

Pierre Popovic
Université de Montréal

En lisant Guillaume Drouet

Au départ de *Marier les destins*¹, Guillaume Drouet conteste l'idée que les échanges culturels se dérouleraient du haut vers le bas, c'est-à-dire de la littérature vers la culture commune en une sorte de percolation descendante, ainsi qu'une doxa académique de longue durée s'est complu à le penser. Il pose au contraire qu'il existe des « interactions [...] ascendantes » dans ces échanges. De là dérivent les deux buts de sa lecture des *Misérables* : procéder à une « relégitimation de la culture populaire » et mettre en place une « dialogisation des univers symboliques » (*M*, p. 8). Parce qu'ils sont « un roman sur le peuple et par le peuple » (*M*, p. 8), *Les Misérables*² sont un texte idéal pour les atteindre.

1. Guillaume Drouet, *Marier les destins. Une ethnocritique des Misérables*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2011. Toutes les références sont tirées de cette édition et seront désormais indiquées entre parenthèses, précédées de la mention *M*.

2. Victor Hugo, *Les Misérables*, 3 t., Paris, Le Livre de Poche, 1985 [1862].

La lecture repose sur l'idée que « l'histoire de Jean Valjean raconte une forme d'accomplissement ». Le héros va de l'altérité à l'identité, de l'inconscience à la conscience, en un trajet progressif qui « le détache de [s]es caractéristiques paysannes ». Ce détachement est la base de son « ascension sociale ». En d'autres termes, le roman voit la vie d'une manière conforme à l'idéal moderne, c'est-à-dire que cette vie est un projet, une colline à gravir, un challenge à relever. C'est dans cet esprit qu'il procède à une réinsertion sociale des déclassés et qu'il « raconte [...] comment des êtres, placés hors de l'histoire et de la vie sociale, tentent de reprendre le cours d'une histoire collective et individuelle. » (*M*, p. 17)

L'analyse se concentre sur Jean Valjean, lequel côtoie de multiples fractions du peuple, note Drouet, tant « le peuple de province » (les Dignois, les habitants de Montreuil, etc.) que « le peuple urbain et parisien » (les étudiants de l'ABC, la pègre de Patron-Minette, les enfants des rues, etc.). Il est ainsi « à l'interface de plusieurs domaines culturels qui collaborent dans le roman » (*M*, p. 16). Au fil de son élaboration, le héros hugolien endosse quatre costumes symboliques. Il est tour à tour et à la fois épouvantail, médiateur auprès des défunts, marieur et Christ, quadruple paradigme qui recycle des images et des récits présents dans la culture populaire.

L'épouvantail et le croquemitaine apparaissent dans les nombreuses séquences où Valjean et Cosette côtoient la peur : Cosette tremble devant les hurlements et les coups des Thénardier, Valjean l'emmène dans sa fuite en évoquant le danger des poursuivants qui les menacent, certains lieux sont « croquemitainisés » à l'exemple des égouts, un sentiment de peur surgit de façon récurrente au fil du roman. Le seul qui lui échappe est Javert : « Il est parfois choqué, surpris, bouleversé par ce qu'il voit, mais jamais effrayé. » (*M*, p. 43), et c'est parce qu'il est lui-même un maître de la peur, l'insufflant pour garder son pouvoir. L'explication de cette présence de la crainte est que, pour le narrateur hugolien, « l'imagination du peuple est semblable à celle des enfants » et, par suite, il est « normal que le peuple, comme la plupart des enfants à l'époque, vive

dans la crainte des croquemitaines. » (*M*, p. 73) Cette intégration d'un trait culturel n'est pas inerte. La croquemitainisation amorce une réflexion sur le devenir historique du peuple et de la société du XIX^e siècle : « Pour Hugo, ce n'est pas en rejetant les peurs mais en s'y colletant que la collectivité peut assurer son progrès. » (*M*, p. 79)

Médiateur auprès de défunts, « messenger des âmes », Valjean l'est des suites d'une « fidélité à la parole donnée à un mort [Myriel] » (*M*, p. 83). À plus d'un endroit du texte, le héros des *Misérables* est décrit comme un passeur. Rappelant que la « représentation du cheval portant la mort se rattache à une longue tradition faisant de l'animal un psychopompe » (*M*, p. 123) et que le premier cavalier de l'Apocalypse de saint Jean chevauche un cheval blanc, Drouet voit dans Madeleine allant vers Arras sur un cheval blanc une réécriture de cette tradition et de cet intertexte. Pour aller dans son sens et relayer sa remarque sur le fait que plusieurs des personnages des *Misérables* sont « assimilés à des figures de défunts ou de revenants » (*M*, p. 85), on peut ajouter que c'est bien un vivant déjà mort qui s'en va vers le tribunal où Champmathieu est faussement accusé. À la suite de la révélation de la bonté que lui fait Myriel, le forçat que Valjean a été n'existe plus. Le célèbre rêve de Valjean, irradié par une forte isotopie « mort », est dès lors lu comme un passage anticipant la suite des événements :

Si, dans ce passage, le voyage est une mort, c'est aussi parce que, en une logique équivalente, la mort est un voyage. Et l'activité onirique assure la continuité entre ces deux propositions : le voyage provoque la rêverie sur la mort, et le rêve est un voyage chez les morts. Rêver, c'est à la fois mourir et voir les morts; de la même manière, voyager c'est mourir et accompagner les morts. » (*M*, p. 124)

Actant que, « [a]vec Cosette, l'ex-forçat épuise l'ensemble des relations qui peuvent unir un homme et une femme avant de se contraindre à n'être qu'un marieur » (*M*, p. 145), Guillaume Drouet rend au personnage de Cosette un certain lustre. Elle possède à ses

yeux un « devenir », elle accomplit un trajet positif qui va de la naissance au mariage. À l'encontre de lectures qui virent dans la variation de son personnage une accumulation d'invéraisemblances ineptes (Barbey d'Aurevilly) ou un « fourre-tout » de signes la vouant à l'inconsistance, Drouet voit en elle « une manifestation particulière de polyphonie culturelle qui donne sens [à son] devenir » (*M*, p. 146). S'il arrive à cette conclusion, c'est parce qu'il déchiffre avec attention « l'ensemble des référents » et les vecteurs de la polysémie du roman, lesquels sont orientés de façon à faire valoir « une jeune femme en devenir tenue de conquérir les symboles et la maîtrise de sa féminité » (*M*, p. 147). Escortée par un Valjean qui, évitant le rôle du père incestueux, devient marieur, l'aventure de Cosette se soutient d'un récit où sont successivement enrôlés et retravaillés des genres et des motifs tels le conte (*Le petit chaperon rouge*, *La belle au bois dormant*, *Cendrillon*), la Catherinette (de la sainte à la prostituée), l'entre fille et femme (*Le trésor des femmes*), la Cosette/cousette.

Enfin, la construction de Valjean convertit et sécularise des images christiques, dont celles du Bon Pasteur et du Berger. Maître des plantes, des eaux, du bois, l'ex-émondeur de Faverolles est progressivement doté d'un ethos pastoral, d'une aura de guide, nombre d'épisodes renvoyant par analogie aux Évangiles, par l'intermédiaire du motif sacrificiel notamment.

La conclusion propose d'indexer ces quatre figurations paradigmatiques sous la bannière d'une nomination qui contient potentiellement l'entièreté du parcours narratif. Guillaume Drouet trouve cet élément nodal dans l'expression « tso-maraude » (chat de maraude), par laquelle une femme désigne Valjean lors de ses essais pour trouver un lieu où dormir lors de son entrée à Digne. Il lui accorde une fonction oraculaire.

Développant une lecture originale, ce qui n'est pas rien quand on aborde une œuvre aussi commentée que *Les Misérables*, l'essai montre de façon convaincante que le roman fait fond sur un tuf

culturel très large dont une bonne part vient des contes, légendes, sagesses, symboles, figures, tournures d'esprit, protocoles de coutumes, représentations colportées à travers les âges par la culture populaire. Comme toute lecture forte, elle suscite des questions qui débordent l'essai proprement dit pour toucher aux démarches de l'ethnocritique et de la sociocritique.

Raccords abrupts

Il arrive quelquefois que les raccords établis entre le texte et les éléments culturels paraissent abrupts. Par exemple, le « cheval blanc » est l'un des éléments qui permet de définir le rêve de Valjean comme un récit de passage entre la vie et la mort, ledit cheval blanc permettant une connexion avec le cheval blanc de l'Apocalypse. Ce raccord est intéressant, mais discutable. En fait, le narrateur du rêve — donné en texte pour Valjean lui-même — voit passer un homme nu qui monte un cheval couleur de terre. Ce n'est que le lendemain matin, au cours des péripéties de son voyage vers Arras, que M. Madeleine va durant quelques lieues faire usage d'un cheval blanc. Un lecteur chichiteux objectera qu'un cheval couleur de terre et un cheval blanc, ce n'est pas la même chose. Il y a aussi mort et mort, car le rêve — qui raconte un retour vers le passé avant de le dilater vers l'avenir — est freudien comme pas un, tout y est condensé et déplacé avec vigueur : le narrateur et le cavalier ne font qu'un, le signe « mort » associé au mouvement d'un cheval symbolise le mort-vivant (social, moral) que Valjean est devenu. Quant au cheval, ne faudrait-il pas le relier au nom même de Valjean (les deux consonnes V et J inversant les CH et V), à la figure du porteur (Valjean porte un tas de choses et de gens sur son dos) et à celle du « cheval de retour » (scène du forçat revenant du bagne)? Au-delà du chichi et du détail, les questions que posent ces remarques sont celles-ci : est-ce que, dans des passages semblables, les raccords avec des éléments de la culture populaire ne sont pas *a priori* préférés à des analyses du texte respectant d'abord et avant tout le système sémiotique du texte? est-ce qu'il ne faudrait pas pour chaque raccord analogique proposé

préciser la distance prise par le texte par rapport à ce qu'il convoque et la modification qu'il lui fait subir?

Tso-maraude

L'idée de faire de cette expression, dont le narrateur des *Misérables* indique qu'elle signifie « chat de maraude » dans le « Patois des Alpes françaises », le catalyseur du roman est fort séduisante. Elle n'en est pas moins interpellante. Notant que la source de Hugo serait en l'occurrence *La France pittoresque* d'Abel Hugo, Guillaume Drouet signale que, chez ce dernier, « tso-maraude » réapparaît au terme « Mariages », où il signifie « entremetteur pour mariage ». Il en tire ceci : « Le terme est porteur du sens de “marieur” que Hugo cherche volontairement à occulter dans sa traduction, mais que l'ensemble du parcours de Jean Valjean actualise par la suite. » Cette accusation (« que Hugo cherche volontairement à occulter dans sa traduction ») est étonnante. Hugo fait bien ce qu'il veut et, s'il fallait lui accorder une intention, ce qui n'est pas nécessaire, le texte suffit pour cela. En fait, la définition qu'il cite lui suffit parce qu'elle entre parfaitement dans la logique de l'élaboration du personnage et dans la thématization des échanges économiques qui accompagne l'objet premier du texte, à savoir « la question sociale » et le traitement qu'elle reçoit au XIX^e siècle, ce que montrent les observations suivantes. Maraude vient de maraud qui, dans la vieille langue, signifie « misérable, vaurien ». L'action de marauder rappelle que Valjean était braconnier, ce qui aggrave son cas aux yeux de ceux qui le jugent pour le vol d'un pain. Dans le bestiaire du roman, si Javert est du côté du dogue, Valjean est du côté du chat, dont il a la souplesse (« Sa souplesse dépassait encore sa vigueur », *M*, p. 75). Il est traqué à l'instar d'un chat de maraude, à telle enseigne que Thénardier regrette de ne pas avoir pris son fusil « puisqu'il allait à la chasse » lorsqu'il le suit dans les environs de Montfermeil. Enfin, celle qui le désigne par cette expression reproduit une façon de désigner un paria dans la culture populaire (et paysanne). Ceci conduit à remarquer que ladite culture populaire est présentée de façon ambiguë, sinon négative, dans le

roman. Sa tendance à l'animalisation soutient un rejet du déclassé économique (le maraudeur est un voleur) et de la marginalité sociale (le chat de maraude est seul). Est-ce parce que l'essai se donne pour but de procéder à une « relégitimation de la culture populaire » qu'il ne s'aventure pas vers ce genre de réflexion?

Dans la suite de l'analyse, pour rallier au maraudeur et au marieur les autres figures du croquemitaine, du médiateur des morts et du bon berger, Guillaume Drouet quitte Abel Hugo pour fouiller soit des dictionnaires ou des encyclopédies du folklore comme celle de Van Gennep, soit des dictionnaires « d'aires géographiques proches » des Alpes environnant la ville de Digne. C'est dans ces derniers qu'il trouve le mot « Branda-gadaoula », qui veut dire « branle-verrou » au Dauphiné, ce qui permet de lier le marieur au voleur et, de fil en aiguille, à celui qui fait peur, donc au croquemitaine. Cette façon de procéder dévoile la profondeur anthropologique de la langue du texte, mais elle pose des questions de méthode : est-ce la culture populaire qui est en jeu ou est-ce le répertoire savant de la culture populaire? des éléments précis du texte sont-ils là pour corroborer cet enchaînement des figures repérées? ne sera-t-il pas toujours possible, compte tenu de la variation sémantique des signes au fil de l'histoire et au gré des lieux, de trouver avant-hier ou hier et ici ou là des expressions, des sens anciens ou lointains qui pourront être associés à tel mot ou tel passage du texte étudié?

Polyphonie

Dans *Marier les destins*, la polyphonie du roman est systématiquement ramenée à la « culture populaire³ ». Or, le roman hugolien, résolument encyclopédique⁴, multiplie les appels d'air vers

3. L'expression est, cela a souvent été souligné, sujette à bien des interprétations, tant en raison de la diversité des définitions du mot « culture » qu'en raison des sens divergents du mot « populaire » (qui vient du peuple, qui est produite par le peuple, qui plaît au peuple, qui parle du peuple, etc.).

4. J'ai essayé de rendre raison de cet encyclopédisme en le reliant à l'imaginaire social du Second Empire dans *La mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013.

une quantité sidérante de discours, de représentations et de répertoires de signes : argot de la pègre, parler des grisettes, codes de la bohème étudiante, récit révolutionnaire, jargon juridique, patois, dialectes, ancien français, langues italienne, latine, espagnole, conversations mondaines, discours social de l'année 1817, inserts bonapartistes ou monarchistes, utopie d'économie sociale, etc. Ces altérités sont lissées dans la narrativité du texte et lui sont incorporées sous forme de monologues, de dialogues, de digressions ou d'interventions d'auteur. Ne faut-il pas prendre tout cela en compte pour analyser la polyphonie des *Misérables*?

Historicité et socialité du texte

S'il lit cette phrase qui amorce la conclusion de l'essai : « C'est [...] l'ensemble de l'univers cognitif et doxique véhiculé par l'expression en patois *qui* retravaille le texte et donne une orientation particulière au parcours de Jean Valjean. » (*M*, p. 270, je souligne), un sociocriticien se dit qu'il en changerait un mot. Il écrirait plutôt : « C'est [...] l'ensemble de l'univers cognitif et doxique véhiculé par l'expression en patois *que* retravaille le texte et [qui] donne une orientation particulière au parcours de Jean Valjean. » De ce *qui* à ce *que*, l'on passe de l'étude de la profondeur anthropologique de la langue du roman à celle de l'historicité et de la socialité de son écriture. L'angle de vue de Guillaume Drouet le mène à voir que du culturel travaille le texte par en-dessous (en une manière d'*Urform* du texte), le mien conduirait à voir que le textuel travaille ce dont il se nourrit. La possibilité de l'articulation de l'un et de l'autre, ainsi que l'opposition entre la longue durée de la culture (ethnocritique) et la coupe opérée dans une conjoncture imaginaire ou discursive (sociocritique), sont des bases de discussion fortes nées de la rencontre entre ethnocritique et sociocritique.