

NOTRE-DAME DE PARIS 1482 OU LA DISSIPATION POÉTIQUE

*Notre-Dame de Paris 1482*¹ recèle encore bien des mystères. Celui que présente le poète Pierre Gringoire,² au tout début de *Notre-Dame*, et dont la fonction première est d'*ouvrir* l'histoire, devient vite le lieu d'une dissipation collective. L'espace, au départ occupé par la présentation d'un texte dramatique, se transforme peu à peu en une *autre scène* où le peuple pourra enfin laisser libre cours à des pulsions profondes qui, le plus souvent, doivent demeurer confinées à un ghetto à la fois physique et tributaire du hiérarchique, Cour des Miracles et de la cité et de l'âme humaine. Nouvelle Justice pour tous,

Littératures, n° 7 (1991)

¹. Pour le texte original de Victor Hugo, voir l'édition de «la Pléiade» chez Gallimard, 1975. La seule mention de page (p. ...) renverra désormais à cette édition, également utilisée ici pour la version définitive du texte donnée en 1832, et pour les notes et le commentaire suivi de Jacques Seebacher. Sera toutefois utilisée de façon ponctuelle l'édition Garnier (1976), établie par Marius-François Guyard, en renvoyant non pas au nom de HUGO, mais à celui de GUYARD. Pour les notices des autres oeuvres de Hugo citées, on se servira des abréviations suivantes : *H.Q.R.* I, II pour *L'Homme qui rit*, vol. I, II (1869), Paris, Garnier-Flammarion, 1982; *T.C.*, I, II pour *Théâtre complet*, vol. I, II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1963; *W.S.* pour *William Shakespeare* (1864), Paris, Flammarion, 1973. Ces abréviations seront bien sûr aussi suivies de la page de la référence.

². Dès le début de l'action, le lecteur (*spectateur*) assiste à un mélange des genres — ce qui sied tout à fait à la forme diversifiée du roman de même qu'à la tradition artistique de l'époque dont il est ici question, soit le haut Moyen-Âge. En effet, le mystère est dans ce cas-ci un hybride : il y a non seulement contamination de différents traits de la *moralité* et du *miracle*, mais aussi (au désespoir de Gringoire) de la *sotie*, de la *farce*. Le Gringoire de Hugo est donc très fidèle sur ce plan à son modèle de départ, le poète Pierre Gringore (? 1495 - ? 1539), qui a donné, parmi ses textes les plus importants, des oeuvres composites sur le plan de la forme (*Le Jeu du prince des Sots*, 1512). Voir à ce sujet : P. Zumthor, *Le masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 132. J.-P. Aubailly voit cependant dans le Gringoire de Hugo «un autre Villon», Aubailly, dans Pierre Gringore, *La Vie de Monseigneur Saint-Louis par ses personnages*, Genève: Slatkine, 1970, p. 1.

on y va de ses cris, de ses moqueries, de ses imprécations et de ses calembours dans une langue aussi orgiaque et subversive que le sont ces saturnales elles-mêmes. Générosité ou excès, court-circuitage et destruction des valeurs, la dissipation est un des nombreux aspects multiformes des thèmes, manières, et motifs de la production hugolienne.

Bien que les principaux personnages soient devenus des poncifs – à la faveur, surtout, des très nombreuses représentations qu'en ont données la scène,³ le cinéma,⁴ ou la télévision –, il n'en reste pas moins que la question posée par Aragon⁵ demeure tout à fait pertinente aujourd'hui : sans doute sommes-nous trop peu familiers avec les aspects de la *lecture*, donc de l'*écriture* du célèbre texte de 1831, qui peuvent certainement offrir les pistes les plus sûres pour toute entreprise de décryptage.⁶ Ainsi, il est question dans la *Note ajoutée à l'édition définitive de 1832* des éventuels «lecteurs» qui auraient pu se plaire «à démêler sous le roman autre chose que le roman». Il est aussi fait mention dans le même passage de la possibilité de trouver une «pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre» (p. 6). On peut interpréter cet avant-propos comme une invitation au lecteur qui aura déjà franchi, en tout premier lieu, cet *obscur* vestibule que représente la page initiale de *Notre-Dame de Paris* : «Il y a quelques années...» (p. 3). Jacques Seebacher, dans ses *Notes et variantes* de l'édition ici sélectionnée du texte étudié, souligne bien le caractère équivoque de la forme de ce court segment, faisant remarquer «comment elle évolue de l'incertitude (je ne

³. Le livret d'opéra *La Esmeralda* (1836; voir : *T. C. II*, pp. 681–754), ou la comédie en un acte *Gringoire* (1866) de Théodore de Banville, par exemple.

⁴. Le critique Edgar Mass relève l'existence d'au moins huit versions cinématographiques de *Notre-Dame de Paris* : Mass, «Fortune de Victor Hugo au cinéma ou Hugo entre Quasimodo et Esmeralda», dans *Lectures de Victor Hugo*, Actes du colloque de Heidelberg (1985), Paris, A.-G. Nizet, 1986, pp. 129–138.

⁵. Louis Aragon, *Avez-vous lu Victor Hugo?*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1952.

⁶. Klaus Heitmann a ainsi parlé de l'accueil fait à *Notre-Dame de Paris* en Allemagne : «Encore est-ce plutôt par les versions filmées que par le livre lui-même que ce roman célèbre a atteint un large public de ce côté du Rhin. Je présume que ceux qui ont vu et aimé *Der Glöckener von Notre-Dame* ignorent en grande partie le nom de l'auteur de ce roman», «Actualité de Victor Hugo?» Table ronde dirigée par Klaus Heitmann, dans *Lectures de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 139.

sais... ou, etc.) à l'évanouissement» (p. 1093) : «l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre» (p. 4).

Première «stigmaté» d'un livre qui ne se veut que «fragile souvenir», l'introduction à *Notre-Dame de Paris* marque les prémisses d'une entreprise qui procédera «du dedans comme du dehors» (p. 3), «série d'affirmations de l'Âme» (*H.Q.R.* II, p. 398), d'œuvres (*de chair* ou de pierre) qui feront corps avec la matière textuelle elle-même : «le verbe était enfermé dans l'édifice, mais son image était sur son enveloppe comme la figure humaine sur le cercueil d'une momie» (p. 176).

La narration, comme pour ce qui est du récit français ou du journal intime en tant que genres, s'apparente dès les premières lignes de *Notre-Dame* à la forme de la littérature dite personnelle : «en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva [...] ce mot gravé à la main sur le mur». On constate immédiatement le relais narratif à la troisième personne, qui donne lieu à une certaine distanciation du sujet par rapport à lui-même avec le dédoublement de l'instance narrative je/il, simultanéité du *moi* et de *l'autre*. Bien que parler de soi à la troisième personne n'ait rien d'inusité, en 1830, dans un roman français,⁷ la tendance à une stratification dans la narration est toutefois révélatrice du véritable décuplement d'énonciations qu'offrira au fur et à mesure de ses chapitres le texte *Notre-Dame de Paris*, phénomène qui n'ira qu'en s'amplifiant avec la multitude de figurants, d'intrigues, d'intervenants sur le plan de *l'histoire*, en partant de la Sachette, délirante dans le fond de son caveau, jusqu'à un Louis XI qui lance ses ordres du haut de son pouvoir («Eh bien! mon compère, extermine le peuple» p. 452), «tour de Babel» (p. 81) d'où s'élèvera peu à peu une clameur, «hurlement prodigieux où se mêl[eront] toutes les langues, tous les patois, tous les accents» (p. 423).

Dans une perspective pragmatique et suivant la terminologie

7. La tournure n'est guère nouvelle. Déjà, dans *La Princesse de Clèves* (1678), l'avant-texte «*Le Libraire au Lecteur*» joue sur les genres : ainsi, en plus de l'ambiguïté narratologique je/il, «l'Auteur» cache Madame de La Fayette. Pour ce qui est de cette époque 1830-1840, Balzac s'est lui aussi servi de la formule dans ses textes, notamment au tout début de *Pierrette*, premier volet des *Célibataires* (cf. paragraphe de la dédicace à Anna de Hanska). Hugo y a déjà, et y aura volontiers recours : pensons aux préfaces des *Orientales*, des *Chants du crépuscule*, des *Contemplations*, etc.

de Gérard Genette lorsqu'il se réfère à la notion d'instance narrative, le lecteur serait ici en présence d'une espèce de croisement de narrateurs de types homo et hétérodiégétiques, polyphoniquement réunis pour l'occasion en une seule «personne». ⁸ Le texte, en un tel cas, n'en devient que plus ambigu, puisque doublé, et ce dès la mise en place (ou *mise en scène*) du sujet parlant. Ce narrateur se signalera d'ailleurs tout au long de *Notre-Dame* à son lecteur par de fréquentes interventions, de nature phatique, qui auront pour effet de maintenir sa présence en marge de l'*histoire*. On peut ainsi voir que le travail de lecture se heurte dès les premières lignes à des particularités d'ordre amphibologique dans *Notre-Dame de Paris*.

Feintise,⁹ donc, de la part de «l'auteur» qui peut très bien ne jamais avoir vu ce lieu/graffiti du drame que dans son imagination; mais aussi, simulation d'oralité qui, dans ce contexte, n'est que résidu de la parole du conteur d'antan. Pour le récepteur de cet avant-texte (ou *en-deçà* de texte), les pistes se séparent : d'une part, un art du *re-faire*, de l'*artificiel*,¹⁰ commence à peine à s'imposer, dans la France de 1830, par une culture de la typographie; d'autre part, la référence à 1482 n'est-elle pas une allusion à cette aube d'une ère nouvelle où l'esprit se voit assujéti à l'imprimé qui, en Europe, part de Gutenberg. Nostalgie d'une culture orale traditionnelle et perte de liberté créatrice – ou foi en un avenir progressiste par la démocratisation des outils de la connaissance. Deux moments cruciaux se trouvent ainsi en conjonction dans *Notre-Dame*, qui correspondent aux étapes de l'avènement et du triomphe de la

8. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 251-252.

9. C'est à se demander si *écriture* et *voix* ne procéderaient pas d'une seule et même *feintise* chez Hugo, soit d'un certain art du *re-faire* — qui ne serait pas purement *mimétique* — et qui dans les deux cas, emprunte des éléments de l'*autre* : *voix*, où le texte prend *corps*, mêlant intimement singularité et pluralité; *écriture*, où le texte se donne des airs d'*incantation*, de *prière*, ou de *chant*. C'est ainsi que l'on retrouverait chez Hugo (tout comme chez Villon, Artaud) une espèce d'*écriture-corps*, comme dit Anne Ubersfeld, *Paroles de Hugo*, Paris, Messidor, 1985, p. 10, mais aussi, une *voix sacrée*, *voix du salut*, du *moi*, etc.

10. Walter J. Ong, qui s'est penché sur les problèmes de l'oralité et de l'écrit, ne voit pas dans l'*artificialité* de l'écriture quelque chose de régressif, mais plutôt une occasion, pour l'homme, de transformations *intérieures* de la conscience: Ong, *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*, Londres et New York, Methuen, 1982, p. 82.

culture écrite.¹¹

Bien que le dire du narrateur de *Notre-Dame* soit plutôt de l'ordre de l'écrit, le fait n'en demeure pas moins que son discours s'avère marqué par un important élément de la communication : l'*autre*. Devant le texte, le narrataire-lecteur ressent la même impression d'étrangeté que celle éprouvée par les visiteurs de la tour lorsqu'ils se trouveront dans les lieux où Frolo s'adonne à ses mystérieux travaux. Le narrateur lui-même devient cet *autre-lecteur* lorsqu'il allègue avoir posé son regard sur le graffiti *Anankè*. Toute l'introduction à *Notre-Dame de Paris* peut ainsi être lue comme un espace d'énonciation de l'altérité, que l'on retrouvera partout dans le roman avec les recours à la prosopopée, l'architecture se trouvant elle-même douée de la faculté de parole (écrite) grâce à l'intermédiaire entre texte et lieu physique que représente le graffiti.

Un chapitre comme «Ceci tuera cela» (Livre V, II) illustre bien le va-et-vient incessant tout au long de *Notre-Dame* entre les figures de l'animé et celles de l'inanimé. L'écrit, suivant la double pensée de Claude Frolo et de l'auteur-narrateur (pensée «philosophique» «du savant et de l'artiste» p. 175) *tuera* l'architecture en la supplantant. Or il ne semble pas innocent que ce *point de vue* soit partagé par l'archidiacre. Par sa double activité de lettré et de voyeur¹², Frolo participe essentiellement de l'activité du regard. «Comme il regarde la petite danseuse» (p. 242), il côtoie aussi l'écrit,¹³ qui renvoie au domaine du

11. La révolution de Juillet 1830 est marquante en ce qui concerne les revendications pour la liberté de presse. Voir à ce sujet J. Seebacher, «Le symbolique dans les romans de Victor Hugo», dans *Lectures de Victor Hugo, op. cit.*, p. 68.

12. Est-il besoin de rappeler le passage capital où Frolo regarde par «une fente assez large» (p. 292) à même la porte de sa misérable cachette les ébats de Phœbus et d'Esmeralda.

13. «Ce maître cependant, penché sur un vaste manuscrit...» (p. 266). Dans le chapitre intitulé «Lasciate ogni speranza» (qui se traduit par: «Laissez toute espérance [vous qui entrez ici]»), livre VIII, chapitre IV, on voit que Frolo fait la rencontre d'Esmeralda dans un moment de dissipation. Il explique à la bohémienne ce qu'était sa vie avant le jour (fatal) où il la vit pour la première fois : «[...] je n'avais qu'à ouvrir un livre pour que toutes les impures fumées de mon cerveau s'évanouissent devant la splendeur de la science. [...] Un jour, j'étais appuyé à la fenêtre de ma cellule... — Quel livre lisais-je donc? Oh! tout cela est un tourbillon dans ma tête. — Je lisais. La fenêtre donnait sur une place. J'entends un bruit de tambour et de musique. Fâché d'être ainsi troublé dans ma rêverie, je

savoir, de la connaissance du bien comme du mal.

Les allusions concomitantes aux sujets du charnel et du scriptible sont manifestes dans *Notre-Dame de Paris*. La symbiose par laquelle Quasimodo est en conjonction avec Notre-Dame («la cathédrale semblait une créature docile et obéissante sous sa main», p. 154) n'est pas sans rappeler qu'il est d'abord et avant tout *le bossu de Notre-Dame*, personnage d'un livre, fait d'encre et de papier, et dont l'étroite relation homologique avec les gargouilles évoque elle-même ce leitmotiv de *Notre-Dame*, à savoir la filiation entre «texte» architectural et texte écrit. *Anankè* est accompagné à un certain moment du roman d'un second graffiti, *Agageia* [alpha, gamma, alpha, gamma, epsilon, iota, alpha en grec] qui signifie «impureté» (p. 270). C'est dans cette union sacrilège des textes païens – les déités de pierre et le propos anticlérical – qu'un appel fuse, s'élevant hors de la matière figée, «la chaire et le manuscrit, la parole parlée et la parole écrite, s'alarmant de la parole imprimée» (p. 174).

C'est ainsi que le projet global de l'*Anankè* peut être perçu selon deux champs distincts qui seraient *forme* (le paraître, les surfaces) et *fond* (l'être, l'intériorité), qui dessineraient eux-mêmes deux sortes d'espace au niveau de l'avant-texte de *Notre-Dame de Paris* : un espace physique clos (l'enfermement thématique), et un espace scriptible ouvert (l'éclatement sémique/sémantique potentiel). Or ces espaces se rejoignent et s'entremêlent précisément dans l'écrit, où se chevaucheront, à travers le propos du roman, une certaine conception d'un pouvoir inhérent à l'écrit,¹⁴ et une vision plus fataliste, qui révèle l'impuissance de l'écriture devant le tragique du destin.

J. Seebacher a évoqué ces «spécificités irréductibles à une analyse progressiste, optimiste, triomphante» de *Notre-Dame*

regarde dans la place. Ce que je vis, il y en avait d'autres que moi qui le voyaient, et pourtant ce n'était pas un spectacle fait pour des yeux humains. Là, au milieu du pavé, – il était midi, – un grand soleil, – une créature dansait. Une créature si belle que Dieu l'eût préférée à la Vierge, et l'eût choisie pour sa mère, et eût voulu naître d'elle si elle eût existé quand il se fit homme!» (pp. 323-324).

14. P. Zumthor a commenté le thème de la fatalité dans *Notre-Dame* en insistant sur l'espoir, qu'il attribue à son auteur, que l'écrit puisse ressaisir un passé disparu: Zumthor, «Le Moyen Age de Victor Hugo», dans *Édition chronologique des oeuvres de Victor Hugo*, Paris, Club Français du Livre, 1967, t. IV, p. ii).

de Paris 1482.¹⁵ L'écrit — et c'est bien le point de vue que partage Claude Frollo —, en tant que symbole de la science et d'une hypothétique supériorité qui domine la langue parlée du peuple, ne pourra s'avérer l'élément salvateur puisqu'il sera, comme Frollo, en chute libre dans *Notre-Dame*, progressant à une vitesse folle vers un impact fatal dont le choc ne se mesurera qu'en termes d'entropie, d'affaiblissement de son corollaire,¹⁶ l'oralité, matière qui n'est que dissipation dans le texte, où «tout s'effa[ce] dans la licence commune», «chaque bouche éta[nt] un cri» (p. 49). Toute la science du monde est inutile pour plaire à l'héroïne du roman, Esmeralda : à preuve, cette parodie du discours amoureux tenu par Phœbus, et qui, bien que stupide et mensongère, sera victorieuse par rapport à ce que l'on appellerait en analyse sémiotique du récit «l'objet de la quête». Victoire, donc, de la parole, même *grotesque*, sur l'érudition, mais aussi, victoire de la matière sur l'esprit; triomphe de la *chair*, qui se fera *voix*, sur l'intellect, qui se pose ici comme en conflit avec le corps. Victoire aussi de la dérision sur la respectabilité, du trivial sur le noble.

Jacques Seebacher nous a proposé un élargissement du sens du terme *Anankè*, commenté par le narrateur comme «lugubre et fatal» (p. 3), et par le personnage de Frollo comme «FATALITÉ» (p. 270), en renvoyant aux «autres sens que donne le dictionnaire, et qui sont tous pertinents au roman» (p. 1093). En examinant ces nouveaux sens, il devient possible, à un niveau synonymique, de voir se dessiner le paradigme de l'enfermement spatial, avec le lexique «contrainte», «besoin physique», «nécessité», qui correspond en plusieurs points à cette tour dans laquelle se trouve le narrateur au tout début de *Notre-Dame*, et où Frollo connaîtra les affres de la souffrance mentale et passionnelle.

Cet enfermement, sur le plan de la construction du texte,

15. Seebacher, "Le symbolique dans les romans de Victor Hugo", *loc. cit.*, pp. 68-69.

16. Pour l'ensemble de cette remarque, nous renvoyons aux travaux du chimiste et philosophe Ilya Prigogine, qui a développé, en collaboration avec Isabelle Stengers, le concept d'une «structure dissipative» en physico-chimie, «système qui, loin de son état d'équilibre, évolue spontanément vers un état dont l'entropie est inférieure à celle de l'état initial»: *Le Petit Larousse illustré*, 1990, p. 331 : voir à «dissipatif, ive - adj. 2»; et Prigogine et Stengers, *La Nouvelle Alliance*, Paris, Gallimard, 1979.

crée une tension; d'abord à cause de l'élargissement sémantique inhérent à *Anankè*, ensuite à cause de l'embarras que peut connaître le lecteur face à l'objet *Anankè*. Pour ce qui est du narrataire, un certain contrat de lecture se trouve rompu : sur le strict plan linguistique, un terme de grec ancien est difficilement intelligible pour qui n'est pas érudit ou polyglotte, comme le fait ironiquement remarquer le jeune Jehan Frolo (p. 268). *Anankè*, de prime abord, se refuserait à la lecture, *objet* se refusant au *sujet* dans un contexte où un sémantisme est en droit d'être attendu du lecteur (un avant-propos, une prose normalement de ton «sérieux», sinon explicite). Le *signifiant*, sans *signifié*, n'est plus que résidu de signe voué à la dissipation, à l'évanouissement. Le narrateur va jusqu'à signaler que l'on aurait «badigeonné ou gratté» ce mur qu'il affirme avoir «trouvé» (p. 3). Il paraît donc difficile de parler d'«existence» du graffiti *Anankè* au sens sartrien de *témoin de*. Tout au plus peut-on ici parler de *fait de langage*, car *Anankè-texte* semble, sur le plan de sa matérialité, bien loin d'être comme l'arbre que l'on aura aperçu en forêt, ou même le simple dérivé de cet arbre, soit la classique feuille-de-papier-texte qu'il eût été possible d'identifier, de répertorier, de classer. *Anankè*, c'est le mot qui se dresse comme un mur dans l'esprit du lecteur, l'obstacle lexical prenant les dimensions d'une construction impressionnante. Dans un deuxième temps, ce mur se dissipe, tel un mirage, dans la mesure où l'on sait qu'*Anankè* n'est qu'un ersatz de réel, qu'un texte *qui parle sur un autre*, et encore faut-il le croire sur parole. C'est dans ce sens que le critique Roland Barthes parle du mythe, qu'il nomme «*méta-langage*, parce qu'il est une langue seconde *dans laquelle* on parle de la première». ¹⁷

Si Hugo (se) joue de l'Histoire tel l'élève désobéissant qui, à travers une partition étrangement modifiée, eût délibérément arraché des fausses notes à son instrument,¹⁸ le rapport au Savoir, dans *Notre-Dame*, est tout aussi libre, voire carrément

17. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 200.

18. J. Seebacher, dans l'édition de la Pléiade de *Notre-Dame de Paris*, relève systématiquement un nombre impressionnant d'anachronismes et de déviations dans les citations de Hugo.

explosif. Gœthe avait reproché à *Notre-Dame* son manque de «vérité»;¹⁹ Montalembert devait en vouloir à Hugo de son «abondance de plaisanteries forcées et inutiles»;²⁰ Seebacher y verra «une critique de l'entendement historique, une satire de la tragédie».²¹

Toujours dans la *Note* du 20 octobre 1832, il est question du «potier dont parle Horace, lequel méditait des amphores et produisait des marmites. *Currit rota, urceus exit...*» (p. 7), citation au demeurant inexacte (p. 1094) et qui montre bien la dissipation de Hugo, face aux règles de méthode, malgré l'indiscutable érudition. Il semble toutefois que c'est plus un certain plaisir à travers cette dissipation que recherche Hugo que «le système de l'historien» (p. 6). Dans les deux seuls moments où sera évoqué le nom d'*Horace* dans le roman (pp. 7 et 287) (*Horatius*, p. 272), c'est la dimension du grotesque qui ressort de façon significative, chose assez étonnante pour cet exemple de vertus classiques d'équilibre et de mesure. Ainsi «l'amphore» se transformera-t-elle en «cruche» (pp. 7 et 1094) et «la statue du cardinal Pierre Bertrand» subira-t-elle cette «espèce d'affront dont se plaint si amèrement Priape dans la satire d'Horace *Olim truncus eram ficulmus* », ce qui signifie que la figure du religieux eût été «outrageusement arrosé[e]» (pp. 287 et 1189). Le savoir est d'abord subverti au profit de «la jeunesse artiste» et au détriment des «professeurs qui sont détestables» (p. 7), le contraste s'affadissant entre ces détenteurs plutôt flous de la connaissance et le rappel finalement incorrect des vers d'Horace. Dans un deuxième temps le trivial et le comique l'emportent sur la représentation sérieuse, littéraire et littérale, en plus de la connotation anticléricale assez évidente. Ce n'est que beaucoup plus tard que le lecteur pourra établir le lien véritable avec Horace. Dans son *William Shakespeare*, Hugo explicitera un peu plus son intérêt pour Horace en même temps qu'il (ré)insistera sur l'importance

19. Gœthe, dans M.-F. Guyard, introduction, notes, choix de variantes, bibliographie et dossier de *Notre-Dame de Paris 1482*, Paris, Garnier Frères, 1976, p. 610.

20. Montalembert, dans Guyard, *op. cit.*, p. 608.

21. Seebacher, «Gringoire ou le déplacement du roman historique vers l'histoire», *Revue d'histoire littéraire de France* (1975) : 313.

d'une certaine forme de liberté dans le poétique.²²

Hugo, finalement, ne s'en prendrait pas tant aux «classiques» qu'il malmène un peu depuis sa préface de *Cromwell* — Horace, qu'il affectionne, mais aussi les Aristote, Corneille, ou Vaugelas — que, de manière détournée, à quelques-uns de ses contemporains. Anne Ubersfeld rappelle notamment qu'«un homme comme Nisard écrit deux tomes sur les poètes latins de la décadence pour expliquer que Hugo c'est la même chose».²³

Au delà de ce niveau premier qui est celui de l'engagement à sauvegarder les monuments, les valeurs («classiques») du passé, Hugo, narrateur, attendrait également de son narrataire une participation, son but caché étant de «déposséder l'histoire de ses fameuses "leçons" pour contraindre le lecteur à la vivre et à la faire».²⁴ Car le «propre» de Hugo n'est rien de moins que la réalisation écrite et sociale de ce qu'il appelle «l'homme peuple» (*W.S.*, p. 329). Il serait tentant de rapprocher de ces concepts ce «moi évidé, mais dilaté et envahi, devenant moi du monde» dont parle Guy Rosa.²⁵ Spectateur passif, mais aussi potentiellement actif de l'*histoire*, le lecteur-scripteur du texte poétique dispose d'une matière qu'il façonnera — ou ne façonnera pas — suivant l'engagement qu'il prendra ou non : «Vers ou prose, le poème n'est-il pas toujours, lui aussi, *projet* d'un sens à construire, objet de langage offert à observation et récréation actives par un "sujet?"».²⁶ Or, comme l'affirme Henri Meschonnic, «Hugo déborde poétiquement la poésie»,²⁷ et la référence de sa poésie à l'espace qu'elle occupe pourrait très bien être ce «point d'ancrage en un lieu problématique, qui serait en même temps un non-lieu», décrit par les critiques

22. «Toutes les révoltes contre la pédanterie sont là : prosodie disloquée, césure dédaignée, mots coupés en deux; mais dans cette licence que de science!» (*W. S.*, p.397).

23. A. Ubersfeld, dans Heitmann, *op. cit.*, p. 150.

24. J. Seebacher, «Le système du vide dans *Notre-Dame de Paris*», *Littérature*, 5 (février 1972): 97.

25. G. Rosa, «Du "moi-je" au mage : individu et sujet dans le romantisme et chez Victor Hugo», dans *Hugo le fabuleux*, Colloque de Cerisy (1984), Paris, Seghers, 1985, p. 276.

26. D. Briole, *Le langage poétique*, Paris, Nathan, 1984, pp. 5-6.

27. H. Meschonnic, «Victor Hugo pour la poésie aujourd'hui» dans *Hugo le fabuleux*, *op. cit.*, p. 289.

Michel Collot et Jean-Claude Mathieu.²⁸

«Avec Hugo, nous savons qu'il est possible de construire une pyramide de néant, comme une cathédrale de l'espoir».²⁹ En effet, la toute dernière page de *Notre-Dame* laisse le lecteur devant ces deux choix : inscrire lui-même le mot «fin» après avoir quitté les restes épars de Quasimodo à Montfaucon (p. 500), ou dépasser ce stade, une des questions étant de savoir ce qui l'emporte entre la condition exprimée par la *fatalité*, et cet «avenir», *de* et *dans* l'oeuvre, tel que perçu par la critique récente.³⁰

C'est pourquoi l'on peut situer *Notre-Dame* à une frontière: celle entre la *renaissance* à laquelle elle aspire et les limitations de tout ce qu'elle cherche à quitter, confluent du *roman* médiéval traditionnel et d'une poésie au «je» qui se fait de plus en plus insistante, à la fin du XV^e siècle, et tout spécialement en France, moment *de* l'histoire, qui sépare Villon des poètes de la Pléiade, et moment *dans* l'histoire, où la littérature recule en importance devant le politique et le social.³¹

S'il n'y a pas de référence explicite aux Rutebeuf, Villon, Ronsard, ou Du Bellay, toute une thématique – sinon une satire, – de la poésie miséreuse est présente dans *Notre-Dame*. Les descriptions d'un Gringoire pauvre, incompris de son public, aux vêtements usés, qui erre dans Paris sans le sou, aux aguets pour trouver «une pierre» pour oreiller (p. 57), ou «quelque miette» pour souper (p. 59), sont typiques, à en devenir typées. Elles ne cessent de renchérir sur le fait que le poète est un personnage de second plan, comme sont de seconde zone les vers de Gringoire, les chansons de la populace, ou l'étrange complainte de Quasimodo, et comme cette langue du peuple est aussi de seconde zone par rapport au latin de l'élite.

28. M. Collot, et J. Mathieu, et al., *Espace et poésie*, Actes du colloque «Rencontres sur la poésie moderne» (1984), Paris, PENS, 1987, p. 8.

29. A. Ubersfeld, «L'*Anankè* du discours», dans *Hugo le fabuleux*, *op. cit.*, p. 306.

30. J. Neefs, «Penser par la fiction», dans *Hugo le fabuleux*, *op. cit.*, p. 106; A. Glauser, *La poétique de Hugo*, Paris, A.-G. Nizet, 1978, p. 343; J. Seebacher, dans Heitmann, *op. cit.*, p. 144.

31. Hugo avait dû interrompre un certain temps sa rédaction de *Notre-Dame de Paris* à cause des événements de Juillet 1830.

C'est ainsi qu'il faudrait lire (*entendre*) les passages de *Notre-Dame* où apparaissent chansons, gestes, et autres spectacles de deuxième ordre : espace essentiellement de participation – pour ne pas dire de *tradition* ou de *transition* –, espace du don, de la *transmission* de la parole, plutôt que de la fermeture, du renfermement et de la retenue. Lieu de médiation, le sujet poétique devient bien plus que simple dilettante élitiste dans le texte de Hugo de même que dans les traditions populistes.

... la poésie ne s'adresse pas seulement au sujet de telle monarchie, au sénateur de telle oligarchie, au citoyen de telle république, au natif de telle nation; elle s'adresse à l'homme, à l'homme tout entier. (*Les Orientales*, préface de 1830).

Au cours de cette période si hostile à Hugo que seront les premières années du vingtième siècle, le critique Louis Maigron s'indignerait de ce que *Notre-Dame de Paris* ne soit «plus faite pour abriter les fidèles». ³² *Notre-Dame*, comme *Le Moine* de Lewis, est le lieu de la dissipation plutôt que celui de l'obéissance tant religieuse que civile. On y chante, déclame, et on y crie, on y jure et on y blasphème, et il est vrai «qu'on n'entend murmurer sous les hautes voûtes aucun chuchotement de prière». ³³ Mais précisément : ce qui se dit revêt peut-être moins d'importance, dans *Notre-Dame de Paris 1482*, que le simple droit de *dire*. «Le rapport», dit Meschonnic, «entre le poème et l'histoire n'est pas situé dans l'énoncé seul, mais dans l'énonciation elle-même». ³⁴ C'est dans cette capacité de modifier son propre destin par l'entremise de la parole que le moi peut se définir par rapport à une collectivité, peut intervenir sur le plan de l'*histoire*. Et c'est pourquoi le texte hugolien, échappant à des traditions qui cherchent à fixer la matière langagière, se reconnaîtrait plus volontiers dans ces formes de «mauvais goût» ³⁵ et sujettes à transformations qu'étaient celles

32. L. Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1912, p. 182.

33. *Ibidem*.

34. Meschonnic, *op. cit.*, p. 291.

35. Voir la préface des *Orientales* de janvier 1829 : «C'est là une des imaginations les plus

de la période médiévale.

Tout comme les genres littéraires étaient encore des formes libres vers la fin du Moyen-Âge, fusionnant parfois les caractéristiques du *roman* au récit personnel, de la poésie au *testament*, des chansons au conte, la langue, elle aussi, «n'était guère plus fixée que ne l'était l'unité nationale».³⁶ C'est donc dans cet ordre des choses – soit dans une perspective linguistique – qu'il faudrait situer et comprendre la démarche d'un Hugo mêlant les argots et le latin, le vernaculaire et les modes d'expression dits plus nobles, et dans ce parti-pris même, à la base exacte de son mode d'expression – la langue et la littérature –, où déjà Hugo procéderait à la mise en place de son propos fondamental, qui serait d'ouvrir, de décroisonner le poème, l'écrit, la parole.³⁷ N'est-ce pas d'ailleurs ce qu'avait perçu Pierre Albouy en transportant le débat des interrogations sur la «vraisemblance», ou la «pureté» des genres littéraires, vers celui beaucoup plus pertinent des «représentations» et autres «possibles de la réalité»,³⁸ réalité qui, du temps de Hugo, se voit désormais attachée à son étroit synonyme qu'est «écriture», mais qui, avec les Balzac, Hugo ou Dumas, connaîtra l'éclatement que l'on connaît – éclatement d'abord et

folles où l'on puisse s'aventurer. C'est vouloir hautement le désordre, la profusion, la bizarrerie, le mauvais goût».

36. H. Bourrellet, *La Vie du Quartier Latin des origines à la Cité Universitaire*, Paris, Éditions Bourrellet et Cie., 1936, p. 27.

37. Barbara Johnson, dans ses observations sur les *Défigurations du langage poétique* dans le poème en prose, insiste — et avec raison nous semble-t-il — sur les actuels questionnements de la critique, qui sont passés des oppositions entre prose et poésie à celles de «langage ordinaire» à «langage poétique», et qui n'ont «rien dissipé», selon elle, «de l'intensité des questions de littéralité qui s'y posent». B. Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 10. Or, le «décroisonnement» se situe précisément à un niveau d'écriture et de lecture de ce qu'il conviendrait de nommer la voix, mais selon plusieurs acceptions (physiologique, narratologique, sociale, etc.). En effet, il n'y aurait pas — et selon une opinion de plus en plus forte en critique actuelle — de dichotomie véritable entre ce que l'on identifie comme les expressions dites écrites et celles dites de la voix. Claude Hagège fait partie de cette tendance, et voit dans «le style oral [...] un véritable genre littéraire. Il s'agit [selon lui] d'une tradition naturelle qui paraît apporter une justification à la création d'un terme, *orature*, lequel deviendrait symétrique de celui d'écriture, entendue comme littérature (souvent à l'exclusion de la tradition orale, certes tout aussi littéraire elle-même, au sens où elle conserve les monuments d'une culture, mais ne laisse pas de trace matérielle)», C. Hagège, *L'homme de parole*, Paris, Fayard, 1985, p. 84.

38. P. Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963, p. 15.

avant tout physique, avant même que symbolique (symboliste), débordement de la parole par l'excès de l'écriture, *broadside* «modernes»³⁹ qui deviendront les feuillets. Mais dans la *Notre-Dame* de Hugo, c'est surtout à une réalité autre, médiévale et antique, qu'il faut articuler les passages grivois ou gaulois, où le profane, à tort ou à raison, sera perçu comme *profanation*.

C'est donc dans l'examen et la considération «des instances du texte» — tant oral qu'écrit —, «prises dans leur totalité (,) que peut se faire une lecture idéologique du texte»,⁴⁰ et les fantaisies, mélanges, et caprices de Hugo diraient «l'histoire réelle mieux que la chronique des hauts faits princiers, l'aventure de la civilisation mieux que l'exactitude pseudo-objective des manuels scolaires» (propos de Seebacher, p. 1064). Quoique l'on puisse s'irriter des libertés de l'écriture hugolienne, on ne peut cependant manquer de voir dans un texte comme *Notre-Dame de Paris* la constante fonctionnalité d'une structure binaire et d'une dialectique, tant sur le plan de la forme que sur celui du sens et de l'interprétation. Écriture-symbole, la véritable «modernité» de Hugo, comme dit Victor Brombert, apparaît bien plus que dans les seuls «processus de dissolution», mais aussi et surtout «dans sa croyance que la réalité, comme l'histoire, est un texte».⁴¹

«L'oralité contient la collectivité», postule Henri Meschonnic.⁴² Nous paraphraserions en disant que *l'oralité sous-(en)tend le corps social*, tout comme *le corps contient et sous-tend la voix*. Seebacher, en partant des terribles déterminismes physiologiques qui sont ceux du Bossu, propose que «la catastrophe découle en grande partie de la surdité de Quasimodo, figure symbolique du Peuple emprisonné dans la matière» (p. 1062). Mais plus grand encore est le conflit qui se trouve au centre de *Notre-Dame*, soit la passion inassouvie de

39. P. Zumthor, "De l'oralité à la littérature de colportage", *L'Écrit du temps*, 1 (printemps 1982): 136-137.

40. A. Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974, p. 88.

41. V. Brombert, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Paris, PUF, 1985, p. 17.

42. Meschonnic, *op. cit.*, p. 292.

dom Frolo, et son incapacité de *dire*. Car ce conflit résume les antagonismes qui peuvent exister entre pensée et chair, entre pouvoir et peuple, mais aussi, entre enfermement et ouverture.

Le drame n'est pas tant dans ce qui se déroule dans *Notre-Dame de Paris* — les injustes procès de Quasimodo et d'Esmeralda, les châtements, les humiliations, le sort que subissent les protagonistes; le véritable drame naît de ce qui n'a pas lieu dans l'*histoire*. Esmeralda ne connaîtra jamais l'homme qu'elle adore. Frolo n'aura pas l'agréable loisir de démystifier l'image de celle qu'il désire. Quasimodo, en plus de son impossible amour, se sera dévoué pour un maître qui n'est même plus maître de lui-même. La Gudule aura sa vie durant, et sans s'en rendre compte, haï sa propre fille. *Fatum* : fatalité. De l'ironie à la tragédie. Le paradigme de la limitation comprend donc, à la fois, tous les synonymes de la chair et ceux de l'emprisonnement de la matière.⁴³

Ce qui différencie Jehan, Esmeralda, Gringoire, ou même Quasimodo de Claude Frolo, c'est leur capacité d'ouverture, de *dire*. Frolo, on le sait, s'identifie surtout avec le champ scopique dans *Notre-Dame*. Or c'est plus au niveau des *sens* que les éléments centraux semblent opérer dans le texte de Hugo (pensons ici aux thèmes mêmes de l'écrivain : *les Contemplations*, ou *les Voix intérieures*). Les principaux personnages de *Notre-Dame de Paris* connaissent tous une condition d'enfermement : pour Frolo, elle est symbolisée par la tour et par son obsession; pour la Sachette, par le réduit et une mortification volontaire; Quasimodo, Esmeralda, et Gringoire connaissent différentes formes d'arrêts, d'emprisonnement, et de condamnations. Mais ces emprisonnements de la matière, conditions même d'un *exister*, seront perçus selon deux manières par les protagonistes, qui sont de l'ordre du *passif* et de l'*actif*.

La dichotomie de dom Frolo est perceptible d'abord par son malheur «physique». Quasimodo, peut-être par inconscience ou innocence, connaît des moments de bonheur, même

⁴³. Un parallélisme intéressant peut être ici suggéré si l'on compare, dans ce contexte, l'oeuvre de Hugo à celle d'un Villon par exemple, dont l'*Épithaphe* résume ces thématiques du corps et de l'espace poétique en un seul lieu qu'est le texte.

éphémères. La joie enfantine qu'il éprouve de sonner les cloches en criant de plaisir en est un exemple (pp. 152–153). Bien que Quasimodo et Gringoire soient eux aussi privés des joies de la chair, ils réussissent tout de même à exprimer par la voix leurs sentiments; Frollo, au contraire, doit cacher ce qu'il ressent et, en cela, incarne l'impuissance même. Il doit constamment avoir recours à des intermédiaires pour parvenir jusqu'à Esmeralda, et lorsqu'il avouera enfin sa passion à la bohémienne, il sera déjà trop tard. La catastrophe aura commencé de faire son oeuvre de destruction *en lui*, lieu même où une envie bien légitime (celle que tout le monde semble éprouver pour la gitane) se sera peu à peu transformée en aliénation, «poids du réel sur l'idéal, de la matière sur l'esprit, loi latente de l'Anankè faisant prédominer la fonction dramatique du grotesque».44

Parole «grotesque»; parole «où se dit [ou non] un *moi*, celui du scripteur ou celui, fictif, du personnage».45 Lieu du texte, le poème, disséminé au travers des manifestations tant écrites qu'orales comme il l'est à travers l'Histoire, se donnerait avant tout comme un espace du corps, devenant chez Hugo ces «*membra disjecta* » évoqués par A. Ubersfeld, «ce corps disséminé d'une expérience fraternelle».46 Non-lieu, il sera l'occasion de soulèvements, d'*ascendance*, ou d'une certaine *élévation* : «de l'âme», «de l'esprit» diront les poètes comme Hugo; mais aussi de cet espace «intérieur et incertain que nomment tant bien que mal des métaphores» comme le souligne P. Zumthor : «source, fond, moi, vie...», espace avant tout de parole «qui ne désigne rien à proprement parler».47 Qu'il s'agisse d'une parole qu'on «n'a pas le droit de prononcer» ou d'«une parole que le destinataire ne peut entendre»,48 le droit de dire, chez Hugo, est caractérisé par un empêchement, une limitation. La «réalité» – historique, chronologique — qui

44. Y. Gohin, «Une écriture de l'immanence», dans *Hugo le fabuleux, op. cit.*, p. 24.

45. A. Ubersfeld, *Paroles de Hugo, op. cit.*, p. 10.

46. *Ibidem*, p. 11.

47. P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 159.

48. A. Ubersfeld, «Victor Hugo, homme de théâtre», dans *Lectures de Victor Hugo, op. cit.*, p. 117.

passer par la matière est le premier niveau d'expression de ce déterminisme, et de ce fait s'oppose au symbole, qui, lui, opère à un autre niveau, second, et qui s'impose comme l'espace d'un possible qui transcendera cette même matière.

D'abord espace grotesque, le mystère de Gringoire se présente essentiellement comme un non-texte, où personne n'écoute ni ne regarde «la pauvre moralité», le poète voyant «s'écrouler pièce à pièce tout son échafaudage de gloire et de poésie» (p. 46). «Pas de turpitude qui ne [soit] de droit» dans ce décor anarchique, «et, au milieu du brouhaha» qui est «celui de toutes ces langues échappées [...] contenues le reste de l'année par la crainte du fer chaud de saint Louis», on peut «jurer à son aise et maugréer» à son goût (p. 36), ou lancer des «railleries», des «appels goguenards» (p. 16) à tout ce qu'on veut, «Noblesse », «Clergé » (p. 28), ou autres têtes de turcs, *cornues* (p. 17) ou non. Mais justement, c'est qu'il faudrait lire, *comprendre* cette cacophonie non pas uniquement du point de vue d'un résultat déjà inscrit (ou écrit), mais bien comme «geste[s] de parodie» (p. 16); car c'est sur le ton de l'ironie qu'il est enfin donné droit au lecteur/spectateur de pouvoir savourer l'unique «vers mirifique» : *Onc ne vis dans les bois bête plus triomphante* (p. 32).

Le mariage de Gringoire (voir : Livre II, chap. VI, intitulé «La Cruche cassée») rappelle au niveau de quelques détails un texte comme «Le Mariage Rutebeuf», dans lequel le «pauvre» Rutebeuf se trouve à faire une union de bien maigre intérêt, épousant une vieille femme et, de ce fait, n'aura guère le loisir de goûter à toutes les fraîcheurs et romances de l'amour. Or non seulement Gringoire ne pourra pas lui non plus savourer ces fruits farouchement défendus par la Esmeralda, mais sera-t-il également offert comme époux à une vieille de la Cour des Miracles (p. 94).

Antithèse du *roman* traditionnel de la gente dame conquise par le preux chevalier, la parodie se poursuit jusque dans l'union sans sentiment («Mariage de Phœbus», Livre XI, chap. III) et les épousailles à une morte («Mariage de Quasimodo», Livre XI, chap. IV), qui viennent clore *Notre-Dame*.

L'anticourtoisie, en tant que thème dans *Notre-Dame de*

Paris, relèverait ainsi d'une *autre* tradition qui prend ses sources dans le Moyen-Âge, et qui se ferait écho (réécriture) des Rutebeuf, Chartier, ou Villon, poètes chez qui le sujet de l'amour correspond bien au traitement qu'en fait Hugo : amour irréalisable, amour impossible, cédant à une rhétorique qui devient elle-même sujet, que ce soit par transfert, désir de conjuration, ou tout simplement désinvolture et humour.

Bien que les études génétiques n'aient révélé qu'une documentation plutôt limitée, sur le plan quantitatif, pour la recherche et la rédaction de *Notre-Dame de Paris 1482*,⁴⁹ et que Hugo ait pu être lui-même un médiéviste plus ou moins accompli,⁵⁰ une très grande cohérence face au style et aux sujets employés en littérature médiévale est cependant perceptible dans *Notre-Dame*, si l'on accepte, toutefois, le choix très subjectif de l'auteur pour un certain nombre de contaminations et de modifications.

Les «Miracles» dédiés à Notre-Dame étaient, on le sait, des sortes de pièces qui avaient pour but de solliciter quelque faveur ou indulgence auprès de la sainte. Un autre type de représentation est cependant privilégié dans le roman de Hugo : le *mystère*, «écrit» par le poète Pierre Gringoire. Tout comme les miracles, les mystères, au Moyen-Âge, étaient des pièces à caractère essentiellement religieux. Or on voit bien par le traitement qu'en fait Hugo que *Le bon jugement de Mme la vierge Marie*, tout en contaminant (dans le seul titre) les genres du miracle et du mystère en une «moralité» (p. 26), est avant tout une fête païenne, inculte, «orgie» et «bacchanale» (p. 49), où la ridicule figure (paternelle) de Jupiter (pp. 22-23 et suiv.) vient éliminer celle si noble de sainte Marie (Mère de Dieu). Hugo, ce faisant, laisse une grande part de liberté à son texte, à ces «autres» scripteurs — Gringoire, Frolo, même Quasimodo —, qui ont pour tâche première de venir saboter le roman sentimental, de briser la charmante atmosphère «romantique» qui entoure le beau Phœbus et une Esmeralda en pleine

49. Voir à ce sujet les résultats réunis par Seebacher, pp. 1076-1078.

50. P. A. Ward, *The Medievalism of Victor Hugo*, University Park et Londres, The Pennsylvania State University Press, 1975, p. 7.

pâmoison. Et ce seront finalement les *grotesques*⁵¹ qui l'emporteront sur la noble tradition chevaleresque.

Multiforme, la dissipation des genres, à travers différents traits de l'écriture médiévale, est donc au centre même de *Notre-Dame de Paris*, suivant le projet émis dans la préface de *Cromwell* de réunir *tragédie* et *comédie*. Même si Gringoire s'indigne à l'idée que l'on eût pu chanter des «bergerettes» dans sa moralité,⁵² la comédie s'insinue malgré tout (à ses dépens) avec le concours de grimaces et les interruptions qui n'en finissent plus. C'est donc uniquement au niveau d'un paratexte — qui ressemble plus à une étude psycho ou sociolinguistique qu'à une pièce de théâtre — que la moralité trouve sa raison d'être dans *Notre-Dame*, conditions dans lesquelles des locuteurs autres que l'écrivain prennent possession de l'espace de parole. Le poète n'est pas tant ici le détenteur du monopole du «Beau» ou de «l'Art», bouffon, fou du roi, ou dilettante, que *catalyseur* entre les choses et les hommes, et entre les hommes et eux-mêmes.

Le Gringoire de *Notre-Dame*, en dehors de son rôle très involontaire de Judas,⁵³ sert également d'intermédiaire entre l'aristocratie et le peuple, et ce, dès le début du récit, lors de la présentation de son mauvais mystère. Cette position ambivalente se perpétue jusque dans son intégration à la collectivité des gueux par le mariage (non consommé) avec Esmeralda, et la rencontre, à la fin du roman, avec Louis XI (pp.441 et suiv.). Gringoire est constamment à la limite entre *action* et *non-action*, entre *faire* et *non-faire*. Il se trouve également au centre de l'expression verbale (de la diégèse donc, et de l'*histoire*) par son passé (et surtout son avenir) en tant que poète. Il agirait comme pivot entre tout ce qui est fond et forme, fondement et clichés, ou encore entre limitation et potentialité : réalité/fiction; «versificateur»/poète; etc. «Si

51. Pour reprendre le titre et le thème d'un poème de Verlaine (*Poèmes saturniens*).

52. «Il ne faut pas confondre les genres. Si c'était une sottie, à la bonne heure». (p. 26)

53. L'archétype de Judas apparaît dans la scène où Gringoire, aidant Esmeralda à quitter la cathédrale au moment de l'assaut par les gueux, place finalement son épouse en bien pire situation en la livrant à Claude Frollo (Livre XI, chap. I). Après d'autres rebondissements, la Esmeralda mourra en public, évoquant à la toute fin la figure du Christ.

Gringoire vivait de nos jours, quel beau milieu il tiendrait entre le classique et le romantique!» (p. 72). Comme la langue (savante, ou simplement code), les «Belles-lettres» sont prises dans le même étau que Gringoire dans *Notre-Dame* : une des mâchoires correspond à la définition idéale du «génie»; l'autre, à tout ce qui est «grimaces», grotesque, ou à l'ironie d'un très hypothétique «pouvoir de la poésie» (p.50). Judas, Gringoire n'ira-t-il pas jusqu'à nier (trois fois, comme Pierre) ses «maîtres» – Ésope, Homère, Hermès : «Je ne vois pas pourquoi, dit-il, les poètes ne sont pas rangés parmi les truands». (p.87). Gringoire est donc le poète et l'anti-poète. «Écrivassier»,⁵⁴ le mérite de Gringoire se situe plutôt à un autre niveau, qui serait de provocation. Son mauvais texte en genre d'autres, textes oraux, triviaux, qui sont ceux du peuple, de toutes les couches de ce peuple.

Dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo (re)crée un archétype du poète qu'il continuera d'élaborer et qui, par la suite, sera repris par Banville (et par tout le monde), archétype qui correspond au «pauvre» poète médiéval (Rutebeuf, Villon) et au fameux «poète maudit»⁵⁵ («fin-de-siècle»), qui commencera à ennuyer tout le monde avec ses lamentations. Car le lecteur est en droit de se demander à quoi peut bien avoir servi d'introduire le court chapitre intitulé «Impopularité» (Livre quatrième, VI) – sinon à insister sur ces aspects qui sont ceux du poète d'autrefois, passéiste, et des poètes qui arrivent en même temps que Hugo, poètes «romantiques», et qui (contrairement à Hugo) sont «médiocrement aimés du gros et menu peuple» (p. 112). Et ce n'est plus, à ce stade de l'histoire, Gringoire qui détient le flambeau de la poésie, mais bien les *grotesques*, Quasimodo et Frollo, qui vont «dans leur quartier comme les "poètes" dont parle Régnier» (p. 163):

Toutes sortes de gens vont après les poètes
Comme après les hiboux vont criant les fauvettes.

⁵⁴. Seebacher, «Gringoire ou le déplacement du roman historique...», *loc. cit.* :319.

⁵⁵. L'expression ne sera en fait mise à la mode par Verlaine qu'en 1883.

S'il est poète de *Notre-Dame*, Gringoire ne l'est que de titre. Et Hugo, ce faisant, laisse cette place «vide», prête à occuper dans son texte et dans son histoire, qui seront les «lieux de l'envie, de l'impopularité, de la distance intérieure et de l'écart social» décrits par Jacques Seebacher (p. X).

La dichotomie *signifiant/signifié* sera encore plus marquée, allant jusqu'à devenir un thème récurrent du roman. La scène du procès de Quasimodo (Livre VI, chap. 1) montre bien que les dialogues de sourds ne sont pas que l'apanage des malentendants, mais aussi celui des classes, des hiérarchies, des différents paliers du pouvoir. Les exemples sont nombreux, et par leur accumulation même finissent par produire du sens : rappelons entre autres les textes en langues étrangères, le cas de Gringoire et de son texte dramatique qui sera réduit au niveau de non-texte, le silence de Claude Frollo, (grand) prêtre et érudit, qui devient «dépravé et possédé d'une seule misérable pensée» (p. 267), l'antithèse que représente Quasimodo qui, de sourd, deviendra chantre et poète, et surtout Phœbus, qui résume tous ces antagonismes du *paraître* et de l'*être* à lui seul.

Ce sont les apparences qui mènent pour une grande part le bal de *Notre-Dame*, qui éveilleront la passion fatale de dom Frollo, qui feront condamner Esmeralda pour sorcellerie, mais surtout qui laisseront aux futurs récepteurs/spectateurs certaines images de surface qui ne rendent pas toujours compte du fond de l'oeuvre : *Anankè* de Quasimodo, du *bossu de Notre-Dame*, mais à la fois aussi *Anankè* du roman de Hugo.

Si à travers l'anti-représentation de Gringoire «le poète bateleur transformait en bouffonnerie le grand air de la quête chevaleresque», la chanson, avec Jehan Frollo, se fait la voix, comme dit Seebacher, «de l'impossibilité populaire du poème» (p. X). Comme Gringoire, Jehan ne parvient pas à intéresser grand monde à son art, mais en retire plutôt une satisfaction personnelle qui tient lieu, chez lui, de simple plaisir dans le soliloque :

Och! och! Hax! pax! max! les puces! les chiens enragés! le diable! j'en ai assez de leur conversation! La tête me bourdonne comme un clocher. Du fromage moisi par-dessus le marché! Sus! descendons, prenons l'escarcelle du grand frère, et convertissons

toutes ces monnaies en bouteilles! (p. 280).

Lesdites bouteilles, loin d'effacer toute mémoire chez le «bachelier» Jehan,⁵⁶ ont cependant pour résultat de compromettre dangereusement la logique syntagmatique lors de la communication linguistique avec le locuteur et de ne laisser subsister rien d'autre que la *voix*⁵⁷ (sans doute un peu éraillée) de son «destinateur», ce qui occasionne parfois certaines réactions assez promptes chez le «destinataire».

Phœbus, compagnon de beuverie de Jehan, n'apprécie guère les élans lyriques de son collègue (p. 286), pas plus que dom Claude, qui désespère face à un frère si ivrogne, viveur, et étourdi. Or c'est dans ce genre de tension que le poème, dans *Notre-Dame de Paris*, trouverait essentiellement son espace, lieu où le scopique et le lyrique se rencontrent et se confrontent dans les *représentations* des deux frères antagonistes, où l'enfermement monacal et contradictoire du *regard* de Claude subit un véritable échec devant la dissipation débridée de la *parole* de Jehan :⁵⁸ vœux prononcés par Claude, et qui — il ne le sait que trop bien — ne correspondent plus à rien, s'opposant à l'anarchie de Jehan, qui symbolise la liberté.

Et je n'ai, moi,
Par le sang-Dieu!
Ni foi, ni loi,

⁵⁶. Si Jehan n'est pas toujours en mesure de se rendre parfaitement compte de ce qu'il fait ou dit, les chansons, elles, sont d'un style tout à fait cohérent par rapport aux traditions, us, et coutumes populaires du temps. Très intimement mêlées au quotidien, les chansons françaises du Moyen-Âge étaient en effet «des œuvres polyphoniques au contrepoint encore un peu raide, mais où le style d'imitation apparaît, déroulant ses arabesques», E. Droz, et G. Thibault, *Poètes et musiciens du XVe siècle* (1924), Genève, Slatkine, 1976, p. 11. Tout comme les poésies imitent le style des mémoires, journaux, inventaires, legs et autres, la chanson subit nombre d'influences qu'elle intègre peu à peu à son expression et à son langage.

⁵⁷. C'est Paul Zumthor qui a parlé d'un certain champ «trans-sémiotique», qu'il identifie, par rapport à la *voix*, à un «en-deçà» et/ou un «au-delà» du signe. Voir sa communication à l'Université de Montréal, 1er mars 1990, intitulée «l'Investissement corporel», qui venait clore un cycle de conférences sur le thème de *Performance, réception, lecture*.

⁵⁸. Voir tout l'épisode orgiaque des pp. 357-358 où Claude Frolo, en pleine crise, tombe par hasard sur son jeune frère et doit, pour se cacher, jouer à son tour le mort, l'«ivre-mort». Car Claude n'a «que le temps de se jeter à terre pour ne pas être rencontré, regardé en face, et reconnu».

Ni feu, ni lieu,
Ni roi,
Ni Dieu!

(p. 403)

L'effronterie de Jehan connaît son point culminant — allant même jusqu'à l'absurde — lors de l'attaque sur Notre-Dame.⁵⁹ Jehan, étant enfin parvenu jusqu'à Quasimodo, se mesure une fois pour toutes avec lui, mais rate (et c'est le lot du bon buveur) sa cible. Quasimodo, trop content de régler son compte à ce tortionnaire qui le taquine et le provoque depuis si longtemps, au moment de le mettre à mort, ne pourra entendre la chanson de «l'enfant de seize ans» (p.422) :

Elle est bien habillée,
La ville de Cambrai.
Marafin l'a pillée...

Incarnation (im)parfaite de ces «pauvres marionnettes» auxquelles Gœthe fit allusion à Eckermann,⁶⁰ Jehan — qui n'est en effet plus qu'une poupée de chiffon entre les mains de Quasimodo — qui n'espère atteindre personne avec son chant de condamné, à travers le soliloque, la chanson pour se donner du courage, atteindrait donc à «un *dialogue* », comme l'a exposé Anne Ubersfeld : «celui du tragique et du populaire, du créateur et de son public, les voix unies du même et de l'autre, de la mort et du rire».⁶¹

Lorsque dom Frolo prend connaissance pour la première fois de l'existence d'Esmeralda — ou de sa fatalité —, c'est bien sûr par l'entremise du corps, du désir que l'envoûtement s'opère, mais aussi de cette *voix*, lui parvenant jusque dans son monde hermétique par l'espace ouvert de sa fenêtre, qui donne

⁵⁹. Le geste de pitié de Jehan sera le même que celui de Gavroche dans *Les Misérables*, et indique que leur mort est proche. Gavroche tourne en ridicule le sergent du poste de l'hôtel Rohan; Jehan fait de même avec le sonneur de cloches de Notre-Dame.

⁶⁰. Gœthe dans Guyard, *op. cit.*, p. 610.

⁶¹. A. Ubersfeld, *Paroles de Hugo, op. cit.*, p. 12.

sur la place publique et sur le ciel. L'image n'est pas sans rapport symbolique. La voix, associée au ciel, donc au salut, s'oppose au voyeurisme, à la fermeture, à l'obscur. En effet, si Frollo est le mal, Esmeralda pour sa part est identifiée à tout ce qui a trait à la pureté, à la « lumière très blanche » des premiers rayons du jour (p.492), et, « vêtue de blanc » alors que le bourreau lui passe la corde au cou (p.494),⁶² « *la creatura bella bianco vestita* », tout comme chez Dante (p.1249), représente aussi l'évanescence, l'immatérialité, l'ange. Frollo se remémorera à un certain moment la Esmeralda « comme il l'avait vue le premier jour, vive, insouciant, joyeuse, parée, dansante, ailée » (p. 353). Cette thématique, qui combine tous les synonymes de *volage*, *aérien*, *légèreté*, se concentre dans le paradigme de l'*oiseau*, que sera dorénavant identifié comme *volatil(e)*.

Le paradigme terrestre de l'ici et de la matière (des limites) se trouve ainsi opposé à travers Frollo et Esmeralda à celui (aérien) de l'au-delà, du fantasmagorique et du fantasmatique, mais non à l'idée d'utopie qui, avec Frollo, sera la cause du drame. Plus que tout, c'est l'impossibilité d'échapper au confinement du réel qui anéantira l'esprit de Frollo, car l'archidiacre « était de ces hommes pour lesquels il n'y avait pas de matins, pas d'oiseaux » (p.493).

L'autre pendant au style « noir » que l'on a si souvent évoqué en parlant des romans de Hugo est donc présent, dans *Notre-Dame de Paris*, par cette dame Esmeralda, chez qui l'on découvre après maints détours dans le texte une affinité avec Marie, la sainte Vierge des Écritures, mais aussi avec cette autre « Marie », la cloche préférée de Quasimodo (p. 152). C'est sans doute sur cette dernière plutôt que sur le personnage tragique que Hugo compose son livret d'opéra-comique en 1836. On pourra comparer, à ce sujet, la thématique entomologique dans différents textes, soit le « *Mon père est oiseau, ma mère est*

62. Dans ses *Notes et variantes*, J. Seebacher (p.1251) fait une analyse fort probante de différents éléments de verticalité dans *Notre-Dame*, dont cette figure de l'échelle, qui apparaît dès les premiers chapitres (scène du mystère), et qui ici peut évoquer le lien qui rattache le ciel à la terre qui n'est que souffrance, Esmeralda accédant de l'un à l'autre par le gibet.

oiselle » chanté par la Esmeralda de *Notre-Dame* (p. 102), et cet extrait du *libretto* (T.C., II, p. 689) :

Je danse, humble jeune fille,
 Au bord du ruisseau;
 Ma chanson babille
 Comme un jeune oiseau.

Pour l'époux Gringoire, qui se laisse volontiers distraire et émouvoir par le chant de sa prude mais généreuse compagne, la «sérénité» et l'«insouciance», la chanson troublent sa «rêverie» «comme le cygne trouble l'eau» (p. 67). Plutôt que d'assister aux résultats attendus d'une nuit de noces, le lecteur/spectateur, tout comme Gringoire, sera mis en présence d'un véritable détournement des habituelles fonctions du corps, desquelles subsiste uniquement ici (ou presque) la *voix* («tant l'expression qu'elle donnait au chant se rapportait peu au sens des paroles» *loc. cit.*). Le texte étonne d'autant plus par son inaccessibilité puisqu'il s'agit d'une «stance espagnole qui n'est plus que pure et sauvage mélodie à nos oreilles». ⁶³ La dichotomie polyglossie/analphabétisme insiste donc sur les aspects antithétiques du personnage de la bohémienne : tout comme Esmeralda se refuse à Pierre et à Frollo, le texte poétique encore une fois se refuse à la lecture première. Ne subsiste enfin que la *voix*, qui est figure du dehors et de la liberté.

L'idée d'une certaine psychologie animale, «primaire» des personnages de *Notre-Dame de Paris*, ⁶⁴ examinée selon l'approche d'une thématique volatile, peut devenir tout à fait révélatrice et riche de significations si l'on tient compte de la problématique poétique dans le texte. W. J. Ong, en ce sens, rappelle que dans une perspective d'oralité, il ne sera pas premièrement donné à l'homme de concevoir les mots comme des «signes» simplement visuels, et renvoie à Homère, qui les désignait comme des «paroles ailées». ⁶⁵ L'ange/oiseau

⁶³ J.-B. Barrère, *La fantaisie de Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1949, vol. 1, p. 152.

⁶⁴ Ward, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁶⁵ «"Winged words" — which suggests evanescence, power, and freedom : words are constantly moving, but by flight, which is a powerful form of movement, and one lifting

«incarné» par la bohémienne se consumera au contact du mal, mais, tel le Phénix, pourra renaître de ses cendres à la toute fin du livre, et au delà du livre. La description finale, qui nous offre Quasimodo et Esmeralda étroitement enlacés, peut être corrélée à la définition de l'amour fournie par Esmeralda à un certain moment de l'histoire : «C'est être deux et n'être qu'un. Un homme et une femme qui se fondent en un ange. C'est le ciel». (p. 100).

Et «c'est autour du pape des fous [Quasimodo] que se déploient, dans une cacophonie magnifique, toutes les richesses musicales de l'époque» décrites pour le spectateur/auditeur (p. 69). Après le silence éloquent de la moralité du poète Pierre, le bruit engendré par Jehan et par la Révolution du peuple, après le «jargon» en «égyptien» d'Esmeralda, le poétique aboutit, dans *Notre-Dame*, à Quasimodo, dont la langue est pourtant «engourdie, maladroite, et comme une porte dont les gonds sont rouillés» (p. 150). Et c'est dans «une chanson triste et bizarre», dans des «vers sans rime» que le poème naît finalement dans le roman (p. 378):

Ne regarde pas la figure,
Jeune fille, regarde le coeur.
Le coeur d'un beau jeune homme est souvent difforme.
Il y a des coeurs où l'amour ne se conserve pas.

Jeune fille, le sapin n'est pas beau,
N'est pas beau comme le peuplier,
Mais il garde son feuillage l'hiver.

Hélas! à quoi bon dire cela?
Ce qui n'est pas beau a tort d'être;
La beauté n'aime que la beauté,
Avril tourne le dos à janvier.

La beauté est parfaite,
La beauté peut tout,
La beauté est la seule chose qui n'existe pas à demi.

Le corbeau ne vole que le jour,

Le hibou ne vole que la nuit,
Le cygne vole la nuit et le jour.

La thématique du volatile, abondante dans la composition de Quasimodo, a recours à de récurrentes allusions dans le texte qui précède : le chapitre « Impopularité », où Frolo et Quasimodo correspondent aux « hiboux » ; « le hibou [qui] n'entre [jamais] dans le nid de l'alouette » (p. 367);⁶⁶ la sensation éprouvée par Esmeralda, lors de son sauvetage qu'elle doit au bossu, quand « elle montait dans l'air, qu'elle y flottait, qu'elle y volait » (p. 363), etc. L'oiseau résume donc la liberté en ce bas monde, même si ce n'est qu'illusoire, que temporaire. Figure qui s'oppose à la thématique arachnéenne (qui en est une d'oppression et de fatalité puisque liée à Frolo), le volatile conserve pourtant les caractéristiques de tension que l'on peut relever partout dans le roman. Ainsi, cette « cage d'oiseaux » (p. 377) qu'Esmeralda trouve un jour à la fenêtre de sa logette, et le « nid », à un certain point déserté par la bohémienne (p. 490), et qui sera cause du désespoir de Quasimodo. La cathédrale (le nid) sera le refuge du bossu et de la « sorcière », tous deux condamnés, tous deux bannis et exclus et, en cela, unis pour affronter leurs persécuteurs.

Or c'est de la voix que vient le salut. « Asile ! » crie Quasimodo après avoir emporté la bohémienne jusque sous le toit protecteur de l'église (p. 349). Et le phénomène est le même pour le maladroit « poème ». Car l'intérêt réside moins dans les allitérations ou les métaphores du poème—fragment de Quasimodo que dans les questions qu'il suscite. *Hélas ! à quoi bon dire cela ?* résume bien la chose.

[...] dans la poésie lyrique, toutes les interrogations sont figures, puisque le poète ne peut pas, par définition, s'adresser directement à un interlocuteur — la femme aimée par exemple.⁶⁷

⁶⁶. La figure du hibou représente l'obscurité, la solitude, la tristesse de Quasimodo et de Frolo, ces derniers hommes du Moyen-Âge. Le hibou annonce la mort ou la fin, mais de deux façons, selon l'un ou l'autre des personnages : pour Frolo, c'est la mort de l'âme ; pour Quasimodo, c'est d'une vie nouvelle qu'il sera plutôt question dans les dernières lignes du roman.

⁶⁷. J. Molino, et J. Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Paris, PUF,

[...] L'interrogation consiste à prendre le tour interrogatif, non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer au contraire la plus grande persuasion, et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre.⁶⁸

Tels Adam (p. 1253), Quasimodo, Esmeralda, Jehan et Gringoire nommeront les choses du monde qui les entourent. D'où certaines scories, qui sont inhérentes à une idéologie qui prendra place dans ces vocables, ces chants, ces «poèmes».⁶⁹ Et ce sont ces «questions, sans réponse, que Hugo pose sur l'organisation de notre monde».⁷⁰ Mais ces questionnements, pris dans leur ensemble, créent une polyphonie, toutes les voix, s'élevant de la cathédrale et du livre, formant l'effet choral d'une multitude — le peuple — qui s'affranchit à travers le droit de dire.

Et c'est l'effet spécifiquement révolutionnaire du poème qui prend place, à ce stade, dans le roman. On connaît déjà, au Moyen-Âge, certains principes établis au niveau de la technique de l'écriture : longueur en pieds, tercets, quatrains, rimes entre autres. On connaît également les liens qui existent entre ces systèmes et leurs racines véritables, l'ode antique. Ceci pour faire ressortir que Quasimodo, malgré les lacunes esthétiques de son poème (ou grâce à elles), crée une autre dissidence, une autre subversion. Mais c'est à un niveau d'ensemble culturel que s'opère cette dissidence, ensemble qui est le roman, et les préceptes esthétiques de la forme écrite. *L'écriture* de Quasimodo — qui est d'oralité — tranche radicalement avec les critères établis, en bouleverse l'ordre, tout comme le bossu avait bouleversé l'ordre et la paix publics. En un mot, son «poème» pourrait être beaucoup plus qu'une mauvaise écriture : il pourrait s'agir en fait d'une expression révolutionnaire.

1982, p. 137.

⁶⁸. Fontanier, cité dans Molino et Tamine, *ibidem*.

⁶⁹. Selon la première préface des *Odes et Ballades* : «la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes». A. Ubersfeld dit à ce sujet que «la poésie de Hugo est impure : elle charrie des idées, des sentiments, des scories», A. Ubersfeld dans Heitmann, *op. cit.*, p. 151.

⁷⁰. A. Ubersfeld, *ibidem*, p. 140.

Quasimodo détruit les valeurs (la famille, l'Église, les dogmes, l'ordre moral et social); mais en même temps, il est potentiellement «la force productive de l'histoire» comme dit Seebacher.⁷¹

«La parole du moi, comme celle de l'Histoire, ne sera dite qu'à la faveur des ruses de l'écriture», rappelle Anne Ubersfeld.⁷² Ultime dissipation du poétique dans le roman de Hugo, le squelette de Quasimodo, lorsqu'«on voulut le détacher du squelette qu'il embrassait, [...] tomba en poussière». (p. 500). Et l'écrit lui-même, à travers les nombreux effritements, partant de l'*Anankè* jusqu'à celui du corps de Quasimodo, finit par échapper au lecteur, philosophie d'une histoire qu'il reste encore à faire.

Dans *Notre-Dame de Paris 1482*, Hugo entraîne son lecteur dans une odyssée — celle de Gringoire — qui le projette dans la vie et le tumulte du Paris de l'argot et de la Sorbonne, bassin de langages et de textes qui se multiplieront au rythme effervescent des presses et des révolutions, la parole du poète-rebelle (depuis Villon jusqu'à Genet) prenant de plus en plus de place dans la culture d'expression française, — directions qui, chez Hugo, laisseraient soupçonner autant de matière à réflexion que cette écriture, bien qu'encore insaisissable, semble contenir de possibles dans l'expression poétique.

⁷¹. J. Seebacher dans Viallaneix, P., et al., *Michélet Cent ans après*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1975, p. 23.

⁷². A. Ubersfeld, *Paroles de Hugo, op. cit.*, p. 11.