetto Croce. En effet, Croce accuse la *critica degli scartafacci* de fonder ses jugements sur un état inachevé de l'œuvre, en s'appuyant sur les *scartafacci* ou *paperasses* de l'auteur et en se fondant sur des suppositions. En outre, il soutient que les manuscrits n'ont aucune valeur car ils sont une simple étape dans la création littéraire, pendant laquelle l'écrivain note d'un jet son idée pour ne pas l'oublier.

Résultats de la critique italienne

Contrairement à ce que soutenait Croce, la critique des variantes ne fournit pas de simples suppositions, car elle s'appuie sur la stylistique et sur la philologie et sur une documentation soigneuse afin de repérer toutes les sources à disposition pour réaliser une étude la plus rigoureuse possible. Quelques exemples de la critique italienne peuvent nous permettre de préciser notre point de vue : nous nous appuyerons sur les études des *Canti* de Leopardi, dont la publication et la production ont été le fruit d'un long travail sur le texte. Plusieurs recherches sur les variantes de l'auteur et des éditeurs ont été conduites par des importants critiques comme Francesco Moroncini⁸, Emilio Peruzzi⁹, Domenico De Robertis¹⁰ et Francesco Gavazzeni¹¹. En particulier, Francesco Moroncini, en 1927, a été le premier chercheur qui ait employé une méthode scientifique pour rédiger son analyse, à savoir la méthode en colonne, afin de représenter graphiquement les variantes des *Canti*. Ces variantes concernent la graphie, la ponctuation, mais aussi le changement du sens des mots.

Nous précisons que de 1818 à 1835 les *Canti* ont été publiés six fois, toujours avec des modifications ou des ajouts, et nous rappelons aussi la publication posthume en 1845 chez l'éditeur français Alain Baudry voulue et curée par l'ami de Leopardi Antonio Ranieri. En ce qui concerne les variantes de l'œuvre, nous pouvons citer les études sur le substantif « immensità » du vers «Così tra questa / Immensità s'annega il pensier mio» de l'idylle

⁸ Francesco Moroncini, *Canti di Giacomo Leopardi*, edizione critica di Francesco Moroncini, Bologna, Cappelli, 1927.

⁹ Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica di Emilio Peruzzi con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1981.

¹⁰ Domenico De Robertis, *Canti di Giacomo Leopardi, edizione critica e autografi*, Milano, Il Polifilo, 1984.

¹¹ Francesco Gavazzeni, *L'unità dei Canti: varianti e strutture. Introduzione ai Canti di Leopardi*, Firenze, Accademia della Crusca, 2006.

Infinito. Le substantif, très important pour le sens du poème, a été changé par le substantif plus abstrait « infinità » et modifié ultérieurement en 1831, en retournant à l'idée initiale « immensità¹² ». Bien que les deux mots « immensità » et « infinità » ont le même nombre de syllabes et donc le rythme du vers ne change pas, le critique De Robertis soutient que le substantif « immensità », grâce à l'allitération de la consonne « m » rend davantage l'idée spatiale de la grandeur de la mer où la pensée du poète échoue¹³. Cette comparaison entre les différentes étapes d'écriture de l'idylle montre l'attention du poète non seulement pour la métrique de la pièce, mais aussi pour le son et la puissance évocatrice des mots.

Grâce aux études sur ses œuvres, les chercheurs ont été capable d'affirmer que Leopardi attache beaucoup d'importance au registre de la langue. En effet, dans la poésie lyrique *A Silvia*, le poète dans l'édition napolitaine de 1835 change le verbe « sovventi » (de la première édition de 1831), du premier vers « Silvia, rimembri ancora », avec le verbe « rammenti » d'un registre plus familier et donc moins soutenu du premier choix. Dans le manuscrit Leopardi avait annoté aussi une autre variante pour ce verbe : « rimembri » qui a été choisi par l'éditeur de l'édition posthume de 1845 et gardé jusqu'aujourd'hui¹⁴. Selon Contini, Leopardi, avec ses choix lexicaux, cherche à constituer une langue plus directe et plus concrète.

De Robertis, en s'appuyant sur la rédaction en colonne des variantes des *Canti* de Moroncini, analyse l'erreur typographique de l'absence du point virgule après le substantif « albore » du vers « sorge in sul primo albore » du *Canto notturno di un pastore errante nell'Asia*. L'absence d'un signe de ponctuation, selon De Robertis, oublié dans l'édition de Florence en 1831 et la Starita, mais présent dans le manuscrit de l'œuvre, change le sens de la phrase et ne correspond pas à ce que Leopardi voulait dire. Ainsi, dans sa rédaction critique de la pièce il confirme qu'il est nécessaire de rétablir au moins une virgule après le substantif, comme Leopardi lui-même le voulait¹⁵.

Nous avons rappelé quelques exemples des études sur les variantes des *Canti* de Leopardi qui fournissent des informations sur la poétique de l'auteur et sur ses choix linguistiques. En comparant les différentes publications et les manuscrits des œuvres, ce type

¹² Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, p. 22.

¹³ Domenico De Robertis, *Canti di Giacomo Leopardi, edizione critica e autografi*, Milano, Il Polifilo, 1984.

¹⁴ Gianfranco Contini, "Implicazioni leopardiane", *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 45.

¹⁵ Domenico De Robertis, "Le ultime volontà di Leopardi: la Starita con correzioni autografe", *Annali d'Italianistica*, t. XVI, Felice del Beccaro, Milano, 1987, p. 381-390.

d'étude nous donne une approche au texte différente et plus approfondie par rapport à l'analyse linguistique d'une œuvre achevée. En effet, la critique italienne, en comparant les différentes variantes d'une même pièce, cherche à comprendre celle qui est la plus proche de l'idée et de la volonté initiale du poète et à fixer la version la plus proche de la poétique et des caractéristiques de l'écrivain en remontant à la version originelle.

Toutefois, notre cible n'est pas de stipuler une liste des variantes rédactionnelles des dialogues des *Misérables* en comparant les étapes de production, mais d'interpréter les choix de l'écrivain selon sa poétique et les raisons qui l'ont amené à produire son texte final. C'est pour cette raison que nous avons choisi de nous appuyer sur la critique génétique qui vise à étudier tous les processus de construction de l'œuvre et non seulement les manuscrits. En effet, la critique génétique française mène une analyse plus ambitieuse que celle de la critique des variantes, car elle dresse non seulement une liste des différentes étapes de l'évolution du texte, mais elle les met aussi en relation et cherche à comprendre, à travers l'étude du *dossier génétique*, les causes des changements et les choix de l'écrivain.

LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE FRANÇAISE

Contrairement à l'Italie et à l'Allemagne qui ont une longue tradition philologique, en France l'étude systématique et théorique des manuscrits et des brouillons s'est développée pendant les années 1970. La critique génétique naît en France comme une nouvelle branche de disciplines littéraires, au sein du Centre d'Analyse des Manuscrits modernes (CAM) et se développe à l'Institut des Textes et des Manuscrits modernes (ITEM), une des unités de recherche du CNRS (Centre national de la recherche scientifique)¹⁶.

Dans ce chapitre, nous comprendrons ce qu'est la critique génétique, ses différences avec la critique italienne des variantes et les raisons qui nous poussent à nous appuyer sur ce type de critique pour conduire notre étude.

Signification et origine de la critique génétique

Comment est-ce que ça marche quand j'écris ? – Sans doute par des mouvements formels et répétés pour que je puisse les appeler des « figures » : je devine qu'il y a des figures de production, des opérateurs de texte.¹⁷

La critique génétique cherche à répondre aux questions que les écrivains eux-mêmes se posent sur leur façon d'écrire.

L'adjectif « génétique » vient du latin *genesis*, emprunté au grec ancien *γένεσις*, c'est-à-dire « création », « qui concerne la naissance ». Ainsi la critique génétique est d'abord une recherche sur les origines des œuvres. Comme la définit Almuth Grésillon, la genèse d'une œuvre littéraire est « l'histoire de la naissance et du devenir écrit d'une œuvre, à partir de ses premières traces écrites jusqu'à sa dernière forme attestée¹⁸. ».

Nous pouvons retrouver le premier emploi des mots « critique génétique » en 1979 dans le titre du recueil d'essais intitulé *Essais de critique génétique* de Louis Aragon¹⁹.

¹⁶ ITEM, «Enjeux de recherche», *Item* [En ligne], mis en ligne le: 07 mai 2014. Disponible sur le site: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=106> et sur : http://signets.bnf.fr/html/notices/n_2412.html.

¹⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris, 1975. Voir : Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*. Presses Universitaires de France, 1994, p. 217.

¹⁸ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. op.cit.*, p. 244.

Par la suite, cette terminologie a été appliquée à la discipline qui vise à reconstruire scientifiquement les processus mentaux d'élaboration et de création d'une œuvre littéraire à partir des avant-textes.²⁰

Nous pouvons ainsi affirmer que, pour un généticien, lire une œuvre achevée ne suffit pas. Cette volonté de se pencher sur le développement du texte littéraire est bien résumée dans les mots du poète russe Maïakovski :

[...] actuellement l'essence même du travail sur la littérature ne réside pas dans un jugement des choses déjà faites [...], mais plutôt dans une juste étude du processus de fabrication.²¹

Différences entre critique génétique et critique des variantes

La critique génétique vise à représenter l'histoire de formation d'un texte à travers les étapes de rédaction du manuscrit, afin de reconstruire le processus d'élaboration. Elle étudie aussi les traces de la genèse de l'œuvre, en la traitant comme un texte *in fieri* et non comme un travail achevé.

En revanche la critique des variantes attache une plus grande attention au processus de correction de l'auteur sur le texte.

De plus, la critique italienne s'appuie principalement sur les manuscrits des œuvres, alors que, la critique génétique étudie aussi les avant-textes du travail de l'écrivain. Par avant-texte, on entend les notes de lecture, les carnets, les cahiers, les plans et les brouillons, c'est-à-dire tous les indices qui constituent le dossier génétique qu'un spécialiste peut repérer à propos d'un auteur ou d'une œuvre, pour reconstruire la pensée et démonter les mécanismes créatifs qui ont mené l'écrivain à produire son texte²².

En outre, il est important de spécifier que la critique génétique étudie surtout les manuscrits littéraires du XIX^e et du XX^e siècles, plus nombreux et plus diversifiés que ceux

¹⁹ Louis Aragon, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 236. Voir: Louis, Hay, *Qu'est-ce que la critique génétique ?*, ITEM, 09 décembre 2009, article en ligne disponible sur le site: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384032#ftn1>.

²⁰ Almuth Grésillon, *La critique génétique, aujourd'hui et demain*, ITEM, 21 novembre 2006. Article en ligne, disponible sur le site : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174> et Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon, *Linguistique et génétique des textes : un décalogue*, ITEM, 16 février 2009. Article en ligne, disponible sur le site : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384099>.

²¹ Maïakovski, *Comment faire les vers*, traduit par Elsa Triolet, Paris, Les Editeurs français réunis, 1957, p. 344. Voir : Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, *op.cit.*, p. 8.

²² Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*. *op.cit.*, p. 241-242.

des siècles précédents. Le manuscrit existe depuis l'antiquité, toutefois, nous devons faire une distinction entre manuscrit *ancien* et manuscrit *moderne*.

Le manuscrit ancien est une œuvre rédigée par des copistes et donc écrite à la main (*manu scriptus*) surtout au Moyen Âge, avant l'invention de l'imprimerie pour diffuser le savoir²³. Avec l'avènement du livre ce type de manuscrit ne disparaît pas, même s'il reste une pratique réduite aux couvents et aux monastères.

Le manuscrit moderne ou manuscrit autographe, ce à quoi nous faisons référence, est un document qui représente le travail de l'écrivain et qui porte donc les traces d'élaboration de l'œuvre, riche en réécritures, ratures, renvois et corrections²⁴. Il faut préciser qu'il y a aussi des manuscrits modernes mis au net et qui sont donnés aux éditeurs pour la publication.

Enfin, nous pouvons remarquer qu'aujourd'hui le manuscrit de travail est presque disparu, car en écrivant à l'ordinateur et en mémorisant à l'infini le texte que l'on est en train d'écrire, on perd les étapes de sa production.

Comment conduire une étude génétique

L'analyse des manuscrits ou d'un ensemble de brouillons consiste, avant tout, à localiser et à dater les documents qui concernent un auteur et ses œuvres. Il faut donc les réunir et retrouver leur succession chronologique, après avoir repéré où la documentation est conservée (collections privées ou Bibliothèques). À titre d'exemple, nous pouvons citer le cas de Flaubert qui a confié tous ses manuscrits, ses carnets de travail, ses notes documentaires, ses plans des chapitres, ses scénarios, ses ébauches, ses copies définitives autographes de son travail à la Bibliothèque municipale de Rouen, facilitant ainsi le travail initial des généticiens de repérer les documents.

L'étape successive de l'étude génétique consiste à réussir à déchiffrer et à classer. Il est important d'ordonner chronologiquement non seulement les manuscrits et les autres papiers, mais aussi ce qu'il y a écrit, à moins que ce type de travail n'a été déjà fait par l'écrivain-même, comme Proust qui ajoute des *paperoles*, petits morceaux de papiers collés à l'extrémité de la page, pour identifier lui-même les ajouts ou les corrections qu'il avait fait.

²³ *Ibid.* p. 77-78.

²⁴ Jean-Louis Lebrave et Almuth Grésillon, *Linguistique et génétique des textes : un décalogue*, ITEM, 16 février 2009, article en ligne disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384099>.

Flaubert travaille sur la page par un système de renvois ou de chiffres qui permet de comprendre son élaboration²⁵.

Si les écrivains ne laissent aucune indication sur la datation de leurs papiers, les chercheurs peuvent s'appuyer sur la codicologie moderne, une discipline qui analyse le manuscrit comme objet matériel, ainsi il est possible d'étudier la filigrane des papiers et définir leur datation²⁶.

Ensuite, la tâche d'un généticien littéraire est de déchiffrer l'écriture de l'auteur et tous les signes graphiques qu'il a employés dans sa disposition des mots dans la page. Afin de dégager les différentes étapes de production, le chercheur doit s'appuyer sur d'autres documents comme des lettres ou des notes dans des carnets pour déchiffrer ou classer les brouillons, en faisant une étude croisée avec la graphie de l'auteur qui change dans un même écrivain en relation au temps et à son état d'âme²⁷.

Après avoir conduit ce travail préliminaire de mise en ordre de la documentation et des étapes de création, le généticien analyse l'évolution de la langue et de la structure de la phrase, en poursuivant les tics de langage et les récurrences formelles, s'il y en a, cherchant à comprendre les raisons de ces irrégularités dans l'écriture²⁸.

Quand mon roman sera fini, dans un an, je t'apporterai mon manuscrit complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase²⁹.

Il s'agit donc aussi d'un travail d'interprétation, dans lequel le chercheur doit faire des hypothèses pour comprendre en détail tout le parcours fait inconsciemment par l'écrivain. Ainsi, pour conduire l'analyse d'une manière précise, il faut s'appuyer sur d'autres disciplines, comme la linguistique (morphologie et syntaxe), la stylistique et toutes les disciplines qui aident à comprendre l'organisation de l'énoncé dans le texte, ou l'emploi de la langue dans un moment historique, un lieu et un contexte donnés, comme dans les recherches de la sociolinguistique.

²⁵ *Ibid.* p. 62.

²⁶ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. op. cit.*, p. 112.

²⁷ René Journet et Guy Robert, *Contribution aux études sur Victor Hugo, ébauches et brouillons*. Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, 1979, p. VI-VII.

²⁸ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. op.cit.*, p. 211.

²⁹ Flaubert, lettre à Louise Colet du 15 avril 1852, *Correspondance*, t. II, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1980, p.71. Voir: Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. op. cit.* p.147.

Grâce à cette étude des brouillons, des manuscrits et de toute la documentation qui est nécessaire à un auteur pour créer son œuvre, nous pouvons saisir et acquérir des éléments qui nous permettent d'approfondir l'analyse d'une œuvre déjà terminée et mise au net.

Avant d'approcher notre étude génétique sur la langue des *Misérables* et plus spécifiquement sur les dialogues, nous analyserons le contexte culturel, social et historique de l'œuvre, afin de mieux comprendre les étapes de production du manuscrit. En effet, la rédaction d'une œuvre est influencée par plusieurs facteurs, liés à la vie et au travail de l'auteur, comme dans le cas du roman soumis à notre étude, achevé seulement dix-sept ans après son ébauche initiale, à cause de l'exil de Hugo et des événements politiques et sociaux qui l'ont touché.

LES MANUSCRITS DE HUGO

En s'appuyant sur les techniques de la critique génétique, nous aborderons une étude sur l'évolution du manuscrit des *Misérables*, en particulier sur les étapes de constitution des dialogues de l'œuvre. Nous analyserons donc non seulement le manuscrit des *Misérables*, mais aussi tout le matériel à notre disposition et qui constitue l'avant-texte de l'œuvre.

Nous nous appuyerons sur le travail conduit par *l'équipe Hugo* qui est un groupe de chercheurs créé en 1969 à la Sorbonne par Pierre Albouy et refondé en 1975 à l'Université Paris 7 par Jacques Seebacher. Le Groupe Hugo fait partie de la composante de l'équipe CERILAC (Littérature et civilisation du XIX^e siècle).

L'édition des *Misérables* à laquelle nous faisons référence a été rédigée par Guy Rosa, professeur honoraire à l'Université de Paris 7 et son travail nous donne trois états de l'œuvre: le texte initial avant toute correction, le manuscrit au moment de l'interruption en février 1848 sous le titre *Les Misères* et la rédaction finale du roman.

Toutes les informations sur le groupe et les travaux conduits par les chercheurs sont disponibles en ligne sur le site : groupugo.div.jussieu.fr

Nous étudierons l'avant-texte des *Misérables*, en nous appuyant sur les agenda de Hugo, ses brouillons, ses notes, ses trois carnets et sa correspondance, en particulier son échange de lettres avec ses amis Pierre-Jules Hetzel et Paul Maurice, où il notait les étapes de sa relecture et de sa réélaboration des manuscrits.

Il est important d'étudier les étapes de production du manuscrit et le contexte social et historique dans lesquels l'œuvre s'insère, car ils nous fournissent des informations utiles afin de comprendre la constitution de l'œuvre et l'organisation des dialogues à l'intérieur du texte. À partir des testaments de l'auteur, précisément le *Testament olographe*, Codicille du 31 août 1881 et le *Testament littéraire* du 23 septembre 1875, nous expliquerons l'importance de l'analyse des manuscrits de Hugo pour conduire notre recherche.

L'héritage que Hugo nous a laissé

[...] Je donne tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi, à la bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la bibliothèque des États-Unis d'Europe. [...] ³⁰

Ces quelques lignes écrites dans son testament le 31 août 1881 dans lesquelles Hugo donne aussi des indications pour ses funérailles et pour ses finances, confèrent une valeur culturelle et officielle aux manuscrits littéraires et donnent une grande importance à la Bibliothèque Nationale de Paris³¹. En déplaçant l'attention de l'œuvre achevée vers les brouillons, Hugo a contribué à susciter l'intérêt pour les manuscrits et pour leur étude.

Pourtant, c'est son testament littéraire du 23 septembre 1875 qui nous renseigne plus précisément sur son patrimoine écrit:

Je veux qu'après ma mort tous mes manuscrits non publiés, avec leurs copies s'il en existe, et toutes les choses écrites de ma main que je laisserai, de quelque nature qu'elles soient, je veux, dis-je, que tous mes manuscrits, sans exception, et quelle qu'en soit la dimension, soient réunis et remis à la disposition des trois amis dont voici les noms : Paul Maurice, Auguste Vacquerie, Ernest Lefèvre. Je donne à ces trois amis plein pouvoir pour requérir l'exécution entière et complète de ma volonté. [...] Je les prie de publier, avec des intervalles dont ils seront juges entre chaque publication : d'abord, les œuvres terminées ; ensuite, les œuvres commencées et en partie achevées ; enfin, les fragments et idées éparses. Cette dernière catégorie d'œuvres, se rattachant à l'ensemble de toutes mes idées, quoique sans lien apparent, formera, je pense, plusieurs volumes, et sera publiée sous le titre « *Océan* ». Presque tout cela a été écrit dans mon exil. Je rends à la mer ce que j'ai reçu d'elle. [...] Telles sont mes volontés expresses pour la publication de tous les manuscrits inédits, quels qu'ils soient, que je laisserai après ma mort. J'ordonne que ces manuscrits soient immédiatement remis à MM. Paul Maurice, Auguste Vacquerie et Ernest Lefèvre. [...] Fait, et écrit de ma main, en pleine santé d'esprit et de corps, aujourd'hui vingt-trois septembre mil huit cent soixante-quinze, à Paris. Victor Hugo. ³²

³⁰ Victor Hugo, *Testament olographe*, Codicille du 31 août, 1881. Archives nationales, minutier central des notaires, étude XCXI. Texte tiré du site: <http://gallica.bnf.fr>: Soleil d'encre : manuscrits et dessins de Victor Hugo, Petit Palais, Paris, 3 octobre 1985-5 janvier 1986, exposition organisée par la Bibliothèque nationale et la Ville de Paris.

³¹ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, *op. cit.*, p. 85.

³² Victor Hugo, *Testament littéraire*, 23 septembre 1875. *Œuvres complètes de Victor Hugo. Actes et paroles IV, depuis l'exil, 1876-1885*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1930, p. 411.

Ainsi, dix ans avant de mourir, Hugo avait déjà scrupuleusement organisé la publication de ses écrits, qui devaient suivre un ordre selon leur degré d'achèvement, en prévoyant dans le moindre détail leur utilisation, et il avait laissé des indications pour le financement de l'opération.

De plus, nous pouvons mieux comprendre ses raisons en nous appuyant sur les carnets qu'il nous a laissés et dans lesquels il justifie ses volontés:

Si je venais de mourir, comme c'est probable, avant d'avoir achevé ce que j'ai dans l'esprit, mes fils réuniraient tous les fragments sans titre déterminé que je laisserais, depuis les plus étendus jusqu'aux fragments d'une ligne ou d'un vers, les classeraient de leur mieux, et les publieraient sous le titre : *Océan*. [...] S'ils avaient besoin de se départager, ils prieraient A. Vacquerie et P. Meurice de les assister.³³
Je donne mes œuvres à la France. Que le domaine public les donne au peuple, s'il se peut, au prix coûtant. Mes œuvres, c'est mon âme, et mon âme appartient à mon pays.³⁴

Nous voyons que Hugo visait à ne rien perdre de sa production et à la rendre disponible et accessible à tout le monde. En outre, avec le patrimoine de ses écrits, nous pouvons connaître ses raisonnements créatifs et ses choix linguistiques quoique souvent nous n'ayons à disposition que des fragments incomplets. En effet, sans ces documents, apparemment peu significatifs, nous n'aurions pas eu la possibilité de connaître certains éléments de la poétique ou de la biographie de l'auteur, comme par exemple, les étapes de la rédaction de son roman *Les Misérables*, notées dans des carnets ou dans un agenda, à titre d'exemple nous citons la note dans son agenda du 14 mai 1862 : « aujourd'hui à 11 h. ½ du matin j'ai fini la révision du manuscrit des Misérables³⁵ ».

Par conséquent, les volontés de Hugo exprimées dans son Testament officiel de 1875 sont innovatrices et importantes, parce que la décision de l'auteur de donner « [ses] ébauches, [ses] fragments, [ses] idées éparses, vers ou prose, semées çà et là, soit dans [l]es carnets, soit sur des feuilles volantes³⁶ » a contribué à la naissance du Département des manuscrits

³³ Carnet, 28 décembre 1859 ; *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, t. X, 1967-1970, p.1009. Voir : Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, tome II, *Pendant l'exil (1851-1864)*, Paris, Fayard, 2008. p. 575.

³⁴ Carnet, 9 juillet 1860 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XII, p. 1529. Voir : Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, tome II, *op. cit.*

³⁵ Victor Hugo, agenda 14 mai 1862. Voir: Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, tome II, *op. cit.*, p. 714.

³⁶ *Ibid.*

occidentaux de la Bibliothèque Nationale de Paris, et donc c'est en partie grâce à Hugo que les généticiens peuvent étudier aujourd'hui les manuscrits des grands auteurs, comme par exemple Stendhal, Proust, Flaubert ou Zola.

L'histoire du manuscrit des *Misérables*

Hugo commence à écrire le manuscrit de *Misères* le 17 novembre 1845, quand il est un homme de lettres déjà très connu et important dans la société. En effet il est membre de l'Académie française depuis le 7 janvier 1841.

Bien que l'écrivain soit toujours très attentif à raconter et à dénoncer la condition des plus pauvres et sans défense dans ses œuvres, comme par exemple dans *Bug-Jargal* et *Le Dernier Jour d'un condamné*, c'est dans son roman *Misères* qu'il leur dédie une place d'importance et il fait de la misère son sujet principal. Il l'affirme dès la préface de son ouvrage:

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles³⁷.

L'inspiration de son roman est née deux jours après son élection à l'Académie, suite à un épisode arrivé dans la rue et qui deviendra essentiel dans l'intrigue de son œuvre. L'événement est mentionné dans « Origine de Fantine », un chapitre qui fait partie du recueil *Choses vues*, publié après la mort de Hugo et qui réunit des morceaux de ses carnets et de ses feuillets.

Avant d'arrêter la première rédaction du manuscrit, le 30 décembre 1847, Hugo signe un traité avec les éditeurs Renduel et Gosselin pour la publication de son roman en quatre volumes³⁸. Malgré cet accord, l'auteur doit interrompre son travail suite aux événements politiques et historiques qui le touchent particulièrement.

Le 21 février 1848 la révolution éclate. Hugo participe activement à la lutte en faveur des plus pauvres, et bien que les révoltes du mois de juin soient réprimées, le 9 juillet 1849

³⁷ Victor Hugo, *Préface de « Les Misérables »*, Hauteville-House, Guernsey, 1862. Voir : Victor, Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

³⁸ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, tome I. Avant l'exil (1802-1851)*. Librairie Arthème Fayard, 2001, p. 998.

l'écrivain prononce un discours après son élection à l'Assemblée nationale législative afin de sensibiliser les membres de l'Académie et les hommes de pouvoir pour extirper la misère du peuple :

Je ne suis pas, messieurs, de ceux qui croient qu'on peut supprimer la souffrance en ce monde ; la souffrance est une loi divine ; mais je suis de ceux qui pensent et qui affirment qu'on peut détruire la misère.

[...] La misère, messieurs, j'aborde ici le vif de la question, voulez-vous savoir jusqu'où elle est, la misère ? Voulez-vous savoir jusqu'où elle peut aller, jusqu'où elle va, je ne dis pas en Irlande, je ne dis pas au Moyen Âge, je dis en France, je dis à Paris, et au temps où nous vivons ? Voulez-vous des faits ?[...] Eh bien, messieurs, je dis que ce sont là des choses qui ne doivent pas être ; je dis que la société doit dépenser toute sa force, toute sa sollicitude, toute son intelligence, toute sa volonté, pour que de telles choses ne soient pas ! Je dis que de tels faits, dans un pays civilisé, engagent la conscience de la société tout entière ; que je m'en sens, moi qui parle, complice et solidaire, et que de tels faits ne sont pas seulement des torts envers l'homme, que ce sont des crimes envers Dieu !

Voilà pourquoi je suis pénétré, voilà pourquoi je voudrais pénétrer tous ceux qui m'écoutent de la haute importance de la proposition qui vous est soumise. [...] je voudrais que cette assemblée n'eût qu'une seule âme pour marcher à ce grand but, à ce but magnifique, à ce but sublime, l'abolition de la misère³⁹ !

Hugo était non seulement un homme de lettres attentif à la condition des marginaux, mais aussi un homme engagé politiquement en faveur de la démocratie. Après le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte en 1851, il ne peut plus rester en France et il décide de s'exiler volontairement. Il commence donc sa vie en exil, presque vingt années malgré tout très fructueuses pour sa carrière d'écrivain. Comme il soutient : « les plus grands poètes du monde sont venus après de grandes calamités publiques⁴⁰. ».

Il s'installe d'abord à Bruxelles où il écrit *Histoire d'un crime* et *Napoléon le Petit*, mais après avoir rédigé ce pamphlet, il doit quitter aussi la Belgique et en 1852 il s'établit dans les îles Anglo-Normandes, précisément à Jersey. Il y ajoute deux volumes à son œuvre *Misères* et vers la fin du mois de novembre en 1853, sur la quatrième de couvertures de *Châtiments*, il annonce pour la première fois le titre définitif de son roman : *Les Misérables*⁴¹. En 1855, Victor Hugo est expulsé de Jersey, parce qu'il était accusé d'avoir injurié la reine Victoria en soutenant la publication de la lettre du journaliste Félix Pyat contre le voyage en

³⁹ Victor Hugo, *Détruire la misère, Discours à l'Assemblée nationale législative 9 juillet 1849*, Paris.

⁴⁰ Victor Hugo, Préface de *Nouvelles Odes*, février 1824, dans *Odes et ballades, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1985, p. 297.

⁴¹ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, tome II. op.cit.*, p. 611.

France de la souveraine anglaise⁴². Il se réfugie alors à Guernesey, où il habitera pendant quinze années à Hauteville House, près du port de Saint-Pierre⁴³.

À Guernesey, Hugo a le temps de se consacrer au manuscrit des *Misérables* et le 25 avril 1860 « [il le tire] de la malle aux manuscrits⁴⁴ ». Il commence la relecture de son œuvre et en remaniant le manuscrit, il prend des notes dans des carnets ou dans sa rubrique « choses à revoir et à retoucher⁴⁵ ».

Il signale les problèmes de lexique (« tacher de remplacer *le gamin de Paris* par un autre mot : *le voyou* ?⁴⁶ ») ou de topographie. En outre, en continuant à écrire son roman, il se documente beaucoup afin que son œuvre soit la plus vraisemblable et la plus juste possible. Il conduit, par exemple, des recherches sur les villes de Digne et de Waterloo, dont il veut le plan topographique et où il se rend pour étudier personnellement les lieux :

Je suis ici près de Waterloo. Je n'aurai qu'un mot à en dire dans mon livre, mais je veux que ce mot soit juste. Je suis donc venu étudier cette aventure sur le terrain, et confronter la légende avec la réalité. Ce que je dirai sera vrai. Ce ne sera sans doute que mon vrai à moi. Mais chacun ne peut donner que la réalité qu'il a. Du reste je ne sache rien de plus émouvant que la flânerie dans ce champ sinistre.⁴⁷

De plus, il marque non seulement les aspects lexicaux, mais il indique aussi les caractères précis que ses personnages doivent avoir, par exemple il écrit sur son carnet « choses à revoir et à retoucher » en 1860 qu'il faut « modifier le côté philosophique de l'évêque. Introduire le conventionnel.[...] Ajouter au chapitre de l'évêque un conventionnel non régicide, mais expliquant le régicide⁴⁸ ».

⁴² Lettre publiée dans le journal *l'Homme*, le 15 octobre 1855 à Jersey.

⁴³ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, tome II. op. cit.*, p. 613.

⁴⁴ Victor Hugo, *Carnet 13449*, 16 mars 1859 – 22 octobre 1860 : « 25 avril. J'ai tiré aujourd'hui *Les Misérables* de la malle aux manuscrits. » Voir : Bernard, Leuillot, « Hugo cagot » *Victor Hugo, Les Misérables. La preuve par les abîmes*. Actes du colloque d'agrégation du 3 décembre 1994, textes réunis par José-Luis Diaz. Ps SEDES 1994, p. 41.

⁴⁵ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, tome II. op. cit.*, p. 615.

⁴⁶ Victor Hugo, *Carnet*, 10 avril – 19 mai 1860, voir : Guy Rosa, *Outils de travail : les carnets des Misérables, Carnets d'écrivains I*, éditions du CNRS, « Textes et manuscrits », disponible sur le site : groupugo.div.jussieu.fr.

⁴⁷ Victor Hugo à François-Victor, 20 mai 1861 ; *Œuvres complètes, éd. cit.*, t. XII, p. 1117. Voir : Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, tome II, op.cit.*, p. 646.

⁴⁸ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit. partie I, livre 1, chapitre 10, *L'évêque en présence d'une lumière inconnue*.

Toutefois, son « long et minutieux travail [pour passer] l'inspection de [son] monstre de la tête aux pieds⁴⁹ » doit encore commencer. En effet, il ne déclare la fin de sa rédaction que le 30 juin 1861 dans une lettre à son ami Auguste Vacquerie.

Grâce à l'importante corpus que Hugo nous a laissé, nous pouvons analyser tous les changements apportés par l'auteur et constater sa grande précision pour le détail et pour la documentation.

En effet, nous pouvons remarquer sa méticulosité dans les remaniements du lexique, où plusieurs variantes concernent même un seul mot⁵⁰. Afin de chercher à amplifier ses phrases ou d'enrichir son vocabulaire, par rapport à ce qu'il avait écrit d'un premier jet. Bien que les remaniements des substantifs soient plus nombreux par rapport à ceux des verbes et des adjectifs⁵¹, nous constatons une recherche de perfection de la langue, par exemple, en substituant les verbes : « chercher l'eau » avec « puiser l'eau⁵² » et « plus elle avançait » avec « plus elle cheminait⁵³ » et l'adjectif « profondes » avec « épaisses » en se référant aux ténèbres⁵⁴, ou encore il change le verbe « faire » dans la phrase : « Les lieutenants se font rois »⁵⁵ avec le verbe plus précis : « couronnent ».

En ce qui concerne les adjectifs et les substantifs, nous pouvons rappeler quelques exemples : il substitue l'adjectif « effrayant » avec le moins fort « redoutable » dans la phrase : « C'était un de ces moments où il exerçait sans contrôle, mais avec tous les scrupules d'une conscience sévère, son redoutable pouvoir discrétionnaire⁵⁶. » Nous constatons que Hugo recherche toujours le substantif le plus précis, à savoir, il substitue « la chambre⁵⁷ »

⁴⁹ Victor Hugo à Pierre-Jules Hetzel, 4 juillet 1861 ; *Œuvres complètes*, éd. cit. t. XII, p. 1122. Voir : Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, tome II, op. cit.*, p. 653.

⁵⁰ Journet René et Robert Guy : *Contribution aux études sur Victor Hugo : Ebauches et brouillons*. Annales littéraires de l'Université de Besançon, les belles lettres, Paris, 1979, p. III.

⁵¹ Brunet Étienne, *Le vocabulaire de Victor Hugo*, éd. cit., p. 379.

⁵² Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., partie II, livre 3, chapitre 5, *La petite toute seule*.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit. partie II, livre 2, chapitre I. *Le numéro 24601 devient le numéro 9430*. Comparaison faite grâce au support du site : groupugo.div.jussieu.fr.

⁵⁶ *Ibid.* partie I, livre 5, chapitre 13. *Solution de quelques questions de police municipale*. Comparaison faite grâce au support du site : groupugo.div.jussieu.fr.

⁵⁷ Victor Hugo, *Les Misérables*, partie I, livre 7, chapitre 3, *Javert content. Texte à l'interruption de 1848, tiré du site* : groupugo.div.jussieu.fr.

avec « l'antichambre de l'infirmier⁵⁸ », le nom générique « jeunes⁵⁹ » avec « élèves⁶⁰ », et « un groupe d'étudiants⁶¹ » avec « un cercle d'étudiants⁶² ».

En outre, en comparant le manuscrit à l'interruption de 1848 avec la rédaction finale, nous observons qu'il cherche à épurer la langue, en substituant le substantif familier « mioches » avec celui du français standard « petits⁶³ ».

En ce qui concerne la structure de la phrase, nous pouvons vérifier que souvent, Hugo en déplaçant les mots, cherche à amplifier ses phrases, en ajoutant des détails ou des phrases subordonnées. Dans la version du manuscrit de 1848 il écrit : « le vieillard allait se lever, les deux vieilles femmes allaient crier, on viendrait à l'aide », au contraire, la rédaction finale du texte est : « la porte, poussée par lui, avait pris l'alarme et avait appelé; le vieillard allait se lever, les deux vieilles femmes allaient crier, on viendrait à l'aide⁶⁴ ». Ou encore, dans la phrase : « Au moment où le rayon de lune se mêla à cette sorte de clarté intérieure, l'évêque apparut comme dans une gloire. » devient : « Au moment où le rayon de lune vint se superposer, pour ainsi dire, à cette clarté intérieure, l'évêque endormi apparut comme dans une gloire. »

En outre, nous pouvons souligner que d'une édition à l'autre, l'auteur explicite souvent les abréviations qu'il avait fait précédemment et qui concernent souvent les noms propres ou les prénoms, dans lesquels il gardait seulement l'initiale suivie d'un point, dans le but de laisser l'interprétation aux lecteurs⁶⁵. Par exemple, dans son premier chapitre, il choisit de spécifier le nom du protagoniste et de la ville: « En 1815, M. Charles-François-Bienvenu de M. était évêque de D. » en effet, dans la rédaction finale il écrit : « En 1815, M. Charles-François-Bienvenu Myriel était évêque de Digne.⁶⁶ » .

⁵⁸ *Ibid.* Texte définitif.

⁵⁹ *Ibid.* ; partie II, livre 6, chapitre 6, *Le petit couvent. Texte à l'interruption de 1848.*

⁶⁰ *Ibid.* Texte définitif.

⁶¹ *Ibid.* ; partie III, livre 6, chapitre 6, *Fait prisonnier. Texte à l'interruption de 1848.*

⁶² *Ibid.* Texte définitif.

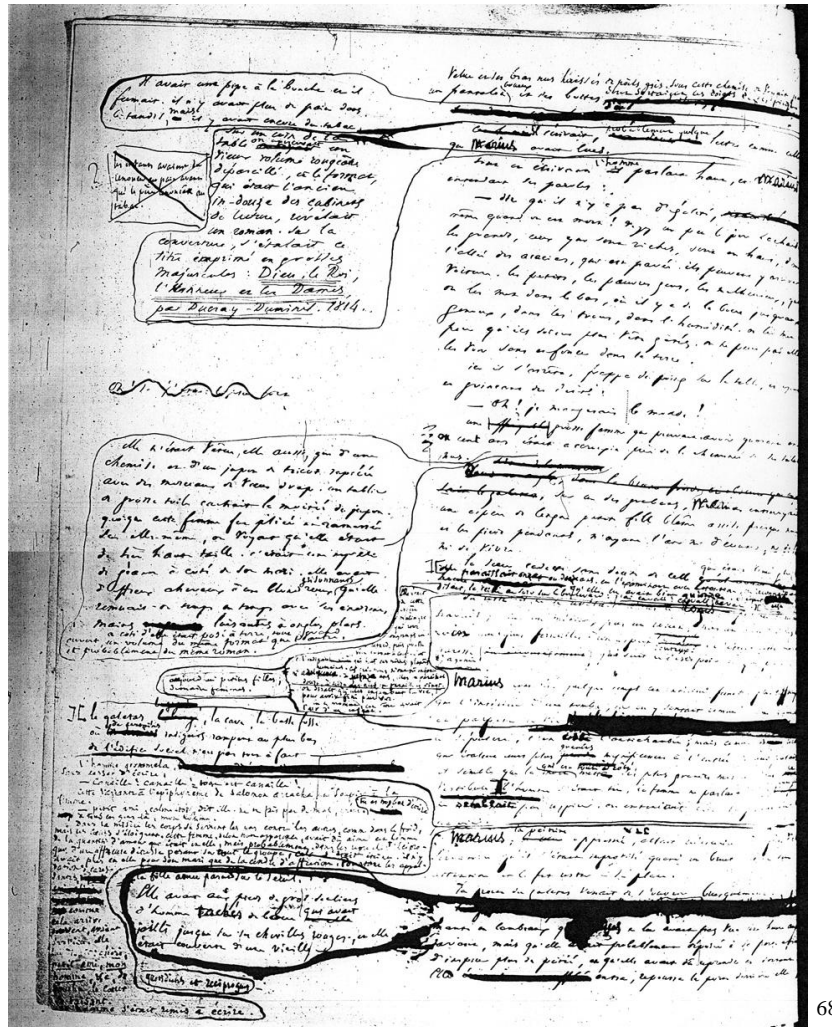
⁶³ *Ibid.* ; partie IV, livre 11, chapitre 3, *Juste indignation d'un perruquier.*

⁶⁴ *Ibid.* ; partie I, livre 2, chapitre 11, *Ce qu'il fait.*

⁶⁵ Brunet Étienne, *Le vocabulaire de Victor Hugo.* Champion- Slatkine, Paris-Genève, 1988, p. 64.

⁶⁶ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., partie I, livre 1, chapitre 1, *M. Myriel.*

Pour montrer les remaniements à la pagination et les déplacements de phrases entières⁶⁷, nous pouvons montrer une image du manuscrit, qui démontre combien et comment Hugo a travaillé sur son roman pour le perfectionner :



En faisant une étude croisée avec les carnets et les lettres que Hugo nous a laissés et qui nous donnent des indications chronologiques, il a été possible de comprendre quand et où Hugo a modifié certaines phrases dans la révision de ses manuscrits des *Misérables*. Nous savons ainsi qu'il a terminé d'écrire son œuvre le matin du 30 juin 1861 à Waterloo, grâce à une lettre qu'il a envoyé à son ami Vacquerie, mais un mois après, le 4 juillet, il précise dans une lettre à Hetzel que :

⁶⁷ Journet René et Robert Guy : *Contribution aux études sur Victor Hugo : Ebauches et brouillons*. op. cit., p. VI.

⁶⁸ Victor Hugo, *Les Misérables*, partie III, livre 8, chapitre 6, *L'homme fauve au gîte*. Image tiré du site : groupugo.div.jussieu.fr.

Les Misérables sont finis, mais ne sont pas terminés. [...] j'ai encore à faire un long et minutieux travail. Il faut que pas un clou ne manque. Je vais donc tout revoir et tout relire ; grande et sérieuse incubation dernière, après laquelle je dirai : va !⁶⁹

Hugo est complètement « submergé, englouti, plongé dans les *Misérables*⁷⁰ », mais il réussit à terminer son long travail de révision le 14 mai 1862, comme il le note dans son agenda, et le roman sera publié la même année⁷¹ avec succès et une distribution dans toute l'Europe⁷².

Le contexte social et historique des *Misérables*

En ce qui concerne le contexte historique et social dans lequel le roman est écrit, nous devons souligner que *Les Misérables* sont une sorte de photographie de la société la plus humble et de la situation française du début du XIX^e siècle. Bien que l'œuvre soit riche en digressions sur les opinions de Hugo en matière politique, philosophique et historique concernant la période pendant laquelle il écrit, l'histoire est située en France quelques années avant le travail d'écriture, précisément entre 1815 et 1833. En particulier, on y trouve des références à la Révolution française, à la bataille de Waterloo, à laquelle il consacre le second livre de la deuxième partie du roman, à l'insurrection parisienne de juin 1832, à Napoléon I^{er} et à la monarchie de juillet.

En analysant le contexte social, nous pouvons saisir et affirmer que Hugo, en décrivant une situation sociale presque contemporaine à la sienne, veut parler directement aux gens de son temps et faire une sorte de dénonciation en sensibilisant ainsi l'opinion publique sur les problèmes et sur la condition des plus pauvres.

La période décrite dans l'œuvre est caractérisée par un développement industriel et par l'expansion coloniale qui laissent penser à une croissance économique et à une condition de bien-être générales, car la France est la seconde puissance industrielle après la Grande

⁶⁹ Victor Hugo à Pierre-Jules Hetzel, 4 juillet 1861 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XII, p. 1122. Voir : Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, tome II, *op.cit.*, p. 653.

⁷⁰ Victor Hugo à Paul Maurice, 19 décembre 1861. Voir : Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, tome II, *op. cit.*, p. 675.

⁷¹ Bernard Leuillot, *Hugo cagot. op. cit.*, p. 35.

⁷² Victor Hugo à Paul Maurice, 19 décembre 1861. Voir : Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, tome II, *op. cit.*, p. 722.

Bretagne. Mais Hugo, dans son roman, veut mettre en lumière la situation de dégradation vécue par une grande partie de la société. En la dénonçant, il se focalise sur la misère humaine et il la fait émerger comme sujet principal de son roman.

Les silhouettes farouches qui rôdent dans cette fosse, presque bêtes, presque fantômes, ne s'occupent pas du progrès universel, elles ignorent l'idée et le mot, elles n'ont souci que de l'assouvissement individuel.[...]

Elles ont deux mères, toutes deux marâtres, l'ignorance et la misère. Elles ont un guide, le besoin; et, pour toutes les formes de la satisfaction, l'appétit. [...]

Condensons en quelques mots une partie de ce que nous venons d'écrire. L'unique péril social, c'est l'Ombre.

Humanité, c'est identité. Tous les hommes sont la même argile. Nulle différence, ici-bas du moins, dans la prédestination. [...]Mais l'ignorance mêlée à la pâte humaine, la noircit. Cette incurable noirceur gagne le dedans de l'homme et y devient le Mal⁷³.

Nous avons présenté les étapes principales de la production du manuscrit des *Misérables*, la documentation conduite par Hugo et quelques exemples de changements apportés à la langue et l'importance de la recherche génétique d'une œuvre pour approfondir l'étude d'un écrivain et de son travail.

Toutefois, notre objectif est d'étudier l'évolution des dialogues dans l'œuvre et comprendre comment l'écrivain a travaillé pour créer une œuvre apte à représenter une classe sociale basse, mais qui est, en même temps, un roman correct au niveau de la linguistique dans l'ensemble.

Dans les chapitres qui suivent, nous analyserons plus précisément les remaniements des dialogues et la question de la langue chez Hugo.

⁷³ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit. partie III, livre 7, chapitre 2, *Le bas-fond*.

II. LA LANGUE

LA CONCEPTION DE LA LANGUE SELON HUGO

Les théories de Hugo

Au début du XIX^e siècle, le mouvement littéraire du Romantisme est en train de prendre position dans le champ littéraire. En écrivant ses Préfaces des *Odes et Ballades*, Hugo défend ses idées concernant le nouveau mouvement littéraire et la langue : sa pensée va devenir de plus en plus libérale aussi bien en politique qu'en littérature.

Nous étudierons les principaux innovations et changements que Hugo veut apporter à la langue et à la forme de ses œuvres, ainsi nous pourrions comprendre le processus qui a amené l'écrivain à produire une œuvre comme *Les Misérables*. Nous précisons que nous nous concentrerons sur la période qui précède la rédaction des *Misérables* et donc de 1822 à 1845.

Dans la Préface de *Odes et poésie diverses* de 1822, nous constatons un besoin de liberté dans l'expression des contenus, car Hugo soutient que « la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes¹ » et que le domaine de la poésie est donc illimité et que peut traiter n'importe quel argument, surtout sentimental. Afin que l'écrivain puisse s'exprimer librement, la forme même de l'ode doit changer par rapport à sa forme classique. Ainsi, en 1823 Hugo soutient que :

l'Ode française, généralement accusée de froideur et de monotonie, paraissait peu propre à retracer ce que les trente dernières années de notre histoire présentent de touchant et de terrible, de sombre et d'éclatant, de monstrueux et de merveilleux. L'auteur de ce recueil, en réfléchissant sur cet obstacle, a cru découvrir que cette froideur n'était point dans l'essence de l'Ode, mais seulement dans la forme que lui ont jusqu'ici donnée les poètes lyriques. Il lui a semblé que la cause de cette monotonie était dans l'abus des apostrophes, des exclamations, des prosopopées et autres figures véhémentes que l'on prodiguait dans l'Ode ; moyens de chaleur qui glacent lorsqu'ils sont trop multipliés, et étourdissent au lieu d'émouvoir².

¹ Victor Hugo, Préface de *Odes et poésies diverses*, février 1822, dans *Odes et ballades, Œuvres complètes*, t. I, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1985, p. 4.

Hugo fait référence aux trente dernières années comme une période difficile, caractérisée par des révolutions politiques et sociales. Cette période influence la pensée et les sentiments des écrivains qui veulent exprimer le caractère intime de leurs idées. Ainsi, il veut épurer la forme de l'ode et la rendre moins rhétorique, afin de faire jaillir ses idées et de pouvoir traiter tous les sujets, comme il le soutenait dans la Préface de 1822.

Dans la Préface de *Nouvelles Odes* de 1824, année du discours d'Auger sur le Romantisme à l'Académie française, Hugo traite la querelle entre les romantiques et les classiques, qu'il va dépasser. En effet, il soutient qu'il y a de bonnes et de mauvais ouvrages dans les deux époques et il ne faut pas faire une distinction trop nette entre classiques et romantiques et restreindre les écrivains à une simple classification selon leur époque de naissance, car paradoxalement on peut définir Shakespeare comme un écrivain moderne : en traitant des thèmes qui concernent son époque, d'une façon très directe, il a saisi les valeurs et les caractères principaux de son temps qui sont toujours valables.

En résumant la pensée de Hugo sur la littérature moderne du XIX^e siècle, nous pouvons remarquer que selon l'écrivain, l'œuvre littéraire doit être vraie et répondre au goût de son temps et qu'elle ne peut plus rester liée aux canons formels du siècle précédent. C'est pour ces raisons que dans sa production littéraire, Hugo cherche toujours à saisir les caractéristiques de son siècle et à les reproduire dans ses œuvres, dans sa langue et dans la forme qui correspondent au goût de son temps. Le poète doit ainsi « marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin³ ».

Bien que Hugo défende une liberté formelle, il partage l'idée avec d'autres grands auteurs du siècle précédent, comme Voltaire ou Rivarol, qu'une langue doit être fixée et qu'elle doit avoir des règles à suivre. En particulier Hugo donne mérite à Boileau qui « partage avec notre Racine le mérite unique d'avoir fixé la langue française [...] ⁴ ».

Hugo fait référence à *l'Art poétique* de Boileau, où l'écrivain donne les règles fondamentales pour bien écrire et s'approcher ainsi à un état de perfection de la langue. Dans ses chants, il traite des genres mineurs de la poésie (l'idylle, l'églogue, l'élégie, l'épigramme, l'ode, le sonnet) et des grands genres (la tragédie, l'épopée, la comédie). En poursuivant les principes de clarté et de pureté de la langue, Boileau définit le rythme, la langue et les termes à employer pour une écriture correcte :

² Victor Hugo, Préface de *Odes et poésie diverses*, 1823, dans *Odes et ballades*, éd. cit., p. 265-267.

³ Victor Hugo, Préface de *Nouvelles Odes*, février 1824, dans *Odes et ballades*, vol. « Poésie I », éd. cit., p. 62.

⁴ *Ibid.*

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.
Les stances avec grâce apprirent à tomber,
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnut ses lois ; et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encor de modèle.
Marchez donc sur ses pas; aimez sa pureté ;
Et de son tour heureux imitez la clarté.
Si le sens de vos vers tarde à se faire entendre,
Mon esprit aussitôt commence à se détendre ;
Et, de vos vains discours prompt à se détacher,
Ne suit point un auteur qu'il faut toujours
chercher⁵.

Dans la recherche d'une forme qui correspond au goût du temps, l'écrivain doit respecter l'ordre naturel de la langue et des idées. Hugo le définit dans la Préface de 1826, en faisant une comparaison entre les jardins de Le Nôtre de Versailles, trop ordonnés et construits et une forêt vierge qui, dans un désordre apparent, garde en elle-même un ordre précis et naturel. Dans la même manière, en littérature, Hugo soutient qu'il ne faut pas encadrer la forme dans les canons, mais s'exprimer librement en gardant toujours les règles fondamentales de la grammaire. Cette liberté ne correspond pas à l'anarchie, au contraire, grâce à la correction intime, le poète peut créer sa langue et son style :

il est bien entendu que la liberté ne doit jamais être l'anarchie ; que l'originalité ne peut en aucun cas servir de prétexte à l'incorrection⁶.

La plus importante révolution littéraire est présentée dans la Préface de *Cromwell*, où Hugo remet en cause les règles du théâtre classique, en illustrant et en défendant le drame romantique. Il détruit la règle des trois unités et il introduit les thèmes romantiques : il traite des sujets religieux et sentimentaux, il multiplie les personnages et les lieux, il mélange les registres, les styles et les genres, en amalgamant le grotesque et le sublime. Avec la *Préface de Cromwell*, Hugo refuse pour la première fois d'obéir à l'imposition des règles canoniques du théâtre et il décide de créer sa propre langue et son style.

⁵ Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, Chant I, 1674, dans *Satires, Epîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard, 1985, p. 131.

⁶ Victor Hugo, Préface de *Odes et ballades*, octobre 1826, dans *Odes et ballades*, éd. cit., p. 46.

Hugo sent la nécessité de représenter dans ses œuvres la société moderne dans laquelle il vit: une société profondément changée à cause des révolutions et des bouleversements politiques.

L'écrivain ne peut plus avoir pour cible la volonté de transmettre les valeurs des siècles précédents, mais il cherche à trouver de nouveaux mots pour exprimer de nouveaux sentiments. Ainsi il affirme que :

la langue française n'est pas fixée et elle ne se fixera point. Une langue ne se fixe pas. [...] le jour où [les langues] se fixent, c'est qu'elles meurent⁷.

Les changements lexicaux qu'il veut apporter à la langue visent donc à décrire les nouvelles idées de son époque, car « toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées⁸ ».

Nous pouvons donc remarquer une importante rupture en ce qui concerne l'idée sur la littérature et sur la langue par rapport au siècle précédent. En effet, pendant le XVIII^e siècle, selon Hugo, la langue était rendue sèche par les écrivains, car le but principal de cette époque était de transmettre des connaissances philosophiques et scientifiques.

C'est la publication de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert entre 1751 et 1772 qui nous montre les exigences littéraires de cette période historique. La langue employée dans les textes est une langue scientifique qui a dû accroître et modifier son vocabulaire par rapport au siècle précédent, à cause de l'introduction de nouveaux termes et de jargons techniques, mais il s'agit quand même d'une langue trop stérile pour un écrivain du XIX^e siècle comme Hugo. En effet, le Romantisme est caractérisé par l'exigence de la part des auteurs de manifester leurs sentiments. En changeant les besoins à exprimer, la langue doit s'adapter et l'écrivain doit ainsi « colorer la langue⁹ », l'enrichir de nouveaux mots ou de mots inventés, si c'est nécessaire.

En effet, Hugo affirme sa volonté de se détacher de la conception de la littérature du XVIII^e siècle et donc de donner de l'importance à la vérité, à l'intimité et aux sentiments dans ses œuvres. Ainsi, il souligne sa conviction de ne plus réaliser une littérature aride et qui vise

⁷ Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, dans *Cromwell*, 1827, Paris, Garnier, Flammarion, 1968, p. 304.

⁸ *Ibid.*, p. 305.

⁹ Article de Victor Hugo paru le 29 mai 1833 dans le *l'Europe littéraire, Journal de la littérature nationale et étrangère*, p. 522.

à philosopher, mais une poésie qui « est dans [ses] idées elles-mêmes [et qui] est tout ce qu'il y a d'intime dans tout¹⁰ ».

Les détachements littéraires

Le 24 avril 1824, dans le discours d'ouverture de la séance annuelle de l'Académie française, le directeur Louis-Simon Auger condamne le mouvement Romantique, duquel font partie de grands écrivains de l'époque comme Hugo :

L'originalité elle-même, don précieux et rare, n'est plus qu'une recette vulgaire, mais sûre, qui consiste à n'écrire comme personne, ce que personne n'a jamais pensé. [...] On fait des expressions trouvées avec des barbarismes, des tours nouveaux avec des solécismes, et des idées neuves avec des termes impropres. Certaines mots, bizarrement figurés ou violemment détournés de leur acception ordinaire, véritables tics de langage, sont reproduits à tout propos, hors de propos surtout, et marquent d'un sceau ridicule les productions de la nouvelle école¹¹.

L'Académie représente la tradition classique en littérature et vise à garder les règles qu'elle impose, surtout la pureté et la clarté de la langue. C'est pour cette raison qu'elle condamne le Romantisme, en le définissant comme un mouvement caractérisé par l'obscurité et l'incorrection. Toutefois, il faut remarquer que d'importants écrivains romantiques, comme Hugo, ont été membres de l'Académie française. Hugo a toujours soutenu ses idées bien qu'elles s'éloignent des canons imposés par l'Académie ou par d'autres écoles. Hugo refuse, par exemple, certaines écoles qui choisissent des règles trop rigides ou dépassées, car elles ne correspondent plus aux exigences de la littérature de son époque, comme par exemple l'école de Delille. Hugo accuse l'académicien Jacques Delille d'avoir exagéré dans l'emploi de la périphrase et de ne jamais utiliser le mot propre :

Il hait le mot propre presque autant que nos poètes tragiques de l'école de Delille. N'ayez pas peur qu'il appelle les choses par leur nom¹².

¹⁰ Victor Hugo, Préface de *Odes et poésies diverses*, février 1822, *op. cit.*

¹¹ Louis-Simon Auger, *Discours sur le Romantisme*, prononcé dans la séance annuelle des quatre académies du 24 avril 1824.

¹² Victor Hugo, *Préface du Dernier jour d'un condamné*, dans *Le Dernier jour d'un condamné*, Roger Borderie, Paris, Gallimard, Collection Folio classique, 2000.

Une autre règle de laquelle Hugo se détache et qui le concerne un peu plus directement, c'est la réforme de l'orthographe, lors de la publication du Dictionnaire de l'Académie en 1835. Les changements principaux intéressent la forme du diphtongue « oi » qui devient « ai » et la formation du pluriel des mots qui terminent en « -nt » qui change de « -ns » à « -nts »¹³.

Bien que l'écrivain soit membre de l'Académie dès 1841, il déclare ouvertement ses points de vue différents à propos de l'orthographe lors de la séance du 23 novembre 1843 :

- M. NODIER. – L'Académie, cédant à l'usage a supprimé universellement la consonne double dans les verbes où cette consonne suppléait euphoniement le *d* du radical *ad*.
- MOI. – J'avoue ma profonde ignorance. Je ne me doutais pas que l'usage eût fait cette suppression et que l'Académie l'eût sanctionnée. Ainsi on ne devrait plus écrire *atteindre, approuver, appeler, appréhender*, etc., mais *ateindre, aprouver, apeler, apréhender*. Si l'Académie et l'usage décrètent une pareille orthographe, je déclare que je n'obéirai ni à l'usage ni à l'Académie.
- M. COUSIN. – Je ferai observer à M. Hugo que les altérations dont il se plaint viennent du mouvement de la langue, qui n'est autre chose que la décadence.
- MOI. – M. Cousin m'ayant adressé une observation personnelle, je lui ferai observer à mon tour que son opinion n'est à mes yeux qu'une opinion, et rien de plus. J'ajoute que selon moi, *mouvement de la langue et décadence* sont deux. Rien de plus distinct que ces deux faits. Le mouvement ne prouve en aucune façon la décadence. La langue depuis le jour de sa première formation est en mouvement ; peut-on dire qu'elle est en décadence ? Le mouvement c'est la vie ; la décadence c'est la mort.
- M. COUSIN. – La décadence de la langue française a commencé en 1789.
- MOI. – A quelle heure, s'il vous-plaît ?¹⁴

Le débat entre Hugo et Victor Cousin nous montre la désobéissance de Hugo aux impositions de l'Académie. Hugo veut garder l'ancienne orthographe et se refuse d'écrire différemment.

Nous constatons alors une ambiguïté dans sa pensée : il veut innover la langue en l'enrichissant avec de nouveaux termes, mais en même temps, il se refuse à renouveler la graphie de certains mots, afin de l'adapter à la prononciation d'usage à l'époque. Nous pouvons déduire alors qu'il vise à créer une langue nouvelle, précisément, *sa* langue, avec *son*

¹³ Claude Millet, « Histoire de la langue », *Victor Hugo et la langue*, Actes du colloque de Cerisy du 2-12 août 2002, Textes réunis par Florence Naugrette et présentés par Guy Rosa, éditions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7, p. 529.

¹⁴ Victor Hugo, « Séance du 23 novembre 1843 à l'Académie française », dans *Choses vues, Le temps présent I*, Paris, Laffont, collection Bouquins, 1849-1851, p. 837-838.

style, mais que cette langue doit être solide et enracinée dans des règles fixes et consolidées et qu'elle doit garder son historicité.

Dans son œuvre *Les Traducteurs*, Hugo nous explique mieux son idée, en soutenant qu'une langue ne meurt pas si elle est enrichie par des idées nouvelles et qu'au contraire, elle meurt quand on cherche à la détacher de ses racines :

la logique de la langue s'altère, les analogies s'effacent, les étymologies cessent de transparaître sous les mots, une orthographe vicieuse attaque les racines irrévocables, de mauvais usages malmènent ce qui reste du bon vieux fonds de l'idiome.[...]

Le mot, nous l'avons dit ailleurs, est la chair de l'idée, mais cette chair vit. Si, comme la vieille école de critique qui séparait le fond de la forme, vous séparez le mot de l'idée, c'est de la mort que vous fait. Comme dans la mort, l'idée, c'est-à-dire l'âme, disparaît. Votre guerre au mot est l'attaque à l'idée. [...]

La logique de la langue s'altère, les analogies s'effacent, les étymologies cessent de transparaître sous les mots, une orthographe vicieuse attaque les racines irrévocables, de mauvais usages malmènent ce qui reste du bon vieux fonds de l'idiome¹⁵.

Le rôle du poète

Hugo définit le rôle de l'écrivain dans la société et dans la littérature, en défendant l'idée que l'écrivain doit saisir et définir la langue de son époque en adaptant le lexique et la syntaxe afin d'exprimer et de respecter le goût des gens de son temps. Toutefois, cette liberté d'expression ne doit pas faire naître des incorrections, car l'originalité ne doit pas être recherchée pour elle-même.

Dans *l'Europe littéraire*, Hugo définit ce qui pour lui est le style d'un écrivain, c'est-à-dire, la marque personnelle d'un auteur qui à travers sa langue donne « durée [à] l'œuvre et immortalité [au] poète¹⁶ ». C'est le style qui distingue un écrivain et ses œuvres, un élément de la poétique d'un auteur qui le rend original et le caractérise, comme le soutient aussi Boileau :

¹⁵ Victor Hugo, « Les Traducteurs », dans *Proses Philosophiques de 1860-1865, Œuvres complètes*, t. XII, Paris, Laffont, collection Bouquins, 1985, p. 386.

¹⁶ Article de Victor Hugo paru dans le *journal de la littérature nationale et étrangère, l'Europe littéraire*, op. cit., p. 521.

Voulez-vous du public mériter les amours ?
Sans cesse en écrivant variez vos discours.
Un style trop égal et toujours uniforme
En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous
endorme.
On lit peu ces auteurs, nés pour nous ennuyer,
Qui toujours sur un ton semblent psalmodier.¹⁷

Dans *Réponse à un acte d'accusation*, nous retrouvons une expression qui peut mieux préciser et synthétiser les idées de Hugo : « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe¹⁸ ! », à savoir, la recherche d'un style personnel et de l'originalité ne doit pas être une excuse pour l'incorrection. L'écrivain fera de ces deux éléments, originalité et style, l'expression de son génie, en respectant la langue qui est la « charpente¹⁹ » et la structure interne de toute l'œuvre.

Enfin, nous pourrions résumer la pensée de Hugo à propos du style et de l'originalité d'un auteur par cette brève expression : « Réformons, ne déformons pas²⁰ ». Avec cette affirmation, Hugo voulait affirmer qu'il est conscient que la langue peut changer, s'innover et améliorer l'expression au cours du temps, mais sans jamais sortir des limites imposées par la syntaxe et la grammaire.

« Les grands écrivains sont les enrichisseurs des langues²¹ », ainsi Hugo aime tout ce qui concerne le vocabulaire, en effet, sa révolution concerne surtout l'aspect lexical de la langue. Au cours de notre étude, nous montrerons les nouveautés que Hugo a introduit dans son œuvre *Les Misérables* en ce qui concerne le vocabulaire et la langue.

¹⁷ Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, Chant I, 1674, *op. cit.*, p.131.

¹⁸ Victor Hugo, *Réponse à un acte d'accusation*, *Les Contemplations*, Livre premier, poème VII, 1856, Paris, Gallimard, 2010, p. 110.

¹⁹ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, 1827, *op. cit.*, p. 303.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Victor Hugo, « Les Traducteurs », *op. cit.*, p. 632.

LA LANGUE DES MISÉRABLES

La langue de Hugo dans le roman

Après notre bref *excursus* sur l'évolution de la pensée de Hugo, il est nécessaire de décrire l'emploi pragmatique de la langue dans les dialogues des *Misérables*.

Nous concentrerons notre étude sur la ponctuation et sur le lexique : comme nous l'avons déjà affirmé, le travail de Hugo sur la langue est surtout lexical et concerne le vocabulaire, en outre, l'écrivain vise à « colorer la langue » et l'enrichir à travers un vocabulaire nouveau. Ainsi, notre étude se penchera sur l'analyse des choix lexicaux de Hugo dans les dialogues qui nous permettront de mieux comprendre les termes utilisés par les misérables du roman. Nous nous appuierons aussi sur la ponctuation, en particulier, sur l'emploi de la virgule, afin de saisir le rythme de la langue orale que l'auteur a transposé dans ses dialogues. Cette étude nous fournira des éléments additionnels pour mieux analyser et comprendre la langue parlée lors du XIX^e siècle.

Nous définissons la ponctuation comme un élément de l'écriture d'un écrivain qui « sert avant tout à faire saisir toutes les nuances de la pensée d'un auteur et à éviter ainsi de fâcheuses équivoques¹ ». La ponctuation est composée par de signes graphiques qui visent à indiquer des pauses ou l'intonation de la voix dans un texte écrit et ils marquent aussi les degrés de subordination entre les phrases.

Comme le soutient aussi George Sand, la ponctuation dans un texte aide à définir le style d'un écrivain, car elle influence la structure de la phrase :

La ponctuation a sa philosophie comme le style; je ne dis pas comme la langue ; le style est la langue bien comprise, la ponctuation est le style bien compris.

Il y a des règles absolues pour la langue et des règles absolues pour la ponctuation. Le style doit se plier aux exigences de la langue, mais la ponctuation doit se plier aux exigences du style².

¹ Robert Guibert, *Le nouveau code typographique*, sous la direction de la Confédération française de l'Encadrement et de la Fédération de la Communication-CGC, 1997, p. 38.

² Lettre de George Sand à Charles Edmond, Nohant, août 1871, Thierry Bodin, Paris, Gallimard, 2004. Le texte est disponible aussi sur le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2065480.r=correspondance+George+Sand%2C+Charles+Edmond.langEN>.

Bien que dans les manuscrits il soit difficile de comprendre les remaniements et le travail faits par l'auteur sur la ponctuation, car ils advenaient directement sur le papier, Hugo avait beaucoup d'attention pour la fonction des signes de ponctuation.

Par exemple, en ce qui concerne la virgule, nous pouvons rappeler l'importance que Hugo lui donne dans ses romans car il souligne « si vous saviez comme la virgule s'acharne et renaît sous le *deleatur*³ ! ». Hugo accusait certains éditeurs d'avoir un usage excessif de la virgule, et donc de changer souvent ses phrases en modifiant le sens aussi, comme dans le cas de :

Au lieu de : *sorte de héros, monstre aux cornes de taureau*, il faut :
sorte de héros monstre aux cornes de taureau, l'absurde virgule
anéanti le sens du vers⁴.

Hugo affirme que « sous cet excès de virgules, l'incise factice devient le parasite de la phrase, et toute largeur de vers et toute ampleur de style disparaît⁵. »

Dans *Les Misérables*, nous remarquons que plusieurs adverbes ne sont pas suivis d'une virgule, car Hugo ne veut pas donner trop d'importance à leur fonction de connecteurs, mais il préfère plutôt déplacer l'attention sur d'autres éléments de la phrase⁶. Dans le cas qui suit, Hugo veut mettre en relief le personnage *Thénardier* et non la fonction grammaticale de l'adverbe *cependant*:

Cependant le Thénardier, ayant appris par on ne sait quelles voies obscures que l'enfant était probablement bâtard et que la mère ne pouvait l'avouer, exigea quinze francs par mois, disant que « la créature » grandissait et « mangeait », et menaçant de la renvoyer.⁷

En étudiant un extrait du roman, nous pouvons montrer les études conduites par les spécialistes sur la ponctuation, selon lesquelles la phrase dans le roman *Les Misérables* résulte être relativement courte et d'un rythme assez rapide⁸.

³ Victor Hugo, *Correspondance*, 1859. Voir: Brunet Étienne, *Le vocabulaire de Hugo*, Champion-Slatkine, Genève, 1988. p. 66.

⁴ Victor Hugo, *Œuvres Complètes*, X, p. 1316. Voir : Brunet Étienne, *Le vocabulaire de Hugo*, *op. cit.* p. 66.

⁵ *Ibid.*

⁶ Jacques Dürrenmatt, « Virgules et blancs : une question d'importance ? », *Victor Hugo et la langue*, Actes du colloque de Cerisy, *op. cit.* p. 4.

⁷ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit. Partie I, Livre 4, chapitre 3, *L'Alouette*. Voir : Jacques Dürrenmatt, « Virgules et blancs : une question d'importance ? », *op.cit.* p. 4.

⁸ Brunet Étienne, *Le vocabulaire de Hugo*, *op. cit.*, p. 77 et Bruneau, *Histoire de la langue française II, De la Révolution à nos jours*, Librairie Armand Colin, Paris, 1958. p. 80.

Cette théorie, M. Gillenormand se l'était appliquée, et elle était devenue son histoire. Sa femme, la deuxième, avait administré sa fortune de telle façon qu'il restait à M. Gillenormand, quand un beau jour il se trouva veuf, juste de quoi vivre, en plaçant presque tout en viager, une quinzaine de mille francs de rente dont les trois quarts devaient s'éteindre avec lui. Il n'avait pas hésité, peu préoccupé du souci de laisser un héritage. D'ailleurs il avait vu que les patrimoines avaient des aventures, et, par exemple, devenaient des *biens nationaux*; il avait assisté aux avatars du tiers consolidé, et il croyait peu au Grand-Livre⁹.

Nous pouvons constater que les phrases sont assez fragmentées et qu'il y a peu de subordonnées. La phrase, renfermée entre deux virgule, se réduit à être composée par le sujet, le verbe et le complément. En outre, certains éléments de la phrase se trouvent entre les virgules pour être mis en relief et pour préciser des éléments importants de la narration. Par exemple, à la ligne deux de notre extrait, « la deuxième » est mis entre virgule pour préciser de quelle femme on est en train de parler ou encore à la ligne quatre, l'action est décrite de façon plus précise avec un gérondif.

Nous pouvons affirmer que Hugo penche pour un usage raisonné de la ponctuation et que celle-ci doit être utilisée afin d'améliorer l'expression.

Le lexique est une autre composante importante de la langue de Hugo à analyser. Nous pouvons énoncer les aspects les plus importants du vocabulaire de Hugo et dans les paragraphes qui suivent, nous approfondirons la langue argotique employée par l'écrivain.

Hugo annonce dès la publication de *Réponse à un acte d'accusation* qu'il veut « [mettre] un bonnet rouge au vieux dictionnaire¹⁰ », c'est-à-dire qu'il veut changer et bouleverser la façon d'utiliser le lexique dans les œuvres littéraires.

Tout d'abord, il faut remarquer la variété de son vocabulaire: il y a beaucoup de mots techniques qui concernent plusieurs champs sémantiques, comme par exemple celui de l'âme avec les mots : idée, pensée, cœur, tête, esprit, ou celui de la guerre: barricades, émeute, insurgé, fusil, insurrection, colonel ou encore, dans la phrase:

L'affaire commença tard; Napoléon, nous l'avons expliqué, avait l'habitude de tenir toute l'*artillerie* dans sa main comme un *pistolet*, visant tantôt tel point, tantôt tel autre de la *bataille*, et il avait voulu

⁹ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit. Partie III, livre 2, chapitre 5, *Basque et Nicolette*.

¹⁰ Victor Hugo, *Réponse à un acte d'accusation*, op. cit.

attendre que les batteries attelées pussent rouler et galoper librement¹¹.

Hugo introduit aussi bien de nouvelles expressions¹² pour amplifier la diversité et la richesse lexicale de son œuvre que des mots rares ou des hapax, c'est-à-dire des mots qui ont une seule occurrence¹³. Il s'agit souvent de mots argotiques ou de termes techniques, comme par exemple : *sablonneux, sabins, rustre, ruris, ruppin, tracasse, trabucaires*.

Cet usage unique de mots s'oppose à l'emploi de mots-clé répétés plusieurs fois dans le texte pour mettre en relief leur importance à l'intérieur du roman, comme : *rue, homme, enfant, coup, voix, vie, barricade, ombre*¹⁴.

En ce qui concerne l'argot, que nous approfondirons par la suite, nous rappelons les substantifs : *mion, môme, moucheron* pour définir l'enfant¹⁵.

Hugo emploie aussi le calembour, considéré comme une expression orale et basse. Il le définit ainsi:

Il ne faut pas que trop de stupeur accueille ce calembour tombé du ciel. Tout ce qui tombe de la sorte n'est pas nécessairement digne d'enthousiasme et de respect. Le calembour est la fiente de l'esprit qui vole¹⁶.

Le calembour est un jeu de mots qui se réalise par le rapprochement de paroles homophoniques, mais qui ont un sens différent, ou sur la substitution d'un mot, dans des expressions célèbres, avec un autre d'un son pareil, mais d'un sens différent. Souvent il est employé pour faire de l'esprit de la part de la bourgeoisie ou de classes encore plus basses. Dans *Les Misérables*, nous pouvons repérer des calembours créés par les personnages, par le narrateur ou des calembours historiques transposés dans le texte¹⁷ :

¹¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd.cit., Partie I, Livre 1, chapitre 5. *Le « quid obscurum » des batailles*.

¹² Brunet Étienne, *Le vocabulaire de Hugo*, op. cit., p. 31.

¹³ Hubert de Phalèse, *Dictionnaire des Misérables. Dictionnaire encyclopédique du roman de Victor Hugo réalisé à l'aide des nouvelles technologies*, Nizet, 1994. p.10.

¹⁴ Brunet Étienne, *Le vocabulaire de Hugo*, op. cit., p. 33.

¹⁵ Charles Bruneau, *Histoire de la langue française II, De la Révolution à nos jours*, op. cit., p. 79.

¹⁶ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd.cit. Partie I, livre 3, chapitre 7, *Sagesse des Tholomyès*.

¹⁷ Nicole Bilous, « La fiente et la feinte, Idée du mot et travail du texte dans les Misérables », *Idéologies hugoliennes*. Actes du colloque Interdisciplinaire, 23-25 May 1985. Nice, Serre, 1985. p. 168.

Il faut une limite, même aux rébus. Est modus in rebus. Il faut une limite, même aux dîners¹⁸.

Donc, étant *ironique* et chauve, il était le chef. *Iron est un mot anglais qui veut dire fer. Serait-ce de là que viendrait ironie*¹⁹?

Buvard, bavard²⁰.

Les cygnes comprennent les signes²¹.

La pensée de Hugo sur la langue peut sembler se fonder sur des idées contrastantes et paradoxales. En effet, il applique une attention maniaque et rigoureuse pour la ponctuation, en particulier pour la position de la virgule qui donne du sens à ses phrases ; il soigne la langue, la grammaire et la syntaxe et il se documente sur le vocabulaire technique. Toutefois, il utilise des mots argotiques, des registres bas ou des calembours.

Afin d'expliquer les raisons selon lesquelles Hugo a choisi d'employer des formules ou des expressions basses dans son roman ainsi que des mots argotiques, nous chercherons à mieux comprendre la langue de l'argot, son histoire et ses emplois en littérature et nous chercherons aussi à comprendre le but de Hugo et la fonction de ce langage particulier à l'intérieur de son roman.

L'argot

Il est important de préciser que les premiers documents sur l'argot apparaissent déjà lors du XV^e siècle, comme par exemple le vocabulaire des *Compagnons de la Coquille* (1455) constitué par les membres du groupe eux-mêmes²².

Au XVII^e siècle avec le mot « argot » on désignait le *Royaume de l'Argot*, c'est-à-dire la communauté de gueux, de mendiants et de voleurs. Seulement par la suite le terme a appelé la langue employée par la pègre²³ : c'est une langue parasite car elle s'appuie sur la grammaire et sur la prononciation de la langue française. En effet, comme nous l'étudierons, elle n'a pas une syntaxe ou une structure particulières, mais elle est essentiellement constituée par un

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd.cit. Partie I, livre 3, chapitre 1, *En l'année 1817*.

²⁰ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd.cit. Partie IV, livre 15, chapitre 1, *Buvard, bavard*.

²¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd.cit. Partie V, livre I, chapitre 16, *Comment de frère on devient père*.

²² Pierre Guiraud, *L'argot*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966, p. 5.

²³ *Ibid.*

lexique obscur, restreint à un groupe de personnes qui communiquent entre eux en code. En 1680 Richelet dans son *Dictionnaire* définit ainsi l'argot :

le langage des gueux et de coupeurs de bourse, qui s'expliquent d'une manière qui n'est intelligible qu'à ceux de leur cabale²⁴

Comme le souligne Richelet, les locuteurs qui emploient ce langage sont des personnes qui font partie du bas-fond de la société. Pendant le XVIII^e siècle aussi, l'argot était la langue des malfaiteurs : chaque bande communiquait à travers des expressions partagées par une large communauté, mais elle avait aussi ses vocables et ses expressions précis pour ne se faire comprendre par personne, surtout par les autorités, en dehors de son groupe. Ainsi la langue possédait un caractère non seulement cryptologique et obscur mais elle était également une étiquette et une marque de distinction sociale.

C'est au XIX^e siècle que la pègre commence à n'être plus isolée à cause des bouleversements sociaux qui ont caractérisé le siècle. L'argot commence ainsi à se mêler à la langue populaire, le langage incorrect parlé par les gens peu cultivés, dont l'argot est une branche²⁵.

Grâce à cette accessibilité à la langue, un intérêt commence à naître pour l'étude de ce langage. Toutefois, c'est grâce au travail de Eugène-François Vidocq que ce code est devenu plus compréhensible et accessible à l'analyse.

En effet, après avoir écrit ses *Mémoires*²⁶ en 1828, Vidocq rédige le vocabulaire argotique où il recueille les mots et les expressions apprises pendant sa carrière de policier et sa vie précédente de malfaiteur. En effet, pendant son enfance, Vidocq a été emprisonné pour vol plusieurs fois, avant de collaborer avec la police comme infiltré.

Dans ses études, il constate que le vocabulaire de l'argot est caractérisé principalement par des termes concrets et matériels car il sert à exprimer des nécessités et des idées basses.

En ce qui concerne le lexique, les mots sont inventés ou ils sont formés par troncation, par exemple *affaire* devient *aff.* ; *autorité* devient *autor* ; *commerce*, *come* ; *rédemption*, *redam*.

On créait des mots par suffixation parasitaire à travers les suffixes – *aille*, – *orgue*, – *gueu*, – *go*, par exemple : *ici* devient *icigo* ou *icicaille*. Un autre stratagème pour ne pas se faire

²⁴ Pierre Richelet, *Dictionnaire français, contenant les mots et les choses*, chez Jean Herman Widerhold, Genève, 1680.

²⁵ Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, t. XII, *op. cit.*, p. 387

²⁶ Eugène-François Vidocq, *Mémoires, Les Voleurs*, Paris, Robert Lafont, collection Bouquins, 1998, p. 4-5.

comprendre et inventer de nouveaux mots était de faire des substitutions synonymiques ou des allusions : par exemple, on ne disait pas « voler » mais « nettoyer, laver ou repasser ²⁷ ».

Avant le XIX^e siècle, le langage populaire ou les expressions basses n'étaient employés dans les œuvres littéraires, surtout au théâtre, que pour susciter le rire. En revanche, les écrivains romantiques utilisent l'argot ou la langue populaire dans leurs romans pour créer un effet de pittoresque ou pour représenter la « couleur locale ²⁸ ».

Hugo, en particulier, qui s'est appuyé sur le travail de Vidocq pour se documenter et réaliser vraisemblablement les dialogues parmi les misérables de ses romans²⁹, se vante d'avoir été le premier écrivain à employer le terme « gamin³⁰ ». Il le rappelle dans *Les Misérables* :

Ce mot, gamin, fut imprimé pour la première fois et arriva de la langue populaire dans la langue littéraire en 1834. C'est dans un opuscule intitulé *Claude Gueux* que ce mot fit son apparition. Le scandale fut vif. Le mot a passé³¹.

L'argot est la langue des malfaiteurs, des marginaux et des mendiants : ainsi Hugo emploie l'argot pour faire parler un condamné à mort, dans *Le Dernier jour d'un condamné*, ou pour les bohémiens dans *Notre-Dame de Paris*. Dans *Les Misérables*, Hugo non seulement fait parler ses personnages avec ce langage, mais il consacre aussi une longue digression à l'argot, en le définissant comme :

C'est tout à la fois la nation et l'idiome; c'est le vol sous ses deux espèces : peuple et langue. [...] c'est la langue des chiourmes, des bagnes, des prisons, de tout ce que la société a de plus abominable! [...] il faut bien le dire à ceux qui l'ignorent, l'argot est tout ensemble un phénomène littéraire et un résultat social. [...] L'argot est la langue de la misère³².

D'abord, Hugo décrit les origines de ce langage, en expliquant que sous le nom *argot* on définit à la fois le peuple et la langue. Ensuite, il justifie et argumente son choix d'employer

²⁷ *Ibid.* p. 54-65

²⁸ Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, *op. cit.* p. 390.

²⁹ *Ibid.* p. 400.

³⁰ Mounin Georges, « Hugo et la langue », *Sept poètes et le langage*, André Bréton, Paul Éluard, Francis Ponge, René Char, Victor Hugo, Paris, Gallimard, 1992. p. 110.

³¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., Partie III, livre 1, chapitre 7, *Le gamin aurait sa place dans les classifications de l'Inde*.

³² *Ibid.* Partie IV, livre 7, chapitre 1, *Origine*.

l'argot dans son roman : même s'il s'agit d'un langage horrible et vulgaire, « la langue laide, inquiète, sournoise, traître, venimeuse, cruelle, louche, vile, profonde, fatale, de la misère³³ », il est important de l'étudier, car ce langage est l'expression de la société qu'il est en train de décrire et d'étudier. Ainsi, l'écrivain doit être « l'historien de la vie profonde et cachée de la société³⁴ » et il doit donner de l'importance à tout ce qui concerne son analyse sur la langue. Chaque profession possède son jargon, comme par exemple, la médecine, la botanique, ainsi, l'argot est défini comme le jargon de la pègre : une communauté qui vit de vols et d'actes criminels.

Il remarque le scandale que son choix d'employer l'argot dans son roman *Le Dernier jour d'un condamné* a suscité, même si Molière avait déjà utilisé le patois et des expressions argotiques ou populaires pour faire parler ses personnages.

Enfin, dans son chapitre, Hugo souligne que l'argot est une véritable langue qui a son lexique et sa poésie. C'est une langue qui possède une formation ancienne et qui a été influencée par le français populaire, l'italien, l'espagnol, le provençal, le levantin, l'anglais, l'allemand, le basque, le celte et le latin aussi. En outre, elle évolue et change comme une véritable langue :

Ainsi le larton devient le lartif; le gail devient le gaye; la fertanche, la fertile; le momignard, le momacque; les siques; les frusques; la chique, l'égrugeoir; le colabre, le colas. Le diable est d'abord gahisto, puis le rabouin, puis le boulanger; le prêtre est le ratichon, puis le sanglier; le poignard est le vingt-deux, puis le surin, puis le lingre; les gens de police sont des railles, puis des roussins, puis des rousses, puis des marchands de lacets, puis des coqueurs, puis des cognes; le bourreau est le taule, puis Charlot, puis l'atigeur, puis le becquillard³⁵.

Même si la vaste introduction de mots argotiques dans une œuvre littéraire a suscité initialement du scandale parmi les hommes de lettres, c'est en partie grâce à Hugo que les écrivains romantiques se sont sentis plus libres d'employer l'argot dans leurs romans³⁶.

Afin de comprendre les raisons qui ont poussé Hugo à employer ce langage si bas, nous pouvons rappeler encore une fois son affirmation « je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire³⁷ ». L'écrivain aime tout ce qui concerne la langue, son pouvoir d'expression, son

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.* Partie IV, livre 7, chapitre 2, *Racines*.

³⁶ Georges Mounin, « Hugo et la langue », *op.cit.* p. 403.

vocabulaire et il veut enquêter, même ses aspects les plus bas. Il le déclare aussi dans *Les Misérables* :

Certes, si la langue qu'a parlée une nation ou une province est digne d'intérêt, il est une chose plus digne encore d'attention et d'étude, c'est la langue qu'a parlée une misère³⁸.

Nous pouvons donc affirmer que le but principal de Hugo est non seulement un besoin de vraisemblance, car un bandit ne peut pas parler comme un noble ou une personne cultivée³⁹, mais aussi un besoin d'étude et d'enquête.

Une langue ne peut pas être fixée à l'écrit par des règles trop rigides et des canons à suivre obligatoirement, ni à l'oral car, dans la communication, la langue change et se transforme encore plus rapidement. En outre, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, Hugo est conscient qu'une langue évolue au cours du temps, mais qu'elle change aussi à l'intérieur d'une même communauté. Il soutient qu'il faut recueillir tous les langages d'une époque⁴⁰ : ainsi à travers les dialogues de son roman, il cherche à enregistrer la façon dont les malfaiteurs, les gens de bas fonds, les marginaux, les misérables parlaient pendant son siècle. Dans un roman polyphonique, il décrit la parole des misérables afin de l'étudier et de montrer aussi les différentes classes sociales de son époque dans tous leurs aspects sociaux et linguistiques qui représentent leur identité. Comme le soutient Pierre Guiraud « le langage est la caisse de résonance de l'action et des caractères⁴¹ ».

Enfin, il est important de présenter les limites de notre étude qui a pour cible l'analyse des étapes de la construction des dialogues des *Misérables*, dans laquelle, à travers l'étude de la ponctuation et du lexique, nous chercherons à saisir les caractéristiques principales de la langue orale du XIX^e siècle parlée par les marginaux.

Tout d'abord, il faut remarquer que l'éloquence et la rigueur de la langue de Hugo, qui aspire à un état de perfection, émergent quelques fois dans les échanges verbaux de son roman. Nous le montrerons dans l'analyse des dialogues, mais nous avons constaté aussi au début de notre mémoire, qu'en comparant les différentes étapes de la production des

³⁷ Victor Hugo, *Réponse à un acte d'accusation*, *op. cit.*

³⁸ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., Partie IV, livre 7, chapitre 1, *Origine*.

³⁹ Jenny Laurent, *Je suis la révolution, histoire d'une métaphore (1830-1975)*, éditions Belin, 2008. p. 33.

⁴⁰ Philippe Dufour, « De la langue aux langages : les *Misérables* ». *Victor Hugo et la langue*, actes du colloque de Cerisy, *op.cit.* p. 4.

⁴¹ Pierre Guiraud, *L'argot*, *op.cit.* p. 118.

manuscripts, dans certains cas, Hugo cherche à épurer la langue, à spécifier les termes ou à préférer des mots moins vulgaires par rapport aux premières rédactions.

Nous pouvons ainsi justifier notre affirmation en soulignant que la transcription de l'oralité est strictement liée à l'écriture et donc, c'est l'écrivain-même qui rédige les dialogues, il ne s'agit pas d'une reproduction fidèle d'échanges verbaux réellement prononcés, mais de conversations inventées et créées par l'auteur qui, malgré sa volonté de faire parler vraisemblablement les locuteurs de son romans, laisse transparaître sa rhétorique de poète et d'écrivain.

La principale limite de notre étude concerne l'aspect phonétique de la langue argotique, en effet, bien que Hugo nous renseigne sur la construction de la phrase, sur la syntaxe et sur le lexique de la langue orale argotique du XIX^e siècle à travers ses dialogues, nous n'avons pas d'indications sur la prononciation des syllabes, sur l'accentuation ou sur les liaisons des mots.

Le premier règlement sur la prononciation française qui nous permet d'avoir des information sur la phonétique des mots apparait vers la fin du XIX^e siècle après l'approche de la *Préface du Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse publié entre 1866 et 1877⁴². Mais nous avons des indications sur la langue orale standard et non sur l'argot.

Il faut préciser, aussi, que l'argot naît et se développe strictement comme langue orale et que ses locuteurs, des gens peu cultivés qui souvent ne savent ni lire ni écrire, n'ont pas constitué un dictionnaire avec le lexique et la phonétique de leur langage. Les écrivains du XIX^e siècle, qui décident d'utiliser l'argot dans leurs romans, doivent fixer la transposition écrite des mots. Ainsi, ils créent l'écriture du lexique en s'appuyant souvent sur les chansons qui sont l'un des rares documents écrits qui témoignent de la langue orale quotidienne de l'époque⁴³. À titre d'exemple, nous pouvons citer un extrait de la chanson *Le Menuisier Simon ou la rage de sortir le dimanche* du chansonnier et poète Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers écrite au début du XIX^e siècle. À travers la lecture de cette chanson, grâce à la troncation des mots, au rythme que l'on peut déduire et au lexique, nous pouvons interpréter et mieux comprendre la rapidité et le son de la langue orale:

⁴² Jacques-Philippe Saint-Gérard, *Échos d'une oralité problématique : représentations et reconstitutions en question*, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II. Article disponible en ligne sur le site : <http://projects.chass.utoronto.ca/langueXIX/oralite/>

⁴³ *Ibid.*

Allons, Suzon, j' tenons dimanche,
 Ouvre tes yeux et tes rideaux ;
 Quand j' ons six grands jours scié la planche
 Tu sais qu' j'ai d' la maison plein l' dos.
 Il faut que j' sortions d'un' berrière...
 Débarbouill' vite ton garçon...
 Passe l' jupon
 Moi l' pantalon
 Et zon, zon, zon
 En avant ma Suzon
 J' goberons moins d' m' ringues que d' poussière
 Mais j' ne serons pointz' à la maison.
 [...]

Aux expériences du Sieur Olivier
 Je n' vois, en fait de pestacles
 Foi d' Cadet Buteux,
 Rien qui vaille les miracles
 D' nos escamoteux ;
 J'en savons un passé maître
 Qu' j'avons vu l'aut' soir ;
 Gn'y a qu'un moyen de l' connaître
 Et c'est d'aller l' voir⁴⁴.

Un autre aspect important que nous voulons remarquer, est la question de l'argot. Comme nous l'avons déjà expliqué, l'argot lors du XIX^e siècle commence à se mêler à la langue populaire. Les criminels ne font plus partie de groupes isolés et organisés hors de la société, mais commencent à s'introduire dans la communauté. Ainsi, l'argot se confond avec d'autres langages, comme la langue populaire, la langue poissarde (le langage vivant et populaire typique des marchés) ou la langue verte (le langage ouvrier et faubourien, caractérisé par des expressions drôles et impertinentes) qui offrent à l'argot, langue strictement lexicale, une structure et une syntaxe aptes à l'intégration de nouveaux mots argotiques dans l'usage commun⁴⁵. Nous pouvons vérifier cette influence et ce mélange de l'argot dans la langue commune dans les pièces de théâtre, par exemple, quand on fait des recommandations aux inspecteurs des théâtres afin de sanctionner l'emploi de l'argot parmi les acteurs⁴⁶.

⁴⁴ Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers, *Le Menuisier Simon ou la rage de sortir le dimanche*. Texte tiré du site : <http://projects.chass.utoronto.ca/langueXIX/oralite/>

⁴⁵ Denis François, *La littérature en argot et l'argot dans la littérature*, 1975. Texte tiré du site : <http://projects.chass.utoronto.ca/langueXIX/oralite/>

⁴⁶ Guy Rosa, *Essais sur l'argot : Balzac (Splendeurs et misères des courtisanes) et Hugo (Les Misérables, IV, 7)*. Voir le site : http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/textes_et_documents/argot.pdf.

Donc, dans l'analyse des dialogues, nous n'étudierons pas exclusivement la langue argotique, comme elle est naît et comme elle était parlée par la pègre aux origines, mais son état et son résultat au XIX^e siècle, après les influences avec d'autres langages, comme la langue populaire ou des langues étrangères.

Enfin, nous chercherons à deviner le rythme de la phrase prononcée par un misérable au XIX^e siècle, grâce à la construction de la phrase et à la ponctuation, très soignée par Hugo.

Pour ces raisons, à travers l'étude génétique de quelques extraits des dialogues du roman *Les Misérables*, nous chercherons à saisir quelques éléments particuliers de la langue du peuple au XIX^e siècle.

III. LES DIALOGUES

SIGNIFICATION ET FONCTION DU DIALOGUE

Dans le but de saisir les caractéristiques principales de la langue orale des misérables du XIX^e siècle, à travers l'étude de la ponctuation et du lexique des dialogues du roman de Hugo, nous chercherons à définir le dialogue, ses fonctions et son évolution au cours de l'histoire littéraire.

Nous définissons le dialogue comme un échange verbal entre les locuteurs d'un roman, dans notre cas, entre les misérables du roman soumis à notre étude. Le dialogue est « le langage mis en action, la langue assumée par le sujet parlant ¹ ». En particulier, nous expliquons le discours direct qui se réalise « quand un narrateur, répétant les paroles de quelqu'un, les reproduit telles qu'elles ont été dites : le discours direct maintient notamment toutes les formes liées à la personne de celui qui parlait ou à celle du destinataire, au lieu où le locuteur parlait, au moment où il parlait ² ».

Nous devons préciser qu'un dialogue littéraire est un texte préconstruit par l'auteur ³. En effet, l'écrivain n'a pas la possibilité d'enregistrer la voix du peuple à travers un instrument électronique, car le premier phonographe a été inventé en 1877 par Thomas Edison ⁴. Ainsi, il peut décrire ce qu'il écoute, créer des conversations et interpréter à travers ses connaissances linguistiques la façon d'écrire certains mots ou le rythme à donner à la phrase à travers la ponctuation.

Il faut souligner aussi que les dialogues du roman ne représentent pas réellement un échange verbal entre des locuteurs, car le texte écrit n'est pas capable de représenter complètement les effets de la langue parlée et parce qu'il y a des difficultés à transposer l'oral à l'écrit. Par exemple, le timbre, la hauteur de la voix, la vitesse et l'intonation de la prononciation ne peuvent pas être reproduits.

¹ Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p.156.

² *Ibid.* p. 158.

³ Vivienne Gower Mylne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Paris Universitatis, 1994, p. 22.

⁴ Giovanni Treccani, *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti*, vol. XV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1932, p. 645.

Le dialogue dans un texte écrit sert à informer le lecteur non seulement sur le récit et les personnages, mais aussi sur le rang social, le caractère et le rôle du locuteur à l'intérieur du roman. Ainsi, afin de rendre le dialogue le plus réel possible les écrivains emploient des signes d'index comme par exemple les pronoms personnels sujets, ou des indications de lieu et de temps précis, comme par exemple *ici, maintenant, il, je* qui aident le lecteur à mieux s'insérer dans le récit⁵.

Toutefois, pendant le cours de l'histoire littéraire, les dialogues ont acquis des fonctions et des structures différentes que nous analyserons dans les paragraphes suivants.

L'évolution du dialogue

À l'époque de Socrate et Platon le dialogue était le moyen le plus direct pour philosopher. Socrate construit sa philosophie sous forme de dialogues et Platon enseigne à ses élèves grâce à l'art de la maïeutique : une méthode qui vise à faire raisonner l'élève à travers un dialogue avec son maître.

Toutefois, c'est pendant le XVII^e siècle que le dialogue devient un genre littéraire et il est employé dans les romans pour donner du prestige aux œuvres. À titre d'exemple, nous pouvons citer l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé :

Il faut que vous entendiez, que particulièrement il me dit : Madame vous avez deux influences bien contraires : L'une la plus infortunée qui soit sous le Ciel : L'autre la plus heureuse que l'on puisse désirer, et il dépend de votre élection de prendre celle que vous voudrez ; et afin que vous ne vous y trompiez, sachez que vous êtes et serez servie de plusieurs grands Chevaliers, dont les vertus et les mérites peuvent bien diversement vous émouvoir : mais si vous mesurez votre affection, ou à leurs mérites, ou au jugement que vous ferez de leur Amour, et non point de ce que je vous en dirai de la part des grands Dieux ; je vous prédits, que vous serez la plus misérable qui vive, et afin que vous ne soyez déçue en votre élection, ressouvenez-vous qu'un tel jour vous verrez à Marcilly un Chevalier, vêtu de telle couleur, qui recherche ou recherchera de vous épouser : car si vous le permettez, dès ici je plains votre malheur, et ne puis assez vous menacer des incroyables désastres qui vous attendent, et par ainsi je vous conseille de fuir tel homme, que vous devez plutôt appeler votre malheur que votre Amant : et au contraire regardez bien le lieu qui est représenté dans ce miroir, afin que vous le sachiez retrouver le long des rives de Lignon : car un tel jour, à telle heure, vous y rencontrerez un homme, en l'amitié duquel le Ciel a mis toute votre félicité : si vous

⁵ *Ibid.* p. 36.

faites en sorte qu'il vous aime, ne croyez point les Dieux véritables si vous pouvez souhaiter plus de contentement que vous en aurez : mais prenez garde que le premier de vous deux qui verra l'autre sera celui qui aimera le premier. [...] ⁶.

Dans cet extrait, en étudiant la ponctuation des dialogues, nous observons que les phrases sont longues et l'emploi fréquent des deux points précède un raisonnement ou une explication. En effet, le dialogue est construit comme une démonstration argumentative : pendant ce siècle, généralement, à travers les dialogues les écrivains traitent de la morale, des valeurs nobles et ils exposent leurs idées, il s'agit donc de dialogues philosophiques ⁷.

La langue est très soignée, en effet, bien que les personnages soient des bergers ou des gens peu cultivées, les mots bas ou vulgaires ne sont jamais employés. Rappelons qu'au XVII^e siècle, les hommes de lettres visent à épurer la langue et en même temps à l'enrichir, afin de la rendre au même niveau que les langues anciennes, comme le grec et le latin, apte donc à traiter des arguments soutenus.

Cependant, il faut remarquer que Molière a introduit des mots bas ou incorrects dans ses pièces de théâtre, mais il ne fait parler dans un langage bas que les personnes peu cultivées ou d'un rang social inférieur, pour un effet de comique et cet emploi de la langue est permis car, à l'époque, la comédie était considérée comme un genre inférieur par rapport aux autres.

Par exemple, dans *Les Femmes savantes*, Molière veut se moquer du faux savoir et dénoncer l'hypocrisie. Nous citons quelques répliques de la servante Martine, personnage de la pièce qui généralement parle comme ses maîtres, mais qui quelques fois utilise des mots populaires ou se trompe dans la grammaire:

- j'ai que l'*an* me donne aujourd'hui mon congé, Monsieur ⁸.
- Quand on se fait entendre, on parle toujours bien ; et tous vos *biaux* dictons ne servent *pas de rien* ⁹.
- *Je n'avons pas étugé* ¹⁰.

⁶ Honoré d'Urfé, *L'Astrée, Partie I, Livre II*, Édition et choix de Jean Lafond, Folio classique, 1984, p. 35.

⁷ Gisella Maiello, « Le processus dialogique en traduction : signification et implications », *Il dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria*, atti del convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF), Salerno-Amalfi, 9-11 novembre 2006, a cura di Gisella Maiello, prefazione di Sergio Cigada, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008, p. 64.

⁸ Molière, *Les femmes savantes*, acte II, scène V, *Œuvres complètes*, tome II, 1672, éd. Georges Couton, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 196.

⁹ Molière, *Les femmes savantes*, acte II, scène VI, éd. cit., p. 202.

¹⁰ *Ibid.*

Dans le premier cas, l'écrivain souligne la difficulté de la servante à prononcer la nasale « on » qui devient plus ouverte avec la voyelle « a », un trait typique de la langue parlée par le peuple. Dans le second, elle ne dit pas *beaux*, mais *biaux* et elle fait la *recidive*, en utilisant la double négation avec *pas* et *rien*. Enfin, nous remarquons une autre caractéristique du parlé populaire, cet-à-dire, le sujet *je* accordé à la première personne du pluriel. Généralement, un paysan fait cet emploi, en se trompant, quand il parle de lui-même comme membre d'une communauté ou quand il raconte une expérience personnelle¹¹.

Lors du Siècle des Lumières, le dialogue vise à enseigner et à donner une morale au lecteur, donc il est employé avec une fonction didactique et philosophique. Les dialogues représentent la conversation idéale, riche en éloquence et en hauts contenus, et les écrivains s'inspirent ainsi des conversations des salons. Souvent les dialogues sont didactiques entre un maître et un élève, imitant la tradition grecque et latine, comme dans le cas de *Candide* de Voltaire :

Ô Pangloss ! s'écria Candide, voilà une étrange généalogie ! n'est-ce pas le diable qui en fut la souche ?

- Point du tout, répliqua ce grand homme ; c'était une chose indispensable dans le meilleur des mondes, un ingrédient nécessaire ; car si Colomb n'avait pas attrapé, dans une île de l'Amérique, cette maladie qui empoisonne la source de la génération, qui souvent même empêche la génération, et qui est évidemment l'opposé du grand but de la nature, nous n'aurions ni le chocolat ni la cochenille ; il faut encore observer que jusqu'aujourd'hui, dans notre continent, cette maladie nous est particulière, comme la controverse. Les Turcs, les Indiens, les Persans, les Chinois, les Siamois, les Japonais, ne la connaissent pas encore ; mais il y a une raison suffisante pour qu'ils la connaissent à leur tour dans quelques siècles¹².

Nous devons remarquer qu'il y a aussi des écrivains qui, au début du XVIII^e siècle, commencent à se détacher de ce genre de romans et de dialogues. En voulant exprimer des sentiments et des idées moins figés, ils ne visent plus à représenter les valeurs chevaleresques ou à créer des romans philosophiques, mais à décrire la vie réelle en donnant une morale. Ainsi, les écrivains recherchent de nouveaux moyens pour représenter les dialogues de leurs personnages ; en s'inspirant du théâtre pour les rédiger, ils distinguent la forme dialoguée de

¹¹ *Discussion des communications sur le Langage Populaire dans les œuvres littéraires françaises jusqu'à la Révolution*. Cahiers de l'Association internationale des études françaises, t. IX, 1957, p. 295. Disponible sur le site : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1957_num_9_1_2116.

¹² Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, partie 1, chapitre 4, Paris, Folio plus classiques, 2003, p. 103.

la narration grâce à l'écriture en italique ou aux guillemets qui donnent plus de liberté à l'expression des auteurs.

Crébillon et Marivaux, par exemple, commencent à se détacher des règles restreintes de l'art de la conversation du siècle précédent et introduisent des jargons pour représenter les diversités sociales dans les pièces et dans leurs romans.

Les thèmes traités dans les dialogues à cette époque concernent le libertinage, les aventures fantastiques ou amoureuses, mais aussi la vie réelle, car certains écrivains ont le besoin de créer des romans réalistes, en visant toujours à donner une morale au lecteur. Les dialogues sont mêlés à la narration et ils ne sont plus de longs *monologues* comme au siècle précédent. On constate que l'on s'approche du style théâtral car les dialogues deviennent polyphoniques : on retrouve le nom du personnage avant l'énoncé, les répliques sont plus courtes et les écrivains commencent à introduire un registre standard ou quelques mots bas créent un effet de comique.

La fixation de la forme du dialogue

La forme du dialogue commence à se fixer pendant la fin du XVIII^e siècle, mais c'est Marmontel qui introduit les premières innovations en ce qui concerne la structure typographique des dialogues et donne des importantes règles formelles qui sont encore aujourd'hui employée. En 1754, il écrit dans l'*Encyclopédie* :

[...] dans le dialogue pressé, il a un inconvénient auquel il serait aussi avantageux que facile de remédier. C'est la répétition fatigante de ces façons de parler, lui dis-je, reprit-il, me répondit-elle, interruptions qui ralentissent la vivacité du dialogue, et rendent le style languissant où il devrait être le plus animé.¹³

Le moyen le plus court et le plus sûr d'éviter en même temps les longueurs et l'équivoque, serait de convenir d'un caractère qui marquerait le changement d'interlocuteurs, et qui ne serait jamais employé qu'à cet usage.

Il propose d'utiliser l'alinéa et le tiret, précédé des deux points, pour distinguer le dialogue de la narration, afin de rendre la structure du récit moins lourde à cause de l'emploi des verbes déclaratifs et de raccourcir les phrases trop longues. Ainsi, avec un simple signe typographique il résout un problème stylistique. Avec l'usage du tiret, qui marque le

¹³ Jean-François Marmontel, « Direct », *L'Encyclopédie*, tome IV, 1754. Voir: *Il dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria*, op. cit. p. 66.

changement du locuteur, le dialogue du roman se rapproche d'une mise en page théâtrale. Ces innovations correspondent à un changement dans la manière d'écrire le dialogue, puisque les écrivains composent des phrases moins longues et moins éloquentes, avec des répliques plus courtes et plus fréquentes. À la fin du XVIII^e siècle, les guillemets deviennent aussi la marque spécifique du discours direct alors qu'ils avaient toujours indiqué une citation authentique et vraie, ou des phrases célèbres. Ainsi, les paroles des personnages semblent la reproduction fidèle et originale de leurs discours et donnent plus de véridicité au roman ¹⁴. Souvent, nous avons besoin du contexte pour comprendre qui est en train de parler, mais la liberté formelle que les écrivains ont acquise, a donné aussi plus de liberté aux contenus.

¹⁴ Françoise Rullier-Theuret, *Le dialogue dans le roman*, Hachette, Paris, 2001, p. 60.

LE DIALOGUE AU XIX^e SIÈCLE

Nous avons mentionné quelques innovations concernant l'aspect graphique des dialogues dans les romans qui ont permis la réalisation de répliques plus courtes et fréquentes à l'intérieur de l'œuvre et de contenus moins figés. Puisque la forme du dialogue devient de plus en plus employée dans les romans, il faut rendre la structure de l'œuvre encore moins lourde. Ainsi, Hugo introduit des changements importants dans la structure du dialogue: en 1818, avec la publication de son roman *Bug-Jargal*, il emploie une variété plus ample des *verba dicendi* ¹⁵. En effet, il ne se limite pas à utiliser des verbes comme *dire*, *demander*, *interrompre*, très fréquents dans l'usage du siècle précédent, mais il introduit des verbes déclaratifs plus spécifiques comme : *murmurer*, *balbutier*, *chuchoter*, *bégayer*, *souffler*, *vociférer* ¹⁶. Hugo dépasse ainsi l'usage limité des verbes déclaratifs et il cherche d'autres façons de s'exprimer et d'alléger la structure de son œuvre, en traçant ainsi un tableau un peu plus détaillé du contexte du dialogue pour le lecteur.

Les fonctions du dialogue

Au XIX^e siècle, les écrivains veulent créer des romans vraisemblables, c'est pourquoi ils peuvent faire parler directement les personnages à travers les dialogues, mais aussi pour rendre leurs œuvres plus authentiques linguistiquement. En rendant le récit plus rapide et plus réel, les écrivains expriment directement un fait ou une idée à travers la voix des personnages ¹⁷.

La parole est laissée aux marginaux afin de dénoncer des situations problématiques dues aux révoltes politiques et aux changements sociaux. Les écrivains décident alors de représenter, à travers la langue orale de leur époque, le statut social et culturel de leurs personnages. En laissant moins d'espace à la voix du narrateur et plus à celle des personnages, ils constituent une œuvre polyphonique. En effet, chaque personnage représente

¹⁵ Vivienne Gower Mylne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris Universitas, 1994, p. 42.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Il dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria*. Atti del convegno internazionale della Società universitaria per gli studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF). A cura di Gisella Maiello, Salerno, Amalfi, 9-11 novembre 2006.. Edizioni scientifiche italiane, 2008, p. 22.

un type social et s'exprime selon son niveau culturel et son appartenance social¹⁸. C'est ce que Balzac fait dans ses romans ; par exemple, il donne la parole aux étrangers, aux pauvres, aux malfaisants, aux forçat :

Les pensionnaires, internes et externes, arrivèrent les uns après les autres, en se souhaitant mutuellement le bonjour, et se disant de ces riens qui constituent, chez certaines classes parisiennes, un esprit drôlatique dans lequel la bêtise entre comme élément principal, et dont le mérite consiste particulièrement dans le geste ou la prononciation. Cette espèce d'argot varie continuellement. La plaisanterie qui en est le principe n'a jamais un mois d'existence. Un événement politique, un procès en cour d'assises, une chanson des rues, les farces d'un acteur, tout sert à entretenir ce jeu d'esprit qui consiste surtout à prendre les idées et les mots comme des volants, et à se les renvoyer sur des raquettes. La récente invention du Diorama, qui portait l'illusion de l'optique à un plus haut degré que dans les Panoramas, avait amené dans quelques ateliers de peinture la plaisanterie de parler en rama, espèce de charge qu'un jeune peintre, habitué de la pension Vauquer, y avait inoculée.

« - Eh bien ! *monsieur* Poiret, dit l'employé au Muséum, comment va cette petite *santérama* ? Puis, sans attendre sa réponse : Mesdames, vous avez du chagrin, dit-il à madame Couture et à Victorine.
- Allons-nous *dinaire* ? s'écria Horace Bianchon, un étudiant en médecine, ami de Rastignac, ma petite estomac est descendue usque ad talones.
- Il fait un fameux *froitorama* ! dit Vautrin. Dérangez-vous donc, père Goriot ! Que diable ! votre pied prend toute la gueule du poêle.
- Illustre monsieur Vautrin, dit Bianchon, pourquoi dites-vous *froitorama* ? il y a une faute, c'est *froidorama*.
- Non, dit l'employé du Muséum, c'est *froitorama*, par la règle : j'ai *froit* aux pieds.
- Ah ! ah !
- Voici son excellence le marquis de Rastignac, docteur en droit-travers, s'écria Bianchon en saisissant Eugène par le cou et le serrant de manière à l'étouffer. Ohé, les autres, ohé !
Mademoiselle Michonneau entra doucement, salua les convives sans rien dire, et s'alla placer près des trois femmes¹⁹. »

Dans l'exemple que nous avons cité, nous remarquons que Balzac en adoptant une sorte de jargon, s'inspire à un trait caractéristique de l'argot : un des pensionnaires de madame Vauquer non seulement se trompe dans la prononciation de certains mots, comme par exemple, *dinaire*, en ouvrant les voyelles, mais aussi il s'exprime en employant la typique suffixation parasitaire de l'argot pour former un mot un peu cryptique. Il n'utilise pas des suffixes argotique comme *-aille*, *-go* ou *-orgue*, mais le suffixe *-rama*, en s'inspirant à la nouvelle invention du Diorama²⁰.

¹⁸ Vivienne Gower Mylne, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, op. cit., p. 77.

¹⁹ Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Première Partie, Cideb Editrice, Genova, 1995, p. 60.

²⁰ Claude Hagège, *Le français et les siècles*, Éditions Odile Jacob, 1987, p. 35.

Balzac, comme d'autres auteurs mineurs de l'époque qui utilisent l'argot, emploie le lexique ou quelques expressions précises de ce langage particulier qui servent à indiquer et marquer encore plus significativement le statut et la condition du personnage. Il est important de souligner que l'introduction de l'argot dans les œuvres littéraires dans les dialogues des romans permet aux écrivains de représenter les classes sociales qu'ils veulent défendre ou simplement décrire de la façon la plus directe. En effet, grâce à cet emploi stylistique, nous comprenons tout de suite le statut social et le niveau culturel du locuteur. Ainsi l'argot, grâce à un emploi de plus en plus fréquent parmi les écrivains les plus célèbres, commence à avoir le droit d'être utilisé en littérature non seulement pour un effet de comique, mais aussi pour un besoin de vraisemblance et de dénonciation de la condition des marginaux.

Les dialogues des Misérables

Hugo, en employant l'argot, n'a pas seulement pour cible de rendre son roman vraisemblable, mais il veut faire émerger la personnalité et le caractère de ses personnages, en donnant, par exemple, à chaque voix des caractéristiques linguistiques différentes ou des différents registres stylistiques, car le peuple n'est pas homogène et ne parle pas de la même façon.

Par exemple, à côté des discours de salons et de gens qui parlent bien dans la ville, il y a l'argot des bas-fonds et des malfaisants comme Thénardier et ses complices, ou encore à côté du langage ecclésiastique de la prieure, Mère Innocente, il y a le père Fauchelevent qui utilise beaucoup de mots argotiques qui ont une seule occurrence dans le roman (les hapax), comme par exemple : *fourbanser* ou *pardine* ²¹.

Hugo fait changer aussi, au cours de l'histoire, le niveau de la langue d'un même personnage dans ses dialogues: Éponine, qui possède un langage de fortune, dégrade sa façon de parler, en revanche, pour Jean Valjean le langage s'améliore ²². Hugo l'affirme au début de son roman, en spécifiant que Valjean modifie sa façon de parler en lisant et en se cultivant, ce qui prouve que la culture peut permettre aux marginaux de se distinguer et de sortir de la misère :

²¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., Partie II, livre 8, chapitre 1, *Où il est traité de la manière d'entrer au couvent*: « Aux récréations il suffit qu'une balle roule pour qu'elles s'en viennent, malgré les défenses, chercher et *fourbanser* partout par ici. C'est des diables, ces chérubins-là. » et « *Pardine* ! s'il y a des petites filles ! ».

²² Philippe Dufour, *De la langue aux langages : Les Misérables*, actes du colloque de Cerisy. *op.cit.*, p. 1-2.

Il prenait ses repas toujours seul, avec un livre ouvert devant lui où il lisait. Il avait une petite bibliothèque bien faite. Il aimait les livres; les livres sont des amis froids et sûrs. À mesure que le loisir lui venait avec la fortune, il semblait qu'il en profitât pour cultiver son esprit. Depuis qu'il était à Montreuil-sur-mer, on remarquait que d'année en année son langage devenait plus poli, plus choisi et plus doux²³.

À l'intérieur de l'œuvre, les dialogues ont non seulement une valeur de vraisemblance et montrent la personnalité et les caractéristiques des personnages d'une façon plus directe que la narration, mais il ont aussi une fonction pragmatique. En effet, surtout pour les misérables qui veulent se racheter ou visent à tromper leur interlocuteur, le dialogue ne sert pas simplement à transmettre des informations, mais il possède une fonction conative précise. Le dialogue de Thénardier, un bandit qui emploie la parole pour son pouvoir performatif, est l'exemple le plus évident du dialogue pragmatique que nous pouvons citer :

[...]Elle poursuivit d'un accent élégiaque et lamentable :

– Oh! monsieur, les temps sont bien durs! et puis nous avons si peu de bourgeois dans nos endroits! C'est tout petit monde, voyez-vous. Si nous n'avons pas par-ci par-là des voyageurs généreux et riches comme monsieur! Nous avons tant de charges. Tenez, cette petite nous coûte les yeux de la tête.

– Quelle petite?

– Eh bien, la petite, vous savez! Cosette! l'Alouette, comme on dit dans le pays!

– Ah! dit l'homme.

Elle continua :

– Sont-ils bêtes, ces paysans, avec leurs sobriquets! elle a plutôt l'air d'une chauve-souris que d'une alouette. Voyez-vous, monsieur, nous ne demandons pas la charité, mais nous ne pouvons pas la faire. Nous ne gagnons rien, et nous avons gros à payer. La patente, les impositions, les portes et fenêtres, les centimes! Monsieur sait que le gouvernement demande un argent terrible. Et puis j'ai mes filles, moi. Je n'ai pas besoin de nourrir l'enfant des autres.

L'homme reprit, de cette voix qu'il s'efforçait de rendre indifférente et dans laquelle il y avait un tremblement :

– Et si l'on vous en débarrassait?

– De qui? de la Cosette?

– Oui.

La face rouge et violente de la gargotière s'illumina d'un épanouissement hideux.

– Ah, monsieur! mon bon monsieur! prenez-la, gardez-la, emmenez-la, emportez-la, sucez-la, truffez-la, buvez-la, mangez-la, et soyez béni de la bonne sainte Vierge et de tous les saints du paradis!

– C'est dit.

[...]

Thénardier continua : [...]

²³ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., Partie I, livre 5, chapitre 3, *Sommes déposées chez Laffitte*.

– Hé, notre petite Cosette! ne voulez-vous pas nous l’emmener? Eh bien, je parle franchement, vrai comme vous êtes un honnête homme, je ne peux pas y consentir. Elle me ferait faute, cette enfant. J’ai vu ça tout petit. C’est vrai qu’elle nous coûte de l’argent, c’est vrai qu’elle a des défauts, c’est vrai que nous ne sommes pas riches, c’est vrai que j’ai payé plus de quatre cents francs en drogues rien que pour une de ses maladies! Mais il faut bien faire quelque chose pour le bon Dieu. Ça n’a ni père ni mère, je l’ai élevée. J’ai du pain pour elle et pour moi. Au fait j’y tiens, à cette enfant. Vous comprenez, on se prend d’affection; je suis une bonne bête, moi; je ne raisonne pas; je l’aime, cette petite; ma femme est vive, mais elle l’aime aussi. Voyez-vous, c’est comme notre enfant. J’ai besoin que ça babille dans la maison.

L’étranger le regardait toujours fixement. Il continua :

– Pardon, excuse, monsieur, mais on ne donne point son enfant comme ça à un passant. Pas vrai que j’ai raison? Après cela, je ne dis pas, vous êtes riche, vous avez l’air d’un bien brave homme, si c’était pour son bonheur? mais il faudrait savoir. Vous comprenez? une supposition que je la laisserais aller et que je me sacrifierais, je voudrais savoir où elle va, je ne voudrais pas la perdre de vue, je voudrais savoir chez qui elle est, pour l’aller voir de temps en temps, qu’elle sache que son bon père nourricier est là, qu’il veille sur elle. Enfin il y a des choses qui ne sont pas possibles. Je ne sais seulement pas votre nom. Vous l’emmèneriez, je dirais : eh bien, l’Alouette? où donc a-t-elle passé? Il faudrait au moins voir quelque méchant chiffon de papier, un petit bout de passeport, quoi²⁴ !

Dans la première partie de notre extrait Hugo, tout d’abord, nous indique avec les adjectifs *élégiaque* et *lamentable* la façon dont Mme Thénardier va s’exprimer. Dans le dialogue nous remarquons un emploi assez fréquent des interjections comme *voyez-vous*, *vous savez*, *monsieur*, pour attirer l’attention du locuteur Jean Valjean. Afin de « vendre » la petite Cosette au voyageur, la femme se plaint d’avoir beaucoup à payer et fait l’éloge « [d]es voyageurs généreux et riches comme monsieur ». Enfin, elle conclut son discours avec une liste d’impératifs qui visent à persuader l’interlocuteur.

Dans la seconde partie de l’extrait, c’est Thénardier qui parle et qui cherche à convaincre Jean Valjean à prendre avec lui Cosette. Il commence son entreprise de persuasion par « je parle franchement, vrai comme vous êtes un honnête homme », mais, en même temps, à travers une sorte d’ironie, il affirme qu’il est contraire et il hésite à laisser la jeune fille avec le voyageur. Il continue son argumentation avec un *crescendo* de « c’est vrai que » pour dresser la liste des difficultés que la permanence de Cosette lui cause et il termine avec une motivation absurde et assez banale : « mais il faut bien faire quelque chose pour le bon Dieu », afin d’émouvoir Jean Valjean.

Le dialogue que nous avons pris en considération peut sembler un monologue plutôt qu’un dialogue, en effet les répliques de Jean Valjean sont rares ou absentes. Toutefois, nous

²⁴ Victor Hugo, *Les Misérables*, éd. cit., partie II, livre 3, chapitre 9. *Thénardier à la manœuvre*.

pouvons affirmer que cet exemple, en nous montrant la fonction persuasive des dialogues des misérables, nous fait comprendre que la parole pour un marginal peut être un expédient utile et à la fois indispensable pour survivre aux problèmes de tous les jours.

Nous avons rappelé les fonctions et les caractéristiques principales des dialogues des *Misérables*, mais nous pouvons affirmer que, bien qu'ils soient caractérisant pour l'œuvre, ils sont strictement liés à la narration. En effet, Hugo décrit et présente soigneusement les gestes et les états d'âme des personnages qui permettent de mieux comprendre le contexte.

Le dialogue est souvent déterminant pour l'histoire et il ne s'agit pas seulement d'un élément stylistique, mais d'un moyen pour étudier et décrire la société à travers le langage. En effet, comme Hugo l'affirme, l'écrivain doit saisir et recueillir tous les langages de son époque.

Nous pouvons donc affirmer qu'en analysant les dialogues et la langue qui y est employée, nous pouvons comprendre aussi la personnalité des personnages du roman.

Comme nous l'avons déjà souligné, il est difficile de représenter la langue orale et les dialogues d'une façon vraisemblable, toutefois, nous avons constaté que Hugo, dans les limites que nous avons décrites précédemment, il a réussi à créer des dialogues diversifiés et à caractériser les voix et les personnages.

À travers l'analyse de deux extraits de son œuvre, nous analyserons le travail fait sur la ponctuation et sur le lexique, afin de recueillir d'autres éléments qui peuvent nous permettre de comprendre comment les marginaux parlaient au XIX^e siècle.

IV. ANALYSE DES DIALOGUES

Avant de commencer l'analyse des extraits des dialogues des deux chapitres du roman que nous avons choisis, il faut préciser que nous nous appuyerons sur le travail génétique fait par l'équipe Hugo, que nous avons présentée dans notre premier chapitre. Le dossier génétique est constitué des trois principales étapes de l'œuvre : le manuscrit initial avant toute correction, le manuscrit au moment de l'interruption en février 1848 sous le titre *Les Misères* et la rédaction finale du roman.

En ce qui concerne la mise en page, nous avons disposé les trois rédactions sur trois colonnes, en alignant les parties du texte qui restent invariables, en signalant en gras les parties qui ont été changées ou ajoutées et en soulignant celles qui ont été éliminées dans la rédaction successive. Cette disposition nous permettra de mieux distinguer les changements du texte d'une étape à l'autre. Nous concentrerons notre analyse sur les changements du lexique et de la ponctuation les plus significatifs, ainsi nous pourrions saisir les principaux aspects de la langue orale populaire au XIX^e siècle.

Afin de comprendre tous les mots argotiques ou familiers utilisés par Hugo, nous nous sommes appuyés sur *L'Argot* de Pierre Guiraud¹ pour saisir les mécanismes de constructions des mots argotiques et sur *Le Dictionnaire de la langue verte* d'Alfred Delvau², pour avoir une définition des mots et distinguer l'appartenance aux différents argots ou registres utilisés à Paris au début du XIX^e siècle.

Nous avons choisi deux chapitres centraux et consécutifs de l'œuvre où les personnages font partie de la pègre et communiquent entre eux dans un langage particulier.

Notre tâche consistera à comparer les changements dans les dialogues et à les interpréter, en analysant l'évolution du travail fait par Hugo dans ses manuscrits. En étudiant le lexique, nous chercherons à montrer que Hugo choisit à la fois un registre bas et un registre un peu plus soutenu où il cherche à préciser et à améliorer l'expression initiale qu'il avait écrit d'un premier jet, même si le locuteur est un « misérable ». Nous analyserons les mots de l'argot qu'il a décidé d'employer et nous chercherons à comprendre ses choix. Enfin, en étudiant la ponctuation, surtout la fonction de la virgule, et la phonétique de certains mots,

¹ Pierre Guiraud, *L'argot*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966.

² Alfred Delvau, *Le Dictionnaire de la langue verte, argots parisiens comparés*, deuxième édition, Édouard Dentu éditeur, Librairie de la société des gens de lettres, Paris, 1867. Disponible en ligne sur le site : <http://gallica.bnf.fr> et http://argot.abaabaa.com/dictionnaire_argot_francais.php

nous chercherons à avoir une idée un peu plus claire sur le rythme et sur la prononciation de la langue parlée par les misérables au XIX^e siècle.

IV, 6, 2, OÙ LE PETIT GAVROCHE TIRE PARTI DE NAPOLÉON LE GRAND

Résumé

La scène se déroule pendant l'émeute de juin 1832, quand sous le règne de Louis Philippe, les opposants républicains cherchent à renverser la monarchie de Juillet. Dans tout Paris et surtout dans les quartiers populaires, des sociétés secrètes s'organisent et l'effervescence politique et la contestation générale se développent.

Cosette et le jeune Marius se sont rencontrés plusieurs fois au jardin du Luxembourg et ils sont tombés amoureux; Éponine, amoureuse elle aussi de Marius et fille de Thénardier, à la fois aide les deux amants et elle cherche à les opposer.

L'extrait qui nous concerne parle de Gavroche, le gamin de Paris et fils de Thénardier qui n'est pas seulement un voleur, fils de la pègre, mais qui est aussi un enfant capable de gestes d'amour et d'altruisme. C'est un enfant qui a grandi trop vite à cause du contexte social dans lequel il vit: il aide deux *gamins*, dont il ignore qu'ils sont ses frères, à se cacher dans l'éléphant de la Bastille. Ce monument, voulu par Napoléon premier, devait être une fontaine en bronze en forme d'éléphant, construit comme monument commémoratif pour orner place de la Bastille. Les travaux commencèrent en 1806 mais ils ont été interrompus en 1815, à la chute de Napoléon, et l'énorme statue a été substituée par une simple colonne, s'inspirant de celle de Trajan.

Texte initial

Le printemps à Paris est assez fréquemment traversé par des bises aigres et froides dont on est, non pas précisément glacé, mais gelé; ces bises, qui attristent les plus belles journées, font exactement l'effet de ces souffles de vent qui entrent dans une chambre chaude par les fentes d'une fenêtre ou d'une porte mal fermée.

Il semble que la porte de l'hiver soit restée entr'ouverte et qu'il vienne du vent par là. Au printemps de 1832, époque où éclata la dernière grande épidémie, ces bises étaient plus âpres et plus poignantes que jamais, c'était une porte plus glaciale encore que celle de l'hiver qui semblait entr'ouverte. On y sentait le souffle du choléra.

Texte à l'interruption de 1848

Le printemps à Paris est assez **souvent** traversé par des bises aigres et dures dont on est, non pas précisément glacé, mais gelé; ces bises, qui attristent les plus belles journées, font exactement l'effet de ces souffles **d'air froid** qui entrent dans une chambre chaude par les fentes d'une fenêtre ou d'une porte mal fermée.

Il semble que la **sombre** porte de l'hiver soit restée **entrebâillée** et qu'il vienne du vent par là. Au printemps de 1832, époque où éclata la dernière grande épidémie, ces bises étaient plus âpres et plus poignantes que jamais, c'était une porte plus glaciale encore que celle de l'hiver qui semblait entr'ouverte. On y sentait le souffle du choléra.

Texte définitif

Le printemps à Paris est assez souvent traversé par des bises aigres et dures dont on est, non pas précisément glacé, mais gelé; ces bises, qui attristent les plus belles journées, font exactement l'effet de ces souffles d'air froid qui entrent dans une chambre chaude par les fentes d'une fenêtre ou d'une porte mal fermée.

Il semble que la sombre porte de l'hiver soit restée entrebâillée et qu'il vienne du vent par là. Au printemps de 1832, époque où éclata la **première** grande épidémie **de ce siècle en Europe**, ces bises étaient plus âpres et plus poignantes que jamais. C'était une porte plus glaciale encore que celle de l'hiver qui **était** entr'ouverte. **C'était la porte du sépulcre.** On sentait **dans ces bises** le souffle du choléra.

Au point de vue météorologique, ces vents froids avaient cela de particulier qu'ils n'excluaient point une forte tension électrique. De fréquents orages accompagnés d'éclairs et de tonnerres, éclatèrent à cette époque.

Un soir qu'elles soufflaient si rudement que janvier semblait revenu et que les bourgeois avaient repris les manteaux, le petit Chavroche rôdait autour de la boutique d'un perruquier des environs de l'orme S^t Gervais.

Le petit Chavroche avait l'air d'admirer profondément une mariée en cire, décolletée et coiffée de fleurs d'oranger, qui tournait derrière la vitre montrant son sourire aux passants, mais en réalité il observait la boutique afin de voir s'il ne pourrait pas chiper dans la devanture un pain de savon qu'il irait ensuite revendre un sou à un «coiffeur» de la banlieue. Il lui arrivait souvent de déjeuner d'un de ces pains-là. Il appelait ce genre d'escamotage pour lequel il avait du talent «faire la barbe aux barbiers».

Un soir qu'elles soufflaient si rudement que janvier semblait revenu et que les bourgeois avaient repris les manteaux, le petit Chavroche, **toujours grelottant gaîment sous ses loques, se tenait debout et comme en extase devant** la boutique d'un perruquier des environs de l'orme S^t Gervais.

Le petit Chavroche avait l'air d'admirer profondément une mariée en cire, décolletée et coiffée de fleurs d'oranger, qui tournait derrière la vitre montrant son sourire aux passants, mais en réalité il observait la boutique afin de voir s'il ne pourrait pas chiper dans la devanture un pain de savon qu'il irait ensuite revendre un sou à un «coiffeur» de la banlieue. Il lui arrivait souvent de déjeuner d'un de ces pains-là. Il appelait ce genre d'escamotage pour lequel il avait du talent «faire la barbe aux barbiers».

Un soir que **ces bises** soufflaient rudement, **au point** que janvier semblait revenu et que les bourgeois avaient repris les manteaux, le petit **Gavroche**, toujours grelottant gaîment sous ses loques, se tenait debout et comme en extase devant la boutique d'un perruquier des environs de l'Orme-Saint-Gervais.

Il était orné d'un châle de femme en laine, cueilli on ne sait où, dont il s'était fait un cache-nez.

Le petit **Gavroche** avait l'air d'admirer profondément une mariée en cire, décolletée et coiffée de fleurs d'oranger, qui tournait derrière la vitre, montrant, **entre deux quinquets**, son sourire aux passants; mais en réalité il observait la boutique afin de voir s'il ne pourrait pas «chiper» dans la devanture un pain de savon, qu'il irait ensuite revendre un sou à un «coiffeur» de la banlieue. Il lui arrivait souvent de déjeuner d'un de ces pains-là. Il appelait ce genre de **travail**, pour lequel il avait du talent, «faire la barbe aux barbiers».

Pendant qu'il examinait, deux enfants de taille inégale, encore plus déguenillés et encore plus petits que lui, paraissant l'un sept ans, l'autre cinq, tournèrent timidement le bec de cane et entrèrent dans la boutique en demandant la charité dans un murmure plaintif et inintelligible. Les paroles leur sortaient difficilement parce que les sanglots coupaient la voix du plus jeune et que le froid faisait claquer les dents de l'aîné.

Le barbier, dans sa boutique chauffée d'un bon poêle, rasait une pratique et jetait de temps en temps un regard de côté à ce gamin gelé et goguenard qui avait les deux mains dans ses poches, mais l'esprit évidemment hors du fourreau.

Pendant que Chavroche examinait, deux enfants de taille inégale, encore plus déguenillés et encore plus petits que lui, paraissant l'un sept ans, l'autre cinq, tournèrent timidement le bec de cane et entrèrent dans la boutique en demandant la charité dans un murmure plaintif et **qui ressemblait plutôt à un gémissement qu'à une prière; ils parlaient tous deux à la fois, et leurs paroles étaient inintelligibles** parce que les sanglots coupaient la voix du plus jeune et que

Tout en contemplant la mariée et tout en lorgnant le pain de savon, il grommelait entre ses dents ceci : – Mardi. – Ce n'est pas mardi. – Est-ce mardi? – C'est peut-être mardi. – Oui, c'est mardi.

On n'a jamais su à quoi avait trait ce monologue.

Si, par hasard, ce monologue se rapportait à la dernière fois où il avait dîné, il y avait trois jours, car on était au vendredi.

Le barbier, dans sa boutique chauffée d'un bon poêle, rasait une pratique et jetait de temps en temps un regard de côté à **cet ennemi**, à ce gamin gelé et **effronté** qui avait les deux mains dans ses poches, mais l'esprit évidemment hors du fourreau.

Pendant que **Gavroche** examinait **la mariée, le vitrage et les Windsor-soap**, deux enfants de taille inégale, **assez proprement vêtus** et encore plus petits que lui, paraissant l'un sept ans, l'autre cinq, tournèrent timidement le bec-de-cane et entrèrent dans la boutique en demandant **on ne sait quoi**, la charité **peut-être**, dans un murmure plaintif et qui ressemblait plutôt à un gémissement qu'à une prière. Ils parlaient tous deux à la fois, et leurs paroles étaient inintelligibles parce que

le froid faisait claquer les dents de l'aîné.

Le barbier, qui rasait une pratique, se tourna avec un visage furieux, et sans quitter son rasoir, poussant l'aîné de la main gauche et le petit du genou, les mit tous deux dans la rue, et referma sa porte en disant :

– Venir refroidir le monde pour rien!

Les deux enfants se remirent en marche en pleurant.

Le petit Chavroche courut après eux et les aborda d'un air [? « paternel » *peut-être*] :

– Qu'est-ce que vous avez donc, moutards?

– Nous ne savons pas où coucher, répondit l'aîné.

– C'est ça? dit Chavroche. Voilà grand'chose. Est-ce qu'on pleure pour ça? Sont-ils serins donc!

Et prenant, à travers sa supériorité un peu hautaine, un accent d'autorité attendrie et de protection douce :

– Venez avec moi. [2]

– Oui, monsieur, fit l'aîné.

Et les deux enfants le suivirent comme ils auraient suivi un archevêque. Ils avaient cessé de pleurer.

Le barbier se tourna avec un visage furieux, et sans quitter son rasoir, poussant l'aîné de la main gauche et le petit du genou, les mit tous deux dans la rue, et referma sa porte en disant :

– Venir refroidir le monde pour rien!

Les deux enfants se remirent en marche en pleurant.

Le petit Chavroche courut après eux et les aborda :

– Qu'est-ce que vous avez donc, moutards?

– Nous ne savons pas où coucher, répondit l'aîné.

– C'est ça? dit Chavroche. Voilà grand'chose. Est-ce qu'on pleure pour ça? Sont-ils serins donc!

Et prenant, à travers sa supériorité un peu hautaine, un accent d'autorité attendrie et de protection douce :

– Venez avec moi.

– Oui, monsieur, fit l'aîné. [44]

Et les deux enfants le suivirent comme ils auraient suivi un archevêque. Ils avaient cessé de pleurer.

les sanglots coupaient la voix du plus jeune et que le froid faisait claquer les dents de l'aîné.

Le barbier se tourna avec un visage furieux, et sans quitter son rasoir, **refoulant** l'aîné de la main gauche et le petit du genou, les **poussa** tous deux dans la rue, et referma sa porte en disant :

– Venir refroidir le monde pour rien!

Les deux enfants se remirent en marche en pleurant. **Cependant une nuée était venue; il commençait à pleuvoir.**

Le petit **Gavroche** courut après eux et les aborda :

– Qu'est-ce que vous avez donc, moutards?

– Nous ne savons pas où coucher, répondit l'aîné.

– C'est ça? dit **Gavroche**. Voilà grand'chose. Est-ce qu'on pleure pour ça? Sont-ils serins donc!

Et prenant, à travers sa supériorité un peu **goguenarde**, un accent d'autorité attendrie et de protection douce :

– **Momacques**, venez avec moi.

– Oui, monsieur, fit l'aîné.

Et les deux enfants le suivirent comme ils auraient suivi un archevêque. Ils avaient cessé de pleurer.

Chavroche leur fit monter la rue Saint-Antoine dans la direction de la Bastille.

Chavroche leur fit monter la rue Saint-Antoine dans la direction de la Bastille.

Gavroche leur fit monter la rue Saint-Antoine dans la direction de la Bastille.

Gavroche, tout en cheminant, jeta un coup d'œil indigné et rétrospectif à la boutique du barbier.

– Ça n'a pas de cœur, ce merlan-là, grommela-t-il. C'est un angliche. [16]

Une fille, les voyant marcher à la file tous les trois, Gavroche en tête, partit d'un rire bruyant. Ce rire manquait de respect au groupe.

– Bonjour, mamselle Omnibus, lui dit Gavroche.

Un instant après, le perruquier lui revenant, il ajouta :

– Je me trompe de bête; ce n'est pas un merlan, c'est un serpent. Perruquier, j'irai chercher un serrurier, et je te ferai mettre une sonnette à la queue.

Ce perruquier l'avait rendu agressif. Il apostropha, en enjambant un ruisseau, une portière barbue et digne de rencontrer Faust sur le Brocken, laquelle avait son balai à la main.

– Madame, lui dit-il, vous sortez donc avec votre cheval?

Et sur ce, il éclaboussa les bottes vernies d'un passant.

– Drôle! cria le passant furieux.

Gavroche leva le nez par-dessus son châle.

– Monsieur se plaint?

– De toi! fit le passant.

– Le bureau est fermé, dit Gavroche. Je ne reçois plus de plaintes.

Cependant, en continuant de monter la rue, il avisa, toute glacée sous une porte cochère, une mendiante de treize ou quatorze ans, si court-vêtue qu'on voyait ses genoux. La petite commençait à être trop grande fille pour cela. La croissance vous joue de ces tours. La jupe devient courte au moment où la nudité devient indécente.

– Pauvre fille! dit Gavroche. Ça n'a même pas de culotte. Tiens, prends toujours ça.

Et, défaisant toute cette bonne laine qu'il avait autour du cou, il la jeta sur les épaules maigres et violettes de la mendiante, où le cache-nez redevint châle.

La petite le considéra d'un air étonné et reçut le châle en silence. A un certain degré de détresse, le pauvre, dans sa stupeur, ne gémit plus du mal et ne remercie plus du bien.

Cela fait :

– Brrr! dit Gavroche, plus frissonnant que saint Martin qui, lui du moins, avait gardé la moitié de son manteau.

Sur ce brrr! l'averse, redoublant d'humeur, fit rage. [33] Ces mauvais

Comme ils passaient devant cet épais treillis grillé qui indique la boutique d'un boulanger, car on met le pain comme l'or derrière des grillages de fer, Chavroche se tourna :

– Ah ça, mômes, avons-nous dîné?

– Monsieur, répondit l'aîné, nous n'avons pas mangé depuis ++ .

– Vous êtes donc sans père ni mère? reprit majestueusement Chavroche.

– Faites excuse, monsieur, nous avons papa et maman, mais nous ne savons pas où ils sont.

– Cela vaut mieux des fois que de le savoir, dit Chavroche qui était un penseur. [26]

Comme ils passaient devant **un de ces** épais treillis grillés qui indiquent la boutique d'un boulanger, car on met le pain comme l'or derrière des grillages de fer, Chavroche se tourna :

– Ah ça, mômes, avons-nous dîné? [35]

– Monsieur, répondit l'aîné, nous n'avons pas mangé depuis **hier**.

– Vous êtes donc sans père ni mère? reprit majestueusement Chavroche.

– Faites excuse, monsieur, nous avons papa et maman, mais nous ne savons pas où ils sont.

– **Des fois**, cela vaut mieux que de le savoir, dit Chavroche qui était un penseur. [27]

ciels-là punissent les bonnes actions.

– Ah ça, s'écria Gavroche, qu'est-ce que cela signifie? [34] Il repleut! Bon Dieu, si cela continue, je me désabonne.

Et il se remit en marche.

– C'est égal, reprit-il en jetant un coup d'œil à la mendicante qui se pelotonnait sous le châle, en voilà une qui a une fameuse pelure.

Et, regardant la nuée, il cria :

– **Attrapé!**

Les deux enfants emboîtaient le pas derrière lui.

Comme ils passaient devant un de ces épais treillis grillés qui indiquent la boutique d'un boulanger, car on met le pain comme l'or derrière des grillages de fer, **Gavroche** se tourna :

– Ah ça, mômes, avons-nous dîné?

– Monsieur, répondit l'aîné, nous n'avons pas mangé depuis **tantôt ce matin**.

– Vous êtes donc sans père ni mère? reprit majestueusement

Gavroche. [46]

– Faites excuse, monsieur, nous avons papa et maman, mais nous ne savons pas où ils sont.

[45]

– Des fois, cela vaut mieux que de le savoir, dit **Gavroche** qui était un penseur.

– Voilà, reprit l'aîné, trois jours que nous marchons dans Paris. Le premier jour, nous avons trouvé des choses au coin des bornes, mais depuis hier nous ne trouvons rien.

– Je sais, fit Chavroche. C'est les chiens qui mangent tout.

Cependant il s'était arrêté, et depuis quelques minutes il tâtait et fouillait toutes sortes de recoins

qu'il avait dans ses haillons.

– Voilà, continua l'aîné, trois jours que nous marchons dans Paris. Le premier jour, nous avons trouvé des choses au coin des bornes, mais depuis hier nous ne trouvons rien. [24]

– Je sais, fit Chavroche. C'est les chiens qui mangent tout.

Cependant il s'était arrêté, et depuis quelques minutes il tâtait et fouillait toutes sortes de recoins

qu'il avait dans ses haillons.

– Voilà, continua l'aîné, **deux heures** que nous marchons, nous avons **cherché** des choses au coin des bornes, mais nous ne trouvons rien. [25]

– Je sais, fit **Gavroche**. C'est les chiens qui mangent tout.

Il reprit après un silence :

– **Ah! nous avons perdu nos auteurs. Nous ne savons plus ce que nous en avons fait. Ça ne se doit pas, gamins. C'est bête d'égarer comme ça des gens d'âge. Ah ça! il faut licher pourtant.**

Du reste il ne leur fit pas de questions. Etre sans domicile, quoi de plus simple?

L'aîné des deux mêmes, presque entièrement revenu à la prompte insouciance de l'enfance, fit cette exclamation :

– **C'est drôle tout de même. Maman qui avait dit qu'elle nous mènerait chercher du buis bénit le dimanche des rameaux.**

– **Neurs, répondit Gavroche.** [39]

– **Maman, reprit l'aîné, est une dame qui demeure avec mamselle Miss.**

– **Tanflûte, repartit Gavroche.** [40]

Cependant il s'était arrêté, et depuis quelques minutes il tâtait et fouillait toutes sortes de recoins

qu'il avait dans ses haillons.

Enfin il releva la tête d'un air qui ne voulait qu'être satisfait, mais qui était en réalité triomphant.

– Calmons-nous, les momichards. Voici de quoi souper pour trois.

Et il tira d'une de ses poches un sou.

Sans laisser aux deux petits le temps de s'ébahir, il les poussa tous deux devant lui dans la boutique du boulanger, et mit son sou sur le comptoir en criant :

– Garçon! Un sou de pain.

Le boulanger, prit un pain et un couteau.

– En trois morceaux, garçon! reprit Chavroche, et il ajouta avec dignité :

– Nous sommes trois.

Et voyant que le boulanger avait pris un pain bis, il pirouetta sur ses talons et [154 v°] lui jeta au visage cette apostrophe indignée :

– Keksekça?

Ceux de nos lecteurs qui seraient tentés de voir dans ce cri du petit Chavroche un mot russe ou polonais sont prévenus que c'est un mot qu'ils

disent tous les jours et qui tient lieu de cette phrase :

Enfin il releva la tête d'un air qui ne voulait qu'être satisfait, mais qui était en réalité triomphant.

– Calmons-nous, les **momignards**. [1] Voici de quoi souper pour trois.

Et il tira d'une de ses poches un sou.

Sans laisser aux deux petits le temps de s'ébahir, il les poussa tous deux devant lui dans la boutique du boulanger, et mit son sou sur le comptoir en criant :

– Garçon! Un sou de pain.

Le boulanger, prit un pain et un couteau.

– En trois morceaux, garçon! reprit Chavroche, et il ajouta avec dignité :

– Nous sommes trois.

Et voyant que le boulanger avait pris un pain bis, il pirouetta sur ses talons et lui jeta au visage cette apostrophe indignée :

– Keksekça?

Ceux de nos lecteurs qui seraient tentés de voir dans **cette interpellation** du petit Chavroche **au boulanger** un mot russe **ou polonais ou l'un de**

ces cris sauvages que les Yoways et les O-gib-bewas se lancent du bord

Enfin il releva la tête d'un air qui ne voulait qu'être satisfait, mais qui était en réalité triomphant.

– Calmons-nous, les momignards. Voici de quoi souper pour trois.

Et il tira d'une de ses poches un sou.

Sans laisser aux deux petits le temps de s'ébahir, il les poussa tous deux devant lui dans la boutique du boulanger, et mit son sou sur le comptoir en criant :

– Garçon! **cinque centimes** de pain.

Le boulanger, **qui était le maître en personne**, prit un pain et un couteau.

– En trois morceaux, garçon! reprit **Gavroche**, et il ajouta avec dignité :

– Nous sommes trois.

Et voyant que le boulanger, **après avoir examiné les trois soupeurs**, avait pris un pain bis, il **plongea profondément son doigt dans son nez avec une aspiration aussi impérieuse que s'il eût eu au bout du pouce la prise de tabac du grand Frédéric**, et jeta **au boulanger en plein visage** cette apostrophe indignée :

– Keksekça?

Ceux de nos lecteurs qui seraient tentés de voir dans cette interpellation de **Gavroche** au boulanger un mot russe ou polonais, ou l'un de ces

cris sauvages que les Yoways et les Botocudos se lancent du bord

qu'est-ce que c'est que cela?

Le boulanger comprit parfaitement et répondit :
Eh mais! c'est du pain, de très bon pain de deuxième qualité.

– Du pain blanc, garçon, reprit Chavroche. Du larton savonné! je régale.

Le boulanger ne put retenir un sourire, et tout en coupant le pain blanc, il les considérait d'une façon compatissante qui choqua Chavroche.

– Ah ça, mitron! dit-il, qu'est-ce que vous avez donc à nous toiser comme ça?

Le fait est que, mis tous trois bout à bout, ils auraient fait à peine une toise.

Quand le pain fut coupé, le boulanger prit le sou, et Chavroche dit aux deux enfants :

– Mangez.

d'un fleuve à l'autre à travers les solitudes, sont prévenus que c'est un mot qu'ils disent tous les jours (**eux, nos lecteurs**) et qui tient lieu de cette phrase : qu'est-ce que c'est que cela?

Le boulanger comprit parfaitement et répondit :
– Eh mais! c'est du pain, de très bon pain de deuxième qualité.

– Du pain blanc, garçon, reprit Chavroche, **calme et froidement dédaigneux**. Du larton savonné! je régale.

Le boulanger ne put **s'empêcher de** sourire, et tout en coupant le pain blanc, il les considérait d'une façon compatissante qui choqua Chavroche.

– Ah ça, mitron! dit-il, qu'est-ce que vous avez donc à nous toiser comme ça?

Mis tous trois bout à bout, ils auraient fait à peine une toise.

Quand le pain fut coupé, le boulanger encaissa le sou, et Chavroche dit aux deux enfants :

– **Morfilez.**

Les petits garçons le regardèrent interdits.

Chavroche se mit à rire :

– **Ah! tiens, c'est vrai, ça ne sait pas encore, c'est si petit!**

Et il reprit :

– **Mangez.** [15]

d'un fleuve à l'autre à travers les solitudes, sont prévenus que c'est un mot qu'ils disent tous les jours (eux nos lecteurs) et qui tient lieu de cette phrase : qu'est-ce que c'est que cela?

Le boulanger comprit parfaitement et répondit :
– Eh mais! c'est du pain, du très bon pain de deuxième qualité.

– **Vous voulez dire du larton brutal**¹, [20] reprit **Gavroche**, calme et froidement dédaigneux. **Du pain blanc, garçon!** du larton savonné! je régale.

Le boulanger ne put s'empêcher de sourire, et tout en coupant le pain blanc, il les considérait d'une façon compatissante qui choqua **Gavroche**.

– Ah ça, mitron! dit-il, qu'est-ce que vous avez donc à nous toiser comme ça? [6]

Mis tous trois bout à bout, ils auraient à peine fait une toise.

Quand le pain fut coupé, le boulanger encaissa le sou, et **Gavroche** dit aux deux enfants :

– Morfilez.

Les petits garçons le regardèrent interdits.

Gavroche se mit à rire :

– Ah! tiens, c'est vrai, ça ne sait pas encore, c'est si petit! [36]

Et il reprit :

– Mangez.

En même temps il leur tendait à chacun un morceau de pain.

Il y avait un morceau plus petit que les deux autres, il le prit pour lui.

Les pauvres enfants étaient affamés, y compris Chavroche. Tout en arrachant leur pain à belles dents, ils encombraient la boutique du boulanger qui, maintenant qu'il était payé, les regardait avec humeur.

– Rentrons dans la rue, dit Chavroche.

Il y avait un morceau plus petit que les deux autres, il le prit pour lui.

Les pauvres enfants étaient affamés, y compris Chavroche. Tout en arrachant leur pain à belles dents, ils encombraient la boutique du boulanger qui, maintenant qu'il était payé, les regardait avec humeur.

– Rentrons dans la rue, dit Chavroche.

Ils reprirent la direction de la Bastille.

En même temps, il leur tendait à chacun un morceau de pain.

Et, pensant que l'aîné, qui lui paraissait plus digne de sa conversation, méritait quelque encouragement spécial et devait être débarrassé de toute hésitation à satisfaire son appétit, il ajouta en lui donnant la plus grosse part :

– Colle-toi ça dans le fusil.

Il y avait un morceau plus petit que les deux autres; il le prit pour lui.

Les pauvres enfants étaient affamés, y compris **Gavroche**. Tout en arrachant leur pain à belles dents, ils encombraient la boutique du boulanger qui, maintenant qu'il était payé, les regardait avec humeur.

– Rentrons dans la rue, dit **Gavroche**.

Ils reprirent la direction de la Bastille.

De temps en temps, quand ils passaient devant les devantures de boutiques éclairées, le plus petit s'arrêtait pour regarder l'heure à une montre en plomb suspendue à son cou par une ficelle.

– Voilà décidément un fort serin, disait Gavroche.

Puis, pensif, il grommelait entre ses dents : – C'est égal, si j'avais des mômes, je les serrerais mieux que ça.

Comme ils achevaient leur morceau de pain et atteignaient l'angle de cette morose rue des Ballets au fond de laquelle on aperçoit le guichet bas et triste de la Force :

– Tiens, c'est toi, Chavroche? dit quelqu'un.

– Tiens, c'est toi, Panchaud? dit Chavroche.

C'était un homme qui venait d'aborder le gamin, et cet homme n'était autre que Panchaud, dit Printanier, dit Bigrenaille.

– Chut, dit Panchaud, pas si haut!

Et il entraîna vivement Chavroche hors de la lumière des boutiques. Les deux petits suivaient machinalement en se tenant par la main.

Quand ils furent sous l'archivolte noire d'une porte cochère, à l'abri des regards et de la pluie :

Comme ils achevaient leur morceau de pain et atteignaient l'angle de cette morose rue des Ballets au fond de laquelle on aperçoit le guichet bas et triste de la Force :

– Tiens, c'est toi, Chavroche? dit quelqu'un.

– Tiens, c'est toi, **Claquesous?** dit Chavroche.

C'était un homme qui venait d'aborder le gamin, et cet homme n'était autre que **Claquesous déguisé, avec des besicles bleues, mais reconnaissable pour Chavroche.**

– **Mâtin!** [41] **poursuivit Chavroche, tu as une pelure couleur cataplasme de graine de lin et des lunettes bleues comme un médecin. Tu as du style, parole de vieux!**

– Chut, fit **Claquesous**, pas si haut!

Et il entraîna vivement Chavroche hors de la lumière des boutiques. Les deux petits suivaient machinalement en se tenant par la main.

Quand ils furent sous l'archivolte noire d'une porte cochère, à l'abri des regards et de la pluie :

Comme ils achevaient leur morceau de pain et atteignaient l'angle de cette morose rue des Ballets au fond de laquelle on aperçoit le guichet bas et **hostile** de la Force :

– Tiens, c'est toi, Gavroche? dit quelqu'un.

– Tiens, c'est toi, **Montparnasse?** dit **Gavroche.**

C'était un homme qui venait d'aborder le gamin, et cet homme n'était autre que **Montparnasse déguisé, avec des besicles bleues, [18] mais reconnaissable pour Gavroche.**

– Mâtin! poursuivit **Gavroche**, tu as une pelure couleur cataplasme de graine de lin et des lunettes bleues comme un médecin. Tu as du style, parole de vieux!

– Chut, fit **Montparnasse**, pas si haut! [37]

Et il entraîna vivement Gavroche hors de la lumière des boutiques.

Les deux petits suivaient machinalement en se tenant par la main.

Quand ils furent sous l'archivolte noire d'une porte cochère, à l'abri des regards et de la pluie :

– **Sais-tu où je vas? demanda Montparnasse.**

– **A l'abbaye de Monte-à-Regret², dit Gavroche.**

– **Farceur!** [21]

Et **Montparnasse reprit :**

– **Je vas retrouver Babet.**

– Je te croyais bouclé, dit Chavroche.

Panchaud sourit :

– J’ai défait la boucle.

Et il conta rapidement au gamin que le jour même, à la Conciergerie, il s’était évadé en prenant à gauche au lieu de prendre à droite dans le « corridor de l’instruction ».

– Je te croyais bouclé, dit Chavroche.

Claquesous sourit :

-J’ai défait la boucle.

Et il conta rapidement au gamin que le jour même, **ayant été transféré** à la Conciergerie, il s’était évadé en prenant à gauche au lieu de prendre à droite dans le « corridor de l’instruction ».

Il termina par : Oh! ce n’est pas tout!

Cependant Chavroche tout en écoutant s’était saisi d’une canne que Claquesous tenait à la main, il en avait machinalement tiré la partie supérieure, et la lame d’un poignard avait apparu.

– Ah, fit-il en repoussant vivement le poignard dans la canne! tu as emmené ton gendarme déguisé en bourgeois.

Claquesous cligna de l’œil.

– Fichtre! reprit Chavroche, tu as donc des projets? [42]

– On ne sait pas, répondit Claquesous d’un air indifférent. Il est toujours

– Ah! fit Gavroche, elle s’appelle Babet.

Montparnasse baissa la voix.

– Pas elle, lui.

– Ah! Babet!

– Oui, Babet.

– Je le croyais bouclé.

– Il a défait la boucle, **répondit Montparnasse.**

Et il conta rapidement au gamin que, le matin de ce même jour **où ils étaient, Babet**, ayant été transféré à la Conciergerie, s’était évadé en prenant à gauche au lieu de prendre à droite dans «le corridor de l’instruction».

Gavroche admira l’habileté.

– Quel dentiste! dit-il.

Montparnasse ajouta quelques détails sur l’évasion de Babet et termina par :

– Oh! ce n’est pas tout.

Gavroche, tout en écoutant, s’était saisi d’une canne que **Montparnasse** tenait à la main; il en avait machinalement tiré la partie supérieure, et la lame d’un poignard avait apparu.

– Ah! fit-il en repoussant vivement le poignard, tu as emmené ton gendarme déguisé en bourgeois.

Montparnasse cligna de l’œil.

– Fichtre! reprit **Gavroche**, tu vas donc te colleter avec les cognes?

– On ne sait pas, répondit **Montparnasse** d’un air indifférent. Il est toujours

bon d'avoir une épingle sur soi.

Chavroche insista :

– **Qu'est-ce que tu vas donc faire cette nuit?**

Claquesous baissa la voix et dit en mangeant les syllabes :

– **Des choses.**

Puis il ajouta : – Mais il y a [+] autre chose. Mais toi, où vas-tu donc maintenant?

Chavroche montra ses deux protégés et dit :

– Je vas coucher ces enfants-là.

– Où ça, coucher?

– Chez moi.

– Où ça chez toi?

– Chez moi.

– Où loges-tu donc?

– Je loge dans l'éléphant, dit Chavroche.

Panchaud, dit Printanier, dit Bigrenaille, ne put retenir une exclamation :

– Dans l'éléphant!

Et il ajouta :

– Mais toi, où vas-tu donc maintenant?

Chavroche montra ses deux protégés et dit :

– Je vas coucher ces enfants-là.

– Où ça, coucher?

– Chez moi.

– Où ça chez toi?

– Chez moi.

– Où loges-tu donc?

– Je loge dans l'éléphant, dit Chavroche.

Claquesous, quoique de sa nature peu étonné, ne put retenir une exclamation :

– Dans l'éléphant!

bon d'avoir une épingle sur soi.

Gavroche insista :

– Qu'est-ce que tu vas donc faire cette nuit?

Montparnasse prit de nouveau la corde grave et dit en mangeant les syllabes :

– Des choses.

Et changeant brusquement de conversation :

– **A propos!**

– **Quoi?**

– **Une histoire de l'autre jour. Figure-toi. Je rencontre un bourgeois. Il me fait cadeau d'un sermon et de sa bourse. Je mets ça dans ma poche. Une minute après, je fouille dans ma poche. Il n'y avait plus rien.**

– **Que le sermon, fit Gavroche.**

– Mais toi, **reprit Montparnasse,** où vas-tu donc maintenant?

Gavroche montra ses deux protégés et dit :

– Je vas coucher ces enfants-là.

– Où ça coucher?

– Chez moi.

– Où ça chez toi?

– Chez moi.

– Tu loges donc?

– **Oui, je loge.**

– **Et où loges-tu?**

– Dans l'éléphant, dit **Gavroche.**

Montparnasse, quoique de sa nature peu étonné, ne put retenir une exclamation :

– Dans l'éléphant!

– Hé bien oui, dans l'éléphant! repartit Chavroche. Kekçaa?

Ceci est encore un mot de la langue que personne n'écrit et que tout le monde parle. Kekçaa signifie : qu'est-ce que cela a?

L'observation profonde de Chavroche ramena Panchaud au calme et au bon sens. Il parut revenir à de meilleurs sentiments pour le logis de Chavroche.

– Au fait, dit-il! oui. L'éléphant... – y est-on bien?

– Très bien, fit Chavroche. Il n'y a pas de vents coulis comme sous les ponts.

– Il y a donc un trou? demanda Panchaud.

– Parbleu! mais il ne faut pas le dire. C'est entre les jambes de devant. Les sergents de ville ne l'ont pas vu.

– Et tu grimpes? Oui, je comprends.

– Un tour de main, cric, crac, c'est fait, plus personne.

Après un silence, Chavroche ajouta :

– Pour ces petits j'aurai une échelle.

– Ne restons pas si longtemps sous cette porte, dit Panchaud, voilà un cogne qui vient de passer deux fois.

– Hé bien oui, dans l'éléphant! repartit Chavroche. Kekçaa?

Ceci est encore un mot de la langue que personne n'écrit et que tout le monde parle. Kekçaa signifie : qu'est-ce que cela a?

L'observation profonde de Chavroche ramena **Claquesous** au calme et au bon sens. Il parut revenir à de meilleurs sentiments pour le logis de Chavroche.

– Au fait, dit-il! oui. L'éléphant... – y est-on bien? [28]

– Très bien, fit Chavroche. Il n'y a pas de vents coulis comme sous les ponts.

– **Comment y entres-tu?**

– **J'entre.**

– Il y a donc un trou? demanda **Claquesous**.

– Parbleu! mais il ne faut pas le dire. C'est entre les jambes de devant. Les sergents de ville ne l'ont pas vu.

– Et tu grimpes? Oui, je comprends.

– Un tour de main, cric, crac, c'est fait, plus personne.

Après un silence, Chavroche ajouta :

– Pour ces petits j'aurai une échelle.

Claquesous se mit à rire.

– **Où diable as-tu pris ces mômes-là?**

Chavroche répondit avec simplicité :

– **Eh** bien oui, dans l'éléphant! repartit **Gavroche**. Kekçaa?

Ceci est encore un mot de la langue que personne n'écrit et que tout le monde parle. Kekçaa signifie : qu'est-ce que cela a?

L'observation profonde **du gamin** ramena **Montparnasse** au calme et au bon sens. Il parut revenir à de meilleurs sentiments pour le logis de Gavroche.

– Au fait! dit-il, oui, **l'éléphant**. **Y** est-on bien? [29]

– Très bien, fit Gavroche. **Là, vrai, chenûment**. Il n'y a pas de vents coulis comme sous les ponts.

[30]

– Comment y entres-tu?

– J'entre.

– Il y a donc un trou? demanda **Montparnasse**.

– Parbleu! Mais il ne faut pas le dire. C'est entre les jambes de devant. **Les coqueurs**³ ne l'ont pas vu. [22]

– Et tu grimpes? Oui, je comprends.

– Un tour de main, cric, crac, c'est fait, plus personne.

Après un silence, Gavroche ajouta :

– Pour ces petits j'aurai une échelle.

Montparnasse se mit à rire.

– Où diable as-tu pris ces **mions-là?**

Gavroche répondit avec simplicité :

– C'est des momichards dont un perruquier m'a fait cadeau, **répondit Chavroche.** [50]

Cependant Claquesous était devenu pensif.

– Tu m'as reconnu bien aisément, murmura-t-il. Il prit dans sa poche deux petits objets qui n'étaient autre chose que deux tuyaux de plume enveloppés de coton et s'en introduisit un dans chaque narine. Ceci lui faisait un autre nez.

– Ça te change, dit Chavroche, tu es moins laid, tu devrais garder toujours ça.

– Comment me trouves-tu? demanda Claquesous. Sans rire. C'était aussi un autre son de voix. En un clin d'œil Claquesous était devenu méconnaissable.

– Oh! fais-nous Porrichinelle! s'écria Chavroche.

Les deux petits, qui n'avaient rien écouté jusque-là, occupés qu'ils étaient eux-mêmes à fourrer leurs doigts dans leur nez, s'approchèrent à ce nom et regardèrent Claquesous avec un commencement de joie et d'admiration.

Malheureusement Claquesous était soucieux.

– C'est des momichards dont un perruquier m'a fait cadeau.

Cependant Montparnasse était devenu pensif.

– Tu m'as reconnu bien aisément, murmura-t-il. Il prit dans sa poche deux petits objets qui n'étaient autre chose que deux tuyaux de plume enveloppés de coton et s'en introduisit un dans chaque narine. Ceci lui faisait un autre nez.

– Ça te change, dit Gavroche, tu es moins laid, tu devrais garder toujours ça.

Montparnasse était joli garçon, mais Gavroche était railleur.

– Sans rire, demanda Montparnasse, comment me trouves-tu?

C'était aussi un autre son de voix. En un clin d'œil, Montparnasse était devenu méconnaissable.

– Oh! fais-nous Porrichinelle! s'écria Gavroche.

Les deux petits, qui n'avaient rien écouté jusque-là, occupés qu'ils étaient eux-mêmes à fourrer leurs doigts dans leur nez, s'approchèrent à ce nom et regardèrent Montparnasse avec un commencement de joie et d'admiration.

Malheureusement Montparnasse était soucieux.

Il posa la main sur l'épaule de Chavroche et lui dit en appuyant sur les mots :

– Ecoute ce que je te dis, garçon, si j'étais sur la place, avec mon dogue, ma dague et ma digue, et si vous me prodiguez dix gros sous, je ne refuserais pas d'y goupiner, mais nous ne sommes pas le mardi gras.

Cette phrase bizarre produisit sur le gamin un effet singulier. Il se tourna vivement, promena avec une attention profonde ses petits yeux brillants autour de lui, et aperçut un sergent de ville qui leur tournait le dos à quelques pas. Chavroche laissa échapper un : ah, bon! qu'il réprima sur-le-champ, et, secouant la main de Claquesous :

– Eh bien, bonsoir. Je m'en vas à mon éléphant avec mes mômes. Une supposition que tu aurais besoin de moi une nuit, tu viendrais me trouver là. Je loge à l'entresol. Il n'y a pas de portier. Tu demanderais monsieur Chavroche.

-C'est bon, dit Claquesous.

Il posa la main sur l'épaule de **Gavroche** et lui dit en appuyant sur les mots :

– Ecoute ce que je te dis, garçon, si j'étais sur la place, avec mon dogue, ma dague et ma digue, et si vous me prodiguez dix gros sous, je ne refuserais pas d'y goupiner⁴, mais nous ne sommes pas le mardi gras. [23]

Cette phrase bizarre produisit sur le gamin un effet singulier. Il se tourna vivement, promena avec une attention profonde ses petits yeux brillants autour de lui, et aperçut, à **quelques** pas, un sergent de ville qui leur tournait le dos.

Gavroche laissa échapper un : ah, bon! qu'il réprima sur-le-champ, et, secouant la main de **Montparnasse** :

– Eh bien, bonsoir, fit-il, je m'en vas à mon éléphant avec mes mômes. Une supposition que tu aurais besoin de moi une nuit, tu viendrais me trouver là. Je loge à l'entresol. Il n'y a pas de portier. Tu demanderais monsieur **Gavroche**.

-C'est bon, dit **Montparnasse**.

– Eh bien, bonsoir. Je m'en vas à mon éléphant avec mes mômes. Une supposition que tu aurais besoin de moi une nuit, tu viendrais me trouver là. Je loge à l'entresol. Il n'y a pas de portier. Tu demanderais monsieur Chavroche.

– C'est bon, dit Panchaud. *[en marge, trait d'interruption de la rédaction; elle reprend, avec une écriture légèrement différente, après « Et ils se séparèrent », d'abord ponctué par un point.*

L'interlocuteur de Chavroche change alors de nom – Claquesous et non plus Panchaud – et la correction est faite, alors ou plus tard, dans ce qui précède. L'addition où il est question de « Porrichinelle » a dû elle aussi intervenir avant la reprise puisque le texte y fait d'emblée allusion.]

Et ils se séparèrent, Claquesous cheminant vers la Grève et Chavroche vers la Bastille. Le petit de cinq ans, traîné par son frère que traînait Chavroche, tourna plusieurs fois la tête en arrière pour voir s'en aller «Porrichinelle».

Et ils se séparèrent, Claquesous cheminant vers la Grève et Chavroche vers la Bastille. Le petit de cinq ans, traîné par son frère que traînait Chavroche, tourna plusieurs fois la tête en arrière pour voir s'en aller «Porrichinelle».

La phrase amphigourique par laquelle Claquesous avait averti Chavroche de la présence du sergent de ville ne contenait pas d'autre talisman que l'assonance *dig* répétée cinq ou six fois sous des formes variées. Cette syllabe *dig*, non dite isolément, mais artistement mêlée aux mots d'une phrase, signifie : – *Prenons garde, on ne peut pas parler librement.* – Il y avait en outre dans la phrase de Claquesous une beauté littéraire qui échappa à Chavroche, *c'est mon dogue, ma dague et ma digue*, locution de l'argot du Temple

fort usitée parmi les

Et ils se séparèrent, **Montparnasse** cheminant vers la Grève et **Gavroche** vers la Bastille. Le petit de cinq ans, traîné par son frère que traînait **Gavroche**, tourna plusieurs fois la tête en arrière pour voir s'en aller «Porrichinelle».

La phrase amphigourique par laquelle **Montparnasse** avait averti **Gavroche** de la présence du sergent de ville ne contenait pas d'autre talisman que l'assonance *dig* répétée cinq ou six fois sous des formes variées.

Cette syllabe *dig*, non prononcée isolément, mais artistement mêlée aux mots d'une phrase, veut dire : – *Prenons garde, on ne peut pas parler librement.* – Il y avait en outre dans la phrase de **Montparnasse** une beauté littéraire qui échappa à **Gavroche**, *c'est mon dogue, ma dague et ma digue*, locution de l'argot du Temple qui signifie *mon chien, mon couteau et ma femme*, fort usitée

pitres et les queues-rouges du grand siècle où Molière écrivait et où Callot dessinait. [19]

Il y a deux ans à peine on voyait encore dans l'angle sud-est de la place de la Bastille, près de la gare du canal creusé dans l'ancien fossé de la forteresse, un monument bizarre qui s'est effacé déjà de la mémoire des parisiens, et qui méritait d'y laisser quelque trace, car c'était une pensée de l'empereur.

Nous disons monument, quoique ce ne fût qu'une maquette. Mais cette maquette elle-même, ébauche difforme et colossale, spectre d'une idée de Napoléon que deux ou trois coups de vent successifs avaient emportée et jetée à chaque fois plus loin de nous, avait pris je ne sais quoi de définitif qui contrastait avec son aspect provisoire, et était devenue historique. C'était un éléphant de quarante pieds de haut, construit en charpente et en maçonnerie, portant sur son dos sa tour qui ressemblait à une maison, jadis peint en vert par un badigeonneur quelconque, maintenant peint en noir par le ciel, la pluie et le temps.

Il y a deux ans à peine on voyait encore dans l'angle sud-est de la place de la Bastille, près de la gare du canal creusé dans l'ancien fossé de la **prison-citadelle**, un monument bizarre qui s'est effacé déjà de la mémoire des parisiens, et qui méritait d'y laisser quelque trace, car c'était une pensée de l'empereur.

Nous disons monument, quoique ce ne fût qu'une maquette. Mais cette maquette elle-même, ébauche **prodigieuse, cadavre grandiose** d'une idée de Napoléon que deux ou trois coups de vent successifs avaient emportée et jetée à chaque fois plus loin de nous, avait pris je ne sais quoi de définitif qui contrastait avec son aspect provisoire, et était devenue historique. C'était un éléphant de quarante pieds de haut, construit en charpente et en maçonnerie, portant sur son dos sa tour qui ressemblait à une maison, jadis peint en vert par un badigeonneur quelconque, maintenant peint en noir par le ciel, la pluie et le temps.

parmi les pitres et les queues-rouges du grand siècle où Molière écrivait et où Callot dessinait.

Il y a **vingt** ans, on voyait encore dans l'angle sud-est de la place de la Bastille, près de la gare du canal creusé dans l'ancien fossé de la prison-citadelle, un monument bizarre qui s'est effacé déjà de la mémoire des parisiens, et qui méritait d'y laisser quelque trace, car c'était une pensée **du «membre de l'Institut, général en chef de l'armée d'Egypte»**.

Nous disons monument, quoique ce ne fût qu'une maquette. Mais cette maquette elle-même, ébauche **prodigieuse, cadavre grandiose** d'une idée de Napoléon que deux ou trois coups de vent successifs avaient emportée et jetée à chaque fois plus loin de nous, **était devenue historique**, et avait pris je ne sais quoi de définitif qui contrastait avec son aspect provisoire. C'était un éléphant de quarante pieds de haut, construit en charpente et en maçonnerie, portant sur son dos sa tour qui ressemblait à une maison, jadis peint en vert par un badigeonneur quelconque, maintenant peint en noir par le ciel, la pluie et le temps.

Le large front du colosse, sa trompe, ses défenses, sa tour, sa croupe énorme, ses quatre pieds pareils à des colonnes faisaient la nuit sur le ciel étoilé une silhouette extraordinaire et terrible. On ne savait ce que cela voulait dire. C'était une sorte de symbole de la force populaire. C'était sombre, énigmatique et immense. C'était on ne sait quel fantôme puissant visible et debout à côté du spectre invisible de la Bastille.

Dans cet angle désert et découvert de la place, le large front du colosse, sa trompe, ses défenses, sa tour, sa croupe énorme, ses quatre pieds pareils à des colonnes faisaient la nuit sur le ciel étoilé une silhouette extraordinaire et terrible. On ne savait ce que cela voulait dire. C'était une sorte de symbole de la force populaire. C'était sombre, énigmatique et immense. C'était on ne sait quel fantôme puissant visible et debout à côté du spectre invisible de la Bastille.

Peu d'étrangers visitaient cet édifice, aucun passant ne le regardait. Il tombait en ruine; à chaque saison des plâtras qui se détachaient de ses flancs lui faisaient des plaies hideuses. « Les édiles », comme on dit en patois élégant, l'avaient oublié depuis trente ans. Il était là dans son coin, morne, malade, croulant, entouré d'une palissade pourrie souillée à chaque instant par des cochers ivres; des crevasses lui lézardaient le ventre, les hautes herbes lui poussaient entre les jambes; et comme le sol de la place s'élevait depuis trente ans tout autour par ce mouvement lent et continu qui exhausse insensiblement le sol des

Dans cet angle désert et découvert de la place, le large front du colosse, sa trompe, ses défenses, sa tour, sa croupe énorme, ses quatre pieds pareils à des colonnes faisaient la nuit sur le ciel étoilé une silhouette **surprenante** et terrible. On ne savait ce que cela voulait dire. C'était une sorte de symbole de la force populaire. C'était sombre, énigmatique et immense. C'était on ne sait quel fantôme puissant visible et debout à côté du spectre invisible de la Bastille.

Peu d'étrangers visitaient cet édifice, aucun passant ne le regardait. Il tombait en ruine; à chaque saison des plâtras qui se détachaient de ses flancs lui faisaient des plaies hideuses. « Les édiles », comme on dit en patois élégant, l'avaient oublié depuis **1814**. Il était là dans son coin, morne, malade, croulant, entouré d'une palissade pourrie souillée à chaque instant par des cochers ivres; des crevasses lui lézardaient le ventre, **une latte lui sortait de la queue**, les hautes herbes lui poussaient entre les jambes; et comme le **niveau** de la place s'élevait depuis trente ans tout autour par ce mouvement lent et continu qui exhausse insensiblement le sol des

grandes villes, il était dans un creux et il semblait que la terre s'enfonçât sous lui. Il était immonde, repoussant et superbe, laid aux yeux du bourgeois, mélancolique aux yeux du penseur. Il avait quelque chose d'une ordure qu'on va balayer et quelque chose d'une majesté qu'on va décapiter.

Comme nous l'avons dit, la nuit l'aspect changeait. La nuit est le véritable milieu de tout ce qui est ombre. Dès que tombait le crépuscule, le vieil éléphant se transfigurait; il prenait une figure tranquille et redoutable dans la formidable sérénité des ténèbres. Etant du passé, il était de la nuit; et cette obscurité allait à sa grandeur.

Ce monument, rude, trapu, pesant, âpre, austère, presque difforme, mais à coup sûr majestueux et empreint d'une sorte de gravité magnifique et sauvage, a disparu pour laisser régner en paix l'espèce de poêle gigantesque orné de son tuyau qui a remplacé les neuf sombres tours de la Bastille, à peu près comme l'industrie remplace la féodalité. Il est tout simple qu'un poêle soit le symbole d'une époque dont une marmite contient la puissance.

Ce monument, rude, trapu, pesant, âpre, austère, presque difforme, mais à coup sûr majestueux et empreint d'une sorte de gravité magnifique et sauvage, a disparu pour laisser régner en paix l'espèce de poêle gigantesque orné de son tuyau qui a remplacé les neuf sombres tours de la Bastille, à peu près comme l'industrie remplace la féodalité. Il est tout simple qu'un poêle soit le symbole d'une époque dont une marmite contient la puissance.

grandes villes, il était dans un creux et il semblait que la terre s'enfonçât sous lui. Il était immonde, **méprisé**, repoussant et superbe, laid aux yeux du bourgeois, mélancolique aux yeux du penseur. Il avait quelque chose d'une ordure qu'on va balayer et quelque chose d'une majesté qu'on va décapiter.

Comme nous l'avons dit, la nuit l'aspect changeait. La nuit est le véritable milieu de tout ce qui est ombre. Dès que tombait le crépuscule, le vieil éléphant se transfigurait; il prenait une figure tranquille et redoutable dans la formidable sérénité des ténèbres. Etant du passé, il était de la nuit; et cette obscurité allait à sa grandeur.

Ce monument, rude, trapu, pesant, âpre, austère, presque difforme, mais à coup sûr majestueux et empreint d'une sorte de gravité magnifique et sauvage, a disparu pour laisser régner en paix l'espèce de poêle gigantesque, orné de son tuyau, qui a remplacé **la sombre forteresse** à neuf tours, à peu près comme **la bourgeoisie** remplace la féodalité. Il est tout simple qu'un poêle soit le symbole d'une époque dont une marmite contient la puissance.

Cette époque passera, elle passe déjà; on commence à comprendre que s'il peut y avoir de la force dans une chaudière, il ne peut y avoir de puissance que dans un cerveau; en d'autres termes, que ce qui mène et entraîne le monde, ce ne sont pas les locomotives, ce sont les idées. Attendez les locomotives aux idées, c'est bien; mais ne prenez pas le cheval pour le cavalier.

Quoi qu'il en soit, pour revenir à la place de la Bastille, l'architecte de l'éléphant avec du plâtre était parvenu à faire du grand; l'architecte du tuyau de poêle a réussi à faire du petit avec du bronze.

Ce tuyau de poêle, qu'on a baptisé d'un nom illustre et nommé la colonne de Juillet,

était encore enveloppé en 1832 d'une immense chemise en charpente que nous regrettons pour notre part, et d'un vaste enclos en planches, qui achevait d'isoler l'éléphant.

Ce fut vers ce coin de la place que le petit Chavroche dirigea les deux «mômes».

Cette époque passera, elle passe déjà; on commence à comprendre que s'il peut y avoir de la force dans une chaudière, il ne peut y avoir de puissance que dans un cerveau; en d'autres termes, que ce qui mène et entraîne le monde, ce ne sont pas les locomotives, ce sont les idées. Attendez les locomotives aux idées, c'est bien; mais ne prenez pas le cheval pour le cavalier.

Quoi qu'il en soit, pour revenir à la place de la Bastille, l'architecte de l'éléphant avec du plâtre était parvenu à faire du grand; l'architecte du tuyau de poêle a réussi à faire du petit avec du bronze.

Ce tuyau de poêle, qu'on a baptisé d'un nom illustre et nommé la colonne de Juillet,

était encore enveloppé en 1832 d'une immense chemise en charpente que nous regrettons pour notre part, et d'un vaste enclos en planches, qui achevait d'isoler l'éléphant.

Ce fut vers ce coin de la place que le petit Chavroche dirigea les deux «mômes».

Cette époque passera, elle passe déjà; on commence à comprendre que, s'il peut y avoir de la force dans une chaudière, il ne peut y avoir de puissance que dans un cerveau; en d'autres termes, que ce qui mène et entraîne le monde, ce ne sont pas les locomotives, ce sont les idées. Attendez les locomotives aux idées, c'est bien; mais ne prenez pas le cheval pour le cavalier.

Quoi qu'il en soit, pour revenir à la place de la Bastille, l'architecte de l'éléphant avec du plâtre était parvenu à faire du grand; l'architecte du tuyau de poêle a réussi à faire du petit avec du bronze.

Ce tuyau de poêle, qu'on a baptisé d'un nom **sonore** et nommé la colonne de Juillet, **ce monument manqué d'une révolution**

avortée, était encore enveloppé en 1832 d'une immense chemise en charpente que nous regrettons pour notre part, et d'un vaste enclos en planches, qui achevait d'isoler l'éléphant.

Ce fut vers ce coin de la place, **à peine éclairé du reflet d'un réverbère éloigné**, que le **gamin** dirigea les deux «mômes».

Qu'on nous permette de rappeler que nous sommes dans la simple réalité, et qu'il y a quinze ans les tribunaux correctionnels eurent à juger sous prévention de vagabondage un enfant qui avait été surpris couché dans l'intérieur même de l'éléphant de la Bastille.

En arrivant près du colosse, Chavroche prévint l'effet que l'infiniment grand peut produire sur l'infiniment petit, et dit :

– Moutards! n'ayez pas peur.

Puis il entra par un trou de la palissade dans l'enceinte de l'éléphant et aida les mêmes à enjamber la brèche. Les deux enfants, un peu effrayés et un peu plus rassurés, suivaient sans dire mot Chavroche et se confiaient à cette petite providence en guenilles qui leur avait donné du pain et leur avait promis un gîte.

Il y avait là, couchée le long de la palissade, une échelle qui servait aux travaux du chantier voisin. Chavroche la souleva avec une singulière vigueur, et l'appliqua contre une des jambes de devant de l'éléphant. Vers le point où l'échelle allait aboutir, on distinguait vaguement

En arrivant près du colosse, Chavroche comprit l'effet que l'infiniment grand peut produire sur l'infiniment petit, et dit :

– Moutards! n'ayez pas peur.

Puis il entra par un trou de la palissade dans l'enceinte de l'éléphant et aida les mêmes à enjamber la brèche. Les deux enfants, un peu effrayés, suivaient sans dire mot Chavroche et se confiaient à cette petite providence en guenilles qui leur avait donné du pain et leur avait promis un gîte.

Il y avait là, couchée le long de la palissade, une échelle qui servait aux travaux du chantier voisin. Chavroche la souleva avec une singulière vigueur, et l'appliqua contre une des jambes de devant de l'éléphant. Vers le point où l'échelle allait aboutir, on distinguait une espèce

Qu'on nous permette de nous interrompre ici et de rappeler que nous sommes dans la simple réalité, et qu'il y a vingt ans les tribunaux correctionnels eurent à juger, sous prévention de vagabondage et de bris d'un monument public, un enfant qui avait été surpris couché dans l'intérieur même de l'éléphant de la Bastille.

Ce fait constaté, nous continuons.

En arrivant près du colosse, **Gavroche** comprit l'effet que l'infiniment grand peut produire sur l'infiniment petit, et dit :

– Moutards! n'ayez pas peur.

Puis il entra par **une lacune** de la palissade dans l'enceinte de l'éléphant et aida les mêmes à enjamber la brèche. Les deux enfants, un peu effrayés, suivaient sans dire mot **Gavroche** et se confiaient à cette petite providence en guenilles qui leur avait donné du pain et leur avait promis un gîte.

Il y avait là, couchée le long de la palissade, une échelle qui servait le jour aux ouvriers du chantier voisin. **Gavroche** la souleva avec une singulière vigueur, et l'appliqua contre une des jambes de devant de l'éléphant. Vers le point où l'échelle allait aboutir, on distinguait une espèce

une espèce de trou noir dans le ventre du colosse.

Chavroche montra l'échelle et le trou aux mêmes et leur dit :

– Montez et entrez.

Les deux enfants se regardèrent terrifiés.

– Vous avez peur, reprit Chavroche. [3]

Et il ajouta :

– Vous allez voir.

Il étreignit le pied rugueux de l'éléphant, et en un clin d'œil, sans daigner se servir de l'échelle, il arriva à la crevasse. Il y entra comme un lézard qui se glisse dans son trou, et un moment après les deux enfants virent apparaître, comme une forme blanchâtre et blafarde, sa tête pâle au bord du trou plein de ténèbres.

– Hé bien, dit-il, montez donc. Vous allez voir comme on est bien! – Monte, toi! dit-il à l'aîné, je te tends la main. [48]

Les petits se regardèrent. Le gamin leur faisait peur et les rassurait à la fois. L'aîné se risqua. Le plus jeune en voyant monter son frère et lui tout seul entre les pattes de cette grosse bête, avait bien envie de pleurer, mais il n'osait.

de trou noir dans le ventre du colosse.

Chavroche montra l'échelle et le trou aux mêmes et leur dit :

– Montez et entrez.

Les deux enfants se regardèrent terrifiés.

– Vous avez peur, reprit Chavroche.

Et il ajouta :

– Vous allez voir.

Il étreignit le pied rugueux de l'éléphant, et en un clin d'œil, sans daigner se servir de l'échelle, il arriva à la crevasse. Il y entra comme **une couleuvre** qui se glisse dans **une fente**, et un moment après les deux enfants virent vaguement apparaître, comme une forme blanchâtre et blafarde, sa tête pâle au bord du trou plein de ténèbres.

– Hé bien, **cria-t-il**, montez donc, **les momignards!**[4] vous allez voir comme on est bien! – Monte, toi! dit-il à l'aîné, je te tends la main.

[49]

Les petits **se poussèrent de l'épaule**. Le gamin leur faisait peur et les rassurait à la fois, et puis **il pleuvait bien fort**. L'aîné se risqua. Le plus jeune en voyant monter son frère et lui resté tout seul entre les pattes de cette grosse bête, avait bien envie de pleurer, mais il n'osait.

de trou noir dans le ventre du colosse.

Gavroche montra l'échelle et le trou à **ses hôtes** et leur dit :

– Montez et entrez.

Les deux **petits garçons** se regardèrent terrifiés.

– Vous avez peur, **mômes!** **s'écria Gavroche**.

Et il ajouta :

– Vous allez voir.

Il étreignit le pied rugueux de l'éléphant, et en un clin d'œil, sans daigner se servir de l'échelle, il arriva à la crevasse. Il y entra comme une couleuvre qui se glisse dans une fente, **il s'y enfonça**, et un moment après les deux enfants virent vaguement apparaître, comme une forme blanchâtre et blafarde, sa tête pâle au bord du trou plein de ténèbres.

– **Eh bien**, cria-t-il, montez donc, les momignards! vous allez voir comme on est bien! – Monte, toi! dit-il à l'aîné, je te tends la main.

Les petits se poussèrent de l'épaule, **le gamin** leur faisait peur et les rassurait à la fois, et puis il pleuvait bien fort. L'aîné se risqua. Le plus jeune, en voyant monter son frère et lui resté tout seul entre les pattes de cette grosse bête, avait bien envie de pleurer, mais il n'osait.

L'aîné parvint au haut de l'échelle,

– Hardi! dit-il.

Chavroche l'empoigna vigoureusement par le bras et le tira à lui.

L'enfant avait franchi la crevasse.

– Maintenant, fit Chavroche, attends-moi.

Et il se laissa glisser avec l'agilité d'une couleuvre le long de la jambe de l'éléphant, il tomba debout sur ses pieds dans l'herbe, saisit le petit de cinq ans à bras-le-corps et le planta au beau milieu de l'échelle, puis il se mit à monter derrière lui en criant à l'aîné :

– Je vas le pousser, tu vas le tirer.

En un instant le petit fut monté, poussé, tiré, traîné, fourré dans le trou sans avoir eu le temps de se reconnaître, et Chavroche entrant après lui, repoussant d'un coup de talon l'échelle qui tomba

L'aîné **gravissait, tout en chancelant, les barreaux de l'échelle, Chavroche, chemin faisant, l'encourageait par des exclamations de maître d'armes à ses écoliers ou de muletier à ses mules :**

– **Aye pas peur!**

– **C'est ça!**

– **Va toujours!**

– **Mets ton pied là!**

– **Ta main ici.**

– Hardi!

Et quand il fut à sa portée, il l'empoigna brusquement et vigoureusement par le bras et le tira à lui.

– **Gobé!** dit-il.

Le même avait franchi la crevasse.

– Maintenant, fit Chavroche, attends-moi.

Et, **sortant de la crevasse comme il y était entré,** il se laissa glisser avec l'agilité d'une couleuvre le long de la jambe de l'éléphant, il tomba debout sur ses pieds dans l'herbe, saisit le petit de cinq ans à bras-le-corps et le planta au beau milieu de l'échelle, puis il se mit à monter derrière lui en criant à l'aîné :

– Je vas le pousser, tu vas le tirer.

En un instant le petit fut monté, poussé, tiré, traîné, fourré dans le trou sans avoir eu le temps de se reconnaître, et Chavroche entrant après lui, repoussant d'un coup de talon l'échelle qui tomba

L'aîné gravissait, tout en chancelant, les barreaux de l'échelle; Gavroche, chemin faisant, l'encourageait par des exclamations de maître d'armes à ses écoliers ou de muletier à ses mules :

– Aye pas peur!

– C'est ça!

– Va toujours!

– Mets ton pied là!

– Ta main ici.

– Hardi!

Et quand il fut à sa portée, il l'empoigna brusquement et vigoureusement par le bras et le tira à lui.

– Gobé! dit-il.

Le même avait franchi la crevasse.

– Maintenant, fit **Gavroche,** attends-moi. **Monsieur, prenez la peine de vous asseoir.**

Et, sortant de la crevasse comme il y était entré, il se laissa glisser avec l'agilité d'un ouistiti le long de la jambe de l'éléphant, il tomba debout sur ses pieds dans l'herbe, saisit le petit de cinq ans à bras-le-corps et le planta au beau milieu de l'échelle, puis il se mit à monter derrière lui en criant à l'aîné :

– Je vas le pousser, tu vas le tirer.

En un instant le petit fut monté, poussé, **traîné,** tiré, **bourré,** fourré dans le trou sans avoir eu le temps de se reconnaître, et **Gavroche** entrant après lui, repoussant d'un coup de talon l'échelle qui tomba

sur le gazon, se mit à battre des mains et cria :
– Nous y vla! Vive le général Lafayette!

[Ici prend place une intercalation (de « Chavroche était en effet chez lui... » à «... il y logeait un enfant. » dont la pagination et l'écriture montrent qu'elle est contemporaine de la rédaction initiale du chapitre quoiqu'elle n'appartienne pas à son « premier jet ».]

sur le gazon, se mit à battre des mains et cria :
– Nous y vlà! Vive le général Lafayette!

Chavroche était en effet chez lui. O utilité inattendue de l'inutile! charité des grandes choses! bonté des géants! Ce monument démesuré qui avait contenu une pensée de l'empereur était devenu la boîte d'un gamin. Le passereau avait été accueilli et abrité par le colosse. Les bourgeois endimanchés qui passaient devant l'éléphant de la Bastille disaient volontiers en le toisant d'un air de dédain avec leurs yeux à fleur de tête : A quoi cela sert-il? Cela servait à sauver du froid, du givre, de la grêle, de la pluie, à garantir du vent d'hiver, à préserver du sommeil dans la boue qui donne la fièvre et du sommeil dans la neige qui donne la mort, un petit être sans père ni mère, sans pain, sans vêtements, sans asile. Cela servait à recueillir l'innocent que la société repoussait. Cela servait à diminuer la faute publique. C'était une tanière ouverte à celui auquel toutes les portes étaient fermées. Il semblait que le vieux

sur le gazon, se mit à battre des mains et cria :
– Nous y v'là! Vive le général Lafayette!

Cette explosion passée, il ajouta :

– Les mioches, vous êtes chez moi.

Gavroche était en effet chez lui.

O utilité inattendue de l'inutile! charité des grandes choses! bonté des géants! Ce monument démesuré qui avait contenu une pensée de l'empereur était devenu la boîte d'un gamin.

Le **môme** avait été **accepté** et abrité par le colosse. Les bourgeois endimanchés qui passaient devant l'éléphant de la Bastille disaient volontiers en le toisant d'un air de **mépris** avec leurs yeux à fleur de tête :

– A quoi cela sert-il? – Cela servait à sauver du froid, du givre, de la grêle, de la pluie, à garantir du vent d'hiver, à préserver du sommeil dans la boue qui donne la fièvre et du sommeil dans la neige qui donne la mort, un petit être sans père ni mère, sans pain, sans vêtements, sans asile.

Cela servait à recueillir l'innocent que la société repoussait. Cela servait à diminuer la faute publique. C'était une tanière ouverte à celui auquel toutes les portes étaient fermées.

Il semblait que le vieux

géant misérable, envahi par la vermine et par l'oubli, couvert de verrues, de moisissures et d'ulcères, chancelant, vermoulu, abandonné, condamné, espèce de mendiant colossal demandant en vain l'aumône d'un regard bienveillant au milieu de la place publique, avait eu pitié, lui, du pauvre pygmée qui s'en allait sans souliers aux pieds, sans plafond sur la tête, soufflant dans ses doigts, vêtu de chiffons, nourri de ce qu'on jette. Voilà à quoi servait l'éléphant de la Bastille. Cette idée de Napoléon, dédaignée par les hommes, avait été reprise par Dieu. Ce qui n'eût été qu'illustre était devenu auguste.

L'empereur avait eu un rêve de génie; dans cet éléphant titanique, armé, prodigieux, dressant sa trompe, portant sa tour, et faisant jaillir de toutes parts autour de lui des eaux joyeuses et vivifiantes, il voulait incarner le peuple; Dieu en avait fait une chose plus grande, il y logeait un enfant.

mastodonte misérable, envahi par la vermine et par l'oubli, couvert de verrues, de moisissures et d'ulcères, chancelant, vermoulu, abandonné, condamné, espèce de mendiant colossal demandant en vain l'aumône d'un regard bienveillant au milieu du carrefour, avait eu pitié, lui, de cet autre mendiant, du pauvre pygmée qui s'en allait sans souliers aux pieds, sans plafond sur la tête, soufflant dans ses doigts, vêtu de chiffons, nourri de ce qu'on jette. Voilà à quoi servait l'éléphant de la Bastille. Cette idée de Napoléon, dédaignée par les hommes, avait été reprise par Dieu. Ce qui n'eût été qu'illustre était devenu auguste. Il eût fallu à l'empereur, pour réaliser ce qu'il méditait, le porphyre, l'airain, le fer, l'or, le marbre; à Dieu le vieil assemblage de planches, de solives et de plâtras suffisait. L'empereur avait eu un rêve de génie; dans cet éléphant titanique, armé, prodigieux, dressant sa trompe, portant sa tour, et faisant jaillir de toutes parts autour de lui des eaux joyeuses et vivifiantes, il voulait incarner le peuple; Dieu en avait fait une chose plus grande, il y logeait un enfant.

Le trou était une brèche à peine visible du dehors cachée qu'elle était, sous le ventre de l'éléphant, et si étroite qu'il n'y avait guère que des chats et des mômes qui pussent y passer.

– Commençons, dit Chavroche, par dire au portier que nous n'y sommes pas.

Et plongeant dans l'obscurité avec certitude comme quelqu'un qui est chez lui, il prit une planche et en boucha le trou.

Chavroche replongea dans l'obscurité. Les enfants entendirent le pétilllement sec et rapide d'un allumeur chimique.

Une clarté brusque leur fit cligner les yeux, Chavroche venait d'allumer un rat-de-cave de cire jaune.

Les deux hôtes de Chavroche regardèrent autour d'eux et éprouvèrent quelque chose de pareil à ce

Le trou **par où Chavroche était entré** était une brèche à peine visible du dehors cachée qu'elle était, sous le ventre de l'éléphant, et si étroite qu'il n'y avait guère que des chats et des mômes qui pussent y passer.

– Commençons, dit Chavroche, par dire au portier que nous n'y sommes pas.

Et plongeant dans l'obscurité avec certitude comme quelqu'un qui **connaît son appartement**, il prit une planche et en boucha le trou.

Chavroche replongea dans l'obscurité. Les enfants entendirent le pétilllement sec et rapide d'un allumeur chimique.

Une clarté **subite** leur fit cligner les yeux, Chavroche venait d'allumer un **de ces bouts de ficelle trempés dans la résine qu'on appelle** rats-de-cave.

Les deux hôtes de Chavroche regardèrent autour d'eux et éprouvèrent quelque chose de pareil à ce

Le trou par où **Gavroche** était entré était une brèche à peine visible du dehors, cachée qu'elle était, **nous l'avons dit**, sous le ventre de l'éléphant, et si étroite qu'il n'y avait guère que des chats et des mômes qui pussent y passer.

– Commençons, dit **Gavroche**, par dire au portier que nous n'y sommes pas.

Et plongeant dans l'obscurité avec certitude comme quelqu'un qui connaît son appartement, il prit une planche et en boucha le trou.

Gavroche replongea dans l'obscurité. Les enfants entendirent le **renflement de l'allumette plongée dans la bouteille phosphorique.** L'allumette chimique n'existait pas encore; le **briquet Fumade** représentait à cette époque le progrès.

Une clarté subite leur fit cligner les yeux; **Gavroche** venait d'allumer un de ces bouts de ficelle trempés dans la résine qu'on appelle rats de cave. **Le rat de cave, qui fumait plus qu'il n'éclairait, rendait confusément visible le dedans de l'éléphant.**

Les deux hôtes de **Gavroche** regardèrent autour d'eux et éprouvèrent quelque chose de pareil à ce

qu'éprouverait quelqu'un qui serait enfermé dans un gros tonneau, ou mieux encore, à ce que dut éprouver Jonas dans le ventre biblique de la baleine.

Le rat de cave qui fumait plus qu'il n'éclairait rendait confusément visible le dedans de l'éléphant.

Tout un squelette gigantesque leur apparaissait et les enveloppait. En haut, une longue poutre noire d'où partaient de distance en distance d'énormes membrures cintrées figurait la colonne vertébrale avec les côtes, des stalactites de plâtre y pendaient comme des viscères, et d'une côte à l'autre d'immenses toiles d'araignée faisaient des diaphragmes poudreux. On voyait çà et là dans les coins de grosses taches noires qui avaient l'air de vivre et qui se déplaçaient rapidement avec un mouvement brusque et effaré.

qu'éprouverait quelqu'un qui serait enfermé dans un gros tonneau, ou mieux encore, à ce que dut éprouver Jonas dans le ventre biblique de la baleine.

Le rat de cave qui fumait plus qu'il n'éclairait rendait confusément visible le dedans de l'éléphant.

Tout un squelette gigantesque leur apparaissait et les enveloppait. En haut, une longue poutre **brune** d'où partaient de distance en distance d'énormes membrures cintrées figurait la colonne vertébrale avec les côtes, des stalactites de plâtre y pendaient comme des viscères, et d'une côte à l'autre d'immenses toiles d'araignée faisaient des diaphragmes poudreux. On voyait çà et là dans les coins de grosses taches noires qui avaient l'air de vivre et qui se déplaçaient rapidement avec un mouvement brusque et effaré.

Les débris tombés du dos sur le ventre avaient fait une façon de plancher où l'on pouvait marcher.

qu'éprouverait quelqu'un qui serait enfermé dans la **grosse tonne de Heidelberg**, ou mieux encore, à ce que dut éprouver Jonas dans le ventre biblique de la baleine.

Tout un squelette gigantesque leur apparaissait et les enveloppait. En haut, une longue poutre **brune** d'où partaient de distance en distance de **massives** membrures cintrées figurait la colonne vertébrale avec les côtes, des stalactites de plâtre y pendaient comme des viscères, et d'une côte à l'autre de **vastes** toiles d'araignée faisaient des diaphragmes poudreux. On voyait çà et là dans les coins de grosses taches **noirâtres** qui avaient l'air de vivre et qui se déplaçaient rapidement avec un mouvement brusque et effaré.

Les débris tombés du dos **de l'éléphant** sur son ventre en avaient comblé la concavité, de sorte qu'on pouvait y marcher comme sur un plancher.

Le plus petit se rencogna contre son frère et dit à demi-voix :
– C'est noir.

Ce mot fit exclamer Gavroche. L'air pétrifié

des deux mêmes rendait une secousse nécessaire.

– Qu'est-ce que vous me fichez? s'écria-t-il. Blaguons-nous? faisons-nous les dégoûtés? vous faut-il pas les Tuileries? Seriez-vous des brutes? Dites-le. Je vous préviens que je ne suis pas du régiment des godiches. Ah ça, est-ce que vous êtes les moutards du moutardier du pape?

Un peu de rudolement est bon dans l'épouvante. Cela rassure. Les deux enfants se rapprochèrent de Gavroche.

Gavroche, paternellement attendri de cette confiance, passa «du grave au doux» et s'adressant au plus petit :

– Bêta, lui dit-il en accentuant l'injure d'une nuance caressante, c'est dehors que c'est noir. [38]

Dehors il pleut, ici il ne pleut pas; dehors il fait froid, ici il n'y a pas une miette de vent; dehors il y a des tas de monde, ici il n'y a personne; dehors il n'y a pas même la lune, ici il y a ma chandelle, nom d'unch!

Les deux enfants commençaient à regarder l'appartement avec moins d'effroi; mais Gavroche ne leur laissa pas plus longtemps le loisir de la contemplation.

Mais Chavroche ne laissa pas à ses hôtes le temps de la contemplation.

Mais Chavroche ne laissa pas à ses hôtes le temps de la contemplation.

– Vite! dit-il, il ne faut pas user la mèche. Nous n'avons pas le temps de lire des romans de monsieur de Kock. Je ne peux pas mettre plus d'un sou par moi à mon éclairage. Venez vous coucher, les mômes.

Et il ajouta :

– D'ailleurs, il faut se dépêcher d'éteindre le candélabre. La lumière pourrait passer par la porte cochère [suit une ligne rayée. Le texte allant de « Mais Chavroche ne laissa... » jusqu'ici est barré, remplacé par un long développement (même début, jusqu'à «... à la giraffe.»), et réutilisé plus loin. On est à nouveau en présence d'une transformation qui n'est pas de premier jet mais a été effectuée dans le cours de la rédaction initiale puisque la suite fait référence au treillage protégeant le lit des rats.]

– Vite! dit-il,

Et il les poussa vers ce que nous sommes très heureux de pouvoir appeler le fond de la chambre.

Là était son lit.

Le lit de Chavroche était complet. C'est-à-dire qu'il y avait un matelas, une couverture et une alcôve avec rideaux.

Le matelas était une natte de paille, la couverture un assez vaste pagnon de grosse laine grise fort chaude et presque neuve. Voici ce que c'était que l'alcôve : Trois échelas assez longs, fichés et assujettis dans les gravois du plancher, deux en avant, un en arrière, et réunis par une corde à leur sommet de manière à former un faisceau pyramidal. Ce faisceau supportait un treillage de fil de fer qui était simplement posé sur les échelas, mais artistement appliqué de manière à les envelopper entièrement.

Un cordon de grosses pierres fixait tout autour ce treillage sur le sol. Ce treillage n'était autre chose qu'un morceau de ces grillages en fer dont on revêt les volières dans les ménageries.

Le lit de Chavroche était sous ce grillage comme dans une cage.

– Vite! dit-il,

Et il les poussa vers ce que nous sommes très heureux de pouvoir appeler le fond de la chambre.

Là était son lit.

Le lit de **Gavroche** était complet. C'est-à-dire qu'il y avait un matelas, une couverture et une alcôve avec rideaux.

Le matelas était une natte de paille, la couverture un assez vaste pagnon de grosse laine grise fort chaud et presque neuf. Voici ce que c'était que l'alcôve :

Trois échelas assez longs, **enfoncés et consolidés** dans les gravois du sol, **c'est-à-dire du ventre de l'éléphant**, deux en avant, un en arrière, et réunis par une corde à leur sommet, de manière à former un faisceau pyramidal. Ce faisceau supportait un treillage de fil de **laiton** qui était simplement posé **dessus**, mais artistement appliqué **et maintenu par des attaches de fil de fer de sorte qu'il enveloppait entièrement les trois échelas.**

Un cordon de grosses pierres fixait tout autour ce treillage sur le sol **de manière à ne rien laisser passer.** Ce treillage n'était autre chose qu'un morceau de ces grillages **de cuivre** dont on revêt les volières dans les ménageries. Le lit de **Gavroche** était sous ce grillage comme dans une

C'est ce grillage qui figurait les rideaux.

Chavroche déranger un peu les pierres qui fermaient le grillage par devant, les deux pans du treillage qui retombaient l'un sur l'autre s'écartèrent.

– Mômes, à quatre pattes! dit Chavroche.

Il fit entrer avec précaution les enfants dans la cage, puis il y entra après eux en rampant, rapprocha les pierres et referma hermétiquement l'ouverture.

Si petits qu'ils fussent, aucun d'eux n'eût pu se tenir debout dans l'alcôve. Chavroche avait toujours le rat-de-cave à sa main.

– Maintenant, dit-il, pioncez! Je vas souffler le candélabre.

– Monsieur, demanda l'aîné des deux frères à Chavroche en montrant le grillage, qu'est-ce que c'est donc que ça?

– Ça, dit Chavroche gravement, c'est pour les rats. – Pioncez!

Cependant il se crut obligé d'ajouter quelques paroles pour l'instruction de ces jeunes enfants, et il reprit :

– C'est des choses du Jardin des plantes.

L'ensemble ressemblait à une tente d'esquimau.

C'est ce grillage qui tenait lieu de rideaux.

Gavroche déranger un peu les pierres qui assujettissaient le grillage par devant, les deux pans du treillage qui retombaient l'un sur l'autre s'écartèrent.

– Mômes, à quatre pattes! dit Gavroche.

Il fit entrer avec précaution ses hôtes dans la cage, puis il y entra après eux, en rampant, rapprocha les pierres et referma hermétiquement l'ouverture.

Ils s'étaient étendus tous trois sur la natte.

Si petits qu'ils fussent, aucun d'eux n'eût pu se tenir debout dans l'alcôve. Gavroche avait toujours le rat de cave à sa main.

– Maintenant, dit-il, pioncez! Je vas supprimer le candélabre.

– Monsieur, demanda l'aîné des deux frères à Gavroche en montrant le grillage, qu'est-ce que c'est donc que ça?

– Ça, dit Gavroche gravement, c'est pour les rats. – Pioncez!

Cependant il se crut obligé d'ajouter quelques paroles pour l'instruction de ces êtres en bas âge, et il continua :

– C'est des choses du Jardin des plantes.

Ça sert aux animaux féroces. Gniena (il y en a) plein un magasin. Gnia (il n'y a) qu'à monter par-dessus un mur, qu'à grimper une fenêtre et qu'à passer sous une porte.

Tout en parlant, il enveloppait d'un pan de la couverture le tout petit qui murmura :

– Oh! c'est bon! c'est chaud!

Chavroche fixa un oeil satisfait sur la couverture.

– C'est encore du Jardin des plantes, dit-il. J'ai pris ça aux singes.

Et montrant à l'aîné la natte sur laquelle il était couché, natte fort épaisse et admirablement travaillée, il ajouta :

– Ça, c'était à la giraffe.

Les deux enfants considéraient avec un respect stupéfait et craintif cet être intrépide et inventif, vagabond comme eux, demi-nu comme eux, chétif comme eux, qui avait quelque chose de misérable et de tout-puissant, qui leur

Les deux enfants considéraient avec un respect stupéfait et craintif cet être intrépide et inventif, vagabond comme eux, demi-nu comme eux, chétif comme eux, qui avait quelque chose de misérable et de tout-puissant, qui leur

Ça sert aux animaux féroces. Gniena (il y en a) plein un magasin. Gnia (il n'y a) qu'à monter par-dessus un mur, qu'à grimper par une fenêtre et qu'à passer sous une porte. **On en a tant qu'on veut.**

Tout en parlant, il enveloppait d'un pan de la couverture le tout petit qui murmura :

– Oh! c'est bon! c'est chaud!

Gavroche fixa un oeil satisfait sur la couverture.

– C'est encore du Jardin des plantes, dit-il. J'ai pris ça aux singes.

Et montrant à l'aîné la natte sur laquelle il était couché, natte fort épaisse et admirablement travaillée, il ajouta :

– Ça, c'était à la girafe.

Après une pause, il poursuivit :

– Les bêtes avaient tout ça. Je le leur ai pris. Ça ne les a pas fâchées. Je leur ai dit : C'est pour l'éléphant.

Il fit encore un silence et reprit :

– On passe par-dessus les murs et on se fiche du gouvernement. V'là.

Les deux enfants considéraient avec un respect **craintif** et **stupéfait** cet être intrépide et inventif, vagabond comme eux, **isolé comme eux**, chétif comme eux, qui avait quelque chose de misérable et de tout-puissant, qui leur semblait

semblait surnaturel, et dont la physionomie se composait de toutes les grimaces d'un vieux saltimbanque mêlées au plus naïf et au plus charmant sourire.

– Monsieur, fit timidement l'aîné, vous n'avez donc pas peur des sergents de ville?

Chavroche se borna à répondre :

– Môme! on ne dit pas les sergents de ville, on dit les cognes. [7]

Le tout petit avait les yeux ouverts, mais il ne disait rien. Comme il était au bord de la natte, l'aîné au milieu, Chavroche lui borda la couverture comme eût fait une mère et exhaussa la natte sous sa tête avec de vieux chiffons de manière à faire au même un oreiller. Puis il se tourna vers l'aîné.

– Hein? on est joliment bien, ici!

– Ah oui! répondit l'aîné en regardant Chavroche avec une expression d'ange sauvé.

– Ah ça, poursuivit Chavroche, pourquoi donc est-ce que vous pleuriez?

C'est bête, on a l'air de veaux.

semblait surnaturel, et dont la physionomie se composait de toutes les grimaces d'un vieux saltimbanque mêlées au plus naïf et au plus charmant sourire.

– Monsieur, fit timidement l'aîné, vous n'avez donc pas peur des sergents de ville?

Chavroche se borna à répondre :

– Môme! on ne dit pas les sergents de ville, on dit les cognes.

Le tout petit avait les yeux ouverts, mais il ne disait rien. Comme il était au bord de la natte, l'aîné étant au milieu, Chavroche lui borda la couverture comme eût fait une mère et exhaussa la natte sous sa tête avec de vieux chiffons de manière à faire au même un oreiller. Puis il se tourna vers l'aîné.

– Hein? on est joliment bien, ici!

– Ah oui! répondit l'aîné en regardant Chavroche avec une expression d'ange sauvé.

– Ah ça, **continua** Chavroche, pourquoi donc est-ce que vous pleuriez?

Et montrant le petit à son frère :

– **Un mioche comme ça, je ne dis pas, mais un grand comme toi, pleurer, c'est bête; on a l'air d'un veau.**

surnaturel, et dont la physionomie se composait de toutes les grimaces d'un vieux saltimbanque mêlées au plus naïf et au plus charmant sourire.

– Monsieur, fit timidement l'aîné, vous n'avez donc pas peur des sergents de ville?

Gavroche se borna à répondre :

– Môme! on ne dit pas les sergents de ville, on dit les cognes.

Le tout petit avait les yeux ouverts, mais il ne disait rien. Comme il était au bord de la natte, l'aîné étant au milieu, **Gavroche** lui borda la couverture comme eût fait une mère et exhaussa la natte sous sa tête avec de vieux chiffons de manière à faire au même un oreiller. Puis il se tourna vers l'aîné.

– Hein? on est joliment bien, ici!

– Ah oui! répondit l'aîné en regardant **Gavroche** avec une expression d'ange sauvé.

Les deux pauvres petits enfants tout mouillés commençaient à se réchauffer.

– Ah ça, continua **Gavroche**, pourquoi donc est-ce que vous pleuriez?

Et montrant le petit à son frère :

– Un mioche comme ça, je ne dis pas, mais un grand comme toi, pleurer, c'est **crétin**; on a l'air d'un veau.

– Dame, fit l'enfant, nous n'avions plus du tout de maison. [13]

– Mioche! reprit Chavroche, on ne dit pas une maison, on dit une piolle. [5 ; 11]

– Merci, monsieur, dit l'enfant. *[Le bas de la page est occupé par l'intercalation*

« Chavroche était en effet chez lui. O utilité inattendue de l'inutile...il logeait un enfant. »./

– Ecoute, répartit Chavroche, il ne faut plus geindre comme ça.

J'aurai soin de vous. Tu verras comme on s'amuse. L'été, nous irons à la Glacière, nous nous baignerons à la gare, nous courrons sur les trains devant le pont d'Austerlitz, ça fait rager les blanchisseuses.

Elles crient, elles bisquent, si tu savais comme elles sont farces!

Et puis je vous mènerai au spectacle. Je vous ferai voir Frédérick-Lemaître. J'ai des billets, je connais des acteurs, j'ai même joué une fois dans une

– Dame, fit l'enfant, nous n'avions plus du tout de **logement où aller.** [14]

– **Moutard!** reprit Chavroche, on ne dit pas un logement, on dit une piolle. [12]

– **Et puis nous avons peur d'être tout seuls comme ça la nuit.**

– **On ne dit pas la nuit, on dit la sorgue.** [8]

– Merci, monsieur, dit l'enfant.

– Ecoute, répartit Chavroche, il ne faut plus geindre comme ça.

J'aurai soin de vous. Tu verras comme on s'amuse. L'été, nous irons à la Glacière, nous nous baignerons à la gare, nous courrons sur les trains devant le pont d'Austerlitz, ça fait rager les blanchisseuses.

Elles crient, elles bisquent, si tu savais comme elles sont farces!

Et puis je vous mènerai au spectacle. Je vous ferai voir Frédérick-Lemaître. J'ai des billets, je connais des acteurs, j'ai même joué une fois dans une

– Dame, fit l'enfant, nous n'avions plus du tout de logement où aller.

– Moutard! reprit **Gavroche**, on ne dit pas un logement, on dit une piolle.

– Et puis nous avons peur d'être tout seuls comme ça la nuit.

– On ne dit pas la nuit, on dit la sorgue.

– Merci, monsieur, dit l'enfant.

– Ecoute, répartit **Gavroche**, il ne faut plus geindre **jamais pour rien.**

J'aurai soin de vous. Tu verras comme on s'amuse. L'été, nous irons à la Glacière **avec Navet, un camarade à moi**, nous nous baignerons à la gare, nous courrons **tout nus** sur les trains devant le pont d'Austerlitz, ça fait rager les blanchisseuses.

Elles crient, elles bisquent, si tu savais comme elles sont farces!

Nous irons voir l'homme squelette. Il est en vie. Aux Champs-Élysées. Il est maigre comme tout, ce paroissien-là.

Et puis je vous conduirai au spectacle. Je vous **mènerai** à Frédérick-Lemaître. J'ai des billets, je connais des acteurs, j'ai même joué une fois dans une

pièce. Nous étions des mêmes comme ça, on courait sous une toile, ça faisait la mer.

pièce. Nous étions des mêmes comme ça, on courait sous une toile, ça faisait la mer. **Je vous ferai engager à mon théâtre.**

pièce. Nous étions des mêmes comme ça, on courait sous une toile, ça faisait la mer. Je vous ferai engager à mon théâtre.

Nous irons voir les sauvages. Ce n'est pas vrai, ces sauvages-là. Ils ont des maillots roses qui font des plis, et on leur voit aux coudes des reprises en fil blanc. Après ça, nous irons à l'Opéra. Nous entrerons avec les claqueurs. La claque à l'Opéra est très bien composée. Je n'irais pas avec la claque sur les boulevards. A l'Opéra, figure-toi, il y en a qui payent vingt sous, mais c'est des bêtas. On les appelle des lavettes. – Et puis nous irons voir guillotiner. Je vous ferai voir le bourreau. Il demeure rue des Marais. Monsieur Sanson. Il y a une boîte aux lettres à la porte. Ah! on s'amuse fameusement!

En ce moment, une goutte de cire tomba sur le doigt de Chavroche et le rappela aux réalités de la vie.

– Fichtre! dit-il. Vla la mèche qui s'use. Attention! je ne peux pas mettre plus d'un sou par mois à mon éclairage. Quand on se couche, il faut dormir. Nous n'avons pas le temps de lire des romans de Paul de Kock. Avec ça que la lumière pourrait passer par les fentes de la porte cochère,

En ce moment, une goutte de cire tomba sur le doigt de Chavroche et le rappela aux réalités de la vie.

– Fichtre! dit-il. Vla la mèche qui s'use.[42] Attention! je ne peux pas mettre plus d'un sou par mois à mon éclairage. Quand on se couche, il faut dormir. Nous n'avons pas le temps de lire des romans de Paul de Kock. Avec ça que la lumière pourrait passer par les fentes de la porte cochère,

En ce moment, une goutte de cire tomba sur le doigt de **Gavroche** et le rappela aux réalités de la vie.

– **Bigre!** dit-il, v'là la mèche qui s'use.[43] Attention! je ne peux pas mettre plus d'un sou par mois à mon éclairage. Quand on se couche, il faut dormir. Nous n'avons pas le temps de lire des romans de **monsieur** Paul de Kock. Avec ça que la lumière pourrait passer par les fentes de la porte cochère,

et les cognes n'auraient qu'à voir.

Cela dit, il se tourna vers les enfants.

et les cognes n'auraient qu'à voir.

– **Et puis, observa timidement l'aîné qui seul osait causer avec Chavroche et lui donner la réplique, un fumeron pourrait tomber dans la paille, il faut prendre garde de brûler la maison.**

– **On ne dit pas brûler la maison, fit Chavroche, on dit riffauder le bocard. [9]**

Cela dit, il se tourna vers les enfants.

et les cognes n'auraient qu'à voir.

– Et puis, observa timidement l'aîné qui seul osait causer avec **Gavroche** et lui donner la réplique, un fumeron pourrait tomber dans la paille, il faut prendre garde de brûler la maison.

– On ne dit pas brûler la maison, fit **Gavroche**, on dit riffauder le bocard.

L'orage redoublait. On entendait, à travers des roulements de tonnerre, l'averse battre le dos du colosse.

– **Enfoncé, la pluie! dit Gavroche. Ça m'amuse d'entendre couler la carafe le long des jambes de la maison. L'hiver est une bête; il perd sa marchandise, il perd sa peine, il ne peut pas nous mouiller, et ça le fait bougonner, ce vieux porteur d'eau-là!**

Cette allusion au tonnerre, dont Gavroche, en sa qualité de philosophe du dix-neuvième siècle, acceptait toutes les conséquences, fut suivie d'un large éclair, si éblouissant que quelque chose en entra par la crevasse dans le ventre de l'éléphant. Presque en même temps la foudre gronda, et très furieusement. Les deux petits poussèrent un cri, et se soulevèrent si vivement que le treillage en fut presque écarté; mais Gavroche tourna

– Entortillez-vous bien de la pelure! je vas éteindre. Y êtes-vous?

Les deux enfants se serrèrent l'un contre l'autre. Gavroche leur monta la couverture jusqu'aux oreilles,

– Entortillez-vous bien de la pelure! je vas éteindre. Y êtes-vous?

– **Oui, murmura l'aîné, je suis bien. J'ai comme de la plume sous la tête.**

– **On ne dit pas la tête, cria Gavroche, on dit la tronche.** [10]

Les deux enfants se serrèrent l'un contre l'autre. Gavroche **acheva de les arranger sur la natte** et leur monta la couverture jusqu'aux oreilles,

vers eux sa face hardie et profita du coup de tonnerre pour éclater de rire.

– **Du calme, enfants. Ne bousculons pas l'édifice. Voilà du beau tonnerre, à la bonne heure. Ce n'est pas là de la gnognote d'éclair. Bravo le bon Dieu! nom d'unch! c'est presque aussi bien qu'à l'Ambigu.**

Cela dit, il refit l'ordre dans le treillage, poussa doucement les deux enfants sur le chevet du lit, pressa leurs genoux pour les bien étendre tout de leur long, et s'écria :

– **Puisque le bon Dieu allume sa chandelle, je peux souffler la mienne. Les enfants, il faut dormir, mes jeunes humains. C'est très mauvais de ne pas dormir. Ça vous fait schlinguer du couloir, ou, comme on dit dans le grand monde, puer de la gueule.** Entortillez-vous bien de la pelure! je vas éteindre. Y êtes-vous?

– Oui, murmura l'aîné, je suis bien. J'ai comme de la plume sous la tête.

– On ne dit pas la tête, cria **Gavroche**, on dit la tronche.

Les deux enfants se serrèrent l'un contre l'autre. **Gavroche** acheva de les arranger sur la natte et leur monta la couverture jusqu'aux oreilles,

puis il répéta la parole sacramentelle :

– Pioncez!

Et il souffla le rat-de-cave.

A peine la lumière était-elle éteinte qu'un tremblement singulier commença à ébranler le treillage sous lequel les enfants étaient couchés. C'était une multitude de frottements sourds qui rendaient un son métallique comme si des griffes et des dents grinçaient sur le fil de fer. Cela était accompagné de toutes sortes de petits cris aigus.

Le petit garçon de cinq ans, entendant ce vacarme au-dessus de sa tête et glacé d'épouvante, poussa du coude son frère aîné, mais le frère aîné «pionçait» déjà, comme Chavroche le lui avait ordonné. Alors le petit, n'en pouvant plus de peur, osa s'adresser à Chavroche :

– Monsieur?

– Hein? fit Chavroche qui était au moment de s'endormir.

– Qu'est-ce que c'est donc que ça? dit l'enfant.

– C'est les rats, répondit Chavroche.

Et il remit sa tête sur la natte.

puis il répéta **pour la troisième fois l'injonction en langue hiératique :**

– Pioncez!

Et il souffla le rat-de-cave.

A peine la lumière était-elle éteinte qu'un tremblement singulier commença à ébranler le treillage sous lequel les **trois** enfants étaient couchés. C'était une multitude de frottements sourds qui rendaient un son métallique comme si des griffes et des dents grinçaient sur le fil de fer. Cela était accompagné de toutes sortes de petits cris aigus.

Le petit garçon de cinq ans, entendant ce vacarme au-dessus de sa tête et glacé d'épouvante, poussa du coude son frère aîné, mais le frère aîné «pionçait» déjà, comme Chavroche le lui avait ordonné. Alors le petit, n'en pouvant plus de peur, osa **interpeller** Chavroche, **mais tout bas, en retenant son haleine :**

– Monsieur?

– Hein? fit Chavroche qui **venait de fermer les paupières.**

– Qu'est-ce que c'est donc que ça?

– C'est les rats, répondit Chavroche.

Et il remit sa tête sur la natte.

puis répéta pour la troisième fois l'injonction en langue hiératique :

– Pioncez!

Et il souffla le **lumignon.**

A peine la lumière était-elle éteinte qu'un tremblement singulier commença à ébranler le treillage sous lequel les trois enfants étaient couchés. C'était une multitude de frottements sourds qui rendaient un son métallique, comme si des griffes et des dents grinçaient sur le fil de cuivre. Cela était accompagné de toutes sortes de petits cris aigus.

Le petit garçon de cinq ans, entendant ce vacarme au-dessus de sa tête et glacé d'épouvante, poussa du coude son frère aîné, mais le frère aîné «pionçait» déjà, comme **Gavroche** le lui avait ordonné. Alors le petit, n'en pouvant plus de peur, osa interpellier **Gavroche**, mais tout bas, en retenant son haleine :

– Monsieur?

– Hein? fit **Gavroche** qui venait de fermer les paupières.

– Qu'est-ce que c'est donc que ça?

– C'est les rats, répondit **Gavroche.**

Et il remit sa tête sur la natte.

Les rats en effet, qui pullulaient par milliers dans la carcasse de l'éléphant et qui étaient ces taches noires vivantes dont nous avons parlé, avaient été tenus en respect par la flamme de la bougie tant qu'elle avait brillé, mais dès que cette caverne, qui était comme leur cité, avait été rendue aux ténèbres, sentant là ce que les contes de Perrault appellent de la chair « fraîche », ils s'étaient rués en foule sur la tente de Chavroche, avaient grimpé jusqu'au sommet, et en mordaient les mailles comme s'ils cherchaient à percer cette zinzelière d'un nouveau genre.

Cependant le petit ne s'endormait pas. Après quelques instants [?]:

- Monsieur? reprit-il.
- Hein? fit Chavroche.
- Qu'est-ce que c'est donc que les rats?
- C'est des souris.

Cette explication rassura un peu l'enfant. Il avait vu dans sa vie des souris blanches et il n'en avait pas eu peur. Après une minute il recommença :

- Monsieur?
- Hein, refit Chavroche?
- Pourquoi n'avez-vous pas un chat?
- J'en ai eu un, répondit Chavroche, j'en ai eu un, j'en ai apporté un, mais ils me l'ont mangé.

Les rats en effet, qui pullulaient par milliers dans la carcasse de l'éléphant et qui étaient ces taches noires vivantes dont nous avons parlé, avaient été tenus en respect par la flamme de la bougie tant qu'elle avait brillé, mais dès que cette caverne, qui était comme leur cité, avait été rendue **à la nuit**, sentant là ce que **le bon conteur** Perrault appelle de la chair « fraîche », ils s'étaient rués en foule sur la tente de Chavroche, avaient grimpé jusqu'au sommet, et en mordaient les mailles comme s'ils cherchaient à percer cette zinzelière d'un nouveau genre.

Cependant le petit ne s'endormait pas :

- Monsieur! reprit-il.
- Hein? fit Chavroche.
- Qu'est-ce que c'est donc que les rats?
- C'est des souris.

Cette explication rassura un peu l'enfant. Il avait vu dans sa vie des souris blanches et il n'en avait pas eu peur. Pourtant il éleva encore la voix :

- Monsieur?
- Hein, refit Chavroche?
- Pourquoi n'avez-vous pas un chat?
- J'en ai eu un, répondit Chavroche, j'en ai apporté un, mais ils me l'ont mangé.

Les rats en effet, qui pullulaient par milliers dans la carcasse de l'éléphant et qui étaient ces taches noires vivantes dont nous avons parlé, avaient été tenus en respect par la flamme de la bougie tant qu'elle avait brillé, mais dès que cette caverne, qui était comme leur cité, avait été rendue à la nuit, sentant là ce que le bon conteur Perrault appelle « de la chair fraîche », ils s'étaient rués en foule sur la tente de **Gavroche**, avaient grimpé jusqu'au sommet, et en mordaient les mailles comme s'ils cherchaient à percer cette zinzelière d'un nouveau genre.

Cependant le petit ne s'endormait pas :

- Monsieur! reprit-il.
- Hein? fit **Gavroche**.
- Qu'est-ce que c'est donc que les rats?
- C'est des souris.

Cette explication rassura un peu l'enfant. Il avait vu dans sa vie des souris blanches et il n'en avait pas eu peur. Pourtant il éleva encore la voix :

- Monsieur?
- Hein? refit **Gavroche**.
- Pourquoi n'avez-vous pas un chat?
- J'en ai eu un, répondit Gavroche, j'en ai apporté un, mais ils me l'ont mangé.

Cette seconde explication défit l'œuvre de la première, et le petit recommença à trembler. Le dialogue entre lui et Chavroche reprit pour la quatrième fois.

– Monsieur?

– Hein?

– Qui ça qui a été mangé?

– Le chat.

– Qui ça qui a été mangé?

– Le chat.

– Qui ça qui a mangé le chat? Les souris?

– Oui, les rats.

L'enfant, consterné de ces souris qui mangent les chats, poursuivit :

– Monsieur, est-ce qu'elles nous mangeraient, ces souris-là?

– Pardi, fit Chavroche!

La terreur de l'enfant était au comble. Mais Chavroche ajouta :

– N'eille pas peur! ils ne peuvent pas entrer, et puis je suis là! Tiens, prends ma main! Tais-toi, et pionce!

Chavroche en même temps prit la main du petit par-dessus son frère. L'enfant serra cette main contre lui et se sentit rassuré. Le courage et la force ont de ces communications mystérieuses. Le silence s'était refait autour d'eux, le bruit des voix avait effrayé et éloigné les rats, au bout de quelques minutes ils eurent beau revenir et faire rage, les trois enfants, plongés dans le sommeil, n'entendaient plus rien.

Cette seconde explication défit l'œuvre de la première, et le petit recommença à trembler. Le dialogue entre lui et Chavroche reprit pour la quatrième fois.

– Monsieur?

– Hein?

– Qui ça qui a été mangé?

– Le chat.

– Qui ça qui a mangé le chat?

– **Les rats.**

– **Les souris?**

– Oui, les rats.

L'enfant, consterné de ces souris qui mangent les chats, poursuivit :

– Monsieur, est-ce qu'elles nous mangeraient, ces souris-là?

– Pardi, fit Chavroche!

La terreur de l'enfant était au comble. Mais Chavroche ajouta :

– N'eille pas peur! ils ne peuvent pas entrer, et puis je suis là! Tiens, prends ma main! Tais-toi, et pionce!

Chavroche en même temps prit la main du petit par-dessus son frère. L'enfant serra cette main contre lui et se sentit rassuré. Le courage et la force ont de ces communications mystérieuses. Le silence s'était refait autour d'eux, le bruit des voix avait effrayé et éloigné les rats, au bout de quelques minutes ils eurent beau revenir et faire rage, les trois **mômes**, plongés dans le sommeil, n'entendaient plus rien.

Cette seconde explication défit l'œuvre de la première, et le petit recommença à trembler. Le dialogue entre lui et **Gavroche** reprit pour la quatrième fois.

– Monsieur!

– Hein?

– Qui ça qui a été mangé?

– Le chat.

– Qui ça qui a mangé le chat?

– Les rats.

– Les souris?

– Oui, les rats.

L'enfant, consterné de ces souris qui mangent les chats, poursuivit :

– Monsieur, est-ce qu'elles nous mangeraient, ces souris-là?

– Pardi! fit **Gavroche**.

La terreur de l'enfant était au comble. Mais **Gavroche** ajouta :

– N'eille pas peur! ils ne peuvent pas entrer. Et puis je suis là! Tiens, prends ma main. Tais-toi, et pionce!

Gavroche en même temps prit la main du petit par-dessus son frère. L'enfant serra cette main contre lui et se sentit rassuré. Le courage et la force ont de ces communications mystérieuses. Le silence s'était refait autour d'eux, le bruit des voix avait effrayé et éloigné les rats, au bout de quelques minutes ils eurent beau revenir et faire rage, les trois **mômes**, plongés dans le sommeil, n'entendaient plus rien.

Les heures de la nuit s'écoulèrent. L'ombre couvrait l'immense place de la Bastille, un vent d'hiver mêlé de pluie, soufflait par bouffées, les patrouilles furetaient les portes, les allées, les enclos, les coins obscurs, et, cherchant les vagabonds nocturnes, passaient silencieusement devant l'éléphant; le monstre, debout, immobile, les yeux ouverts dans les ténèbres, avait l'air de rêver comme satisfait de sa bonne action, et abritait du ciel et des hommes les trois pauvres enfants endormis. Pour comprendre ce qui va suivre, il faut se souvenir qu'à cette époque le corps de garde de la Bastille était situé à l'autre extrémité de la place, et que ce qui se passait près de l'éléphant ne pouvait être ni aperçu, ni entendu par la sentinelle.

Vers la fin de cette heure qui précède immédiatement le point du jour, un homme qui semblait venir de la rue Saint-Antoine en courant, traversa la place, contourna le grand enclos de la colonne de Juillet, et se glissa entre les palissades jusque sous le ventre de l'éléphant.

Les heures de la nuit s'écoulèrent. L'ombre couvrait l'immense place de la Bastille, un vent d'hiver, **qui se mêlait à la pluie**, soufflait par bouffées, les patrouilles furetaient les portes, les allées, les enclos, les coins obscurs, et, cherchant les vagabonds nocturnes, passaient silencieusement devant l'éléphant; le monstre, debout, immobile, les yeux ouverts dans les ténèbres, avait l'air de rêver comme satisfait de sa bonne action, et abritait du ciel et des hommes les trois pauvres enfants endormis.

Pour comprendre ce qui va suivre, il faut se souvenir qu'à cette époque le corps de garde de la Bastille était situé à l'autre extrémité de la place, et que ce qui se passait près de l'éléphant ne pouvait être ni aperçu, ni entendu par la sentinelle.

Vers la fin de cette heure qui précède immédiatement le point du jour, un homme **déboucha** de la rue Saint-Antoine en courant, traversa la place, **tourna** le grand enclos de la colonne de Juillet, et se glissa entre les palissades jusque sous le ventre de l'éléphant.

Si une lumière quelconque eût éclairé cet homme, à la manière profonde dont il était mouillé, on eût deviné

Les heures de la nuit s'écoulèrent. L'ombre couvrait l'immense place de la Bastille, un vent d'hiver qui se mêlait à la pluie soufflait par bouffées, les patrouilles furetaient les portes, les allées, les enclos, les coins obscurs, et, cherchant les vagabonds nocturnes, passaient silencieusement devant l'éléphant; le monstre, debout, immobile, les yeux ouverts dans les ténèbres, avait l'air de rêver comme satisfait de sa bonne action, et abritait du ciel et des hommes les trois pauvres enfants endormis.

Pour comprendre ce qui va suivre, il faut se souvenir qu'à cette époque le corps de garde de la Bastille était situé à l'autre extrémité de la place, et que ce qui se passait près de l'éléphant ne pouvait être ni aperçu, ni entendu par la sentinelle.

Vers la fin de cette heure qui précède immédiatement le point du jour, un homme déboucha de la rue Saint-Antoine en courant, traversa la place, tourna le grand enclos de la colonne de Juillet, et se glissa entre les palissades jusque sous le ventre de l'éléphant.

Si une lumière quelconque eût éclairé cet homme, à la manière profonde dont il était mouillé, on eût deviné

Il fit entendre un cri bizarre qui n'appartient à aucune langue humaine et qu'une perruche seule pourrait reproduire. Il répéta deux fois ce cri dont l'orthographe que voici peut à peine donner quelque idée :

– Kirikikiou!

Au second cri, une voix claire et jeune répondit du ventre de l'éléphant :

– Présent!

Un moment après, la planche qui fermait le trou se dérangea et donna passage à un enfant qui glissa le long du pied de l'éléphant et vint lestement tomber près de l'homme. C'était Chavroche. L'homme était Lebras, dit Claquesous.

Quant à ce cri, kirikikiou, c'était là sans doute ce que l'enfant entendait par : Tu demanderas monsieur Chavroche.

L'homme et l'enfant se reconnurent silencieusement dans la nuit et Claquesous se borna à dire :

qu'il avait passé la nuit sous la pluie. Arrivé sous l'éléphant, il fit entendre un cri bizarre qui n'appartient à aucune langue humaine et qu'une perruche seule pourrait reproduire. Il répéta deux fois ce cri dont l'orthographe que voici peut à peine donner quelque idée :

– Kirikikiou!

Au second cri, une voix claire, **gaie** et jeune répondit du ventre de l'éléphant :

– Présent!

Un moment après, la planche qui fermait le trou se dérangea et donna passage à un enfant qui glissa le long du pied de l'éléphant et vint lestement tomber près de l'homme. C'était Chavroche. L'homme était Lebras, dit Claquesous.

Quant à ce cri, kirikikiou, c'était là sans doute ce que l'enfant entendait par : Tu demanderas monsieur Chavroche.

En l'entendant, il s'était réveillé en sursaut, avait rampé hors de «son alcôve», en écartant un peu le grillage qu'il avait ensuite refermé soigneusement, puis il avait ouvert la trappe et était descendu.

L'homme et l'enfant se reconnurent silencieusement dans la nuit et Claquesous se borna à dire :

qu'il avait passé la nuit sous la pluie. Arrivé sous l'éléphant, il fit entendre un cri bizarre qui n'appartient à aucune langue humaine et qu'une perruche seule pourrait reproduire. Il répéta deux fois ce cri dont l'orthographe que voici donne à peine quelque idée :

– Kirikikiou! [31]

Au second cri, une voix claire, gaie et jeune, répondit du ventre de l'éléphant :

– **Oui!**

Presque immédiatement, la planche qui fermait le trou se dérangea et donna passage à un enfant qui descendit le long du pied de l'éléphant et vint lestement tomber près de l'homme. C'était **Gavroche**. L'homme était **Montparnasse**.

Quant à ce cri, *kirikikiou*, c'était là sans doute ce que l'enfant voulait dire par : *Tu demanderas monsieur Gavroche*.

En l'entendant, il s'était réveillé en sursaut, avait rampé hors de son «alcôve», en écartant un peu le grillage qu'il avait ensuite refermé soigneusement, puis il avait ouvert la trappe et était descendu.

L'homme et l'enfant se reconnurent silencieusement dans la nuit; **Montparnasse** se borna à dire :

– Nous avons besoin de toi. Viens nous donner un coup de main.

Le gamin ne demanda pas davantage. – Me vla, dit-il. – Et tous deux se dirigèrent vers la rue S^t Antoine d'où sortait Claquesous, serpentant rapidement à travers la longue file des voitures de maraîchers qui descendent à cette heure-là vers la halle.

– Nous avons besoin de toi. Viens nous donner un coup de main.

Le gamin ne demanda pas **d'autre éclaircissement.**

– Me vla, dit-il.

– Et tous deux se dirigèrent vers la rue S^t Antoine d'où sortait Claquesous, serpentant rapidement à travers la longue file des **charrettes** de maraîchers qui descendent à cette heure-là vers la halle.

Les maraîchers, accroupis dans leurs voitures parmi les salades et les légumes, à demi assoupis, enfouis jusqu'aux yeux dans leurs roulières à cause de la pluie battante, ne regardaient même pas ces étranges passants.

– Nous avons besoin de toi. Viens nous donner un coup de main.

Le gamin ne demanda pas d'autre éclaircissement.

– Me v'là, dit-il.

Et tous deux se dirigèrent vers la rue Saint-Antoine d'où sortait

Montparnasse, serpentant rapidement à travers la longue file des charrettes de maraîchers qui descendent à cette heure-là vers la halle.

Les maraîchers, accroupis dans leurs voitures parmi les salades et les légumes, à demi assoupis, enfouis jusqu'aux yeux dans leurs roulières à cause de la pluie battante, ne regardaient même pas ces étranges passants.

1. Du pain noir.

2. A l'échafaud.

3. Mouchards, gens de police.

4. Travailler.

ANALYSE

Les vocatifs

Avant de commencer notre analyse, nous pouvons nous arrêter sur la rédaction du texte initial et étudier le lexique et la ponctuation avant toute modification.

Tout d'abord, nous observons que dans les dialogues Hugo emploie des mots argotiques pour définir les enfants et qu'il mêle les différents registres linguistiques et les différents argots. Par exemple, il emploie les vocatifs *moutard*, en argot populaire, *môme*, dans l'argot des ouvriers, *momignard*, ou *mioche*, dans l'argot du peuple ou en langage familier¹.

Dans la rédaction du texte de 1848, Hugo change le substantif *momichards* avec *momignards* dans la phrase : « Calmons-nous, les momignards ! » [1]. *Momignard* signifie « petit enfant, encore plus petit qu'un *môme* », dans l'argot des voleurs². Dans nos recherches, nous avons eu quelques difficultés à repérer la signification du substantif *momichard*, qui signifie toujours « enfant ou jeune adolescent ». Dans le manuscrit final du texte, nous ne retrouvons jamais le vocatif *momichard* ; il est possible donc que le substantif *momignard* soit l'évolution de *momichard*, en effet les deux substantifs se différencient seulement par les consonnes « ch » et « gn ». Probablement, dans ses études, Hugo découvre que le substantif *momichard* n'est plus employé parmi les voleurs de l'époque et ainsi il adapte son lexique à l'usage du temps.

En observant les trois rédactions, nous constatons qu'il y a beaucoup de changements ou d'ajouts qui concernent ces vocatifs pour appeler les enfants, par exemple : dans l'énoncé, « Venez avec moi ! » [2], Hugo ajoute le vocatif argotique *momacques*, ou encore dans la rédaction finale il ajoute *mômes*, dans la phrase : « Vous avez peur, reprit Chavroche » [3] des deux premières rédactions et le vocatif *momignard* est ajouté dans la deuxième rédaction, dans l'énoncé : « Hé bien, dit-il, montez donc. » [4].

Nous le montrerons plus précisément au cours de notre analyse, cependant, déjà dans une première étude des vocatifs, nous comprenons que Hugo augmente et perfectionne son vocabulaire argotique d'une écriture à l'autre. En effet, il devient de plus en plus précis en ce

¹ Alfred Delvau, *Le Dictionnaire de la langue verte, argots parisiens comparés, op. cit.*, p. 297.

² *Ibid.*

qui concerne le sens de ces vocatifs, par exemple, dans la phrase : « *Mioche!* Reprit Chavroche, on ne dit pas une maison, on dit une piolle. » [5], Hugo remplace le substantif *mioche* avec *moutard* dans la rédaction du texte à l'interruption de 1848. Nous justifions ce changement par le sens des deux substantif : *mioche* signifie simplement « petit enfant » dans l'argot du peuple³, au contraire, *moutard*, se réfère non seulement à un petit enfant, mais aussi à un « apprenti⁴ ». Le contexte et l'énoncé nous indiquent que Gavroche est en train d'enseigner aux petits enfants comment on vit et comment on parle, ainsi, en employant le substantif *moutard*, avec la signification d'*apprenti*, Hugo nous fournit non seulement un lexique un peu plus détaillé sur l'argot, mais aussi sur les rapports et les rôles entre locuteur et interlocuteur.

Selon notre point de vue, l'emploi de ces vocatifs argotiques dans des phrases de registre standard indiquent et marquent encore plus nettement l'appartenance sociale et l'identité des personnages. En effet, ils se réfèrent aux pauvres enfants que Gavroche rencontre et à lui-même.

En revanche, pour se référer à un jeune boulanger, Gavroche l'appelle simplement *garçon*, dans un registre standard. Nous comprenons ainsi que pour parler avec une personne que l'on ne connaît pas et qui travaille, donc qui peu appartenir à une classe sociale *supérieure* à celle du locuteur, on n'emploie plus un registre argotique ou familier, mais standard.

Toutefois, nous observons l'emploi du substantif *mitron* qui signifie « ouvrier boulanger » dans l'argot populaire⁵ de la phrase : « Ah ça, *mitron!* Dit-il, qu'est-ce que vous avez donc à nous toiser comme ça? » [6]. Le ton de l'exclamation de Gavroche envers le jeune boulanger est assez négatif et accusatoire, et c'est probablement pour cette raison que Gavroche tombe dans un emploi plus bas du vocatif.

Les mots argotiques

Par la voix de Gavroche, Hugo nous renseigne sur le lexique argotique et il semble qu'il nous fasse un cours d'argot. Il utilise la célèbre expression, employée aussi par l'Académie

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 295.

française: « on ne dit pas...on dit... ». En effet, il rédige des énoncés comme : « Môme! *on ne dit pas* les sergents de ville, *on dit* cagnes⁶. » [7], ou encore: « *On ne dit pas* la nuit, *on dit* la sorgue⁷ » [8], ou : « *On ne dit pas* bruler la maison, fit Chavroche, *on dit* riffauder le bocard⁸ » [9] et : « *On ne dit pas* la tête, cria Chavroche, *on dit* la tronche⁹ » [10], phrases ajoutées dans le manuscrit de 1848.

Prenons en analyse l'énoncé : « Mioche! reprit Chavroche, on ne dit pas une *maison*, on dit une *piolle*¹⁰. » [11] du manuscrit initial. Hugo change la phrase et la transforme : « Moutard! reprit Chavroche, on ne dit pas un *logement*, on dit une *piolle*. » [12].

Tout d'abord, en analysant le mot *piolle*, nous constatons la typique formation de mot en argot, c'est-à-dire par substitution de sens¹¹. En effet, Alfred Delvau, dans son *Dictionnaire sur la langue verte*, nous donne l'explication de cette substitution : « Les voleurs, qui peut-être ont voulu faire allusion aux nombreux enfants qui y *piailent* comme autant de moineaux affamés¹² ».

En observant les deux éditions, nous remarquons que l'écrivain change le substantif *maison* avec *logement*, comme aussi dans l'énoncé : « Dame, fit l'enfant, nous n'avions plus du tout de *maison*. » [13] qui devient : « Dame, fit l'enfant, nous n'avions plus du tout de *logement* où aller. » [14] dans la rédaction de 1848. Un logement est simplement « un local d'habitation¹³ », au contraire, une maison est « le lieu où on habite et implique le sens de famille¹⁴ ». Les pauvres enfants comme Gavroche ou les deux petits garçons qu'il rencontre connaissent très peu le sens de famille et ce qu'est une maison. Ils ont besoin seulement d'un lieu où dormir ou pouvoir s'abriter du froid.

⁶ Cogne: gendarme dans l'argot des faubouriens et des voleurs. Alfred Delvau, *Le Dictionnaire de la langue verte, argots parisiens comparés, op. cit.*, p. 94-95.

⁷ Sorgue: nuit dans l'argot des voleurs. *Ibid.*, p. 422.

⁸ Riffauder: brûler dans l'argot des voleurs et bocard : maison dans l'argot du peuple. *Ibid.*, p. 398 et p. 41.

⁹ Tronche: tête dans l'argot des voleurs. *Ibid.*, p. 454.

¹⁰ Piolle: maison dans l'argot des voleurs. *Ibid.*, p. 350.

¹¹ Pierre Guiraud, *L'argot, op. cit.*, p. 54.

¹² Alfred Delvau, *Dictionnaire sur la langue verte, op.cit.*, définition disponible sur le site :http://argot.abaabaa.com/dictionnaire_argot_francais.php.

¹³ Josette Rey-Debove, *Dictionnaire du français*, Pierre Varrod et Jean-Luc Wollwmsack, Le Robert et Clé international, Paris, 1999, p. 592.

¹⁴ *Ibid.*, p. 606.

Grâce à l'analyse des étapes des manuscrits, nous pouvons comprendre aussi bien les raisons qui ont poussées l'écrivain à préférer un terme plutôt qu'un autre que le sens de certains mots argotiques sur lesquels il nous donne peu d'informations, comme par exemple le verbe *morfiler*.

Dans la première rédaction Chavroche ordonne aux petits enfants : « Mangez », dans le texte de 1848, le verbe *manger* est substitué avec *morfilez*. Les deux enfants aussi ne comprennent pas ce qu'il veut dire et on peut le saisir à la fin du dialogue :

– Morfilez.
Les petits garçons le regardèrent interdits.
Chavroche se mit à rire :
– Ah! tiens, c'est vrai, ça ne sait pas encore, c'est si petit!
Et il reprit :
– Mangez. [15]

Dans les textes, nous retrouvons d'autres termes en argot qui ne sont pas expliqués comme dans la phrase : « Ça n'a pas de cœur, ce *merlan*-là, grommela-t-il. C'est un *angliche*. » [16].

Tout d'abord, nous constatons l'emploi du pronom *ça*, dans le langage familier, souvent utilisé parmi les personnages de l'œuvre. Grâce aussi au contexte, nous comprenons qu'avec le substantif *merlan*, on ne se réfère pas au *poisson*, mais au *coiffeur*. En effet, *merlan* en argot signifie « coiffeur, perruquier », car selon l'explication d'Alfred Delvau on emploie le mot *merlan*, selon une substitution de sens : « Quand le perruquier met de la poudre de riz à son client, il l'enfarine comme le merlan avant d'être mis dans la poêle à frire¹⁵ ».

Nous observons une autre formation de mot typique de l'argot, c'est-à-dire par suffixation, avec le mot *angliche*, constitué par « angl - » et le suffixe parasite de l'argot « - iche ».

Il y a d'autres expressions ou phrases en argot que nous pouvons comprendre seulement grâce au contexte ou au dictionnaire. Par exemple : « [...] elles crient, elles *bisquent*, si tu savais comme elles sont *farces*! » [17]. Comme dans d'autres cas, Hugo mélange la langue standard et l'argot : avec un *crescendo* des verbes, il termine avec *bisquer*, c'est-à-dire

¹⁵ Alfred Delvau, *Dictionnaire sur la langue verte*, *op.cit.*, définition disponible sur le site : http://argot.abaabaa.com/dictionnaire_argot_francais.php

« enrager¹⁶ » et il conclut son énoncé avec l'adjectif de l'argot du peuple *farces* qui signifie « amusants ou grotesques¹⁷ ». Il y a beaucoup d'autres mot en argot, comme le verbe *pioncer*, c'est-à-dire, comme « dormir¹⁸ », employé très souvent dans les dialogues, et des mots considérés aujourd'hui du français ancien, comme *besicles*, « les lunettes sans branches¹⁹ » :

C'était un homme qui venait d'aborder le gamin, et cet homme n'était autre que Montparnasse déguisé, avec des *besicles* bleues, mais reconnaissable pour Gavroche. [18]

Les éclaircissements

Hugo cherche non seulement à améliorer les mots ou les expressions argotiques qu'il va étudier et découvrir, mais il cherche aussi à préciser et à clarifier certaines expressions. Ainsi, nous observons l'éloquence de ses tournures et son besoin de justifier ses emplois pour ne rien laisser à l'incompréhension. Par exemple, il précise l'expression : *dogue*, *dague*, *digue* qu'il ajoute dans le texte de 1848 et perfectionne dans la rédaction finale :

Cette syllabe *dig*, non prononcée isolément, mais artistement mêlée aux mots d'une phrase, veut dire : – *Prenons garde, on ne peut pas parler librement*. – Il y avait en outre dans la phrase de Montparnasse une beauté littéraire qui échappa à Gavroche, c'est *mon dogue*, *ma dague* et *ma digue*, locution de l'argot du Temple qui signifie *mon chien*, *mon couteau* et *ma femme*, fort usitée parmi les pitres et les queues-rouges du grand siècle où Molière écrivait et où Callot dessinait. [19]

Dans certains cas, il indique avec des notes, ajoutées dans le texte final, la définition de certaines expressions, par exemple: « Vous voulez dire du *larton brutal* » [20]. Le *larton* est le pain dans l'argot des voleurs. Pour montrer que l'argot est une langue qui évolue, qui fonde ses racines dans les langues anciennes et qui se mêle avec d'autres langages, nous observons que ce substantif dérive du grec ancien *arton* (*ἄρτος*), c'est-à-dire « pain de froment » ou du latin ecclésiastique *artona* ou *artopta*, « pain ou moule pour cuire le pain »²⁰. Il devient *larton*

¹⁶ Alfred Delvau, *Dictionnaire sur la langue verte*, op.cit., p. 39.

¹⁷ *Ibid.*, p. 169.

¹⁸ *Ibid.*, p. 351.

¹⁹ Anna Cazzini Tartaglino, *Dizionario di francese*, Franca De Dominicis, Redazioni Lessicografiche Garzanti, Milano, 2003, p. 61.

par agglutination²¹ et le *larton brutal*, « le pain noir » s'oppose au *larton savonné*, littéralement, « lavé avec du savon », qui est le pain blanc²².

La deuxième note concerne la phrase : « *À l'abbaye de Monte-à-Regret*, dit Gavroche. » [21]. Cette expression, Hugo l'a étudiée et apprise grâce à ses études sur *Les Mémoires de Vidocq* et signifie « l'échafaud » : « Comme une abbaye, l'échafaud vous sépare de ce bas monde, et c'est à regret qu'on en monte les marches²³ ».

Nos romanciers modernes, Victor Hugo même, qui, dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, paraît avoir étudié avec quelque soin le langage bigorne, donnent ce nom à la guillotine, quoiqu'il soit bien plus ancien que la machine inventée par Guillotin, et qu'il ne s'applique qu'à la potence ou à l'échafaud. Celui qui jadis était condamné à passer tous ses jours à la Trappe ou aux Camaldules, ne voyait pas sans éprouver quelques regrets se refermer sur lui les portes massives de l'abbaye. La potence était pour les voleurs ce que les abbayes étaient pour les gens du monde; l'espoir n'abandonne qu'au pied de l'échafaud celui qui s'est fait à la vie des prisons et des bagnes; les portes d'une prison doivent s'ouvrir un jour, on peut s'évader du bagne; mais lorsque le voleur est arrivé au centre du cercle dont il a parcouru toute la circonférence, il faut qu'il dise adieu à toutes ses espérances, aussi a-t-il nommé la potence l'Abbaye de Monte-à-Regret²⁴.

Vidocq nous explique qu'aller à *l'Abbaye de Monte-à-Regret*, pour un criminel signifie aller à la mort ; le mot *abbaye* indique la présence du prêtre qui accompagne le condamné à mort. C'est une expression utilisée par les voleurs au début du XIX^e siècle, mais elle n'est plus employée après 1871, quand on a enlevé les marches qui portaient à la guillotine²⁵.

La troisième note concerne simplement un mot : « Parbleu! Mais il ne faut pas le dire. C'est entre les jambes de devant. *Les coqueurs* ne l'ont pas vu. » [22]. Dans sa note, Hugo nous indique que *coqueurs* signifie « mouchard, gens de police ». Alfred Delvau, dans son *Dictionnaire*, avec le substantif *coqueur* indique un « dénonciateur²⁶ ». Probablement, à

²⁰ Enrico e Raffaello Bianchi e Onorio Lelli, *Dizionario della lingua latina*, Le Monnier, Firenze, 1992, p.120.

²¹ Pierre Guiraud, *L'argot*, op. cit., p. 91.

²² Alfred Delvau, *Dictionnaire sur la langue verte*, op.cit., p. 256.

²³ Eugène-François Vidocq, *Mémoires, Les Voleurs*, op. cit., t. II, p. 6.

²⁴ Eugène-François Vidocq, *Dictionnaire argot-français*, Éditions du Boucher, Paris, 2002, p. 4.

²⁵ <http://www.languefrancaise.net/bob/detail.php?id=8>

²⁶ Alfred Delvau, *Dictionnaire sur la langue verte*, op.cit., p. 100.

l'époque il y avait des personnes qui faisaient la ronde et qui aidaient la police à trouver et à capturer les criminels en faisant les indicateurs.

La dernière note concerne seulement un verbe:

« Ecoute ce que je te dis, garçon, si j'étais sur la place, avec mon dogue, ma dague et ma digue, et si vous me prodiguez dix gros sous, je ne refuserais pas d'y *goupiner*, mais nous ne sommes pas le mardi gras. » [23]

Hugo précise que *goupiner* signifie « travailler », toutefois, dans le *Dictionnaire* de Delvau, ce verbe signifie aussi « voler », dans l'argot des voleurs²⁷. Bien que nous devions faire, avant tout, référence aux indications de l'écrivain, nous pouvons déduire que pour un criminel *travailler* et *voler*, c'est la même chose, ainsi les deux sens peuvent être interchangeables.

Nous pouvons mieux comprendre l'affirmation écrite de Hugo dans une lettre à son ami Hetzel, quand il déclare que son « long et minutieux travail [pour passer] l'inspection de [son] monstre de la tête aux pieds [doit encore commencer]²⁸ ». En effet, nous observons que les changements les plus significatifs et les plus importants concernent la rédaction finale du texte, quand l'écrivain a eu la possibilité de mieux étudier tous les aspects de la société et de la langue qu'il veut représenter dans son œuvre.

C'est un travail méticuleux qu'il fait aussi bien pour la langue française que pour l'argot. Toutefois, nous devons préciser qu'en ce qui concerne l'argot, souvent l'écrivain ajoute des notes ou des explications non seulement pour donner des informations aux lecteurs afin de leur donner une compréhension du texte plus facile, mais aussi pour justifier et d'une certaine façon, pour se détacher de ses emplois argotiques, en montrant, quand même, son travail de documentation. Nous observerons mieux cette tâche que l'écrivain s'impose au cours de l'analyse du deuxième chapitre que nous avons choisi.

La ponctuation

Nous constatons tout d'abord que les répliques des dialogues sont très courtes et si elles sont constituées de phrases un peu plus longues, Hugo travaille sur la ponctuation pour les rendre les plus fragmentées possible. Par exemple, il transforme la phrase :

²⁷ *Ibid.*, p. 214.

²⁸ Victor Hugo à Pierre-Jules Hetzel, 4 juillet 1861 ; *Œuvres complètes*, éd. cit. t. XII, p. 1122. Voir : Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, tome II, op. cit.*, p. 653.

– Voilà, continua l’aîné, trois jours que nous marchons dans Paris. Le premier jour, nous avons trouvé des choses au coin des bornes, mais depuis hier nous ne trouvons rien. [24]

Par exemple, en changeant l’indication temporelle de *trois jours* à *deux heures*, Hugo transforme les deux phrases en un seul énoncé, en employant fréquemment la virgule pour fragmenter les phrases qui sont constituées presque seulement du sujet, du verbe et du complément :

– Voilà, continua l’aîné, deux heures que nous marchons, nous avons cherché des choses au coin des bornes, mais nous ne trouvons rien. [25]

Il change aussi la disposition des mots afin de rendre les énoncés plus rapides et plus fluides :

– Cela vaut mieux des fois que de le savoir, dit Chavroche qui était un penseur. [26]

L’anticipation de la locution adverbiale très familière²⁹ *des fois*, synonyme de *parfois*, rend l’énoncé moins lourd et donne une cadence plus régulière qui permet une intonation de la phrase plus constante, où la voix monte deux fois et non seulement une à la fin de la phrase, comme dans la première rédaction :

– Des fois, cela vaut mieux que de le savoir, dit Chavroche qui était un penseur. [27]

En observant la phrase :

– Au fait, dit-il! oui. L’éléphant... – y est-on bien? [28]

Nous constatons que Hugo ne fait pas de changements importants, il se limite à transformer le point final après *oui* dans une virgule et il ôte les trois points de suspension en mettant un point final :

– Au fait! dit-il, oui, l’éléphant. Y est-on bien? [29]

Cette transformation, bien qu’elle puisse sembler insignifiante, nous fait comprendre que, en rédigeant ses dialogues, Hugo pense aussi bien à la syntaxe qu’à la forme de ses énoncés en fonction et en relation avec la prononciation, car il étudie la structure la meilleure

²⁹ Josette Rey-Debove, *Dictionnaire du français*, op. cit., p.432.

qui puisse donner plus de rythme et une cadence plus régulière à la phrase. Nous pouvons l'observer aussi dans l'ajout à la phrase :

– Très bien, fit Gavroche. **Là, vrai, chenûment.** Il n'y a pas de vents coulis comme sous les ponts. [30]

Hugo entre les deux points fermes ajoute trois mots, un en argot, *chenûment*, qui signifie « très bien³⁰ » et qui n'apportent aucune valeur à la phrase en ce qui concerne le sens, mais qui donnent du rythme et encore plus de fluidité à l'énoncé de Gavroche.

Les onomatopées et les interjections

Nous remarquons que les dialogues sont caractérisés par un fréquent emploi de mots onomatopéiques, comme par exemple *cric*, *crac*, *chut* ou *Kirikikiou*:

Quant à ce cri, *kirikikiou*, c'était là sans doute ce que l'enfant voulait dire par : *Tu demanderas monsieur Gavroche.* [31]

– Un tour de main, *cric*, *crac*, c'est fait, plus personne. [32]

– *Brrr!* dit Gavroche, plus frissonnant que saint Martin qui, lui du moins, avait gardé la moitié de son manteau.
Sur ce *brrr!* l'averse, redoublant d'humeur, fit rage. [33]

Ces utilisations indiquent, selon notre point de vue, que dans la langue orale on préfère utiliser des sons, plus directs, plutôt que des phrases complètes pour exprimer ses idées ou ses émotions.

C'est l'emploi des interjections une autre caractéristique de la langue orale, mais surtout du langage populaire qui nous montre l'usage d'un seul mot pour attirer l'attention ou exprimer une idée:

– *Ah ça*, s'écria Gavroche. [34]

– *Ah ça*, mêmes, avons-nous dîné? [35]

– *Ah! tiens*, c'est vrai, ça ne sait pas encore, c'est si petit! [36]

– *Chut*, fit Montparnasse, pas si haut! [37]

Hugo mêle aux interjections de la langue orale standard, des exclamations argotiques ou populaires :

³⁰ Alfred Delvau, *Dictionnaire sur la langue verte, op.cit.*, p. 82.

– *Bêta*, lui dit-il en accentuant l’injure d’une nuance caressante, c’est dehors que c’est noir. [38]

– *Neurs* ! répondit Gavroche. [39]

– *Tanflûte*, repartit Gavroche. [40]

– *Mâtin*! poursuivit Gavroche, tu as une pelure couleur cataplasme de graine de lin et des lunettes bleues comme un médecin. [41]

– *Fichtre*! dit-il. Vla la mèche qui s’use. [42]

– *Bigre*! dit-il, v’là la mèche qui s’use. (texte final) [43]

Ainsi, nous notons qu’il y a beaucoup de jurons parmi les interjections que nous avons relevées, comme par exemple le substantif *bêta*, qui signifie « niais, crétin » dans l’argot populaire³¹ ou les interjections qui indiquent la colère, le mépris ou l’étonnement, comme : *tanflûte*, *fichtre* et *bigre* en langage familier³².

Il y a aussi des exclamations comme *mâtin* qui indiquent « l’admiration la plus violente ou la douleur la plus vive³³ » et d’autres qui indiquent le statut de l’individu avec lequel le locuteur est en train de parler, à savoir, *neurs*, qui vient de *nonneurs*, c’est-à-dire, « complices de voleurs », ou plus communément « pickpockets » dans argot des voleurs³⁴.

Les verbes déclaratifs

Avant de tirer nos conclusions sur les aspects principaux de la langue orale populaire que nous avons choisi de l’extrait, nous nous arrêterons sur l’emploi des verbes déclaratifs qui aident à comprendre et à encadrer les dialogues dans un contexte bien précis.

Parfois, le *gamin* Gavroche est appelé *monsieur* par les deux enfants qu’il est en train d’aider, par exemple :

- Venez avec moi.
- Oui, *monsieur*, fit l’aîné. [44]

³¹ *Ibid.*, p. 35.

³² Anna Cazzini Tartaglino, *Dizionario di francese*, op. cit., p. 226.

³³ Alfred Delvau, *Dictionnaire sur la langue verte*, op.cit., p. 285.

³⁴ *Ibid.*, p. 313.

Ou encore :

- Faites excuse, *monsieur*, nous avons papa et maman, mais nous ne savons pas où ils sont. [45]

Ce vocatif représente le rôle que Gavroche joue dans ce moment de la narration : il n'est plus seulement le gamin de Paris, mais il a des responsabilités envers les deux petits qu'il a pris sous sa garde.

Les verbes déclaratifs sont aussi supportés par des adverbes qui marquent la maturité de l'enfant. Par exemple, les phrases de Gavroche sont introduites par des adverbes comme : *majestueusement*, dans la phrase : « Vous êtes donc sans père ni mère ? reprit *majestueusement* Gavroche. » [46], *sacramentelle*, dans « Gavroche leur monta la couverture jusqu'aux oreilles, puis il répéta la parole *sacramentelle*. » [47].

Les *verba dicendi* dans le roman ont une fonction importante pour faire comprendre au lecteur l'état d'âme des personnages et pour donner un contexte sur la situation. En outre, Hugo cherche toujours à amplifier la variété des verbes déclaratifs : il alterne soigneusement les verbes et les adverbes pour préciser les énoncés des personnages. Par exemple, il utilise des verbes comme : *repandre, faire, répondre, ajouter, demander, crier, poursuivre, terminer par, continuer*, en faisant des substitutions pour éliminer les verbes trop utilisés ou pour employer un terme qui donne une idée plus précise et concrète de la situation, comme dans le cas de : « Hé bien, *dit*-il, montez donc. » [48], où le verbe *dire* est substitué avec *crier* : « Hé bien, *cria*-t-il, montez donc, les momignards ! » (texte de 1848) [49]. Parfois, l'écrivain préfère éliminer les *verba dicendi* et alterner simplement les répliques des personnages : « C'est des momichards dont un perruquier m'a fait cadeau, *répondit Chavroche*. » (texte de 1848) [50], où dans la rédaction finale, Hugo ôte le verbe déclaratif.

Conclusions

Les quelques exemples que nous avons présentés mettent en évidence le caractère cryptologique de la langue argotique, car la lecture est difficile sans le support d'un dictionnaire ou des règles de construction des mots.

Nous avons observé que les mots en argot employés par l'écrivain servent surtout pour définir la classe sociale ou pour nommer des choses particulières qui concernent la vie et les activités de la pègre à l'époque.

Dans la deuxième rédaction du manuscrit et surtout dans l'écriture finale, Hugo accroît et améliore ses expressions argotiques, populaires ou familières dans les dialogues des misérables. Cet élément nous fait comprendre l'importance qu'il a attaché à ses études afin de rendre son œuvre la plus véritable possible et de représenter ainsi un cadre complet de la société pauvre de l'époque dans tous ses aspects, en donnant plus de vérité à l'expression des dialogues.

En outre, en employant des notes, en faisant des digressions pour expliquer aux lecteurs le lexique cryptologique, Hugo cherche à justifier son travail et ses emplois. En effet, il explique certaines expressions qui justifient l'étude ethnolinguistique qu'il a conduite sur le milieu des misérables au début du XIX^e siècle.

Grâce à ses recherches, nous avons la possibilité de comprendre des éléments importants qui nous permettent de saisir comment la pègre parlait à l'époque. Nous rappelons que Hugo définit ainsi ce langage particulier :

Certes, aller chercher dans les bas-fonds de l'ordre social, là où la terre finit et où la boue commence, fouiller dans ces vagues épaisses, poursuivre, saisir et jeter tout palpitant sur le pavé cet idiome abject qui ruisselle de fange ainsi tiré au jour, ce vocabulaire pustuleux dont chaque mot semble un anneau immonde d'un monstre de la vase et des ténèbres, ce n'est ni une tâche attrayante ni une tâche aisée. Rien n'est plus lugubre que de contempler ainsi à nu, à la lumière de la pensée, le fourmillement effroyable de l'argot. Il semble en effet que ce soit une sorte d'horrible bête faite pour la nuit qu'on vient d'arracher de son cloaque. On croit voir une affreuse broussaille vivante et hérissée qui tressaille, se meut, s'agite, redemande l'ombre, menace et regarde³⁵.

Grâce aux indices que Hugo nous fournit sur la langue orale, nous pouvons supposer que la langue parlée par la pègre au début du XIX^e siècle, était une langue d'une musicalité complexe, car elle était très rapide, caractérisée par une cantilène rythmée, due aux courtes phrases très fragmentées, où la voix monte à chaque pause.

Toutefois, par l'étude du lexique, nous comprenons qu'il s'agit aussi d'une langue rude, à cause des images qu'elle transmet et du son un peu brutal et grossier des mots, comme *v'là*, *keksekça*, *gnièna*, *gnià*, où on raccourcit les syllabes et pour les mots argotiques employés, par exemple : *coqueur*, *moutard*, *mitron*, *sorgue*, *cognes*, composés par des consonnes qui produisent des sons comme [R] (roulée uvulaire), [t] ou [d] (occlusives rétroflexes) et [K] et

³⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, *op.cit.*, partie IV, livre 7, chapitre 1. *Origine*.

[g] (occlusives vélaires) qui, à cause de leur articulation et émission donnent des sons durs et âpres.

Dans nos prochains paragraphes nous étudierons un autre chapitre des *Misérables*, afin de saisir d'autres éléments sur la langue orale du peuple et sur le travail conduit par Hugo.

IV, 6, 3. LES PÉRIPÉTIES DE L'ÉVASION

Résumé

Le chapitre que nous analyserons nous donne un cadre plus complet du lexique argotique. En effet, Hugo nous représente une scène où les personnages sont en train d'organiser une évasion et s'expriment entre eux en argot.

Le petit Gavroche est recruté par ce groupe de bandits pour les aider à accomplir l'évasion, mais le *gamin* découvrira seulement à la fin que son père était l'homme évadé de prison.

En donnant des ordres à Gavroche les malfaiteurs s'expriment dans leur langage cryptologique. Nous avons ainsi la possibilité d'étudier le vocabulaire employé par Hugo et les traductions qu'il a fait en marge des ses manuscrits à travers leurs dialogues.

Texte initial

Voici ce qui s'était passé cette même nuit à la Force :

Une évasion avait été concertée entre Claquesous, Brujon, Bigrenaille et Thénardier, quoique depuis le mois de février Thénardier fût au secret. Claquesous avait fait l'affaire pour son compte, le jour même, comme on a vu.

Brujon ayant passé un mois dans une chambre de punition, avait eu le temps, premièrement, d'y tresser une corde, deuxièmement, d'y mûrir un plan. Autrefois ces lieux sévères où la discipline de la prison livre le condamné à lui-même se composaient de quatre murs de pierre, d'un plafond de pierre, d'un pavé de dalles, d'un lit de camp, d'une lucarne grillée, d'une porte doublée de fer et s'appelaient *cachots*; mais le cachot a été jugé horrible; maintenant cela se compose d'une porte de fer, d'une lucarne grillée, d'un lit de camp, d'un pavé de dalles, d'un plafond de pierre, de quatre murs de pierre, et s'appelle *chambre de punition*. Il y fait un peu jour vers midi.

Texte à l'interruption de 1848

Voici ce qui s'était passé cette même nuit à la Force :

Une évasion avait été concertée entre Claquesous, Brujon, Bigrenaille et Thénardier, quoique Thénardier fût au secret. Claquesous avait fait l'affaire pour son compte, le jour même, comme on a vu.

Brujon ayant passé un mois dans une chambre de punition, avait eu le temps, premièrement, d'y tresser une corde, deuxièmement, d'y mûrir un plan. Autrefois ces lieux sévères où la discipline de la prison livre le condamné à lui-même se composaient de quatre murs de pierre, d'un plafond de pierre, d'un pavé de dalles, d'un lit de camp, d'une lucarne grillée, d'une porte doublée de fer et s'appelaient *cachots*; mais le cachot a été jugé trop horrible; maintenant cela se compose d'une porte de fer, d'une lucarne grillée, d'un lit de camp, d'un pavé de dalles, d'un plafond de pierre, de quatre murs de pierre, et **cela** s'appelle *chambre de punition*. Il y fait un peu jour vers midi.

Texte final

Voici ce qui avait eu lieu cette même nuit à la Force :

Une évasion avait été concertée **entre Babet, Brujon, Gueulemer** et Thénardier, quoique Thénardier fût au secret. **Babet** avait fait l'affaire pour son compte, le jour même, comme on a vu **d'après le récit de Montparnasse à Gavroche.** **Montparnasse devait les aider du dehors.**

Brujon, ayant passé un mois dans une chambre de punition, avait eu le temps, premièrement, d'y tresser une corde, deuxièmement, d'y mûrir un plan. Autrefois ces lieux sévères où la discipline de la prison livre le condamné à lui-même, se composaient de quatre murs de pierre, d'un plafond de pierre, d'un pavé de dalles, d'un lit de camp, d'une lucarne grillée, d'une porte doublée de fer, et s'appelaient *cachots*; mais le cachot a été jugé trop horrible; maintenant cela se compose d'une porte de fer, d'une lucarne grillée, d'un lit de camp, d'un pavé de dalles, d'un plafond de pierre, de quatre murs de pierre, et cela s'appelle *chambre de punition*. Il y fait un peu jour vers midi.

L'inconvénient de ces chambres qui, comme on voit, ne sont pas des cachots, c'est de laisser songer des êtres qu'il faudrait faire travailler.

Brujon donc avait songé, et il était sorti de la chambre de punition avec une corde. Comme on le jugeait dangereux dans la cour Charlemagne, on le mit dans le Bâtiment-Neuf. La première chose qu'il trouva dans le Bâtiment-Neuf, ce fut un clou, la seconde, ce fut Bigrenaille; un clou, c'est-à-dire la liberté; Bigrenaille, c'est à dire le crime. *[ici, une addition indiquant des travaux de couverture dans la prison, contemporaine de la rédaction de 167 v° qui mentionne les échelles et échafaudages de couvreurs]*

L'inconvénient de ces chambres qui, comme on voit, ne sont pas des cachots, c'est de laisser songer des êtres qu'il faudrait faire travailler.

Brujon donc avait songé, et il était sorti de la chambre de punition avec une corde. Comme on le jugeait dangereux dans la cour Charlemagne, on le mit dans le Bâtiment-Neuf. La première chose qu'il trouva dans le Bâtiment-Neuf, ce fut un clou, la seconde, ce fut Bigrenaille; un clou, c'est-à-dire la liberté; Bigrenaille, c'est à dire le crime.

L'inconvénient de ces chambres qui, comme on voit, ne sont pas des cachots, c'est de laisser songer des êtres qu'il faudrait faire travailler.

Brujon donc avait songé, et il était sorti de la chambre de punition avec une corde. Comme on le réputait fort dangereux dans la cour Charlemagne, on le mit dans le Bâtiment-Neuf. La première chose qu'il trouva dans le Bâtiment-Neuf, **ce fut Gueulemer, la seconde**, ce fut un clou; **Gueulemer, c'est-à-dire** le crime, un clou, c'est-à-dire la liberté.

Brujon, dont il est temps de se faire une idée complète, était, avec une apparence de complexion délicate et une langueur profondément préméditée, un gaillard poli, intelligent et voleur qui avait le regard caressant et le sourire atroce. Son regard résultait de sa volonté et son sourire résultait de sa nature. Ses premières études dans son art s'étaient dirigées vers les toits; il avait fait faire de grands progrès à l'industrie des arracheurs de plomb qui dépouillent les toitures

Ce qui achevait de rendre l'instant favorable, c'est que les couvreurs remaniaient en ce moment-là même une partie du toit de la prison du côté de la cour Charlemagne et de la cour S^t Louis. Il y avait par là-haut des échafaudages et des échelles c'est-à-dire des ponts et des escaliers pour la délivrance.

Le Bâtiment-Neuf, qui est tout ce qu'on peut voir au monde de plus lézardé et de plus décrépit, est le point faible de la prison.

Le Bâtiment-Neuf, qui est tout ce qu'on peut voir au monde de plus lézardé et de plus décrépit, est le point faible de la prison.

Les murs en sont à ce point rongés par le salpêtre qu'on a été obligé de revêtir d'un parement de bois les voûtes des dortoirs, parce qu'il s'en détachait des pierres qui tombaient sur les prisonniers dans leurs lits.

À cette époque on faisait la faute d'y enfermer les accusés les plus dangereux, et d'y mettre «les fortes causes», comme on dit en langage de prison.

À cette époque on faisait la faute d'enfermer **dans le Bâtiment-Neuf** les accusés les plus **inquiétants**, d'y mettre «les fortes causes», comme on dit en langage de prison.

et dépiautent les gouttières par le procédé dit : au gras-double.

Ce qui achevait de rendre l'instant favorable **pour une tentative d'évasion**, c'est que les couvreurs remaniaient **et rejointoyaient**, en ce moment-là même, une partie **des ardoises** de la prison. **La cour Saint-Bernard n'était plus absolument isolée de la cour Charlemagne et de la cour Saint-Louis.** Il y avait par là-haut des échafaudages et des échelles; en d'autres termes des ponts et des escaliers **du côté de** la délivrance.

Le Bâtiment-Neuf, qui **était** tout ce qu'on **pouvait** voir au monde de plus lézardé et de plus décrépit, **était** le point faible de la prison.

Les murs en **étaient** à ce point rongés par le salpêtre qu'on **avait** été obligé de revêtir d'un parement de bois les voûtes des dortoirs, parce qu'il s'en détachait des pierres qui tombaient sur les prisonniers dans leurs lits.

Malgré cette vétusté, on faisait la faute d'enfermer dans le Bâtiment-Neuf les accusés les plus inquiétants, d'y mettre «les fortes causes», comme on dit en langage de prison.

Le Bâtiment-Neuf contient quatre dortoirs superposés et un comble qu'on appelle le Bel-Air. Un énorme conduit de cheminée, probablement de quelque ancienne cuisine des ducs de La Force, part du rez-de-chaussée, traverse tous les étages, coupe en deux tous les dortoirs et va percer le toit.

Bigrenaille et Brujon se trouvaient dans le même dortoir. On les avait mis par précaution dans l'étage d'en bas. Le hasard faisait que leurs lits étaient adossés au tuyau de la cheminée.

Thénardier se trouvait précisément au-dessus de leur tête dans ce comble qualifié le Bel-Air.

Le passant qui s'arrête rue Culture S^{te} Catherine, après avoir + à la caserne des pompiers, devant la porte cochère de la maison des Bains, voit une cour + + , pleine de fleurs et d'arbustes verts, au fond de laquelle se développe une petite rotonde gaie et blanche + +. Au-dessus de cette rotonde s'élève à une hauteur énorme un mur noir, morne, lugubre, nu, auquel elle est adossée.

C'est le mur du chemin de ronde de la Force.

Le Bâtiment-Neuf contient quatre dortoirs superposés et un comble qu'on appelle le Bel-Air. Un énorme **tuyau** de cheminée, probablement de quelque ancienne cuisine des ducs de La Force, part du rez-de-chaussée, traverse **les quatre** étages, coupe en deux tous les dortoirs et va percer le toit.

Bigrenaille et Brujon **étaient** dans le même dortoir. On les avait mis par précaution dans l'étage d'en bas. Le hasard faisait que leurs lits étaient adossés au tuyau de la cheminée.

Thénardier se trouvait précisément au-dessus de leur tête dans ce comble qualifié le Bel-Air.

Le passant qui s'arrête rue Culture S^{te} Catherine, après la caserne des pompiers, devant la porte cochère de la maison des Bains, voit une cour pleine de fleurs et d'arbustes verts, au fond de laquelle se développe une petite rotonde gaie et blanche. Au-dessus de cette rotonde s'élève un mur noir, morne, **affreux**, nu, auquel elle est adossée.

C'est le mur du chemin de ronde de la Force.

Le Bâtiment-Neuf **contenait** quatre dortoirs superposés et un comble qu'on appelait le Bel-Air. Un **large** tuyau de cheminée, probablement de quelque ancienne cuisine des ducs de La Force, **partait** du rez-de-chaussée, **traversait** les quatre étages, **coupait** en deux tous les dortoirs **où il figurait une façon de pilier aplati** et **allait** trouer le toit.

Gueulemer et Brujon étaient dans le même dortoir. On les avait mis par précaution dans l'étage d'en bas. Le hasard faisait que **la tête de leurs lits s'appuyait** au tuyau de la cheminée.

Thénardier se trouvait précisément au-dessus de leur tête dans ce comble qualifié le Bel-Air.

Le passant qui s'arrête rue Culture-Sainte-Catherine, après la caserne des pompiers, devant la porte cochère de la maison des Bains, voit une cour pleine de fleurs et d'arbustes **en caisses**, au fond de laquelle se développe, **avec deux ailes**, une petite rotonde **blanche égayée par des contrevents verts, le rêve bucolique de Jean-Jacques. Il n'y a pas plus de dix ans**, au-dessus de cette rotonde **s'élevait** un mur noir, **énorme**, affreux, nu, auquel elle **était** adossée. **C'était** le mur du chemin de ronde de la Force.

**Ce mur derrière cette
rotonde, c'est Dante
entrevu derrière
Berquin.**

Si haut qu'il soit, ce mur est dépassé par un toit plus noir encore qu'on aperçoit derrière. C'est le toit du Bâtiment-Neuf. On y voit quatre lucarnes-mansardes, ce sont les fenêtres du Bel-Air. Une cheminée perce ce toit; c'est la cheminée qui traverse les dortoirs.

Le Bel-Air, ce comble du Bâtiment-Neuf, est une espèce de grande halle mansardée, fermée de triples grilles et de portes de fer. Quand on y entre par l'extrémité nord, on a à sa gauche les quatre lucarnes, et à sa droite, faisant face aux lucarnes, quatre cages assez vastes, espacées, construites jusqu'à hauteur d'appui en maçonnerie et le reste jusqu'au toit en barreaux de fer.

Thénardier était au secret dans une de ces cages depuis la nuit du 3 février. On n'a jamais pu savoir comment il avait réussi à s'y procurer et à y cacher une bouteille de ce vin inventé, dit-on,

Si haut qu'il soit, ce mur est dépassé par un toit plus noir encore qu'on aperçoit derrière. C'est le toit du Bâtiment-Neuf. On y voit quatre lucarnes-mansardes, **armées de barreaux de fer**; ce sont les fenêtres du Bel-Air. Une cheminée perce ce toit; c'est la cheminée qui traverse les dortoirs.

Le Bel-Air, ce comble du Bâtiment-Neuf, est une espèce de grande halle mansardée, fermée de triples grilles et de portes de fer. Quand on y entre par l'extrémité nord, on a à sa gauche les quatre lucarnes, et à sa droite, faisant face aux lucarnes, quatre cages assez vastes, espacées, **séparées par des couloirs étroits**, construites jusqu'à hauteur d'appui en maçonnerie et le reste jusqu'au toit en barreaux de fer.

Thénardier était au secret dans une de ces cages depuis la nuit du 3 février. On n'a jamais pu savoir comment il avait réussi à s'y procurer et à y cacher une bouteille de ce vin inventé, dit-on,

Ce mur derrière cette rotonde, c'était **Milton** entrevu derrière Berquin.

Si haut qu'il **fût**, ce mur **était** dépassé par un toit plus noir encore qu'on **apercevait au delà**. C'**était** le toit du Bâtiment-Neuf. On y **remarquait** quatre lucarnes-mansardes armées de barreaux; c'**étaient** les fenêtres du Bel-Air. Une cheminée **perçait** ce toit; c'était la cheminée qui **traversait** les dortoirs.

Le Bel-Air, ce comble du Bâtiment-Neuf, **était** une espèce de grande halle mansardée, fermée de triples grilles et de portes **doublées de tôle que constellaient des clous démesurés**. Quand on y **entraît** par l'extrémité nord, on **avait** à sa gauche les quatre lucarnes, et à sa droite, faisant face aux lucarnes, quatre cages **carrées** assez vastes, espacées, séparées par des couloirs étroits, construites jusqu'à hauteur d'appui en maçonnerie et le reste jusqu'au toit en barreaux de fer.

Thénardier était au secret dans une de ces cages depuis la nuit du 3 février. On n'a jamais pu découvrir comment, **et par quelle connivence**, il avait réussi à s'y procurer et à y cacher une bouteille de ce vin inventé, dit-on,

par Desrues, auquel se mêle un narcotique et que la bande des *Endormeurs* a rendu célèbre.

Dans cette même nuit où le petit Chavroche avait donné l'hospitalité aux deux enfants vagabonds, Brujon et Bigrenaille qui savaient que Claquesous, évadé le matin même, les attendait dans la rue, se levèrent doucement de leurs lits et se mirent à percer avec le clou que Brujon avait trouvé, le tuyau de cheminée auquel leurs lits étaient adossés. Les gravois tombaient sur le lit de Brujon de sorte qu'on ne les entendait pas.

Ceux des prisonniers qui se réveillèrent firent semblant de se rendormir et laissèrent faire.

par Desrues, auquel se mêle un narcotique et que la bande des *Endormeurs* a rendu célèbre.

Dans cette même nuit où le petit Chavroche avait donné l'hospitalité aux deux enfants vagabonds, Brujon et Bigrenaille qui savaient que Claquesous, évadé le matin même, les attendait dans la rue, se levèrent doucement et se mirent à percer avec le clou que Brujon avait trouvé, le tuyau de cheminée auquel leurs lits étaient adossés. Les gravois tombaient sur le lit de Brujon de sorte qu'on ne les entendait pas.

Les giboulées ébranlaient les portes et faisaient dans la prison un vacarme affreux et utile.

Ceux des prisonniers qui se réveillèrent firent semblant de se rendormir et laissèrent faire.

par Desrues, auquel se mêle un narcotique et que la bande des *Endormeurs* a rendu célèbre.

Il y a dans beaucoup de prisons des employés traîtres, mi-partis geôliers et voleurs, qui aident aux évasions, qui vendent à la police une domesticité infidèle, et qui font danser l'anse du panier à salade.

Dans cette même nuit donc, où le petit **Gavroche** avait **recueilli** les deux enfants **errants**, Brujon et **Gueulemer**, qui savaient que **Babet**, évadé le matin même, les attendait dans la rue **ainsi que Montparnasse**, se levèrent doucement et se mirent à percer avec le clou que Brujon avait trouvé le tuyau de cheminée auquel leurs lits **touchaient**. Les gravois tombaient sur le lit de Brujon, de sorte qu'on ne les entendait pas.

Les giboulées **mêlées de tonnerre** ébranlaient les portes **sur leurs gonds** et faisaient dans la prison un vacarme affreux et utile.

Ceux des prisonniers qui se réveillèrent firent semblant de se rendormir et laissèrent faire **Gueulemer et Brujon**. **Brujon** était adroit; **Gueulemer** était vigoureux. **Avant qu'aucun bruit fût parvenu au surveillant couché dans la cellule grillée qui avait jour sur le dortoir,**

Un quart d'heure ne s'était pas écoulé que le mur était percé, la cheminée escaladée, le grillage de fer du tuyau forcé, et les deux redoutables bandits sur le toit.

Un abîme de quatre-vingts pieds de profondeur les séparait du mur de ronde. Ils voyaient reluire dans l'obscurité le fusil d'un factionnaire. Ils attachèrent aux tronçons des barreaux de la cheminée qu'ils venaient de tordre la corde que Brujon avait filée de quelques vieilles chemises, lancèrent l'autre bout par-dessus le mur de ronde, franchirent d'un bond l'abîme, se cramponnèrent au chevron du mur, l'enjambèrent, se laissèrent glisser l'un après l'autre le long de la corde sur un petit toit qui touche à la maison des Bains, ramenèrent leur corde à eux, sautèrent dans la cour des Bains, la traversèrent, poussèrent le vasistas du portier auprès duquel pendait son cordon, tirèrent le cordon, ouvrirent la porte cochère, et se trouvèrent dans la rue.

Un quart d'heure ne s'était pas écoulé que le mur était percé, la cheminée escaladée, le grillage de fer du tuyau forcé, et les deux redoutables bandits sur le toit.

Un abîme de quatre-vingts pieds de profondeur les séparait du mur de ronde. Ils voyaient reluire dans l'obscurité le fusil d'un factionnaire. Ils attachèrent **par un bout** aux tronçons des barreaux de la cheminée qu'ils venaient de tordre la corde que Brujon avait filée **dans son cachot**, lancèrent l'autre bout par-dessus le mur de ronde, franchirent d'un bond l'abîme, se cramponnèrent au chevron du mur, l'enjambèrent, se laissèrent glisser l'un après l'autre le long de la corde sur un petit toit qui touche à la maison des Bains, ramenèrent leur corde à eux, sautèrent dans la cour des Bains, la traversèrent, poussèrent le vasistas du portier auprès duquel pendait son cordon, tirèrent le cordon, ouvrirent la porte cochère, et se trouvèrent dans la rue.

le mur était percé, la cheminée escaladée, le **treillis de fer qui fermait l'orifice supérieur** du tuyau forcé, et les deux redoutables bandits sur le toit.

La pluie et le vent redoublaient, le toit glissait.

– **Quelle bonne sorgue pour une crampe¹!** dit **Brujon.** [1]

Un abîme **de six pieds de large et** de quatre-vingts pieds de profondeur les séparait du mur de ronde. **Au fond de cet abîme** ils voyaient reluire dans l'obscurité le fusil d'un factionnaire. Ils attachèrent par un bout aux tronçons des barreaux de la cheminée qu'ils venaient de tordre la corde que Brujon avait filée dans son cachot, lancèrent l'autre bout par-dessus le mur de ronde, franchirent d'un bond l'abîme, se cramponnèrent au chevron du mur, l'enjambèrent, se laissèrent glisser l'un après l'autre le long de la corde sur un petit toit qui touche à la maison des Bains, ramenèrent leur corde à eux, sautèrent dans la cour des Bains, la traversèrent, poussèrent le vasistas du portier, auprès duquel pendait son cordon, tirèrent le cordon, ouvrirent la porte cochère, et se trouvèrent dans la rue.

Il n'y avait pas une demie heure qu'ils s'étaient levés debout sur leur lit dans les ténèbres, leur clou à la main, leur projet dans la tête.

Quelques instants après, ils avaient rejoint Claquesous. *[ici une addition, contemporaine de la rédaction initiale, explique comment les évadés ont cassé la corde en la ramenant à eux, détail qui n'est pas tout à fait indispensable]*

Cette nuit-là, Thénardier était prévenu, sans qu'on ait su comment, et ne dormait pas.

Vers minuit, la nuit étant très noire, il vit passer sur le toit, devant la lucarne qui était vis-à-vis de sa cage, deux ombres. L'une s'arrêta à la lucarne le temps d'un éclair. C'était Bigrenaille. Thénardier le reconnut, et comprit. Cela lui suffit.

Thénardier, signalé comme escarpe et détenu sous prévention de guet à pens nocturne à main armée, était gardé à vue. Un factionnaire, qu'on relevait de deux heures en deux heures, se promenait devant sa cage.

Il n'y avait pas **trois quarts d'heure** qu'ils s'étaient levés debout sur leur lit dans les ténèbres, leur clou à la main, leur projet dans la tête.

Quelques instants après, ils avaient rejoint Claquesous qui rôdait dans les environs.

En tirant leur corde à eux, ils l'avaient cassée, et il en était resté une bonne moitié attachée à la cheminée sur le toit. Ils n'avaient du reste d'autre avarie que de s'être à peu près entièrement enlevé la peau des mains.

Cette nuit-là, Thénardier était prévenu, sans qu'on ait su comment, et ne dormait pas.

Vers minuit, la nuit étant très noire, il vit passer sur le toit, devant la lucarne qui était vis-à-vis de sa cage, deux ombres. L'une s'arrêta à la lucarne le temps d'un éclair. C'était Bigrenaille. Thénardier le reconnut, et comprit. Cela lui suffit.

Thénardier, signalé comme escarpe et détenu sous prévention de guet à pens nocturne à main armée, était gardé à vue. Un factionnaire, qu'on relevait de deux heures en deux heures, se promenait devant sa cage.

Il n'y avait pas trois quarts d'heure qu'ils s'étaient levés debout sur leur lit dans les ténèbres, leur clou à la main, leur projet dans la tête.

Quelques instants après, ils avaient rejoint **Babet** et **Montparnasse** qui rôdaient dans les environs.

En tirant leur corde à eux, ils l'avaient cassée, et il en était resté **un morceau** attaché à la cheminée sur le toit. Ils n'avaient du reste d'autre avarie que de s'être à peu près entièrement enlevé la peau des mains.

Cette nuit-là, Thénardier était prévenu, sans qu'on ait **pu éclaircir de quelle façon**, et ne dormait pas.

Vers **une heure du matin**, la nuit étant très noire, il vit passer sur le toit, **dans la pluie et dans la bourrasque**, devant la lucarne qui était vis-à-vis de sa cage, deux ombres. L'une s'arrêta à la lucarne le temps d'un **regard**. C'était Brujon.

Thénardier le reconnut, et comprit. Cela lui suffit.

Thénardier, signalé comme escarpe et détenu sous prévention de guet-apens nocturne à main armée, était gardé à vue. Un factionnaire, qu'on relevait de deux heures en deux heures, se promenait

Le Bel-Air était éclairé par une applique.

Il avait aux pieds une paire de fers du poids de cinquante livres. Tous les jours à quatre heures de l'après-midi, un gardien escorté de deux dogues, – cela se faisait encore ainsi à cette époque, – entraînait dans sa cage, déposait près de son lit un pain noir de deux livres, une cruche d'eau et une écuelle pleine d'un bouillon assez maigre où nageaient quelques « gourganes », visitait ses fers et frappait les barreaux de sa clef. Cet homme revenait deux fois dans la nuit.

Thénardier avait obtenu la permission de conserver une espèce de cheville en fer dont il se servait pour clouer son pain dans une fente de la muraille, afin, disait-il, « de le préserver des rats ». Comme on gardait Thénardier à vue, on n'avait point trouvé d'inconvénient à cette cheville. Cependant on se souvint plus tard qu'un gardien avait dit : – Il vaudrait mieux ne lui laisser qu'une cheville en bois.

À deux heures du matin on vint relever le factionnaire qui était un vieux soldat, et on le remplaça par un très jeune conscrit.

Le Bel-Air était éclairé par une applique.

Il avait aux pieds une paire de fers du poids de cinquante livres. Tous les jours à quatre heures de l'après-midi, un gardien escorté de deux dogues, – cela se faisait encore ainsi à cette époque, – entraînait dans sa cage, déposait près de son lit un pain noir de deux livres, une cruche d'eau et une écuelle pleine d'un bouillon assez maigre où nageaient quelques gourganes, visitait ses fers et frappait **sur** les barreaux. Cet homme revenait deux fois dans la nuit.

Thénardier avait obtenu la permission de conserver une espèce de cheville en fer dont il se servait pour clouer son pain dans une fente de la muraille, afin, disait-il, « de le préserver des rats ». Comme on gardait Thénardier à vue, on n'avait point trouvé d'inconvénient à cette cheville. Cependant on se souvint plus tard qu'un gardien avait dit : – Il vaudrait mieux ne lui laisser qu'une cheville en bois.

À deux heures du matin on vint relever le factionnaire qui était un vieux soldat, et on le remplaça par un conscrit.

le fusil chargé devant sa cage. Le Bel-Air était éclairé par une applique.

Le prisonnier avait aux pieds une paire de fers du poids de cinquante livres. Tous les jours à quatre heures de l'après-midi, un gardien escorté de deux dogues, – cela se faisait encore ainsi à cette époque, – entraînait dans sa cage, déposait près de son lit un pain noir de deux livres, une cruche d'eau et une écuelle pleine d'un bouillon assez maigre où nageaient quelques gourganes, visitait ses fers et frappait **sur** les barreaux. Cet homme **avec ses dogues** revenait deux fois dans la nuit.

Thénardier avait obtenu la permission de conserver une espèce de cheville en fer dont il se servait pour clouer son pain dans une fente de la muraille, afin, disait-il, « de le préserver des rats ». Comme on gardait Thénardier à vue, on n'avait point trouvé d'inconvénient à cette cheville. Cependant on se souvint plus tard qu'un gardien avait dit : – Il vaudrait mieux ne lui laisser qu'une cheville en bois.

À deux heures du matin on vint **changer** le factionnaire qui était un vieux soldat, et on le remplaça par un conscrit.

Quelques instants après l'homme aux chiens fit sa visite, et s'en alla sans avoir rien remarqué, si ce n'est la trop grande jeunesse et «l'air paysan» du «tourlourou». Deux heures après, à quatre heures, quand on vint relever le conscrit on le trouva endormi et tombé à terre comme un bloc près de la cage de Thénardier. Quant à Thénardier, il n'y était plus. Ses fers brisés étaient sur le carreau. Il y avait un trou au plafond de sa cage et au-dessus, un autre trou dans le toit. Une planche de son lit avait été arrachée et sans doute emportée, car on ne la retrouva point. On saisit aussi dans la cellule une bouteille à moitié vidée qui contenait le reste du vin stupéfiant avec lequel le soldat avait été endormi. La bayonnette du soldat avait disparu.

Au moment où ceci fut découvert, on crut Thénardier hors de toute atteinte. La réalité est qu'il n'était plus dans le Bâtiment-Neuf, mais qu'il était encore dans la prison. Son évasion n'était point consommée.

Quelques instants après l'homme aux chiens fit sa visite, et s'en alla sans avoir rien remarqué, si ce n'est la trop grande jeunesse et «l'air paysan» du «tourlourou». Deux heures après, à quatre heures, quand on vint relever le conscrit on le trouva endormi et tombé à terre comme un bloc près de la cage de Thénardier. Quant à Thénardier, il n'y était plus. Ses fers brisés étaient sur le carreau. Il y avait un trou au plafond de sa cage et au-dessus, un autre trou dans le toit. Une planche de son lit avait été arrachée et sans doute emportée, car on ne la retrouva point. On saisit aussi dans la cellule une bouteille à moitié vidée qui contenait le reste du vin stupéfiant avec lequel le soldat avait été endormi. La bayonnette du soldat avait disparu.

Au moment où ceci fut découvert, on crut Thénardier hors de toute atteinte. La réalité est qu'il n'était plus dans le Bâtiment-Neuf, mais qu'il était encore dans la prison. Son évasion n'était point consommée.

Thénardier, parvenu sur le toit du Bâtiment-Neuf, avait trouvé le reste de la corde attachée qui pendait aux barreaux de la cheminée, mais ce bout de corde cassé étant beaucoup trop court,

Quelques instants après l'homme aux chiens fit sa visite, et s'en alla sans avoir rien remarqué, si ce n'est la trop grande jeunesse et «l'air paysan» du «tourlourou». Deux heures après, à quatre heures, quand on vint relever le conscrit, on le trouva endormi et tombé à terre comme un bloc près de la cage de Thénardier. Quant à Thénardier, il n'y était plus. Ses fers brisés étaient sur le carreau. Il y avait un trou au plafond de sa cage et au-dessus, un autre trou dans le toit. Une planche de son lit avait été arrachée et sans doute emportée, car on ne la retrouva point. On saisit aussi dans la cellule une bouteille à moitié vidée qui contenait le reste du vin stupéfiant avec lequel le soldat avait été endormi. La bayonnette du soldat avait disparu.

Au moment où ceci fut découvert, on crut Thénardier hors de toute atteinte. La réalité est qu'il n'était plus dans le Bâtiment-Neuf, mais qu'il était encore **fort en danger.**

Thénardier, **en arrivant** sur le toit du Bâtiment-Neuf, avait trouvé le reste de la corde **de Brujon** qui pendait aux barreaux **de la trappe supérieure** de la cheminée, mais ce bout cassé étant beaucoup trop court,

il n'avait pu s'évader par-dessus le chemin de ronde comme avaient fait Brujon et Bigrenaille.

Quand on détourne de la rue des Ballets dans la rue du Roi-de-Sicile, on rencontre presque tout de suite à droite un enfoncement sordide. Il y avait là au siècle dernier une maison dont il ne reste plus que le mur de fond, véritable mur de masure qui s'élève à la hauteur d'un troisième étage entre les bâtiments voisins. Cette maison est reconnaissable à une grande fenêtre carrée qu'on y voit encore, qui est barrée de deux solives vermoulues ajustées en chevron d'étais

et à travers laquelle on distingue une haute muraille lugubre qui est un morceau du mur de ronde de la Force.

Quand on détourne de la rue des Ballets dans la rue du Roi-de-Sicile, on rencontre presque tout de suite à droite un enfoncement sordide. Il y avait là au siècle dernier une maison dont il ne reste plus que le mur de fond, véritable mur de masure qui s'élève à la hauteur d'un troisième étage entre les bâtiments voisins. Cette maison est reconnaissable à une grande fenêtre carrée qu'on y voit encore, qui est barrée de deux solives vermoulues ajustées en chevron d'étais

et à travers laquelle on distingue une haute muraille lugubre qui est un morceau du mur de ronde de la Force.

Le vide que la maison démolie a laissé sur la rue est à moitié rempli par une palissade en planches pourries contrebutée de cinq bornes de pierre. Dans cette clôture se cache une petite baraque appuyée à la ruine restée debout. La palissade a une porte qui, il y a quelques années, n'était fermée que d'un loquet.

il n'avait pu s'évader par-dessus le chemin de ronde comme avaient fait Brujon et **Gueulemer.**

Quand on détourne de la rue des Ballets dans la rue du Roi-de-Sicile, on rencontre presque tout de suite à droite un enfoncement sordide. Il y avait là au siècle dernier une maison dont il ne reste plus que le mur de fond, véritable mur de masure qui s'élève à la hauteur d'un troisième étage entre les bâtiments voisins. Cette **ruine** est reconnaissable à **deux** grandes fenêtres carrées qu'on y voit encore; **celle du milieu, la plus proche du pignon de droite**, est barrée d'une solive vermoulue ajustée en chevron d'étais. **À** travers **ces fenêtres** on distinguait **autrefois** une haute muraille lugubre qui **était** un morceau **de l'enceinte du chemin** de ronde de la Force.

Le vide que la maison démolie a laissé sur la rue est à moitié rempli par une palissade en planches pourries **contre-butée** de cinq bornes de pierre. Dans cette clôture se cache une petite baraque appuyée à la ruine restée debout. La palissade a une porte qui, il y a quelques années, n'était fermée que d'un loquet.

C'est sur la crête de cette ruine que Thénardier était parvenu un peu avant quatre heures du matin.

Comment était-il parvenu là? C'est ce qu'on n'a jamais pu expliquer ni comprendre.

S'était-il servi des échelles et des échafaudages des couvreurs pour gagner de toit en toit, de clôture en clôture, les bâtiments de la cour Charlemagne, puis les bâtiments de la cour S^t Louis, le mur de ronde, et de là la mesure sur la rue du Roi-de-Sicile?

Mais il y a dans ce trajet des solutions de continuité qui semblent le rendre impossible. Avait-il posé la planche de son lit comme un pont du toit du Bel-Air au mur de ronde, et s'était-il mis à ramper sur le ventre sur le chevron du mur de ronde tout autour de la prison jusqu'à la mesure?

Mais le mur du chemin de ronde de la Force dessine une ligne crénelée et inégale, il monte et descend, il s'abaisse à la caserne des pompiers, il se relève à la maison des Bains, il est coupé par des constructions,

C'est sur la crête de cette ruine que Thénardier était parvenu un peu **après trois** heures du matin.

Comment était-il parvenu là? C'est ce qu'on n'a jamais pu expliquer ni comprendre.

S'était-il servi des échelles et des échafaudages des couvreurs pour gagner de toit en toit, de clôture en clôture, les bâtiments de la cour Charlemagne, puis les bâtiments de la cour S^t Louis, le mur de ronde, et de là la mesure sur la rue du Roi-de-Sicile?

Mais il y a dans ce trajet des solutions de continuité qui semblent le rendre impossible. Avait-il posé la planche de son lit comme un pont du toit du Bel-Air au mur de ronde, et s'était-il mis à ramper à plat ventre sur le chevron du mur de ronde tout autour de la prison jusqu'à la mesure?

Mais le mur du chemin de ronde de la Force dessine une ligne crénelée et inégale, il monte et descend, il s'abaisse à la caserne des pompiers, il se relève à la maison des Bains, il est coupé par des constructions,

C'est sur la crête de cette ruine que Thénardier était parvenu un peu après trois heures du matin.

Comment était-il **arrivé** là? C'est ce qu'on n'a jamais pu expliquer ni comprendre. **Les éclairs avaient dû tout ensemble le gêner et l'aider.**

S'était-il servi des échelles et des échafaudages des couvreurs pour gagner de toit en toit, de clôture en clôture, **de compartiment en compartiment**, les bâtiments de la cour Charlemagne, puis les bâtiments de la cour Saint-Louis, le mur de ronde, et de là la mesure sur la rue du Roi-de-Sicile? Mais il y avait dans ce trajet des solutions de continuité qui **semblaient** le rendre impossible. Avait-il posé la planche de son lit comme un pont du toit du Bel-Air au mur **du chemin** de ronde, et s'était-il mis à ramper à plat ventre sur le chevron du mur de ronde tout autour de la prison jusqu'à la mesure? Mais le mur du chemin de ronde de la Force dessinait une ligne crénelée et inégale, il **montait** et **descendait**, il **s'abaissait** à la caserne des pompiers, il se **relevait** à la maison des Bains, il **était** coupé par des constructions,

il a partout des chutes et des escarpements; de cette façon encore le chemin fait par Thénardier reste à peu près inexplicable.

Thénardier, illuminé par cette effrayante soif de la liberté qui change les précipices en fossés, les grilles de fer en claies d'osier, la stupidité en instinct, l'instinct en intelligence et l'intelligence en génie, Thénardier avait-il inventé et improvisé une troisième manière? On ne l'a jamais su.

il a partout des chutes et des escarpements; de cette façon encore le chemin fait par Thénardier reste à peu près inexplicable.

Thénardier, illuminé par cette effrayante soif de la liberté qui change les précipices en fossés, les grilles de fer en claies d'osier, la stupidité en instinct, l'instinct en intelligence et l'intelligence en génie, Thénardier avait-il inventé et improvisé une troisième manière? On ne l'a jamais su.

il n'avait pas la même hauteur sur l'hôtel Lamoignon que sur la rue Pavée, il avait partout des chutes et des **angles droits; et puis les sentinelles auraient dû voir la sombre silhouette du fugitif**; de cette façon encore le chemin fait par Thénardier reste à peu près inexplicable. **Des deux manières, fuite impossible.** Thénardier, illuminé par cette effrayante soif de la liberté qui change les précipices en fossés, les grilles de fer en claies d'osier, **un cul-de-jatte en athlète, un podagre en oiseau**, la stupidité en instinct, l'instinct en intelligence et l'intelligence en génie, Thénardier avait-il inventé et improvisé une troisième manière? On ne l'a jamais su.

On ne peut pas toujours se rendre compte des merveilles de l'évasion. L'homme qui s'échappe, répétons-le, est un inspiré; il y a de l'étoile et de l'éclair dans la mystérieuse lueur de la fuite; l'effort vers la délivrance n'est pas moins surprenant que le coup d'aile vers le sublime; et l'on dit d'un voleur évadé : Comment a-t-il fait pour escalader ce toit? de même qu'on dit de Corneille : Où a-t-il trouvé *Qu'il mourût*?

Quoi qu'il en soit, les vêtements en lambeaux, les mains écorchées, les coudes en sang, les genoux déchirés, il était arrivé sur ce que les enfants, dans leur langue figurée, appellent *le coupant* du mur de la ruine, il s'y était couché tout de son long, et là, la force lui avait manqué.

Un escarpement à pic de la hauteur d'un troisième étage le séparait du pavé de la rue.

La corde qu'il avait était trop courte.

Il avait attendu là, pâle, épuisé, désespéré de tout l'espoir qu'il avait eu, encore abrité par la nuit, mais se disant que le jour allait venir, épouvanté de l'idée d'entendre avant quelques instants sonner à l'horloge voisine de S^t Paul quatre heures, heure où l'on viendrait relever la sentinelle, regardant avec vertige à la lueur des réverbères le pavé mouillé et noir, ce pavé désiré et effroyable qui était la mort et qui était la liberté.

Quoi qu'il en soit, **ruisselant de sueur, trempé par la pluie**, les vêtements en lambeaux, les mains écorchées, les coudes en sang, les genoux déchirés, **Thénardier** était arrivé sur ce que les enfants, dans leur langue figurée, appellent *le coupant* du mur de la ruine, il s'y était couché tout de son long, et là, la force lui avait manqué. Un escarpement à pic de la hauteur d'un troisième étage le séparait du pavé de la rue.

La corde qu'il avait était trop courte.

Il avait attendu là, pâle, épuisé, désespéré de tout l'espoir qu'il avait eu, encore **couvert** par la nuit, mais se disant que le jour allait venir, épouvanté de l'idée d'entendre avant quelques instants sonner à l'horloge voisine de S^t Paul quatre heures, heure où l'on viendrait relever la sentinelle, regardant avec vertige à la lueur des réverbères le pavé mouillé et noir, ce pavé désiré et effroyable qui était la mort et qui était la liberté.

Il se demandait si ses trois complices d'évasion avaient réussi, s'ils l'avaient attendu, et s'ils viendraient à son aide.

Quoi qu'il en soit, ruisselant de sueur, trempé par la pluie, les vêtements en lambeaux, les mains écorchées, les coudes en sang, les genoux déchirés, Thénardier était arrivé sur ce que les enfants, dans leur langue figurée, appellent *le coupant* du mur de la ruine, il s'y était couché tout de son long, et là, la force lui avait manqué. Un escarpement à pic de la hauteur d'un troisième étage le séparait du pavé de la rue.

La corde qu'il avait était trop courte.

Il **attendait** là, pâle, épuisé, désespéré de tout l'espoir qu'il avait eu, encore couvert par la nuit, mais se disant que le jour allait venir, épouvanté de l'idée d'entendre avant quelques instants sonner à l'horloge voisine de Saint-Paul quatre heures, heure où l'on viendrait relever la sentinelle **et où on la trouverait endormie sous le toit percé**, regardant avec **stupeur, à une profondeur terrible**, à la lueur des réverbères, le pavé mouillé et noir, ce pavé désiré et effroyable qui était la mort et qui était la liberté.

Il se demandait si ses trois complices d'évasion avaient réussi, s'ils l'avaient attendu, et s'ils viendraient à son aide.

Il écoutait. Excepté une patrouille, personne n'avait passé dans la rue depuis qu'il était là. Presque toute la descente des maraîchers de Montreuil, de Charonne, de Vincennes et de Bercy à la halle se fait par la rue S^t Antoine.

Quatre heures sonnèrent. Le misérable tressaillit. Peu d'instants après, cette rumeur effarée et confuse qui suit une évasion découverte éclata dans la prison. Le bruit des portes qu'on ouvre et qu'on ferme, le grincement des grilles sur leurs gonds, les allées et venues du corps de garde, les appels rauques des guichetiers, le choc des crosses de fusil sur le pavé des cours, arrivaient jusqu'à lui.

En même temps il voyait du côté de la Bastille une nuance blafarde blanchir lugubrement le bas du ciel.

Lui était sur le haut d'un mur de dix pouces de large, étendu sous la pluie,

Il écoutait. Excepté une patrouille, personne n'avait passé dans la rue depuis qu'il était là. Presque toute la descente des maraîchers de Montreuil, de Charonne, de Vincennes et de Bercy à la halle se fait par la rue S^t Antoine.

Quatre heures sonnèrent. **Thénardier** tressaillit. Peu d'instants après, cette rumeur effarée et confuse qui suit une évasion découverte éclata dans la prison. Le bruit des portes qu'on ouvre et qu'on ferme, le grincement des grilles sur leurs gonds, **le tumulte** du corps de garde, les appels rauques des guichetiers, le choc des crosses de fusil sur le pavé des cours, arrivaient jusqu'à lui.

Des lumières montaient et descendaient aux fenêtres grillées des dortoirs, une torche courait sur le comble du Bâtiment-Neuf, les pompiers de la caserne voisine avaient été appelés. Leurs casques que la torche éclairait, allaient et venaient sur les toits.

En même temps **Thénardier** voyait du côté de la Bastille une nuance blafarde blanchir lugubrement le bas du ciel.

Lui était sur le haut d'un mur de dix pouces de large, étendu sous la pluie,

Il écoutait. Excepté une patrouille, personne n'avait passé dans la rue depuis qu'il était là. Presque toute la descente des maraîchers de Montreuil, de Charonne, de Vincennes et de Bercy à la halle se fait par la rue Saint-Antoine.

Quatre heures sonnèrent. **Thénardier** tressaillit. Peu d'instants après, cette rumeur effarée et confuse qui suit une évasion découverte éclata dans la prison. Le bruit des portes qu'on ouvre et qu'on ferme, le grincement des grilles sur leurs gonds, le tumulte du corps de garde, les appels rauques des guichetiers, le choc des crosses de fusil sur le pavé des cours, arrivaient jusqu'à lui.

Des lumières montaient et descendaient aux fenêtres grillées des dortoirs, une torche courait sur le comble du Bâtiment-Neuf, les pompiers de la caserne **d'à côté** avaient été appelés. Leurs casques, que la torche éclairait **dans la pluie**, allaient et venaient **le long des toits**.

En même temps **Thénardier** voyait du côté de la Bastille une nuance blafarde blanchir lugubrement le bas du ciel.

Lui était sur le haut d'un mur de dix pouces de large, étendu sous **l'averse**,

avec deux abîmes à droite et à gauche, ne pouvant bouger, en proie au vertige d'une chute possible et à l'horreur d'une arrestation certaine, et sa pensée, comme le battant d'une cloche, allait d'une de ces idées à l'autre : – Mort si je tombe, pris si je reste.

Dans cette angoisse, il vit, la rue étant encore tout à fait obscure, un homme qui se glissait le long des murailles et qui venait de la rue Pavée, s'arrêter dans le renfoncement au-dessus duquel Thénardier était comme suspendu. Cet homme fût rejoint par un second qui marchait avec la même précaution, puis par un troisième.

Ces trois hommes, qui + + + + +, avaient évidemment choisi ce renfoncement pour pouvoir causer sans être vus de la sentinelle qui garde le guichet de la Force à quelques pas de là.

avec deux abîmes à droite et à gauche, ne pouvant bouger, en proie au vertige d'une chute possible et à l'horreur d'une arrestation certaine, et sa pensée, comme le battant d'une cloche, allait de l'une de ces idées à l'autre : – Mort si je tombe, pris si je reste.

Dans cette angoisse, il vit **tout à coup**, la rue étant encore tout à fait obscure, un homme qui se glissait le long des murailles et qui venait **du côté** de la rue Pavée, s'arrêter dans le renfoncement au-dessus duquel Thénardier était comme suspendu. Cet homme fût rejoint par un second qui marchait avec la même précaution, puis par un troisième.

Ces trois hommes avaient évidemment choisi ce renfoncement pour pouvoir causer sans être vus de la sentinelle qui garde le guichet de la Force à quelques pas de là.

avec deux **gouffres** à droite et à gauche, ne pouvant bouger, en proie au vertige d'une chute possible et à l'horreur d'une arrestation certaine, et sa pensée, comme le battant d'une cloche, allait de l'une de ces idées à l'autre : – Mort si je tombe, pris si je reste.

Dans cette angoisse, il vit tout à coup, la rue étant encore tout à fait obscure, un homme qui se glissait le long des murailles et qui venait du côté de la rue Pavée, s'arrêter dans le renfoncement au-dessus duquel Thénardier était comme suspendu. Cet homme fût rejoint par un second qui marchait avec la même précaution, **puis par un troisième, puis par un quatrième. Quand ces hommes furent réunis, l'un d'eux souleva le loquet de la porte de la palissade, et ils entrèrent tous quatre dans l'enceinte où est la baraque. Ils se trouvaient précisément au-dessous de Thénardier.**

Ces hommes avaient évidemment choisi ce renfoncement pour pouvoir causer sans être vus **des passants ni** de la sentinelle qui garde le guichet de la Force à quelques pas de là.

Il faut dire aussi que la pluie tenait cette sentinelle bloquée dans sa guérite.

Thénardier, ne pouvant distinguer leurs visages, prêta l'oreille à leurs paroles avec l'attention désespérée d'un homme qui se sent perdu.

Thénardier vit passer devant ses yeux quelque chose qui ressemblait à l'espérance, ces hommes parlaient argot.

Le premier disait, bas, mais distinctement :
– Décarons. Qu'est-ce que nous maquillons icigo?¹

Le second répondit :
– Il lansquine à éteindre le riffe du rabouin. Et puis les coqueurs vont passer, il y a là un grivier qui porte gaffe, nous allons nous faire emballer icicaille.²

Ces deux mots, *icigo* et *icicaille*, qui tous deux veulent dire *ici*, et qui appartiennent, le premier à l'argot des barrières, le second à l'argot du Temple, furent des traits de lumière pour Thénardier. À *icigo* il reconnut Bigrenaille, qui était rôdeur de barrières, et à *icicaille* il reconnut Claquesous, qui avait été revendeur au Temple.

Thénardier, ne pouvant distinguer leurs visages, prêta l'oreille à leurs paroles avec l'attention désespérée d'un misérable qui se sent perdu.

Thénardier vit passer devant ses yeux quelque chose qui ressemblait à l'espérance, ces hommes parlaient argot.

Le premier disait, bas, mais distinctement :
– Décarons. Qu'est-ce que nous maquillons icigo?¹

Le second répondit :
– Il lansquine à éteindre le riffe du rabouin. Et puis les coqueurs vont passer, il y a là un grivier qui porte gaffe, nous allons nous faire emballer icicaille.²

Ces deux mots, *icigo* et *icicaille*, qui tous deux veulent dire *ici*, et qui appartiennent, le premier à l'argot des barrières, le second à l'argot du Temple, furent des traits de lumière pour Thénardier. À *icigo* il reconnut Bigrenaille, qui était rôdeur de barrières, et à *icicaille* il reconnut Claquesous, qui avait été revendeur au Temple.

L'antique argot du grand siècle ne se parle plus qu'au Temple, et Claquesous était le seul même qui le parlât bien purement. Sans *icicaille*, Thénardier ne l'aurait point reconnu, car il avait tout à fait dénaturé sa voix. [5]

Thénardier, ne pouvant distinguer leurs visages, prêta l'oreille à leurs paroles avec l'attention désespérée d'un misérable qui se sent perdu.

Thénardier vit passer devant ses yeux quelque chose qui ressemblait à l'espérance, ces hommes parlaient argot.

Le premier disait, bas, mais distinctement :
– Décarons. Qu'est-ce que nous maquillons icigo?²
[2]

Le second répondit :
– Il lansquine à éteindre le riffe du rabouin. Et puis les coqueurs vont passer, il y a là un grivier qui porte gaffe, nous allons nous faire emballer icicaille³. [3]

Ces deux mots, *icigo* et *icicaille*, qui tous deux veulent dire *ici*, et qui appartiennent, le premier à l'argot des barrières, le second à l'argot du Temple, furent des traits de lumière pour Thénardier. À *icigo* il reconnut **Brujon**, qui était rôdeur de barrières, et à *icicaille* **Babet**, qui, **parmi tous ses métiers**, avait été revendeur au Temple. [4]

L'antique argot du grand siècle ne se parle plus qu'au Temple, et **Babet** était le seul même qui le parlât bien purement. Sans *icicaille*, Thénardier ne l'aurait point reconnu, car il avait tout à fait dénaturé sa voix.

Cependant le troisième était intervenu :

– Rien ne presse encore, attendons un peu. Qu'est-ce qui nous dit qu'il n'a pas besoin de nous?

À ceci, qui n'était que du français, Thénardier reconnut Brujon, lequel mettait son élégance à entendre tous les argots et à n'en parler aucun.

Bigrenaille répliqua presque impétueusement, mais toujours à voix basse :

– Qu'est-ce que tu nous bonis là? Le tapissier n'aura pas pu tirer sa crampe. Il ne sait pas le truc, quoi! Bouliner sa limace et faucher ses empaffes pour maquiller une tortouse, caler des boulins aux lourdes, braser des faffes, faucher les durs, ligoter sa tortouze au pieu de sa vanterne et la balancer dehors, se planquer, se camoufler, il faut être mariol! Le vieux n'aura pas pu, il ne sait pas goupiner!³

Claquesous ajouta, dans ce pur + + argot classique que parlaient Poulaillet et Cartouche et qui est à l'argot nouveau, hardi et coloré et risqué dont usait Bigrenaille ce que la

Cependant le troisième était intervenu :

– Rien ne presse encore, attendons un peu. Qu'est-ce qui nous dit qu'il n'a pas besoin de nous?

À ceci, qui n'était que du français, Thénardier reconnut Brujon, lequel mettait son élégance à entendre tous les argots et à n'en parler aucun. [6]

Bigrenaille répliqua presque impétueusement, mais toujours à voix basse :

– Qu'est-ce que tu nous bonis là? Le tapissier n'aura pas pu tirer sa crampe. Il ne sait pas le truc, quoi! Bouliner sa limace et faucher ses empaffes pour maquiller une tortouse, caler des boulins aux lourdes, braser des faffes, **maquiller des caroubles**, faucher les durs, ligoter sa tortouze au pieu de sa vanterne et la balancer dehors, se planquer, se camoufler, il faut être mariol! Le vieux n'aura pas pu, il ne sait pas goupiner!³

Claquesous ajouta, dans ce pur et sage argot classique que parlaient Poulaillet et Cartouche et qui est à l'argot nouveau, hardi et coloré et risqué dont usait Bigrenaille ce que la

Cependant le troisième était intervenu :

– Rien ne presse encore, attendons un peu. Qu'est-ce qui nous dit qu'il n'a pas besoin de nous?

À ceci, qui n'était que du français, Thénardier reconnut **Montparnasse**, lequel mettait son élégance à entendre tous les argots et à n'en parler aucun.

Quant au quatrième, il se taisait, mais ses vastes épaules le dénonçaient. Thénardier n'hésita pas. C'était Gueulemer.

Brujon répliqua presque impétueusement, mais toujours à voix basse :

– Qu'est-ce que tu nous bonis là? Le tapissier n'aura pas pu tirer sa crampe. Il ne sait pas le truc, quoi! Bouliner sa limace et faucher ses empaffes pour maquiller une tortouse, caler des boulins aux lourdes, braser des faffes, maquiller des caroubles, faucher les durs, balancer sa tortouse dehors, se planquer, se camoufler, il faut être mariol! Le vieux n'aura pas pu, il ne sait pas goupiner!⁴

Babet ajouta, toujours dans ce sage argot classique que parlaient Poulaillet et Cartouche, et qui est à l'argot **hardi**, nouveau, coloré et risqué dont usait **Brujon** ce que la

langue de Racine est à la langue d'André Chénier :
– Tonorgue tapissier aura été fait marron dans l'escalier,

il se sera laissé jouer l'harnache par un roussin, peut-être même par un roussi.

Prête l'oche, Brujon, entends-tu ces criblements dans le collège?

Il est tombé, va!

Je n'ai pas taf, je ne suis pas un taffeur, c'est colombé, mais il n'y a plus qu'à faire les lézards, ou autrement on nous la fera gambiller. Ne renaude pas, viens avec nousiergue, allons picter une rouillarde encible.⁴

– On ne laisse pas les amis dans l'embarras, grommela Brujon.

– Je te bonis qu'il est malade! reprit Bigrenaille. A l'heure qu'il est, le tapissier ne vaut pas une broque! Nous n'y pouvons rien. Décarons. Je crois à tout moment qu'un cogne me ceintre en pogne!⁵

Bigrenaille ne résistait plus que faiblement.

langue de Racine est à la langue d'André Chénier :
– Tonorgue tapissier aura été fait marron dans l'escalier,

il se sera laissé jouer l'harnache par un roussin, peut-être même par un roussi **qui lui aura battu comtois**. Prête l'oche, Brujon, entends-tu ces criblements dans le collège? **Tu as vu toutes ces camoufles**. Il est tombé, va! **Il en sera quitte pour tirer ses vingt longues**. Je n'ai pas taf, je ne suis pas un taffeur, c'est colombé, mais il n'y a plus qu'à faire les lézards, ou autrement on nous la fera gambiller. Ne renaude pas, viens avec nousiergue, allons picter une rouillarde encible.⁴

– On ne laisse pas les amis dans l'embarras, grommela Brujon.

– Je te bonis qu'il est malade! reprit Bigrenaille. A l'heure **qui toque**, le tapissier ne vaut pas une broque! Nous n'y pouvons rien. Décarons. Je crois à tout moment qu'un cogne me ceintre en pogne!⁵

Bigrenaille ne résistait plus que faiblement.

Le fait est que ces trois hommes, avec cette fidélité qu'ont les bandits de ne jamais s'abandonner entr'eux, avaient rôdé toute la nuit autour de la Force,

langue de Racine est à la langue d'André Chénier :

– Tonorgue tapissier aura été fait marron dans l'escalier.

Il faut être arcasien. C'est un galifard. Il se sera laissé jouer l'harnache par un roussin, peut-être même par un roussi, qui lui aura battu comtois. Prête l'oche, **Montparnasse**, entends-tu ces criblements dans le collège? Tu as vu toutes ces camoufles. Il est tombé, va! Il en sera quitte pour tirer ses vingt longues. Je n'ai pas taf, je ne suis pas un taffeur, c'est colombé, mais il n'y a plus qu'à faire les lézards, ou autrement on nous la fera gambiller. Ne renaude pas, viens avec nousiergue, allons picter une rouillarde encible⁵.

– On ne laisse pas les amis dans l'embarras, grommela

Montparnasse.

– Je te bonis qu'il est malade! reprit **Brujon**. A l'heure qui toque, le tapissier ne vaut pas une broque! Nous n'y pouvons rien. Décarons. Je crois à tout moment qu'un cogne me ceintre en pogne⁶!

Montparnasse ne résistait plus que faiblement; le fait est que ces quatre hommes, avec cette fidélité qu'ont les bandits de ne jamais s'abandonner entre eux, avaient rôdé toute la nuit autour de la Force,

quel que fût le péril, dans l'espérance de voir surgir au haut de quelque muraille Thénardier. Mais la nuit qui devenait vraiment trop belle, c'était une averse à rendre toutes les rues désertes, le froid qui les gagnait, leurs vêtements trempés, leurs chaussures percées, le bruit inquiétant qui venait d'éclater dans la prison, les heures écoulées, les patrouilles rencontrées, l'espoir qui s'en allait, la peur qui revenait, tout cela leur ôtait le courage. Bigrenaille lui-même, ami de Thénardier, cédait. Un moment de plus, ils étaient partis. Thénardier haletait sur son mur comme les naufragés de *la Méduse* sur leur radeau en voyant le navire apparu s'évanouir à l'horizon.

Thénardier n'osait les appeler, un cri entendu pouvait tout perdre, il eut une idée, il prit dans sa poche le bout de la corde de Brujon qu'il avait détaché de la cheminée du Bâtiment-Neuf, et le jeta dans l'enceinte de la palissade.

Cette corde tomba à leurs pieds.

– Une corde, dit Brujon!

– L'aubergiste est là, ++ dit Bigrenaille.

Ils levèrent les yeux. Thénardier avança un peu la tête.

Il n'osait les appeler, un cri entendu pouvait tout perdre, il eut une idée, il prit dans sa poche le bout de la corde de Brujon qu'il avait détaché de la cheminée du Bâtiment-Neuf, et le jeta dans l'enceinte de la palissade. Cette corde tomba à leurs pieds.

– Une veuve⁶, dit Claquesous.

– L'aubergiste est là, ++ dit Bigrenaille.

Ils levèrent les yeux. Thénardier avança un peu la tête.

quel que fût le péril, dans l'espérance de voir surgir au haut de quelque muraille Thénardier. Mais la nuit qui devenait vraiment trop belle, c'était une averse à rendre toutes les rues désertes, le froid qui les gagnait, leurs vêtements trempés, leurs chaussures percées, le bruit inquiétant qui venait d'éclater dans la prison, les heures écoulées, les patrouilles rencontrées, l'espoir qui s'en allait, la peur qui revenait, tout cela les poussait à la retraite. Montparnasse lui-même, qui était peut-être un peu le gendre de Thénardier, cédait. Un moment de plus, ils étaient partis. Thénardier haletait sur son mur comme les naufragés de *la Méduse* sur leur radeau en voyant le navire apparu s'évanouir à l'horizon.

Il n'osait les appeler, un cri entendu pouvait tout perdre, il eut une idée, **une dernière, une leur;** il prit dans sa poche le bout de la corde de Brujon qu'il avait détaché de la cheminée du Bâtiment-Neuf, et le jeta dans l'enceinte de la palissade.

– Une veuve⁷¹ dit Babet.

– L'aubergiste est là, dit Montparnasse.

Ils levèrent les yeux. Thénardier avança un peu la tête.

– Vite! dit Bigrenaille, as-tu l'autre bout de la corde, Brujon?

– Oui.

– Noue les deux bouts ensemble, nous lui jetterons la corde, il la fixera au mur, il en aura assez pour descendre.

Thénardier se risqua à élever la voix.

– Je suis transi de froid, je ne puis plus bouger, je ne pourrai pas nouer la corde au mur.

– Il faut que l'un de nous monte, dit Bigrenaille.

– Trois étages! fit Brujon.

Un ancien tuyau de cheminée lequel avait servi à un poêle qu'on allumait jadis dans la baraque, rampait le long du mur et montait presque jusqu'à l'endroit où l'on apercevait Thénardier. Ce tuyau, alors fort lézardé et tout crevassé, est tombé depuis, mais on en voit encore les traces.

– On pourrait monter par là, fit Bigrenaille.

– Par ce tuyau, s'écria Claquesous? un orgue!⁶ jamais, il faudrait un mion.⁷

– Il faudrait un môme⁸, reprit Brujon.

– Où trouver un enfant +, dit Bigrenaille?

– Vite! dit Bigrenaille, as-tu l'autre bout de la corde, Brujon?

– Oui.

– Noue les deux bouts ensemble, nous lui jetterons la corde, il la fixera au mur, il en aura assez pour descendre.

Thénardier se risqua à élever la voix.

– Je suis transi de froid, je ne puis plus bouger, je ne pourrai pas nouer la corde au mur. [19]

– Il faut que l'un de nous monte, dit Bigrenaille.

– Trois étages! fit Brujon.

Un ancien tuyau de cheminée lequel avait servi à un poêle qu'on allumait jadis dans la baraque, rampait le long du mur et montait presque jusqu'à l'endroit où l'on apercevait Thénardier. Ce tuyau, alors fort lézardé et tout crevassé, est tombé depuis, mais on en voit encore les traces. **Il était fort étroit.**

– On pourrait monter par là, fit Bigrenaille.

– Par ce tuyau, s'écria Claquesous? un orgue!⁸ jamais, il faudrait un mion.⁹ [9]

– Il faudrait un môme¹⁰, reprit Brujon.

– Où trouver un enfant +, dit Bigrenaille?

– Vite! dit **Montparnasse**, as-tu l'autre bout de la corde, Brujon?

– Oui.

– Noue les deux bouts ensemble, nous lui jetterons la corde, il la fixera au mur, il en aura assez pour descendre.

Thénardier se risqua à élever la voix.

– Je suis transi.

– **On te réchauffera.**

– Je ne puis plus bouger.

– **Tu te laisseras glisser, nous te recevrons.**

– **J'ai les mains gourdes.**

– **Noue seulement la corde au mur.**

– **Je ne pourrai pas.** [20]

– Il faut que l'un de nous monte, dit **Montparnasse.**

– Trois étages! fit Brujon.

Un ancien **conduit en plâtre**, lequel avait servi à un poêle qu'on allumait jadis dans la baraque, rampait le long du mur et montait presque jusqu'à l'endroit où l'on apercevait Thénardier. Ce tuyau, alors fort lézardé et tout crevassé, est tombé depuis, mais on en voit encore les traces. Il était fort étroit.

– On pourrait monter par là, fit **Montparnasse.**

– Par ce tuyau? s'écria **Babet**, un orgue!⁹ jamais, il faudrait un mion¹⁰.

– Il faudrait un môme¹¹, reprit Brujon.

– Où trouver un **moucheron**? dit **Gueulemer.**

– Attendez, dit Claquesous. J’ai l’affaire.

Il partit en courant dans la direction de la Bastille.

Sept ou huit minutes après, il reparut + essoufflé, +, et amenant le petit Chavroche.

Le petit Chavroche regarda ces trois figures de bandits d’un air tranquille.

Bigrenaille lui adressa la parole :

– Mioche, es-tu un homme?

Chavroche haussa les épaules et répondit :

– Attendez, dit Claquesous. J’ai l’affaire.

Il **entr’ouvrit doucement la porte de la palissade, s’assura qu’aucun passant ne traversait la rue, sortit avec précaution, referma la porte derrière lui,** et partit en courant dans la direction de la Bastille.

Sept ou huit minutes après **la porte se rouvrit enfin, et Claquesous parut** essoufflé, et amenant Chavroche. **La pluie qui continuait de tomber faisait la rue complètement déserte.**

Le petit Chavroche regarda ces trois figures de bandits d’un air tranquille.

Bigrenaille lui adressa la parole :

– Mioche, es-tu un homme?

Chavroche haussa les épaules et répondit :

– **Un même comme mézig est un orgue et des orgues comme vousailles sont des mêmes.**¹¹ [10]

– **Comme le mion joue du crachoir, s’écria Claquesous!**¹²

– **Le même pantinois n’est pas maquillé de fertile lansquinée, ajouta Brujon.**¹³

– Attendez, dit **Montparnasse.** J’ai l’affaire.

Il entr’ouvrit doucement la porte de la palissade, s’assura qu’aucun passant ne traversait la rue, sortit avec précaution, referma la porte derrière lui, et partit en courant dans la direction de la Bastille.

Sept ou huit minutes **s’écoulèrent, huit mille siècles pour Thénardier; Babet, Brujon et Gueulemer ne desserraient pas les dents;** la porte se rouvrit enfin, et **Montparnasse** parut, essoufflé, et amenant **Gavroche.** La pluie continuait **de faire** la rue complètement déserte.

Le petit **Gavroche entra dans l’enceinte** et regarda ces figures de bandits d’un air tranquille.

L’eau lui dégouttait des cheveux. Gueulemer lui adressa la parole :

– Mioche, es-tu un homme?

Gavroche haussa les épaules et répondit :

– **Un même comme mézig est un orgue et des orgues comme vousailles sont des mêmes**¹².

Comme le mion joue du crachoir¹³! s’écria **Babet.**

– Le même pantinois n’est pas maquillé de fertile lansquinée¹⁴, ajouta Brujon.

- Qu'est-ce qu'il vous faut?

- Grimper par ce tuyau au haut de ce mur avec cette corde, dit Bigrenaille.

- Et ligoter la tortouze au montant de la vanterne, ajouta Brujon. [7]

Le gamin regarda la corde, le tuyau, le mur, la fenêtre, et fit cet inexprimable et dédaigneux bruit des lèvres qui signifie :

- Que ça!

- Il y a un homme là-haut que tu sauveras, reprit Bigrenaille.

- Veux-tu, dit Brujon?

- Pardi, répondit l'enfant!

Bigrenaille saisit Chavroche d'un bras, le posa sur le toit de la baraque, et lui remit la corde que Brujon avait renouée pendant l'absence de Claquesous.

Le gamin se dirigea résolument vers le tuyau où il était facile d'entrer grâce à une large crevasse qui touchait au toit.

Au moment où il allait monter, Thénardier se pencha vers lui, la première lueur du jour blanchissait son front inondé de sueur,

- Qu'est-ce qu'il vous faut? dit Chavroche.

Bigrenaille répondit :

- Grimper par ce tuyau.

- Avec cette **veuve**¹⁴, fit **Claquesous**.

- Et ligoter la **tortouze**¹⁵, continua Brujon. [8]

- **Et puis? dit Chavroche.**

- **Voilà! dit Bigrenaille.**

Le gamin regarda la corde, le tuyau, le mur, la fenêtre, et fit cet inexprimable et dédaigneux bruit des lèvres qui signifie :

- Que ça!

- Il y a un homme là-haut que tu sauveras, reprit Bigrenaille.

- Veux-tu, dit Brujon?

- Pardi, répondit l'enfant!

Et il ôta ses souliers. [17]

Bigrenaille saisit Chavroche d'un bras, le posa sur le toit de la baraque, et lui remit la corde que Brujon avait renouée pendant l'absence de Claquesous.

Le gamin se dirigea vers le tuyau où il était facile d'entrer grâce à une large crevasse qui touchait au toit.

Au moment où il allait monter, Thénardier se pencha vers lui, la première lueur du jour blanchissait son front inondé de sueur,

- Qu'est-ce qu'il vous faut? dit Gavroche.

Montparnasse

répondit :

- Grimper par ce tuyau.

- Avec cette **veuve**¹⁵, fit **Babet**.

- Et ligoter la tortouze¹⁶, continua Brujon.

- Et puis? dit Gavroche.

- Voilà! dit **Gueulemer**.

Le gamin **examina** la corde, le tuyau, le mur, les fenêtres, et fit cet inexprimable et dédaigneux bruit des lèvres qui signifie :

- Que ça!

- Il y a un homme là-haut que tu sauveras, reprit **Montparnasse**.

- Veux-tu? reprit Brujon.

- **Serin!** répondit l'enfant **comme si la question lui paraissait inouïe**; et il ôta ses souliers. [18]

Gueulemer saisit **Gavroche** d'un bras, le posa sur le toit de la baraque, **dont les planches vermoulues pliaient sous le poids de l'enfant**, et lui remit la corde que Brujon avait renouée pendant l'absence de **Montparnasse**. Le gamin se dirigea vers le tuyau où il était facile d'entrer grâce à une large crevasse qui touchait au toit. Au moment où il allait monter, Thénardier, **qui voyait le salut et la vie s'approcher**, se pencha **au bord du mur**, la première lueur du jour blanchissait son front inondé de sueur,

ses pommettes livides, son nez effilé et sauvage, sa barbe grise toute hérissée, et Chavroche le reconnut :

– Tiens, dit-il! c'est mon père!... Oh! cela n'empêche pas.

Et prenant la corde dans ses dents, il commença résolument l'escalade.

La corde fut nouée solidement à la traverse supérieure de la fenêtre.

Un moment après, Thénardier était dans la rue.

Dès qu'il eut touché le pavé, dès qu'il se sentit libre, il ne fut plus ni fatigué, ni transi, ni tremblant; les choses terribles dont il sortait s'évanouirent comme un rêve, toute cette étrange et féroce intelligence se réveilla, et se trouva debout et libre + + le pavé, prête à marcher devant elle. Voici quel fut le premier mot de cet homme :

– Maintenant, qui allons-nous faucher? [13]

– Rencognons-nous bien dans + +, dit Brujon.

ses pommettes livides, son nez effilé et sauvage, sa barbe grise toute hérissée, et Chavroche le reconnut :

– Tiens, dit-il! c'est mon père!... Oh! cela n'empêche pas.

Et prenant la corde dans ses dents, il commença résolument l'escalade.

Il parvint au haut de la masure, enfourcha le vieux mur comme un cheval, et noua solidement la corde à la traverse supérieure de la fenêtre.

Un moment après, Thénardier était dans la rue.

Dès qu'il eut touché le pavé, dès qu'il se sentit **hors de danger**, il ne fut plus ni fatigué, ni transi, ni tremblant; les choses terribles dont il sortait s'évanouirent comme **une fumée**, toute cette étrange et féroce intelligence se réveilla, et se trouva debout et libre, prête à marcher devant elle. Voici quel fut le premier mot de cet homme :

– Maintenant, qui allons-nous **manger**?

Il est inutile d'expliquer le sens de ce mot affreusement transparent qui signifie tout à la fois tuer, assassiner et dévaliser. Manger, lisez : dévorer.

[14]

– Rencognons-nous bien, dit Brujon.

ses pommettes livides, son nez effilé et sauvage, sa

barbe grise toute hérissée, et **Gavroche** le reconnut :

– Tiens! dit-il, c'est mon père!... Oh! cela n'empêche pas.

Et prenant la corde dans ses dents, il commença résolument l'escalade.

Il parvint au haut de la masure, enfourcha le vieux mur comme un cheval, et noua solidement la corde à la traverse supérieure de la fenêtre.

Un moment après, Thénardier était dans la rue.

Dès qu'il eut touché le pavé, dès qu'il se sentit hors de danger, il ne fut plus ni fatigué, ni transi, ni tremblant; les choses terribles dont il sortait s'évanouirent comme une fumée, toute cette étrange et féroce intelligence se réveilla, et se trouva debout et libre, prête à marcher devant elle. Voici quel fut le premier mot de cet homme :

– Maintenant, qui allons-nous manger?

Il est inutile d'expliquer le sens de ce mot affreusement transparent qui signifie tout à la fois tuer, assassiner et dévaliser. *Manger*, sens vrai : *dévorer*.

– Rencognons-nous bien, dit Brujon.

Finissons en trois mots, et nous nous séparerons tout de suite. Il y avait une affaire qui avait l'air bonne rue Plumet, rue déserte, une maison isolée, une vieille grille pourrie sur un jardin, des femmes seules.

– Eh bien! pourquoi pas, demanda Thénardier?

– Ta fille, Palmyre, a été voir la chose, répondit Bigrenaille. [15]

– Et elle a apporté un biscuit à Magnon, ajouta Claquesous. Rien à maquiller là.⁹

– Elle n'est pas loffe¹⁰, fit Thénardier. Pourtant il faudra voir.

Cependant aucun de ces hommes n'avait plus l'air de voir Chavroche qui, pendant ce colloque s'était assis sur une des bornes de la baraque; il attendit quelques instants, peut-être que son père se tournât vers lui, puis il s'écria :

– C'est fini? Vous n'avez plus besoin de moi, les hommes? vous voilà tirés d'affaire. Je m'en vas. Il faut que j'aïlle lever mes mômes.

Quand il eut disparu au tournant de la rue des Ballets, Bigrenaille prit Thénardier à part :

– As-tu regardé le même, lui demanda-t-il?

Finissons en trois mots, et nous nous séparerons tout de suite. Il y avait une affaire qui avait l'air bonne rue Plumet, une rue déserte, une maison isolée, une vieille grille pourrie sur un jardin, des femmes seules.

– Eh bien! pourquoi pas, demanda Thénardier?

– **Ta fée**¹⁸, Palmyre, a été voir la chose, répondit Bigrenaille. [16]

– Et elle a apporté un biscuit à Magnon, ajouta Claquesous. Rien à maquiller là.¹⁹

– **La fée** n'est pas loffe²⁰, fit Thénardier. Pourtant il faudra voir.

Cependant aucun de ces hommes n'avait plus l'air de voir Chavroche qui, pendant ce colloque s'était assis sur une des bornes de la palissade; il attendit quelques instants, peut-être que son père se tournât vers lui, puis il **remit ses souliers, et dit** :

– C'est fini? Vous n'avez plus besoin de moi, les hommes? vous voilà tirés d'affaire. Je m'en vas. Il faut que j'aïlle lever mes mômes.

Les quatre hommes sortirent l'un après l'autre de la palissade.

Quand Chavroche eut disparu au tournant de la rue des Ballets, Bigrenaille prit Thénardier à part :

– As-tu regardé le même, lui demanda-t-il? [11]

Finissons en trois mots, et nous nous séparerons tout de suite. Il y avait une affaire qui avait l'air bonne rue Plumet, une rue déserte, une maison isolée, une vieille grille pourrie sur un jardin, des femmes seules.

– Eh bien! pourquoi pas? demanda Thénardier.

– Ta fée¹⁹, **Eponine**, a été voir la chose, répondit **Babet**.

– Et elle a apporté un biscuit à Magnon, ajouta **Gueulemer**. Rien à maquiller là²⁰.

– La fée n'est pas loffe²¹, fit Thénardier. Pourtant il faudra voir.

– **Oui, oui, dit Brujon, il faudra voir.**

Cependant aucun de ces hommes n'avait plus l'air de voir **Gavroche** qui, pendant ce colloque, s'était assis sur une des bornes de la palissade; il attendit quelques instants, peut-être que son père se tournât vers lui, puis il remit ses souliers, et dit :

– C'est fini? vous n'avez plus besoin de moi, les hommes? vous voilà tirés d'affaire. Je m'en vas. Il faut que j'aïlle lever mes mômes.

Et il s'en alla.

Les **cinq** hommes sortirent l'un après l'autre de la palissade.

Quand **Gavroche** eut disparu au tournant de la rue des Ballets, **Babet** prit Thénardier à part :

– As-tu regardé **ce mion**? lui demanda-t-il. [12]

– Quel même?
– Le même qui a grimpé au mur et t'a porté la corde.
– Pas trop.
– Eh bien, je ne sais pas, mais il me semble que c'est ton fils.
– Bah! dit Thénardier, crois-tu?

Tiens, je ne suis pas fâché de ne pas l'avoir reconnu.

[Dans le ms ces notes sont en marge, numérotées de manière continue page par page. Elles sont postérieures, peut-être de très peu, à la rédaction du texte dont elles intègrent d'emblée toutes les modifications. De là que les traductions en 3 et 4 débordent le texte.]

1. Allons-nous-en. Qu'est-ce que nous faisons-nous ici.
2. Il pleut à éteindre le feu du diable. Et puis les gens de police vont passer. Il y a là un soldat qui fait sentinelle. Nous allons nous faire arrêter ici.
3. Qu'est-ce que tu nous dis là? L'aubergiste n'a pas pu s'évader. Il ne sait pas le métier, quoi! Déchirer sa chemise et couper ses draps de lit pour faire une corde, faire des trous aux portes, fabriquer des faux papiers, faire des fausses clefs, couper ses fers, attacher sa corde au barreau de sa fenêtre et la jeter dehors, se cacher, se déguiser, il faut être malin!

– Quel même?
– Le même qui a grimpé au mur et t'a porté la corde.
– Pas trop.
– Eh bien, je ne sais pas, mais il me semble que c'est ton fils.
– Bah! dit Thénardier, crois-tu?

1. Allons-nous-en. Qu'est-ce que nous faisons-nous ici.
2. Il pleut à éteindre le feu du diable. Et puis les gens de police vont passer. Il y a là un soldat qui fait sentinelle. Nous allons nous faire arrêter ici.
3. Qu'est-ce que tu nous dis là? L'aubergiste n'a pas pu s'évader. Il ne sait pas le métier, quoi! Déchirer sa chemise et couper ses draps de lit pour faire une corde, faire des trous aux portes, fabriquer des faux papiers, faire des fausses clefs, couper ses fers, attacher sa corde au barreau de sa fenêtre et la jeter dehors, se cacher, se déguiser, il faut être malin!

– Quel **mion**?
– Le **mion** qui a grimpé au mur et t'a porté la corde.
– Pas trop.
– Eh bien, je ne sais pas, mais il me semble que c'est ton fils.
– Bah! dit Thénardier, crois-tu?

1. Quelle bonne nuit pour une évasion!

2. Allons-nous-en. Qu'est-ce que nous faisons ici?
3. Il pleut à éteindre le feu du diable. Et puis les gens de police vont passer. Il y a là un soldat qui fait sentinelle. Nous allons nous faire arrêter ici.
4. Qu'est-ce que tu nous dis là! L'aubergiste n'a pas pu s'évader. Il ne sait pas le métier, quoi! Déchirer sa chemise et couper ses draps des lit pour faire une corde, faire des trous aux portes, fabriquer des faux papiers, faire des fausses clefs, couper ses fers, **suspendre sa corde dehors**, se cacher, se déguiser, il faut être malin!

Le vieux n'aura pas pu, il ne sait pas travailler.

4. Ton aubergiste aura été pris sur le fait. Il se sera laissé duper par un mouchard, peut-être même par un mouton qui aura fait le compère. Ecoute, Brujon, entends-tu ces cris dans la prison? Tu as vu toutes ces chandelles. Il est repris, va! Il en sera quitte pour faire ses vingt ans. Je n'ai pas peur, je ne suis pas un poltron, c'est connu, mais il n'y a plus rien à faire, ou autrement on nous la fera danser. Ne te fâche pas, viens avec nous, allons boire une bouteille de vieux vin ensemble.

5. Je te dis qu'il est repris, à l'heure qu'il est l'aubergiste ne vaut pas un liard. Nous n'y pouvons rien. Allons-nous-en. Je crois à tout moment qu'un sergent de ville me tient dans sa main.

6. Un homme.

7. Un enfant (argot du Temple).

8. Un enfant (argot des barrières).

Le vieux n'aura pas pu, il ne sait pas travailler.

4. Ton aubergiste aura été pris sur le fait. Il se sera laissé duper par un mouchard, peut-être même par un mouton qui aura fait le compère. Ecoute, Brujon, entends-tu ces cris dans la prison? Tu as vu toutes ces chandelles. Il est repris, va! Il en sera quitte pour faire ses vingt ans. Je n'ai pas peur, je ne suis pas un poltron, c'est connu, mais il n'y a plus rien à faire, ou autrement on nous la fera danser. Ne te fâche pas, viens avec nous, allons boire une bouteille de vieux vin ensemble.

5. Je te dis qu'il est repris, à l'heure qu'il est l'aubergiste ne vaut pas un liard. Nous n'y pouvons rien. Allons-nous-en. Je crois à tout moment qu'un sergent de ville me tient dans sa main.

6. Une corde (a. T)

7. Ma corde (A.B.)

8. Un homme.

9. Un enfant (argot du Temple).

10. Un enfant (argot des barrières).

11. Un enfant comme moi est un homme et des hommes comme vous sont des enfants.

12. Comme l'enfant a la langue bien pendue!

Le vieux n'aura pas pu, il ne sait pas travailler.

5. Ton aubergiste aura été pris sur le fait. **Il faut être malin. C'est un apprenti.** Il se sera laissé duper par un mouchard, peut-être même par un mouton, qui aura fait le compère. Ecoute, **Montparnasse**, entends-tu ces cris dans la prison? Tu as vu toutes ces chandelles. Il est repris, va! Il en sera quitte pour faire ses vingt ans. Je n'ai pas peur, je ne suis pas un poltron, c'est connu, mais il n'y a plus rien à faire, ou autrement on nous la fera danser. Ne te fâche pas, viens avec nous, allons boire une bouteille de vieux vin ensemble.

6. Je te dis qu'il est repris, à l'heure qu'il est, l'aubergiste ne vaut pas un liard. Nous n'y pouvons rien. Allons-nous-en. Je crois à tout moment qu'un sergent de ville me tient dans sa main.

7. Une corde (**argot du Temple**).

8. Ma corde (**argot des barrières**).

9. Un homme.

10. Un enfant (argot du Temple).

11. Un enfant (argot des barrières).

12. Un enfant comme moi est un homme et des hommes comme vous sont des enfants.

13. Comme l'enfant a la langue bien pendue!

- 9. Rien à faire là.
- 10. Bête.

- 13. L'enfant de Paris n'est pas fait de paille mouillée.**
- 14. Cette corde.**
- 15. Attacher la corde.**
- 16. Au haut du mur.**
- 17. A la traverse de la fenêtre.**
- 18. Ta fille.**
- 19. Rien à faire là.
- 20. Bête.

- 14. L'enfant de Paris n'est pas fait en paille mouillée.
- 15. Cette corde.
- 16. Attacher la corde.
- 17. Au haut du mur.
- 18. À la traverse de la fenêtre.
- 19. Ta fille.
- 20. Rien à faire là.
- 21. Bête.

ANALYSE

Nous nous concentrerons surtout sur le lexique au cours de l'analyse de ce chapitre. En effet, grâce au travail conduit par Hugo, nous pourrions montrer la complexité de la langue argotique. Il s'agit d'une langue qui ne peut être comprise que par ses locuteurs à cause de sa structure et de sa formation complexes.

Nous aurons ainsi les moyens pour montrer que ce langage particulier plonge ses racines dans la culture et la pensée de la société en marge. En effet, à travers l'explication d'un mot, nous pouvons saisir des aspects de la vie des misérables à l'époque. Grâce aux exemples, nous étudierons le mélange avec d'autres langues anciennes, comme le latin, ou contemporaines, comme l'italien ou le provençal.

Nous commençons notre analyse en rapportant les énoncés argotiques écrits par Hugo, desquels il donne aussi des explications dans des notes. Nous précisons que ces notes ont été ajoutées par l'écrivain après sa rédaction, comme le signale l'équipe Hugo qui a analysé les manuscrits originaux :

Dans le manuscrit ces notes sont en marge, numérotées de manière continue page par page. Elles sont postérieures, peut-être de très peu, à la rédaction du texte dont elles intègrent d'emblée toutes les modifications¹.

Après s'être documenté, Hugo vise à montrer qu'il n'a pas pris de libertés avec l'emploi de l'argot dans son roman pour un simple et seul besoin de vraisemblance, mais qu'il veut aussi décrire un nouveau milieu. Comme nous l'avons déjà abordé, il conduit une étude ethnolinguistique de la société qu'il veut représenter dans tous ses aspects, surtout dans sa langue. Cette enquête linguistique nous donne non seulement plusieurs informations sur la culture et sur la vie de ses locuteurs, mais aussi sur la manière dont les marginaux parlaient au temps de Hugo. En effet, souvent ces phrases argotiques semblent être des citations ou des énoncés que l'écrivain rapporte dans son roman après les avoir entendus dans la rue.

¹ Information disponible sur le site: groupugo.div.jussieu.fr.

Le lexique

L'étude génétique de ce chapitre, nous montre que Hugo n'apporte pas de gros changements aux dialogues des trois textes. Toutefois il s'agit d'un chapitre qui nous fournit plusieurs informations lexicales. En effet, Hugo ajoute aussi de nouveaux termes argotiques d'une rédaction à l'autre ou des notes explicatives, pour amplifier le vocabulaire et pour montrer le soin de ses recherches sur la langue. Par exemple, dans la troisième rédaction des *Misérables*, Hugo ajoute cette phrase prononcée par un des voleurs, Brujon : « quelle bonne *sorgue* pour une *crampe* ! » [1] que Hugo traduit dans une note avec : « quelle bonne nuit pour une évasion ! ».

En ce qui concerne le substantif *sorgue*, qui signifie « nuit² » dans l'argot des voleurs, nous pouvons le définir comme le moment préféré par la pègre pour ses activités. En effet, ce terme vient du « provençal *sorn* (à rapprocher de *sournois*) ayant donné *sorne* puis, par déformation, *sorgue*³ ». Avec ce mot, on identifie la partie de la journée pendant laquelle agissent les fourbes et les hypocrites qui vivent des expédients et des vols.

La seconde expression qui est supportée par une note explicative est : « *Décarons*. Qu'est-ce que nous *maquillons icigo*? » [2], traduite par Hugo : « Allons-nous-en. Qu'est-ce que nous faisons-nous ici. »

En analysant le verbe *maquiller*, nous découvrons qu'il a plusieurs significations. C'est une des raisons pour lesquelles Hugo ajoute une traduction de ses phrases argotique.

Maquiller (milieu XV^e) est un terme d'argot issu de l'ancien picard *makier* « faire », lui-même emprunté au moyen néerlandais *maken* du même sens. En argot, *maquiller* a d'abord le sens de « travailler » (XV^e) avant de prendre, par glissement de sens, celui de « voler » (début XVII^e), puis, par extension, celui plus général de « faire » (XVIII^e) : *Qu'est-ce qu'il maquille, celui-là ?* [...] Ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle que (*se*) *maquiller* prend, en argot du théâtre, le sens aujourd'hui répandu de « (se) farder, (se) grimer », d'où, au figuré, le sens de « falsifier, trafiquer » : *maquiller les chiffres*⁴.

² Alfred Delvau, *Le Dictionnaire de la langue verte, argots parisiens comparés*, op. cit., p. 422.

³ Jacques Dendien, *Le Trésor de la langue française informatisé*, Université de Lorraine. Définition disponible sur le site : <http://atilf.atilf.fr/>

⁴ Jean Dubois, *Grand dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 2005. Disponible aussi sur le site: Gaétan Saint-Pierre, Les mots issus de l'argot : mots voyous devenus respectables, Correspondance, t. 17, n. 2, janvier 2012 : <http://correspo.cedmd.qc.ca/Corr17-2/Curiosites.html>

Le vocabulaire argotique se construit par emprunt de plusieurs termes à l'italien, comme par exemple le substantif *rabouin*, emprunté à l'italien *rabacchio*⁵, de la phrase :

Il *lansquine* à éteindre le *riffe* du *rabouin*. Et puis les *coqueurs* vont passer, il y a là un *grivier* qui *porte gaffe*, nous allons nous faire *emballer icicaille*. [3]

Le verbe *lansquiner* a été créé par la suffixation argotique « -quin » sur le verbe *lancer*, qui dérive de *lance* (*ance* du vieil argot), c'est-à-dire, l'eau et le verbe signifie pleuvoir⁶.

Déjà dans la première rédaction du texte, Hugo nous explique la provenance des deux adverbes *icigo* et *icicaille* (formés par suffixation parasitaire, avec les suffixes péjoratifs « -igo » et « -aille »⁷) :

Ces deux mots, *icigo* et *icicaille*, qui tous deux veulent dire *ici*, et qui appartiennent, le premier à l'argot des barrières, le second à l'argot du Temple. [4]

Dans le texte de 1848, l'écrivain précise que :

L'antique argot du grand siècle ne se parle plus qu'au Temple, et Claquesous était le seul même qui le parlât bien purement. Sans *icicaille*, Thénardier ne l'aurait point reconnu, car il avait tout à fait dénaturé sa voix.

À *icigo* il reconnut Bigrenaille, qui était rôdeur de barrières, et à *icicaille* il reconnut Claquesous, qui avait été revendeur au Temple. [5]

Avec ces éclaircissements, Hugo nous indique non seulement le sens des termes argotiques qu'il emploie, mais aussi leur appartenance à une société argotique précise, celle des barrières, du Temple ou des voleurs, par exemple. Ainsi, en reconnaissant l'appartenance des mots à un certain milieu, nous pouvons comprendre aussi la provenance sociale des locuteurs. Comme dans le cas d'un autre personnage :

Cependant le troisième était intervenu :

– Rien ne presse encore, attendons un peu. Qu'est-ce qui nous dit qu'il n'a pas besoin de nous ?

À ceci, qui n'était que du français, Thénardier reconnut Brujon, lequel mettait son élégance à entendre tous les argots et à n'en parler aucun. [6]

⁵ *Ibid.*

⁶ Pierre Guiraud, *L'argot*, *op. cit.*, p. 95.

⁷ *Ibid.*, p. 86-87.

D'une rédaction à l'autre, Hugo nous donne toutes les façons de nommer les objets, les personnes ou les actions qui concernent la vie de tous les jours de la pègre. Nous analyserons les éléments les plus importants, par exemple la corde. Pour les malfaiteurs, cet objet est leur outil de travail, le moyen qui leur permet de conduire leurs vols ou d'échapper de prison. C'est parce que c'est un objet très utilisé qu'il y a plusieurs termes pour le définir. En rapportant les répliques qui suivent, nous pourrions mieux comprendre les différentes variantes pour exprimer la corde:

- *Grimper* par ce tuyau au haut de ce mur avec cette corde, dit Bigrenaille.
- Et *ligoter la tortouze* au montant de la *vanterne*, ajouta Brujon. [7]

Qui se transforme dans le texte final :

- Montparnasse répondit :
- Grimper par ce tuyau.
- Avec cette *veuve*, fit Babet.
- Et *ligoter la tortouze*, continua Brujon. [8]

Tout d'abord, nous observons que Hugo n'ajoute les notes que dans la deuxième rédaction du texte, conservées aussi dans la rédaction finale, où il précise que *veuve* signifie « corde » dans l'argot du Temple et *ligoter la tortouze*, « attacher la corde », où *ligoter* dérive de *ligote*, c'est-à-dire la « corde » dans l'argot des voleurs⁸.

Un autre mot important à étudier pour comprendre encore plus profondément le milieu de la pègre, est le substantif *truc*. Aujourd'hui avec ce terme on définit la « façon d'agir qui demande de l'habileté » ou « une chose non identifiée »⁹, dans sa note, Hugo traduit ce mot par « métier ». En effet, il dérive du « fourbesque *trucco*, « [qui] est à l'origine le bâton des gueux. Et, soit parce qu'ils s'en servaient habilement pour se battre, ou peut-être pour simuler une fausse infirmité, *truc* a pris le sens de manière particulière de voler, puis métier de voleur, enfin industrie quelconque¹⁰ ».

Un des lieux le plus fréquenté par les malfaiteurs est le *collège*, selon la traduction de l'écrivain, la « prison ». Nous pouvons interpréter cette signification en supposant qu'en

⁸ Alfred Delvau, *Le Dictionnaire de la langue verte, argots parisiens comparés, op. cit.*, p. 259.

⁹ Josette Rey-Debove, *Dictionnaire du français, op. cit.*, p. 1047.

¹⁰ Pierre Guiraud, *L'argot, op. cit.*, p. 38.

prison souvent les délinquants organisaient leurs vols futurs et surtout qu'ils apprenaient de nouvelles techniques pour voler ou vivre d'expédients.

Nous avons déjà vu dans le chapitre précédent que l'écrivain nous enseigne plusieurs façons pour définir l'enfant et qu'il mélange ainsi les différents argots. Par exemple, Hugo nous donne la définition de *môme*, c'est-à-dire « enfant » dans l'argot des barrières, de *mion*, « enfant » dans l'argot du Temple, qu'il n'avait jamais fourni dans les chapitres précédents. Toutefois, il n'explique pas le substantif *moucheron*, de la réplique finale, substitué à *enfant* de la première rédaction. Il s'agit d'un autre mot pour indiquer « l'enfant, le gamin, l'apprenti » dans l'argot des faubouriens¹¹, dont nous aurions pu comprendre la signification grâce à la comparaison des textes :

- Par ce tuyau, s'écria Claquesous? un *orgue!* jamais, il faudrait un *mion*.
- Il faudrait un *môme*, reprit Brujon.
- Où trouver un *moucheron?* dit Gueulemer. [9]

Dans le texte à l'interruption de 1848, l'écrivain joue sur les mots homme-enfant, en argot ou en français standard, pour nous faire comprendre aussi que Gavroche est un enfant déjà grand:

- Bigrenaille lui adressa la parole :
- Mioche, es-tu un homme?
- Chavroche haussa les épaules et répondit :
- Un *môme* comme *mézig* est un *orgue* et des *orgues* comme *vousailles* sont des mômes. [10]

La dernière réplique, ajoutée seulement dans le texte de 1848, est emblématique. Selon l'explication de Hugo cette phrase veut dire : « Un enfant comme moi est un homme et des hommes comme vous sont des enfants. ». Nous reconnaissons dans cet énoncé deux mots formés par suffixation cryptologique variable, à savoir *mézig* et *vousailles*. Le suffixe «-zigue» veut dire « individu, homme¹² » et «-ailles» est le typique suffixe péjoratif. Il y a aussi le mot *orgue*, qui signifie « homme » dans l'argot des voleurs, mais qui est aussi employé comme suffixe, par exemple avec les pronoms toniques comme *monorgue*, *tonorgue*¹³.

¹¹ Alfred Delvau, *Dictionnaire sur la langue verte*, op.cit., p. 303.

¹² Pierre Guiraud, *L'argot*, op.cit., p. 91.

¹³ Alfred Delvau, *Dictionnaire sur la langue verte*, op.cit., p. 319.

En comparant les trois textes, nous pouvons observer aussi des variations lexicales comme :

- As-tu regardé le *môme*, lui demanda-t-il?[11]
- As-tu regardé *ce mion*? lui demanda-t-il. [12]

Dans le texte final l'écrivain préfère le substantif *mion*. Nous pouvons expliquer ce choix, en analysant non le sens des deux mots qui signifient tous les deux « enfant, petit garçon », mais leur appartenance. En effet, *môme* est le substantif employé dans l'argot des ouvriers, en revanche, *mion* appartient à l'argot du peuple. Probablement, Hugo estime plus convenable d'utiliser l'argot du peuple, en considérant le contexte et la situation qu'il est en train de décrire.

En analysant les deux versions, le texte initial et celui à l'interruption de 1848, nous pouvons saisir le sens du mot *faucher* sans aucune traduction :

- Maintenant, qui allons-nous *faucher*? (texte initial) [13]

- Maintenant, qui allons-nous *manger*?

Il est inutile d'expliquer le sens de ce mot affreusement transparent qui signifie tout à la fois tuer, assassiner et dévaliser. *Manger*, lisez : *dévoré*. (texte à l'interruption de 1848) [14]

Dans la seconde version, l'écrivain nous explique l'interprétation du verbe *manger*. Il choisit d'employer un mot du français standard, plutôt que de l'argot des voleurs. Peut-être que le verbe *faucher*, défini par Delvau comme : « couper, au sens propre et au figuré ; tuer ; voler ¹⁴», a une acception trop forte pour le dialogue et que l'écrivain préfère donc laisser à l'imagination du lecteur ce qu'il voulait dire. En outre, comme le soutient aussi Guiraud¹⁵, l'argot est une langue qui se construit à travers des images, des métaphores, donc il ne faut pas être trop direct et explicite quand on parle, mais laisser la pensée ouverte à plusieurs interprétations de mots entendus, pour ne se faire comprendre trop aisément.

Le substantif *fée* est un autre terme que nous pouvons comprendre grâce à la comparaison entre les versions:

- Elle n'est pas *loffé*, fit Thénardier. Pourtant il faudra voir. (texte à l'interruption de 1848) [15]

¹⁴*Ibid.*, p. 171.

¹⁵ Pierre Guiraud, *L'argot, op. cit.*, p. 84.

– *La fée* n'est pas loffe, fit Thénardier. Pourtant il faudra voir. (texte final) [16]

En effet, bien que l'écrivain dans sa note explique que *fée* signifie « fille », nous pouvons facilement le comprendre grâce au contexte et à la première version où apparaît le pronom sujet féminin « elle ». Au contraire, nous avons besoin du support de la note pour comprendre le sens du mot *loffé*, c'est-à-dire « bête ».

Nous constatons un autre élément des dialogues qui subit des variations : les interjections:

– *Pardi*, répondit l'enfant! Et il ôta ses souliers. [17]
– *Serin!* répondit l'enfant comme si la question lui paraissait inouïe; et il ôta ses souliers. [18]

De la substitution de *pardi* avec *serin* dans le texte final, nous observons que Hugo recherche un mot avec une signification plus brutale. En effet, *pardi* est une « interjection dans le style familier qui exprime une exclamation qu'on emploie pour renforcer ce que l'on dit¹⁶ », en revanche, *serin* est un substantif et un adjectif qui veut dire : « Imbécile, ou seulement homme naïf. » dans l'argot des faubouriens ou « Gendarme de la banlieue » dans l'argot des voyous¹⁷.

La ponctuation et le rythme

Dans ce chapitre Hugo apporte peu de remaniements à la ponctuation. Toutefois, dans la phrase :

– Je suis transi de froid, je ne puis plus bouger, je ne pourrai pas nouer la corde au mur. [19]

qui est transformée dans le texte final:

– Je suis transi.
– On te réchauffera.
– Je ne puis plus bouger.
– Tu te laisseras glisser, nous te recevrons.
– J'ai les mains gourdes.
– Noue seulement la corde au mur.
– Je ne pourrai pas. [20]

¹⁶ Josette Rey-Debove, *Dictionnaire du français*, op. cit., p.717.

¹⁷ Alfred Delvau, *Dictionnaire sur la langue verte*, op.cit., p. 417.

Nous observons que Hugo amplifie le dialogue en sept répliques, sans préciser les interlocuteurs. En coupant la première phrase, il ajoute des énoncés, caractérisés par la brièveté et le manque de ponctuation. Ces éléments nous montrent encore une fois la rapidité et le rythme de la langue orale argotique que Hugo veut transmettre à travers ces dialogues. En effet, sauf dans deux cas, nous observons que les répliques ont presque le même nombre de syllabes et si nous lisons à haute voix ce dialogue, il peut nous sembler être composé par les vers d'une chanson, grâce à sa cadence régulière et rythmée.

Avec les notes explicatives et les remaniements aux manuscrits, Hugo nous montre l'aspect cryptologique de la langue argotique et sa complexe formation.

CONCLUSIONS

Le linguiste et historien français Joseph Loth était convaincu qu'une langue doit être étudiée sur place pour comprendre la notation exacte des sons:

Tout le monde reconnaît, sauf un certain nombre de linguistes, qui préfèrent toujours tourner dans le même cercle, que la connaissance exacte et précise des sons d'une langue encore vivante doit être le fondement même de toutes les recherches concernant la vie et l'histoire de cette langue. Ce qui a paralysé jusqu'ici l'étude des dialectes celtiques vivants, c'est : l'absence de tout système de transcription scientifique et fixe de leurs sons. Les savants, qui n'ont pu les étudier dans le pays même, ont été exposés ainsi à de grandes erreurs¹.

Pour étudier la langue orale de la pègre au XIX^e siècle, nous nous sommes appuyés sur les études de Hugo que nous pouvons définir comme un précurseur des études linguistiques scientifiques. En effet, il cherche à montrer vraisemblablement la façon dont la pègre et les marginaux parlaient à son époque.

Dans notre mémoire, nous avons marginalement étudié la question de la langue chez Hugo, en effet, nous nous sommes concentrés sur une période limitée de sa vie et de son travail. Nous avons quand même cherché à extraire les aspects les plus importants et les plus significatifs de sa poésie pour aborder notre sujet.

Nous avons saisi qu'en rédigeant des répliques vraisemblables, Hugo visait à enrichir et à colorer la langue. En ce qui concerne les caractéristiques fondamentales de la forme du dialogue, nous avons compris que la fixation des règles formelles au XIX^e siècle a permis des contenus avec plus de liberté.

C'est grâce à l'approche génétique que nous avons pu saisir les aspects les plus importants de la langue populaire à l'époque de Hugo du point de vue du lexique et de la ponctuation. En effet, en ayant à disposition les différents états de l'œuvre, nous avons pu observer les variantes liées à la ponctuation et au lexique et nous avons ainsi reconstruit le processus d'élaboration des dialogues. Par la suite, nous nous sommes interrogés sur les choix lexicaux de l'écrivain et sur les raisons qui l'ont poussé à préférer un terme plutôt qu'un autre. Nous nous sommes ainsi arrêtés sur l'étude du sens des termes ou sur l'importance de la

¹ Joseph Loth, « Alphabet phonétique », 1896, Jacques-Philippe Saint-Gérard, *Échos d'une oralité problématique : représentations et reconstitutions en question*, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II. Disponible sur le site : <http://projects.chass.utoronto.ca/langueXIX/oralite/>

position d'une virgule. Nous avons cherché à comprendre les mécanismes et les raisonnements qui ont guidé l'écrivain à rédiger son roman d'état en état, et nous avons essayé de définir les règles générales qui caractérisent la langue du milieu qu'il a mis en scène.

L'étude génétique à la différence de l'analyse d'un texte achevé, permet de se concentrer sur chaque élément de la phrase et sur les variantes que l'écrivain nous fournit d'une étape à l'autre. En effet, en observant les nombreux remaniements qui ne concernent souvent qu'un seul mot, nous avons réfléchi sur le rôle et sur la valeur des termes à l'intérieur des dialogues.

Nous avons cherché à montrer que l'étude génétique des œuvres fournit des éléments importants pour comprendre la poétique d'un auteur. Nous avons compris qu'il est possible d'étudier en profondeur la construction et l'évolution d'une œuvre et que pour créer de grands romans comme *Les Misérables*, les grands auteurs n'ont pas déjà à l'esprit tout ce qu'il doivent écrire, mais qu'ils accomplissent un long et minutieux travail.

L'étude de la langue nous a permis d'aborder aussi des aspects sociologiques pour mieux comprendre le milieu de la pègre et des misérables à l'époque de Hugo. En effet, l'écrivain ne s'est pas seulement documenté du point de vue linguistique, mais aussi sur les plans historique et sociologique.

Le milieu influence la langue et la richesse lexicale d'une communauté. Ainsi, en nous interrogeant sur les choix du vocabulaire argotique et sur l'évolution de la ponctuation, nous nous sommes arrêtés sur les activités principales et sur la culture des locuteurs de ce milieu. En effet, la langue transmet aussi les idées et les sentiments: à travers l'étude du vocabulaire simple et concret, malgré la complexité de sa formation, nous avons constaté que la pègre visait à exprimer ses besoins primaires et les nécessités liées à ses activités.

Souvent l'écrivain utilise des images ou des substitutions de sens pour représenter l'aspect cryptologique de la langue, qui se réfléchit aussi sur la prononciation et qui représente le caractère obscur de cette société. Des mots du français standard sont coupés ou prononcés plus rapidement, changeant ainsi le son que l'on est habitué à entendre. Nous avons supposé que les caractéristiques principales de la langue originale sont la vitesse des énoncés, la grossièreté des sons et le lexique ambigu et obscur ; tous ces éléments exprimés par un rythme qui ressemble à une cantilène. Étudier une langue permet donc de saisir la culture et l'esprit d'un peuple, d'une classe sociale ou d'une nation.

Bien que l'argot soit une langue fermée et cryptologique, nous savons qu'elle est aussi flexible et ouverte aux changements et aux emprunts à d'autres langues. Elle est malléable,

comme ses locuteurs, qui doivent toujours trouver des expédients ou résoudre les problèmes de tous les jours pour survivre. Comme le soutient Hugo, « une langue ne se fixe pas² », qu'il s'agisse d'une langue nationale officielle, d'un jargon ou d'un argot populaire. Hugo a photographié et transmis la langue orale des misérables à son époque à travers les dialogues de son roman et nous avons cherché à les interpréter. Il a écrit un roman originale en poursuivant ce qu'il considère comme la tâche et le rôle de l'écrivain, c'est-à-dire, étudier, colorer et représenter la langue contemporaine à son époque. Toutefois il a réservé l'argot dans son roman aux seuls dialogues, conformément à l'usage des parlers non standard dans la littérature « traditionnelle » du XIX^e siècle.

L'argot a évolué et encore aujourd'hui il est la marque linguistique des marginaux. Il fait partie de la communication de tous les jours, dans des contextes familiers évidemment, et bien qu'il soit encore une marque sociale négative, l'argot se mêle, s'adapte et évolue comme une véritable langue. C'est la langue minoritaire d'un milieu à l'intérieur d'un contexte linguistique dominant, avec ses racines, son histoire et son évolution.

Nous pouvons enfin affirmer qu'avec sa *révolution linguistique* Hugo a ouvert la voie à d'autres grands auteurs des temps modernes, comme Queneau ou Céline qui ont représenté dans leurs romans le peuple ou des milieux en marge, en insérant dans leurs romans des mots familiers ou bas.

Dans un roman comme les *Misérables*, notamment à travers l'étude de ses dialogues d'un point de vue génétique, en enquêtant donc sur la pensée de l'écrivain, il est possible de réunir des informations importantes sur les aspects linguistiques et culturels d'un milieu désormais disparu et qui fait partie du passé.

² Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, dans *Cromwell*, 1827, Paris, Garnier, Flammarion, 1968, p. 304.

BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAFIE

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Hugo, Victor, *Les Misérables*, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

Hugo, Victor, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1985.

Rosa, Guy, *Édition critique et génétique des Misérables*, 1985, disponible sur le site : groupugo.div.jussieu.fr.

Rosa, Guy, *Outils de travail : les carnets des Misérables, Carnets d'écrivains I*, éditions du CNRS, « Textes et manuscrits », 1990, disponible sur le site : groupugo.div.jussieu.fr.

Sources secondaires

Balzac, Honoré de, *Le père Goriot*, Première Partie, Genova, Cideb Editrice, 1995.

Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Bianchi, Enrico et Raffaello et Lelli, Onorio, *Dizionario della lingua latina*, Firenze, Le Monnier, 1992.

Bilous, Nicole, « La fiente et la feinte, Idée du mot et travail du texte dans les Misérables », *Idéologies hugoliennes. Actes du colloque Interdisciplinaire, 23-25 May, 1985, Nice, Serre, 1995.*

Boileau, Nicolas, *L'Art poétique*, 1674, dans *Satires, Epîtres, Art poétique*, Paris, Gallimard, 1985.

Bruneau, Charles, *Histoire de la langue française II, De la Révolution à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin, 1958.

Cazzini Tartaglino, Anna, *Dizionario di francese*, Franca De Dominicis, Milano, Redazioni Lessicografiche Garzanti, 2003.

Contini, Gianfranco, “Implicazioni leopardiane”, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979.

Contini, Gianfranco, “Come lavorava l'Ariosto”, *Il meridiano di Roma*, 1937. Maintenant dans: *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1982.

De Robertis, Domenico, *Canti di Giacomo Leopardi, edizione critica e autografi*, Milano, Il Polifilo, 1984.

De Robertis, Domenico, “Le ultime volontà di Leopardi: la Starita con correzioni autografe”, *Annali d’Italianistica*, t. XVI, Felice del Beccaro, Milano, 1987.

Desaintghislain, Christophe et Morisset, Christian, *Français, littérature et méthodes*, Lisa Benvenuti, Bologna, Zanichelli editore, 2010.

Dubois, Jean, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Librairie Larousse, 1973.

D’Urfé, Honoré, *L’Astrée*, Édition et choix de Jean Lafond, Paris, Folio classique, 1984.

Étienne, Brunet, *Le vocabulaire de Hugo*, Genève, Champion-Slatkine, 1988.

Flaubert, Gustave, lettre à Louise Colet du 15 avril 1852, *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

Gavazzeni, Francesco, *L’unità dei Canti: varianti e strutture. Introduzione ai Canti di Leopardi*, Firenze, Accademia della Crusca, 2006.

Guibert, Robert, *Le nouveau code typographique*, sous la direction de la Confédération française de l’Encadrement et de la Fédération de la Communication-CGC, 1997.

Guiraud, Pierre, *L’argot*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

Hagège, Claude, *Le français et les siècles*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1987.

Hovasse, Jean-Marc, *Victor Hugo, tome I. Avant l’exil (1802-1851)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2001.

Hovasse, Jean-Marc, *Victor Hugo, tome II, Pendant l’exil (1851-1864)*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2008.

Hugo, Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo. Actes et paroles IV, depuis l’exil, 1876-1885*, Paris, Société d’éditions littéraires et artistiques, 1930.

Hugo, Victor, *Choses vues, Le temps présent I*, Paris, Laffont, collection Bouquins, 1849-1851.

Hugo, Victor, *Cromwell, 1827*, Paris, Garnier, Flammarion, 1968.

Hugo, Victor, *Le Dernier Jour d’un condamné*, Roger Borderie, Paris, Gallimard, Collection Folio classique, 2000.

Hugo, Victor, *Les Contemplations, Livre premier*, Paris, Gallimard, 2010.

Italia, Paola et Raboni, Giulia, *Che cos’è la filologia d’autore*, Roma, Carocci, 2010.

Journet, René et Robert, Guy, *Contribution aux études sur Victor Hugo, ébauches et brouillons*. Paris, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1979.

Laurent, Jenny, *Je suis la révolution, histoire d'une métaphore (1830-1975)*, éditions Belin, 2008.

Leopardi, Giacomo, *Canti*, edizione critica di Emilio Peruzzi con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1981.

Leuillot, Bernard, « Hugo cagot », *Victor Hugo, Les Misérables. La preuve par les abîmes*. Actes du colloque d'agrégation du 3 décembre 1994, textes réunis par José-Luis Diaz, Paris, SEDES 1994.

Maïakovski, Vladimir, *Comment faire les vers*, trad. Elsa Triolet, Paris, Les Editeurs français réunis, 1957.

Maiello, Gisella, « Le processus dialogique en traduction : signification et implications », *Il dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria*, atti del convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF), Salerno-Amalfi, 9-11 novembre 2006, a cura di Gisella Maiello, prefazione di Sergio Cigada, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008.

Marcozzi, Luca, « Pietro Bembo e le varianti d'autore petrarchesche. Teoria del "mutamento" nelle 'Prose' e pratica variantistica nelle 'Rime' », *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, a c. di S. Morgana, M. Piotti e S. Prada, Milano, Cisalpino, 2000.

Marmontel, Jean-François, « Direct », *L'Encyclopédie*, t. IV, 1754.

Molière, *Les femmes savantes*, acte II, scène V et VI, *Œuvres complètes*, t. II, 1672, éd. Georges Couton, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

Moroncini, Francesco, *Canti di Giacomo Leopardi*, edizione critica di Francesco Moroncini, Bologna, Cappelli, 1927.

Mounin, Georges, « Hugo et la langue », *Sept poètes et le langage*, André Bréton, Paul Éluard, Francis Ponge, René Char, Victor Hugo, Paris, Gallimard, 1992.

Mylne, Vivienne Gower, *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Paris Universitas, 1994.

Phalèse, Hubert de, *Dictionnaire des Misérables. Dictionnaire encyclopédique du roman de Victor Hugo réalisé à l'aide des nouvelles technologies*, Nizet, 1994.

Rey-Debove, Josette, *Dictionnaire du français*, Pierre Varrod et Jean-Luc Wollwmsack, Paris, Le Robert et Clé international, 1999.

Richelet, Pierre, *Dictionnaire français, contenant les mots et les choses*, chez Jean Herman Widerhold, Genève, 1680.

Rullier-Theuret, Françoise, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001.

Treccani, Giovanni, *Enciclopedia italiana di scienze, lettere e arti*, t. XV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1932.

Ubal dini, Federico, *Il codice degli abbozzi*, édition curée par Laura Paolino, Milano- Napoli, Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196, , Ricciardi, 2000.

Victor Hugo et la langue, Actes du colloque de Cerisy du 2-12 août 2002, Textes réunis par Florence Naugrette et présentés par Guy Rosa, éditions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7, 2005.

Vidocq, Eugène-François, *Mémoires, Les Voleurs*, Paris, Robert Lafont, collection Bouquins, 1998.

Vidocq, Eugène-François, *Dictionnaire argot-français*, Paris, Éditions du Boucher, 2002.

Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Folio plus classiques, 2003.

SITOGRAPHIE

Aragon, Louis, *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979. Voir: Louis, Hay, *Qu'est-ce que la critique génétique ?*, ITEM, 09 décembre 2009, article en ligne disponible dans le site: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384032#ftn1>.

Delvat, Alfred, *Le Dictionnaire de la langue verte, argots parisiens comparés*, deuxième édition, Édouard Dentu éditeur, Librairie de la société des gens de lettres, Paris, 1867. Disponible en ligne sur le site : <http://gallica.bnf.fr> et http://argot.abaabaa.com/dictionnaire_argot_francais.php

Dendien, Jacques, *Le Trésor de la langue française informatisé*, Université de Lorraine, 2002. Disponible sur le site : <http://atilf.atilf.fr/>

Discussion des communications sur le Langage Populaire dans les œuvres littéraires françaises jusqu'à la Révolution. Cahiers de l'Association internationales des études françaises, t. IX, 1957, disponible sur le site : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1957_num_9_1_2116.

Dubois, Jean, *Grand dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 2005. Disponible sur le site: Gaétan Saint-Pierre, Les mots issus de l'argot : mots voyous devenus respectables, Correspondance, t. XVII, n. 2, janvier 2012 : <http://correspo.ccdmd.qc.ca/Corr17-2/Curiosites.html>

Falconer, Graham, *Où en sont les études génétiques littéraires?*, Texte 7, 1988. Voir : Danielle Constantin, *Masques et mirages. Genèse du roman chez Cortázar, Perec et Villemaire*, New York, Peter Lang, 2008. Article disponible en ligne sur le site : http://www.academia.edu/2036985/Masques_et_mirages._Genese_du_roman_chez_Cortazar_Perec_et_Villemaire_New_York_Peter_Lang_2008

Goethe, Lettre à Carl Friedrich Zelter ,1804, voir : Louis Hay, *Genèse de la génétique*, Item, 30 novembre 2008. Article en ligne disponible sur le site: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=172974>

Grésillon, Almuth, *La critique génétique, aujourd'hui et demain*, ITEM, 21 novembre 2006. Article en ligne, disponible sur le site : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174>

Guyaux, André, « Génétique et philologie », *Mesure*, n°4, 1990. Article disponible sur le site : <http://www.questia.com/library/journal/1G1-18137097/la-critique-genetique-entre-histoire-et-esthetique>.

Hugo, Victor, *Testament olographe*, Codicille du 31 août, 1881. Archives nationales, minutier central des notaires, étude XCXI. Texte tiré du site: <http://gallica.bnf.fr>: Soleil d'encre : manuscrits et dessins de Victor Hugo, Petit Palais, Paris, 3 octobre 1985-5 janvier 1986, exposition organisée par la Bibliothèque nationale et la Ville de Paris.

ITEM, «Enjeux de recherche», mis en ligne le: 07 mai 2014. Disponible sur les sites: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=106> et http://signets.bnf.fr/html/notices/n_2412.html.

Lebrave, Jean-Louis et Grésillon, Almuth, *Linguistique et génétique des textes : un décalogue*, ITEM,16 février 2009. Article en ligne, disponible sur le site : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384099>.

Rosa, Guy, *Essais sur l'argot : Balzac (Splendeurs et misères des courtisanes) et Hugo (Les Misérables, IV, 7)*. Article disponible en ligne sur le site : http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/textes_et_documents/argot.pdf.

Saint-Gérand, Jacques-Philippe, *Langue du XIX^e siècle*, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II. Disponible sur le site : <http://projects.chass.utoronto.ca/langueXIX/oralite/>

Sand, George, *Lettre d'août 1871 à Charles Edmond*, Nohant, Thierry Bodin, Paris, Gallimard, 2004. Texte disponible sur le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2065480.r=correspondance+George+Sand%2C+Charles+Edmond.langEN>.