

*Compositor in fabula : ou comment « faire une [bonne] fin tragique » dans *Notre-Dame de Paris**

William Kels, Aix-Marseille Université

Abel dit : Providence ! et toi : fatalité¹ !

Il y a deux façons usuelles de lire *Notre-Dame de Paris* : on peut y suivre une histoire fatale, d'amour et de mort, et une page de l'histoire universelle préfigurant la prise de la Bastille, le réveil du Peuple et l'avènement de la Liberté. Ces deux interprétations, du reste non exclusives – le sens allégorique secondant le sens littéral –, n'épuisent néanmoins pas la leçon du roman.

Il existe une troisième voie qui, consistant dans une exégèse de son sens métapoétique, s'intéresse à la façon dont le roman s'écrit et réfléchit son écriture, délibère sur ses conditions de réussite en dramatisant les conflits théoriques et poétiques qui lui sont inhérents.

C'est la voie que nous prendrons, en supposant autant qu'il se peut que nous soyons les lecteurs historiques de Hugo. Nous sommes donc en 1831, et dans une posture incommode rappelant celle de ce spectateur de tragédie dont parlait Marmontel dans l'article « Dénouement » de l'*Encyclopédie*. Telle est en effet la condition du « public moderne » modelé par deux siècles de querelles littéraires, qu'il se trouve divisé en un spectateur et en un critique :

On porte à nos spectacles pathétiques deux principes opposés, le sentiment qui veut être émû, & l'esprit qui ne veut pas qu'on le trompe. La prétention à juger de tout, fait qu'on ne jouit de rien. On veut en même tems prévoir les situations & s'en pénétrer, combiner d'après l'auteur & s'attendrir avec le peuple, être dans l'illusion & n'y être pas : les nouveautés sur-tout ont ce desavantage, qu'on y va moins en spectateur qu'en critique. Là chacun des connoisseurs est comme double, & son cœur a dans son esprit un incommode voisin².

Nous voici donc à notre tour devant cette « nouveauté » que représente un roman historique dont l'imitation du genre popularisé par Walter Scott ne saurait faire oublier qu'il a été produit par un dramaturge doublé, au moins depuis 1827, d'un théoricien du drame. Supposons méthodiquement un « lecteur modèle » (U. Eco), en qui le critique parasite le lecteur passif : quand ce dernier se contente de lire une histoire fatale au fond comme s'il était simple spectateur d'un drame qui se déroulerait sous ses yeux, son « incommode voisin » prétend voir comment tout cela se combine, se compose.

À se mettre dans ces conditions, comment ne pas s'écrier avec Pierre Gringoire que l'intrigue *fatale* de *Notre-Dame de Paris* « est diablement mal emmanché[e]³ » ? Car il y a un

¹ Victor Hugo, manuscrit des *Jumeaux*, BnF, NAF 13396, f° 59 r°.

² Jean-François Marmontel, art. « Dénouement (*Belles-Lettres*) » de l'*Encyclopédie*, vol. IV, 1754.

³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris 1482*, in Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris. Les Travailleurs de la mer* (éd. J. Seebacher), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, chap. X, 1 « Le petit soulier », p. 390. Nous donnerons désormais seulement les indications de livre, de chapitre et de page pour cette édition de référence.

vice de forme dans le roman ; et ce défaut concerne son « dénouement ». Mais avant d'en arriver à ce point, il nous faut prendre les choses par le commencement, c'est-à-dire le texte liminaire. C'est lui qui donne non le *la*, mais son bémol.

On y apprend que, furetant, le narrateur aurait trouvé dans la cathédrale un mot, « ΑΝΑΓΚΗ », dont il s'empresse de traduire « le sens lugubre et fatal⁴ ». Il apparaîtra au lecteur scrupuleux que l'histoire fatale – l'histoire littéraire –, ne peut être reconnue comme l'intrigue principale que moyennant le consentement du lecteur. Or ce consentement est forcé, parce qu'il lui est dicté par deux autorités : l'auteur du texte liminaire, et un personnage, Frollo lui-même, qui ne cesse dans le roman d'interpréter l'enchaînement des faits comme une manifestation de la Fatalité. Il ne fait guère de doute que Frollo n'est que l'expression ou la preuve du discours auctorial : comment pourrait-il en être autrement ? n'est-ce pas de la main même de l'archidiacre que le roman est sorti, comme si elle avait, à des siècles de distance, guidé celle du narrateur ? Mais il y a loin de là à supposer que Hugo ait été inspiré par l'une de « ces petites fatalités têtues qui se croient des providences⁵ » (*Claude Gueux*), pour un ensemble de raisons qu'il nous faut commencer par rappeler.

La « Fatalité », une notion critique autour de 1830

Une raison, essentielle, de ne pas faire de la Fatalité le maître mot, et le dernier mot, du roman, c'est qu'après 1830 nul ne croit plus en cette notion unanimement jugée périmée. C'est le cas des historiens et des philosophes, au premier titre, qui voient à l'œuvre dans les affaires des hommes le triomphe de la Providence sur la Fatalité⁶. En sorte que le sens allégorique du roman, comme la préface des *Travailleurs de la mer* le confirmera, vise plutôt à représenter le conflit entre la liberté qui s'éveille et « l'anankè des dogmes⁷ » qui la grève encore de son poids. La Fatalité est, sur ce plan, une notion critique. De plus, Hugo sait fort bien qu'aux yeux des hommes de lettres et des écrivains, de Marmontel ou de Mercier à Constant et Ballanche, l'époque des intrigues fondées sur le « système des anciens » est bel et bien révolue⁸ : « dans

⁴ P. 3.

⁵ Victor Hugo, *Claude Gueux*, in *Le Dernier jour d'un condamné suivi de Claude Gueux et de l'Affaire Tapner* (éd. Guy Rosa), Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1989, p. 159.

⁶ Et Hugo de noter : « La fatalité, que les anciens disaient aveugle, y voit clair et raisonne. Les événements se suivent, s'enchaînent et se déduisent dans l'histoire avec une logique qui effraye. En se plaçant un peu à distance, on peut saisir toutes leurs démonstrations dans leurs rigoureuses et colossales proportions, et la raison humaine brise sa courte mesure devant ces grands syllogismes du destin. » (Victor Hugo, « Journal des Idées, et des opinions d'un révolutionnaire de 1830 », in *Œuvres complètes de Victor Hugo, 1819-1834, Littérature et philosophie mêlées*, t. 1, Paris, Eugène Renduel, 1834, p. 211-212.) On ne saurait donc suivre Yvette Parent lorsqu'elle affirme que Frollo, ayant « sur les autres personnages l'avantage de savoir qu'il est instrument et victime de l'anankè », « est porteur de la vision fataliste que Hugo a de l'histoire » (Yvette Parent, « Notre-Dame de Paris : le progressif enfantement d'un roman », p. 13. Article mis en ligne sur le site du Groupe Hugo. URL : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Parent_Notre-Dame%20de%20Paris.pdf.)

⁷ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, in Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris. Les Travailleurs de la mer*, éd. cit., p. 621.

⁸ « Fondez [...], aujourd'hui, une tragédie sur la fatalité des anciens : vous échouerez infailliblement », note Benjamin Constant en 1829 (Benjamin Constant, « Réflexions sur la tragédie à l'occasion d'une tragédie allemande de M. Robert, intitulée *Du Pouvoir des préjugés* », *Revue de Paris*, octobre 1829, t. VII, « Premier article », p. 16). Louis-Sébastien Mercier écrivait que « nous avons mis sur la scène le dogme de la fatalité, ce dogme dangereux qui nous est étranger » (Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, E. van Harrevelt, 1773, p. 32). Pour Pierre-Simon Ballanche « l'ancienne fatalité nous racontait un dogme dur et inflexible auquel nous refusons tout assentiment ; et cette fois il s'agit d'abroger à jamais le dogme de l'ancienne fatalité. Alors la liberté humaine aura fait une conquête de plus. » (Pierre-Simon Ballanche, *Œuvres de M. Ballanche*, t. 1, *Antigone. L'homme sans nom. Élégie. Fragments*, Paris – Genève, J. Barbezat, 1830, « Neuvième et dernier fragment », p. 511. Pour une présentation du problème que posa le legs de la fatalité de l'antique tragédie au monde chrétien et moderne, on se reportera à l'article que Charles Mazouer a consacré

[la poésie classique], résume Mme de Staël, c'est le sort qui règne ; dans [la poésie romantique], c'est la Providence⁹. » Expliquer cependant que Hugo a voulu peindre, non le *Fatum* antique, mais un avatar de la Fatalité dans l'Histoire¹⁰, c'est s'en tenir à « la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre¹¹ » et ne pas se préoccuper d'une autre question en apparence moins intéressante, parce que c'est une question de métier avec laquelle au demeurant Hugo, comme dramaturge d'abord, tout Hugo qu'il est, ne pouvait manquer de se colleter chaque fois qu'il écrivait une intrigue.

C'est de composition que l'on veut parler, et du principe, si simple dans sa formulation, si compliqué dans son exécution, de l'unité d'action, auquel il faut sacrifier¹² – la seule des règles que la préface de *Cromwell* n'avait pas seulement épargnée, mais dont elle avait contribué à réaffirmer la « nécessité¹³ ».

« *Græcum est, non legitur* »

Si notre lecteur modèle se montre un peu capricieux et qu'il examine la signification d'« ΑΝΑΓΚΗ », il trouvera que le terme a été univoquement traduit par Hugo. En effet, une autre traduction est d'autant plus légitime que c'est la première acception du terme : NÉCESSITÉ¹⁴. Ce terme est surdéterminé par son emploi technique dans la tradition issue de la *Poétique* d'Aristote où le « nécessaire » (*to anankaïon*) est le principe de composition de la fable¹⁵. Corneille – sans doute la référence directe de Hugo – l'avait glosé dans des termes qu'il nous faut rappeler :

Je dis donc que le nécessaire, en ce qui regarde la poésie, n'est autre chose que *le besoin du poète pour arriver à son but, ou pour y faire arriver ses acteurs*. Cette définition a son fondement sur les diverses acceptions du mot grec ἀναγκαῖον [*anankaïon*] qui ne signifie

aux réflexions du Groupe de Coppet sur le sujet (Charles Mazouer, « Le groupe de Coppet et la réflexion sur la tragédie », *Littératures classiques*, n° 48, printemps 2003, *Jeux et enjeux du théâtre classique (XIX^e-XX^e s.)*, notamment p. 34 et suivantes).

⁹ Mme de Staël, *De l'Allemagne*, seconde édition, t. 1, Paris, Chez H. Nicolle – Chez Mame Frères, 1814, p. 275.

¹⁰ Pour les « romantiques », la Fatalité s'est historicisée dans la « société ». Voir Benjamin Constant (« Réflexions sur la tragédie », éd. cit., « Deuxième et dernier article », p. 129-130) : « L'ordre social, l'action de la société sur l'individu, dans les diverses phases et aux diverses époques, ce réseau d'institutions et de conventions qui nous enveloppent dès notre naissance et ne se rompt qu'à notre mort, sont des ressorts tragiques qu'il ne faut que savoir manier. Ils sont tout-à-fait équivalens à la fatalité des anciens ; leur poids a tout ce qui était invincible et oppressif dans cette fatalité ». Sur les implications que la révision du « système de la fatalité » (Marmontel) a eues sur la conception du drame et, techniquement, sur l'unité d'action chez Benjamin Constant, voir l'article d'Olivier Bara, « L'unité d'action en question chez Benjamin Constant : enjeux sociopolitiques d'une dramaturgie hétérodoxe », in Jean-Marie Roulin et Éric Bordas (dir.), *Benjamin Constant : l'esprit d'une œuvre*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2018, p. 69-80.

¹¹ « Note ajoutée à la huitième édition (1832) », p. 6.

¹² Hugo dramaturge en avait fait les frais. Anne Ubersfeld rappelle que « presque tous les reproches que les critiques adressent à Hugo tournent autour d'une idée centrale qui figure dans presque tous les comptes rendus : ce qui manque au drame hugolien [*Marion de Lorme*], c'est l'unité. Pour le *Courrier français* du 15 août, « les incidents se heurtent au lieu de s'enchaîner ». » (Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, édition revue, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001, p. 77.)

¹³ « [L']unité d'action [est] la seule admise de tous parce qu'elle résulte d'un fait : l'œil humain ne saurait saisir plus d'un ensemble à la fois. Celle-là est aussi nécessaire que les deux autres [unités de temps et de lieu] sont inutiles. » (Victor Hugo, *Préface de Cromwell* (éd. Clélia Anfray), Paris, GF Flammarion, 2020, p. 95.)

¹⁴ Ainsi sur la page de dictionnaire conservée dans le manuscrit de Hugo.

¹⁵ « [I]l est évident que l'objet du poète est, non de traiter le Vrai comme il est arrivé, mais comme il a dû arriver ; & de traiter le Possible [*ta dunata*], selon le vraisemblable [*kata to eikos*] et le nécessaire [*è to anankaïon*]. » (Charles Batteux, *Les Quatre poétiques*, t. 1, Paris, Saillant & Nyon – Desaint, 1771, chap. IX. « Il suffit que l'action d'un Poème soit vraisemblable », p. 67, nous avons ajouté, entre crochets, les termes translittérés du texte grec donné par Batteux).

pas toujours ce qui est absolument nécessaire, mais aussi quelquefois ce qui est seulement utile à parvenir à quelque chose¹⁶.

Pourquoi Hugo a-t-il traduit ἈΝΑΓΚΗ par « fatalité » et non par « nécessité¹⁷ » ? Quel sens y aurait-il pour un lecteur vétillieux de supposer une « erreur » de traduction ou de seulement contredire le choix spécial du romancier ? De quel droit ? Prenons les choses par un autre bout, c'est-à-dire par le milieu ; reportons-nous au chapitre VII, 4, « ἈΝΑΓΚΗ ». Jehan Frollo, venu trouver son frère Claude, le surprend à graver le mot dans la muraille. « – Mon frère est fou, [...] il eût été bien plus simple d'écrire *Fatum*. Tout le monde n'est pas obligé de savoir le grec¹⁸. » Voilà notre autorité confirmée derechef : car l'écolier, par son statut spécial de spectateur d'une scène dont il n'est pas l'acteur, symbolise ici, parfaitement, le lecteur naïf qui lit ces pages sans y prendre part. Il donne son aval à la traduction du terme grec par « Fatalité », moyennant un latin désormais parfaitement univoque : ἈΝΑΓΚΗ = *Fatum*, purement et simplement. Mais si, comme il le remarque spirituellement, « tout le monde n'est pas obligé de savoir le grec¹⁹ », il importe de beaucoup que le lecteur critique sache un peu le sien.

Au cours du dialogue qui suit cette scène, une discussion philologique nourrit notre incrédulité. Claude interroge son frère sur sa connaissance du latin et du grec et s'exclame : « Voilà où en sont les études et les lettres maintenant. La langue latine est à peine entendue, la syriaque inconnue, la grecque tellement odieuse que ce n'est pas ignorance aux plus savants de sauter un mot grec sans le lire, et qu'on dit : *Græcum est, non legitur*²⁰. » *C'est du grec, ça ne se lit pas*. À quoi Jehan réplique que le mot écrit sur la muraille « en bon parler français » signifie « FATALITÉ ». « Vous voyez qu'on sait son grec²¹ », conclut-il.

L'ambiguïté est-elle levée ? Rien n'est moins sûr car Jehan trompe peut-être son frère comme le lecteur, en offrant à Frollo la traduction univoque dans laquelle il se refusait encore à s'engouffrer, précisément parce qu'il avait écrit un mot grec équivoque.

La double traduction

Revenons au texte liminaire. Le postulat d'une double signification nous paraîtra maintenant mieux fondé ; car il ne s'agit pas seulement d'imaginer à partir d'un mot une histoire *fatale*, il s'agit aussi d'élaborer un récit dont la composition, de part en part nécessaire, doit présenter une action où les faits s'enchaînent logiquement. La « Note ajoutée » de 1831 l'expose clairement :

¹⁶ Pierre Corneille, *Second Discours. De la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable et le nécessaire*, dans *Œuvres de P. Corneille, avec les commentaires de Voltaire*, t. 10, Paris, Chez Antoine-Augustin Renouard, 1817, p. 86.

¹⁷ La même équivocité dans le grec ἈΝΑΓΚΗ se retrouve en français dans le mot « nécessité » dont joue Hugo dans le roman. Chateaubriand l'exposera clairement : il y a « deux Nécessités : l'une vient de la matière, c'est la fatalité ; l'autre vient de l'esprit, c'est la providence. » (F. -R. de Chateaubriand, *Congrès de Vérone. Guerre d'Espagne. Négociations. Colonies espagnoles*, t. 2, Paris – Leipzig, Delloye – Chez Brockhaus et Avenarius, 1838, *Négociations. Colonies espagnoles*, chap. XXIX, « Fin », p. 449.)

¹⁸ VII, 4, « ἈΝΑΓΚΗ », p. 268.

¹⁹ « – Mon frère est fou, dit Jehan en lui-même ; il eût été bien plus simple d'écrire *Fatum*. Tout le monde n'est pas obligé de savoir le grec. » (*Loc. cit.*)

²⁰ *Ibidem*, p. 270.

²¹ *Loc. cit.*

Un roman [...] naît, d'une façon en quelque sorte nécessaire, avec tous ses chapitres [...] Ne croyez pas qu'il y ait rien d'arbitraire dans le nombre de parties dont se compose ce tout, ce mystérieux microcosme que vous appelez [...] roman²².

La divergence des points de vue du narrateur (texte liminaire) et de l'auteur (« Note ajoutée » de 1831) nous permet de distinguer clairement entre 1) l'histoire fatale ; et 2) le récit nécessairement composé de cette histoire fatale. La fatalité, c'est uniquement la matière, le sujet du roman ; mais il est nécessaire que son récit soit nécessairement composé d'après la leçon de la *Poétique* ou du *Second discours* de Corneille. Tout cela confirmerait que la *Fatalité* dans le roman n'est qu'une vue de l'esprit, une interprétation partielle du cours des événements tels qu'ils apparaissent aux protagonistes, et qu'à ce titre elle ne peut se confondre avec l'interprétation des événements tels qu'ils apparaissent au lecteur critique dès le moment qu'il examine la composition du roman de Hugo. C'est sur ce point, moyennant un simple changement de perspective, qu'il n'est plus possible de confondre Frolo avec Hugo : la façon dont le compositeur de roman envisage son intrigue est incommensurable avec celle dont les personnages trouvent un sens à leur « vie ». C'est ainsi qu'Œdipe – ou le spectateur de la tragédie qui, tremblant avec lui, s'y identifie – traduit en *Fatalité* ce que Sophocle – ou le critique qui fait effort pour se mettre à sa place – ne peut décrire que comme la *nécessité* sans laquelle il n'y aurait pas d'œuvre poétique parce qu'il n'y aurait pas de composition des faits.

Comment composer à partir d'un mot ?

Il se trouve que Hugo n'a pas seulement écrit une histoire de la Fatalité enveloppée dans une histoire fatale ; il a voulu, d'un mot qui signifie « Fatalité », recomposer cette histoire gigogne. Or « recomposer » est un mot ambigu : le lecteur n'ignore pas qu'il est de circonstance, dans une époque passée experte dans les « restaurations » de tout genre, et qu'il est un mot de convention. Personne ne croit que le narrateur a positivement trouvé le mot « sur lequel [il] a fait ce livre » ; il y consent par tradition. Mais il n'a qu'à interrompre un moment sa « willing suspension of disbelief » pour se dire que « l'auteur empirique » a dû procéder bien autrement que ne l'affirme « l'auteur modèle » (U. Eco) : que, penché sur ses manuscrits, griffonnant, hésitant, il a longtemps *conçu* le plan de son intrigue et, qu'au lieu de *recomposer*, il a tout bonnement eu à *composer* son roman. Cela nous suffit : comment Hugo a-t-il, non pas imaginé ni trouvé son sujet, mais comment en a-t-il agencé les événements de façon à leur donner la cohérence qui ne doit pas manquer à toute composition, qu'elle soit dramatique ou romanesque ? Comment a-t-il, en d'autres termes, assuré l'impeccable enchaînement des causes et des effets « selon le vraisemblable ou le nécessaire », sous forme d'une action une, ayant un commencement, un milieu et une fin ?

« Qu'un prêtre et un philosophe sont deux » (VII, 4)

Il faut se pencher à notre tour sur les manuscrits pour voir que non seulement Hugo a dû rencontrer d'impérieuses raisons pour modifier un scénario dont le dénouement, donné dès le début, est à peu de chose près demeuré identique (triple mort de la Esmeralda, de Frolo et de Quasimodo), mais qu'encore ces mêmes raisons, cause ou conséquence de la « trouvaille » de l'ΑΝΑΓΚΗ comme mot matriciel, comme sujet et de la fable et de l'affabulation²³, ont impliqué la réévaluation du rôle d'un personnage dans la conduite même des événements qui mènent ces trois personnages à partager le sort funeste dont Hugo l'a exemplairement affranchi.

²² « Note ajoutée à la huitième édition (1832) », p. 5.

²³ Le « mot sur lequel on a fait ce livre » étant en effet à la fois *sujet* (la matière d'une histoire fatale) et *modus operandi*, principe de (re)composition tel du moins que le narrateur du texte liminaire le présente au lecteur.

C'est bien sûr de Gringoire qu'il s'agit. Destiné dans le premier scénario à périr, par un quiproquo comique, en lieu et place de la Esmeralda dont Frollo lui demande de prendre les vêtements (« Gringoire pris pour elle²⁴ »), il se trouve désormais exempt de toutes les pendaisons, à lui inlassablement, diversement promises – et coupable d'une lâcheté qui conduit la bohémienne, sa femme, au gibet. Retournement de situation que le lecteur d'aujourd'hui, chanceux de posséder le manuscrit de Hugo, peut interpréter comme une péripétie et un coup de théâtre non tant de la fable que du processus d'écriture du roman. Jacques Seebacher a bien vu que l'épisode intitulé « Gringoire aux expédiens » dans le premier scénario, reversé dans le roman final, revêt une dimension spéculaire où le poète « doubl[ant], sur le mode désormais à peine burlesque mais proprement écrivassier, l'ensemble du drame » serait « la doublure ironique de l'écrivain en train d'écrire²⁵ ». Mais il faut insister sur le fait que c'est bien d'abord, aux yeux du lecteur qui ne connaîtrait rien de la genèse du texte, le scénario de Frollo que Gringoire est amené à réviser dans le dialogue (X, 1 « Gringoire a plusieurs bonnes idées de suite rue des Bernardins »). Or il ne nous est pas indispensable de repérer une allusion – destinée, de toute façon, à rester privée – à la genèse du roman, pour décrire ce que Gringoire est en train de faire : espèce de *script doctor*, il corrige la copie de Frollo, substituant habilement au sacrifice qu'il lui propose une « idée expédiente », qui le sauvera.

« La décomposition du projet initial [produit] la recomposition du roman dans le dialogisme Hugo-Gringoire²⁶ » (Jacques Seebacher). Partons de là : il existe un conflit, dramatisé dans ce dialogue, entre deux conceptions de la *fabula*, deux voies à prendre, orientées chacune par une antinomie de dénouement. Ce conflit nous invite à voir dans les deux personnages, qui le manifestent, un divorce conduisant à une double bifurcation : d'abord, au plan obvie de l'intrigue, une bifurcation de dénouement (ou bien Gringoire se sacrifie ou bien il se sauve) ; ensuite, au plan métapoétique, une dichotomie entre deux *manières d'achever l'intrigue*, partant entre deux solutions pratiques pour la composition ou « agencement des faits en système » (Aristote). Frollo et Gringoire personnifieraient ainsi l'opposition agonistique entre deux éthos du compositeur d'intrigue, où l'on peut aussi bien voir une schize entre les deux Hugo (l'auteur du premier scénario *versus* l'auteur du scénario final) qu'une réplique de l'opposition traditionnelle entre le bon et le mauvais poète de la *Poétique*, l'historien-chroniqueur et le poète-philosophe²⁷.

Il nous semble que Gringoire corrige Frollo comme – et *parce que* – Hugo s'est contraint à se corriger lui-même. Exposons maintenant les raisons de ce choix.

²⁴ « Reliquat », p. 519.

²⁵ Jacques Seebacher, « Gringoire, ou le déplacement du roman historique vers l'histoire », *RHLF*, n° 75, 1975, p. 319.

²⁶ P. 1219 (note 1 de la page 390). Nous partageons la conclusion, mais non le principe qui la sous-tend : aux yeux de J. Seebacher, Gringoire, toujours en dehors du roman, ne prendrait ses fonctions de compositeur d'intrigue qu'à ce moment critique-ci, comme s'il s'agissait uniquement par là, en récusant le projet initial de Hugo, de refuser un « roman d'aventures », d'« arrach[er] le romanesque à toute illusion référentielle » et de « le dirig[er] vers l'épopée » (*loc. cit.*). Nous pensons au contraire que « Gringoire aux expédiens » n'est que le moment où le lecteur voit effectivement Gringoire « composer », d'une part ; d'autre part, que ce qui se récuse ici, dans tout ce dialogue, c'est, au nom de la nécessité poétique, le scénario fataliste de Frollo. En somme, selon J. Seebacher, « Gringoire ne voit que l'art et ignore la trame du roman » (*ibidem*, p. 1217) : nous postulons tout le contraire.

²⁷ Tandis qu'au plan littéral, l'« action » au sens technique consiste dans la lutte (*agôn*) des personnages contre la Fatalité ; au plan métapoétique, elle consiste dans une lutte de la liberté créatrice (la *nécessité* guidant Gringoire ou le poète-philosophe d'Aristote) contre la soumission aux faits (la *fatalité* subjuguant Frollo ou l'historien d'Aristote). Voir la définition que donne Hugo de l'*action* : « On nomme *action* au théâtre la lutte de deux forces opposées. Plus ces forces se contrebalancent, plus la lutte est incertaine, plus il y a alternative de crainte ou d'espérance, plus il y a d'intérêt. » (Victor Hugo, « Théâtre », in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, 1819-1834, *Littérature et philosophie mêlées*, éd. cit., t. 1, p. 93.) On peut nommer « suspense métapoétique » l'alternative suscitée par l'hésitation entre le « bon » et le « mauvais » dénouement de l'action de *Notre-Dame de Paris*. Nous en donnerons quelques exemples.

Notre-Dame de Paris ou comment écrire un roman historique ?

Écrire un roman historique après ou d'après Walter Scott relevait d'une double gageüre : il fallait d'abord que l'imitation, en quelque façon, surpassât son modèle ; ensuite que le genre choisi – le roman, que son absence de modèle théorique contraignait depuis le XVII^e siècle ceux qui le pratiquent à une justification en acte – obtienne ses lettres de noblesse. Deux solutions se sont imposées à Hugo : doubler le sens littéral d'un sens allégorique et d'un sens métapoétique. L'un comme l'autre, voire l'autre par l'un, devaient conférer son « unité » au roman.

Hugo commença par faire reposer son roman sur le plan d'une intrigue dont le type est celui d'une tragédie classique : passage du bonheur au malheur occasionné par la faute d'un héros (Frollo) ni bon ni méchant, et s'accomplissant au moyen d'une péripétie accompagnée de reconnaissance (la Esmeralda reconnaît sa mère). Quoi de plus logique pour un dramaturge que de légitimer le roman par le grand genre ? Mais cela ne suffisait pas. La justification aurait paru superficielle²⁸ ; elle a pu, de fait, le demeurer aux yeux des critiques que l'exercice du genre révolta : quand on aurait réduit *Notre-Dame de Paris* à la ligne claire du poème dramatique, n'y aurait-il pas encore lieu de reprocher à son auteur d'avoir multiplié sans dessein les intrigues secondaires, surchargé le texte de descriptions pittoresques, interpolé des digressions oiseuses entre ses principaux faits ?

La légitimation de son roman requérait donc l'usage d'un moyen supplémentaire. Le premier consista à faire une œuvre allégorique et, pour reprendre les termes du jeune critique de Walter Scott, à « exprimer dans une fable intéressante une vérité utile²⁹ ». Mais nous postulons que cela ne suffisait pas encore. Il fallait ménager, à l'intérieur de la fable tragique (ou se donnant pour telle), un espace de réflexivité où la conduite de l'intrigue serait l'objet d'une délibération quant aux moyens de conduire à sa fin. La fin était la donnée d'une équation à poser : la « fin tragique », par le gibet ; dans les scénarios, comme dans le roman final, tous les protagonistes y sont promis et le savent. Les moyens d'y parvenir – ou d'y échapper –, en revanche devaient être laissés à la discrétion des personnages. Pour ce qui est du couple antagoniste, Hugo le possédait déjà : Frollo et Gringoire. Il ne lui restait plus qu'à modifier l'ordre des événements, pour aboutir à deux principales scènes de rencontre dialoguées (dans le roman final, il s'agit de VII, 2 et X, 1) où l'issue de l'intrigue se déciderait, non par la marche inéluctable des événements, mais par le truchement d'une délibération par laquelle les personnages prendraient toutes les dispositions nécessaires quant au dénouement qu'ils visent, espèrent ou redoutent. L'inscription d'une réflexion métapoétique sur l'art de la composition du roman devenait donc non seulement un moyen de légitimation de son écriture, mais présentait encore l'avantage, comme on le verra, de fonder la trame allégorique qui, elle, était explicitement soumise à l'interprétation des lecteurs³⁰.

Si le choix des caractères de Frollo et Gringoire satisfaisait pleinement à ce projet, c'est qu'il actualisait, en la représentant, l'opposition de l'historien et du poète-philosophe dont nous avons parlé. À ce titre, on pourrait dire que le fond du roman consiste non plus comme on était tenté de le croire en une action tragique, fournie par l'histoire ou quelque monument du passé (le *graffiti*), mais dans l'exemplification d'une donnée métacritique, fournie, quant à elle, par un paradigme de la *Poétique* et la longue tradition critique et scolaire en ayant invariablement glosé le principe :

²⁸ Sans parler du fait qu'il pouvait paraître paradoxal que l'auteur de la préface de *Cromwell* renouât avec la tragédie, qu'il entendait dépasser. Mais c'est un faux paradoxe, *Notre-Dame de Paris* étant aussi, par de nombreux aspects, une comédie. Au cours de cet article, nous apporterons incidemment quelques précisions sur la nécessité de ce « mélange des genres ».

²⁹ Victor Hugo, « Sur Walter Scott, à propos de *Quentin Durward* », in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, 1819-1834, *Littérature et philosophie mêlées*, éd. cit., t. 2, 34-35.

³⁰ De la Note de 1831 au chapitre « Ceci tuera cela ».

[L'historien et le Poète] different en ce que l'un dit ce qui a été fait, & l'autre ce qui a pu, ou dû, être fait & c'est pour cela que la Poésie est beaucoup plus philosophique et instructive que l'Histoire³¹ [...].

Pour Aristote, il en va du mauvais compositeur de fable comme de l'historien-chroniqueur : il montre les événements se succédant dans le temps (ordre chronologique) sans notion de commencement ni de fin ; à l'inverse, le bon compositeur ressemble au philosophe : il ramasse son intrigue dans les limites d'une progression nécessaire ou enchaînement des causes et des effets (ordre logique). Le poète-historien enregistre les faits et se soumet à leur contingence ; le poète-philosophe y opère un choix susceptible de les doter de nécessité. Hugo lui-même, dans son article de 1823, l'avait rappelé très scolairement : « un romancier n'est pas un chroniqueur³² ».

Transposée au plan de *Notre-Dame de Paris* et au système de ses personnages, cette célèbre distinction trouve en Frolo un avatar du compositeur raté incapable de donner au cours des événements, à propos desquels pourtant il raisonne, les limites d'une intrigue nécessaire ; et en Gringoire un avatar du bon compositeur, doué de l'intelligence de la conduite des événements. Frolo est prêtre et, étant en outre un peu sorcier, voué à travestir la Providence en Fatalité, il philosophe de travers. Gringoire est poète, quelle que soit la valeur de ses œuvres, et le poète seul a l'apanage des « ingénieuses contextures³³ »...

C'est le rôle de Gringoire « dans tout cela » qui nous intéressera ici. Cultivant « la manie des *incipit*³⁴ » (J. Seebacher), prenant le parti de lire le premier livre du roman comme un paradigme d'interprétation du sens métapoétique du roman, nous ferons du « mystère », de son intrigue à sa mise en scène, de ses personnages à ses « machines », des clés de lecture³⁵. Comme nous y invitait incidemment le narrateur, nous n'oublierons pas trop tôt, avec la foule des

³¹ Charles Batteux, *Les Quatre poétiques*, éd. cit., chap. IX. « Il suffit que l'action d'un Poème soit vraisemblable », p. 67.

³² Victor Hugo, « Sur Walter Scott, à propos de *Quentin Durward* », in *Œuvres complètes de Victor Hugo*, 1819-1834, *Littérature et philosophie mêlées*, éd. cit., t. 2, p. 47.

³³ Nous reprenons les mots du narrateur à propos du mystère de Gringoire : « Il était difficile d'imaginer une contexture plus ingénieuse et plus dramatique. » (I, 4, p. 45.)

³⁴ « Tant pis pour ceux qu'importune la manie des *incipit* », notait Jacques Seebacher (« Le système du vide dans *Notre-Dame de Paris*, *Littérature*, n° 5, février 1972, p. 98) avant d'ajouter : « on peut bien lire de façon symbolique un roman symbolique » et de voir, dans le premier livre, « en creux, les tenants et les aboutissants de l'intrigue ».

³⁵ Nous entérinons, en la systématisant, la très juste remarque de Marieke Stein à propos du traitement, par le narrateur, de l'exposition du mystère : « Si l'on ne considère que le regard amusé du narrateur sur ce genre, sur la "manière" de Gringoire ainsi que sur le destin de l'œuvre (un échec cuisant), on peut bien sûr conclure au rejet de la forme allégorique par l'auteur de *Notre-Dame de Paris*. Et pourtant, à y regarder de plus près, on peut se demander si l'allégorie gringoirienne ne pourrait pas constituer un modèle détourné du roman de Hugo, voire une paradoxale clé de lecture. De fait, tout n'est pas que critique dans l'appréciation hugolienne du mystère de Gringoire, même si l'ironie guette à chaque détour de phrase. Et un mystérieux commentaire du narrateur pourrait trouver alors sa signification : "C'était en réalité un fort bel ouvrage, et dont il nous semble qu'on pourrait encore fort bien tirer parti aujourd'hui, moyennant quelques arrangements" (I, 2) » (Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (éd. de Marieke Stein), Paris, GF Flammarion, 2009, « Présentation », p. 43). Jordi Brahamcha-Marin, dans sa belle défense de Gringoire, a aussi mis en doute les intentions satiriques de ce premier livre : « on n'est pas obligé [...] de faire une interprétation complètement ironique des compliments que le narrateur adresse à la pièce » (Jordi Brahamcha-Marin, « Le personnage de Pierre Gringoire », in Caroline Julliot et Franck Laurent (dir.), *Journées d'études du 3L.A.M.*, n° 3, 2018. Disponible sur Internet : <http://revues.univ-lemans.fr/index.php/JE3LAM/issue/view/18/showToc>). Les « contraintes artificielles » du genre codifié suffiraient, selon J. Brahamcha-Marin, à excuser les défauts de la pièce d'un auteur qui demeure malgré tout profondément poète. Nous soutenons exactement la même idée ici, ajoutant que, libéré du carcan des « commandes » officielles, Gringoire peut enfin accomplir, sur le théâtre du monde, l'œuvre parfaite qu'il compose et foment à la fois.

spectateurs de la Grand'salle, ou avec le lecteur, tout occupés de grimaces, les belles-lettres, « Pierre Gringoire et son prologue » :

Mais là-bas, tout au bout, qu'est-ce donc que cette espèce de tréteau avec quatre pantins bariolés dessus et quatre autres en bas ? Qu'est-ce donc, à côté du tréteau, que cet homme à souquenille noire et à pâle figure ? Hélas ! mon cher lecteur, c'est Pierre Gringoire et son prologue.

Nous l'avions tous profondément oublié.

Voilà précisément ce qu'il craignait³⁶.

Selon l'auteur de la préface de 1826 aux *Odes et Ballades* « l'ordre résulte du fond même des choses, de la disposition intelligente des éléments intimes d'un sujet. [... L]'ordre est pour ainsi dire divin³⁷ » : avatar de la Providence dans la fable, c'est-à-dire de la Nécessité, Gringoire sera pour nous ce *compositor in fabula* œuvrant à donner au roman de Hugo sa bonne « fin tragique ».

Et, afin d'apporter notre pierre à l'édifice de la réévaluation du personnage³⁸, rendons à notre tour justice à Gringoire ; et, chemin faisant, racontons l'histoire de sa « vengeance ».

Vengeance de Gringoire

Le Poète dans la Cité ou « le philosophe pratique des rues de Paris » (II, 4)

Le poète comique, ainsi que le poète tragique, transporte ses personnages dans une région idéale, mais il ne les place point dans un monde gouverné par la fatalité. Il ne soumet pas ses fictions aux lois de la destinée, ni même à celles de la nature ; c'est l'imagination, c'est la volonté qui disposent de tout³⁹.

A. W. Schlegel

Gringoire n'est véritablement introduit dans le roman qu'au livre II, comme un poète, forcé de sortir de son anonymat, jeté sur le pavé de Paris. La sentence, rendue par un public dédaigneux et incapable de goûter les « belles-lettres », rappelle, en l'inversant, la condamnation que Platon réservait aux mystificateurs dans sa *République*. La différence, c'est qu'ici Gringoire doit en quelque façon expier sa faute dans la Cité, se colleter avec la réalité que sa fiction prétendait nier. Déjeté du Ciel des idées où il « chevauch[ait] [...] dans les régions imaginaires entre les deux ailes de Pegasus⁴⁰ » vers la « boue de Paris », c'est à une autre « nécessité » qu'il a désormais affaire :

Pas de pain, pas de gîte ; il se voyait pressé de toutes parts par la nécessité, et il trouvait la nécessité fort bourrue. Il avait depuis longtemps découvert cette vérité, que Jupiter a créé les hommes dans un accès de misanthropie, et que, pendant toute la vie du sage, sa destinée tient en état de siège sa philosophie⁴¹.

Réalité contre fiction, existence misérable contre gloire poétique, homme contre philosophe – le conflit est assez connu qui dépeint la condition du poète à l'époque de Hugo.

³⁶ I, 4, p. 42.

³⁷ Victor Hugo, *Odes et Ballades*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Poésie*, t. 1, éd. Jacques Seebacher, Guy Rosa *et al.*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 65.

³⁸ On lira avec profit l'article de Jordi Brahamcha-Marin (art. cit.), étape essentielle dans la réévaluation d'un personnage traditionnellement tenu pour le mauvais larron – ou le parent pauvre – de la fable.

³⁹ August Wilhelm Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand, t. 1, Paris – Genève, Chez J. J. Paschoud, 1814, p. 303.

⁴⁰ X, 1, p. 385.

⁴¹ II, 3 « Besos para golpes », p. 66.

Si sa « destinée tient en état de siège sa philosophie », alors il faut bien que Gringoire, littéralement obsédé par cette mauvaise « destinée » qui s'appelle ici « nécessité », ait à la combattre, et peut-être à la vaincre.

On se rappelle que le poète n'avait consenti à quitter la Grand'Salle qu'afin de tirer au clair ce que signifiait ce nom d'Esmeralda qui « produisit un effet magique » en dispersant ce qui restait de public devant ses tréteaux : « Qu'est-ce que c'est que ce mot-là d'abord ? c'est de l'égyptiaque⁴² ! » Et cela non sans proférer une menace que tout lecteur prudent doit bien prendre au sérieux : « Que le diable vous emporte ! dit-il aux comédiens, et si je suis payé vous le serez⁴³ ! » Ce motif au demeurant comique de gages réclamés dans l'indifférence générale, n'efface pas la volonté de vengeance qui anime Gringoire dans tout le roman. Ses comédiens incapables de jouer leur rôle, tout se passe comme si dès que le poète quitte la Grand'Salle (la salle de spectacle où la fiction est conventionnellement consommée) pour Paris (le monde réel), il allait destiner tous ces êtres de chair, dont l'apparition ponctue le premier livre en brisant l'illusion du « mystère », à une vaste comédie dont ils seraient, malgré eux, les acteurs. Réduisant le monde à un théâtre de marionnettes, il réaliserait ainsi dans une seconde version, supérieure au *Bon Jugement de madame la Vierge*, l'impeccable tragédie qui le dédommagerait de son premier échec. Le saccage des belles-lettres par les grimaces, la volte-face littérale du public, seraient ainsi punis par les grimaces que Gringoire, singeant l'ingénu, jouant lui-même le rôle du ridicule et inutile poète désœuvré, bientôt converti en bateleur public, portera sur son visage comme un masque⁴⁴.

Gringoire aux hypothèses : à la recherche d'une « action une et simple »

Race précieuse et jamais interrompue de philosophes auxquels la sagesse, comme une autre Ariane, semble avoir donné une pelote de fil qu'ils s'en vont dévidant depuis le commencement du monde à travers le labyrinthe des choses humaines⁴⁵.

Que faut-il donc à un poète pour convertir des aventures en une « action », au sens technique du terme ? Exactement ce qu'Aristote demande : l'intellection, toute philosophique, d'une fable constituée d'un commencement, d'un milieu et d'une fin, dont toutes les parties soient nécessairement déduites les unes des autres.

Dès le moment où il touche à la réalité, Gringoire commence son œuvre : les « hypothèses » qu'il élucubre sont le travail préparatoire d'une affabulation dont le trajet capricieux de la bohémienne et de sa chèvre sont le motif et le point de départ. Ce point de départ est choisi par une « abdication volontaire de son libre arbitre⁴⁶ ». C'est ce « hasard⁴⁷ » qu'il s'agira de convertir en nécessité ; et de cette poursuite à travers « le dédale inextricable de ruelles » – qui, de l'aveu de Gringoire, « ont bien peu de logique » – de cet « écheveau de fil brouillé par un chat⁴⁸ », de tirer le fil d'une intrigue :

⁴² I, 6 « La Esmeralda », p. 56.

⁴³ *Loc. cit.*

⁴⁴ Il paraît donc plus prudent de supposer en Gringoire la fausse naïveté de celui qui fait l'âne pour qu'on lui donne du son. Ainsi, lorsque Frolo cherche à l'attendrir sur le sort de son épouse afin d'obtenir de lui qu'il se sacrifie pour elle, notre poète « l'écout[e] d'abord avec un air indéterminé, puis il s'attendrit, et finit par faire une grimace tragique qui f[ait] ressembler sa blême figure à celle d'un nouveau-né qui a la colique » (X, 1) : mais la comparaison finale n'a-t-elle pas pour fonction d'atténuer ce que la grimace a de « tragique » ?

⁴⁵ I, 3 « Monsieur le cardinal », p. 33.

⁴⁶ II, 4, p. 71.

⁴⁷ « Gringoire, à tout hasard, s'était mis à suivre la bohémienne. Il lui avait vu prendre, avec sa chèvre, la rue de la Coutellerie ; il avait pris la rue de la Coutellerie. / « Pourquoi pas ? » s'était-il dit. » (*loc. cit.*)

⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

Cependant de temps en temps, en passant devant les derniers groupes de bourgeois fermant leurs portes, il attrapait quelque lambeau de leurs conversations qui venait rompre l'enchaînement de ses riantes hypothèses⁴⁹.

Le mot d'*hermétiques* amena subitement l'idée de l'archidiacre Claude Frollo dans son esprit. Il se rappela la scène violente qu'il venait d'entrevoir, que la bohémienne se débattait entre deux hommes, que Quasimodo avait un compagnon, et la figure morose et hautaine de l'archidiacre passa confusément dans son souvenir. « Cela serait étrange ! » pensa-t-il. Et il se mit à échafauder, avec cette donnée et sur cette base, le fantasque édifice des hypothèses, ce château de cartes des philosophes. Puis soudain, revenant encore une fois à la réalité : « Ah ça ! je gèle ! » s'écria-t-il⁵⁰.

Le hasard des rencontres lui fait « perdre le fil de ses idées⁵¹ » et le force à revoir sans cesse sa copie comme ferait le dramaturge lorsque « furetant la chronique » (préface de *Cromwell*⁵²) il cherche à dégager de sa gangue de faits et de dits l'unité d'action brouillée par le travail de l'historien-chroniqueur qu'Aristote oppose au poète-philosophe. Exilé dans Paris, c'est-à-dire aussi jeté dans le roman de Hugo, Gringoire est dans la même situation que le poète absorbé par les annales, plume à la main :

L'art [...] restaure ce que les annalistes ont tronqué, harmonise ce qu'ils ont dépouillé, devine leurs omissions et les répare, [...] rétablit le jeu des fils de la providence sous les marionnettes humaines [...]. Ainsi le but de l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait de l'histoire ; créer, s'il fait de la poésie⁵³.

Rétablir le jeu des fils de la providence sous les marionnettes humaines, tel nous paraît être, *mutatis mutandis*, la tâche qui incombe à Gringoire (qui « crée » « fais[ant] de la poésie »), doublant Hugo (qui prétend « ressusciter » « fais[ant] de l'histoire ») dans le récit.

Il lui suffit simplement de remplacer la *fatalité* de Frollo par une *providence* de son cru : celle que tout poète incarne relativement à son œuvre, « ce microcosme que vous appelez drame ou roman » (« Note ajoutée » de 1831), et qui ne consiste ni plus ni moins qu'en l'art de produire la vraisemblance d'une *nécessité*.

« L'insouciant poète » : le maître de la consécution serait-il inconséquent ?

Deux choses attirent encore notre attention.

D'abord, ce « château de cartes » auquel « l'échafaudage » du philosophe est comparé trouvera sa parfaite réalisation dans la « pyramide de chaises et de chat » que Gringoire édifie sur le parvis de Notre-Dame et que l'arrivée impromptue de Frollo fait s'écrouler – scène capitale que nous analyserons plus loin. Remarquons, par provision, que cet « échafaudage » tout mental est une réplique de la « cage de charpente assez élevée » (I, 1), soit du très matériel « échafaudage » (I, 2) sur lequel est représenté le mystère, pièce par ailleurs décrite comme son « échafaudage de gloire et de poésie⁵⁴ ». Le texte de Hugo n'établissant en outre pas de

⁴⁹ II, 4 « Les inconvénients de suivre une jolie femme le soir dans les rues », p. 72.

⁵⁰ II, 5 « Suite des inconvénients », p. 76.

⁵¹ II, 4, p. 73.

⁵² « C'est en furetant la chronique, ce qu'il [l'auteur] fait avec amour, c'est en fouillant au hasard les mémoires anglais du dix-septième siècle, qu'il fut frappé de voir se dérouler peu à peu devant ses yeux un Cromwell tout nouveau. » (*Préface de Cromwell*, éd. cit., p. 122-123.)

⁵³ *Ibidem*, p. 108-109.

⁵⁴ « Avec quelle amertume il voyait s'écrouler pièce à pièce tout son échafaudage de gloire et de poésie ! » (I, 4, p. 46.)

distinction entre « échafaudage » et « échafaud⁵⁵ », gloire poétique et diffamation publique ou peine capitale, le théâtre et le gibet sont dans une constante relation de réversibilité. C'est pour échapper à la pendaison (monter sur l'échafaud) que Gringoire n'aura de cesse de travailler à accomplir son œuvre poétique (monter sa pièce... en faisant monter les autres sur l'échafaud).

Ensuite, ce n'est pas une donnée anodine que nous livre le narrateur lorsqu'il nous montre Gringoire recomposant la scène de l'agression de la bohémienne dont un coup de Quasimodo avait expulsé cet importun témoin. Mais à peine Gringoire a-t-il associé, par coq-à-l'âne, le « mot d'*hermétiques* » à « l'idée de l'archidiacre Claude Frollo » et à sa possible implication dans la tentative de rapt, qu'il est ramené à la réalité (« Ah ça ! je gèle ! »). Quel intérêt y a-t-il à nous donner un échantillon des facultés analytiques du poète, si c'est pour aussitôt en effacer le mirage ? Gringoire est-il enclin à oublier si vite ce qu'il vient de subodorer en le qualifiant d'« étrange » ? Ou est-ce que la narration de Hugo, renouvelant ce procédé de diversion dont depuis le livre précédent il a fait le thème des mésaventures de son personnage, ne s'emploierait-elle pas à détourner son lecteur des pensées profondes de Gringoire pour mieux nous faire croire qu'elles ne valent rien ?

Un autre échantillon de cette stratégie de divertissement est remarquable en VII, 2, chapitre où Frollo retrouve Gringoire sur le parvis de la cathédrale. Leur dialogue a une fonction narratologique évidente : Gringoire, devenu mari de la bohémienne, est chargé de « conter le plus succinctement possible » à Frollo, qui l'ignore, « tout ce que le lecteur sait déjà⁵⁶ ». À propos de la Esmeralda, il révèle qu'« elle ne se croyait haïe que de deux personnes, dont elle parlait souvent avec effroi : la sachette de la Tour-Roland [...] ; et un prêtre qui ne la rencontrait jamais sans lui jeter des regards et des paroles qui lui faisaient peur⁵⁷. » Le narrateur ajoute un commentaire à l'attention du lecteur, dont la mémoire du chapitre II, 3 (celui du « fantasque édifice des hypothèses ») est supposée plus vive que celle du principal intéressé :

Cette dernière circonstance troubla fort l'archidiacre, sans que Gringoire fit grande attention à ce trouble ; tant il avait suffi de deux mois pour faire oublier à l'insouciant poète les détails singuliers de cette soirée où il avait fait la rencontre de l'égyptienne, et la présence de l'archidiacre dans tout cela⁵⁸.

Le commentaire n'est pas gratuit. Mais Gringoire a-t-il vraiment oublié tout cela ? Notre poète peut-il être « insouciant », par conséquent n'être plus poète du tout ? Il faut prendre garde aux pièges que nous tend ici l'usage du discours indirect libre : parce qu'il brouille les frontières entre le discours rapporté de Gringoire et les énoncés du narrateur, on aurait tendance à imputer à ce dernier les remarques sur l'inconstance du poète, alors qu'une interprétation toute différente serait possible qui participe de la stratégie de diversion que nous avons évoquée. Imaginons en effet que Frollo, visiblement troublé par le discours de Gringoire, ait craint de s'être trahi aux yeux de son interlocuteur. Il serait tout à fait probable qu'ayant lui-même participé au rapt et y ayant vu Gringoire, il ne le croie pas incapable de se rappeler les événements et d'en induire « sa présence dans tout cela ». Or Gringoire est manifestement impassible ; donc – conclurait-il rassuré –, il a tout oublié. Frollo s'en croirait quitte pour la peur. L'« insouciant poète » serait alors un énoncé à reverser au compte de Frollo, pour qui le principal défaut de son ancien disciple est une coupable incurie. C'est donc selon nous le point

⁵⁵ Comme on le voit, à l'avant-dernier chapitre, dans la citation du livre des comptes de l'Ordinaire : « À Jehan Marchand et Pierre Gringoire, charpentier et compositeur, qui ont fait et composé le mystère fait au Châtelet de Paris à l'entrée de monsieur le légat, ordonné des personnages, iceux revêtus et habillés ainsi que audit mystère était requis, et pareillement, *d'avoir fait les échafauds qui étaient à ce nécessaires* ; et pour ce faire, cent livres. » (XI, 3, p. 498. Nous soulignons).

⁵⁶ VII, 2, p. 254.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 256.

⁵⁸ *Loc. cit.*

de vue de Frolo, et non celui du narrateur, qui est traduit dans ce passage, l'ambiguïté de l'énonciation permettant de faire entendre au lecteur naïf – alors le seul véritablement *insouciant*, puisqu'il aurait oublié ce qu'il a lu en II, 3 ! – ce qu'il veut bien entendre, à savoir confirmer l'inutilité de Gringoire⁵⁹.

Dans tout ce dialogue, Gringoire ferait l'idiot dont la feinte ignorance donne à Frolo du « révérend maître ». Il a parfaitement pénétré l'archidiacre, auquel, nous le verrons, il fournit des informations capitales sans avoir l'air d'y toucher, comme on donne son rôle à un acteur. Le but de Gringoire nous paraît d'éprouver une hypothèse – il est loin de l'avoir oubliée parce qu'elle est la base de son édifice – par l'effet que peut produire son récit sur Frolo, finissant avec une fausse naïveté par lui demander : « Qu'est-ce que cela vous fait ?⁶⁰ ».

Le nom de *Phœbus* : ou le premier méfait de Gringoire

Ce dialogue (VII, 2), qui correspond au retour de Gringoire dans le roman dont il s'était absenté « deux mois » ou pendant trois livres (livres III à VI), thématise, sous leurs retrouvailles, le divorce entre les deux principaux antagonistes de ce livre. Son titre l'indique assez clairement : « Qu'un philosophe et un prêtre sont deux », qui, moyennant une référence à la distinction aristotélicienne entre le poète-philosophe et l'historien-chroniqueur, nous permet de mesurer ce que deux visions opposées du cours des événements peuvent signifier au plan métapoétique.

On peut dire que, jusqu'à ce chapitre, Gringoire a vécu de son côté un vrai roman d'apprentissage, véritable initiation à la composition d'après nature voire *in corpore vili*, où forcé de faire connaissance avec les principaux personnages du roman de Hugo, ayant partagé la vie des Argotiers et endossé la casaque du saltimbanque⁶¹, il a pratiquement achevé l'édifice de ses hypothèses commencé ce soir froid de janvier où il suivit « au hasard » les pas de la bohémienne et de sa chèvre. Ce qu'il sait – le lecteur en a une idée par ce qu'il en rapporte en VII, 2 –, ce sont les fils qui relient la Esmeralda à Frolo, les accusations de sorcellerie dont le prêtre la persécute, la fascination de l'égyptienne pour le nom de « Phœbus » et sa double peur de la Sachette et de l'archidiacre. Ce qu'il ne sait pas, ou mal – ou que le lecteur ne lui sait pas savoir clairement –, c'est si l'archidiacre aime la bohémienne, et si ce que la bohémienne aime,

⁵⁹ Un autre argument pourrait plaider en faveur de cette hypothèse : du point de vue de Frolo, il suffit peut-être « de deux mois » « pour faire oublier [...] les détails singuliers de cette soirée », car il y a bien cet intervalle entre leurs deux rencontres ; mais Gringoire a passé toutes ses journées et « tous les soirs, une bonne heure » (VII, 2, p. 257) en compagnie de la Esmeralda, au cours desquels il a appris ce qu'il a rapporté à Frolo. Comment aurait-il pu, depuis le soir du rapt qui coïncide avec sa « nuit de nocces », jusqu'à ce jour, oublier une hypothèse qui n'aurait pu que se confirmer dès lors que sa femme lui aurait avoué la présence menaçante d'un prêtre ? De ce que Gringoire a été « sorti » de la scène du rapt par un coup de Quasimodo, le lecteur naïf, comme Frolo, conclurait un peu vite qu'il est absolument étranger à cette scène ; mais qu'il n'en ait pas été l'acteur héroïque (le rôle du sauveur lui ayant été soufflé par l'arrivée triomphante de Phœbus), cela implique plutôt que, devant recomposer le fil des événements à l'aide des informations qu'il demande à la Esmeralda (II, 7), il en est devenu le détective.

⁶⁰ « Mais, mon révérend maître, permettez-moi à mon tour une question. / – Parlez, monsieur. / – Qu'est-ce que cela vous fait ? / La pâle figure de l'archidiacre devint rouge comme la joue d'une jeune fille. Il resta un moment sans répondre, puis avec un embarras visible [...] » (VII, 2, p. 258.)

⁶¹ De fait Gringoire se fera truant, menant la vie d'une de ces existences d'exception qui représentent, naturalisées, la troupe des comédiens qu'il vient d'abandonner sur les planches. La Cour des Miracles, « immense vestiaire, en un mot, où s'habillaient et se déshabillaient à cette époque tous les acteurs de cette comédie éternelle que le vol, la prostitution et le meurtre jouent sur le pavé de Paris » (II, 5, p. 82) dédouble le « vestiaire » caché sous la « cage de charpente » établie dans la Grand'Salle pour la représentation du mystère.

c'est un homme et non un « mot »⁶², ni non plus quelle est l'identité de cet homme⁶³. L'enjeu de ce dialogue, pour Gringoire, nous paraît bien être le suivant : élucider, par l'effet que le nom de Phœbus a sur lui, l'intérêt que porte Frolo pour sa femme – ce dont il a confirmation⁶⁴. Livrant le nom de Phœbus à son interlocuteur, Gringoire, vérifiant sa principale hypothèse, fait naître une jalousie funeste dans le cœur de Frolo. Autrement dit, sans le récit de Gringoire, Frolo n'aurait pas entrepris d'assassiner le capitaine des archers, ce dont la principale conséquence sera la condamnation pour meurtre de la jeune fille.

Par la passion destructrice qu'il conçoit, Frolo gagne pleinement son statut de personnage tragique, mais c'est au poète clairvoyant et non à une Fatalité aveugle qu'il le doit. On mesure bien le manque de lucidité dont l'archidiacre est susceptible lorsqu'il s'entêtera, dans son entrevue avec la bohémienne, à accuser sa destinée au lieu du principal responsable. C'est lorsque la Esmeralda prononce le nom de Phœbus :

⁶² Quoiqu'il suffise de se reporter au véritable interrogatoire qu'il fait subir à sa femme lors de leur « nuit de noces » (II, 7) pour être assuré que Gringoire – « qui ne lâch[e] pas son idée » et « tâch[e] de revenir à sa question par un détour » (II, 7, p. 101) – a obtenu toutes les réponses qui lui manquaient : comment s'est-elle tirée des griffes de Quasimodo ? aime-t-elle quelqu'un ? quel est son nom ? que faudrait-il être pour lui plaire ? que vient faire le mot de « Phœbus » dans tout ça ? De toutes les informations, données épisodiquement par la jeune femme tout occupée de Phœbus, il est facile à Gringoire d'en retrouver le fil secret.

⁶³ À l'aide du chapitre précédent (VII, 1) le lecteur peut être amené à former une hypothèse qui répond à cette dernière question. En la notant ici, et la supposant valide, nous la ferons nôtre pour la suite de la démonstration. La Esmeralda, exécutant des danses sur le parvis de la cathédrale, est hélée, du haut d'un balcon, par un homme qui a le pouvoir de l'arrêter sur place. Le lecteur sait déjà qu'il s'agit de Phœbus : « Et se penchant à la balustrade du balcon, il se mit à crier : « "Petite !" / La danseuse ne tambourinait pas en ce moment. Elle tourna la tête vers le point d'où lui venait cet appel ; son regard brillant se fixa sur Phœbus, et elle s'arrêta tout court. / "Petite !" répéta le capitaine ; et il lui fit signe du doigt de venir », VII, 1, p. 242). Elle abandonne la place, et Gringoire qui se tenait à ses côtés : elle « se dirig[e] à travers les spectateurs ébahis, vers la porte de la maison où Phœbus l'appelait. » (*Ibidem*, p. 243). Gringoire ne peut pas ne pas avoir assisté à cette scène, lui présent, ni ne pas être « ébahi » comme les spectateurs. Il a probablement entendu les deux appels et vu l'homme qui les lançait ; comme il a vu sa femme le rejoindre. Il a donc pu déduire que cet homme exerçait sur elle une attraction (« elle se dirigea [...] à pas lents, chancelante, et avec le regard troublé d'un oiseau qui cède à la fascination d'un serpent », *loc. cit.*) semblable à celle de ce « mot qu'elle croit doué de quelque vertu magique » dont il parlera un instant après à Frolo (VII, 2, p. 257). Il lui était donc loisible d'associer le mot de *Phœbus* au nom propre de cet homme que le lecteur connaît et que Gringoire alors reconnaît. Toute cette scène se passe au moment (VII, 2) où Frolo descend de sa tour pour rejoindre la Esmeralda sur le parvis et tirer au clair l'identité de cet homme qu'il aperçoit de loin et qui s'avérera être Gringoire. Les deux chapitres successifs (VII, 1 et 2) dans l'ordre de la narration mais simultanés dans l'ordre des événements, étant strictement symétriques, le lecteur peut inférer à l'aide de la mise en scène du point de vue de Frolo (au haut de Notre-Dame il aperçoit un homme dont il est jaloux, dans lequel il reconnaîtra bientôt Gringoire), le point de vue de Gringoire que Hugo n'a, semble-t-il volontairement, pas mis en scène parce qu'il se confond aussi avec celui de la Bohémienne (depuis le parvis de Notre-Dame, il aperçoit en même temps que sa femme, un homme dans lequel, par les effets qu'il produit sur la danseuse, il reconnaît « Phœbus »). En outre, le fait que Frolo n'ait pas vu la scène du balcon (il est alors en train de descendre l'escalier), et donc ignore où est passée la Esmeralda (« "Qu'est donc devenue la bohémienne ? [...] / – Je ne sais, répondit un de ses voisins, elle vient de disparaître. [...] » », VII, 2, p. 252) contribue à donner l'impression qu'entre ces deux chapitres le point de vue de Frolo, partant le savoir imputable à ce personnage, est le seul valable, parce qu'il serait le seul décrit. Mais la symétrie – captieuse – cache peut-être une discordance : rien ne dit, en effet, que Gringoire en sache aussi peu que Frolo. Encore une fois, c'est dans les sous-entendus ou dans les silences de la narration, autrement dit dans l'intelligence du vraisemblable dont le narrateur fait crédit à son lecteur modèle, que l'on peut saisir le personnage de Gringoire, comme le motif dans le tapis...

⁶⁴ Un épisode du dialogue en X, 1, renouvèlera, si besoin était, la confirmation. Phœbus passe non loin de Frolo et de Gringoire ; Frolo le dévisage : « "Comme vous regardez cet officier ! dit Gringoire à l'archidiacre. / – C'est que je crois le reconnaître. / – Comment le nommez-vous ? / – Je crois, dit Claude, qu'il s'appelle Phœbus de Châteaupers. / – Phœbus ! un nom de curiosité ! Il y avait un Phœbus, comte de Foix. J'ai souvenir d'avoir connu une fille qui ne jurait que par Phœbus." » (X, 1, p. 388). Il est évident que Gringoire fait encore ici l'insouciant, feignant en outre d'avoir oublié le rapport entre le capitaine et sa femme, qu'il confondrait avec une vieille connaissance.

Pas ce nom ! [...] Ne prononce pas ce nom ! Oh ! misérables que nous sommes, c'est ce nom qui nous a perdus ! – Ou plutôt, nous nous sommes tous perdus les uns les autres, par l'inexplicable jeu de la fatalité⁶⁵ !

Frollo ne peut que méconnaître la vraie nature de cette « fatalité » : au moment d'en prendre conscience, il se ravise et se corrige : c'est bien « ce nom » qui les a perdus, et non pas « plutôt » la fatalité et son « inexplicable jeu ». Encore un effort et Frollo était sur le point de tout « expliquer », en admettant que ce « nom » de Phœbus, c'est Gringoire qui le lui a soufflé... *Insouciant prêtre* ! qui a déjà oublié ce que le lecteur se rappelle avoir lu en VII, 6, lors de cette scène de reconnaissance nécessaire au « nouement » de l'action (le meurtre par jalousie) :

Était-ce là le Phœbus dont le nom maudit, depuis son entrevue avec Gringoire, se mêlait à toutes ses pensées ? il ne le savait, mais enfin, c'était un Phœbus, et ce nom magique suffisait pour que l'archidiacre suivît à pas de loup les deux insoucians compagnons⁶⁶...

De la même façon que le nom de la Esmeralda avait « produit un effet magique⁶⁷ » suffisant à mettre fin à la représentation du mystère, de même le « nom maudit », le « nom magique » de Phœbus, prononcé par le poète, suffit à renouer le nœud d'une tragédie nouvelle. La pièce de Gringoire était suspendue « entre son nœud et son dénouement⁶⁸ » ; elle est désormais reprise, sur un autre théâtre, sous d'autres costumes, devant un autre public, prête pour son achèvement.

Le mot de *Phœbus* : ou le second méfait de Gringoire

Mais ce n'est pas sous le seul aspect de sa profération que le nom de Phœbus joue le rôle de catalyseur dans la « pièce » de Gringoire. À « l'effet que peuvent produire sept jurons en plein air » – par lesquels Phœbus se fait reconnaître à son ami Jehan qui prononce le « nom maudit » tombant dans l'oreille de Frollo (VII, 6) –, s'ajoute un autre effet, ou plutôt un autre système de causes et d'effets.

Phœbus est le mot que forme Djali au moyen des lettres mobiles étalées devant elle – ce « tour » qu'elle exécute au logis Gondelaurier (VII, 1). Du point de vue narratologique, la principale fonction de l'épisode est d'exciter la jalousie de Fleur-de-Lys et de décider Phœbus, présent dans cette scène, à renouer avec la Esmeralda⁶⁹. Dans la suite des événements, c'est ce même mot qui achèvera de convaincre la bohémienne de sorcellerie lorsque, au cours de son procès pour meurtre, la chevrette répète le tour :

Ce fut bien pis encore, quand, le procureur du roi ayant vidé sur le carreau un certain sac de cuir plein de lettres mobiles que Djali avait au cou, on vit la chèvre extraire avec sa patte de l'alphabet épars ce nom fatal : *Phœbus*. Les sortilèges dont le capitaine avait été victime parurent irrésistiblement démontrés, et, aux yeux de tous, la bohémienne, cette ravissante

⁶⁵ VIII, 4 « Lasciate ogni speranza », p. 327.

⁶⁶ VII, 6 « Effet que peuvent produire sept jurons en plein air », p. 283. On notera la présence de ce même adjectif d'« insouciant », qualifiant Phœbus et Jehan et dont le double sens est évident : aux yeux du narrateur, cette insouciance produit un effet de suspense (deux innocentes victimes de la vindicte de Frollo) ; à ceux de Frollo, elle traduit l'aigreur d'un homme, par contraste, profondément soucieux.

⁶⁷ I, 6, p. 55.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 56.

⁶⁹ « Le capitaine Phœbus, resté seul, hésita un moment entre les deux portes ; puis il suivit la bohémienne. » (VII, 1, p. 249) Bel exemple d'hésitation narrative ou de « suspense métapoétique » : Phœbus, tel Hercule à la croisée des chemins, hésite entre Fleur-de-Lys (qu'il finira par épouser) et la bohémienne (dont la poursuite précipite le cours des événements).

danseuse qui avait tant de fois ébloui les passants de sa grâce, ne fut plus qu'une effroyable stryge⁷⁰.

Posons maintenant une question naïve : qui a bien pu enseigner à la chèvre ce tour ? qui lui a appris à écrire « le nom fatal » de Phœbus par quoi la Esmeralda est perdue ? On répondrait volontiers qu'il s'agit de la bohémienne, confiant son « secret » à sa compagne ; au reste, c'est ce que Gringoire dit à Frollo, en lui glissant incidemment ce mot dont il feint de croire qu'il ne s'agit pas d'un nom :

Pourtant les sorcelleries de la chèvre aux pattes dorées étaient de bien innocentes malices. Gringoire les expliqua à l'archidiacre que ces détails paraissaient vivement intéresser. Il suffisait, dans la plupart des cas, de présenter le tambourin à la chèvre de telle ou telle façon pour obtenir d'elle la momerie qu'on souhaitait. Elle avait été dressée à cela par la bohémienne, qui avait à ces finesses un talent si rare qu'il lui avait suffi de deux mois pour enseigner à la chèvre à écrire avec des lettres mobiles le mot *Phœbus*.

– *Phœbus* ! dit le prêtre ; pourquoi *Phœbus* ?

– Je ne sais, répondit Gringoire. C'est peut-être un mot qu'elle croit doué de quelque vertu magique et secrète. Elle le répète souvent à demi-voix quand elle se croit seule.

– Êtes-vous sûr, reprit Claude avec son regard pénétrant, que ce n'est qu'un mot et que ce n'est pas un nom ?

– Nom de qui ? dit le poète.

– Que sais-je ? dit le prêtre.

– Voilà ce que j'imagine, messire. Ces bohèmes sont un peu guèbres et adorent le soleil. De là *Phœbus*.

– Cela ne me semble pas si clair qu'à vous, maître Pierre.

– Au demeurant, cela ne m'importe. Qu'elle marmotte son *Phœbus* à son aise. Ce qui est sûr, c'est que Djali m'aime déjà presque autant qu'elle⁷¹.

Mais la dénégation est trop forte pour ne pas y voir à l'œuvre toute la subtilité d'un génial manipulateur : Gringoire peut d'autant mieux attribuer à la Esmeralda une croyance superstitieuse en « la vertu magique » de ce « mot », que lui-même en use comme d'une amulette auprès de l'archidiacre.

Comment la bohémienne pourrait-elle avoir appris à Djali à écrire ce nom si elle-même est parfaitement illettrée, comme l'est la petite Bérangère ?

« C'est la chèvre qui a écrit cela ? demanda-t-elle d'une voix altérée.

– Oui, marraine », répondit Bérangère.

Il était impossible d'en douter ; l'enfant ne savait pas écrire⁷².

Ne serait-ce pas de Gringoire que la chèvre tient son tour ? La Esmeralda, dès la « nuit de noces », avait demandé à son mari la signification du nom⁷³ ; il aura donc accepté de le lui épeler⁷⁴. L'intention que le lecteur peut prêter à Gringoire est certes incertaine, il n'en reste pas

⁷⁰ VIII, 1 « L'écu changé en feuille sèche », p. 307-308.

⁷¹ VII, 2, p. 257.

⁷² VII, 1, p. 249.

⁷³ « Gringoire, sans trop comprendre quel rapport il pouvait y avoir entre son allocution et cette question, ne fut pas fâché de faire briller son érudition. Il répondit en se rengorgeant : C'est un mot latin qui veut dire *soleil*. » (II, 7, p. 105.)

⁷⁴ Voici quels services Gringoire offre à son épouse, en dédommagement de leur mariage : « Je sais bien des façons de tours fort avenants que j'enseignerai à votre chèvre ; par exemple, à contrefaire l'évêque de Paris, ce maudit pharisien dont les moulins élaboussent les passants tout le long du Pont-aux-Meuniers. Et puis, mon mystère me rapportera beaucoup d'argent monnoyé, si l'on me le paie. Enfin, je suis à vos ordres, moi, et mon esprit, et ma science, et mes lettres, prêt à vivre avec vous, damoiselle, comme il vous plaira, chastement ou joyeusement, mari et femme, si vous le trouvez bon, frère et sœur, si vous le trouvez mieux. » (II, 6, p. 104.)

moins que d'une part le seul texte qui, dans le texte du roman, procède de cet écrivain se réduit à ce seul mot de Phœbus ; et que d'autre part il n'en est qu'indirectement, par le truchement de la chèvre, l'auteur.

PHŒBUS contre ἈΝΑΓΚΗ

Anaxagoras disait qu'il était au monde pour admirer le soleil. Et puis, j'ai le bonheur de passer toutes mes journées du matin au soir avec un homme de génie qui est moi, et c'est fort agréable⁷⁵.
Gringoire à Frolo

Une fois encore, Gringoire, mieux que la Fatalité, est responsable de ce seul « mot » ou « nom » qui, écrit en lettres gothiques au beau milieu du roman, est aussi, parmi les inscriptions dont le roman abonde⁷⁶, le seul autre mot dont Hugo a pris soin de mettre en scène et en page l'acte d'écriture, après celui d'ἈΝΑΓΚΗ :

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

ἈΝΑΓΚΗ⁷⁷

Les lettres disposées sur le plancher formaient ce mot :

PHŒBUS⁷⁸

Si, aux yeux du préfacier, quelque homme gravant jadis ce mot dans la muraille y aurait scellé et son sort et la signification qu'il donne à son destin, ne pourrait-on pas supposer que cette chèvre savante, tout en trahissant le « secret » qui perdra sa maîtresse, en trahit encore un autre, que Gringoire lui aurait confié ?

Ce livre VII, livre médian ou « milieu » de la fable, dans le sens de la *Poétique*⁷⁹, met en scène de part et d'autre de son deuxième chapitre (VII, 2 « Qu'un prêtre et un philosophe sont deux »), – pivot d'un roman comptant 59 chapitres, organisé en deux fois 29 chapitres autour de celui-ci –, deux scènes symétriques. Dans l'une (VII, 1) une chèvre *écrit* « Phœbus » ; dans l'autre (VII, 4), un prêtre *grave* ἈΝΑΓΚΗ dans la muraille de sa cellule. À supposer que l'on puisse substituer Gringoire à la chèvre, c'est-à-dire qu'on lui prête la responsabilité de cette *écriture*, il devient clair que ce qui différencie le prêtre et le philosophe se concentre sous ces deux mots dans ces deux scènes.

À y regarder de plus près, tout oppose les « majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément taillées dans la pierre », dont la « calligraphie gothique » « révé[er] que c'[est] une main du moyen-âge qui les [a] écrites⁸⁰ » aux « lettres mobiles⁸¹ », « inscrite[s] séparément sur une petite tablette de buis⁸² », dans l'alphabet latin. Le mot de Frolo est symbolisé, selon sa croyance, par la « rosace fatale⁸³ », « grande toile d'araignée qui tapiss[e] la lucarne » au piège de laquelle se prend la mouche : la « lucarne éblouissante » laisse passer

⁷⁵ X, 1, p. 392.

⁷⁶ Entre autres, le « TU ORA » de la Tour-Roland et le *graffiti* « J'ADORE CORALIE, 1829. SIGNÉ UGÈNE » sur la porte de la cellule de Frolo.

⁷⁷ P. 3.

⁷⁸ VII, 1, p. 249.

⁷⁹ C'est-à-dire formant à proprement parler le « nœud », articulant le « début » ou tout ce qui précède le nœud, à la « fin » (le dénouement).

⁸⁰ P. 3.

⁸¹ VIII, 1, p. 307.

⁸² VII, 1, p. 248.

⁸³ VII, 5 « Les deux hommes vêtus de noir », p. 278.

la lumière à laquelle Frolo aspire, mais demeure vitre, obstacle contre lequel il butte. « L'autre monde, le monde de la clarté », lui est à jamais fermé. Le mot de Djali (ou de Gringoire), c'est-à-dire le nom de l'homme aimé par la Esmeralda, c'est cette lumière du soleil, astre auquel elle voue un culte pur. Dans l'esprit de Frolo, la Rosace, ou la toile d'araignée, se confond avec le Disque solaire représenté par un nom qu'il honnit : ἈΝΑΓΚΗ et *Phæbus* sont dans une relation de réversibilité ; la Rosace étant à la sombre cellule (monde clos de Frolo) ce que le Soleil est au plein air (monde ouvert de la Esmeralda). Si la rencontre de la Esmeralda s'est faite un jour de « grand soleil⁸⁴ », la rencontre avec Phœbus s'est faite « un jour – par un autre beau soleil⁸⁵ », offusquant la première image lumineuse de la flamme infernale de la passion jalouse :

Sais-tu, jeune fille, ce que je voyais toujours désormais entre le livre et moi ? Toi, ton ombre, l'image de l'apparition lumineuse qui avait un jour traversé l'espace devant moi. Mais cette image n'avait plus la même couleur ; elle était sombre, funèbre, ténébreuse comme le cercle noir qui poursuit longtemps la vue de l'imprudent qui a regardé fixement le soleil⁸⁶.

Phœbus – ce Soleil noir – éclipse la Esmeralda, ou l'astre du jour : *Phæbus* engendre ἈΝΑΓΚΗ. Sans le mot de *Phæbus*, le mot d'ἈΝΑΓΚΗ, son palimpseste, n'aurait pas d'existence dans le roman ; et si c'est « sur ce mot qu'on a fait ce livre », alors l'archéologie de ce mot doit bien, *in fine*, retrouver à son origine le « nom magique » de *Phæbus* dont il glose « le sens lugubre et fatal ». C'est sur ce mot, *Phæbus*, qu'on a fait, c'est-à-dire réécrit, ce livre.

Si la Fatalité–ἈΝΑΓΚΗ joue le rôle de cette puissance suprahumaine à laquelle Frolo croit soumise sa vie, *Phæbus* nous paraît bien moins le « nom de quelqu'un » que le mot désignant le principe narratif au moyen duquel Gringoire, recomposant les événements, donne sa logique au récit qu'il conduit de main de maître, et dont le personnage de Phœbus de Châteaupers n'est que l'instrument, le ministre ou l'acteur. Au moyen de ce nom, véritable amulette, oracle ou logogriphe (*phébus*) en effet, Gringoire fait la lumière sur les aventures dont il devient le point de rencontre, et cette élucidation de poète qui confère au roman la trame claire et distincte, le filigrane d'or de son développement narratif (son apollinienne unité d'action⁸⁷), repose essentiellement sur le fait que Frolo s'entête à n'y voir goutte, s'aveugle de ce soleil obsessionnellement « fixé », et voit la marche de la Fatalité en lieu et place d'un système logique de causes et d'effets.

⁸⁴ « 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 ! Ses yeux étaient noirs et splendides, au milieu de sa chevelure noire quelques cheveux que pénétrait le soleil blondissaient comme des fils d'or. » (VIII, 4, p. 323-324).

⁸⁵ « Un jour, – par un autre beau soleil, – je vois passer devant moi un homme qui prononce ton nom et qui rit et qui a la luxure dans les yeux. Damnation ! je l'ai suivi. Tu sais le reste. » (*Ibidem*, p. 327).

⁸⁶ *Ibidem*, p. 325.

⁸⁷ Quoique nous fassions ici allusion, anachroniquement, à l'opposition nietzschéenne entre « Apollon » et « Dionysos », il faudrait surtout penser à l'intervention initiale d'Apollon au début de l'*Illiade*, à propos de ce roman dont la structure épique rappelle, en la réécrivant, celle d'Homère : du *Bon Jugement de madame la Vierge* qui est une adaptation du Jugement de Pâris opérant le déplacement de la scène (les belles-lettres) dans le roman (les grimaces) (la première grimace « fit éclater un rire tellement inextinguible qu'Homère eût pris ces manants pour des dieux. Cependant la grand-salle n'était rien moins qu'un Olympe et le pauvre Jupiter de Gringoire le savait mieux que personne », I, 5, p. 48) à la scène d'hésitation de Gringoire (qui « comme le Jupiter de l'*Illiade* [...] pesait tour à tour l'égyptienne et la chèvre », XI, 1, p. 464) ; de la Cour des Miracles (dont les figures donnent lieu à un « dénombrement à fatiguer Homère », II, 3, p. 68) jusqu'à la scène épique de l'assaut de la Cathédrale/Illion (Jehan : « “Hélas ! dit-il, voilà un monceau de cadavres digne du cinquième chant de l'*Illiade* !” », X, 4, p. 420), suivie de la fuite de Gringoire et de la chèvre, rappelant celle d'Énée, promis à d'autres succès, dans un autre monde...

Rosace contre Escalier (le registre des antinomies symboliques, 1)

À ce stade, on peut donc clairement voir que l'opposition entre Frolo et Gringoire est l'objet d'une symbolisation continue dans le roman : mais si la Rosace, et plus largement dans tout le roman le « cercle », métaphorise, comme on le sait bien, la Fatalité de Frolo⁸⁸, qu'est-ce qui représenterait la Nécessité de Gringoire ?

De même que le prêtre s'abîme dans la contemplation de la « grande toile d'araignée qui tapiss[e] la lucarne » où il voit « un symbole de tout⁸⁹ », de même le philosophe tire ses « jouissances » de celle d'un escalier :

Voilà un escalier ! chaque fois que je le vois, je suis heureux. C'est le degré de la manière la plus simple et la plus rare de Paris. Toutes les marches sont par-dessous délardées. Sa beauté et sa simplicité consistent dans les girons de l'une et de l'autre, portant un pied ou environ, qui sont entrelacés, enclavés, emboîtés, enchaînés, enchâssés, entretailés l'un dans l'autre et s'entre-mordent d'une façon vraiment ferme et gentille⁹⁰ !

« Quand on a une idée, on la retrouve en tout », dit-il à l'archidiacre qui ne peut que répondre : « Je le sais⁹¹. » Mais ils n'ont pas la même « idée » en tête. L'*escalier* de Gringoire s'oppose au *cercle* de Frolo dont le poète ironiquement invite à contempler la construction, comme la *gradation* s'oppose au *cycle*. Ce « degré de la manière la plus simple et la plus rare » symbolise métapoétiquement l'enchaînement, la progression nécessaire du « sujet un et simple » (*unum et simplex*) dont Horace traduisait l'unité d'action. L'insistance avec laquelle, au moyen de l'accumulation (« entrelacés, enclavés, emboîtés, enchaînés, enchâssés, entretailés l'un dans l'autre et s'entre-mordent⁹² »), Gringoire en traduit la « beauté et la simplicité » aux yeux d'un homme qui ne jure que par l'enchaînement aveugle des causes et des effets, a valeur d'exhortation. Mais la leçon doit rester vaine : Frolo n'y voit rien et ne peut rien y voir de sa propre destinée, il verse au compte de l'excentricité et de l'insouciance de son ancien disciple une démonstration qu'il juge impertinente et verbeuse.

De fait, le roman fourmille d'*escaliers*, présents et lisibles sous des formes diverses, essentiellement apparentées par l'étymologie ou la paronomase : *escalier*, *échelle* (< lat. *scala*), *escabeau/escabelle*, *échafaud/échafaudage*. Toutes revêtent le sens métapoétique d'une progression de l'action orientée vers une fin (son dénouement), qu'elle y conduise graduellement ou, au contraire, abruptement. Et Hugo de jouer de ce symbolisme toutes les fois que l'action prend un tour nouveau, voire chaque fois – suscitant ce « suspense métapoétique » que goûte avec délices notre lecteur modèle – que l'action engagée est sur le point d'échouer, ou pour le dire encore avec Horace, de s'achever en queue de poisson ou par quelque *deus ex machina* : la pendaison par le gibet, dont le « nœud coulant » n'est pas un dénouement dans les règles. Chacune des occurrences de ce mobilier métapoétique signale l'un des deux membres d'une disjonction de deux dénouements possibles : soit l'escalier conduit à la mort de Gringoire

⁸⁸ À commencer par la « lucarne » où apparaît la face de Quasimodo (« Une vitre brisée à la jolie rosace au-dessus de la porte laissa libre un cercle de pierre par lequel il fut convenu que les concurrents passeraient la tête », I, 5, p. 47), c'est-à-dire, dans ce fils adoptif de Frolo, la fatalité faite homme (voir IV, 3 « *Immanis pecoris custos immanior ipse* »). Le texte comprend d'innombrables mentions de cette figure géométrique, la plupart d'entre elles comme métonyme du spectacle – celui que fait le public du mystère, des grimaces, du sabbat de la Cour des Miracles, de l'épreuve du mannequin, du procès du bossu, des danses de la bohémienne. Or précisément, assister au spectacle, c'est à la fois donner corps à la représentation fictive et adopter une posture passive face aux événements représentés.

⁸⁹ VII, 5, p. 278.

⁹⁰ X, 1, p. 387.

⁹¹ X, 1, p. 388.

⁹² De ces sept termes de construction ou de significiation analogues, remarquons que « enchaînés » est au centre. Il n'est pas impossible que Hugo ait ici répliqué la liste des « sept jurons lancés dans les airs » de Phoebus...

(le mauvais dénouement) ; soit il conduit à la mort des autres protagonistes (le bon dénouement). Ainsi, arrivé chez les Truands, Gringoire est-il forcé de se jucher sur un « vieil escabeau chancelant », dont il ne peut que tomber : « – Mort-diable ! objecta Gringoire, je vais me rompre le cou. Votre escabelle boite⁹³ comme un distique de Martial ; elle a un pied hexamètre et un pied pentamètre⁹⁴. » Mais – « péripétie » – il en redescend *in extremis* quand la Esmeralda le sauve :

La péripétie en effet, quoique gracieuse, était violente.

On détacha le nœud coulant, on fit descendre le poète de l'escabeau. Il fut obligé de s'asseoir, tant la commotion était vive⁹⁵.

Escabeau réservé à l'auditeur maître Florian Barbedienne⁹⁶, responsable d'un vrai dialogue de sourds à l'issue duquel Quasimodo est condamné pour d'autres faits que ceux dont on l'accuse. Occasion pour le narrateur de rendre son « coup d'œil sur l'ancienne magistrature » dans des termes qui évoquent l'idée que Frolo se fait de la fatalité :

Tout y était clair, expéditif, explicite. On y cheminait droit au but, et l'on apercevait tout de suite au bout de chaque sentier, sans broussailles et sans détour, la roue, le gibet ou le pilori. On savait du moins où l'on allait⁹⁷.

Escabelle, escalier et échelle meublent encore la maison de la Falourdel, bientôt scène du crime :

L'intérieur du bouge n'était pas moins délabré qu'elle. C'étaient des murs de craie, des solives noires au plafond, une cheminée démantelée, des toiles d'araignée à tous les coins, au milieu un troupeau chancelant de tables et d'escalles boiteuses, un enfant sale dans les cendres, et dans le fond un escalier ou plutôt une échelle de bois qui aboutissait à une trappe au plafond⁹⁸.

⁹³ Tout ce qui, dans le roman, boite, ou est boiteux, finit de façon « tragique » (au sens de Frolo). « Boiter » est un mot métapoétique : on boite comme on bute ou trébuche sur les marches d'un méchant escalier. Rappelons que Frolo est prénommé Claude, et que Claude est un *cognomen* signifiant « claudiquant ». Il forme couple avec le « bossu, borgne, boiteux » Quasimodo. Hugo en joue explicitement, rapportant le surnom que leur donne la foule (« *Eia ! eia ! Claudius cum claudo !* », IV, 6 « Impopularité », p. 163). Pensons encore au nom de Clopin (<*clopiner*, « marcher en boitant »), autre grande figure du boitement dans la mesure où sa participation à l'action, lors de l'assaut de la cathédrale fomenté par Gringoire, décide de son destin fatal. Même la Esmeralda, pourtant donnée pour le contraire même de la claudication, par ses danses aériennes, finit par boiter : en cause, l'instrument de sa torture, le brodequin. « Bientôt elle vit son pied disparaître sous l'effrayant appareil » (VIII, 2, « Suite de l'écu changé en feuille sèche », p. 312.) « [S]a jambe était prise dans le lourd bloc de chêne et de ferrures » : cet appareil fait office de *machina* ; c'est une entrave à la progression de l'intrigue. Le « lourd bloc de chêne et de ferrures » est le contraire même de la *chaîne* ou de *l'enchaînement des faits*. Ce n'est pas pour rien que dans la scène qui précède, Gringoire est à la gêne : il assiste impuissant au saccage de sa nouvelle pièce, où le dénouement risque d'arriver plus tôt que prévu... et de se muer en véritable comédie. Au reste, le texte est clair : « Quand elle rentra, pâle et boitant, dans la salle d'audience, un murmure général de plaisir l'accueillit. De la part de l'auditoire, c'était ce sentiment d'impatience satisfaite qu'on éprouve au théâtre à l'expiration du dernier entracte de la comédie, lorsque la toile se relève et que la fin va commencer. » (VIII, 3, « Fin de l'écu changé en feuille sèche », p. 314.)

⁹⁴ II, 6, p. 91.

⁹⁵ II, 6, « La Cruche cassée », p. 95.

⁹⁶ « Une table fleurdelysée était au fond, avec un grand fauteuil de bois de chêne sculpté, qui était au prévôt et vice, et un escabeau à gauche pour l'auditeur, maître Florian. » (VI, 1 « Coup d'œil impartial sur l'ancienne magistrature », p. 192.) Hugo avait d'abord écrit « tabouret »...

⁹⁷ VI, 2, p. 199.

⁹⁸ VII, 7, « Le Moine-bourru », p. 291. Dans ce chapitre de la fatalité en acte (à la vertu numérologique évidente : VII, 7), tout concourt à l'issue « boiteuse » du gibet.

Dans ce repaire de la fatalité, les « toiles d'araignée à tous les coins » tendent leur piège ; les « escabelles boiteuses » sont auprès de ce mystérieux enfant dont la facétie (remplacer l'écu par une feuille sèche) s'avérera diabolique et condamnera la Esmeralda ; et l'« échelle », plutôt que « l'escalier », annonce l'échelle du gibet promis à celle qui la gravira.

De part et d'autre de la scène de l'ΑΝΑΓΚΗ, Jehan invective par deux fois, en le gravissant et en le redescendant, « cet interminable escalier⁹⁹ », ce « maudit escalier¹⁰⁰ », « cette vrille de pierre », par lequel il monte trouver son frère et découvre son secret, et redescend pour y rencontrer, par hasard, Phœbus. C'est dans les escaliers que la Esmeralda repousse « avec une force surnaturelle » l'archidiacre, qui, après y avoir trébuché, se ressaisit et « se m[et] à monter lentement les marches¹⁰¹ », abandonnant la bohémienne à son sort, et s'acheminant vers son destin boiteux. C'est enfin la « longue échelle qu'il traîn[e] bravement¹⁰² » sur le parvis de Notre-Dame dont Jehan gravit les barreaux qui le conduisent à sa rencontre fatale avec « l'œil » unique et « étincelant » dans les ténèbres de Quasimodo qui l'attend¹⁰³. L'échelle, repoussée par le bossu, était retombée¹⁰⁴ « en décrivant un effrayant arc de cercle de quatre-vingts pieds de rayon¹⁰⁵ ».

Ces escaliers et échelles qui tous mènent à la même fin, soit aux symboles circulaires de la Fatalité que sont la « roue » du pilori¹⁰⁶, le « nœud coulant » de la potence ou l'œil cyclopéen de Quasimodo, sont aussi celles qui permettent à Gringoire de l'« échapper belle ». Tous la gravissent, sauf lui :

- Je viens de l'échapper belle ! Je manque toujours d'être pendu. C'est ma prédestination.
- Tu manques tout, dit l'autre¹⁰⁷.

S'il en est ainsi, c'est peut-être parce que c'est lui, le poète, qui dispose de cette échelle, instrument ou « machine » sur lequel le premier livre avait, en passant, attiré l'attention :

Une échelle, naïvement placée en dehors, devait établir la communication entre la scène et le vestiaire, et prêter ses roides échelons aux entrées comme aux sorties. Il n'y avait pas de personnage si imprévu, pas de péripétie, pas de coup de théâtre qui ne fût tenu de monter par cette échelle. Innocente et vénérable enfance de l'art et des machines¹⁰⁸ !

⁹⁹ VII, 4, p. 263.

¹⁰⁰ VII, 6, p. 281.

¹⁰¹ VIII, 4, p. 330.

¹⁰² X, 4, p. 419.

¹⁰³ « L'écolier toucha enfin au balcon de la galerie, et l'enjamba assez lestement aux applaudissements de toute la truanderie. Ainsi maître de la citadelle, il poussa un cri de joie, et tout à coup s'arrêta pétrifié. Il venait d'apercevoir, derrière une statue de roi, Quasimodo caché dans les ténèbres, l'œil étincelant. » (X, 4, p. 421.)

¹⁰⁴ L'échelle de X, 4 est l'objet d'un « suspense métapoétique » : elle « hésite » à tomber d'un côté (à empêcher les argotiers de prendre la cathédrale, de venir à bout de Quasimodo et donc de libérer la Esmeralda avant Frollo et Gringoire) ou de l'autre (scénario actuel) : « Il y eut un instant où les plus déterminés palpitérent. L'échelle, lancée en arrière, resta un moment droite et debout et parut hésiter » (*loc. cit.*).

¹⁰⁵ *Loc. cit.* Le premier « arc de cercle », notons-le, avait été décrit par Frollo lorsque, surpris en VII, 4 par son frère, il s'était tourné vers lui : « Dom Claude fit décrire un quart de cercle à son fauteuil, et regarda Jehan fixement. » (VII, 4, p. 269.) Jehan est comme pris en étau dans ce demi-cercle que forment d'un côté son frère aîné et de l'autre son frère adoptif, dont les regards fixes le destinent à la mort.

¹⁰⁶ « Un degré fort roide en pierre brute qu'on appelait par excellence l'échelle conduisait à la plate-forme supérieure, sur laquelle on apercevait une roue horizontale en bois de chêne plein. » (VI, 4, « Une larme pour une goutte d'eau, p. 225.)

¹⁰⁷ X, 6, « Petite flambe en baguenaud », p. 454.

¹⁰⁸ I, 1, p. 15.

C'est à l'échelle... dérobée...

Le succès d'*Hernani* avait en quelque façon été volé à Hugo : en cause, un malheureux « escalier / Dérobé » qui avait excité le public que la fameuse « bataille » avait rendu incapable de goûter sa pièce. Le succès du mystère de Gringoire lui a été volé pour un motif semblable, si bien qu'on se demande si Hugo n'a pas allégorisé ici sa propre expérience de 1830 : l'échelle décrite en I, 1 vient d'être escamotée par Jehan Frolo (I, 6) :

[Gringoire] se retourna vers la table de marbre, et vit que la représentation était interrompue. C'était précisément l'instant où Jupiter devait paraître avec sa foudre. Or Jupiter se tenait immobile au bas du théâtre.

– « Michel Giborne ! cria le poète irrité, que fais-tu là ? est-ce ton rôle ? monte donc !

– Hélas, dit Jupiter, un écolier vient de prendre l'échelle. »

Gringoire regarda. La chose n'était que trop vraie. Toute communication était interceptée entre son nœud et son dénouement.

« Le drôle ! murmura-t-il. Et pourquoi a-t-il pris cette échelle ?

– Pour aller voir la Esmeralda, répondit piteusement Jupiter. Il a dit : Tiens, voilà une échelle qui ne sert pas ! et il l'a prise¹⁰⁹. »

Sous prétexte qu'elle « ne servait à rien », l'échelle a été prise. Grave erreur dont sera puni Jehan contraint de tirer après soi l'échelle comme Jésus sa croix (X, 4). L'objet du crime sera l'instrument de sa punition.

À l'échelle, machine grossière, *visible* aux yeux de tous et rompant l'illusion théâtrale, correspondrait ainsi dans le roman cette autre échelle, non plus « innocente » et « naïve », mais subtile et pernicieuse, son avatar métapoétique, *lisible* aux yeux du lecteur averti. Cette échelle du mystère qui laisse ici la pièce suspendue « entre son nœud et son dénouement », permet ailleurs, avec d'autres acteurs, d'en renouer impeccablement l'intrigue en lui conférant, au double sens du terme, un « succès » tragique¹¹⁰. Jupiter/Michel Giborne n'a pas pu monter et reste à jamais « immobile au bas du théâtre » ; mais c'était sans compter sur Jehan Frolo/Jupiter qui lui a en ravi le rôle et peut désormais monter à la cathédrale dont Gringoire a fait l'échafaudage de son nouveau théâtre. Jehan n'a-t-il pas, quelques heures avant l'assaut, proclamé fièrement : « Je bois, je mange, je suis ivre, je suis Jupiter¹¹¹ ! » ?

Douée de la vertu de transmuier des hommes en acteurs débitant leur rôle, opérant le passage de la réalité à la fiction, l'échelle du livre I – livre que l'on doit donc tenir pour le vestibule herméneutique, matrice interprétative de tout le reste du roman, dont il est séparé – permet la conversion des hommes et des femmes (les personnages du roman de Hugo) dont Gringoire croise la route en acteurs et actrices malgré eux de la pièce qu'il va s'ingénier à leur faire jouer dans le double but de venger l'insuccès de sa fiction première et de sauver sa peau.

Cathédrale contre Pyramide (le registre des antinomies symboliques, 2)

¹⁰⁹ I, 6, p. 55-56.

¹¹⁰ *Succès* signifiant, notamment sous la plume de Corneille, « dénouement ».

¹¹¹ X, 3 « Vive la joie ! », p. 404. Il conviendrait, pour être exact, de noter que ce rôle de « Jupiter » est en fait redistribué entre deux personnages du roman : Jehan, mais aussi Phœbus, dont le narrateur insiste pour nous dire que son costume est le même que celui de Michel Giborne : « Ce jeune cavalier portait le brillant habit de capitaine des archers de l'ordonnance du roi, lequel ressemble beaucoup trop au costume de Jupiter, qu'on a déjà pu admirer au premier livre de cette histoire, pour que nous en fatiguions le lecteur d'une seconde description. » (VII, 1, p. 237.) Et plus loin : « En parlant ainsi de sa voix la plus douce, il s'approchait extrêmement près de l'égyptienne, ses mains caressantes avaient repris leur poste autour de cette taille si fine et si souple, son œil s'allumait de plus en plus, et tout annonçait que monsieur Phœbus touchait évidemment à l'un de ces moments où Jupiter lui-même fait tant de sottises que le bon Homère est obligé d'appeler un nuage à son secours. » (VII, 8, p. 297.)

Cette constance d'une ame tranquille, toujours fidèle à son équilibre, fonda la grandeur de ses entreprises théâtrales, et lui prêta l'énergie nécessaire à leur admirable accomplissement. Il sut mesurer les hommes du point éminent où son ame s'était placée¹¹².

Népomucène Lemerrier, à propos de Corneille

À travers l'œil d'un borgne – lucarne de la cellule de Frollo, rosace de Notre-Dame, œil unique de Quasimodo –, la destinée est comme la lune au fond d'un seau d'eau dont parle Phœbus : « on l'y voit, mais elle n'y est pas¹¹³ ». On croit la voir, mais on la voit mal ; on la fantasmait fatalité¹¹⁴. De là, mille figures vaines, hallucinées, de celles qui obsèdent le poète enfiévré¹¹⁵ dont Horace a fait la figure du mauvais compositeur¹¹⁶. Frollo voit un Gibet au fond de toutes ses perspectives, mais il s'en faut de beaucoup que le chemin qui y conduit soit une avenue.

Son paysage d'apocalypse est au contraire encombré. Dans le texte, il s'agit toujours de « groupes » : « groupe horrible de la mouche et de l'araignée¹¹⁷ » ; « groupe effroyable¹¹⁸ » que forment les images obsédantes de la Esmeralda et du gibet ; « groupe épouvantable¹¹⁹ » du bourreau et de la victime aperçus par Frollo du haut de Notre-Dame. Le « groupe », qui traduit ici toujours la réunion d'éléments contraires, est, au plan métapoétique, le contraire même de « l'enchaînement [des] riantes hypothèses¹²⁰ » – l'unité d'action dont les « expédients » de Gringoire tâchent de désobstruer la voie.

Selon quel ordre fatal disposait-il dans sa pensée la Esmeralda, Phœbus, Jacques Charmolue, son jeune frère si aimé abandonné par lui dans la boue, sa soutane d'archidiacre, sa réputation peut-être, traînée chez la Falourdel, toutes ces images, toutes

¹¹² Népomucène Lemerrier, *Cours analytique de littérature générale*, t. 1, Paris, Chez Nepveu, 1817, IV^e séance. « Du genre tragique, de ses espèces, du nombre de ses règles, ou conditions », p. 186.

¹¹³ « Phœbus s'écria : "Une bourse dans votre poche, Jehan, c'est la lune dans un seau d'eau. On l'y voit, mais elle n'y est pas. Il n'y en a que l'ombre. Pardieu ! gageons que ce sont des cailloux !" » (VII, 6, p. 282.)

¹¹⁴ C'est « un œil hagard » que Frollo promène « sur la double voie tortueuse que la fatalité avait fait suivre à leurs deux destinées, jusqu'au point d'intersection où elle les avait impitoyablement brisées l'une contre l'autre. » (IX, 1 « Fièvre », p. 352. Nous soulignons.) Frollo, à n'en pas douter, pâtit d'un problème de perspective : sa vision monoculaire « brise » plutôt qu'elle ne « concentre » dans son faisceau unique la « double voie tortueuse » de « deux destinées ». En somme, il lui manque un œil pour corriger sa vision des choses ; s'il avait eu le regard ou les idées un peu moins « fixes », peut-être aurait-il intégré dans son champ la présence de Gringoire dans tout cela...

¹¹⁵ Pensons au chapitre « Fièvre » (IX, 1 : « Ainsi la fièvre ou la folie était arrivée à un tel degré d'intensité que le monde extérieur n'était plus pour l'infortuné qu'une sorte d'Apocalypse visible, palpable, effrayante », p. 359), et rappelons que l'intrigue commence à « prendre » entre la nuit de janvier (rapt de la Esmeralda) et les « premiers jours de mars » (VIII, 1, rencontre de Frollo et de Gringoire), soit au mois de février, le mois des fièvres, autrement dit des « purifications ». Le texte liminaire, daté de « février 1831 », participerait, à supposer que la date ait aussi un sens symbolique, à placer le roman sous le signe de l'hallucination où le lecteur est « forcé » de partager le point de vue de Frollo.

¹¹⁶ Il servait de métaphore aux œuvres décousues, sans queue ni tête, ou tout à la fois tête et queue antithétiques, que produit le cerveau malade d'un poète (*velut ægri somnia*).

¹¹⁷ VII, 5, p. 278.

¹¹⁸ « Ces deux images rapprochées lui présentaient un groupe effroyable, et plus il y fixait ce qui lui restait d'attention et de pensée, plus il les voyait croître, selon une progression fantastique, l'une en grâce, en charme, en beauté, en lumière, l'autre en horreur ; de sorte qu'à la fin la Esmeralda lui apparaissait comme une étoile, le gibet comme un énorme bras décharné. » (IX, 1, p. 354.)

¹¹⁹ « Le prêtre de son côté, le cou tendu, l'œil hors de la tête, contemplait ce groupe épouvantable de l'homme et de la jeune fille, de l'araignée et de la mouche. » (XI, 2, p. 494.)

¹²⁰ II, 4 « Les inconvénients de suivre une jolie femme le soir dans les rues », p. 72.

ces aventures ? Je ne pourrais le dire. Mais il est certain que ces idées formaient dans son esprit un groupe horrible¹²¹.

L'*ordre* selon lequel Frolo arrange les événements et combine les personnages (sauf Gringoire) est tout sauf logique – il est *fatal*. C'est un désordre. Il « raisonne » en cela comme Phœbus, autre protagoniste malgré lui de la « comédie » de Gringoire :

Au fond, il ne savait trop que penser de toute l'affaire. Indévoit et superstitieux, comme tout soldat qui n'est que soldat, quand il se questionnait sur cette aventure, il n'était pas rassuré sur la chèvre, sur la façon bizarre dont il avait fait rencontre de la Esmeralda, sur la manière non moins étrange dont elle lui avait laissé deviner son amour, sur sa qualité d'égyptienne, enfin sur le moine bourru. Il entrevoyait dans cette histoire beaucoup plus de magie que d'amour, probablement une sorcière, peut-être le diable ; une comédie enfin, ou, pour parler le langage d'alors, un mystère très désagréable où il jouait un rôle fort gauche, le rôle des coups et des risées¹²².

On a vu que Frolo est incapable de reconnaître dans l'escalier de Gringoire le *type* – au sens que l'exégèse de l'Ancien Testament a donné à ce mot¹²³ – de son existence de marionnette dans la comédie de Gringoire, obnubilé qu'il est par son destin fatal. Pourtant Gringoire venait de glisser une autre allusion :

- Je suis un philosophe pyrrhonien, répondit Gringoire, et je tiens tout en équilibre.
- Et comment la gagnez-vous, votre vie ?
- Je fais encore ça et là des épopées et des tragédies ; mais ce qui me rapporte le plus, c'est l'industrie que vous me connaissez, mon maître. Porter des pyramides de chaises sur mes dents.
- Le métier est grossier pour un philosophe.
- C'est encore de l'équilibre, dit Gringoire. Quand on a une pensée, on la retrouve en tout.
- Je le sais, répondit l'archidiacre¹²⁴.

Ici aussi, son obsession l'empêche de voir dans la *pyramide* de Gringoire autre chose qu'un numéro d'équilibrisme, et dans cette « industrie » de « retrouver » le symbole sous lequel l'industriel poète a crypté son œuvre secret, chef-d'œuvre d'équilibre et de mesure. Car Frolo a déjà oublié leur scène de retrouvailles, en VII, 2, où l'archidiacre, ayant aperçu du haut de la cathédrale un bateleur accompagnant la bohémienne, était descendu sur le parvis et y avait reconnu Gringoire exécutant son numéro :

À la place de l'égyptienne, sur ce même tapis dont les arabesques s'effaçaient le moment d'auparavant sous le dessin capricieux de sa danse, l'archidiacre ne vit plus que l'homme rouge et jaune, qui, pour gagner à son tour quelques testons, se promenait autour du cercle, les coudes sur les hanches, la tête renversée, la face rouge, le cou tendu, avec une chaise entre les dents. Sur cette chaise, il avait attaché un chat qu'une voisine avait prêté et qui jurait fort effrayé.

¹²¹ VII, 8 « Utilité des fenêtres qui donnent sur la rivière », p. 292.

¹²² VIII, 6 « Trois cœurs d'homme faits différemment », p. 335.

¹²³ « Type est aussi un terme scholastique, dont les Theologiens se servent souvent pour signifier un *symbole*, un *signe* ou une *figure* d'une chose à venir. [...] C'est ainsi que le sacrifice d'Abraham, l'agneau paschal, &c. étoient les *types* ou figures de notre rédemption. Le serpent d'airain étoit le *type* de la croix, &c. / Les *types* ne sont pas de simples conformités ou analogies que la nature fait naître entre deux choses d'ailleurs différentes, ni des images arbitraires, qui n'ont d'autre fondement que la ressemblance casuelle d'une chose à une autre. » (art. « Type » de l'*Encyclopédie*, vol. XIV, 1765).

¹²⁴ X, 1, p. 388.

« Notre-Dame ! s'écria l'archidiacre au moment où le saltimbanque, suant à grosses gouttes, passa devant lui avec sa pyramide de chaise et de chat, que fait là maître Pierre Gringoire ? »

La voix sévère de l'archidiacre frappa le pauvre diable d'une telle commotion qu'il perdit l'équilibre avec tout son édifice, et que la chaise et le chat tombèrent pêle-mêle sur la tête des assistants, au milieu d'une huée inextinguible¹²⁵.

C'est une subtile scène de reconnaissance dans laquelle Frolo a l'intuition d'un symbole. Son exclamation – « Notre-Dame ! » – a valeur de glose insue adressée plutôt à l'intelligence du lecteur. Ici encore Hugo a joué sur les mots, ou plutôt sur des compétences de traduction du type de celles qu'il a mises en scène en VII, 4. Voyons donc si l'on sait son latin : de quoi est-ce qu'une « pyramide de chaises » serait la traduction ? Si la *pyramide* que ce mari de la bohémienne dresse vis-à-vis de Notre-Dame est l'analogue, égyptique (soit un hiéroglyphique galimatias ou « phébus ») plus qu'égyptien, de la *cathédrale*, la *chaise* n'est en outre rien d'autre qu'une *cathedra*... *Ecclesia cathedralis* – « église cathédrale » – telle est en effet l'appellation complète dont a été tirée par substantivation la « cathédrale », parce qu'elle contient la chaise ou la chaire épiscopale ; *pyramida cathedralis* – « pyramide cathédrale » – ou *pyramida cathedrarum*, « pyramide de chaises ». À la cathédrale de pierre dont l'archidiacre a fait le repaire de la Fatalité s'oppose la pyramide, texte plutôt qu'un assemblage d'objets, de Pierre Gringoire que l'ingénieux maçon édifie en place publique¹²⁶.

Au plan métapoétique, il est loisible de voir dans la pyramide le symbole du parachèvement – cette nécessité conduisant graduellement à sa propre fin d'après la stricte logique de la *Poétique*, la fable formant un tout ayant un commencement, un milieu et une fin¹²⁷.

Pierre Gringoire, vengeur masqué

À la recherche de « Dom Pèdre, roi de Mésopotamie »

Dans l'une de ces grottes habiterait un célèbre enchanteur, Hannus de Thulé... – Car vous conviendrez que le nom de *Han d'Islande* ne flatte pas l'oreille.

Hugo, *Han d'Islande*

Replaçons-nous sur la scène du mystère, après que tout le *dramatis personæ* y a été introduit. De tous les personnages dont le narrateur nous résume les actions, il en reste un, inemployé, sur lequel il n'a manifestement pas jugé inutile d'attirer notre attention :

¹²⁵ VII, 2, p. 252.

¹²⁶ Métapoétiquement, la ruine de la pyramide de chaises est le symbole de la ruine de l'échafaud de Frolo, Gringoire s'employant à construire l'édifice susceptible d'en ruiner les fondations. Au surplus, la pyramide de Gringoire rappelle la description de Quasimodo dont elle serait comme le logogriphe : le bossu est « *carré par la base* » (I, 5, p. 52) et porte une chevelure de feu, comme la pyramide dont la base est carrée et le sommet, comme son nom, en grec, l'indique (pyramide > πῦρ, « le feu »), est assimilé à la pointe d'une flamme. Associé aux chats au premier livre (« – J'ai le malheur de demeurer auprès de Notre-Dame ; toute la nuit je l'entends rôder dans la gouttière. / – Avec les chats. / – Il est toujours sur nos toits », I, 5, p. 52), Quasimodo serait figuré, au sommet de la pyramide de Gringoire, par le chat juché sur les chaises : le sonneur de cloches est en effet l'incarnation de la Fatalité trônant au haut de la cathédrale de Frolo. Aussi peut-on voir, dans le renversement provoqué par l'arrivée de l'archidiacre, où « la chaise et le chat tomb[ent] pêle-mêle sur la tête des assistants », un signe de la catastrophe finale : chute de Frolo et pulvérisation de Quasimodo.

¹²⁷ Ce polyèdre mime parfaitement la transformation du quadrilatère (la base carrée) en un unique point (son sommet), rappelant en outre une des données numérolologiques du roman. Contentons-nous de citer la complication du motif dit du « triangle amoureux » dans ce *cuatro para una* dont Gringoire aura précisément soin de s'extraire.

Il y avait encore un beau rôle, celui de dom Pèdre, roi de Mésopotamie. Mais, à travers tant d'interruptions, il était difficile de démêler à quoi il servait. Tout cela était monté par l'échelle¹²⁸.

Difficile de *démêler à quoi il servait*. Et si, comme l'échelle « qui ne servait à rien », nous y voyions une petite devinette adressée à la sagacité du lecteur ?

Jouons le jeu et supposons, dans ce Dom Pèdre, le rôle même que jouera le réputé inutile Gringoire, dont il emblématise la fonction. D'abord parce que « Dom Pèdre », c'est *Dom(i)nus Petrus*¹²⁹, Messire ou « Maître Pierre », comme l'appelle couramment Frollo. Et l'on se rappelle qu'à sa façon, en levant l'armée des Truands (X, 1), il n'usurpe pas mal le titre de Roi des rois de la Cour des Miracles. La critique a bien remarqué que Gringoire joue le rôle de l'amant surnuméraire dans le trio amoureux, aux côtés de Phœbus, de Quasimodo et de Frollo ; à quoi on peut ajouter qu'il occupe une place analogue dans le triumvirat de l'Argot : roi de Thunes, duc d'Égypte, empereur de Galilée – et roi de Mésopotamie¹³⁰. Bien sûr, il convient que cette identité métapoétique reste cryptique : elle a son analogue inversé dans la désignation périphrastique de Louis XI comme « abbé de saint Martin », que Frollo finit par identifier¹³¹.

Le philosophe au canal

Allons plus loin ; traduisons. La périphrase *roi de Mésopotamie* ne crypte-t-elle pas encore, moyennant une version infidèle, le « roi du fleuve du milieu », « roi au milieu du fleuve », ou plutôt « roi du milieu du canal » (gr. *potamos*) ? Car Gringoire ne prend son rôle dans le roman qu'au moment où, après la scène du rapt qui lie désormais son sort à celui de la bohémienne et de Frollo, il a été laissé *knock-out* sur le pavé ; à son réveil « il s'aperçut alors qu'il était un peu *dans le milieu du ruisseau*¹³² » = *mesos+potamos* :

La boue de Paris, pensa-t-il (car il croyait bien être sûr que décidément le ruisseau serait son gîte,

Et que faire en un gîte à moins que l'on ne songe ?),

la boue de Paris est particulièrement puante¹³³.

La citation empruntée à la fable du poltron de La Fontaine est d'autant plus plaisante que c'est l'excuse de sa couardise qui permettra à Gringoire de se réfugier dans ses songeries privées, lui permettant de s'extraire du système de l'action pour non seulement la réfléchir mais encore en infléchir le cours.

¹²⁸ I, 4 « Maître Jacques Copenole », p. 45.

¹²⁹ Voir *Seigneur Pierre*. « Ce n'est pas un clerc, c'est un laïque ; il ne faut pas dire *maître*, mais bien *messire*. » (I, 2, p. 25.) L'hésitation quant à la façon d'appeler Gringoire fait en outre écho à la formule de la règle gravée sur les murs de la cellule de Frollo : « *Cælestem dominum, terrestrem dicito domnum* » (VII, 4, p. 265), c'est-à-dire : « Pour le seigneur du ciel, *Dominus* ; pour celui de la terre, *domnus* » (p. 1181, note 10 de la p. 265). La seule appellation *Dom* laisse irrésolue la vraie « nature » du personnage, qui joue le rôle d'un vrai démiurge ou... *diabolus in fabula*.

¹³⁰ Outre que l'une des origines supposées des bohémiens est la Mésopotamie : « Il y en a encore qui supposent que ce sont des fugitifs chassés de *Singara*, ville de Mésopotamie, par Julien l'apostat. » (*Histoire des bohémiens, ou Tableau des mœurs, usages et coutumes de ce peuple nomade ; suivie de recherches historiques sur leur origine, leur langage et leur première apparition en Europe*, Par H. M. G. Grellmann, trad. de l'Allemand sur la deuxième édition, Par M. J., Paris, Joseph Chaumerot – Chaumerot, 1810, Deuxième partie, « De l'origine des Bohémiens », chapitre III *De l'origine présumée des Bohémiens*, p. 232.)

¹³¹ « L'archidiacre rentra chez lui stupéfait, comprenant enfin quel personnage c'était que le compère Tourangeau, et se rappelant ce passage du cartulaire de Saint-Martin de Tours : *Abbas beati Martini, SCILICET REX FRANCIE, est canonicus de consuetudine et habet parvam præbendam quam habet sanctus Venantius et debet sedere in sede thesaurarii.* » (V, 1, « Abbas beati Martini », p. 173-174.)

¹³² II, 5 « Suite des inconvénients », p. 76. Nous soulignons.

¹³³ *Loc. cit.*

« Une contre-mine vraiment gaillarde »

Ajoutons que l'« expédient » par lequel Gringoire se sauve en levant l'armée des truands est présenté par le poète comme une « contremine » : « c'est une contre-mine vraiment gaillarde, et qui nous tire tous d'affaire¹³⁴ ». La contremine, « ouvrage souterrain fait pour éventer la mine de l'ennemi ou en empêcher l'effet » (Littré), est l'expédient de l'assiégé. Et l'on n'oublie pas que Gringoire était, avant de se retrouver « un peu au milieu du ruisseau », « en état de siège » :

Gringoire en était là. Pas de pain, pas de gîte ; il se voyait pressé de toutes parts par la nécessité, et il trouvait la nécessité fort bourrue. Il avait depuis longtemps découvert cette vérité, que Jupiter a créé les hommes dans un accès de misanthropie, et que, pendant toute la vie du sage, sa destinée tient en état de siège sa philosophie. Quant à lui, il n'avait jamais vu le blocus si complet ; il entendait son estomac battre la chamade, et il trouvait très déplacé que le mauvais destin prît sa philosophie par la famine¹³⁵.

La *nécessité* qui assiège le *nécessiteux*, c'est bien cette mauvaise-nécessité, matérielle, que sa contremine remplacera par la bonne-nécessité, poétique et logique : forcé de prendre part au « roman », il ne peut échapper à son dénouement (la pendaison) qu'en réécrivant le scénario selon l'ordre d'une nécessité parfaitement tragique :

Si j'avais une idée expédiente pour la tirer du mauvais pas sans compromettre mon cou avec le moindre nœud coulant ? qu'est-ce que vous diriez ? cela ne vous suffirait-il point ? Est-il absolument nécessaire que je sois pendu pour que vous soyez content¹³⁶ ?

Le *nœud coulant*, c'est bien sûr le type du mauvais « dénouement » de l'intrigue, puisque c'est un « nœud » lâche, qui ne fait jamais prendre l'intrigue, mais en pend sûrement les personnages. Gringoire d'ailleurs disparaît de l'action chaque fois qu'il est question de pendaison ; car alors la *tragédie* s'est muée en *comédie*¹³⁷.

Depuis que Pierre Gringoire avait vu comment toute cette affaire tournait, et que décidément il y aurait corde, pendaison et autres désagréments pour les personnages principaux de cette comédie, il ne s'était plus soucié de s'en mêler¹³⁸.

Soucieux de ne plus « s'en mêler », enfin, comme Dom Pèdre dont « à travers tant d'interruptions, il était difficile, de démêler à quoi il servait ». Ainsi « Dom Pèdre » se retire – mais c'est pour mieux revenir, *larvatus prodiens*, dans ce même chapitre (X, 1) auquel le manuscrit donnait le titre de « Gringoire aux expédients » : « Gringoire a plusieurs bonnes idées de suite rue des Bernardins », et il a de la *suite dans les idées*¹³⁹. Il n'est évidemment

¹³⁴ X, 1, p. 394.

¹³⁵ II, 3, p. 66.

¹³⁶ X, 1, p. 394.

¹³⁷ C'est pourquoi Quasimodo, œuvrant sans le savoir pour Gringoire, en sauvant la Esmeralda de sa première pendaison, « tranche brusquement le nœud fatal » : « Claude Frollo n'était plus dans Notre-Dame pendant que son fils adoptif *tranchait si brusquement le nœud fatal* où le malheureux archidiacre avait pris l'égyptienne et s'était pris lui-même. » (X, 1 « Fièvre », p. 351. Nous soulignons.)

¹³⁸ X, 1, p. 385.

¹³⁹ Et Hugo, une derrière la tête : la rue des Bernardins débouchait... rue Saint-Victor. Le chapitre qui commence dans le quartier du Louvre s'achève rue des Bernardins (« Nous sommes sur la rive droite, à l'ouest de la Ville ; en silence, et comme érudant la Cité et Notre-Dame, le chapitre va glisser sur la rive gauche, à l'est de l'Université », note J. Seebacher, *Notre-Dame de Paris*, éd. cit., p. 1217, note 1 de la p. 386). Frollo et Gringoire se séparent : « tandis que l'archidiacre s'éloignait d'un côté, il s'en alla de l'autre » (X, 1, p. 395). À supposer que Frollo s'en retourne vers la Cité pour regagner Notre-Dame, Gringoire, ne pouvant que prendre la direction opposée, s'achemine vers la rue Saint-Victor. Belle, mais discrète, divergence des voies du roman. Au reste, cette

pas « absolument nécessaire » qu'il soit pendu... puisque cela est simplement *fatal*¹⁴⁰ ! Refusant le scénario de Frolo au prétexte que « cette idée ne [lui] serait jamais venue¹⁴¹ », il « compose » en composant avec les données nouvelles qui lui sont soumises :

« Le moyen ! parle », dit le prêtre en le secouant.

Gringoire se tourna majestueusement vers lui : « Laissez-moi donc ! vous voyez bien que je compose. » Il réfléchit encore quelques instants. Puis il se mit à battre des mains à sa pensée en criant : « Admirable ! réussite sûre !¹⁴² »

« Ceci tuera cela » : Pierre contre pierre

Reportons-nous maintenant au chapitre « Ceci tuera cela » (V, 2). Hugo y explique la fin de l'âge de l'architecture (le livre de pierre) par l'avènement de l'âge de l'imprimerie (le livre de papier). C'est tout le projet allégorique du roman : remplacer la cathédrale Notre-Dame de Paris par le roman *Notre-Dame de Paris*. C'est aussi son projet métapoétique : remplacement de la cathédrale de pierre de Frolo, forteresse de l'ΑΝΑΓΚΗ, par la cathédrale de Pierre... Gringoire, dont l'architecture secrète – le plan d'une tragédie dans les règles – en sape les fondations jugées mauvaises. Or, l'avènement de l'imprimerie – dont Gringoire est dit « radoter¹⁴³ » – est présenté comme une contremine :

[Q]uand on compare [la pensée qui se traduit en un édifice] à la pensée qui se fait livre, et à qui il suffit d'un peu de papier, d'un peu d'encre et d'une plume, comment s'étonner que l'intelligence humaine ait quitté l'architecture pour l'imprimerie ? *Coupez brusquement le lit primitif d'un fleuve d'un canal creusé au-dessous de son niveau, le fleuve désertera son lit*¹⁴⁴.

Sous le fleuve (*potamos*), le canal (qui se dit aussi en grec *potamos*) creusé au-dessous de son niveau, autrement dit *au milieu du fleuve (mésopotamie)*. Le « roi de Mésopotamie » serait alors aussi l'Homme-Roi de la nouvelle ère, l'individu poète, incarnant le principe de la Liberté affranchie de ce que Hugo appellera, dans la préface des *Travailleurs de la mer*, l'« anankè des dogmes » et dont le règne ainsi au règne des Prêtres, c'est-à-dire ici de Frolo¹⁴⁵.

allusion cryptique au véritable génie de la fable, récurrente chez Hugo (pensons à l'*Hougomont des Misérables*), apparaissait déjà au début de ce même chapitre, à travers la référence faite à un livre lu par Gringoire : « il radotait d'imprimerie, depuis qu'il avait vu le *Didascalon* de Hugues de Saint-Victor imprimé avec les célèbres caractères de Vindelin de Spire ». (X, 1, p. 387-388.) Le *Didascalon* ou *Didascalicon* contenait une *ars legendi*, basée sur les principes de la *lectio divina*, qui recourait (livre 6, chapitre 3) à la métaphore de l'édifice pour exemplifier les trois sens des Écritures (littéral ou « historique », allégorique ou « typique », tropologique ou moral).

¹⁴⁰ Et à Frolo qui lui dépeint comme seulement probable la pendaison, Gringoire, qui ne saurait laisser sa place au hasard, répond : « Je dis, mon maître, qu'on ne me pendra pas peut-être, mais qu'on me pendra indubitablement. » (X, 1, p. 392.)

¹⁴¹ « Tiens ! dit-il, voilà une idée qui ne me serait jamais venue toute seule. » (X, 1, p. 391.) La phrase était déjà « donnée » dans les manuscrits.

¹⁴² X, 1, p. 394.

¹⁴³ VIII, 1, p. 300.

¹⁴⁴ V, 2 « Ceci tuera cela », p. 183. Nous soulignons.

¹⁴⁵ Pierre Gringoire peut ainsi être reconnu comme l'un de ces individus dont chacun « apporte sa pierre. Ainsi font les castors, ainsi font les abeilles, ainsi font les hommes. Le grand symbole de l'architecture, Babel, est une ruhe » (III, 1, p. 112) – et Gringoire de pérorer : « Moi, je possède la philosophie d'instinct, de nature, *ut apes geometriam* » (X, 1, p. 461). La pyramide pour Hugo est l'un des exemples de ces constructions dont l'édification impliquait la négation des individus qui y travaillèrent. C'est un *topos* à l'époque de Hugo ; ainsi chez Constant : « L'originalité est toujours le résultat de l'indépendance ; à mesure que l'autorité se concentre, les individus s'effacent. Toutes les pierres taillées pour la construction d'une pyramide, et façonnées pour la place qu'elles doivent remplir, prennent un extérieur uniforme. L'individualité disparaît dans l'homme, en raison de ce qu'il

D'une chèvre singe de son maître

De même le mot de *Phœbus* sape le mot d'ΑΝΑΓΚΗ. Si l'un est gravé dans la pierre, l'autre est composé par la chèvre qui double, ou *singe*, le *compositeur d'intrigue* (Gringoire) par le rôle de *compositeur* au sens typographique. Le livre de papier sape le livre de pierre. Les tablettes de buis tirées du sac de cuir que la chevrette porte au cou et qu'elle dispose du bout de ses pattes sont analogues aux types, ces lettres de plomb mobiles que le « singe¹⁴⁶ » tire des casses pour composer la page à imprimer. Djali, « ingénieuse, subtile et lettrée comme un grammairien¹⁴⁷ », composant le « nom fatal » réalise la composition du plan de l'intrigue de Gringoire. Au reste, le mystère avait été représenté sur une « table de marbre » qui ne manque pas de rappeler le « marbre » des typographes : « On appelle *Marbre*, chez les Imprimeurs, La pierre sur laquelle ils mettent les caractères arrangés & mis en pages, pour les imposer, & pour corriger les formes¹⁴⁸ ». Au marbre sur lequel viennent se ranger les caractères ou personnages allégoriques du mystère correspondrait, au plan métapoétique, les « comédiens sans le savoir » (Balzac) enrôlés par Gringoire dans le roman. Dans « Ceci tuera cela », le narrateur ajoute encore un indice qui confirmerait notre lecture :

Du reste le prodigieux édifice demeure toujours inachevé. La presse, cette machine géante, qui pompe sans relâche toute la sève intellectuelle de la société, vomit incessamment de

cesse d'être un but, et de ce qu'il devient un moyen. » (Benjamin Constant, « Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand » dans *Wallstein, tragédie en cinq actes et en vers*, Paris – Genève, Chez J. J. Paschoud, 1809, p. IX-X.) Ou, plus proche, chez Quinet dont Hugo a repris presque mot pour mot les développements du chapitre III, 1 « Notre-Dame » (cf. p. 112) : « Le poème immobile des montagnes devient un poème héréditaire, qui s'accroît avec les peuples. Depuis qu'il est démontré que des temples de Thèbes jusqu'à la cathédrale gothique il n'y a qu'une modification continue d'une forme primitive, l'architecture est relevée jusqu'à l'idée d'épopée silencieuse de l'humanité. Art impersonnel, ses monumens ne s'achèvent que par l'œuvre des générations. Souvent ce qui a été commencé avec une idée s'achève avec une autre. [...] Aussi, dans les grandes époques de l'art, ne sait-on à qui rapporter l'idée et la gloire de ces monumens. Formés du génie de tous, ils ne sont en réalité la propriété d'aucun. La puissance personnelle trouve si peu à s'y exercer, qu'ils ne sont dans un même siècle qu'autant d'exemplaires différens d'un même type. » (Edgar Quinet, *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'antiquité*, Paris – Strasbourg, Chez F. G. Levrault, 1830, p. 423-424.) À l'anonymat des temps primitifs exemplifié par l'édification des pyramides ou des cathédrale et symbolisé par la ruche et ses ouvrières succéderaient Gringoire et sa pyramide, monuments originaux, marqués du sceau d'un nom propre et illustrant la volonté d'un seul homme. Cette façon qu'a Gringoire de s'arroger les prérogatives de la Liberté faite peuple est en fait conforme aux implications contenues dans le discours philosophique de Hugo. En effet, pour l'auteur de « Ceci tuera cela », le triomphe de l'imprimerie implique celui de l'auteur, qui, en nom propre, est susceptible non seulement de marquer de son sceau son époque par ses ouvrages, mais encore de résumer tout un siècle dans sa personne. Hugo s'inscrit ici dans la pensée de son temps qui voyait dans chaque époque un « type » historique et dont le *William Shakespeare* fera la base de son argumentation. Dans les siècles reculés, ou obscurs, les « types », comme l'enseignait Vico, étaient plutôt des personnages fictifs résumant une foule d'auteurs anonymes : ainsi d'Homère. Dans les siècles modernes, *a fortiori* au moment où se développe l'imprimerie, l'anonymat disparaît au profit d'un nom propre. Gringoire, sous la plume du narrateur, est précisément conçu comme le « type » des philosophes de 1482 : « notre Pierre Gringoire [...] les représenterait au quinzième siècle si nous parvenions à lui rendre l'illustration qu'il mérite. » (I, 3 « Monsieur le cardinal », p. 33.) Dès lors, le roman allégoriserait moins le réveil du peuple et la future prise de la Bastille, que l'avènement de la figure du poète moderne : l'échec de l'assaut des truands correspond en réalité au triomphe de son instigateur œuvrant dans le secret. Au reste, en remplaçant la cathédrale de pierre par sa cathédrale de papier, Hugo ne cherche-t-il précisément pas à incarner, personnellement et en nom propre, exactement ce que représente Gringoire à l'intérieur du roman, l'écrivain (ou le poète-philosophe) se substituant à l'historien-chroniqueur, et le roman à l'histoire ?

¹⁴⁶ Ainsi appelle-t-on, dans le jargon des imprimeurs, le compositeur. Cf. Balzac : « [on a] nommé les compositeurs des Singes, à cause du continuel exercice qu'ils font pour attraper les lettres dans les cent cinquante-deux petites cases où elles sont contenues. » (Honoré de Balzac, *Illusions perdues* (Patrick Berthier éd.), Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 2006, p. 42.)

¹⁴⁷ XI, 1, p. 459. C'est Gringoire qui parle.

¹⁴⁸ *Dictionnaire de l'Académie*, 4^{ème} édition.

nouveaux matériaux pour son œuvre. *Le genre humain tout entier est sur l'échafaudage.* Chaque esprit est maçon. Le plus humble bouche son trou ou met sa pierre¹⁴⁹.

Au « prodigieux édifice [qui] demeure toujours inachevé » correspond l'« échafaudage de gloire et de poésie¹⁵⁰ » que « tant d'interruptions¹⁵¹ » et l'échelle dérobée – autre « machine¹⁵² » – ont laissé suspendu « entre son nœud et son dénouement¹⁵³ ». Ici, « le genre humain est sur l'échafaudage » comme l'ensemble des personnages du mystère, jusqu'à Dom Pèdre, au haut de la charpente, « était monté par l'échelle¹⁵⁴ ».

De part et d'autre du livre I, l'auteur Gringoire, cet « individu qui se tenait en deçà de la balustrade dans l'espace laissé libre autour de la table de marbre, et que personne n'avait encore aperçu¹⁵⁵ », et dont le mystère s'était tant fait attendre (« tous les cous restèrent tendus, toutes les bouches ouvertes, tous les regards tournés vers la table de marbre. Rien n'y parut¹⁵⁶ »), et Dom Pèdre, au rôle incertain, incarnent l'arrivée imminente de l'imprimerie que prophétise Frollo sous le déguisement d'un subtil *compositor in fabula*.

Gringoire-Corneille et sa bête à cornes

Le couple de « compositeurs » (au double sens que nous venons de dégager) Djali-Gringoire s'avérerait ainsi le seul vrai couple du roman, parce que c'est le seul qui se forme de la désunion des couples donnés par l'intrigue. Aussi Gringoire et Djali sont-ils introduits de la même manière dans le récit : encore inaperçus, ils sortent l'un de derrière son pilier, l'autre de son « coin ». Comparons :

Un individu qui se tenait en deçà de la balustrade dans l'espace laissé libre autour de la table de marbre, et *que personne n'avait encore aperçu*, tant sa longue et mince personne était

Alors Gringoire vit arriver une jolie petite chèvre blanche, alerte, éveillée, lustrée, avec des cornes dorées, avec des pieds dorés, avec un collier doré, *qu'il n'avait pas encore aperçue*, et qui était restée

¹⁴⁹ V, 2 « Ceci tuera cela », p. 188. Nous soulignons.

¹⁵⁰ I, 4, p. 46.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵² I, 1, p. 15.

¹⁵³ Bien sûr l'expression « c'est sur ce mot qu'on a fait ce livre » est une réécriture de *Tu Petrus es et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam*, « Tu es Pierre et sur cette pierre j'édifierai mon église » – formule qu'on trouve encore inscrite dans la basilique Saint-Pierre de Rome, dont Hugo fait à la fois le dernier soubresaut de l'âge architectural et le premier exemple du Génie de la liberté artistique : Ordre et Caprice, Composition et Inspiration : « Michel-Ange, qui dès le seizième siècle la [l'architecture] sentait sans doute mourir, avait eu une dernière idée, une idée de désespoir. Ce titan de l'art avait entassé le Panthéon sur le Parthéon, et fait Saint-Pierre de Rome. Grande œuvre qui méritait de rester unique, dernière originalité de l'architecture, signature d'un artiste géant au bas du colossal registre de pierre qui se fermait » (V, 2, p. 184). Comme Michel-Ange fit Saint-Pierre en entassant Rome sur la Grèce, Hugo fait son Saint-Pierre de papier en entassant le roman romantique sur le roman gothique, Gringoire sur Frollo, à l'image de la cathédrale qui est un mélange de roman et de gothique (« Notre-Dame de Paris n'est point du reste ce qu'on peut appeler un monument complet, défini, classé. Ce n'est plus une église romane, ce n'est pas encore une église gothique. Cet édifice n'est pas un type », III, 1 « Notre-Dame », p. 110) et à l'image de Gringoire, assimilé à un « éclectique » tenant « le milieu entre le classique et le romantique » (II, 4, p. 72). De même que le mystère de Gringoire « suspendu entre son nœud et son dénouement » commence par le *Bon Jugement de madame la Vierge* et s'achève dans et par *Notre-Dame de Paris* ; de même les « grands édifices, comme les grandes montagnes, sont l'ouvrage des siècles. Souvent l'art se transforme qu'ils pendent encore : *pendent opera interrupta* ; ils se continuent paisiblement selon l'art transformé. » (III, 1, p. 112.) La référence à un vers de l'épopée de Virgile illustre encore ici parfaitement le passage de *Illiade* (le mystère de Gringoire, réécrivant le Jugement de Pâris, en constituant les prodromes) à *Énéide* (l'échappée belle du poète rappelant la fuite d'Énée après le sac de Troie).

¹⁵⁴ I, 4, p. 45.

¹⁵⁵ I, 2, p. 24.

¹⁵⁶ I, 1, p. 21.

complètement *abritée de tout rayon visuel par le diamètre du pilier auquel il était adossé*, cet individu, disons-nous, grand, maigre, blême, blond, jeune encore, quoique déjà ridé au front et aux joues, avec des yeux brillants et une bouche souriante, vêtu d'une serge noire, râpée et lustrée de vieillesse, s'approcha de la table de marbre et fit un signe au pauvre patient. Mais l'autre, interdit, ne voyait pas¹⁵⁷.

*jusque-là accroupie sur un coin du tapis et regardant danser sa maîtresse*¹⁵⁸.

La chèvre, blanche, petite et dorée, et le poète, noir, grand et blond, tous deux « lustrés » et particulièrement vifs (« les yeux brillants »/« alerte, éveillée ») sont deux espèces d'*alter ego*.

Si l'on prend au sérieux l'analogie proposée par le narrateur entre Gringoire et Corneille (« – “Je m'appelle Pierre Gringoire”. / L'auteur du *Cid* n'eût pas dit avec plus de fierté : *Pierre Corneille*¹⁵⁹ »), dramaturge admiré de Hugo¹⁶⁰, peut-être n'est-il pas interdit de voir que l'animal *cornu* était en quelque façon prédestiné à être la « bête familière » de notre Corneille *in fabula*¹⁶¹.

Gringoire, qui n'a de cesse de vouloir sauver la chèvre dont il s'est amouraché, semble souffrir des mêmes injustices que celles qui accablent la réputation de Corneille, dans le drame que Hugo avait commencé d'écrire. Tout se passe comme si Gringoire était vu à travers les yeux de Frolo et du lecteur, exactement comme Gomez voit Corneille :

GOMEZ.

Que le monsieur Corneille est un fou ridicule
Qui déclame sans cesse, et toujours gesticule ;
A l'air d'un mécréant tourmenté par un sort ;
Jamais entièrement ne veille ni ne dort ;
Se tait en compagnie, et jette vers les nues
Des yeux hagards, ou dit des choses inconnues ;
A le cerveau rempli de tant de noms payens
Qu'il semble quelquefois en oublier les siens ;
Bref, un de ces mortels que leur destin propice
Des petites-maisons mène droit à l'hospice¹⁶².

¹⁵⁷ I, 2, p. 24. Nous soulignons.

¹⁵⁸ II, 3, p. 64. Nous soulignons.

¹⁵⁹ I, 2, p. 27.

¹⁶⁰ Sur l'admiration de Hugo pour Corneille, ou du moins un certain Corneille et la « mythologie » personnelle dont il est l'instrument, voir l'article d'Arnaud Rykner, « Hugo lecteur de Corneille : jeux de miroirs et jeux de rôles », dans Suzanne Guelloux (dir.), *Postérités du Grand Siècle*, n° 15-16, février 2000, Presses Universitaires de Caen, p. 32-35, 2000.

¹⁶¹ La chèvre se dit aussi poétiquement « *kerais* ». Le même mot, *kerais* – à cause des *cornes* –, est parfois utilisé pour la « corneille ». Si Gringoire est associé à Corneille, le jeu de mots, *in absentia*, jeu de mots savant pour une chèvre savante, n'est peut-être pas de pure spéculation...

¹⁶² Cité par Georges Zaragoza (« La tentative dramatique *Corneille* de Hugo » in *Corneille des Romantiques* [en ligne], Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2006. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/purh/1381>).

Dès lors Gringoire passe – et veut bien se faire passer – pour un saltimbanque. Il avancera masqué. Associé, dès le début, au personnage de Dorante dans *Le Menteur*¹⁶³, il sera ce poète auquel l'extraction forcée de son anonymat fait endosser le rôle d'affabulateur de génie.

Une allégorie de la *composition de génie* : la querelle sur l'existence d'Homère et sur la composition de l'*Iliade*

En 1834, à l'occasion de sa republication dans *Littérature et philosophie mêlées*, Hugo reprend son article de 1823 sur Walter Scott, auquel il ajoute un paragraphe faussement prophétique, puisqu'il y a tout lieu de croire que le roman capable d'« enchâsser Walter Scott dans Homère¹⁶⁴ », qu'il appelle de ses vœux, il l'a réalisé lui-même en 1831.

Que Hugo ait ménagé dans le roman une place pour un auteur compositeur de tragédies susceptible de donner corps à la disparate des épisodes, est assez conforme aux problèmes techniques auxquels le romancier put se confronter quand il entreprit son roman historique, on l'a dit. Il y a une raison supplémentaire, une raison pressante, d'actualité : c'est la querelle sur l'existence d'Homère. Depuis la fin du XVIII^e siècle et l'essai de Wolf qui dans ses *Prolegomena ad Homerum* entendait faire la preuve que le chantre d'Ilion était en réalité un auteur fictif, composite, le prête-nom fabuleux d'une foule de rhapsodes anonymes, l'existence historique d'Homère est remise en cause. Dans les dernières années de la Restauration, le débat est rouvert en France. La traduction des écrits de Giambattista Vico par Michelet, dès 1827, qui soutenait cette thèse, lui avait redonné quelque publicité. Hugo en avait connaissance, au moins par une note :

Homère a vécu, dit Vico, de la guerre de Troie à Numa, 460 ans - Donc Homère est un être collectif.

Guerre des anciens et des modernes. - Charles Perrault – d'après l'abbé d'Aubignac nie l'existence d'Homère dans un livre publié par Charpentier vers 1715¹⁶⁵.

La question était grave qui, s'inscrivant dans la grande pensée du siècle des « rapports » entre la littérature et la société, se faisait le foyer de concentration d'une quadruple crise : l'existence des grands auteurs, la précellence des modèles classiques, la possibilité même du poème épique, et, enfin, la réalité d'une unité d'action dans le poème homérique. C'est essentiellement ce dernier point qui va nous intéresser ici : de la décomposition d'Homère en un « être collectif » découlait inévitablement la décomposition de l'unité de l'*Iliade*. Son rapiéçage, sa structure rhapsodique devenaient la preuve irréfutable dont de nombreuses polémiques sur le « sujet » réel du poème avaient eu l'intuition¹⁶⁶.

À la critique philologique s'ajoutait celle du matérialisme philosophique des Lumières, qui usa du cas de la composition de l'*Iliade* comme d'un exemple-type destiné à prouver une théorie de la contingence qui niât l'existence du génie. On la trouve chez Diderot¹⁶⁷, ou chez

¹⁶³ « Cependant le personnage inconnu qui avait si magiquement changé *la tempête en bonace*, comme dit notre cher et vieux Corneille, était modestement rentré dans la pénombre de son pilier, et y serait probablement resté invisible, immobile et muet comme auparavant, s'il n'en eût été tiré par deux jeunes femmes [...] ». (I, 2, p. 25.)

¹⁶⁴ Victor Hugo, « Sur Walter Scott, à propos de *Quentin Durward* », éd. cit., p. 39.

¹⁶⁵ Victor Hugo, BnF, NAF 13425, f°16 (datation : 1828-1829). Quant au livre de d'Aubignac, il s'agit des *Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Iliade* (1715, publication posthume).

¹⁶⁶ On peut en réduire la teneur à ceci : le sujet de l'*Iliade* est-il bien la « colère d'Achille », comme l'invocation à la Muse le laisse penser, alors même qu'Achille se retire dans sa tente dès le premier livre ?

¹⁶⁷ « J'ouvre les cahiers d'un Professeur célèbre, & je lis : "Athées, je vous accorde que le mouvement est essentiel à la matière ; qu'en concluez-vous ?... que le monde résulte du jet fortuit des atômes ? J'aimerois autant que vous me dissiez que l'*Iliade* d'Homère, ou la *Henriade* de Voltaire est un résultat de jets fortuits de caractères." Je me garderai bien de faire ce raisonnement à un Athée. [...] Quelle que fût la somme finie des caractères avec laquelle

Fénelon qui la critique au premier chapitre du traité *De l'existence de Dieu*, examinant la théorie épicurienne des atomes d'après laquelle le monde ne serait que le produit d'une combinaison possible parmi une infinité d'autres. Selon ce système ou « roman de la philosophie épicurienne » ce serait « en vain qu'on cherche un art chimérique dans un ouvrage que le hasard a dû faire tel qu'il est ». Fénelon soutient au contraire que « l'univers porte le caractère d'une cause infiniment puissante et industrieuse ». Et de conclure par l'exemple suivant :

Qui croira que l'*Iliade* d'Homère, ce poème si parfait, n'ait jamais été composé par un effort du génie d'un grand poète, et que les caractères de l'alphabet ayant été jetés en confusion, un coup de pur hasard, comme un coup de dés, ait rassemblé toutes les lettres précisément dans l'arrangement nécessaire pour décrire, dans des vers pleins d'harmonie et de variété, tant de grands événements, pour les placer et pour les lier si bien tous ensemble, [etc.]¹⁶⁸.

En somme, si hasard il y a, « à quelque chose hasard est bon ». Le titre du vaudeville de jeunesse de Hugo pourrait servir d'épigraphe à ce roman sous le roman dont nous tentons ici de dégager les fondations, dans la mesure où le rôle de Gringoire dépend, *in fine*, de cette question pendante : le poète est-il l'inutile histrion conduisant, par une série de hasards (ici, ses malencontreuses erreurs de fait et de jugement), au dénouement funèbre ? ou bien est-il ce génie tapi dans la fable et qui en élucubre la conduite ?

Au surplus, il ne nous aura pas échappé que l'argumentaire de la « composition » de l'*Iliade* se fonde sur l'exemple de la composition typographique, la « matière » (ou sujet) du poème épique étant méthodiquement réduite à la « matière » du texte : ses « caractères », soit les plus petits éléments, ou *molécules*, la constituant. Cette interprétation en termes matérialistes d'une métaphysique du génie se trouve bien au cœur de *Notre-Dame de Paris*, lorsque Djali « compose » le nom de Phœbus (VII, 1). Pour Hugo, cette scène est une scène de lecture, une vraie propédeutique à l'art de lire son roman, condensant le problème posé par le conflit interprétatif sur lequel il le fonde. La nature réelle de l'acte de Djali – trahison ou méprise ? faute ou forfait ? – doit départir les deux lecteurs modèles : ou bien la chèvre reproduit sans le savoir, par hasard et par mégarde, un mot dont elle n'a aucune notion ; ou bien elle compose sciemment – ou, ce qui revient au même, quelque être intelligent le lui fait faire à dessein.

Son « caprice », puisque caprin il y a, est donc soit l'œuvre du Malin ; soit l'apanage même du Poète, fût-il déguisé ici en « malin génie »¹⁶⁹. Mais, quoique cette scène critique

on me proposeroit d'engendrer fortuitement l'*Iliade*, il y a telle somme finie de jets qui me rendroit la proposition avantageuse : mon avantage seroit même infini, si la quantité de jets accordée étoit infinie. » (Denis Diderot, *Pensées philosophiques*, La Haye, 1746, 21^{ème} proposition, p. 40-42.)

¹⁶⁸ Fénelon, *De l'existence et des attributs de Dieu*, Paris, Firmin Didot, 1846, I, 1, p. 3-4. Balzac reprendra l'argument, qu'il transpose, dans *Ursule Mirouët* : « Dans la philosophie moderne le vide n'existe pas. Dix pieds de vide, le monde croule ! Surtout pour les matérialistes, le monde est plein, tout se tient, tout s'enchaîne et tout est machiné. "Le monde, disait Diderot, comme effet du hasard, est plus explicable que Dieu. La multiplicité des causes et le nombre incommensurable de jets que suppose le hasard, expliquent la création. Soient donnés l'*Énéide* et tous les caractères nécessaires à sa composition, si vous m'offrez le temps et l'espace, à force de jeter les lettres, j'atteindrai la combinaison *Énéide*." » (Honoré de Balzac, *Œuvres complètes de M. de Balzac, La comédie humaine*, t. 5, *Scènes de la vie de province*, vol. 1, Paris, Furne – J. J. Dubochet et Cie – J. Hetzel, 1843, p. 50.)

¹⁶⁹ Tel que, par exemple, le revendiquait la préface des *Orientales* pour son auteur dont « ses caprices [sont] ses caprices » : à propos de Gringoire il semble qu'on ait fait ce que Hugo reproche à la critique dans la 1^{ère} préface des *Orientales* : on veut « questionner le poète sur sa fantaisie », savoir *pourquoi il a fait ce choix de la chèvre* et non pas *comment*. De plus, cette préface clamait la liberté du poète de s'adonner à sa fantaisie, à son *caprice*. Le poète qui répond « que ses caprices [sont] ses caprices », n'est-il pas tout bien pesé, comme J. Brahamcha-Marin,

ménage la possibilité d'une forte disjonction interprétative, il s'avère que le roman, tel qu'il est habituellement lu, n'a sélectionné que la première des hypothèses : la chèvre commettrait une méprise féconde pour le dénouement tragique, que l'on interprète comme une preuve de sorcellerie¹⁷⁰.

Ce « concours aveugle et fortuit de causes nécessaires et privées de raison¹⁷¹ » dont parle Fénelon, c'est exactement l'interprétation *fataliste* de Frollo, qui place la sorcellerie – à laquelle pourtant il ne croit que par prétexte – en lieu et place de toute autre cause intelligente et volontaire.

Faire de la petite chèvre blanche l'animal du diable – et alors, force est de constater qu'elle ne peut être qu'hallucinée sous la forme... d'un « grand bouc noir¹⁷² » ! –, c'est s'obstiner à y voir la compagne de la bohémienne, qui l'aurait instruite, et non pas celle du poète Gringoire, son vrai *magister* ès-lettres. Il en va de Djali comme de Gringoire : tous deux sont méconnus, et à telle enseigne, nous y reviendrons, que leur fin commune, véritable « mariage », n'apparaît que comme un contrepoint comique à la fable tragique, quand il est de part en part nécessaire au roman. « [T]ous les grands philosophes ont eu leur bête familière. Vous savez ce que dit Servius : *Nullus enim locus sine genio est*¹⁷³ », fait Charmolue remarquer à Frollo, croyant parler du « chat » que l'archidiacre vient d'évoquer pour couvrir les bruits que fait son frère Jehan, qui les épie. Un semblable quiproquo concerne la Esmeralda à qui Djali est automatiquement associée, alors que c'est bien le seul « philosophe » de ce roman, Gringoire, dont elle devient la « bête familière ». Quant au véritable génie du lieu du roman, ce serait moins le « chat-huant », le « singe » ou le « chien¹⁷⁴ » Quasimodo, « pierre vive » parmi les gargouilles de la cathédrale de pierre, que la chevrette au nom de chien¹⁷⁵, faisant office de « singe » et que le grec ferait aussi une « corneille » (*kerais*), Djali, totem de la Pyramide de

à la suite de José-Luis Diaz, le fait justement remarquer (art. cit., p. 6), Gringoire ? Il suffit, peut-être, de commencer par dire que *caprice* vient de *capra*, la « chèvre » en latin...

¹⁷⁰ On voit clairement que la disjonction exclusive des hypothèses (ou hasard ou nécessité), qui impliquait une réflexion (métapoétique) sur la *composition* de l'intrigue, a été altérée, dans le roman, sous la forme d'une disjonction inclusive entre Fatalité (œuvre du Sort) et/ou Sorcellerie (œuvre du Diable), parfaitement équivalente dans la mesure où elle accuse une puissance étrangère à toute intelligence humaine. *Exit* la question de savoir si la chèvre n'a pas été « dressée » par quelque génial maître – du moins aux yeux de tous les aveugles, de Frollo aux juges, du peuple au lecteur.

¹⁷¹ Rappelons qu'ici « nécessaire » a un sens analogue à « fatal ». C'est la mauvaise nécessité, la nécessité matérielle, que Fénelon oppose à la nécessité divine, ou Providence, ou à toute cause « intelligente », ou Génie.

¹⁷² Ainsi la Falourdel témoigne-t-elle au procès de la Esmeralda : « Elle avait avec elle un bouc, un grand bouc, noir ou blanc, je ne sais plus. » (VIII, 1, p. 303.)

¹⁷³ VII, 5 « Les deux hommes vêtus de noir », p. 279-280.

¹⁷⁴ Telles sont les diverses bêtes auxquelles il est comparé, *passim*, dans le roman. Contentons-nous de citer un exemple : « C'est un singe manqué » selon Gauchère (IV, 1, p. 140), savoureux si l'on considère que le « vrai » singe, c'est peut-être bien Djali.

¹⁷⁵ Le nom « en tartare », suivant une note préparatoire de Hugo, « veut dire *chien* » (manuscrit BnF, NAF 13425, f°013, v°).

Gringoire¹⁷⁶, animal plus symbolique que réel dont le nom anagrammatise si commodément l'*Iliade* qu'on en douterait presque que cette combinaison littérale fût... un hasard¹⁷⁷.

« Ce qu'il y a dans ~~une~~ bouteille d'encre un sac de lettres »

En traitant la querelle sur la personnalité d'Homère et celle relative à la composition de l'*Iliade* sous le voile de l'allégorie, Hugo offrait au lecteur les moyens de prendre une décision quant à la place et au rôle du couple Gringoire/Djali dans la conduite de l'action. Il le mettait, en somme, dans les conditions de formuler, clairement, l'autre membre d'une alternative aveugle : celui qui soutient, envers et contre tout, que *Notre-Dame de Paris* a son Homère, c'est-à-dire Gringoire, et qu'il existe ; et son *Iliade*, c'est-à-dire Djali, qui, quand elle compose, « sait ce qu'elle fait ». On mesure ainsi toute l'angoisse dont le créateur peut être saisi lorsque Gringoire, assistant impuissant au spectacle du procès – seule scène où il est forcé d'être spectateur après le livre I – et voyant la chèvre frapper de sa patte les sept coups « fatals » de l'horloge, se dédit : « Elle se perd ! cria-t-il tout haut. Vous voyez bien qu'elle ne sait ce qu'elle fait¹⁷⁸ ». La « terreur » toute tragique qui excite alors l'auditoire a été délivrée trop tôt : c'est bien la « comédie fatale » qui semble alors sur le point de triompher, et avec elle le scénario de Frollo. Dernier coup porté au poète qui, depuis le début du « spectacle », « n'était pas éloigné de trouver tout cet ensemble effrayant et vraisemblable¹⁷⁹ » !

Que « le nom de Phœbus » ait été *tiré du sac* – c'est-à-dire, *mutatis mutandis*, que l'unité d'intrigue ait été démêlée de l'intrication des épisodes auxquels Gringoire s'est trouvé mêlé – invite à observer le subtil jeu de correspondances que Hugo a établi entre plusieurs scènes analogues. Ce sont quatre « tirés du sac » que le romancier met en parallèle : Phœbus (ou son nom), l'enfant anonyme (ou le surnom de « Quasimodo »), la Esmeralda (ou Agnès), La Sachette (ou Pâquette la Chantefleurie). Examinons-les rapidement.

– Le nom de Phœbus est tiré du sac de lettres ; partant, c'est le rôle de Phœbus de Châteaupers dans l'intrigue qui est tiré au sort pour devenir l'objet de la passion vengeresse de Frollo, instillée par Gringoire.

– Quasimodo, « petite masse fort anguleuse [...] emprisonnée dans un sac de toile¹⁸⁰ », exposé aux portes de la cathédrale, est recueilli par Frollo pour faire œuvre – intéressée – de charité : « Quand il tira cet enfant du sac, il le trouva bien difforme en effet¹⁸¹. »

¹⁷⁶ Djali est à Gringoire ce que Quasimodo est à Frollo. Le triomphe de Quasimodo avait causé l'échec du mystère de Gringoire, les grimaces ayant eu raison des Belles-Lettres. La scénographie de la Grand'Salle oppose clairement d'un côté la table de marbre supportant la charpente (le théâtre du mystère) et de l'autre la « petite chapelle » où se déroule l'élection du Pape des fous (« La petite chapelle située en face de la table de marbre fut choisie pour le théâtre des grimaces », I, 5, p. 47). Cette « petite chapelle » trouve dans la « petite chèvre » ou « chevrette » un parfait opposé : il suffit d'une leçon de « bas latin » pour s'en convaincre. Lors du procès, dans le discours de Charmolue, la chèvre apparaît sous le terme latin de *capella* (« *ista stryga cum capella* », VIII, 3, p. 315). Par homonymie, *capella* désigne aussi bien la « chèvre » (<dim. lat. de *capra*) que la « chapelle » (<dim. lat. de *cappa* [Dans les manuscrits Hugo avait noté l'étymologie de ce dernier terme : « (*Chapelle* vient de *chappe* qui vient de *cappa* d'où vient *cape*) », 133/15, f°444]). Une *capella* se substitue à *une capella*, exactement la *pyramida cathedralis* de Gringoire à l'*ecclesia cathedralis* de Frollo.

¹⁷⁷ En 1482, Pierre de la Ramée n'ayant pas encore paru, et les I valant pour des J, c'est DIALI qu'il faudrait « lire ». Jacques Seebacher avait remarqué le même procédé de cryptage pseudo-anagrammatique dans le Nedlam de *Han d'Islande* : « [P]ourquoi Nedlam ? Quand on est farceur comme Victor Hugo, il suffit de renverser le mot et vous pouvez entendre de *Lammenais*. » (Jacques Seebacher, « Le symbolique dans les romans », in Mireille Calle-Gruber et Arnold Roth (dir.), *Lectures de V. Hugo*, colloque franco-allemand de Heidelberg, Paris, Nizet, 1986, p. 72.

¹⁷⁸ VIII, 1, p. 307.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 304.

¹⁸⁰ IV, 1 « Les bonnes âmes », p. 141.

¹⁸¹ IV, 2 « Claude Frollo », p. 147.

– La Esmeralda tire du « sachet » qu’elle porte autour du cou – préfiguration de sa pendaison – un petit soulier qui lui révélera sa véritable identité en lui rendant son vrai nom, Agnès.

– Parallèlement, Pâquette la Chantefleurie *sort* doublement de son trou et de son « sachet » dès lors que retrouvant sa fille, elle reprend sa véritable identité de mère.

Phœbus, Quasimodo, Agnès, Pâquette sont bien liés par le *sac*, dont ils sont sortis, dans des scènes qui se confondent toutes avec un rituel de baptême. Et ce sont aussi, pour cette raison, quatre types de reconnaissances dont Hugo a émaillé son roman : Frollo *reconnaît* Phœbus (reconnaissance à sens unique, VII, 6) ; Agnès et Pâquette se *reconnaissent* (reconnaissance mutuelle, XI, 1) ; Frollo, *croyant reconnaître* en Quasimodo le sauveur de son frère, ne peut que *méconnaître* son meurtrier (fausse reconnaissance ou reconnaissance retardée¹⁸², IV, 2).

Ces personnages fonctionnent par paires diversement combinées : Phœbus est beau comme un dieu ; Quasimodo laid comme un diable. L’un a la voix tonitruante de Jupiter¹⁸³, l’autre parle la langue de Babel. Tous deux forment couple avec leurs maîtres respectifs, Gringoire et Frollo, dont ils sont les instruments, le premier de la *nécessité*, l’autre de la *fatalité*. Ils rejouent le conflit du livre I entre le *Bon Jugement de madame la Vierge* et l’élection du Pape des fous : Phœbus, *deus ex machina*, est ce bellâtre vengeur sans le savoir de la *mise à sac* ou du « saccage » des belles-lettres¹⁸⁴ par les *grimaces* dont Quasimodo est l’incarnation (« La grimace était son visage¹⁸⁵ »). Liés à la Esmeralda, l’un la perd, l’autre la sauve, et tous deux accomplissent la fable de Gringoire en lui évitant la mort.

Quasimodo joue en outre le rôle d’époux de la Esmeralda (XI, 4 « Mariage de Quasimodo »). Tous deux ont des destinées strictement opposées : la bohémienne, enfant perdue, est en réalité une chrétienne ; le fils de la cathédrale, enfant trouvé, est en réalité un bohémien.

La Esmeralda, Agnès de son vrai nom, est en réalité la fille de Pâquette la Chantefleurie, dont le nom évoque le jour des Pâques fleuries, premier dimanche après le dimanche de Pâques. Quasimodo, sans parents connus, est surnommé du jour de la *Quasimodo*, premier dimanche avant le dimanche de Pâques. L’une et l’autre entourent le jour de la Résurrection. Paquette est surnommée la Sachette, à cause du sac dont elle est revêtue depuis sa réclusion ; comme le papillon de sa chrysalide, « Pâquette la Chantefleurie » sort de la « Sachette », surnom métonymique dont elle avait été affublée.

C’est grâce au petit sac que la jeune femme porte autour de son cou, et au petit soulier qu’il contient, que la reconnaissance a lieu :

¹⁸² « [I] fit vœu en son cœur d’élever cet enfant pour l’amour de son frère, afin que, quelles que fussent dans l’avenir les fautes du petit Jehan, il eût par devers lui cette charité, faite à son intention. » (IV, 2, p. 147.) La véritable reconnaissance aura lieu en XI, 1, par l’entremise de Gringoire qui révèle à Frollo la mort de Jehan, écrasé par Quasimodo. Sans Gringoire, ici encore, il n’y a pas de reconnaissance pour Frollo. C’est bien la reconnaissance de Jehan qui décide du basculement de Frollo : triplement coupable d’aimer ce qui lui est interdit, d’avoir porté la main sur un homme, enfin d’avoir causé la perte de son frère, Frollo est mûr pour son destin fatal, dans lequel il fait basculer l’égyptienne et le sonneur de cloches. Ce moment délivre la dernière dose de « suspense méta-poétique » figuré dans la dérive de la barque : « La barque abandonnée à elle-même dériva quelques instants au gré de l’eau. » (X, 1, p. 462.)

¹⁸³ « – “Halte-là, misérables, et lâchez-moi cette ribaude !” dit tout à coup d’une voix de tonnerre un cavalier qui déboucha brusquement du carrefour voisin. » (II, 4, p. 74.)

¹⁸⁴ Ainsi, avant le début du mystère : « Le moment était critique. / – « À sac ! à sac ! » criaient-ils de toutes parts. / En cet instant, la tapisserie du vestiaire [...] se souleva, et donna passage à un personnage dont la seule vue arrêta subitement la foule, et changea comme par enchantement sa colère en curiosité. » (I, 1, p. 22.) Jupiter sort du vestiaire pour empêcher le *sac* des belles-lettres comme « Phœbus », du sac de lettres, instaure l’intrigue de Gringoire.

¹⁸⁵ I, V, p. 51.

L'égyptienne venait de tirer du sachet un petit soulier absolument pareil à l'autre. À ce petit soulier était attaché un parchemin sur lequel ce *carme* était écrit :

*Quand le pareil retrouveras,
Ta mère te tendra les bras.*

En moins de temps qu'il n'en faut à l'éclair, la recluse avait confronté les deux souliers, lu l'inscription du parchemin, et collé aux barreaux de la lucarne son visage rayonnant d'une joie céleste en criant : – Ma fille ! ma fille !

– Ma mère ! répondit l'égyptienne¹⁸⁶.

La reconnaissance s'opère au moyen d'un sachet dont est tiré un petit *soulier*. Djali tire du sachet *Phœbus*, « un mot latin qui veut dire *soleil* », comme l'enseigne Gringoire. *Soleil* et *soulier* ont quelque ressemblance¹⁸⁷. Sous le *soulier* d'Agnès, il y a encore le *soleil* de Phœbus. Et c'est justement ce « soulier » (ou le symbole de sa reconnaissance) qu'elle risque de sacrifier à Phœbus, lorsque se laissant séduire par lui, elle est sur le point de renoncer à la virginité qu'exige d'elle la prophétie : s'ouvrir à Phœbus, c'est vider l'amulette de sa vertu magique. La Esmeralda, ignorant que son sachet contient un soulier, reconnaît confusément dans son Soleil la figure de son destin. Aussi est-il permis de rapprocher la scène de « reconnaissance au petit soulier » de la scène de trahison au « petit soleil » (lat. *soliculus*), dont l'ensemble forme à proprement parler le dénouement.

Furetons parmi les *Ana(g)* : ou la page de dictionnaire dont est sorti ce livre

Le nom d'« Agnès », qui évoque l'agneau pascal, animal sacrificiel – mais aussi l'ἀγνεία, « pureté ; sainteté ; innocence ; chasteté, continence ; purification », dont Frollo n'avait pu inscrire que la version antonymique, dans le voisinage d'ΑΝΑΓΚΗ : Ἀναγνεία¹⁸⁸ – est donc, lui aussi, tiré du sac. De même que Frollo ne peut écrire, sous ΑΝΑΓΚΗ, que « Fatalité » et non « Nécessité » ou le nom de Phœbus, qu'il oblitère ; de même il ne peut écrire, sous Ἀναγνεία, qu'« Impureté » et non « Pureté » (ἀγνεία) ou le nom d'Agnès, qu'il méconnaît. Les deux mots présentant en outre une variation thématique (ΑΝΑΓ-), témoignent bien de l'aveuglement de Frollo incapable de tirer de son *lexicon* mental – ou de cette page de dictionnaire conservée dans le manuscrit de Hugo – les bonnes acceptions des mots qu'il compulse¹⁸⁹.

Aussi soyons meilleurs « lecteurs » que Frollo. En effet, la page de dictionnaire comporte plusieurs autres mots, mots que seul un métapoéticien pouvait employer, que Hugo a lus, que Frollo (ou le lecteur naïf), *fatalement*, a sautés – *graecum est, non legitur* – l'obsession de la fatalité empêchant de les sélectionner. Nous translittérons :

1. juste au-dessus d'ANAGNEIA, ANAGIAMPTO : « délier, *en parlant d'un nœud* » (et il est amusant qu'AGNÈS anagrammatise aussi GANSE) ;
2. ANAGRAMMA : « anagramme, *transposition de lettres, qui fait trouver un mot dans un autre mot* » ;
3. ANAGNOSTOS : « *mot mal formé, méconnaissable, illisible* » ;
4. ANAGRAPHO : « consigner par écrit, inscrire [...] ; faire le dessin *ou l'épure d'un ouvrage projeté* » ;

¹⁸⁶ XI, 1, p. 472-473.

¹⁸⁷ La ressemblance devient, en ancien français, langue supposée parlée des protagonistes, parfaite homophonie, *soulier* signifiant aussi bien l'un (*soulier* < lat. *solarium*) que l'autre (*soulier* < lat. *subtelaris*, « soulier, chaussure »). Mais rien ne prouve que Hugo le savait.

¹⁸⁸ « – Et ce mot qui est au-dessous, gravé par la même main, Ἀναγνεία, signifie *impureté*. Vous voyez qu'on sait son grec. » (VII, 4, p. 270.)

¹⁸⁹ On pourrait dire la même chose de l'Araignée dont il fait un symbole du Bourreau, qui ne lui vient vraisemblablement à l'esprit que par le truchement d'une paronomase *in absentia* : le grec ἀράχνη (« araignée »).

5. ANAGNORISIS : « action de reconnaître quelqu'un ».

En somme les mots non inscrits sur la muraille de la cellule de Frolo sont tous ceux de la page de dictionnaire que Hugo aurait inscrits dans la trame métapoétique de son roman. Le texte liminaire se fait le miroir de la muraille de Frolo ; feignant d'en épouser le point de vue aveugle, elle invite incidemment le lecteur scrupuleux à se reporter au chapitre VII, 4 pour y suivre une mauvaise leçon de grec et dit à mots couverts que c'est plutôt « sur cette page qu'on a fait ce livre ».

Nous ne commenterons ici que le mot d'ANAGNORISIS (ἀναγνώρισις), les autres parlant d'eux-mêmes : « Agnès » serait aussi un nom métapoétique baptisant son personnage du terme technique dont elle se veut l'expression : « Agnès » rappelle *agnitio*, l'« agnition » ou « reconnaissance » au sens de la *Poétique*.

« Souvent le même effet naît de causes contraires » (épigraphe de *Han d'Islande*)

On est obligé, quelquefois à la fortune, quelquefois à la ruse, de l'heureuse issue des grandes entreprises¹⁹⁰.
Gringoire

Pour comprendre les raisons de ce choix, et éprouver la validité de notre hypothèse, il faut commencer par rappeler que Hugo savait dès le début que le dénouement de *Notre-Dame de Paris* ne pouvait se faire qu'en respectant scrupuleusement le modèle de la tragédie parfaite décrit par Aristote : celle dont la péripétie coïncide avec une reconnaissance (*anagnorisis*)¹⁹¹. Le modèle fourni par la *Poétique* (« une personne, qui par ignorance va commettre un très grand crime, le reconnoît avant que de l'exécuter¹⁹² ») est *Iphigénie en Tauride*, dont la « reconnaissance au petit soulier » (Manuscrit) est une réécriture : la Sachette reconnoît sa fille dans l'égyptienne qu'elle veut tuer comme Iphigénie « reconnoît son frere, lorsqu'elle en va faire sacrifice¹⁹³ ». Mais pour que s'accomplisse cette reconnaissance, il fallait que Gringoire ne sauvât pas la Esmeralda ; en choisissant la chèvre, il opère un renversement de situation qui rappelle, cette fois, *Iphigénie à Aulis*. C'est un *deus ex machina* : or, cet « expédient » est généralement proscrit. Hugo, comme pour flatter son lecteur modèle, l'avait bel et bien annoncé au livre I, lorsque, citant Horace, il se justifiait de l'apparition salvatrice de... Jupiter :

Il est certain qu'il ne fallait rien moins que l'intervention de Jupiter pour sauver les quatre malheureux sergents du bailli du Palais. Si nous avons le bonheur d'avoir inventé cette très véridique histoire, et par conséquent d'en être responsable par-devant Notre-Dame la Critique, ce n'est pas contre nous qu'on pourrait invoquer en ce moment le précepte classique : *Nec deus intersit*. Du reste, le costume du seigneur Jupiter était fort beau, et n'avait pas peu contribué à calmer la foule en attirant toute son attention¹⁹⁴.

Le « précepte classique » n'est cité qu'à moitié : *Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus inciderit* (« Ne faites intervenir un dieu, à moins que le drame soit digne qu'un dieu le dénoue »). Horace déconseille le recours aux *machines*, sauf dans les cas où le sujet l'implique nécessairement. Au plan littéral du roman, le *deus ex machina* – Jupiter sorti de la cage de charpente, émissaire de Gringoire – n'a pas pour fonction de dénouer le mystère, mais bien la menace réelle qui en empêcherait la représentation. Quant à sa « nécessité », elle est ailleurs, à

¹⁹⁰ XI, 1 « Le petit soulier », p. 464.

¹⁹¹ Le roman est en fait une continuelle scène de reconnaissance ou concaténation de reconnaissances, que nous avons rappelées.

¹⁹² André Dacier, *La Poétique d'Aristote* Traduite en François. Avec des remarques, Paris, Chez Claude Barbin, 1692, chap. XV, p. 208.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 209.

¹⁹⁴ I, 1, p. 22.

l'autre bout du roman, au plan métopoétique, lorsque le dernier avatar de notre Jupiter, Gringoire lui-même, après avoir hésité entre la chèvre et sa femme (« comme le Jupiter de l'*Iliade* [...] il] pesait tour à tour l'égyptienne et la chèvre¹⁹⁵ »), choisit, *in extremis*, de substituer l'*agnelle* (la Esmeralda) à la *chèvre* (Djali) sur l'autel du sacrifice¹⁹⁶. Même chose dans *Iphigénie à Aulis* que l'intercession d'Artémis remplace par une biche expiatoire¹⁹⁷.

Qu'Esmeralda porte en réalité le nom d'« Agnès », et que ce nom évoque l'agnition (*anagnorisis*, soit « reconnaissance »), révèle quelle est sa véritable identité sur le plan métopoétique. Elle est ce sur quoi ou ce par quoi doit s'accomplir nécessairement le dénouement parfait. Aux yeux de Hugo, comme de Gringoire, ce n'est pas la fatalité qui perd la Esmeralda, c'est la nécessité – « le besoin du poète » (Corneille) – de lui donner la mort. S'il est vrai que la composition de l'intrigue, comme l'a montré G. Forestier à propos de Corneille, implique une reconstruction à rebours d'une « cause finale¹⁹⁸ » (le dénouement donné), remarquons alors que l'issue « fatale » ne prédestinait la bohémienne qu'au gibet, nous voulons dire qu'elle n'impliquait pas nécessairement qu'elle en passât par le *topos* d'une scène de reconnaissance. Pour reprendre l'épigramme de *Han d'Islande*, « souvent le même effet naît de causes contraires » : sans Gringoire, la Esmeralda peut bien être sauvée puis reprise, elle peut être pendue, mais l'évasion qu'il fomenta, la révélation qu'il fait à Frolo quant à la mort de son frère¹⁹⁹, et le choix d'abandonner la Esmeralda à l'archidiacre, sont autant d'étapes nécessaires à sa rencontre avec la Sachette. Frolo conduit la bohémienne à la recluse, croyant la lui livrer pour qu'elle se venge, le temps d'aller chercher les sergents ; il ne sait pas qu'il l'a conduite exactement là où elle devait passer pour dénouer l'intrigue dans les règles. Ce faisant, il est une dernière fois acteur du drame dont Gringoire est l'auteur : il est nécessaire que Frolo ne sache pas ce qu'il fait, et qu'il le fasse en homme ayant perdu tout espoir de bonheur. La scène de reconnaissance a lieu comme un hasard nécessaire.

Reste pendante, certes, la question de savoir si Gringoire *savait* ce qu'il faisait en le faisant faire à Frolo, autrement dit s'il savait qui était la recluse pour la bohémienne. Nous ne

¹⁹⁵ XI, 1, p. 464.

¹⁹⁶ À l'imitation du Sauveur séparant chèvres et brebis (Matthieu 25 : 31-33 : « Quand le Fils de l'homme viendra [...], toutes les nations seront rassemblées devant lui, et il séparera les gens les uns des autres, comme le berger sépare les brebis des chèvres [et separabit eos ab invicem, sicut pastor segregat oves ab hædis]. Il mettra les brebis à sa droite, et les chèvres à sa gauche [et statuet oves quidem a dextris suis, hædos autem a sinistris]. »

¹⁹⁷ À propos du premier modèle que nous avons convoqué, *Iphigénie en Tauride*, Schlegel (August Wilhelm Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand, t. 1, Paris – Genève, Chez J. J. Paschoud, 1814, p. 279) la jugeait une pièce « médiocre » dont la reconnaissance, pourtant vantée par Aristote, « ne produit qu'une émotion passagère » et dont le dénouement présenterait un coup de théâtre assez facile : abusant de la confiance de Thoas, Iphigénie s'enfuit avec Oreste sur le navire. Il n'est pas impossible que le dénouement de *Notre-Dame de Paris*, où Gringoire s'enfuit avec Djali en descendant de la barque, soit une réplique de ce jugement, Hugo n'usant de ce mauvais coup de théâtre qu'afin de mieux dénouer son intrigue.

¹⁹⁸ G. Forestier a montré que l'élaboration de l'intrigue doit épouser le mouvement d'un « enchaînement causal qui va de la fin vers le début » (Georges Forestier, « Dramaturgie racinienne (Petit essai de génétique théâtrale) », *Littératures classiques*, n° 26, *Les tragédies romaines de Racine : Britannicus, Bérénice, Mithridate*. Actes de la Journée d'étude du 18 novembre 1995 à Marseille et de la Journée Racine en Sorbonne du 13 janvier 1996, 1996, p. 22). Dans une perspective génétique, que nous reprenons ici, « le dénouement » est « envisagé paradoxalement comme le point de départ de l'action tragique : un point de départ situé à la fin, impliquant que l'action soit construite à rebours. » (*Ibidem*, p. 21.)

¹⁹⁹ C'est bien là le troisième méfait de Gringoire qui livre cette information capitale, attirant sans avoir l'air d'y toucher l'attention de l'archidiacre sur un accident qu'il n'aurait pas aperçu, feignant sa propre faiblesse de discernement : « À propos, maître ! reprit Gringoire subitement. Au moment où nous arrivions sur le Parvis à travers ces enrégés truands, votre révérence a-t-elle remarqué ce pauvre petit diable auquel votre sourd était en train d'écraser la cervelle sur la rampe de la galerie des rois ? J'ai la vue basse et ne l'ai pu reconnaître. Savez-vous qui ce peut être ? » / L'inconnu ne répondit pas une parole. Mais il cessa brusquement de ramer, ses bras défailirent comme brisés, sa tête tomba sur sa poitrine, et la Esmeralda l'entendit soupirer convulsivement » (X, 1, p. 462). L'« à propos », qui paraîtrait plutôt relever du coq-à-l'âne, révèle en réalité la constance des pensées profondes de Gringoire.

nous aventurerons pas à chercher ici les éléments qui permettraient d'affirmer que Gringoire a pu relier la Esmeralda à la Sachette exactement comme il a pu la relier à Frollo : le texte est assourdissant de silence à cet égard. Ici plus qu'ailleurs nos analyses impliquent de choisir entre deux interprétations : soit Gringoire « compose » sciemment, soit il le fait malgré lui.

Le dilemme de Gringoire : ou comment ménager la chèvre et le chou

Dans notre perspective, il suffit de dire que le sauvetage de la chèvre coïncide avec le sacrifice de la Esmeralda, et que Hugo, quel qu'ait été l'état des connaissances de Gringoire, a sciemment conçu ces deux événements comme l'envers l'un de l'autre. Dans le manuscrit, la deuxième partie du titre actuel du chapitre XI, 1 « Le petit soulier » a été biffé :

Le petit soulier – ou – la chèvre est sauvée

Si Gringoire ne sauve pas la chèvre, la scène de reconnaissance est manquée ; sauver la Esmeralda, c'est sacrifier la Tragédie. « Je ne puis cependant les sauver toutes deux » – la phrase est déjà dans les manuscrits (F^o415) : le dilemme de Gringoire est un dilemme métapoétique. C'est une nécessité pour Hugo de faire accomplir à Gringoire son « forfait », ce qui compte au plus haut point, pour le compositeur d'intrigues, ce n'est encore une fois pas les données du dénouement (la pendaison dans tous les cas), mais l'enchaînement des causes et des effets qui y mène graduellement, délivrant, puisque tragédie il y a, les deux passions tragiques, terreur et pitié, accomplissant le passage du bonheur au malheur, et, enfin, faisant passer les personnages de l'ignorance à la connaissance.

L'obsession de Gringoire pour la chèvre, tout au long du roman – même au moment où se retirant, parce que tout cela tourne à la « comédie », il « songeait quelquefois à la petite chèvre, et c'était tout²⁰⁰ » – signale qu'une espèce d'« l'unité de péril » à quoi la tradition (ou Corneille²⁰¹) réduit l'essence de la tragédie est le sujet du roman métapoétique : Gringoire cherche moins à conserver sa vie qu'à œuvrer à la survie du poète seul à même de réaliser la tragédie dont le roman épouse les contours. Gringoire « ayant la jouissance égoïste, exclusive, suprême, où l'artiste ne voit dans le monde que l'art, et voit le monde dans l'art²⁰² » ne voit au reste en Djali rien d'autre qu'un *symbole* de cette Tragédie vivante dont le poète fait l'essai dans « le monde ».

La scène du procès était ainsi une mise en scène du procès de la fable : en condamnant la chèvre pour sorcellerie, c'est le principe tragique en lui-même que les ministres de la Justice auraient immolé²⁰³. Si Gringoire fait une « fin tragique », c'est-à-dire devient un auteur à succès en tragédie, cela ne se comprend que parce que, épousant allégoriquement la chèvre, il réussit à remporter le prix dont on récompensait les tragiques de l'Antiquité : la dépouille du bouc²⁰⁴.

²⁰⁰ X, 1, p. 385.

²⁰¹ « Je tiens [...] que l'unité d'action consiste [...] en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte. » (Pierre Corneille, *Troisième Discours. Des trois unités, d'action, de jour et de lieu*, dans *Œuvres de P. Corneille, avec les commentaires de Voltaire*, éd. cit., p. 91.) Quant à la comédie, c'est « l'unité d'intrigue » qui la constitue (*loc. cit.*). Plus qu'un mélange des genres tragique et comique, l'un des dénouements (comique – ou l'unité d'intrigue : Gringoire « épousera »-t-il la chèvre ?) sert lui-même de catastrophe à l'autre (tragique – ou l'unité de péril : Gringoire périra-t-il ?), les deux intrigues s'enchaînant nécessairement mais sur ces plans distincts, donc sans solution de continuité.

²⁰² X, 1, p. 386.

²⁰³ VIII, 1 « L'écu changé en feuille sèche », p. 307 : « Cependant le procureur en cour d'église s'était écrié : – Si le démon qui possède cette chèvre et qui a résisté à tous les exorcismes persiste dans ses maléfices, s'il en épouvante la cour, nous le prévenons que nous serons forcés de requérir contre lui le gibet ou le bûcher. / Gringoire eut la sueur froide. » La chèvre y est alors appelée « bouc », par la Falourdel.

²⁰⁴ On expliquait, à l'appui d'Horace, ainsi l'origine de la *tragœdia* : « Le Poète qui avoit remporté la victoire, recevoit pour prix un Bouc, victime ordinaire de Bacchus qui présidoit à la Tragedie ; & c'est de ce Bouc-là mesme qu'on pretend que la Tragedie a tiré son nom, *τραγωδία*, comme qui diroit le *chant du Bouc*. » (*Remarques*

Que la personnalité métapoétique de Djali ait passé jusqu'ici inaperçue tient au fait qu'elle a été conçue pour rester discrète. On en avait pourtant un indice : elle est un bouc aux yeux de la Falourdel. Il y a d'autres raisons qu'il nous reste, pour finir, à exposer.

Maître Pierre, Roi de l'Argot

Les deux derniers chapitres, « Mariage de Phœbus » et « Mariage de Quasimodo », résumant les destinées contraires du capitaine, bellâtre et fat, époux d'une Monarchie triomphante²⁰⁵ et d'un hideux bossu venu se réunir dans la mort au cadavre de la bohémienne. La symétrie affichée rend presque anecdotiques les noces d'un troisième type dont, pourtant, les deux hymens découlent : le « mariage de Gringoire ». Que le roman ne donne que l'idée, et non le mot ou la chose, de ce mariage, permet de lire entre les lignes qu'il existe bien, pour Hugo, un double dénouement à son roman, faisant coïncider les deux plans de lecture – littéral et métapoétique : à la tragédie malheureuse (dénouement « noir » dans les termes de Hugo) se superpose, par le truchement d'un faux succès comique (le dénouement « blanc²⁰⁶ ») le modèle mixte d'une tragédie heureuse, telle que la définit Corneille et dont le modèle est *Le Cid* :

le mariage n'est point un achèvement nécessaire pour la tragédie heureuse, ni même pour la comédie. Quant à la première, c'est le péril d'un héros qui la constitue, et lorsqu'il en est sorti, l'action est terminée. Bien qu'il ait de l'amour, il n'est point besoin qu'il parle d'épouser sa maîtresse quand la bienséance ne le permet pas ; et il suffit d'en donner l'idée après en avoir levé tous les empêchements, sans lui en faire déterminer le jour²⁰⁷.

Le « mariage » de Gringoire doit rester en effet en dehors de la fable, car l'intrigue est pour lui achevée dès lors qu'il a sauvé la chèvre, c'est-à-dire dès qu'il a rendu possible le dénouement de la Esmeralda. Il peut alors disparaître avec la chèvre : pour lui (et pour elle), tous les « empêchements » sont levés. Le dénouement heureux (métapoétique) de Gringoire est donc la solution logique permettant de réaliser le dénouement malheureux (littéral) des autres personnages, le premier étant nécessaire au second. Le plan métapoétique doublant le plan littéral, *Notre-Dame de Paris* ne présente donc en toute rigueur pas deux dénouements distincts (ce qui ruinerait l'unité d'action), mais un dénouement dialectique²⁰⁸.

Gringoire aurait donc reçu, ou plutôt se serait lui-même octroyé, pour prix de ses efforts, et en dédommagement de son mystère resté impayé, l'Animal même qui sied à cette espèce de

critiques sur les œuvres d'Horace. Avec une nouvelle Traduction., t. 10, Paris, Denys Thierry – Claude Barbin, 1689, p. 249.)

²⁰⁵ On se reportera sur ce point aux analyses de J. Seebacher, surtout pour le rapprochement qu'il opère entre Phœbus et Gringoire : « Comme héros intermédiaire, Phœbus de Châteaupers est bien mieux placé que Gringoire. Soldat et non poète, amateur de femmes qui finit par se marier avec une héritière dont le prénom dit la monarchie, Fleur-de-Lys, et le nom, Gondelaurier, à la fois la charnière et le rapport aux arts, tandis que notre polygraphe est pourvu d'un mariage blanc et d'une chèvre tout aussi blanche, exact exécutant du pouvoir royal, ce nouveau personnage annonce le soleil louis-quatorzien par son prénom, et par son nom à la fois stabilité militaire et l'ambiguïté des couleurs. » (« Gringoire, ou le déplacement du roman historique vers l'histoire », in J. Seebacher, *Victor Hugo ou le Calcul des profondeurs*, Presses Universitaires de France, 1993 [en ligne]).

²⁰⁶ « Il n'y a à toutes les choses de ce monde que le dénouement blanc et le dénouement noir : le mariage ou la mort. Aussi la question de toute comédie est-elle : se mariera-t-on ? et la question de toute tragédie : mourra-t-on ? / Toute pièce qui ne se résout pas de l'une de ces deux manières n'est pas dénouée, n'est pas complète, ne fait pas un tout, n'exprime pas d'une manière tranchée l'un des aspects saillants de la vie, et n'est que le lambeau de quelque chose mal détaché d'un fond que le spectateur continue et rêve comme il peut. » (Manuscrit BnF, NAF 13425, f°063 (juillet 1832)).

²⁰⁷ Pierre Corneille, *Premier Discours. De l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres de P. Corneille, avec les commentaires de Voltaire*, éd. cit., p. 17.

²⁰⁸ Le dénouement blanc ou le mariage avec la chèvre blanche est ici la condition pour que s'opère le dénouement noir ou la pendaison de la Esmeralda.

satyre ou diable de la fable : si celle-ci est *chèvre*, ne faut-il pas que, « d'après la législation existante²⁰⁹ », il soit lui-même un peu *bouc* ?

On se rappelle que Gringoire s'était fait, par hasard ou cette nécessité des choses, truang, membre du Royaume d'Argot. Le voici arrivé dans la Cour des Miracles :

En ce moment, un cri distinct s'éleva dans la cohue bourdonnante qui l'enveloppait :
« Menons-le au roi ! menons-le au roi !
– Sainte Vierge ! murmura Gringoire, *le roi d'ici, ce doit être un bouc*²¹⁰.

On a cru déceler dans le « roi de Mésopotamie » (Dom Père), avatar d'Agamemnon roi d'Argos, le Roi des rois de la Cour des Miracles – Pierre Gringoire. Ne s'arrogé-t-il pas encore la périphrase de « Roi de l'Argot » ? C'est-à-dire peut-être d'abord, le maître *ès sciences* de la langue des filous et des phébus en tout genre : il suffirait d'une simple anagramme pour lire sous l'ARGOT le TRAGO(S), le « bouc » en grec, qui donne son nom à la « tragédie »²¹¹. Le voilà Roi et Bouc, prêt à épouser, par son mariage avec une fille d'Égypte, une chèvre (gr. *αἴζ*).

Le « joli animal »

« C'est une gracieuse bête, sans doute plus considérable pour sa propreté que pour sa grandeur, mais ingénieuse, subtile et lettrée comme un grammairien²¹² ! » – Djali n'est pas *grande*, mais *petite* ; aussi n'est-elle pas tant *belle* que *jolie*.

La *Poétique* comparait la fable à un « bel animal », considérable du regard, ni trop grand, ni trop petit :

Tout composé, appelé *Beau*, soit animal, soit d'un autre genre, doit non seulement être ordonné dans ses parties, mais encore avoir une certaine étendue. Car qui dit *beauté*, dit *grandeur & ordre*. Un animal très-petit ne peut être beau, parce qu'il faut le voir de près, & que les parties trop réunies se confondent²¹³.

Ainsi est-ce par antiphrase que Gringoire souligne son défaut de grandeur : petite au physique, elle en passe, comme *bel animal tragique*, d'autant plus inaperçue qu'on ne lui voit pas accomplir de grandes choses quand elle « compose le nom de *Phæbus* » ; « grammairienne », elle est le génie des *grammata*, ou des *lettres*.

La périphrase, empruntée à la *Divina commedia*, qui sert de titre au chapitre dans lequel la bohémienne est pendue, « La creatura bella bianco vestita », contient une double référence. Elle s'applique autant à la Esmeralda (sens obvie ou littéral) qu'à la chèvre blanche (sens cryptique ou métapoétique), à la faveur de l'ambiguïté du terme *creatura* : créature, au sens technique (créature de Dieu), ou, autrement, bête et monstre (du Diable). La « gracieuse bête », comme l'appelle Gringoire, est *vêtue de blanc*, comprendre : enveloppée de ce *gentilissimo velo d'allegoria* dont parle le Tasse. La pendaison de la Esmeralda est le succès de Djali. Et ce n'est pas un hasard si Djali, augurant son triomphe, couvre de ses poils blancs le philosophe, son vrai maître, qu'elle *reconnait* avant la Esmeralda, lorsqu'il vient les sauver :

²⁰⁹ Rappelons le passage crucial auquel nous empruntons l'expression : « Il est certain que Gringoire était dans une cruelle perplexité. Il songeait que la chèvre aussi, d'après la législation existante, serait pendue si elle était reprise, que ce serait grand dommage, la pauvre Djali ! qu'il avait trop de deux condamnées ainsi accrochées après lui, qu'enfin son compagnon ne demandait pas mieux que de se charger de l'égyptienne. » (XI, 1, p. 264.)

²¹⁰ II, 6, p. 83. Nous soulignons.

²¹¹ Pensons à l'*Aries Tottle* [lat. *aries*, « bélier »] sous lequel E. Allan Poe cryptera Aristotle [Aristote] dans *Eurêka* (1848).

²¹² XI, 1, p. 459.

²¹³ Ch. Batteux, *Les Quatre poétiques*, éd. cit., chap. VII. « *Composition de l'Action tragique* », p. 59.

La petite chèvre en effet n'avait pas attendu que Gringoire se nommât. À peine était-il entré qu'elle s'était tendrement frottée à ses genoux, couvrant le poète de caresses et de poils blancs, car elle était en mue. Gringoire lui rendait les caresses²¹⁴.

Djali en *mue* c'est évidemment l'action remise en mouvement sur le frêle esquif portant quatre personnages afin d'en mener une à sa fin – c'est-à-dire à sa scène de reconnaissance : péripétie accompagnée de coup de théâtre, le meilleur dénouement selon Aristote²¹⁵.

*

« Gringoire [aura] profité de l'instant du débarquement pour s'esquiver avec la chèvre²¹⁶ » :

Quant à Pierre Gringoire, il parvint à sauver la chèvre, et il obtint des succès en tragédie. Il paraît qu'après avoir goûté de l'astrologie, de la philosophie, de l'architecture, de l'hermétique, de toutes les folies, il revint à la tragédie, qui est la plus folle de toutes. C'est ce qu'il appelait *avoir fait une fin tragique*. Voici, au sujet de ses triomphes dramatiques, ce qu'on lit dès 1483 dans les comptes de l'Ordinaire : « À Jehan Marchand et Pierre Gringoire, charpentier et compositeur, qui ont fait et composé le mystère fait au Châtelet de Paris à l'entrée de monsieur le légat, ordonné des personnages, iceux revêtus et habillés ainsi que audit mystère était requis, et pareillement, d'avoir fait les échafauds qui étaient à ce nécessaires ; et pour ce faire, cent livres²¹⁷. »

En sauvant Djali, Gringoire sauve la Tragédie et sa condition de poète tragique. La prolifération dans ce passage du verbe par excellence de l'*opifex* dédoublé en « charpentier et compositeur » – autrement dit deux hommes qui imposent leur *forme* à la *matière* (lat. *materia*, le bois de construction / l'argument de la fable) : ce sont les deux hommes de la *dispositio* –, la réplique de l'emblème liminaire de l'*échafaud* et de son double sens, rappelant celui de *potence*, à la fois l'instrument de torture et la cage de charpente ; enfin et surtout, le *terminus technicus* de « nécessaire », glosant l'ΑΝΑΓΚΗ du texte liminaire – tout explique clairement ce que c'est que de *faire une fin tragique*.

Gringoire, s'il a pu apparaître un personnage secondaire voire inutile au plan littéral de l'intrigue, devient donc bien, au plan métagoétique, le seul personnage essentiel. On en trouvera une dernière confirmation dans le fait que Hugo, en 1836, adaptant le roman pour le mélodrame, dut modifier substantiellement l'intrigue de *Notre-Dame de Paris* : il la dota d'un dénouement heureux (réunion de la Esmeralda et de Phœbus) et supprima purement et simplement Gringoire, dès lors parfaitement inutile : le sujet profond, la nécessité de « faire une fin tragique » à un roman historique, était hors de saison :

Si par hasard quelqu'un se souvenait d'un roman en écoutant un opéra, l'auteur croit devoir prévenir le public que pour faire entrer dans la perspective d'une scène lyrique quelque chose du drame qui sert de base au livre intitulé : *Notre-Dame de Paris*, il a fallu en modifier diversement tantôt l'action, tantôt les caractères. Le caractère de Phœbus de

²¹⁴ XI, 1, p. 458. La dernière phrase est une addition.

²¹⁵ Du reste sur la barque, Gringoire, pris de la logorrhée – « C'est ce que nous appelons en tragédie un monologue » –, conte, entre autres choses, l'« histoire du logis Barbeau » dont il note que « Cela finit d'une façon tragique » et qu'il y a « moralité ». La moralité en question, c'est celle qui préfigure le sacrifice de la Esmeralda dans les minutes qui suivent : « N'appuyons pas trop le regard sur la femme du voisin, si chatouilleux que nos sens soient à sa beauté. » (XI, 1, p. 463.) Réputée désormais *femme de Frollo*, elle est prête pour son « mariage » ; Gringoire pour le sien.

²¹⁶ X, 1, p. 464.

²¹⁷ X, 3, p. 497-498.

Chateaupers, par exemple, est un de ceux qui ont dû être altérés ; un autre dénouement a été nécessaire [...] ²¹⁸.

Quant aux lecteurs qui auraient oublié le roman – et la présence du *compositor* dans tout cela, Hugo ajoute, malicieusement, pour conclure, que ceux qui jugeraient le mélodrame ne dédaignent pas trop « une scène comme celle-ci » et se rappellent qu'elle eut ses lettres de noblesse : « En 1671, on représenta [...] une tragédie-ballet intitulée : *Psyché*. Le libretto de cet opéra avait deux auteurs ; l'un s'appelait Poquelin de Molière, l'autre Pierre Corneille ²¹⁹ ».

²¹⁸ Victor Hugo, *La Esmeralda*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Théâtre*, t. 1, (éd. Jacques Seebacher, Guy Rosa *et al.*), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1318

²¹⁹ *Loc. cit.*