

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

ANA CECILIA GASPAR SEGANFREDO

**ANANKÈ ET LE SYMBOLISME DE L'ARCHITECTURE
DANS NOTRE-DAME DE PARIS DE VICTOR HUGO**

Porto Alegre

2004

[ilustração]

ANA CECILIA GASPAR SEGANFREDO

**ANANKÈ ET LE SYMBOLISME DE L'ARCHITECTURE
DANS NOTRE-DAME DE PARIS DE VICTOR HUGO**

Dissertação de Mestrado
para a obtenção do título de Mestre em Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Letras
Instituto de Letras
Literaturas Francesa e Francófonas

Orientador: Prof^ª Dr. Maria Luiza Berwanger da Silva

Porto Alegre

2004

ANA CECILIA GASPAR SEGANFREDO

ANANKÈ ET LE SYMBOLISME DE L'ARCHITECTURE
DANS **NOTRE-DAME DE PARIS** DE VICTOR HUGO

Dissertação de Mestrado em Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Área de concentração: Literaturas Francesa e Francófonas

Data da aprovação: ____/____/2004.

Banca Examinadora

Prof^a Dr. Maria Luiza Berwanger da Silva
Orientadora

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Prof. Dr. Robert Charles Ponge

Prof. Dr. Ubiratan Paiva de Oliveira

Pour Paulo, Carolina, Mariana et Guilherme.

REMERCIEMENTS

À Maria Luiza, pour son orientation sensible et ponctuelle;

À Adriana, pour l'inspiration éveillée, pour sa patience et pour le plaisir du texte qu'elle m'a fait découvrir;

À Eunice et Sílvia, pour avoir partagé avec moi la découverte d'Hugo.

... l'architecture ne sera plus l'art social, l'art collectif, l'art dominant. Le grand poème, le grand édifice, le grande œuvre de l'humanité ne se bâtira plus, il s'imprimera (HUGO, 1975, p.187).

RÉSUMÉ

Ce mémoire propose une lecture textuelle du roman **Notre-Dame de Paris**, de Victor Hugo, à partir de quelques images singulières présentées dans cette production hugolienne. L'objectif de ce parcours de recherche consiste à mettre en évidence la lecture symbolique de l'œuvre en question, captée des rapports de la littérature avec l'architecture, configurée par quelques images nucléaires, telles que l'*Anankè*, qui hante les figures peuplant le roman, l'avènement de l'imprimerie, la lucarne, la cellule du prêtre, parmi d'autres. Sous cet angle, on pense que le domaine psychanalytique permet de déchiffrer les effets de l'énigme et de la fascination produits par cette œuvre hugolienne sur le lecteur. Dans ce sens, on considère que l'inconscient représente le point d'irradiation des pulsions, territoire qui va traduire les relations spatiales de la littérature avec l'architecture, en tant qu'expressions du symbolique. Ainsi, ce chemin de recherche s'articule en trois chapitres. Pendant que le premier, intitulé "**Notre-Dame de Paris** et la représentation par images", vise à situer son parcours de recherche du point de vue du *corpus* théorique, représenté surtout par Barthes et Blanchot, en ce qui concerne la littérature, et par Freud, en ce qui concerne la psychanalyse; le deuxième, intitulé "**Notre-Dame de Paris** et la critique littéraire", cherche à présenter une lecture critique basée sur quatre préfaces différentes de **Notre-Dame de Paris**: elles mettent en relief ce que leurs auteurs soulignent sur le contexte historique voilé sous les images éveillées par l'écriture hugolienne; et, finalement, le troisième, intitulé "Images symboliques de **Notre-Dame de Paris**", établit la lecture textuelle des images symboliques qui se produisent dans **Notre-Dame de Paris**, intermédiées par l'entrecroisement de la littérature avec l'architecture.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura textual do romance **Notre-Dame de Paris**, de Victor Hugo, a partir de algumas imagens singulares apresentadas nesta produção hugoliana. O objetivo deste percurso de pesquisa consiste em evidenciar a leitura simbólica da obra em questão, captada das relações da literatura com a arquitetura, configurada por algumas imagens nucleares, como *Anankè*, que assombra as figuras que povoam o romance, como o advento da imprensa, como a lucarna, como a cela do padre, entre outras. Sob este ângulo, acredita-se que o campo psicanalítico permite decifrar os efeitos do enigma e da fascinação produzidos pela obra hugoliana sobre o leitor. Nesse sentido, considera-se que o inconsciente representa o ponto de irradiação das pulsões, território que vai traduzir as relações espaciais da literatura com a arquitetura, enquanto expressões do simbólico. Desta maneira, o caminho de pesquisa se articula em três capítulos. Enquanto o primeiro, intitulado "**Notre-Dame de Paris** e a representação por imagens", visa a situar este percurso de pesquisa do ponto de vista do *corpus* teórico, representado, sobretudo, por Barthes e Blanchot, no que se refere à literatura, e por Freud, no que se refere à psicanálise; o segundo, intitulado "**Notre-Dame de Paris** e a crítica literária", procura apresentar uma leitura crítica baseada em quatro prefácios diferentes, de **Notre-Dame de Paris**: enfatizam o que seus autores destacam no contexto histórico que aparece escondido sob as imagens impostas pela escritura hugoliana; finalmente, o terceiro, intitulado "Imagens simbólicas de **Notre-Dame de Paris**", estabelece a leitura textual das imagens simbólicas que se produzem em **Notre-Dame de Paris**, intermediadas pelo cruzamento da literatura com a arquitetura.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
1 NOTRE-DAME DE PARIS ET LA REPRÉSENTATION PAR IMAGES	25
2 NOTRE-DAME DE PARIS ET LA CRITIQUE LITTÉRAIRE	40
2.1 Un roman historique et le "coup de génie", par Jacques Seebacher	41
2.2 La chute comme destinée, par Jean Maurel	50
2.3 Un roman à déchiffrer, par Gabrielle Chamarat	55
2.4 Paris et l'évolution des temps, par Louis Chevalier	61
3 IMAGES SYMBOLIQUES DE NOTRE-DAME DE PARIS	67
3.1 La Esmeralda ou l'indéfinissable	70
3.2 "Ceci tuera cela" ou l'énigmatique: de l'architecture à la littérature	73
3.3 Quasimodo ou l'entrecroisement des architectures	89
3.4 Hugo, architecte et les espaces fermés: la lucarne et la cellule du prêtre	95
3.5 Paris, ou l'image lettrée	108
CONCLUSION	112
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	121
APPENDICE	127

INTRODUCTION

Ce grand flux [...] est fait de toutes choses que tu as connues, ou que tu aurais pu connaître. Cette nappe immense et accidentée, qui se précipite sans répit, roule vers le néant toutes les couleurs (VALERY, 1945, p.11).

Espace magique du texte littéraire et représentation exemplaire, l'*Anankè* comme image d'une énigme textuelle, permet l'établissement d'un parcours qui nous conduit à la quête de la compréhension du monde, des êtres qui le peuplent, de même qu'à la recherche de nous-mêmes. Chaque auteur que l'on découvre, que l'on cherche à dévoiler, constitue un extrait, un fragment de nous-mêmes que l'on essaye d'appivoiser.

Cette littérature vue comme un moyen de connaître le monde et soi-même, je l'ai découverte lors du cours Nancy, quand j'ai eu l'occasion de travailler sur des textes littéraires français. Cela m'a permis d'approfondir mes connaissances de la langue et de l'histoire françaises.

Le poète et écrivain Victor Hugo représentait pour moi, dès longtemps un casse-tête à résoudre: il y avait un "tas de pierres" autre à démolir et à bâtir. C'est aux années quatre-vingts, lorsque j'ai reçu comme cadeau, à l'occasion de la Fête des Mères, le roman **Notre-Dame de Paris**, de Victor Hugo, que cette œuvre a commencé à vouloir reconfigurer mon chemin. Le livre quelquefois ouvert est resté longtemps sur une étagère.

Il me semblait difficile à lire, puisqu'il contenait une pluralité de mots anciens et un langage qui provoquaient une sorte d'ennui. Pendant très longtemps, je n'arrivais qu'à lire ses premières pages. De ce fait, le défi s'est installé de poursuivre la lecture jusqu'à sa fin.

Et, en même temps, l'époque où on allait célébrer le bicentenaire de naissance de Victor Hugo s'approchait. C'est, donc, dans l'entrecroisement de ces deux moments – celui de mon envie de poursuivre la lecture et celui qui rendait hommage à cet écrivain – que je me suis mise, à partir aussi de la suggestion d'une amie, à essayer de dévoiler l'énigme que **Notre-Dame de Paris** représentait pour moi. C'est alors que l'énigme du récit s'impose, comme celui qui se montre et qui se cache dès le début de l'œuvre, comme cet *Anankè* qui traverse tout le parcours de ma lecture.

Pourquoi avoir comme point de départ ce mot: *Anankè*?

Il s'agit d'un mot qui représente un long parcours dans le chemin de l'humanité, puisqu'il a son origine dans la mythologie grecque. En effet, *Anankè* veut dire " nécessité" et symbolise la maîtresse de Zeus et mère d'Adrastée, déesse du destin et de la nécessité (parfois présentée comme la fille de Zeus et d'Adrastée), ce qui laisse voir le caractère ambigu de ce terme, élément qui a marqué le rythme de ce travail construit sur des récurrences privilégiant le divers, soit leurs émergences dans le texte analysé, soit dans le support théorique qui se sont imposés lors de l'analyse faite.

Dans la littérature grecque ce mot apparaît pour la première fois dans l'Iliade sans présenter un sens précis. Parfois visant à définir une force coercitive, le destin et nécessité. Dans l'œuvre d'Eschyle, le concept d'*Anankè* préside ce qui peut être conçu comme un équivalent du destin, où serait absent le concept de déterminisme.

En ce qui concerne la psychanalyse, Freud explique le destin, l'*Anankè* comme une figure du surmoi constitué de la "puissance parentale" et des figures idéales du sujet. Mais l'*Anankè* y signifie aussi la nécessité. Chez Lacan, la matière brute du destin, c'est le hasard. Et ce sont nous, les êtres parlants qui en faisons, en les tressaillant, notre destin. Notre destin repose donc sur la contingence — les hasards et notre choix de devenir des parlêtres. C'est dans *Malaises de la civilisation*, que Freud, en parlant du processus culturel, soulève qu'Eros et *Anankè* sont ainsi devenus les "parents" de la culture humaine.

En ce qui concerne Victor Hugo, il semble que c'est en fonction d'une mise en valeur du mystère et de l'énigme que cet écrivain a choisi ce mot grec pour guider l'écriture d'une grande partie de son œuvre. Et c'est justement dans **Notre-Dame de Paris**, où l'*Anankè* vu comme symbole de la destinée et de la fatalité, va percer tout le récit comme la constitution d'une énigme à déchiffrer.

Cet *Anankè*, que l'on trouve avec une pluralité de sens et de graphies, configure le roman **Notre-Dame de Paris** comme une œuvre énigmatique. La fatalité, cette loi implacable représentée par l'*Anankè*, va hanter toutes les figures composant le récit, étant synthétisée par le passage de l'architecture à la littérature. C'est alors par l'entrecroisement de ces deux domaines différents, que l'on cherchera les clés qui nous conduiront à cet espace multiple où se donne la production littéraire hugolienne.

Commenter Victor Hugo remet donc à une seule expression: à sa génialité. Cette expression, dans le cas du roman analysé, se développe tout au tour de la cathédrale de Notre-Dame et des figures qui la représentent. Selon Hugo,

Sans doute c'est encore aujourd'hui un majestueux et sublime édifice que l'église de Notre-Dame de Paris. Mais si belle qu'elle se soit conservée en

vieillissant, il est difficile de ne pas soupirer, de ne pas s'indigner devant les dégradations, les mutilations sans nombre que simultanément le temps et les hommes ont fait subir au vénérable monument... (HUGO, 1975, p.106)¹.

La menace de mutilation et celle de la démolition comme les résultats du passage d'un temps rigide, vécu par des hommes du XIX^e siècle, faisaient partie des préoccupations de Victor Hugo par rapport aux monuments anciens et à leur conservation. Ce temps est remplacé, dans **Notre-Dame de Paris**, par le temps du poète, qui n'est ni passé ni futur, mais un présent absolu, lequel se constitue, à partir de la notion de Valéry, comme le temps de la création.

Représentant ce temps mobile, les personnages de ce roman y apparaissent comme des figures qui vont animer cette belle présence architecturale, comme c'est le cas de Gringoire, de Quasimodo, de la Esmeralda, de Frolo et de la recluse².

Par le fait de mentionner la description des figures créées par Hugo le long de son roman, on a cité plus haut celles que l'on a considérées comme les plus exemplaires dans le but de présenter son œuvre en fonction de ce que celle-ci montre à propos de l'ambiguïté exprimée par l'émergence d'images diverses. En outre, c'est le croisement de leurs destins qui va percer et bâtir le texte hugolien, en parcourant le chemin selon lequel l'auteur étudié a choisi, à savoir: celui de l'architecture et des images que cet art dur en détache. En ce sens, commentant le travail de Viollet-le-Duc, J.-L. Marfaing écrit que le restaurateur de Notre-Dame "restaurera 'le monument`, celui que Victor Hugo avec Esmeralda et Quasimodo a une nouvelle fois en 1831 érigé au coeur de la culture nationale" (MARFAING, 1995, p.96).

¹ HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

² Voir, dans la page 20, à la fin de l'Introduction, la présentation faite par Hugo de ces figures.

Ainsi, on peut voir que les images créées par Victor Hugo ont dépassé leur temps, une fois que les métaphores qu'elles suggèrent vont constituer des traces à partir desquelles il va bâtir son texte littéraire. En fait, selon la pensée de Genette,

Les œuvres transcendent donc l'objet dans lequel elles résident plutôt qu'elles n'y consistent et que j'appelle, pour rendre compte de cette restriction, leur "objet d'immanence": ainsi, l'œuvre littéraire transcende son texte, comme l'œuvre picturale transcende son tableau, comme l'œuvre musicale transcende sa partition et ses exécutions (GENETTE, 1999, p.35).

C'est donc par son caractère transcendant, que le texte d'Hugo qui sera ici examiné rejoint la notion d'espace littéraire d'après la conception de Blanchot, pour qui l'espace narratif est "ce cercle où, entrant, nous entrons incessamment dans le dehors" (BLANCHOT, 1964, p.685). En effet, la transcendance concernant l'œuvre littéraire repose sur la possibilité qu'éprouve celle-ci de, comme le dirait Genette, se spatialiser, c'est-à-dire de transgresser à elle-même.

En guise de faire une toile visant à tenir compte de l'établissement des relations d'éléments divers concernant les figures de la cathédrale, telles que l'*Anankè*, Quasimodo et la cellule du prêtre, par exemple, on peut dire que la fascination produite par les images va émerger comme le fil conducteur qui nous mènera le long de tout le texte. Et à propos du sujet de la fascination on revient aux conceptions de Blanchot lorsqu'il observe le suivant:

Quiconque est fasciné, on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité, mais au milieu indéterminé de la fascination. Milieu pour ainsi dire absolu. La distance n'en est pas exclue, mais elle est exorbitante, étant la profondeur illimitée qui est derrière l'image, profondeur non vivante, non maniable, présente absolument, quoique non donné, où s'abîment les objets lorsqu'ils s'éloignent de leur sens, lorsqu'ils s'effondrent dans leur image (BLANCHOT, 1955, p.29-30).

Cet éblouissement rend possible la distance par rapport au réel, ce qui donne à l'image son pouvoir d'énigme. Chez le lecteur, l'écriture d'Hugo provoque ce sentiment d'absence de sens, cet écho illimité à travers les plusieurs temps qui traversent l'œuvre dès le début, comme l'illustre aussi le paradoxe créé par ses figures. De cette façon, c'est par l'indéterminé de la fascination énigmatique que l'on arrivera à déchiffrer l'œuvre. Et encore, suivant la pensée de Blanchot, la fascination va aussi apparaître dans l'écriture, puisque selon lui:

Écrire c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde (BLANCHOT, 1955, p.31).

Le fait de voir l'acte d'écrire lié à la question de l'image, par la voie de la fascination, nous permettra la démarcation d'un parcours de lecture autre de l'œuvre examinée, équivalent à répondre à une question qui s'est imposée dès le début de ce mémoire: Comment et pourquoi se donne le passage de l'architecture à la littérature dans **Notre-Dame de Paris**?

D'abord, nous avons entamé une lecture textuelle de **Notre-Dame de Paris** dans le propos d'en étudier chaque passage. L'élargissement de la lecture nous a conduits vers **Les Misérables** et **Les Travailleurs de la Mer**. Ces trois romans représentent, selon la conception d'Hugo, une sorte de déroulement de cette énigme de la fatalité dont les métaphores nourrissent son écriture.

Ainsi, le rapport déjà raffermi entre l'écriture hugolienne et les images que celle-là éveille constituera le thème central de ce travail. Visant, donc, à mener une recherche qui

tienne compte de ce rapport, de manière à mettre en relief l'entrecroisement entre la littérature et l'architecture, l'inconscient se présente comme un axe qui aura la possibilité de déchiffrer et rendre clair les rapports entre énigme et fascination. Étant donné qu'Hugo appartient à un siècle où "la psychanalyse est l'un des sommets de la littérature" (STAROBINSKI, 1970, p.260), on a trouvé pertinent d'examiner **Notre-Dame de Paris** à partir de la psychanalyse, en soulevant quelques conceptions de ce domaine. En fait, Victor Hugo avait peut-être, sans le savoir, inscrit dans son récit les représentations qui nous font penser, métaphoriquement, aux traces de l'inconscient.

Dans ce sens, on mettra en évidence quelques idées freudiennes à propos des vicissitudes de l'existence humaine, comme celles de l'émergence des pulsions³, par exemple, qui se heurtent à l'intérieur de l'homme dans le propos de se satisfaire elles-mêmes. Freud a reconnu que, dans l'exercice de l'art – soit dans les lettres, soit dans la peinture, soit dans la sculpture, soit dans la musique –, l'artiste obtient une manière autre de supporter ses désirs inconnus et insatisfaits. Il a admis encore que:

As forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e incentivam a sociedade a construir suas instituições. De onde o artista tira sua capacidade criadora não constitui questão para a psicologia. O objetivo primário do artista é libertar-se e, através da comunicação de sua obra a outras pessoas que sofram dos mesmos desejos sofreados, oferecer-lhes a mesma libertação. Ele representa suas fantasias mais pessoais plenas de desejos como realizadas; mas elas só se tornam obra de arte quando passaram por uma transformação que atenua o que nelas é ofensivo, oculta sua origem pessoal e, obedecendo às leis da beleza, seduz outras pessoas com uma gratificação prazerosa (FREUD, 1976, v. XIII, p.222-223).

³ Pulsion: "Concept fondamental de la psychanalyse, destiné à rendre compte, par l'hypothèse d'un montage spécifique, de formes du rapport à l'objet et de la recherche de la satisfaction. Cette recherche de la satisfaction ayant des formes multiples, il convient de parler plutôt des pulsions que de la pulsion. Pour la psychanalyse, les différentes pulsions se rassemblent en deux groupes qui fondamentalement s'affrontent. De cette opposition naît la dynamique qui supporte le sujet, c'est-à-dire la dynamique de sa vie" (CHEMAMA, 1998, p.354).

Les produits à travers lesquels les artistes vont présenter leur art, en tant que symboles, vont aussi provoquer des effets du réel, puisqu'ils vont remplacer par la fantaisie les désirs interdits. La quête de la satisfaction de cet homme primitif qui habite encore l'homme civilisé rencontre, grâce à l'illusion déclanchée par l'art, ses fantasmes les plus profonds et les plus cachés. D'après la pensée d'Octavio Paz, ces fantasmes configurent une sorte d'autre voix, qui "n'est pas celle d'outre-tombe; c'est la voix de l'homme endormi au fond de chaque homme. Elle a mille ans, elle a notre âge et n'est pas encore née" (PAZ, 1992, p.168).

Ainsi, c'est dans l'analyse du conte Gradiva de Jensen, que Freud a trouvé, en 1907, sous la forme d'échos, les fantasmes d'un jeune archéologue, les empreintes de fantasmes de ses souvenirs enfantins oubliés, mais encore vivants en lui, comme le démontre la citation suivante:

Dizem que um autor deveria evitar qualquer contato com a psiquiatria e deixar aos médicos a descrição de estados mentais patológicos. A verdade, porém, é que o escritor verdadeiramente criativo jamais obedece a essa injunção. A descrição da mente humana é, na realidade, seu campo mais legítimo; desde tempos imemoriais ele tem sido um precursor da ciência e, portanto, também da psicologia científica (FREUD, 1976, v. IX, p.50).

Cette description de la vie psychique de l'homme et des désirs que quelques personnages hugoliens montrent apprivoisés par leurs dogmes, laisse identifier une production littéraire riche en images. Cette production s'oriente souvent par la loi des contrastes, comme chez Frollo, qui, provenant même d'une famille bourgeoise, se montre comme un misérable, puisque, par force de suivre ses dogmes s'empêche d'aimer.

Cherchant encore à souligner ce parcours, qui va réunir deux domaines différents, la littérature et la psychanalyse, on transcrit les mots suivants de Starobinski, lesquels

affirment que: "S'il était vrai que la littérature fût, pour peu que ce soit, l'une de sources de la psychanalyse, celle-ci, [devient] un instrument de la critique littéraire..." (STAROBINSKI, 1970, p.259).

C'est justement par le fait de poursuivre quelques images singulières soulevées par l'œuvre, que l'on arrivera à la médiation de l'architecture, une fois que c'est par cette voie qu'Hugo paraît glisser ses idées à l'intérieur d'une écriture qui, en principe, ne se destine qu'à lutter pour Notre-Dame. Cet acte d'écrire rejoint une réflexion de Genette, lorsque ce théoricien affirme que:

Les métaphores spatiales constituent donc un discours, à portée presque universelle, puisqu'on y parle de tout, littérature, politique, musique, et donc l'espace constitue la forme, puisqu'il fournit les termes mêmes de son langage. Il y a bien ici un signifié, qui est l'objet variable du discours et un signifiant, qui est le terme spatial. Mais du seul fait qu'il y a figure, c'est-à-dire transfert d'expression, à l'objet nommément désigné s'ajoute un second objet (l'espace), dont la présence est peut-être involontaire, en tout cas étrangère au propos initial, et introduite par la seule forme du discours (GENETTE, 1966, p.103).

Ainsi, quand on affirme qu'Hugo fait glisser ses idées à l'intérieur de son écriture, on souligne qu'il y a lieu l'émergence de la fonction représentative du symbole, c'est-à-dire un "transfert d'expression" dont l'ambiguïté paraît émerger pour dévoiler ce qui demeure dissimulé. En fait "l'expression symbolique traduit l'effort de l'homme pour déchiffrer et maîtriser un destin qui lui échappe à travers les obscurités qui l'entourent" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.XI).

La lecture, alors, de quelques images symboliques et de leur signification cherchera à éclaircir les thèmes de la démolition, de la mort et de la fatalité, présents dans **Notre-Dame de Paris**.

La crainte de la démolition et de la défiguration des monuments anciens, constitue un aspect qui ne cesse pas de se montrer parmi des éléments de l'écriture d'Hugo, comme le remarque la critique, en analysant son œuvre, synthétisée aussi par la voix de Baudelaire:

C'est encore son instigation puissante qui, par la main des architectes érudits et enthousiastes, répare nos cathédrales et consolide nos vieux souvenirs de pierre. Il ne coûtera à personne d'avouer tout cela, excepté à ceux pour qui la justice n'est pas une volupté (BAUDELAIRE, 1976, p.131).

Ces "souvenirs de pierre", mentionnés par Baudelaire, apparaissent concrétisés justement par la parution de **Notre-Dame de Paris**, composant le passage de l'architecture, art dur et immobile lié à la géométrie, vers la littérature, art mobile lié à la poésie, dans la mesure où, selon Hugo, celle-là – "écriture principale" – marche vers une écriture étoilée. Ce dernier terme, "étoilé", suggéré par Barthes, on le trouve déjà chez Hugo dans le même sens, lorsqu'il souligne:

Sous la forme imprimée, la pensée est plus impérissable que jamais; elle est volatile; insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace (HUGO, 1975, p.182).

En fait, ce rapport entre l'architecture et la littérature apparaît notamment dans la constitution d'œuvres dont la représentation majeure se construit sous forme d'images.

En ce qui concerne l'organisation de l'écriture de ce travail, on le divisera en trois chapitres, en suivant le parcours de recherche ici introduit. Ainsi, le premier chapitre, qui s'intitulera "**Notre-Dame de Paris** et la représentation par images", présentera les conceptions de certains axes littéraires, comme le temps, l'espace et l'écriture, parmi d'autres, ainsi que quelques définitions psychanalytiques cherchant à expliquer des images

créées par le texte hugolien, de façon à mettre en lumière le *corpus* théorique sur lequel sera basée l'analyse en question.

Le deuxième chapitre, qui sera nommé "**Notre-Dame de Paris** et la critique littéraire", mettra en relief ce que disent les préfaces de **Notre-Dame de Paris** écrites par Jacques Seebacher, Jean Maurel, Gabrielle Chamarat et Louis Chevalier, du point de vue d'une mise en contexte historique concernant la rentabilité des images pour le parcours de lecture ici proposé.

Le troisième chapitre s'intitulera "Images symboliques de **Notre-Dame de Paris**" et consistera, alors, dans l'analyse proprement dite des images symboliques émergées par l'entrecroisement de la littérature avec l'architecture, ce qui rendra possible la perception de la transfiguration du texte de **Notre-Dame de Paris** capté de l'espace.

Ainsi donc, ce mémoire sera articulé en fonction du parcours de recherche axé sur de diverses émergences de l'image plurielle dans **Notre-Dame de Paris**, dont la lecture critique ici introduite aura comme but l'établissement d'une tentative de compréhension de cette œuvre, de Victor Hugo, par l'entrecroisement de deux domaines différents: la littérature et l'architecture.

Avant la lecture symbolique qui sera faite dans tout au long de ce travail, on tient à présenter le découpage des personnages décrits par Victor Hugo et qui condensent, à notre avis, la figuration exemplaire de l'apport symbolique qu'ils lèguent à la construction architectonique de l'œuvre **Notre-Dame de Paris**:

– GRINGOIRE

Était de ces esprits élevés et fermés, modérés et calmes, qui savent toujours se tenir au milieu de tout (*stare in dimidio rerum*), et qui sont pleins de raison et de libérale philosophie, tout en faisant état des cardinaux. 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 humaines. On les retrouve dans tous les temps, toujours les mêmes, c'est-à-dire toujours selon tous les temps (HUGO, 1975, p.33).

– QUASIMODO

Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles tandis que l'œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées, ébréchées ça et là. [...] La grimace était son visage. Ou plutôt toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par-devant; [...] des larges pieds, des mains monstrueuses; et, avec toute cette difformité, je ne sais quelle allure redoutable de vigueur, d'agilité et de courage. [...] C'est Quasimodo, le sonneur de cloches! c'est Quasimodo, le bossu de Notre-Dame! [...] (HUGO, 1975, p.51-52).

– ESMERALDA

Elle n'était pas grande, mais elle le semblait, tant sa fine taille s'élançait hardiment. Elle était brune, mais on devinait que le jour sa peau devait avoir ce beau reflet doré des Andalouses et des Romaines. Son petit pied aussi était andalou, car il était tout ensemble à l'étroit et à l'aise dans sa gracieuse chaussure.[...] C'était la jeune égyptienne qui chantait. Il en était de sa voix comme de sa danse, comme de sa beauté. C'était indéfinissable et charmant; quelque chose de pur, et de sonore, d'aérien, d'ailé, pour ainsi dire (HUGO, 1975, p.63-66).

– FROLLO

C'était une figure d'homme, austère, calme et sombre. [...] ne paraissait pas avoir plus de trente-cinq ans, cependant il était chauve; à peine avait-il aux tempes quelques touffes de cheveux rares et déjà gris; son front large et haut commençait à se creuser de rides; mais de ses yeux enfoncé éclatait une jeunesse extraordinaire, une vie ardente, une passion profonde [...] En effet, Claude Frollo n'était pas un personnage vulgaire. Il appartenait à l'une de ces

familles moyennes qu'on appelait indifféremment dans le langage impertinent du siècle dernier haute bourgeoisie ou petite noblesse (HUGO, 1975, p.63-64, 143).

– LA RECLUSE

Cette figure, qu'on eût crue scellée dans la dalle, paraissait n'avoir ni mouvement, ni pensée, ni haleine. Sous ce mince sac de toile, en janvier, gisante à nu sur un pavé de granit, sans feu, dans l'ombre d'un cachot dont le soupirail oblique ne laissait arriver du dehors que la bise et jamais le soleil, elle ne semblait pas souffrir, pas même sentir. On eût dit qu'elle s'était faite pierre avec le cachot, glace avec la saison. Ses mains étaient jointes, ses yeux étaient fixes. À la première vue on la prenait pour un spectre, à la seconde pour une statue (HUGO, 1975, p.220).

[ilustração]

1 NOTRE-DAME DE PARIS ET LA REPRÉSENTATION PAR IMAGES

... seule l'écriture peut briser l'image théologique imposée par la science, refuser la terreur paternelle répandue par la "vérité" abusive des contenus et des raisonnements, ouvrir à la recherche l'espace complet du langage, avec ses subversions logiques, le brassage de ses codes, avec ses glissements, ses dialogues, ses parodies ... (BARTHES, 1984, p.18-19).

La force des images hugoliennes impose un parcours qui commence dans une France d'autrefois, dans une France du Moyen-Âge, représentée par l'architecture dure de la pierre, qui, dépassant *les misères* des jours d'une période post-révolutionnaire, figure l'architecture des relations nouvelles, d'une société en découverte de soi-même. Tous ces événements font partie de la mémoire et de l'histoire même de l'auteur. Au bout de ces événements Victor Hugo sera tout seul dans son île, soit l'île de Guernesey réelle, soit son île de solitude en tant qu'exilé. Ainsi ces images tourbillonnent dans l'architecture irrésistible des vagues marines, et Victor Hugo trace son écriture à la saveur de l'eau qui coule incessamment.

Dès sa première édition, en février 1831, le roman **Notre-Dame de Paris** de Victor Hugo a provoqué des discussions et des analyses. Les images de la Cathédrale de Notre-Dame, encerclées dans son architecture et même dans son intérieur, comme les rosaces, la flèche et ses personnages mettent en évidence les valeurs dogmatiques de son

époque comme la morale fausse d'autrefois, personnifiés par Frolo: l'archidiacre de la cathédrale, le prêtre maléfique, le père adoptif de Quasimodo. Les murs de la Cathédrale veulent cacher soit les ombres, soit la paix qu'elle doit représenter. Que vient dire ce monument qui a dépassé son temps? Qu'est-ce qui y est encerclé et qu'est-ce qui peut se montrer au fur et à mesure que l'écriture se dévoile après la lecture?

Avant d'entreprendre la recherche de ce qui est caché à l'intérieur de l'écriture, c'est important de souligner que l'on va définir "écriture" selon le sens que Barthes lui a donné, comme une réalité formelle, qui se situe entre la langue et le style, sans en être dépendante. Cette pratique vient aussi garder l'attachement de l'écrivain à la société dans laquelle il vit et à laquelle il parle. Cependant, cet attachement démarque un autre espace à parcourir, celui du texte, à partir duquel l'auteur va établir son dialogue multiple. Et à ce propos-là, il est intéressant de citer Barthes, en soulignant ces mots:

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le "message" de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture (BARTHES, 1984, p.65).

Le texte, se constituant alors d'un réseau de plusieurs fils va se montrer comme un tissu, comme une toile d'araignée, qui permet la constitution d'un espace "à dimensions multiples". Et, c'est dans ce terrain que les messages et les "écritures variées" vont se multiplier à l'infini, en ajoutant à cette écriture, une variété d'images. C'est vers l'univers des images créées par Hugo que l'attention du lecteur sera attirée, et c'est par force d'essayer de les comprendre que l'on revient à Barthes, lorsqu'il dit:

On étoilera donc le texte, écartant, à la façon d'un menu séisme, les blocs de signification dont la lecture ne saisit que la surface lisse [...]. Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif

pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations (BARTHES, 1970, p.18).

Rassemblant les images du ciel, du vol des oiseaux, par exemple, cette pensée barthésienne présente la compréhension d'un texte comme celle du *texte étoilé*, qui, par la migration des "sens" et des "codes", rend possible une mise en relation entre plusieurs textes dont la complémentarité conduit à une pratique plus productive de lecture.

C'est ainsi que l'observation des images de Victor Hugo dans **Notre-Dame de Paris** a principalement la proposition de les associer à ce qu'elles veulent traduire, et, comme le propose Pageaux: "Repartons de l'idée selon laquelle l'image est 'représentation', c'est-à-dire quelque chose qui tient lieu, pour quelqu'un de quelque chose... de quelque chose d'Autre" (BRUNEL,1989, p.138). Comprises alors comme la façon de s'exprimer, les images représentant le langage écrit de Victor Hugo vont décodifier et révéler son œuvre. C'est ce point que l'on va mettre en relief dans ce travail sur **Notre-Dame de Paris**.

La définition de la signification du mot "image" de même que son émergence dans le récit dépasse la simple traduction d'une forme. Ce n'est pas seulement la désignation d'une figure ou d'un icône. La notion d'image que l'on envisage aborder ici est celle de la reproduction ou l'expression mentales de l'abstrait, comme l'un des recours composant l'acte d'écrire hugolien:

... C'est en partant des expériences de Claude Monet que Kandinsky substitua le principe de la nécessité intérieure à la représentation du monde extérieur [...]. L'image se définissait ainsi comme une projection de la subjectivité et le monde extérieur comme le prétexte à son apparition. Sa naissance s'apparentait à celle des "projections" suscitées par la vision des planches du test de Rorschach [...] (ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 1985, v.9, p.776).

Cet extrait transcrit les mots de Marc Thivolet, dont la conception d'image reprend celle de Blanchot, lorsque ce théoricien dit que cet élément apparaît après une espèce d'éloignement permettant la perception de l'objet en tant qu'image, ce que l'on peut vérifier ci-dessous dans l'extrait où Blanchot raffirme que:

D'après l'analyse commune, l'image est après l'objet: elle en est la suite; nous voyons, puis nous imaginons. Après l'objet vient l'image. "Après" signifie qu'il faut d'abord que la chose s'éloigne pour se laisser ressaisir. Mais cet éloignement n'est pas le simple changement de place d'un mobile que demeurerait, cependant, le même. L'éloignement est ici au coeur de la chose. La chose était là, que nous saissions dans le mouvement vivant d'une action compréhensive, – et devenue image... (1955, p.343).

En fait, les images qui apparaissent dans **Notre-Dame de Paris** font écho à cette notion créée à partir du rapport entre le monde intérieur et le monde réel, dont l'imbrication va se configurer comme un prétexte pour mettre en pratique une création littéraire basée sur la représentation de ce qui est de l'ordre de l'insaisissable. Ainsi les réflexions freudiennes à propos de l'inconscient⁴ y sont anticipées, ce qui configure Hugo comme un sujet littéraire qui arrive à dévoiler les secrets humains à travers son art.

Selon Freud, les concepts d'une vie interne pleine de forces contradictoires et déterminantes vont donner des significations des conduites irréductibles à la logique du conscient. Le désir va alors privilégier les processus libidinaux qui vont guider la conduite de l'homme. La naïveté de la vision précédente est dénoncée. Le désir du corps prend une place d'importance, à la recherche de laquelle Freud va bouleverser les études de la personnalité. Et, dans ce contexte, les images produites par les textes, par les peintures, par

⁴ "Instance psychique, lieu des représentations refoulées, opposé au préconscient-conscient dans la première topique freudienne. La théorie de l'inconscient constitue l'hypothèse fondatrice de la psychanalyse; [...] Selon la première topique de l'appareil psychique, S. Freud nomme inconscient l'instance constituée d'éléments refoulés qui se sont vu refuser l'accès à l'instance préconscient-conscient. Ces éléments sont des représentants pulsionnels qui obéissent aux mécanismes du processus primaire. Dans la seconde topique, le terme d'inconscient qualifie l'instance du ça et s'applique partiellement à celles du moi et du surmoi" (CHEMAMA, 1998, p.188).

l'architecture, par l'art en général vont développer des investissements affectifs divers, selon la perception du monde interne de chacun, comme l'explique Pierre Kaufmann dans la citation suivante:

Réinvesti par la puissance imageante, le monde imaginaire retrouvera donc, avec le statut d'une quasi-réalité, l'équivalent représentatif de ce que fut l'intervention primitive de l'homme dans la réalité de sa pratique [...] Et le romantisme gardera, en effet, la trace de cette origine ancestrale, dans la mesure où il reportera dans le lointain d'une communication spontanée le règne souverain de l'image [...] (ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 1985, v.9, p.777).

Ces références à la pensée freudienne cherchent à démontrer l'importance que les images ont par rapport à l'inconscient et à la vie intime de chaque personne. Ainsi donc, il est possible de dire que les images peuvent traduire l'affleurement de l'inconscient soit de l'écrivain, soit du lecteur, comme une mise en place d'un réseau de connexions internes antérieures. Cette compréhension, en ce qui concerne la définition de l'inconscient, met en relief les recherches de la psychanalyse, que Joël Dor traduit, en disant que:

O inconsciente não conhece nem o tempo (as diferenças passado/presente/futuro estão abolidas), nem a contradição, nem a exclusão induzida pela negação, nem a alternativa, nem a dúvida, nem a incerteza, nem a diferença dos sexos. Substitui a realidade externa pela realidade psíquica. Obedece a regras próprias que desconhecem as relações lógicas conscientes de não-contradição e de causa e efeito, que nos são habituais. Uma inscrição inconsciente pode persistir e se mostrar sempre ativa, *a posteriori*, ressurgindo sob uma forma travestida (In : KAUFMANN, 1996, p.265-266).

En fait il est possible de voir que la psychanalyse et la littérature se constituent comme deux domaines qui se complètent, une fois que, comme le dit Da Silva: "A forma (ou a constelação de formas) que a psicanálise sussurra, segredando, ao ouvido literário, não diverge daquela (ou daquelas) que a literatura mascara, poetizando, ao ouvido psicanalítico, suave convívio de campos aproximados" (2002, p.107).

C'est à partir de la configuration de certaines images dans **Notre-Dame de Paris**, comme celles de la lucarne, de la cellule de l'archidiacre et de la cathédrale, de ces espaces d'une imagerie forte, que l'on va essayer de dévoiler la présence du symbolique chez Hugo. Ces images s'y montrent comme la traduction du style gothique, un système de représentations faites de pierre, de voûtes, de flèches, de telle façon que l'on peut dire que l'architecture y apparaît comme l'émergence du signifié, cela veut dire comme un élément qui ne change pas, immuable, pendant que la littérature y apparaît comme le signifiant, qui, en fonction de sa représentation plurielle, va glisser dans le récit. Considérant donc le rapport fréquent entre la littérature et l'architecture, que l'on établira ici, on cite ces mots d'Henri Van Lier à propos de la dernière: "Une œuvre architecturale est un message à plusieurs niveaux qu'il faut apprendre à décoder, et dont la valeur croît avec la capacité d'articuler un nombre plus grand de messages hétérogènes" (ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 1985, p.554).

Cette citation montre que c'est justement le glissement du signifiant ce qui va permettre au lecteur de plonger dans les vouloirs intentionnels de Victor Hugo, une fois que l'architecture, c'est-à-dire l'environnement, se constitue par des signes divers, qui s'articulent en signifiants et signifiés, en se reflétant les uns envers les autres, en se distinguant et en s'opposant à la fois.

En effet, c'est dans une période antérieure à l'écriture du récit du roman que Victor Hugo révèle qu'il craignait, comme la cathédrale et comme le mot *Anankè* inscrit sur le mur de l'église, que son œuvre ne soit oubliée, en fonction de quoi cet auteur: "se demanda, il chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser ce stigmate de crime ou de malheur au front de la vieille église" (HUGO, 1975, p.3).

La crainte de la fatalité, sous-entendue dès le début de l'œuvre, nous mène à une analyse détaillée en quête de ce que l'auteur dit, de même que de ce qu'il veut dire. En ce sens l'utilisation du présent des verbes dire et vouloir est pertinente, une fois qu'il nous rapproche du temps présent qui construit l'œuvre hugolienne, dans la mesure où il s'agit d'un présent comme "lieu de rendez-vous des trois temps" (PAZ, 1991, p.34). Cette notion nous vient aussi de Leyla Perrone-Moisés, puisque selon sa compréhension: "A única maneira de ser fiel a um texto antigo é torná-lo presente, é lê-lo com a perspectiva de hoje, primeiro porque toda pretensão de recuperar a visão de uma época passada é veleidade e, em segundo lugar, porque ler é inventar" (1993, p.109).

Considérant alors que l'émergence du temps dans **Notre-Dame de Paris** se fait par son croisement permanent avec l'espace, il est important de souligner ces mots de Bachelard, qui affirment le suivant:

... l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire – chose étrange! – n'enregistre pas la dureté concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre les durées abolies. On ne peut que les penser, que les penser sur la ligne d'un temps abstrait privé de tout épaisseur. C'est par l'espace, c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durées concretisées par les longs séjours. L'inconscient séjourne. Les souvenirs sont immobiles, d'autant plus solides qu'ils sont mieux spatialisés (2001, p.28).

L'espace, d'une façon générale symbolise l'environnement, soit intérieur ou extérieur, dans lequel vivent les êtres. C'est aussi le milieu dans lequel l'être humain identifie ses perceptions. Et, pour ainsi dire, c'est par cette pensée, selon laquelle le temps et l'espace s'entrecroisent, qu'émergent les perceptions et les souvenirs déjà imprimés dans l'espace infini de l'inconscient humain. Dans cet espace intérieur, le texte hugolien se construit par un temps achronologique, dans lequel les réminiscences les plus fortes deviennent celles qui vont occuper le plus grand espace. Et, par conséquent, cette présence va bâtir une mémoire axée sur des espaces aussi solides que larges.

C'est à partir de cette considération à propos de l'espace littéraire, défini soit comme une représentation immobile – sous une forme architecturale dans le cas de la cathédrale – soit comme une transfiguration de cette représentation par l'inclusion ou suppression d'un ou plusieurs éléments, cela veut dire comme la spatialisation du langage, que l'on perçoit le texte comme un tissu construit par des résidus mémoriels conduisant, dans le cas de **Notre-Dame de Paris**, à une espèce de mystère⁵. De cette façon, visant à raffermir cette notion d'espace⁶ comme une recherche de la compréhension du texte littéraire, on observe que les chemins de l'écriture d'Hugo se fondent sur une imbrication spatio-temporelle, laquelle nous conduit à une analyse qui mettra en évidence une conception de l'œuvre selon une espèce de traduction de ses symboles.

C'est important de souligner que l'espace nous conduit à la liberté, celle qui nous mène à l'infini et à la recherche de l'inconnu. L'ouverture de l'œuvre nous permet de faire des élargissements, comme ceux de l'analyse du mystère qui porte chaque figure de l'église. Qu'est-ce que le dogmatique et sage Frolo, par exemple, cache en dépit du rôle qu'il doit jouer par rapport à sa fonction comme représentant de la foi chrétienne? Ce double passage d'aller et venir vers l'espace de l'Autre, en revenant sur soi-même, configure la possibilité d'établir la traduction de ce double imaginaire dans une nouvelle écriture, celle du symbolique. Dans ce sens, les citations suivantes de Victor Hugo vont présenter Frolo comme celui qui joue, à la fois, le rôle de l'archidiacre et celui de l'alchimiste:

⁵ Mystère: "Ne pas dire, faire savoir que l'on sait mais se taire comme sous le coup d'un interdit, soulever à peine le voile d'un épais rideau pour aussitôt le laisser retomber, telle est, récurrente, la structure d'apparition du mystère dans la littérature grecque: apparition qui est une disparition, évocation qui est un cache. [...] Le mystère est indescriptible parce qu'il ne peut ni ne doit être décrit. Au près de lui, seule une rumeur s'évade – un "on-dit" qui ne dit rien, qui se tait, qui dit qu'il faut se taire" (BAILLY, 1997, p.131-132).

⁶ "Ainsi l'espace, lorsqu'il advient dans une œuvre, est à l'intersection de l'espace du monde et du mien propre [...] L'œuvre, ou l'espace, est bien ce lieu, ou cet acte, où les deux moitiés du même être s'articulent l'une à l'autre et se constituent en symbole" (ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 1985, p.171).

Vieillard, il faut de plus longues années qu'il ne vous en reste pour entreprendre ce voyage à travers les choses mystérieuses. Votre tête est bien grise! On ne sort de la caverne qu'avec des cheveux blancs, mais on n'y entre que des cheveux noirs. La science sait bien toute seule creuser, flétrir et dessécher les faces humaines; elle n'a pas besoin que la vieillesse lui apporte des visages tout ridés. Si cependant l'envie vous possède de vous mettre en discipline à votre âge et de déchiffrer l'alphabet redoutable des sages, venez à moi, c'est bien, j'essaierai (HUGO, 1975, p.171).

Hélas! hélas! les petites choses viennent à bout des grandes; une dente triomphe d'une masse. Le rat du Nil tue le crocodile, l'espadon tue la baleine, le livre tuera l'édifice (HUGO, 1975, p.173).

Exemples de la double face du personnage Frolo, ces citations illustrent cette ambiguïté par la présence du mystère dans son caractère, marqué par l'imprévu, ce qui montre, dans **Notre-Dame de Paris**, l'existence d'une certaine distance entre la perception de l'œuvre et le sens qu'elle produit lors de son processus d'écriture. Et comme l'assure Patrick Boucheron dans la revue **L'Histoire**:

Le Moyen Âge n'était qu'une source de l'imaginaire hugolien. Il devient progressivement la matrice de sa mythologie [...] Dans **Notre-Dame de Paris**, qui se déroule sous le règne de Louis XI (1461-1483), mais aussi dans les drames historiques des années 1830, le centre de gravité de son Moyen Âge se situait quelque part entre le XV^e et le XVI^e siècle (2002, p.58).

De ce fait, il est pertinent de mettre en contexte ici le processus d'écriture où a été produit **Notre-Dame de Paris**, une fois que, par exemple, l'originalité du paysage de Paris, menacé d'une transformation, c'était l'une des préoccupations d'Hugo, qui sera guidé par l'inscription de la fatalité, dont la trace, représentée par le mot *Anankè*, traverse toute l'écriture de **Notre-Dame de Paris**.

Victor Hugo a beaucoup retardé l'écriture de **Notre-Dame de Paris** à cause des problèmes qu'il a dus résoudre et qui l'ont mis en dispute avec son éditeur, Gosselin, dès la signature du contrat, comme le remarque ci-dessous Seebacher dans l'Introduction du roman de la Collection Pléiade, en 1975:

... jusqu'à la révolution de Juillet on peut bien dire que le poète a tout fait pour se soustraire à cette obligation, ou du moins pour en retarder l'échéance, et considérer, tout bien pesé, que le projet n'a pas pu trouver son mûrissement, sa pertinence historique aussi bien que littéraire, que dans l'écroulement de la monarchie légitime restaurée (HUGO, 1975, p.1052).

Cependant, au moment de la parution de l'œuvre, il lui manquait trois chapitres – "Impopularité", "Abbas beati Martini" et "Ceci tuera cela" – qui y sont agrégés dans sa huitième édition de 1832. Dans la Note que l'auteur ajoute à cette édition, il exprime plutôt sa préoccupation d'affirmer que son œuvre, malgré la critique, n'est pas "arbitraire" et "victime de la fatalité", puisqu'il remarque qu'elle avait déjà été écrite toute entière, même avant sa première publication, en ajoutant "qu'un roman naît avec tous ses chapitres". Au-delà de ce refus d'un roman de la fatalité, Victor Hugo met en évidence les chapitres qui diront de ses préoccupations par rapport à l'architecture et à sa décadence. Son cri en défense des monuments anciens apparaît dès le début du livre, tel un mystère à être dévoilé.

Pourquoi l'auteur parle-t-il sur la mort de cet "art-roi", l'architecture? Et une autre question s'impose: Est-ce qu'il y a quelque chose de caché dans cet art? Il est possible, peut-être, que les principes de la monarchie, cet art des rois qui est en train de disparaître en France, aient fait changer les convictions du poète, lors de l'écriture du livre, vers la pensée selon laquelle la république deviendrait la meilleure forme de gouvernement pour le peuple français, comme l'affirme Boucheron dans ces mots: "Victor Hugo veut voir dans cette époque qui s'achève le miroir de son temps, c'est-à-dire la promesse d'une nouvelle renaissance. Celle que provoqueront l'irruption du 'Peuple' sur la scène historique et l'avènement de la démocratie" (BOUCHERON, 2002, p.60). Mais c'est surtout la crainte de la mort de l'art gothique, ce qui l'a entraîné à défendre des monuments anciens, comme il l'affirme: "Inspirons s'il est possible à la nation, l'amour de l'architecture nationale. C'est là,

l'auteur le déclare, un des buts principaux de ce livre; c'est là un des buts principaux de sa vie" (HUGO, 1975, p.7).

Encore dans la revue **L'Histoire**, on remarque des préoccupations d'Hugo concernant l'importance de maintenir les monuments du vieux Paris, comme on peut vérifier par ce passage:

On a souvent souligné le rôle de **Notre-Dame de Paris** dans la prise de conscience par la société française d'un patrimoine à préserver. Victor Hugo s'est lui-même engagé politiquement pour la défense de l'architecture médiévale, déclarant dès 1825 la "guerre aux démolisseurs!" dans un article qui fait grand bruit (BOUCHERON, 2002, p.59).

C'est donc sa conviction sur l'importance du vieux Paris, du Paris de toujours, qui a subi le passage du temps, des hommes, des guerres, des arts, des idéologies, ce qui a fait de Paris "la ville lettrée", expression utilisée par Victor Hugo dans ce passage: "Et l'on ne parle pas ici seulement de ce qui se passe en province, mais de ce qui se fait à Paris, à notre porte, sous nos fenêtres, dans la grande ville, dans la ville lettrée, dans la cité de la presse, de la parole, de la pensée" (HUGO, 1975, p.8).

C'est alors l'architecture de la cathédrale, "vaste symphonie en pierre" (HUGO, 1975, p.107), l'élément qui va provoquer une multiplicité de combinaisons de sens, jusqu'à ce que ce monument se constitue comme une espèce de monument "lettré" incorporant les mêmes points, cités plus haut, de la ville de Paris.

Dans ce cas, étant donné que l'écriture hugolienne se donne par une pratique axée sur la récurrence d'images symboliques diverses, comme celles montrées par Hugo concernant le remplacement de l'architecture par l'imprimerie, il est pertinent d'examiner aussi la seconde, dont la relation avec la première apparaît souvent accompagnée par des

idées de la mort. Ces représentations-ci semblent s'effacer pour donner vie à d'autres, de telle façon que l'auteur va utiliser, dans son écriture, les mots concernant l'architecture, car selon lui, l'imprimerie va "reconstruire" l'Europe, en se montrant comme la garantie de la durabilité, en se constituant comme un "édifice à mille étages", immense "construction", "fourmilière des intelligences", "ruche" dont les abeilles porteront leur nectar, aura aussi "les cavernes ténébreuses de la science qui s'entrecoupent dans ses entrailles" (HUGO, 1975, p.188).

À partir de cette citation, on peut voir que le récit de Victor Hugo insérait la production littéraire de son époque dans la même situation de l'architecture, cela veut dire dans une situation périssable. La littérature à cette époque-là semblait jouer plutôt le même rôle des monuments anciens, que le temps et l'homme se sont engagés à ruiner. En fait, la littérature qu'introduit Hugo porte le caractère des textes anachroniques, et l'on peut affirmer que son roman se constitue comme un ensemble architectural visant à la reconfiguration de son écriture, de même que les textes qu'il a lus pour bâtir son monument littéraire. Cela se fait en fonction du fait que **Notre-Dame de Paris** dépasse le temps des monuments immobiles, pour présenter une écriture qui aurait le pouvoir de se reprendre, de se multiplier par l'avènement de l'imprimerie. Cette multiplicité du livre nous fait penser à Blanchot, lorsqu'il fait l'analyse suivante à propos de ce sujet:

Le livre qui est le Livre est un livre parmi d'autres. C'est un livre nombreux, qui se multiplie comme en lui-même par un mouvement qui lui est propre et où la diversité, selon les profondeurs différentes, de l'espace où il se développe, s'accomplit nécessairement. Le livre nécessaire est soustrait au hasard. Echappant au hasard par sa structure et sa délimitation, il accomplit l'essence du langage qui use les choses en les transformant en leur absence et en ouvrant cette absence au devenir rythmique qui est le mouvement pur des relations (1959, p.306-307).

Rejoignant la question de la mort, par conséquent celle de la démolition, éléments récurrents chez Hugo, l'imprimerie paraît représenter, dans **Notre-Dame de Paris**, une sorte de renouvellement dû à la mort symbolique de l'architecture. En ce sens, l'imprimerie ne se montrera chez Hugo que comme le passage qui suit la mort de l'architecture. Et, en tant que symbole, la mort configure l'aspect périssable et destructible de l'existence, mais

... elle est aussi l'introductrice dans les mondes inconnus des Enfers ou des Paradis; ce qui montre son ambivalence, comme celle de la terre, et la rapproche en quelque sorte des rites de passage. Elle est *révélation et introduction*. Toutes les initiations traversent une phase de mort, avant d'ouvrir l'accès à une vie nouvelle (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.516).

De ce fait, il est pertinent de présenter une citation des **Travailleurs de la Mer** qui illustre aussi, de forme exemplaire, l'émergence de la mort comme démolition, puisque, pendant l'exil de Victor Hugo aux Îles Normandes, et peut-être à cause du désespoir qu'il a souffert, par rapport au deuil de sa patrie si proche et si lointaine, cet écrivain a écrit que:

La mer édifie et démolit; et l'homme aide la mer, non à bâtir, mais à détruire. De toutes les dents du temps, celle qui travaille le plus, c'est la pioche de l'homme. L'homme est un rongeur. Tout sous lui se modifie et s'altère, soit pour le mieux, soit pour le pire. Ici il défigure, là il transfigure (HUGO, 1975, p.612).

Avec ces mots, Victor Hugo anticipait déjà la réflexion de Blanchot sur la mort, lorsque ce théoricien dit que: "La mort, dans l'horizon humain, n'est pas ce qui est donné, elle est ce qui est à faire: une tâche, ce dont nous nous emparons activement, ce qui devient la source de notre activité et de notre maîtrise" (BLANCHOT, 1955, p.118).

Ainsi que la mort, les causes de la démolition sont parfois paradoxales: en même temps qu'elles provoquent des destructions, elle créent des transfigurations constituant le perpétuel recommencement de la vie du sujet littéraire, qui, comme le conçoit Hugo, utilise

ses "pioches" pour édifier et démolir, ce qui veut dire que "L'homme, ce vivant à brève échéance, ce perpétuel mourant, entreprend l'infini" (HUGO, 1975, p.612).

Ce constant renouvellement, chez Hugo, qui peut être lu à partir d'une analyse des récurrences symboliques, se fait également rentable pour la compréhension de la question de la périodisation dans son œuvre, une fois que celle-ci dépasse les classements chronologiques. En fait, ces classements ne correspondent pas à la production poétique et romanesque d'Hugo, une fois qu'il "a souvent proposé des articulations historiques, géographiques ou idéologiques, plutôt qu'une périodisation" (SEEBACHER, in ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 1985, v.9, p.591), de manière que la prose hugolienne cherche à expliquer sa poésie et que le roman hugolien cherche à discuter la théorie littéraire. Comme l'ajoute Seebacher, "l'imprimerie tuera l'architecture, l'écriture romanesque démontrera la fantaisie, la gratuité et la féminité du genre, l'exercice de la prose va dire la véritable poésie" (In: ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 1985, v.9, p.593). Autrement dit, les traces du développement et de l'évolution qu'a subies la société à cette époque-là seront remarquées dans la nouvelle poésie de l'artiste. Les temps des révolutions sociales, politiques, littéraires et artistiques vont démonter les antérieures formes traditionnelles par l'avenir d'un temps autre, dont le peuple et le populaire auront leur place à eux. L'imprimerie tuera l'architecture: c'est dans le récit hugolien, l'immanence d'un nouveau temps, d'une nouvelle période, lesquels vont être percés par sa pensée.

[ilustração]

2 NOTRE-DAME DE PARIS ET LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

A escritura seria facilmente definível se se tratasse apenas de um compromisso do escritor com sua história. Na verdade, esse compromisso é ambíguo. [...] Entre a história e a tradição, a escritura goza de uma liberdade produtiva ao mesmo tempo que se submete a uma lembrança (reprodutiva). [...] Na escritura, o sujeito individual cede seu lugar a um sujeito de enunciação que se constitui e desconstitui incessantemente, em seu próprio trabalho, colocando em situação de crise (em situação crítica) o sujeito subjetivo e todo o contexto em que irrompe seu texto (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.32-33).

Centre de maintes lectures critiques, le texte de **Notre-Dame de Paris** a inspiré une diversité d'études faites soit par des spécialistes de Victor Hugo, soit par des spécialistes de l'œuvre en question. C'est donc en fonction de la richesse de ces études, que l'on va en présenter quelques-unes, dans ce chapitre, dans le but de mettre en contexte le moment historique dans lequel vivaient la France et la ville de Paris lors de l'écriture du roman.

En ce sens, et considérant que ce travail est basé principalement sur une lecture d'images symboliques présentes dans **Notre-Dame de Paris**, on a choisi de mentionner ici des études de plusieurs critiques qui puissent nous aider à entamer notre fouille dans les pierres-mots de cette cathédrale de Victor Hugo, à savoir: Jean Maurel, Gabrielle Chamarat, Jacques Seebacher et Louis Chevalier. Ces critiques, auteurs des préfaces de diverses éditions de **Notre-Dame de Paris**, ont remarqué l'émergence fréquente de

quelques thèmes qui leur ont permis de définir, ou de caractériser le roman selon la prédominance de ces thèmes, dont on soulèvera ceux qui vont aider à préciser les réflexions, concernant l'analyse de l'œuvre du point de vue de l'émergence de l'image symbolique. De ce fait, dans les pages suivantes, on traitera de sujets, comme la démolition, la transition, la destruction et la transfiguration de la cathédrale, ainsi que ceux concernant l'architecture, l'imprimerie, l'histoire, le drame, la fatalité, l'anachronisme et les personnages, éléments qui vont constituer le fil conducteur pour la lecture des images symboliques hugoliennes.

Parfois la pensée des critiques référés se penche sur des thèmes qui visent à définir le contenu de l'œuvre du poète et, en quête de la classer, de la nommer roman historique, roman biographique, roman philosophique et roman populaire. Cependant, ce que l'on cherche à souligner c'est le passage représentatif des images que l'œuvre présente comme des symboles qu'elles en soulèvent ou qu'elles y cachent, tout en créant un roman pluriel en matière de formes, de genres et de styles. Et l'on considère cette pluralité comme l'un des traits nucléaires de ce roman et de sa permanence dans la Modernité.

2.1 UN ROMAN HISTORIQUE ET LE "COUP DE GENIE", PAR JACQUES SEEBACHER

Le premier de ces critiques littéraires, Jacques Seebacher, dans son introduction à **Notre-Dame de Paris**, dans la "Bibliothèque de la Pléiade", remarque d'abord que le roman n'a pas la certitude de l'équilibre, mais qu'il garde la décentralisation comme le chemin à parcourir. C'est par la destruction que l'on arrive au renouvellement. Le destin du

livre est laissé aux lecteurs, qui auront le droit, pour ainsi dire, de le démolir, en construisant chacun son propre texte.

Les lectures de **Notre-Dame de Paris** vont provoquer chez les lecteurs une variété d'opinions, qui feront la démolition du monument, pour que les images d'Hugo puissent soulever des symboles chargés de signifiants. Cette démolition permet que l'on reconstruise des hypothèses particulières sur l'œuvre de l'auteur. Il y a des points invariables dans la majorité de sa critique, comme par exemple la préoccupation d'Hugo d'entreprendre lui aussi sa lutte aux démolisseurs, pour préserver les bâtiments moyenâgeux dans le Paris où il vit encore. C'est un présent encore chargé de passé, et c'est à la mémoire, qu'il semble faire appel. Dans le dire de Barthes, que l'on cite encore pour tenter d'éclaircir cette question de la mémoire, l'Histoire est "un discours arrogant par ce qu'il retient et ce qu'il oublie", et "la littérature est le lieu où cette mémoire non arrogante est postulée, en tant qu'elle ne laisse pas mourir ses personnages, en les faisant immortels" (BARTHES, 2002, p.201-202).

Et on revient à cette question: Qu'est-ce que l'œuvre hugolienne veut vraiment cacher ou dévoiler? Peut-être que l'on puisse établir une réponse à partir de l'auteur lui-même dans la phrase suivante: "Le symbole avait le besoin de s'épanouir dans l'édifice" (HUGO, 1975, p.176). Et c'est dans cet entassement que chaque pierre garde sa mémoire, qui va se multiplier chez Hugo, en images architecturales, lesquelles vont constituer sa seconde langue, celle qu'il va utiliser aussi d'une façon double: comme le temps du présent, le temps démolisseur et comme le temps de la mémoire qui symbolise, qui "se modifie à l'infini, suivant la fantaisie du siècle, du peuple, de l'art" (HUGO, 1975, p.114).

Pour Hugo, la cathédrale c'est le paradigme de cette modification plurielle, due aussi à sa pluralité de couches et à sa qualité d'être toujours présente, à n'importe quel temps, en se "modifiant à l'infini". Et c'est encore Seebacher que remarque l'actualité de l'œuvre, entrecroisée par d'autres textes en reliant elle-même, en affirmant que

... l'histoire mêle le pittoresque aux sérieux, le grotesque au sublime, la condensation du mythe à l'éclatement de la fantaisie, et qu'elle reste toujours à faire. Ainsi, par ces relais multiples de textes qui interfèrent avec le texte de Notre-Dame, plus de trois siècles d'histoires se trouvent jalonnés le loin, et 1482 peut prendre, en 1830, toute son actualité [...] Le temps est venu de reconnaître que quelle nature fut sa nouveauté après 1830, ce qui est la question même de l'histoire littéraire, et la question de son actualité présente (1975, p.1.070-1.076)⁷.

Les contrastes et les métaphores jouent aussi un rôle important dans le roman d'Hugo. Les passages du grotesque au sublime, du laid au beau, du bien au mal sont fréquents dans le récit, ainsi que les images chargées du symbolique, comme celle de la menace de la disparition de l'église, lorsqu'il dit que "le livre tuera l'édifice" (SEEBACHER, 1975, p.173). Cela fait référence aux découvertes de la presse à imprimer et d'une encre qui permettait l'impression des deux faces du papier, qui venaient d'être découvertes, un peu avant l'époque où Hugo raconte son histoire. À partir de 1450, Gutenberg, l'inventeur de cette nouvelle façon d'imprimer les textes a mis au point sa technique typographique et a commencé à imprimer ses premiers ouvrages, ce qui fait que les livres deviennent facilement divulgués et, par conséquent non plus destinés à l'utilisation d'une minorité. La lecture des pages de granits, la lecture des hiéroglyphes, la lecture des monuments allait changer. Et ce livre de papier qui venait d'être paru, s'imposait à l'édifice, ce livre de pierre, en le tuant.

⁷ Il est important de remarquer que Seebacher a fait cette note cinq siècles environ après l'histoire citée.

Le "coup de génie" qui a certainement donné naissance à **Notre-Dame de Paris**, le chapitre *Ceci tuera Cela*, n'est pas apparu dans la première édition du roman, à cause des disputes entre le romancier et l'éditeur, mais cette partie était déjà écrite dès 1830 et caractérise la simultanéité entre les rapports psychologiques et historiques du poète. C'est la symbologie hugolienne qui s'installe dans ce moment important de 1830, quand la Restauration, dans ses dernières années présente les disputes entre les légitimistes contre la Monarchie de Juillet. Pour légitimistes, on comprend le nom donné, après la révolution de 1830, aux partisans de la branche aînée des Bourbons et de son dernier descendant, le Comte de Chambord, qui n'a pas pu accéder au trône de France. Et comme le remarque Seebacher:

Les anachronismes du roman ne sont, en général, ni erreurs, ni fantaisie gratuite, mais jalonnement ironique de ce qui sépare, c'est-à-dire réunit, ou mieux encore mesure deux époques que la lecture superpose. À l'horizon de ce cheminement obscur au travers des dernières années de la Restauration, la surprise de 1830 (1975, p.1.051).

La Restauration a été le nom donné à la période de l'histoire française au cours de laquelle la monarchie fut rétablie, après la Révolution, lors de l'abdication de Napoléon I (1814). Louis XVIII est ainsi proclamé roi de France, dans une monarchie constitutionnelle, en ayant un assez favorable accueil par le peuple, la noblesse et la bourgeoisie. Cependant le retour de Napoléon I dans les Cent-Jours a interrompu la période de la monarchie, qui est de nouveau rétablie après la défaite de Waterloo, lorsque Napoléon a été définitivement battu. La Seconde Restauration s'établit, encore avec Louis XVIII et, après sa mort, avec son frère Charles X, jusqu'à la révolution de Juillet 1830.

C'est à cause de ce soulèvement de Juillet 1830, qu'Hugo a dû interrompre l'écriture de son roman **Notre-Dame de Paris**, pour la reprendre ensuite, en y agrégeant

les événements d'une histoire réelle vécue pendant cette période-là. Une période qui a été caractérisée par les changements politiques qui vont déboucher sur la Monarchie de Juillet, dans laquelle la Charte a pris un sens plus libéral. Cette époque marque aussi le début du règne de Louis-Philippe d'Orléans, considéré comme le roi des Français, le roi citoyen et non plus le roi de France, comme ses précédents. Cette monarchie bourgeoise a été marquée par d'importantes agitations politiques, ainsi que par une profonde mise en question des valeurs traditionnelles, comme le remarque André-Jean Tudesq dans la citation suivante:

En réalité, l'ambiguïté de la Monarchie de Juillet s'est manifestée dès ses débuts. L'impuissance des légitimistes, partisans de Charles X, frappés de stupeur devant l'effondrement si rapide de leur prince, celle des républicains ou bonapartistes, incapables d'imposer leur solution et de prendre en charge le pouvoir qu'ils avaient eu à portée de la main, ne sauraient cacher les divergences profondes qui apparaissent dès le mois d'août 1830 parmi les partisans de la nouvelle dynastie. Deux tendances, deux interprétations de la révolution de Juillet sont représentées dans le premier ministère constitué par Louis-Philippe le 11 août. Le parti de la "résistance", qui n'est pas l'ancêtre du parti de l'ordre de 1849, car il lui manque la force de l'Église et celle de la grande propriété foncière, en majorité légitimiste et hostile, reste encore imprégné de libéralisme politique; pour lui, il n'y a pas eu de révolution en juillet 1830, mais une riposte au coup d'État qui représentaient les ordonnances de Charles X (In: DUBY, 1999, p.599-600).

Ces événements historiques composent la scène dans laquelle Victor Hugo est inséré, en arrivant à interrompre son roman **Notre-Dame de Paris** pendant les émeutes, qui lui frappent dans ses occupations journalières, et à cause aussi de ses convictions et opinions politiques qui commencent à changer et qui l'obligent de déménager, en quête d'un endroit qui donne à lui et à sa famille plus de sécurité.

C'est en fonction de ce mouvement entre l'histoire et la vie d'Hugo, que Seebacher affirme que le roman historique met en scène le passage du Moyen-Âge à la Renaissance, en analysant le temps dans lequel la ruine des monuments était plus en évidence que leur construction, de même qu'il présente l'église de transition entre le roman

et le gothique, au début de 1482. Ainsi, Seebacher est pour la dénomination de **Notre-Dame de Paris** comme roman historique, pendant que son auteur, Hugo, travaille pour établir une philosophie de l'Histoire, et qu'il ajoute aussi ses éléments autobiographiques, puisque les bouleversements de la Révolution de 1830 ont déclenché un détour dans l'écriture de l'œuvre. Dans cette période, où le récit a été écrit, Hugo a pu reconnaître et analyser ces événements historiques et même ceux qui ont traversé son œuvre sans qu'il s'en rend compte, comme le souligne Seebacher à propos de l'analyse du manuscrit de **Notre-Dame de Paris**:

Ce roman "ironique et railleur", comme le jeune Jean Frolo, confesse, à étudier scrupuleusement le manuscrit, que la Révolution de 1830 l'a détourné de son cours, que l'éclair de Juillet, comme disait Michelet, l'a illuminé de puissances nouvelles et, à proprement parler, transfiguré (1975, p.1.045).

La transfiguration citée se présente peuplée de symboles qui font développer des recherches en quête de la découverte de leur signification, puisque quand le critique mentionné fait référence au jeune Jehan Frolo⁸, il ajoute, par conséquent, les caractères ravissants de la jeunesse, comme de ceux qui vivent la vie. La symbolisation de la jeunesse, incarnée par l'ironique et moqueur Jehan Frolo, est ainsi transposée au roman **Notre-Dame de Paris**, qui, "ironique et railleur", a fait un nouveau parcours: soit un détour après les événements historiques qui ont changé l'Histoire, soit un détour à l'égard des convictions politiques d'Hugo, ou encore un détour "ironique" qui a permis à Hugo un élargissement du délais à la présentation finale à son éditeur.

⁸ C'est le frère benjamin de l'archidiacre, dont celui-ci a joué le rôle de père adoptif, après la mort de leurs parents.

Cependant, la fatalité et la mort, qui jouent un rôle tellement important dans le drame de **Notre-Dame de Paris**, ne suppriment pas l'esprit suffisamment plein d'espérance et d'ironie, que l'on peut remarquer dans celui de Jehan Frollo.

Encore selon Seebacher, il s'agit d'un roman au genre de Walter Scott, qui raconte l'histoire passée avec un regard du présent, c'est l'anachronisme de la réunion de deux époques, comme le remarque ce critique, dans la citation suivante:

C'est que l'analogie entre l'époque où se déroule l'action de **Notre-Dame** et l'époque où le roman s'écrit justifie bien des anachronismes, bien des allusions du roman [...] Et une révolution qui n'est pas une, mais témoigne pour les révolutions futures, l'assaut de la cathédrale ou les Trois Glorieuses. Ainsi les structures analogiques de la chronologie s'ajoutent à celle de la personnalité et à celles de la culture livresque pour former le réseau d'interprétation générale dans lequel prennent place tous les détails d'actualité qui fourmillent dans le roman et dissimulent de leur flamboiement l'architecture de l'œuvre, en son suspens aérien comme en ses fondations obscures (1975, p.1.072-1.073).

Le soulèvement populaire, figuré dans le roman par l'assaut des truands à la cathédrale dans le but de sauver la Esmeralda, peut, selon la conception du critique, "dissimuler" les émeutes historiques de 1830, en tant que "fondation obscure", pour bâtir "l'architecture" du roman. La construction du récit accompagne les révoltes du peuple, qui ont certainement bouleversé les idées politiques du poète Hugo, pendant qu'il a témoigné les "Trois Glorieuses". En effet, "le 27, le 28, le 29 juillet 1830, l'émeute parisienne devenait révolution, forçait Charles X à l'abdication et chassait sa dynastie. La jeunesse des écoles et les ouvriers typographes encadrent les rassemblements populaires, grossis par les ouvriers..." (TUDESQ, in DUBY, 1999, p.598).

Selon Seebacher, qui considère comme le personnage central, Claude Frollo, l'archidiacre, représente le sacré, en raison de sa fonction dans l'église, ainsi que le pouvoir scientifique. Père adoptif de Quasimodo et le passionné fanatique de la Esmeralda, ce

personnage, qui incarne le modèle de quelqu'un de sage, cultivé, attaché aux sciences, semble correspondre à la psychologie, à la subjectivité de l'auteur. L'amour d'Hugo pour Adèle est interdit comme celui de Frolo par la belle Esmeralda. La famille Hugo est également destinée à être une famille impossible à cause de la séparation des parents. Le thème "orphelins" est, par conséquent, fréquemment répété dans la caractérisation de ses personnages. Et les thèmes du vertige produits à partir de la mort de sa mère en 1821, pendant que tout est conflit, soit dans sa vie intime, soit dans ses convictions politiques est bien remarqué. Tout se rapproche des événements sociaux qui traversent la France et qui vont déferler des conflits, qui seront aussi ceux des personnages de **Notre-Dame de Paris**, comme le conçoit Seebacher dans la citation suivante:

Et la distribution s'en fera dans un roman historique qui devient roman de l'Histoire, précisément parce que la mémoire personnelle peut seule donner à la succession des événements, à l'écroulement des monuments ce principe de continuité et d'intelligibilité, de malheur et d'espoir, que Hugo appelle la Destinée ou l'Anankè (1975, p.1.047).

Le sacre de Charles X à Reims, en 1825, ainsi que les réflexions du poète officiel, Hugo, dans sa solitude et ses contradictions internes, deviendront les souvenirs personnels indissociables d'une archéologie du savoir politique, de telle façon que "le roman de 1830 joue de la cathédrale parisienne contre la cathédrale de Reims, car l'origine de l'intrigue se trouve précisément à Reims...", comme le renforce Seebacher (1975, p.1.049).

La révolution intérieure chez le poète conduit à une révolution métaphysique après la mort du père Hugo. Le pessimisme et le deuil par la mort du père seront signalés et répandus dans plusieurs travaux de Victor Hugo et principalement dans **Notre-Dame de Paris**, comme le souligne Seebacher, dans le paragraphe ci-dessous:

Et en fin de compte, c'est dans le sous-sol du gibet de Montfaucon qu'avec les cadavres de la Esmeralda et de Quasimodo tombent en poussière les faux semblants du roman historique et pittoresque, l'horreur parfaitement historiques, elle, de l'enfermement de la femme dans l'insignifiance et du peuple dans la monstruosité (1975, p.1.051).

Les événements historiques, selon Seebacher, ne sont ni vrais ni racontés d'une manière fidèle, selon l'opinion de la critique générale de l'œuvre d'Hugo. Cependant, ce n'est ni la vraisemblance, ni l'histoire que cet auteur-ci prend des historiens ce qui l'intéresse, mais surtout la liberté de faire sa propre interprétation. Les choix des personnages, des traits de l'histoire et de la trame se constituent à partir de la liberté de leur auteur, et comme le remarque encore Seebacher: "L'art du roman peut donc alors s'honorer d'être à la source même de la constitution de l'Histoire, qui est toujours un dialogue relatif entre des époques différentes" (1975, p.1.064). C'est le style de l'écrivain qui va établir ses normes, qui va construire son paysage littéraire, en créant ses pages, comme l'observe Seebacher dans les mots suivants: "Appuyé sur une documentation parfaitement circonscrite, le travail de la fantaisie et de l'imagination cherche la voie du réalisme critique" (1975, p.1.064).

En outre, la question principale dans **Notre-Dame de Paris**, selon Seebacher, est celle du savoir, de l'érudition, de la quête de connaissance, de laquelle Hugo s'occupait, pendant toute sa vie. Et peut-être c'est Gringoire celui qui joue la doublure d'Hugo, parce que "c'est lui qui tient le rôle de la carrière sérieuse, des affaires de littérature et de manque d'argent..." (1975, p.1.068).

En ce qui concerne encore l'analyse de Seebacher, il est important de préciser que pour ce critique, l'église de Notre-Dame est l'intersection de plusieurs églises, de plusieurs architectures. Le livre **Notre-Dame de Paris** se configurerait comme une œuvre

intertextuelle: "pas un mot qui ne soit emprunté, pas une phrase qui ne s'inscrive dans une intertextualité complexe" (SEEBACHER, 1975, p.1.081). Cette conviction du critique littéraire par rapport à **Notre-Dame de Paris** paraît mettre en relief que les lignes d'inspiration du roman ont suivi quelques lignes générales, quelques principes fondamentaux, et ses personnages pourront avoir des similitudes à d'autres personnages déjà créés dans d'autres romans du passé. Et l'opposition qui les caractérise fait naître, d'une façon générale, une figure autre qui va remplacer ses doubles. Ainsi, par exemple, Seebacher va opposer à la Esmeralda, Rébecca d'**Ivanhoé**, ce qui va donner une médiation dialectique, comme il souligne dans les mots suivants: "À la race juive que Normands et Saxons méprisent d'un commun accord dans **Ivanhoé** correspond dans **Notre-Dame de Paris** la race bohémienne, 'égyptienne'" (SEEBACHER, 1975, p.1.062).

En effet, cette "médiation dialectique", citée par Seebacher, semble illustrer de manière exemplaire le fait que **Notre-Dame de Paris** se montre comme une œuvre intertextuelle, donc plurielle, élément basilaire pour le développement de ce mémoire.

2.2 LA CHUTE COMME DESTINEE, PAR JEAN MAUREL

Deuxième critique ici commenté, Jean Maurel remarque dans son introduction à **Notre-Dame de Paris**, en 1972, dans la Collection Livre de Poche, le passage de l'écriture sur la pierre à l'écriture sur le papier, en caractérisant l'œuvre comme celle de la transition, aussi qu'en ajoutant les préoccupations d'Hugo par rapport aux transfigurations qu'ont subi des bâtiments anciens après leurs restaurations.

Jean Maurel, dans son analyse de l'œuvre, souligne qu'il s'agit d'un exemple du passage de l'architecture au livre, cela veut dire de l'écriture sur la pierre à l'écriture sur le papier, comme il le remarque dans les mots qui suivent:

Tout semble conspirer à faire de l'auteur de **Notre-Dame de Paris** le dernier grand bâtisseur de Livres et d'Œuvres: que cette vocation se mette au service du peuple ne change rien à son sens édifiant: **Notre-Dame de Paris** serait le paradigme de l'architecture populaire passé de la pierre au livre de papier (1972, p.XIV).

Ce critique présente ses arguments, en explicitant qu'Hugo utilise le modèle du monument architectural pour faire rapprocher ces deux travaux, puisqu'ils construisent une identité au fur et à mesure qu'ils doivent suivre les parcours de la création pour bâtir, soit le monument en pierre, soit le monument en papier. Hugo suit, selon Maurel, les mêmes étapes nécessaires à former un ensemble monumental, en arrivant, de pierre en pierre, de mot en mot, au bout de leur création. Et, puisqu'il s'agit d'une œuvre qui parle du peuple par la simple voie du papier, c'est le peuple qu'elle devra atteindre.

Pour Maurel, l'inscription du mot grec *Anankè*, arraché au mur du bâtiment, cherche à annoncer, dès le début de **Notre-Dame de Paris**, le destin, la fatalité de l'œuvre, cachés dans l'énigme de ce mot, comme il le souligne dans l'extrait qui suit:

L'édifice condamné est marqué au front. Mot détaché sur une feuille détachée: dans le "tas de pierres" du manuscrit on trouve un lambeau, un fragment, une page arrachée d'un dictionnaire grec, torturé, au mot "ANAIK'H": anankè de l'anankè (anankai = tortures) (1972, p.XIV).

C'est la marque qui définira la destinée soit du monument, par rapport aux renouvellements, aux demolitions, soit la destinée du livre, lui-même. En outre, il ajoute qu'Hugo se préoccupait avec la restauration des bâtiments anciens, une fois que beaucoup de monuments parisiens ont subi des transformations qui les ont transfigurés. Ce

fremissement contre les démolisseurs est devenu depuis quelques années, sa véritable guerre personnelle, comme le remarque Maurel dans ce commentaire: "Ce poids de la pierre et son prix ne sont-ils pas d'avance marqués par cette 'guerre aux démolisseurs', cette défense des monuments du passé contre 'les vandales' que le jeune Hugo soutient avec passion?" (1972, p.XIII).

C'est ce "casse-tête", l'énigme qui entoure le mot grec, l'élément qui précède même l'écriture du récit. C'est cette énigme qui annonce la ruine du monument et du livre. Le mot *Anankè*, selon Maurel, ne dit rien, mais il s'agit d'un spectre, d'une menace de quelque chose qui pourra s'installer contre les deux monuments, symbole de l'inattendu. Cette inscription incite ainsi vers l'inconnu, de même que l'écriture du poète, comme l'affirme Jacques Maurel dans la citation suivante: "L'entaille de l'écriture signe son procès d'effacement: elle ne dit rien d'autre qu'elle-même ou plutôt désigne en avant d'elle-même le texte dont elle est extraite dans la spirale vertigineuse, le tout sans commencement et sans fin du rouleau de l'écriture. Incitation..." (1972, p.XIV-XV). De ce fait, il semble que c'est l'énigme de l'écriture d'Hugo qui construit cet édifice hybride, transitoire, qui ne cesse pas de changer, vers le néant.

Ensuite, dans "La loi de la chute et la dilapidation: le monument-tas de pierres", Maurel commente le principe de la chute, lequel va conduire sa pensée critique. Selon sa propre définition, "ce principe n'a rien à voir avec la gravité du dogme du péché originel, ni avec quelque version laïcisée de celui-ci. Ce n'est pas la loi de la chute des âmes, ou des consciences, mais, de manière très élémentaire, la loi de la chute des corps" (1972, p.XXVIII). Il ne s'agit pas de la loi de la chute des esprits, de la raison, mais, au contraire, c'est la chute des corps entraînés par la loi de gravitation elle-même. Sans rien épargner, cette loi menace donc la solidité de la cathédrale, qu'il faut garder, parce que "Notre-Dame

est en ruine, c'est-à-dire un signe, un monument même de cette loi. Aussi faut-il la préserver" (1972, p.XXVIII). Même le destin de chaque personnage sera prisonnier de cette menace, de cette ruine, ce qui apparaît représenté par l'utilisation de métaphores remplaçant les attributs des personnages. Tout cela, selon Maurel, va jouer un rôle important dans cet entassement de pierres. Ainsi, Quasimodo se montre comme une "pierre déplacée", l'archidiacre comme "l'homme de pierre", la Esmeralda comme une "pierre précieuse de pacotille" et Pierre Gringoire, le "miracle de la pierre".

Ces images de pierre finissent toutes par être attirées par le pavé. Même si le critique n'a pas établi un rapport entre le sens de la chute et celui de l'âme, on observe que, à partir du **Dictionnaire des Symboles**, il est possible de voir une représentation de la pierre aussi importante que celle de l'âme, comme on peut lire ici: "*La pierre et l'homme* présentent un double mouvement de montée et de descente. L'homme naît de Dieu et retourne à Dieu. La pierre brute descend du ciel; transmuée, elle s'élève vers lui. Le temple doit être construit avec de la pierre brute..." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.596). Au lieu d'accomplir la chute, dans cette compréhension, la pierre retourne à la hauteur, à partir de son entassement, c'est-à-dire de son utilisation dans les temples, comme dans celui de la cathédrale. En revenant à Maurel, il est important de souligner que l'attraction exercée par cette loi universelle rassemble des gens communs. C'est sur le pavé, qu'ils construisent leurs vies, ce qui vient à l'encontre de la liberté que l'écriture d'Hugo vient démontrer, qui est celle du paradoxe, celle de l'opposition, comme bien l'annonce Maurel à partir des mots ci-dessous:

Tout au contraire. C'est en faisant s'écrouler les illusions, en descendant du ciel sur la terre, que **Notre-Dame de Paris** nous donne la leçon de liberté. En devenant tas de pierres, la cathédrale ne fait pas que mourir: elle se transmute, comme tout l'édifice du passé (1972, p.XXX).

Le commentaire du critique continue, en ajoutant que le sujet de l'œuvre mène à un écroulement, celui-ci ayant un pouvoir tout à fait conquérant, car, pour Maurel, c'est bien la destruction qui sauve. En fait, cet élément a le but de pousser l'œuvre à ce rang des œuvres qui dépassent, des œuvres en ruines, comme la cathédrale, qui doit être préservée. L'expression "tas de pierre" apparaît imprimée de signifiants autres que ceux de décombres tout simplement, en se rapportant plutôt à une construction littéraire, ce qui fait que les questions suivantes s'imposent à ce critique: **Notre-Dame de Paris** serait-elle une œuvre architecturale en ruine ou un édifice en construction? Serait-elle une œuvre du passé ou une œuvre du futur? Et c'est Maurel même qui semble répondre à ses propres questions: "**Notre-Dame** est un caprice, un incroyable caprice du présent, un entêtement infantile à refuser d'accepter, le télescopage du futur et du passé dans l'insurrection, dans la présence active, violente, intransigeante à l'histoire" (1972, p.XXXIII).

À partir de ces mots de Maurel, à propos de l'œuvre en question, on peut dire que le poète se déguise en plusieurs personnages pour faire sa propre révolution. Une révolution dans laquelle ses armes deviennent son style et ses lettres, une affirmation que l'on peut trouver encore dans les mots de Maurel, quand il se pose une nouvelle fois des questions:

Notre-Dame de Paris, chef d'œuvre de style? Le style, n'est-ce pas cette agressive attaque de la plume qui lacère, perce la chaîne du texte, et fait surgir dans le rêve de la fiction l'intervention impatiente d'un geste, la pointe d'un coup de poing, d'un coup de main? [...] Mais enfin, ce perturbateur n'a guère d'autres munitions que son encrier, sa plume et son papier? [...] Révolution dans les lettres? dans les esprits? Travail idéaliste et dérisoire? (1972, p.XXXIII).

Il s'agit donc d'un homme qui sort de la révolution de 1830 en envisageant un avenir divers, prend ses armes à l'aide de ses outils de travail: sa plume, son encre et son

poing avec lesquels il va se battre pour affirmer son discours littéraire et révolutionnaire dans le récit de sa **Notre-Dame**, sur du papier.

L'analyse de Maurel finit par se tourner vers la flèche de Notre-Dame, dont Hugo regrette l'amputation, mais laquelle, il lui a peu à peu restituée, d'une manière symbolique, par son œuvre, en ayant l'aide de sa plume, avec laquelle il va rétablir ses traces, et, d'un coup de maître, il "a bien tendu l'arc et a visé juste: au crépuscule du XX^e siècle, la flèche qu'il a lancée en souriant, à la dérobée, de la main gauche, nous frappe en plein cœur" (1972, p.XXXVI), comme l'ajoute Jean Maurel, en croyant qu' Hugo va transpercer les cœurs des lecteurs du XX^e et de ceux qui le liront après.

2.3 UN ROMAN A DECHIFFRER, PAR GABRIELLE CHAMARAT

Selon Gabrielle Chamarat, dans la préface de **Notre-Dame de Paris** de la Collection Pocket classique, en 1989, il y a deux points principaux qui doivent être soulevés lors de la lecture de **Notre-Dame de Paris**: en premier lieu, qu'il s'agit d'une œuvre qui inspire une véritable philosophie de l'art, et en deuxième lieu, qu'elle incite le lecteur à la réflexion et à l'interprétation de l'histoire. Selon cette critique littéraire, les mouvements de l'histoire donneront un sens au roman, de même qu'ils serviront à comprendre les événements contemporains de 1830. La surprise paraît moins forte quand la connaissance des faits passés explique l'histoire présente ou anticipe l'avenir. C'est à peu près par cette manière qu'Hugo entend la dénomination historique de son roman, comme le remarque Chamarat dans l'extrait que l'on transcrit:

En même temps que le sens de l'histoire se précise dans l'éclat de la révolution de 1830, le sens du roman lui-même s'éclaire d'un jour nouveau. Il sera "historique" à la manière où l'entend Hugo, dans la mesure où la représentation du passé aidera à l'intelligence des mouvements, des surprises de l'histoire contemporaine. La narration a trouvé le lieu philosophique de son unité, la création littéraire sa juste place dans et par-delà le politique (CHAMARAT, 1989, p.8).

Cette nouvelle façon de raconter des faits historiques va se configurer comme une écriture qui dépasse les modèles conservateurs de leur époque, en s'appuyant dans les événements qui vont servir au milieu et au temps, auxquels cette pratique s'insère, en s'y présentant comme une voie par laquelle les lecteurs puissent comprendre et analyser ces mêmes événements historiques.

Hugo laisse au lecteur le droit de réfléchir et de comprendre les changements historiques, sans y ajouter sa morale, en même temps qu'il présente des contradictions, comme le dit Chamarat dans la citation suivante: "C'est en effet dans les contradictions de la représentation de l'histoire, des milieux sociaux, de l'anecdote, des personnages, que le récit trouve son sens et ouvre la lecture à une interprétation possible de l'histoire contemporaine" (1989, p.9). La richesse de ces contradictions font réfléchir le lecteur, au fur et à mesure que les faits historiques émergent comme des échos qui se répandent vers l'avenir, comme un passé lointain qui occupe toujours son espace. En effet, la critique du passé qui revient et du présent qui réfléchit, aide le lecteur à arriver à ses propres conclusions.

Choisissant, pour bâtir son récit, la Cathédrale de Notre-Dame, laquelle est inscrite dans les paysages parisiens, ainsi que dans le coeur des habitants de Paris, certains de ses critiques littéraires, comme par exemple Chamarat, remarquent l'inscription de certains événements biographiques d'Hugo, dans son œuvre. Cela signifie qu'il recrée dans le roman ses drames personnels, dont les enfants abandonnés par leurs parents et

l'évolution de la pensée politique jouent un rôle très important. Après l'abandon des idées ultraroyalistes, le jeune Hugo se tourne vers le "socialisme", qu'il a conçu comme la suprématie des questions sociales sur la politique. Et, à propos du sujet de ses changements politiques, de son éloignement des idées ultra, il est important de remarquer que plusieurs années plus tard, dans **Les Misérables**, il ajoute sa propre définition d'ultraroyaliste, comme il le conçoit dans la citation suivante:

Être ultra, c'est aller au delà, C'est attaquer le sceptre au nom du trône et la mitre au nom de l'autel; c'est malmener la chose qu'on traîne; c'est ruer dans l'attelage; c'est chicaner le bûcher sur le degré de cuisson des hérétiques; c'est reprocher à l'idole son peu d'idolâtrie; c'est insulter par excès de respect; c'est trouver dans le pape pas assez de papisme, dans le roi pas assez de royauté et trop de lumière à la nuit; c'est être mécontent de l'albâtre, de la neige, du cygne et du lys au nom de la blancheur; c'est être partisan des choses au point d'en devenir l'ennemi: c'est être si fort pour, qu'on est contre. L'esprit ultra caractérise spécialement la première phase de la Restauration (HUGO, 1951, p.636).

L'extrait précédent souligne les contradictions qu'Hugo, lui-même a vécues pendant qu'il était jeune, pendant qu'il était ultra. Mais c'est dans l'époque de l'écriture de **Notre-Dame de Paris** qu'il s'est éloigné de ces idées familiales et qu'il a eu la certitude que la république serait le régime qui pourrait conduire à la liberté de l'homme. Celle-ci représentera pour lui l'avenir de l'histoire. Le déplacement de ses idées et de ses réflexions sont tout à fait ce que l'on peut suivre dans **Notre-Dame de Paris**. Comme l'affirme Chamarat, dans le paragraphe ci-dessous:

C'est alors qu'Hugo date lui-même l'évolution de sa pensée vers le "socialisme", c'est-à-dire, un système qui accorde la prééminence aux questions sociales sur les idées politiques. En 1829, l'avant-dernier poème des Orientales chante la gloire de Napoléon. En 1830, la révolution de Juillet le convainc que la république est le régime de l'avenir, même si elle doit s'accomoder d'abord du mot "monarchie" (1989, p.12-13).

C'est l'épanouissement de ses nouvelles idées politiques, comme le remarque la majorité des critiques de son œuvre cités, ce qui l'a fait s'interroger sur les événements

historiques qui ont contribué à une sorte de dissémination de son écriture, comme le dit Chamarat: "L'interrogation sur le sens de l'histoire qui sous-tend le texte est elle-même prise directe sur l'expérience biographique de son auteur" (1989, p.12).

Comme la critique a déjà souligné, le drame tracé par Hugo va soulever aussi des expériences biographiques d'Hugo, soit ses expériences politiques, soit ses expériences personnelles, dont les aspects propres à la vie d'un orphelin, comme le remarque Chamarat. Ces aspects susciteront un intérêt particulier, une fois qu'Hugo, n'ayant pas été un orphelin proprement dit, a créé la situation d'un demi-orphelin, comme celle de celui qui a souffert le manque d'une famille après la séparation de ses parents. Ainsi, Jehan et Claude Frolo, Quasimodo, Esmeralda et Gringoire configurent, eux aussi, les personnages d'un drame familial. Ce drame suit un parcours où la fatalité va raffirmer l'impossibilité d'une famille, comme l'on peut remarquer dans les citations suivantes, dans lesquelles Hugo fait référence aux situations qui concernent les orphelins:

Orphelin, aîné, chef de famille à dix-neuf ans, il se sentit rudement rappelé des rêveries de l'école aux réalités de ce monde... [...] La compassion de Claude s'accrut de cette laideur; et il fit voeu dans son coeur d'élever cet enfant pour l'amour de son frère, afin que, quelles que fussent dans l'avenir les fautes de petit Jehan, il eût par-devers lui cette charité, faite à son intention... [...] elle profita d'un moment où l'enfant dormait sur son lit, car elle la couchait toujours avec elle, laissa tout doucement la porte entrouverte, et courut... (HUGO, 1975, p.145, 147, 213).

Ce sont des moments où le récit annonce l'avenir de chaque enfant: d'abord, l'avenir de Claude Frolo et celui de son frère Jehan Frolo; après, l'avenir de Quasimodo et, à la fin, l'avenir de la Esmeralda, dont la fatalité vient à partir du manque d'une famille, du manque des parents naturels, du manque de la mère. C'est la fatalité de l'impossibilité d'une vraie famille que le déroulement de l'histoire va précipiter vers une fin tragique qui

va peser sur la destinée de chaque personnage, comme l'affirme Chamarat: "Cette fatalité est déjà d'origine parentale" (1989, p.14).

En outre, dans le dire de Chamarat, la cathédrale de Notre-Dame est le symbole d'un passage de l'architecture romane à l'architecture gothique, et c'est elle qui a attiré, par conséquent, l'attention de l'auteur pour mettre en évidence ce monument qui rassemble l'art et l'histoire, comme l'explique le passage suivant de la préface en question:

Le désir, à partir de 1828 d'écrire un roman sur le Moyen Âge marque une étape décisive, car la prose narrative permet d'effectuer ce rapport au présent, et de donner sens au choix d'un tel retour en arrière sur l'époque médiévale. Ce sens passe par celui, précisé, du monument lui-même, matière et symbole d'une philosophie qui embrasse à la fois l'art et l'histoire (1989, p.10).

Et, même avant cette époque, la passion d'Hugo de l'architecture médiévale a été bien remarquée, en 1825, dans son article "guerre aux démolisseurs", ainsi que dans la préface de 1826, dans **Odes et Ballades**, lorsqu'il l'affirme: "Une cathédrale gothique présente un ordre admirable dans sa naïve irrégularité; nos édifices modernes, auxquels on a si gauchement appliqué l'architecture grecque ou romaine, n'offrent qu'un désordre régulier" (HUGO, 1964, p.281).

De ce fait, Chamarat se pose cette question: "que souhaiterait Victor Hugo?". Cette critique essaye de comprendre les idées d'Hugo et de répondre elle-même à ses questions à partir des mots suivants: "Le livre n'a pas pour objet de replacer le cours de l'histoire dans celui d'un temps 'romantique', flux sans fin, plongée dans l'éternité. Il a sûrement, entre autres, celui d'apprendre à lire ce mouvement de l'histoire comme surdéterminé" (1989, p.19).

En fait, l'étude littéraire ici présentée cherche à comprendre le mécanisme qui déclenche les classements, et non pas les classements proprement dits; en d'autres mots, ce qui intéresse à cette étude c'est le processus de création littéraire lui-même, axé sur l'émergence de quelques images nucléaires à l'ensemble du roman. L'œuvre littéraire hugolienne dépasse la chronologie de son temps, en recueillant des éléments de son intériorité, de son monde, pour les lancer dans des approches d'une nouvelle architecture. **Notre-Dame de Paris** est un roman qui, comme l'architecture, s'est constitué à partir de son temps, de même qu'à partir d'autres temps, qu'Hugo a lus pour entreprendre son chemin de renouvellement éternel.

Ce renouvellement apparaît fréquemment symbolisé, dans **Notre-Dame de Paris**, par l'idée de la mort, qu'il reprend souvent comme représentation d'un passage pour un autre monde, comme une renaissance. Comme le met en évidence Gabrielle Chamarat, dans le but de souligner les thèmes de la mort et du renouvellement chez Hugo, "L'avenir du récit, à la fin de **Notre-Dame de Paris**, reste ouvert, par-delà ses morts" (1989, p.18).

Chamarat finit sa critique en mettant en valeur les questions qui adviennent des retournements et des effacements de l'histoire, que le roman moderne, comme l'a conçu Hugo aurait le pouvoir de traduire et de déchiffrer. La critique conclut que "dans l'entrelac des destinées individuelles et collectives, comme des temporalités, dont les significations sont suspendues, que l'avenir délivrera peut-être, peu à peu, à la manière dont on décrypte un portail ou dont on déchiffre Dante ou **Notre-Dame de Paris**" (1989, p.19).

On voit donc qu'Hugo ne résume pas seulement le Romantisme, il le dégage par une écriture de la modernité, dans la mesure où le seuil entre le réel et le fantastique n'est

pas claire, en faisant que ses voix soient en même temps celles de son silence, de son intériorité, comme celles des voix multiples de son monde.

2.4 PARIS ET L'EVOLUTION DES TEMPS, PAR LOUIS CHEVALIER

Louis Chevalier organise la préface de **Notre-Dame de Paris** de l'édition Gallimard, de 1974, au tour de deux idées principales visant à définir le terrain dans lequel l'auteur a placé son œuvre. D'abord, s'il s'agit d'un fait littéraire et, ensuite, s'il s'agit d'un événement de l'histoire de Paris. En ayant ce propos, le critique entame un long chemin dans l'histoire, en retournant à un passé très lointain, pendant qu'il prend, lui aussi, son vol d'oiseau sur Paris, la "ville lettrée", comme l'a nommée Hugo dans sa Note à la huitième édition de **Notre-Dame de Paris**. En ce qui concerne la conception de **Notre-Dame de Paris** comme un fait littéraire, Chevalier remarque quelques points pertinents, dans la citation ci-dessous, entrecroisés de la pensée hugolienne:

Le fait littéraire a souvent été décrit, commenté, expliqué, non l'événement d'histoire qui reste encore singulier et obscur. Son analyse mérite d'être esquissée "pour sa signification, pour son mystère, pour le sens qu'elle renferme, en un mot pour l'énigme qu'elle propose éternellement à l'intelligence": ce que dit Hugo du mystère de la cathédrale s'applique au mystère non encore élucidé et même non encore perçu du roman (1974, p.7-8).

C'est ainsi que le mystère qui encercle la cathédrale va poursuivre celui du roman et sa destination littéraire, en quête d'entrelacer et de vérifier plusieurs éléments de l'histoire, soit celle du passé, soit celle du présent, pour les raffirmer ou pour les reconfigurer.

Les détails du vieux Paris ont été pris des **Mémoires de Messire Philippe de Comines** (XV^e siècle), de Du Breul, dans **Le Théâtre des Antiquités de Paris**, publié en 1612, et de Sauval, historien du passé qui a écrit, dans trois gros volumes, **l'Histoire et recherche des Antiquités de la ville de Paris**. Rédigé en 1724, cet ouvrage, à la gloire de l'urbanisme louis-quatorzien, souligne l'insalubrité et le danger qui régnaient précédemment dans le Paris "gothique", mais qui a remarqué et dessiné, sous forme de mots, ce Paris antique. C'est à partir de la recherche parmi ces ouvrages anciens qu'Hugo a trouvé les images d'un Paris moyenâgeux pour créer son œuvre littéraire, comme le remarque Chevalier dans l'extrait suivant:

... à côté de ces lourds morceaux d'une facile érudition, à côté de ce décor moyenâgeux emprunté aux Théâtres d'antiquités parisiennes du XVII^e et du XVIII^e siècles, il est des emprunts moins apparents, plus dispersés, mais qui révèlent chez Hugo une extraordinaire sensibilité parisienne, et qui contribuent peut-être davantage à donner à ces spectacles du XV^e siècle, une telle impression de vérité que le lecteur a le sentiment d'y assister (1974, p.10-11).

Hugo a été touché par les images parisiennes. Surtout par celle de la cathédrale de Notre-Dame. L'édifice en pierre est poussé au rang des grands monuments chez Hugo, et comme l'affirme Chevalier: "Notre-Dame de Paris", et non la cathédrale comme on dit la cathédrale de Reims, de Chartres ou d'ailleurs. "Notre-Dame de Paris" et j'ajoute en moi-même, complétant et interprétant, "de Victor Hugo" (CHEVALIER, 1974, p.15). Elle est tout simplement **Notre-Dame de Paris**, comme l'a conçue Hugo. C'est grâce à lui qu'elle porte un mystère, qu'elle vit, qu'elle souffre, qu'elle est connue par les traces de la fatalité. Les images suscitées par l'imaginaire du poète ont donné vie à la pierre, et les images du mystère de la cathédrale, ainsi que celles des mystères des personnages, comme Quasimodo, la Esmeralda et l'archidiacre ont créé des transformations, comme l'exemplifie Chevalier dans cette citation: "La rosace, qui pour le Moyen Âge chante le paradis, devient gouffre d'enfer. Le monstrueux Quasimodo l'incarne; elle est son âme..." (1974, p.16).

C'est l'image de la beauté qui va se confondre avec celle de la terreur. C'est avec Hugo que la cathédrale deviendra effrayante. C'est son imagination qui va imposer l'image d'une cathédrale qui va s'affirmer comme une personnalité et une énigme qui dépassent même le mystère de la religion, dans la mesure où cette énigme se rapporte aussi à la profondeur de l'âme humaine.

En outre, l'influence irrésistible de la ville et de ses habitants fait bouger le drame. C'est Paris qui est dans le roman, incarné dans l'imaginaire du poète. Symbole de la beauté, Notre-Dame est le reflet de la ville, car elle a son image réfléchi du haut de la cathédrale. Et au début du dix-neuvième siècle, les ombres du Moyen Âge sont toujours présentes dans l'architecture et dans les ruelles étroites et noires, comme le décrit Chevalier:

C'est Paris encore moyenâgeux dans lequel vit Hugo et qui laisse dans le livre sa trace bien davantage encore et peut-être autrement que l'auteur ne l'a voulu et ne l'a cru. C'est l'influence déterminante, disons, le déterminisme de ce présent, d'un présent encore chargé de passé, qui prête vie à ce passé... (1974, p.20).

C'est l'antique du vieux Paris, qui y vit à l'époque de l'écriture du livre, qui selon Chevalier, va être proclamé et inséré dans l'imaginaire d'Hugo. Les lectures qu'il fait s'entrecroiseront avec ses promenades, pour décrire et réinventer la ville d'autrefois. Et, encore, selon Chevalier, la cathédrale n'a d'autre but que celui de contempler la ville, comme il l'affirme dans ce passage: "De même que le chapitre 'Notre-Dame' prépare le 'Paris à vol d'oiseau', on dirait que la cathédrale n'a d'autre but et d'autre intérêt que de permettre de contempler l'immensité de la ville" (1974, p.19). C'est à partir de Notre-Dame que les yeux vont s'éclaircir, en regardant la ville et son paysage, la fascination imagée qu'éveille Paris, soit dans le panorama topographique de ses toits, de ses fumées, de ses contours, soit dans le souterrain caché et obscur de ses égouts, en dénonçant aussi un Paris

sombre, comme le souligne le critique en question dans les mots qui suivent: "... le Paris souterrain, ou plutôt cette obsession d'un Paris enfoui, caché, criminel sans doute et certainement malsain, qui bien avant les égouts des Misérables habite les soubassements et les caves de ce livre" (CHEVALIER, 1974, p.20). Effectivement, ce thème, cette "obsession", dans le dire de Chevalier, pour les égouts visent à présenter l'originalité de la ville à partir de procédés pareils chez plusieurs écrivains de cette époque-là. De ce fait, Hugo revient encore au sujet des égouts, auxquels il consacre un grand volume de pages dans **Les Misérables**, comme on vérifie dans les mots suivants: "Paris avait l'égout. La truanderie, cette picareria gauloise, acceptait l'égout comme sucursale de la cour des Miracles... L'égout, c'est la conscience de la ville" (HUGO, 1951, p.1.286).

C'est en regardant cette ville pleine de vie, qui est aussi charmante et glamourieuse, dans le désordre de ses ruelles étroites et noires, encore hantées par le passé, qu'Hugo, va recréer et décrire Notre-Dame à partir de son propre regard. Cependant, cette description ne peut pas se faire sans que les gens qui peuplent cette ville ne soient pas mentionnés dans des portraits et des images d'Hugo. Ses contemporains, comme le remarque Chevalier, y jouent un rôle bien important: celui des parisiens de toujours, comme il le renforce dans la citation ci-dessous:

Si les gens de 1830 ou plus généralement les contemporains de Hugo et la population au milieu de laquelle il vit, qu'il connaît et qu'il aime, jouent un rôle dans ce livre, c'est parce qu'ils permettent à l'auteur de recueillir une tradition de description parisienne qui exprime en partie la réalité de la ville et qui, par ailleurs, est elle-même une réalité: une opinion sur les Parisiens qui, malgré l'évolution des temps, ne change guère au long des siècles... (1974, p.23).

Cette idée d'un Paris passé-présent qui habite l'imaginaire des habitants de la ville est récurrente dans l'ouvrage hugolien analysé, comme il le souligne dans la phrase qui suit tirée des **Misérables**: "La mémoire du peuple flotte sur ces épaves du passé" (HUGO,

1951, p.468). C'est ainsi que la trace d'un passé vécu récemment ou d'un passé lointain ne s'efface pas. Cela signifie que les souvenirs sont inscrits dans la mémoire de la ville ainsi que dans la mémoire des gens qui la peuplent. Les révolutions qu'a subies Paris sont racontées par Hugo de manière que les événements du réel se confondent avec ceux de son imaginaire. Les truands de la Cour des Miracles sont peut-être les mêmes qui ont fait les émeutes de 1830. "Et comment ne pas reconnaître ici et là des allusions aux événements?" (1974, p.22), s'interroge Chevalier.

La conformité d'opinions trouvée dans la pensée des critiques littéraires étudiés c'est peut-être celle qui voit le roman comme une œuvre de transition, une œuvre qui souligne le passage d'une écriture qui trace son chemin vers la Modernité. C'est la liberté de l'auteur en quête d'une nouvelle façon d'exprimer son art. Les événements liés au passé-présent de son pays, de sa ville, de sa famille, et de sa vie laissent parfois, selon ces critiques, des marques qui vont construire son écriture. Mais, c'est surtout sa liberté d'invoquer "l'imagination, le caprice, la fantaisie", comme l'affirme le poète Hugo, ce qui configure "le mérite" de son œuvre. Et comme le dit aussi Chevalier: "Ce sur quoi la critique littéraire unanime est d'accord" (1974, p.13).

[ilustração]

3 IMAGES SYMBOLIQUES DE NOTRE-DAME DE PARIS

Il est stérile de ramener l'œuvre à l'état de l'explicite pur, puisque alors il n'y a tout de suite plus rien à en dire et que la fonction de l'œuvre ne peut être de fermer les lèvres de ceux qui la lisent; mais il est à peine moins vain de chercher dans l'œuvre ce qu'elle dirait sans le dire et de lui supposer un secret ultime, lequel découvert, il n'y aurait également plus rien à y ajouter: quoi qu'on dise de l'œuvre, il y reste toujours, comme à son premier moment, du langage, du sujet, de l'absence (BARTHES, 1966, p.78).

Comme on a anticipé dans les chapitres précédents, **Notre-Dame de Paris** met en évidence les réflexions de Victor Hugo qui tiennent compte de sa pensée en ce qui concerne l'avenir de la cathédrale parisienne, à partir du fait selon lequel les vestiges grattés sur le mur du bâtiment ont la possibilité de disparaître sous l'effet de l'action du temps lui-même, ainsi que par l'action de la destruction de l'homme. D'après l'idée de cet écrivain, si les traces disparaissent, cela veut dire que les monuments architecturaux peuvent suivre le même chemin. Cette préoccupation de la fatalité est explicitée par Hugo, dès le début du livre, lorsque cet auteur remarque le suivant à propos de l'inscription de l'*Anankè*, sur le mur de la cathédrale:

Ces majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du moyen âge qui les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur (HUGO, 1975, p.3).

Cette marque qui fait circuler la trame du roman, comme une tour spiralée, va revenir sur cette inscription, comme la présence d'une image donnant de la mobilité aux personnages, toujours en quête de leurs avens. C'est dès le début du livre qu'Hugo annonce, par l'expression *Anankè*, l'éternel mouvement de construction et de démolition suivi d'un renouvellement soit du livre, soit de ses figurants, dont la cathédrale et son architecture vont occuper, en même temps, l'espace du réel et du symbolique.

La cathédrale a été montrée sous diverses formes à partir d'une pluralité de conceptions, c'est-à-dire à partir de la symbolisation de la lecture des images que chaque lecteur ou critique littéraire a faite. D'abord, on observe que le livre et son auteur semblent jouer, en même temps, à l'extérieur et à l'intérieur de ses tours. Ensuite, c'est donc la figure du dedans et du dehors qui nous attire l'attention. C'est comme l'écriture de Victor Hugo, qui nous pousse toujours aux contraires, soit par la manière explicite d'aborder certains thèmes, comme le bien et le mal, le sublime et le grotesque, la vie et la mort, l'amour et la haine. Il s'agit d'une inquiétante recherche qui nous porte à l'inconnu. Et cet inconnu, dans plusieurs situations, ne semble pas être tout simplement une figure issue de la dichotomie, mais surtout, une figure intermédiaire, de transition, à travers laquelle Hugo va construire une espèce de toile. Qu'est-ce qu'il y a sous ces images? C'est comme une danse à laquelle le lecteur est invité à participer. Et, comme invité à ce bal, il doit aussi faire des tours et des rondes, pour arriver à lire les contradictions du texte hugolien en question, cela veut dire avoir accès à cette sorte de Tour de Babel. Cela, nous fait penser à ces mots de Blanchot:

Il y a, dans la lecture, du moins dans le point de départ de la lecture, quelque chose de vertigineux qui ressemble au mouvement déraisonnable par lequel nous voulons ouvrir à la vie des yeux déjà fermés; mouvement lié au désir qui, comme l'inspiration, est un saut, un saut infini: Je veux lire ce qui n'est pourtant pas écrit (1955, p.257).

Ce parcours de recherche concernant **Notre-Dame de Paris** nous mène à ce "saut infini", dont nous parle Blanchot, à ce "vouloir lire ce qui n'est pas écrit". Cette traduction ou interprétation nous entame à chercher le caché, le non dit, qui finissent par conduire à la productivité du texte. Et de ce fait, le texte hugolien a les mêmes chemins à parcourir que ceux d'une construction. L'édifice, de même que le texte, est animé par les images qu'il représente. La lecture de Paul Valéry, dans son **Eupalinos**, par exemple, éclaire la similitude entre une œuvre littéraire et une œuvre architecturale, une fois que toutes les deux contiennent dans leur intérieur les procédés concernant ce qu'elles cherchent à reproduire. C'est le message à traduire que les deux ouvrages vont porter à l'avenir, comme si elles incarnaient d'une certaine manière, les maîtres qui s'étaient chargés de les bâtir, ce que l'on observe dans l'extrait suivant:

– Oh! dit-il, que tu es fait pour me comprendre! Nul plus que toi ne s'est approché de mon démon. Je voudrais bien te confier tous mes secrets; mais, des uns, je ne saurais moi-même te parler convenablement, tant ils se dérobent au langage; les autres risqueraient fort de t'ennuyer, car ils se réfèrent aux procédés et aux connaissances les plus spéciales de mon art... Dis-moi (puisque tu es si sensible aux effets de l'architecture), n'as tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets; les autres parlent; et d'autres, enfin, qui sont les plus rares, chantent? – Ce n'est pas leur destination, ni même leur figure générale, qui les anime à ce point, ou qui les réduisent au silence. Cela tient au talent de leur constructeur, ou bien à la faveur des Muses (VALÉRY, 1945, p.29-30).

Faisant écho à cette pensée, qui montre le talent et la sensibilité des mots de Valéry conduisant à la construction du texte littéraire, Sigmund Freud avait déjà affirmé que les poètes avaient déjà tout dit avant lui, comme il l'exprime dans les mots suivants:

Até aqui deixamos ao escritor de ficção descrever-nos as condições necessárias ao amor, que determinam a escolha de um objeto feita pelas pessoas e a maneira pela qual elas conduzem as exigências de sua imaginação em harmonia com a realidade. O escritor pode, realmente, valer-se de certas qualidades que o habilitam a realizar essa tarefa, sobretudo, de sensibilidade que lhe permite perceber os impulsos ocultos nas mentes de outras pessoas e de coragem para deixar que a sua própria, inconsciente, se manifeste (FREUD, 1976, v.XI, p.149).

En ce sens, Hugo se sert de ses images symboliques pour permettre l'émergence de l'inconscient du poète, l'espace où se cachent, à la fois, des démons et des anges, en y dévoilant une quête constante de l'inconnu, bien avant la découverte de la Psychanalyse et de l'inconscient, comme on a déjà mentionné.

Ainsi, à propos de ce sujet, on cite une phrase de Georges Gurvitch⁹, par laquelle cet auteur commente l'énigmatique question concernant le symbole, lorsqu'il dit que "les symboles révèlent en voilant et voilent en révélant" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.XII). De ce fait, les symboles possèdent une double valeur, puisque, en même temps qu'ils dévoilent les secrets cachés dans l'inconscient, ce que Bachelard appellerait "immensité intime", à partir de la décodification des images dont chacun crée le sens, ils demeurent aussi responsables pour l'occultation de la signification réelle qui réclame, quelques fois, d'être cachée.

3.1 LA ESMERALDA OU L'INDEFINISSABLE

L'immensité intime, illustrée ici par une double valeur, celle de l'ordre de l'indéfinissable, peut être vérifiée dans **Notre-Dame de Paris** à partir de la figure du personnage de la Esmeralda, par exemple, qui symbolise à la fois la jeunesse et la folie. Hanté par des défauts d'humanité, le roman présente des personnages possédant des rapports pleins de mystère qui s'entrecroisent par les jeux de la fatalité. Cependant, le seul qui paraît échapper à tels défauts, la flâneuse Esmeralda, porte en elle une image qui ne lui

⁹ Sociólogo e interlocutor de Fernand Braudel, professor da Universidade de São Paulo nos anos 50 (PERRONE-MOISES, 2004, p.149).

appartient même pas: celle de l'égyptienne, comme on peut remarquer dans l'extrait suivant:

Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire¹⁰, tout philosophe, scétique, tout poète ironique qu'il était ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision [...] Elle dansait, elle tournait, elle tourbillonnait sur un vieux tapis perse [...] Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes [...] et tandis que la folle jeune fille de seize ans dansait et voltigeait au plaisir de tous... (HUGO, 1975, p.62-64).

Les lecteurs regardent imprimées, chez elle, des attitudes conventionnellement regardées chez son soi-disant peuple d'origine: la liberté, la sauvagerie, la beauté. Pourtant, la Esmeralda de Victor Hugo se constitue comme une égyptienne naïve, qui flâne, qui se laisse aller et dont l'image est créée par la construction du récit, dans la mesure où, juste dans le commencement de l'extrait ici commenté, par exemple, on se met à en élaborer des hypothèses: "jeune fille", "fée" ou "ange"?

C'est la culture regardante, pour employer un terme utilisé par Daniel-Henri Pageaux, dans l'article "De l'imagerie culturelle à l'imaginaire", qui commence à structurer la culture regardée, laquelle est présentée d'emblée par l'expression "jeune fille". En effet, le lecteur est mené à partir du connu, et cette expression n'apporte aucun sentiment d'étrangeté. Pourtant, les autres deux mentions à Esmeralda se réfèrent plutôt à la formation du personnage à travers une "éblouissante vision".

Ainsi, cet être en composition commence à gagner du mouvement: "sa taille [...] s'élançait hardivement". Et c'est l'univers andalous qui prend forme dans le texte, une

¹⁰ Cette figure qui nous mène à celle des troubadours représente la liaison de la sagesse populaire et de la sagesse érudite, ce qui lui rend possible la circulation entre ces deux mondes. La Cour des Miracles et le charivari des truands, ainsi que la grand-salle du Palais où il joue son mystère, accueillent le poète. Ses rêveries se montrent comme celles de tous les gens de n'importe où, pour lesquels il chante dans le but de leur plaire. De la misère aux lettres, il a tout parcouru.

forme inconnue, non celle de l'Église, immobile et renfermée, mais celle du mouvement et de la liberté. De ce fait, Esmeralda "dansait", "tournait", "tourbillonnait", en établissant un contrepoint avec le public, qui a des "regards fixes" et des "bouches ouvertes".

Cette alternance entre mouvement et fixeté crée un espace d'intervalle où, finalement, on arrive à prendre conscience du personnage: "Gringoire devient désenchanté". C'est seulement à la suite d'autres hypothèses ("une guêpe, une surnaturelle créature, une salamandre", etc.) que l'on nomme l'étrangère: une "bohémienne" et c'est à partir de ce moment que l'on passe de la première affirmation sur la Esmeralda, "une jeune fille", à la dernière de cet extrait: une "folle jeune fille".

Qu'est-ce qui se trouve caché sous cette image symbolique? Derrière cette créature dont l'image suggère le paradis et l'enfer? En ce qui concerne le symbolisme de la pierre, l'émeraude, il est important de considérer cette notion, retirée du Dictionnaire des Symboles:

... Sous son aspect néfaste, cette pierre elle est associée, dans le lapidaire chrétien, aux plus dangereuses créatures de l'enfer. Les traditions populaires du Moyen Âge conservent, cependant, à l'émeraude, tous ses pouvoirs bénéfiques, auxquels se mêle nécessairement, un peu de sorcellerie. Pierre mystérieuse – et donc à celui qui ne la connaît pas – l'émeraude a été un peu partout sur terre considéré comme le plus puissant des talismans (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.315).

Le symbolisme du nom de la "jeune fille", la Esmeralda, vient compléter, peut-être, l'idée selon laquelle ce personnage porte en lui, d'une part, de la gaieté, de la légèreté, et d'autre part un mystère, qui provoque chez le lecteur le soupçon de son vrai rôle, ce que l'on peut remarquer dans l'extrait suivant, lorsqu'Hugo laisse voir cette dualité: "... Le peuple était émerveillé. 'Il y a de la sorcellerie là-dessous', dit une voix sinistre dans la foule. [...] Elle tressaillit, se détourna; mais les applaudissements éclatèrent et couvrirent

la morose exclamation" (HUGO, 1975, p.64-65). En effet, Hugo laisse apparaître l'incertitude et le doute qui représentent peut-être le but de "couvrir" des éléments qui ne peuvent pas encore apparaître dans cet éblouissant personnage, qui séduit le peuple, en chantant et en dansant sur le parvis de Notre-Dame.

3.2 "CECI TUERA CELA" OU L'ÉNIGMATIQUE: DE L'ARCHITECTURE À LA LITTÉRATURE

Donnant suite à une exemplification visant à raffermir ce parcours de recherche fondé principalement sur une analyse des images plurielles dans **Notre-Dame de Paris**, on trouve pertinent de mentionner le Livre V, chapitre II de cet ouvrage, intitulé *Ceci Tuera Cela*, qui, en dépit du développement du roman avec ses personnages et ses histoires, ajoute au récit une partie dans laquelle Hugo présente une sorte de digression du roman proprement dit après un premier regard, puisqu'il s'agit d'une réflexion dans laquelle l'auteur plonge sa pensée dans les discussions sur l'architecture et l'imprimerie, en remarquant que la première, à partir de la découverte de la seconde donnera sa place à celle-ci, cela veut dire que le livre va tuer et occuper la place de l'architecture, comme l'écriture première de l'homme. L'auteur entreprend tel effort dans le but de renforcer peut-être cette question, laquelle il discute dans *Ceci tuera cela*, dont le texte présente 165 mots environ sur l'architecture et 94 mots environ sur la littérature (voir l'Appendice).

Ce chapitre nous permet de soulever des hypothèses diverses, comme celle qui nous conduit à la perception du fait que la présence d'éléments architecturaux avec celle d'éléments de l'imprimerie, comme la configuration d'une des manières du sujet littéraire

s'exprimer. En ce sens, la pensée de Roland Barthes nous rend possible d'identifier certains chemins que le poète Hugo a suivis pour créer son texte, comme le montre ce passage:

... le monde de l'œuvre est un monde total, où tout le savoir (social, psychologique, historique) prend place, en sorte que la littérature a pour nous cette grande unité cosmogonique dont jouissaient les anciens Grecs [...] le langage est l'être de la littérature, son monde même: toute la littérature est contenue dans l'acte d'écrire, et non plus dans celui de "penser", de "peindre", de "raconter", de "sentir". Techniquement, selon la définition de Roman Jakobson, le "poétique" (c'est-à-dire le littéraire) désigne ce type de message qui prend sa propre forme pour objet, et non ses contenus. [...] (BARTHES, 1984, p.13-15).

D'après Barthes, la littérature se constitue dans un vaste univers dont le savoir scientifique s'y ajoute pour établir sa forme, sa constitution, dans un espace qui s'accomplit à l'aide de l'imaginaire du poète, lequel bâtit le texte, en faisant la réunion des mots, des phrases, des idées, comme s'il s'agissait d'un "tas de pierre". Les images hugoliennes contribuent à la création d'un espace qui laisse entrevoir le croisement d'éléments architecturaux et littéraires, comme dans la citation qui suit: "Quelques fois même, quand on avait beaucoup de pierre et une vaste plage, on écrivait une phrase. L'immense entassement de Carnac est déjà une formule toute entière" (HUGO, 1975, p.176).

Les constructions ont toujours accompagné l'évolution de l'homme et de sa pensée qui, à chaque époque, se sont traduites en diverses formes: telle qu'une écriture, elles présentaient une multiplicité de traces, de symboles pour se faire traduire. Ainsi, toute l'histoire humaine a été écrite sous plusieurs représentations. Les menhirs, par exemple, racontent l'histoire de leur temps, comme Carnac, en France, comme Stonehenge, en Angleterre, et comme les "moaïs"¹¹ en Île de Pâques. Chaque sculpture trace les vestiges d'une culture se configurant comme la cible des scientifiques à la recherche de les décodifier, cela veut dire de découvrir ce qu'ils symbolisent. C'est à partir des fouilles

¹¹ Statues monolithiques gigantesques.

archéologiques que l'on a pu déchiffrer l'Histoire. De ce fait, chaque monument et chaque pierre trouvés racontent les vicissitudes du temps vécu d'autrefois, ce que l'on peut aussi vérifier à partir de l'exemple des pyramides de l'Egypte, au-dessous desquelles la souffrance d'un peuple et d'une dinastie apparaît écrite dans les murs sous la forme des hiéroglyphes, aspect qui fait écho à ces mots de Victor Hugo: "l'architecture a été la grande écriture du genre humain" (1975, p.177).

Dans l'architecture, les pierres sont rassemblées pour construire des espaces qui vont créer un espace figuré par une forme architecturale. Dans l'écriture hugolienne, les lettres sont réunies pour former des mots et des phrases qui, en donnant forme à la pensée humaine, vont être explicitées dans une sorte de paysage architectural, ce qui semble provoquer une sorte de glissement de représentation rendant possible la comparaison entre les deux arts, l'architecture et l'écriture, comme on peut observer dans l'extrait suivant d'Henri Van Lier, trouvé dans l'**Encyclopaedia Universalis**, qui renforce cet argument:

On voit la similitude, souvent souligné depuis quelques années, avec le langage, dont le message particulier (la parole) suppose un code (la langue), avec un vocabulaire et les règles de syntaxe. Et, en effet, un message architectural (tel édifice) n'a de sens que référé à un système architectural, à un code comprenant cette sorte de lexique qu'est le système mental de la chambre, du couloir, de la porte à un moment culturel donné, avec les règles de syntaxe fixant les variations et de commutations de ces éléments à l'intérieur du système envisagé. [...] Tout comme le message parlé nécessite des redondances qui renforcent l'efficacité, de même l'édifice prévoit des soulignements typiques: outre qu'ils détachent le toit à pignon, les créneaux soulignent le parti qu'est la Renaissance flamande en contraste avec la Renaissance italienne contemporaine (ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, 1985, v.2, p.555).

Les rapports entre ces deux représentations artistiques nous conduisent à poursuivre une conception qui nous mène à percevoir les idées desquelles Hugo s'est servi pour construire son texte. De même que les mots qui, en se rassemblant donnent formes aux signes qu'ils représentent, les pierres vont former un ensemble architectural, dans une

discontinuité infinie de systèmes qui s'approchent et s'éloignent. Ce rassemblement nous remet encore à Valéry et à son **Eupalinos**, lorsque Socrate dialogue avec Phèdre:

Certains peuples se perdent dans leurs pensées; mais pour nous autres Grecs, toutes choses sont formes. Nous n'en retenons que les rapports; et comme enfermés dans le jour limpide, nous bâtissons, pareils à Orphée, au moyen de la parole, des temples de sagesse et de science qui peuvent suffire à tous les êtres raisonnables. Ce grand art exige de nous un langage admirablement exact. Le nom même qui le désigne est aussi le nom, parmi nous, de la raison et du calcul, un seul mot dit ces trois choses. Car, qu'est-ce, la raison, sinon le discours lui-même, quand les significations des termes sont bien limitées et assurées de leur permanence, et quand ses significations immuables s'ajustent les unes avec les autres, et se composent clairement? Et c'est là une même chose avec le calcul (1945, p.57).

Se rapprochant à cette réflexion valéryenne, Hugo bâtit son œuvre "au moyen de la parole", puisqu'il va bâtir son "temple", **Notre-Dame de Paris**, dans une époque pendant laquelle les mouvements scientifiques et artistiques sont en quête de changements. Et c'est peut-être pour cette raison, que, dans **Notre-Dame de Paris**, Hugo se montre pour le détronement de l'église catholique et pour la réussite de la pensée scientifique, représentées par la mort de l'architecture. L'attention des nouveaux écrivains est attirée par cela, comme le souligne André-Jean Tudesq, pour justifier la "nouvelle sensibilité":

Le romantique ne cherche plus son idéal dans un type humain, mais dans des principes qui expriment et expliquent la société; ainsi, Victor Hugo, dans la Préface de Cromwell, en 1827, lance un manifeste de la Jeune-France rompant avec le passé. [...] Mais le romantisme ne s'arrête pas au libéralisme; son non-conformisme l'amène à être révolutionnaire, démocrate et socialiste après 1830. Il pénètre le roman, l'histoire, les questions religieuses et sociales; il répand l'idée, la conviction même, que le progrès ne s'arrête pas, qu'il avance par bond, par crise, par révolution (1999, p.596-597).

C'est, alors, en ayant la conviction de la solidité et de la durabilité du livre qu'installait la nouvelle découverte de Gutenberg, qu'Hugo, dans le roman **Notre-Dame de Paris**, va souligner que l'imprimerie venait pour remplacer la force du grand livre de l'humanité, cela veut dire l'architecture, qui, sous les pilastres et les colonnes des temples,

encerclait les dogmes de la religion, une fois que la tradition a été inscrite et cachée dans les monuments. Selon la conception d'Hugo, "L'architecture commença comme toute écriture. Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout, c'était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe d'idées comme le chapiteau sur la colonne" (1975, p.175).

Ainsi donc, le rapport entre la littérature et l'architecture est utilisé par Victor Hugo comme une source infinie qui ne cesse pas de présenter un éventail d'images diverses. Chaque image apparaît comme l'émergence d'un ensemble de symboles, inséparable des expériences personnelles de l'auteur. Sa mémoire est toujours vivante et vient accompagnée de la représentation que Victor Hugo fait de son espace. Cela fait que l'on revienne à cette question: Qu'est-ce que l'écriture de cet auteur cache derrière les symboles qu'elle présente?

Cherchant à dévoiler des significations des images hugoliennes, et que l'œuvre **Eupalinos**, de Valéry, accomplit exemplairement, on a soulevé du verbet architecture, dans l'**Encyclopaedia Universalis**, des définitions qui pourraient nous conduire à une tentative de dévoilement. Ainsi, on peut dire que l'architecture, dans le livre analysé, enveloppe l'espace. C'est l'éloignement du fœtus, qui en sortant de l'utérus, enfermé par le liquide amniotique, va avoir besoin d'être entouré dans un autre espace. C'est cet entourement concret, le projet architectural, qui va faire le remplacement de la vie utérine dans le nouvel espace aérien, de telle façon que chaque habitation humaine va refléter l'environnement auquel elle appartient. De même, l'œuvre architecturale a ses signes distincts: "Ensemble de signes, l'architecture, non seulement dans ses façades extérieures ou intérieures, mais dans ses contenants mêmes est un espace qui se rencontre et s'affronte autant qu'il s'habite" (ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALLIS, v.2, p.555). Les

constructions architecturales suivent une caractéristique traditionnelle et typique d'un lieu et d'une époque, de manière que ce qui les caractérise à travers les siècles, c'est la valeur du signe porté par ses constructions, en les situant n'importe où et en permettant de reconnaître leur origine.

En outre, le développement de la culture humaine a dû créer d'autres manières de s'épanouir et, par conséquent, de réinventer ses espaces. Et c'est ainsi que, en transformant la forme de ses édifices, l'homme a découvert une façon autre de s'exprimer et de raconter ses histoires, puisque le seul amoncellement de pierres ne serait pas suffisant pour arriver à une dissémination de ses mythes. Ainsi, dans le dire d'Hugo: "Les traditions avaient enfanté des symboles, sous lesquels elles disparaissaient comme le tronc de l'arbre sous son feuillage" (p.176).

Ce paradoxe, observé dans cette espèce d'effacement de la tradition, qui crée elle-même ses représentations, apparaît exemplairement illustré dans le chapitre *Ceci tuera cela*, qui se configure comme la digression ou la feinte à travers laquelle Hugo réfléchit sur ses préoccupations intimes lorsqu'il révèle que "le livre imprimé, ce ver rongeur de l'édifice" (1975, p.184) aura peut-être ce pouvoir de destruction. La jeune génération, dans laquelle s'insérait le jeune poète Victor Hugo, ne voulait plus de tradition. Et *Ceci tuera cela*, chapitre présenté sous forme d'énoncé, paraît représenter la composition de l'axe autour duquel l'œuvre est construite.

Déjà dans la préface de *Cromwell*, en 1827, Victor Hugo écrit un manifeste pour la liberté de l'art, en se montrant contraire au courant traditionnel, comme il le souligne dans la citation suivante: "Voilà donc une nouvelle religion, une société nouvelle; sur cette double base, il faut que nous voyions grandir une nouvelle poésie" (1963, p.416).

Par conséquent, le passage de l'architecture représentée sous une forme traditionnelle va s'éloigner de plus en plus de la religion et de ses dogmes, une fois que la loi qui était imposée par l'église donnera lieu à l'imagination créatrice de celui qui va bâtir ses monuments. Néanmoins, les vestiges de l'arbitre du passé seront écrits sous plusieurs formes, en créant ses nouvelles traces, ses nouveaux styles, ce qui fait qu'Hugo se serve de quelques prétextes pour illustrer ces idées, comme c'est le cas, par exemple, de la création de certaines figures, comme Frolo, dont l'émergence se donne de manière double.

Frolo incarne la tradition d'une église dont les dogmes étaient durs comme pierre, cela veut dire où la solidité de ces dogmes dominait la pensée et les idées de l'homme, qui n'était pas lui-même le détenteur de son vouloir. C'était la mère église, personnifiée par ses représentants, les prêtres, les archidiacres, qui décidait l'avenir de son troupeau, ou, dans le dire de l'auteur de **Notre-Dame de Paris**, "L'idée mère, le verbe, n'était pas seulement au fond de tous ces édifices, mais encore dans la forme" (HUGO, 1975, p.176). Cet extrait rend possible la compréhension de l'image de la cathédrale comme celle de la configuration d'un espace qui relie en même temps des aspects qui peuvent être révélés, ceux qui se réfèrent aux dogmes de l'église, par exemple, et d'autres qui ne doivent pas être dévoilés, comme les désirs, symbolisés dans **Notre-Dame de Paris**, par la passion de Frolo pour l'égyptienne. Il semble, ainsi, qu'Hugo utilisait son idée mère, l'église, pour cacher, à travers Frolo, les dogmes qu'il voulait dépasser jusqu'à pouvoir bâtir sa nouvelle architecture, ou, autrement dit, son œuvre littéraire. Les monuments anciens n'étaient plus suffisants pour contenir la nouvelle écriture de Victor Hugo, dans la mesure où "le symbole avait besoin de s'épanouir dans l'édifice" (HUGO, 1975, p.176).

C'est à partir de l'architecture du siècle, de l'architecture de l'homme, de la maçonnerie populaire, qu'Hugo se dit plus identifié avec le peuple, aux gens communs, de

même qu'à la liberté de la forme. Il semble clair que les images de ce poète constituent sa deuxième langue, laquelle s'exprime sous forme d'images symboliques, qui cachent et qui révèlent à la fois, en se composant par la liberté de la subjectivité. Selon Chemama, le symbolique peut être compris, comme une:

... fonction complexe et latente qui embrasse toute l'activité humaine, comportant une part conscient et une part inconscient, qui est attachée à la fonction du langage et plus spécialement à celle du signifiant. [...] Le symbolique fait de l'homme un animal ("parlêtre") fondamentalement régi, subverti, par le langage, lequel détermine les formes de son lien social et plus essentiellement de ses choix sexués. On parle préférentiellement d'un ordre symbolique au sens où la psychanalyse a très tôt reconnu sa primauté dans la mise en œuvre du jeu des signifiants qui conditionnent le symptôme, d'une part, d'autre part comme étant le véritable ressort du complexe d'Œdipe, qui porte ses conséquences dans la vie affective; enfin, son principe a été reconnu comme organisant de façon sous-jacente les formes prévalentes de l'imaginaire (effets de compétition, de prestance, d'agression et de séduction) (1998, p.421).

À partir de ce que remarque encore Chemama dans l'extrait ci-dessous, sur le caractère universel du symbolique, on vérifie que le récit de **Notre-Dame de Paris** soulève l'importance du message laissé par les monuments architecturaux à partir de ce que ces monuments présentent en tant que symboles:

Le fait symbolique remonte à la plus haute mémoire de la relation de l'homme au langage et est attesté par les monuments les plus somptueux laissés par le temps comme par les manifestations les plus humbles et primitives de groupes sociaux: stèles, tertres, tumulus, tombeaux, gravures murales, signes marqués dans la pierre, premières écritures, etc., lesquels témoignent de la relation universelle et première de l'homme au signifiant et donc de sa reconnaissance comme être de langage. Car, sans lui, points de traces intentionnelles et symboliques concevables du passage de l'homme (CHEMAMA, 1998, p.421).

En ce sens, c'est remarquable la préoccupation d'Hugo dans le but d'écrire pour laisser ses marques à travers son écriture, comme le souligne le paragraphe suivant:

La pensée humaine découvre un moyen de se perpétuer non seulement plus durable et plus résistant que l'architecture, mais encore plus simple et plus facile. L'architecture est détrônée. Aux lettres de pierre d'Orphée vont succéder les lettres de plomb de Gutenberg. Le livre va tuer l'édifice (1975, p.182).

Ce passage raffermirait le fait qu'Hugo était constamment à la quête de la pluralité, de la diversité, puisque, après l'avènement de l'imprimerie, le livre cesse d'être tout simplement un manuscrit pour devenir un volume imprimé accessible aux gens communs et non plus un apanage d'un groupe restrictif, un apanage surtout du clergé. Comme le suggère Boucheron, dans la revue **L'Histoire**, les événements historiques accompagnent le développement du roman, comme on peut accompagner dans ces mots qui suivent:

Cette transition historique passe dans le roman, par le développement de l'imprimerie: c'est ce que comprend Claude Frolo, le prêtre maléfique, lorsqu'il s'exclame tristement: "le livre tuera l'édifice". À la fin du XV^e siècle, le plomb de Gutenberg a eu raison des pierres de Notre-Dame. Dans les premières années de la monarchie de Juillet, Hugo écrivain peut contribuer à précipiter une autre mutation politique (BOUCHERON, 2002, p.60).

Cette pluralité doit être composée de traits différents et elle existe à partir de la différence, ce qui n'existait pas avant, quand il n'y avait que l'architecture comme écriture. Cette transition est émergente et va rendre possible l'épanouissement des idées et ses mutations dans l'œuvre hugolienne, en vue d'une création, puisque l'écriture, selon la conception de Barthes, représente une sorte de passage, comme on remarque dans l'extrait qui suit: "L'écriture, elle, est intégralement 'ce qui est à inventer', la rupture vertigineuse d'avec l'ancien système symbolique, la mutation de tout un pan de langage" (1984, p.180).

C'est bien l'architecture dure qui va être remplacée par une nouvelle architecture, celle de l'imprimerie. Et ce sont les images architecturales de l'église, de la cathédrale, du prêtre, du ciment et de la pierre qui vont la rendre dure et immobile. Celles-ci seront remplacées par celles de l'architecture flexible, celles de l'imprimerie, comme les images du livre, de l'auteur, du lecteur, comme des lacunes, ou plutôt des intervalles, qui vont permettre l'association d'autres images symboliques diverses. L'architecture aura la fonction de la fermeture, pendant que l'imprimerie aura celle d'ouvrir les espaces. La

lourdeur de la religion et de l'église va alors donner place à la liberté de la création d'une pluralité d'images qui peuvent être enrichies par des éléments venant des résidus mémoriels de chaque lecteur.

Comme le dit Victor Hugo: "Sous la forme imprimée, la pensée est plus impérissable que jamais; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air" (1975, p.182).

L'auteur a signalé la fonction de l'imprimerie, puisque c'est elle qui a permis de manière encore plus efficace les différentes représentations de l'image. C'est l'imprimerie qui a configuré le passage du langage oral au langage écrit, en lui donnant une multiplicité d'images à l'infini, en tant que recreation des profondeurs de l'âme humaine.

Ce caractère propre à se dissiper, à s'évaporer, s'accorde justement à un sujet littéraire qui croit à l'infini d'une idée écrite. Le réseau de significations fera l'écho à l'infini de ce qui a été écrit, ce qui peut être exemplifié par le dire de Blanchot:

Écrire, c'est se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler, – et, à cause de cela, pour en devenir l'écho, je dois d'une certaine manière lui imposer silence [...]. Je rends sensible, par ma médiation silencieuse, affirmation ininterrompue, le murmure géant sur lequel le langage en s'ouvrant devient image, devient imaginaire, profondeur parlante, indistincte, plénitude qui est vide (1955, p.21-22).

Dans ses romans ou dans ses poèmes en prose, le poète Hugo a toujours su profiter de son talent d'écrivain, en utilisant des recours de style et de rhétorique, ainsi qu'en utilisant la présence remarquable des métaphores et de la sonorité. Cette réflexion de Blanchot rejoint la pensée de Bachelard, lorsque ce théoricien parle sur l'image poétique, une fois que Victor Hugo a toujours composé son œuvre à partir de ce type d'image, en éveillant un effet de création poétique chez le lecteur:

Par sa nouveauté, une image poétique met en branle toute l'activité linguistique. L'image poétique nous met à l'origine de l'être parlant. Par ce retentissement, en allant tout de suite au delà de toute psychologie ou psychanalyse, nous sentons un pouvoir poétique qui se lève naïvement en nous mêmes. C'est après le retentissement que nous pourrons éprouver les résonances, des répercussions sentimentales, des rappels de notre passé. Mais l'image a touché les profondeurs avant d'émouvoir la surface (BACHELARD, 2001, p.7).

... L'image poétique est soudain relief du psychisme, relief mal étudié dans des causalités psychologiques subalternes [...]. L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse: par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'éteindre [...]. L'image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant [...]. Un grand vers peut avoir une grande influence sur l'âme d'une langue. Il réveille des images effacées. Et en même temps il sanctionne l'imprévisibilité de la parole. Rendre imprévisible la parole n'est pas un apprentissage de la liberté? (BACHELARD, 2001, p.1-2, 10).

La pratique de cette liberté dont parle Bachelard correspond à celle que l'on observe dans l'œuvre d'Hugo, dans la mesure où la récurrence fréquente de telle pratique apparaît comme le chemin qu'Hugo poursuit pour mettre en évidence l'émergence des images qui, en parlant de ses idéaux, vont se révéler dans les textes, comme le montre cet extrait:

C'était le cri du prophète qui entend déjà bruire et fourmiller l'humanité émancipée, qui voit dans l'avenir l'intelligence saper la foi, l'opinion détrôner la croyance, le monde secouer Rome. Pronostic du philosophe qui voit la pensée humaine, volatilisée par la presse, s'évaporer du récipient théocratique (HUGO, 1975, p.174).

Représentations majeures du "récipient théocratique" mentionné dans la citation ci-dessus, les pierres de la cathédrale écrite par Victor Hugo finissent par dépasser le temps, en se mêlant à un tas d'autres pierres, d'autres temps, d'autres histoires. Notre-Dame a commencé à être bâtie dans le temps de Charlemagne, qui a posé sa première pierre, et a été achevée dans l'époque de Saint-Louis, au Moyen-Âge. Cette traversée dans le temps a été marquée par maints vestiges, qu'Hugo appelle "ride": "Sur la face de notre vieille reine de nos cathédrales, à côté d'une ride on trouve toujours une cicatrice" (1975, p.106). Cette

image nous mène à l'image double, non pas nécessairement à celle du temps chronologique, mais à celle de la mémoire de l'auteur, qui a réuni un élément autre comme celui de la blessure, de la cicatrice, et du passage du temps, celui signalé par la ride. Celle-ci s'installe comme la métaphore de quelqu'un qui a beaucoup vécu et qui a souffert à cause des émeutes, à cause des actions des hommes et à cause surtout des changements au nom de la restauration, de la mode. C'est ainsi qu'Hugo ajoute les temps passé et présent, en les mélangeant pour donner à l'image de la cathédrale "cette sombre couleur des siècles qui fait de la vieillesse l'âge de leur beauté" (1975, p.108).

La préoccupation concernant son amour pour la ville de Paris, et aussi sa peur des changements au nom de la restauration dédouble le récit de Victor Hugo, car ce thème, reprenant des événements de la vie de l'auteur, sera aussi travaillé dans **Les Misérables**:

Une ville nouvelle a surgi qui lui est en quelque sorte inconnue. Il n'a pas besoin de dire qu'il aime Paris; Paris est la ville natale de son esprit. Par suite des démolitions et des reconstructions, le Paris de sa jeunesse, ce Paris qu'il a religieusement emporté dans sa mémoire, est à cette heure, un Paris d'autrefois [...]. Qu'il nous soit donc permis de parler du passé au présent (HUGO, 1951, p.462-463).

C'est cet anachronisme, résultat d'un va-et-vient des souvenirs de l'auteur, qui circulent dans ses plusieurs temps, ce qui fait de l'écriture d'Hugo une marche à travers son histoire et à travers l'histoire de son temps. Et, comme l'affirme Barthes dans l'article sur "L'écriture de l'événement": "... C'est la parole qui a, en quelque sorte, labouré l'histoire, l'a fait exister comme un réseau de traces, comme une écriture opérante, déplaçante [...]" (1984, p.176).

Ainsi, ce sont les images créées par Hugo qui vont intervenir comme un moyen de reconstruction d'événements historiques, permettant à la littérature de, à travers ses traces,

recréer des faits vécus. En ce sens, Compagnon entend que "l'histoire est une construction, un récit qui, comme tel met en scène le présent aussi bien que le passé; son texte fait partie de la littérature" (1998 p.239).

Et non pas seulement le texte, mais l'histoire aussi fait partie de la littérature de Victor Hugo, qui fait de sa passion pour l'architecture gothique, cet art qui a illuminé l'intérieur des cathédrales et qui s'est installé comme une nouvelle conception de création, une manière d'exprimer l'art moyenâgeux. C'est en fonction de cela qu'il écrit le roman **Notre-Dame de Paris**, une sorte d'hommage à cette cathédrale, symbole de la légèreté du style gothique, comme le conçoit André Joris dans les mots suivants:

La voûte, très légère, ne reposait plus que sur les piliers et pouvait s'élever très haut, à condition d'être epaulée par des arcs-boutants, soutiens supplémentaires qui permettaient d'élargir l'assiette de la construction et de répartir plus judicieusement les poussées. On le fit pour la première fois à la nef de **Notre-Dame de Paris** (1163-1180) (1999, p.252).

À partir des images construites, dès le début du livre l'auteur remarque la préoccupation qu'il avait par rapport à l'architecture et son destin. En effet, c'est la recherche de compréhension de l'art gothique du bâtiment, duquel il était passionné, ce qu'il a fait être attiré par l'inscription du mot *Anankè*. En majuscules grecques, ce pressage de la fatalité, écrit à l'intérieur de l'une des tours de la cathédrale, s'est effacé, selon Hugo, à cause de l'écoulement du temps qui tout efface, ainsi que par les mains de l'homme, comme il le remarque: "Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans comme du dehors. Le prêtre les badigeonne, l'architecte les gratte, puis le peuple survient, qui les démolit" (1975, p.3).

Cet accent sur l'*Anankè*, un mot qui n'a pas été pris au hasard, est renforcé peut-être pour mettre en relief le caractère tragique de cette expression, autour de laquelle

gravitent trois grands romans de Victor Hugo, comme il l'affirme dans l'épigraphe suivante des **Travailleurs de la Mer**:

Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans **Notre-Dame de Paris**, l'auteur a dénoncé le premier; dans **Les Misérables**, il a signalé le second; dans ce livre, il indique le troisième. À ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'anankè suprême, le coeur humain (1975, p.621).

Il est possible de voir, alors, que la pensée hugolienne présente des variations constantes qui oscillent entre des points convergents et divergents à la fois. C'est ainsi que le passage du temps, la révolution des coutumes et les nouvelles conceptions de l'art ont déclenché une vague déferlante qui a fait, selon le remarque Victor Hugo, une transfiguration qui lui permet de revenir, dans son œuvre, sur la défense des bâtiments ravagés.

Et cette défense, en représentant ses préoccupations majeures, est explicitée par Hugo dans ce passage:

Si nous avons le loisir d'examiner une à une avec le lecteur les diverses traces de destruction imprimées à l'antique église, la part du temps serait la moindre, la pire celle des hommes, surtout des hommes de l'art. Il faut bien que je dise des hommes de l'art, puisqu'il y a eu des individus qui ont pris la qualité d'architectes dans les deux siècles derniers (1975, p.106).

Certaines traces du style gothique de la cathédrale, un style cher à Hugo, ont été envahies par des déformations provoquées par des marques de la Renaissance. Selon lui, ces marques ont défiguré Notre-Dame plus que les émeutes, soit du temps, soit des hommes. Les restaurations, suivant la saveur de la mode courante ont causé plus de destruction à la cathédrale, aux yeux du poète que les révolutions populaires et les intempéries. Et cet écrivain se montre dur et impitoyable quand il se prononce, en disant:

"Cet art magnifique que les Vandales avaient produit, les académies l'ont tué" (HUGO, 1975, p.110).

Encore une fois la cathédrale présente sa double face. Cette fois-ci, en symbolisant la diversité de la pensée hugolienne, lorsque cette construction peut illustrer, dans un premier moment, les idées catholiques et monarchistes du poète et, dans un deuxième moment, si l'on utilise les mots de Robb: "A própria catedral era um modelo da mente do autor, o templo arruinado de seu monarquismo e catolicismo" (2000, p.158).

Considérant aussi Blanchot, on peut établir un rapport entre cette notion de cathédrale comme une image double avec l'expression "le seigneur de l'imaginaire", c'est-à-dire le "seigneur de la cathédrale":

O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo, é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo. Por isso não está no mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto pela negação de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência, com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, de nada (1997, p.305).

Faisant, alors, le passage d'un art dur, l'architecture, vers un autre art, qui est la littérature, le roman **Notre-Dame de Paris** présente celle-là comme forme, comme construction dans l'espace réel, constitution d'un contrepoint avec la littérature comme l'imaginaire. La perception va s'adresser sur l'image comme une représentation qui part de l'architecture pour créer une nouvelle image ancrée dans l'imaginaire. Les images immobiles du réel, comme celles de la cathédrale, sont concrètes, donc immobiles et attachées à la fonction de garder leur fermeture, leur dureté. Ce sont des symboles de résistance, dans la mesure où ils représentent exemplairement les dogmes. Les images

architecturales vont construire des sens dans le roman, dont chaque page apparaît comme une pierre, grâce à leurs traces chargées de valeurs évocatrices, magiques et mystiques qu'elles y entraînent. De telle façon, "qu'une œuvre architecturale est un message à plusieurs niveaux qu'il faut apprendre à décoder, et dont la valeur croît avec la capacité d'articuler un nombre plus grand des messages hétérogènes" (ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALLIS, 1985, p.531).

Et si l'on se détient aux messages de l'architecture, en dépit de son caractère principalement gothique, comme on a déjà anticipé plus haut, la cathédrale est, en fait, "un édifice de la transition", comme l'ajoute Hugo, puisqu'elle a dépassé des siècles, dès son temps inaugural de construction, pour arriver à son but de conclusion. L'église a commencé au retour des croisades, en finissant au royaume de Louis XI. Ce passage, à travers les siècles, lui a donné des caractères romans, gothiques, ainsi que les traces de la Renaissance au milieu de plusieurs autres styles d'art, qui l'ont fait devenir l'église de transition. La cathédrale de Notre-Dame est donc le symbole d'un passage de l'architecture romane à l'architecture gothique, et c'est elle qui a attiré, par conséquent, l'attention de l'auteur pour mettre en évidence ce monument qui fait rassembler l'art et l'histoire. Cela veut dire qu'elle a réuni toutes les formes, desquelles elle est l'intersection, et, en suivant la pensée de l'auteur: "**Notre-Dame de Paris** est en particulier un curieux échantillon de cette variété. Chaque face, chaque pierre du vénérable monument est une page non seulement de l'histoire du pays, mais encore de l'histoire de la science et de l'art" (HUGO, 1975, p.111).

On peut donc remarquer dans la citation ci-dessus que, pour l'auteur, **Notre-Dame de Paris** se construit comme un entassement de mots, de phrases, de pages dans le but d'ériger lui aussi son monument, constitué d'un style en quête de la liberté de l'art, un monument qui fait aussi sa réussite de la modernité du roman, en devenant accessible au

peuple, grâce au discours auquel celui-ci s'attachait. Victor Hugo a ainsi écrit une nouvelle page de la littérature. Le livre est comme la cathédrale, "se modifie à l'infini, suivant la fantaisie du siècle, du peuple, de l'art" (HUGO, 1975, p.114).

Les fantaisies nourries par sa mémoire subiront une multiplication permanente, de telle façon que chaque page pourra garder un univers à être découvert. Et si la cathédrale garde sous ses pierres, sous sa structure la mémoire d'une cathédrale romane, puisque qu'elle y subsiste, résistante au passage du temps, le récit d'Hugo, entrecroisé dans les espaces infinis de la mémoire du lecteur, vont dévoiler l'intérieur de l'homme, que le poète présentera symbolisé par plusieurs figures, comme c'est le cas, par exemple de Quasimodo, dont la caractérisation possède un rapport étroit avec l'architecture de l'église, élément qui sera expliqué dans les pages suivantes.

3.3 QUASIMODO OU L'ENTRECROISEMENT DES ARCHITECTURES

Outre la fonction première de l'architecture, celle de donner à l'homme où habiter, celle de l'envelopper, **Notre-Dame de Paris** présente plusieurs architectures, comme celles qui glissent par des étranges chemins qui font parcourir les images de Victor Hugo. Dans la fonction d'abriter, l'auteur utilise les murs et les tours de la cathédrale, comme la carapace de Quasimodo, comme dans le passage suivant: "Notre-Dame avait été successivement pour lui, selon qu'il grandissait et se développait l'oeuf, le nid, la maison, la patrie, l'univers" (HUGO, 1975, p.148). Le grotesque de ces images fait penser à une symbiose entre la carcace de l'église et l'adaptation de Quasimodo, de telle façon que l'auteur ajoute le suivant à cette pensée: "Il est inutile d'avertir le lecteur de ne pas prendre au pied de la

lettre les figures que nous sommes obligés d'employer ici pour exprimer cet accouplement singulier, symétrique, immédiat, presque co-substanciel d'un homme et d'un édifice" (HUGO, 1975, p.149).

En dépit de l'avertissement de l'auteur, les images hugoliennes se composent pour remplir l'espace symbolique, en les traduisant dans un autre tissage textuel, pour leur donner un sens tout autre. Et c'est ainsi, pour occuper tous les espaces, que le grotesque Quasimodo peuple toute la cathédrale, dès la hauteur de ses tours, jusqu'au fond de ses entrailles, de sa profondeur, ce que l'on voit comme une image de l'utérus maternel, en quête peut-être de son accomplissement.

Notre-Dame de Paris donne passage aux images mythiques du démon, du péché, encerclées dans l'architecture de l'église, soit sous la forme taillée dans la pierre, soit sous la forme de Quasimodo. Le visage grotesque et l'intérieur sublime vont constituer les traces les plus remarquables de cette grimace monstrueuse. Cette figure, la plus représentative du gothique de la cathédrale, va occuper l'espace avec son silence, avec l'absence de sa parole. Et c'est effectivement son silence qui permet ce passage à travers l'image, à travers cet élément qui reconfigure le texte hugolien. La forme grossière de cette figure incomplète, comme l'assure le nom – Quasimodo –, donné par son père adoptif, Frollo, signifie lui-même une œuvre quasi achevée, parce qu'en ayant un seul œil, une bosse et la marche boiteuse, il n'est pas totalement accompli. Cependant, l'âme pure de Quasimodo fait le contrepoint avec ses manques et avec sa laideur, puisque plusieurs fois le manque d'œil

donne à l'aveugle la capacité d'être clairvoyant, de même que la sourdité lui donne la possibilité d'écouter ce qui paraît impossible à entendre¹².

Dans **Les Misérables**, Hugo arrive à cette même notion, quand il décrit un dialogue entre deux personnages, lorsqu'ils font référence au "boiteux", comme s'il s'agissait d'un handicapé pour le travail, dans les mots suivants: "– Boiter n'est pas un tort, et peut-être une bénédiction. L'empereur Henri II, qui combattit l'antipape Grégoire et rétablit Benoît VIII, a deux surnoms: le Saint et le Boiteux" (1951, p.558).

Montré comme la constitution d'un élément qui provoque d'abord la répulse, le rejet, menant à l'abandon, Quasimodo, figure sans mère, sans famille et n'ayant que le père adoptif, est alors abandonné à la cathédrale, de laquelle il prend la forme et les désirs, jusqu'à ce qu'il remplace ses propres désirs par ceux de ce monument, comme une manière de poursuivre sa quête intime, qui est celle de devenir un être complet. Alors, c'est aussi pour suivre les dogmes de l'église et pour éprouver la passion pour Esmeralda, aspects propres à Frolo, que Quasimodo incarne lui aussi cette double signification que l'émergence symbolique rend possible. Mais tout change lorsque Quasimodo devient aussi passionné de la Esmeralda. Et l'inconnu s'ouvre pour lui. C'est un monde totalement différent, duquel la jalousie, l'amour et le mensonge font partie, à l'exemple de Frolo, auquel il est réuni par la symbiose. Cette symbiose c'est la nécessité que chacun éprouve de l'Autre, ainsi que la satisfaction que chacun donne à l'Autre, en se lançant en quête d'un même objet. Cette image réfléchie apparaît comme un langage symbolique, comme l'observe Pageaux dans l'extrait suivant:

¹² "Toute difformité est signe de mystère, soit maléfique, soit bénéfique. Comme toute anomalie, elle comporte un premier abord repoussant; mais c'est un lieu ou un signe de prédilection pour cacher des choses très précieuses, qui exigent un effort pour être gagnées" (CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des Symboles**. Paris: Jupiter, 1982. p.280).

Je regarde l'Autre et l'image de l'Autre véhicule aussi une certaine image de ce Je qui regarde, parle, écrit. Impossible d'éviter que l'image de l'Autre, [...] n'apparaisse aussi comme la négation de l'Autre, le complément et le prolongement du Je et de son espace. Le Je veut dire l'Autre (pour d'impérieuses et complexes raisons, le plus souvent), mais en disant l'Autre le Je tend à le nier et se dit soi-même (1994, p.61).

Visant à commenter le fait que le sujet se regarde dans l'Autre, par d'"impérieuses et complexes raisons", on présente, ci-dessous, une citation de Nasio, lorsque cet auteur discute l'œuvre de Jacques Lacan:

É uma imagem. A pessoa amada é sua própria imagem amada para você. Está certo, mas não é suficiente. Outra resposta seria: a pessoa amada não é uma imagem, a pessoa amada é um corpo que prolonga seu corpo [...] Quem é o outro?, diremos: o outro amado é a imagem que amo de mim mesmo. O outro amado é um corpo que prolonga o meu. O outro amado é um traço repetitivo com o qual me identifico. Mas, em nenhuma dessas três respostas – a primeira, imaginária (o outro como imagem), a segunda, fantástica (o outro como corpo), e a terceira simbólica (o outro como traço que condensa uma história) –, em nenhuma dessas três respostas revela-se a essência do outro ser amado (1993, p.94).

C'est ainsi que, de la fusion de la figure de Quasimodo avec celle de Frodo, ou avec celle de la cathédrale, résulte une figure indifférenciée, dont le corps prend aussi la forme gothique de cette construction, la forme des vandales, des goths, qui se constitue comme celle de sa robe, de sa carapace, de sa peau, que l'on peut bien remarquer ci-dessous, dans le dire d'Hugo:

C'est ainsi que peu à peu, se développant toujours dans le sens de la cathédrale, y vivant, y dormant, n'en sortant presque jamais, en subissant à toute heure la pression mystérieuse, il arriva à lui ressembler, à s'y inscrire, pour ainsi dire, à en faire partie intégrante. Ses angles saillants s'emboîtaient, qu'on nous passe cette figure, aux angles rentrants de l'édifice, et il en semblait non seulement l'habitant, mais encore le contenu naturel (1975, p.148).

De ce fait, pour Quasimodo, la cathédrale représente peut-être son armure pour entreprendre sa lutte, c'est son monde, dont il connaît chaque trou, chaque labyrinthe, et duquel il avait toujours le souci de se défendre. C'est cette défense du bâtiment et de soi-

même, dans cet ensemble sans distinction, que l'on peut reconnaître dans la lutte de Quasimodo lors de l'assaut des truands pour sauver Esmeralda, prise dans cette sorte de forteresse qui était à la fois à service des hommes et des dogmes. Dans l'extrait qui suit, les truands se fondent comme une représentation de pécheurs qui rejoignent cette façade pleine de figures de démons, symbolisées par les gargouilles:

Toutes ces grimaces, toutes ces laideurs investissaient Quasimodo. On eût dit que quelque autre église avait envoyé à l'assaut de Notre-Dame ses gorgones, ses dogues, ses drées, ses démons, ses sculptures les plus fantastiques. C'était comme une couche de monstres vivants sur les monstres de pierre de la façade (HUGO, 1975, p.423).

Alors il s'établit une lutte entre Quasimodo et sa monstrueuse "façade de pierre" contre les "monstres vivants" qui l'attaquent.

Mais en effet, c'est pour protéger la cathédrale en tant que l'incarnation de sa mère, que Quasimodo entame sa lutte. En ce cas, Victor Hugo met en relief la fonction double que la cathédrale exerce auprès des hommes.

Comme un enfant dans les bras de sa mère, Quasimodo, dans sa pureté, se sent protégé et en sécurité. Le monde, pour le sonneur des cloches sourd et muet, peut être sans lumière, mais il le connaît assez bien, parce que la cathédrale lui suffit. Son caractère est celui d'un personnage pacifique, qui fait résonner sa voix à travers les cloches qu'il aime bien. Leur bruit rompt le silence dans lequel il vit. Lorsqu'il sort des tours de l'église qui enferment le silence, Quasimodo fait répandre en échos la voix des cloches, la voix de lui-même. Il en est fasciné. À travers les mots suivants de l'auteur, il est possible d'entendre les voix internes de la cathédrale, ainsi que celles de Quasimodo:

Ce qu'il aimait avant tout dans l'édifice maternel, ce qui réveillait son âme et lui faisait ouvrir ses pauvres ailes qu'elle tenait si misérablement

reployées dans sa caverne, ce qui le rendait parfois heureux, c'étaient les cloches (HUGO, 1975, 151).

Quasimodo vibrait avec la cloche (HUGO, 1975, p.152).

Enfin la grande volée commençait, toute la tour tremblait, charpentes, pierres de taille, tout grondait à la fois, depuis le pilotis de la fondation jusqu'aux trèfles du couronnement. Quasimodo alors bouillait à grosse écume; il allait, venait; il tremblait avec la tour de la tête aux pieds. [...] Quasimodo se plaçait devant cette gueule ouverte; il s'accroupissait, se relevait avec les retours de la cloche, aspirait ce souffle renversant, regardait tour à tour la place profonde qui fourmillait à deux cents pieds au-dessous de lui et l'énorme langue de cuivre qui venait de seconde en seconde lui hurler dans l'oreille. C'était la seule parole qu'il entendît, le seul son qui troublât pour lui le silence universel (HUGO, 1975, p.153).

Ces citations sont imprégnées de l'amour profond et de la passion que Quasimodo éprouvait pour sa cathédrale, qui lui prêtait en même temps sa peau et sa voix, les seules qu'il pouvait apercevoir et reproduire dans les frémissements de ses gestes.

La relation complémentaire que Quasimodo établissait avec l'église le rendait docile et fragile. Comme c'était lui qui donnait vie à l'église, en la faisant parler, il jouait le rôle aussi de son maître. Le terme "église" est souvent lié à l'idée symbolique de la mère et, certainement, la protection qu'elle a exercée pour Quasimodo, c'était celle d'une bonne mère, la seule qui pourrait aimer et amparer le monstre. La symbiose de cette union donne, à tous les deux, la sensation d'étrangeté devant la menace de la séparation. C'est pourquoi Notre-Dame reste vide après la mort de Quasimodo.

Le symbolisme de la mère est lié à celui de la mer, puisque les deux sont réceptacles et matrices. La mère c'est l'abri, mais aussi le risque de l'oppression. Dans ce symbole de la mère, on trouve la même ambivalence de celui de la terre et de la mer, puisque la vie et la mort ont la même correspondance. Selon le dictionnaire de symboles: "Naître, c'est sortir du ventre de la mère, mourir, c'est revenir à la terre" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.497). Chez Hugo ce symbolisme se donne sous forme de cycle,

puisque quelques temps après sa mort, le squelette de Quasimodo est trouvé comme de la poussière qui se mélange à la terre. À la fin du roman, Hugo remarque ce cycle dynamique de la vie, quand il écrit, en se rapportant à Quasimodo: "il tomba en poussière" (1975, p.500).

3.4 HUGO, ARCHITECTE ET LES ESPACES FERMÉS: LA LUCARNE ET LA CELLULE DU PRÊTRE

Le symbole¹³ est une représentation au niveau de l'image et aussi au niveau de l'imaginaire, cela veut dire du psychisme de la vie interne de l'homme. C'est à travers les symboles que l'inconscient humain communique, qu'il fait son passage à la vie réelle.

La présence du symbole dans **Notre-Dame de Paris** apparaît de manière kaléidoscopique, soit par des empreintes architectoniques, soit par des empreintes humaines. Selon Hugo, l'homme ne pourrait jamais tout seul produire des œuvres architecturales, car il lui faut tenir compte du regard de l'Autre pour les bâtir. Et l'histoire que ces œuvres-ci racontent remontent à la complexité de l'évolution humaine. Dans le dire d'Hugo, ces œuvres se constituent aussi comme de gros livres, qui effacent, sous sa densité, les noms de leurs auteurs: "L'homme, l'artiste, l'individu s'effacent sur ces grandes masses sans nom d'auteur; l'intelligence humaine s'y résume et s'y totalise. Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon" (1975, p.113).

¹³ "Les symboles sont au centre, ils sont le coeur de cette vie imaginative. Ils révèlent les secrets de l'inconscient, conduisent aux ressorts les plus cachés de l'action, ouvrent l'esprit sur l'inconnu et sur l'infini" (CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Op. cit., p.XI).

Hugo veut peut-être dire qu'il y a un mystère encerclé sous les temples, lié à la construction du bâtiment. Personne ne construit sans avoir d'abord tout un plan géométrique: celui de la forme, des idées, ainsi que celui de la masse, soit celle qui va permettre l'amalgame, soit celle qui va s'occuper de l'amalgamer, de mélanger les divers éléments choisis par l'architecte. C'est l'homme qui est derrière des œuvres, les peuples, les ouvriers, qu'Hugo appelle pour composer sa création littéraire.

Cette œuvre, que l'auteur partage avec son temps et l'humanité, nous fait penser encore à ce que Valéry a décrit dans son **Eupalinos**, voulant dire qu'il est important aussi de soulever le processus et les éléments divers à travers lesquels les ouvrages seront bâtis, ce qui se constitue déjà comme leurs avenir:

Il me parlait volontiers de son art, de tous les soins et de toutes les connaissances qu'il demande; il me faisait comprendre tout ce que je voyais avec lui sur le chantier [...]. Il prédisait leur avenir monumental aux informes amas de pierres et de poutres qui gisaient autour de nous; et ces matériaux à sa voix, semblaient voués à la place unique où les destins favorables à la déesse les auraient assignés. Quelle merveille que ses discours aux ouvriers [...]. Ses discours et leurs actes s'ajustaient si heureusement qu'on eût dit que ces hommes n'étaient que ses membres [...]. Je ne sépare plus l'idée d'un temple de celle de son édification (1999, p.15).

De ce fait, la construction de l'œuvre littéraire d'Hugo a suivi, pendant l'écriture de **Notre-Dame de Paris**, les chemins historiques, lorsque des événements surgissent représentés, en même temps, par la masse humaine et par le matériau dont l'auteur a dû en profiter pour faire lui aussi son édification. Cet aspect, concernant la question temporelle de **Notre-Dame de Paris**, présente le temps, dans cet ouvrage, à partir de la perception d'un architecte et de sa mémoire, puisque la "zone romane, la zone gothique et de la renaissance", se mélangent à la sensibilité de son créateur. On peut exemplifier cela par une autre pensée valéryenne, qui nous conduit à celle d'Hugo:

Mais toutes ces délicatesses ordonnées à la durée de l'édifice étaient peu de chose au prix de celles dont il usait, quand il élaborait les émotions et les vibrations de l'âme du futur contemplateur de son œuvre [...]. Il connaissait, ô Socrate, la vertu mystérieuse des imperceptibles modulations. Nul ne s'apercevait, devant une masse délicatement allégée, et d'apparence si simple, d'être conduit à une sorte de bonheur par des courbures insensibles, par des inflexions infimes et toutes puissantes; et par des profondes combinaisons du régulier et de l'irrégulier, qu'il avait introduites et cachées, et rendues aussi impérieuses qu'elles étaient indéfinissables (VALÉRY, 1999, p.20).

Et c'est bien les aspects "cachées" et "indéfinissables", ce qu'Hugo recherche dans sa composition littéraire, où le rapport avec les profondeurs de l'âme humaine se montre à partir de quelques images, comme celle de la lucarne, ce qui apparaît, dans le texte hugolien, comme l'une des manières de présenter l'angoisse humaine par la construction d'un espace littéraire qui oscille entre ce que Blanchot appellerait le "visible" et l'"invisible". En effet, la lucarne et la Place de Grève apparaissent comme un exemple de cette opposition proposée par Blanchot, dans la mesure où cet élément symbolique établit un rapport entre l'espace fermé et l'espace ouvert, se montrant comme un lieu favorable à l'affleurement de sentiments qui, à leur tour, vont rendre possible une construction textuelle faite d'images symboliques, comme on le voit dans cet extrait:

A côté de ce bréviaire est une étroite lucarne, ogive, fermée de deux barreaux de fer en croix, donnant sur la place, seule ouverture qui laisse arriver un peu d'air et un peu de jour à une petite cellule sans porte pratiquée au rez-de-chaussée dans l'épaisseur du mur de la vieille maison et pleine d'une paix d'autant plus profonde, d'un silence d'autant plus morne qu'une place publique, la plus populeuse et la plus bruyante de Paris, fourmille et glapit à l'entour (HUGO, 1975, p.200).

Dans cet extrait, Hugo décrit l'espace intérieur et extérieur occupé par la lucarne. Mais la profondeur silencieuse de cette "ouverture fermée", rend difficile la distinction entre cette pièce fermée, "le trou aux rats" et son habitante, "la recluse", puisque la fermeture qui les dominait rend presque impossible une séparation entre la prison et sa prisonnière.

Qu'est-ce que signifie, alors, le "Trou aux rats", cette étroite et misérable lucarne dans laquelle se trouve encerclée, par elle-même, cette figure humaine, dont la vie n'a plus d'importance? Selon Hugo:

Cette cellule était célèbre dans Paris depuis près de trois siècles que Mme Rolande de la Tour Rolande, en deuil de son père mort à la croisade, l'avait fait creuser dans la muraille de sa propre maison pour s'y enfermer à jamais, ne gardant de son palais que ce logis dont la porte était murée et la lucarne ouverte, hiver comme été, donnant tout le reste aux pauvres et à Dieu (1975, p.200).

Un espace clos et fréquent pendant le Moyen Âge, cette lucarne contrastait avec la Place de Grève, l'un des endroits le plus effervescent de la ville, où elle se situait, en symbolisant une espèce de lieu intermédiaire entre la vie et la mort, plus proche de celle-ci, comme s'il s'agissait d'une tombe, où la prière était la seule occupation du reclus, ou de la recluse.

C.G.Jung rattaché la tombe à l'archétype féminin, comme tout ce qu'enveloppe ou enlace. C'est le lieu de la sécurité, de la naissance, de la croissance, de la douceur; la tombe est le lieu de la métamorphose du corps en esprit ou de la renaissance qui se prépare; mais elle est aussi l'abîme où l'être s'engloutit dans des ténèbres passagères et inéluctables. La mère et ses symboles, est à la fois, aimante et terrible (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.753).

En effet, l'auteur de **Notre-Dame de Paris** nous lance dans les profondeurs de l'âme qui souffre, en remarquant d'une manière intense ce que l'on peut appeler une sorte d'*abîme*, qui dévore l'être angoissé. Les images figées d'un mort vivant se confondent avec l'architecture de la lucarne, elle-même encerclante, qui envoûte la recluse. La figure que crée cette architecture, c'est la même de la littérature, puisque la fermeture du lieu arrive à voiler ce qui doit être caché, comme le mystère qui entoure la prisonnière, "cette face à jamais tournée vers l'autre monde, cet œil déjà illuminé d'un autre soleil..." (HUGO, 1975, p.202). L'impossibilité de séparer ces figures, décrites ici par Hugo, nous conduit à d'autres domaines, comme à celui de la Psychanalyse: "cette âme prisonnière dans ce corps, ce

corps prisonnier dans ce cachot, et sous cette double enveloppe de chair et de granit le bourdonnement de cette âme en peine..." (1975, p.202). Les textes de la psychanalyse rendent compte du fait que les études les plus belles, en ce qui concerne le sujet de la mélancolie, sont celles produites par les discours de poètes, philosophes, historiens et artistes, dans leurs buts de concevoir les sombres que le chagrin produit par rapport la souffrance humaine.

À l'époque dans laquelle Hugo a écrit son livre, il n'y avait pas encore la découverte de la Psychanalyse, pourtant, de même qu'il a anticipé de manière visionnaire l'inconscient, cet auteur anticipe aussi les symptômes principaux de la dépression et du deuil, chez la recluse, cette créature en "cachette" dans le "cachot". Cet élément, anticipateur dans **Notre-Dame de Paris** peut être vérifié aussi lorsqu'Hugo fait allusion au microscope, comme quelque chose qui pourrait augmenter le pouvoir de la vision, mais qui n'avait pas encore été découverte. De cette manière, comme on le voit, dans l'extrait suivant Hugo croyait qu'il fallait d'autres instruments pour arriver à bien connaître tout ce qu'il nommait dans son écriture: "Le microscope n'avait pas encore été inventé, ni pour les choses de la matière, ni pour les choses de l'esprit" (1975, p.202).

Anticipant la description d'un être mélancolique, Hugo nous mène aux textes psychanalytiques, ce que l'on peut observer dans ce qu'écrit Chemama:

... la mélancolie provoque le même travail que le deuil. Mais, alors que le deuil doit permettre au sujet de renoncer à l'objet perdu, et donc de retrouver ainsi son propre investissement narcissique et sa capacité à désirer de nouveau, la mélancolie, en amenant le sujet à renoncer [...] à son moi, l'amène à une position de renoncement général, d'abandon, de démission désirante, qui rend compte en dernier lieu du terme de la mélancolie: le passage à l'acte suicidaire, et généralement radical (1998, p.247).

La figure angoissée et abandonnée de la recluse, faisant apparaître son chagrin et sa mélancolie, laisse voir aussi le sentiment de haine. Le désenchantement qu'elle éprouve de sa vie se transforme en agression par rapport au peuple qui la regarde et, principalement, par rapport à l'égyptienne. Et comme le souligne Kristeva, à propos de ce sujet: "Selon la théorie psychanalytique classique, la dépression, comme le deuil, cache une agressivité contre l'objet perdu, et révèle ainsi l'ambivalence du déprimé vis-à-vis de l'objet de son deuil" (1987, p.20).

L'énumération des signes et symptômes associés à la mélancolie tellement exploités par Hugo, nous mène une fois de plus à la recherche psychanalytique, à travers la compréhension de Lambotte, lorsqu'il dit que:

O interesse de Freud pela melancolia, que ele classificou em 1924 (Neurose e Psicose) na categoria das "neuroses narcísicas" [...] Freud sublinhou [...] já em 1895, nos manuscritos E e G das "Cartas à Fliess", essa grande tensão ou excitação sexual psíquica (*Psychisque Sexualspannung* ou *Leibespannung*) própria do doente melancólico, que parece estorvá-lo de tal modo que acaba por cavar uma espécie de **furo** (*Loch*) no psiquismo, pelo qual a energia sexual psíquica, em outras palavras, a libido, não cessa de escoar [...]. Na falta de uma imagem narcísica suficientemente afirmada, o sujeito melancólico encontra o nada que o define (In: KAUFMANN, 1996, p.325-329).

Cette tentative de compréhension textuelle à partir de la psychanalyse présente une lecture autre de la perception hugolienne à l'égard de la souffrance humaine. Exemple de ce rapport entre le littéraire et le psychanalytique, c'est aussi la façon selon laquelle Hugo décrit lui-aussi la mélancolie, notamment comme un trou par lequel épuise l'envie de vivre de la recluse. Les sentiments de désespoir qu'Hugo met en évidence, dans la description de ce lieu et de son habitante apparaissent comme l'expression profonde d'un abîme sans retour. Il s'agit d'un thème concernant une autre dimension, dans laquelle les représentations du plaisir et du désir sont prisonnières de la souffrance. La recluse, "elle

restera dans la 'crypte' de l'affect indicible", comme l'affirme Kristeva. Celle-ci dit encore que:

Le dépressif a l'impression d'être déshérité d'un suprême bien innommable, de quelque chose irréprésentable [...]. Aussi, aucun objet érotique ne saura-t-il remplacer pour lui l'irremplaçable aperception d'un lieu ou d'un pré-objet emprisonnant la libido et coupant les liens du désir. [...] le dépressif fugue à la poursuite d'aventures et d'amours toujours décevantes, ou bien s'enferme... (1987, p.65, 23).

En ce sens, les images hugoliennes, examinées précédemment dans ce travail, mettent en valeur l'ambiguïté de la figure de la recluse, qui se constitue comme un ensemble de plusieurs autres figures provoquant l'indéfinissable du personnage, dont la description suivante le montre fondé sur l'opposition: "Ce n'était ni une femme, ni un homme, ni un être vivant, ni une forme définie; c'était une figure; une sorte de vision sur laquelle s'entrecoupaient le réel et le fantastique, comme l'ombre et le jour" (HUGO, 1975, p.219). Cette image double de la recluse nous fait penser aux images doubles des Sirènes et à l'illusion qu'elles représentent, comme le remarque Blanchot:

Il y a toujours eu chez les hommes un effort peu noble pour discréditer les Sirènes en les accusant platement de mensonge: menteuses quand elles chantaient, trompeuses quand elles soupiraient, fictives quand on les touchait; en tout inexistantes, d'une inexistence puérile que le bon sens d'Ulysse suffit à exterminer (1959, p.11).

Aussi "trompeuse" qu'une sirène c'est l'image de cette habitante de la lucarne. Une femme pleine de lumière dans le passé, la recluse regrette sa vie d'autrefois, en se couvrant de chagrin et de culpabilité, enfermée dans l'enfer de son propre inconscient. Néanmoins, l'appel de l'extérieur vit encore dans ce coeur souffrant, que l'auteur ne peut pas retenir:

De ses yeux mornes s'échappait un regard, un regard ineffable, un regard profond, lugubre, imperturbable, incessamment fixé à un angle de la cellule qu'on ne pouvait voir du dehors; un regard qui semblait rattacher toutes les sombres pensées de cette âme en détresse à je ne sais quel objet mystérieux (HUGO, 1975, p.220).

Dans ce passage, Hugo souligne le regard par lequel la recluse vient de communiquer, en établissant une sorte de vivacité même qu'avec des "yeux mornes". Et, en profitant de la géométrie dite par le "profond", "l'angle", le "dehors", Hugo traduit ainsi l'intérieur de cette troublante figure sous les "sombres pensées" qu'il fait avancer sur le lecteur. Le tourbillon représenté par cette lucarne provoque les sentiments de détresse, confirmé par un "visage [qui] était inondé de larmes", cela veut dire le visage de celui qui la regarde¹⁴.

Il est pertinent d'observer que cette analyse, en ce qui concerne le regard, nous permet de mettre en rapport l'image de la lucarne, comme la configuration d'un passage, dans **Notre-Dame de Paris**, avec celle qui apparaît dans **Les Misérables**, car c'est à partir de cet élément symbolique que le jeune Marius, personnage de ce dernier, mène sa vie mondaine. Le passage du monde enfantin à celui des adultes provoque des sentiments d'étrangeté qui étourdissent le garçon. Ainsi, la fenêtre, symbole de l'ouverture, finit par traduire le contraire, comme l'écrit Hugo à partir des mots suivants: "C'était la seule ouverture par laquelle il put regarder dans la vie. Cette ouverture était sombre, et il lui venait par cette lucarne plus de froid que de chaleur, plus de nuit que de jour" (1951, p.632). De ce fait, la lucarne représente, dans les deux œuvres mentionnées, le passage entre la vie et la mort. Cela veut dire que les passages sont toujours terrifiants pour celui qui doit les transgresser. Les expériences de mort et de vie se ressemblent chez Hugo, puisque la lucarne qui s'ouvre vers la mort traduit les mêmes images que celle qui conduit vers la vie. En fait: "L'ombre, est d'une part, ce qui s'oppose à la lumière; elle est d'autre

¹⁴ "Le regard est chargé de toutes les passions de l'âme et doté d'un pouvoir magique, qui lui confère une terrible efficacité. Le regard est l'instrument des ordres intérieures: il tue, fascine, foudroie, séduit, autant qu'il exprime. [...] Le regard apparaît comme le symbole et l'instrument d'une révélation. Mais, plus encore, il est un réacteur et un révélateur réciproque du regardant et du regardé. Le regard d'autrui est un miroir, qui reflète deux âmes" (CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Op. cit., p.637).

part, l'image même des choses fugitives, irréelles et changéantes" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.556).

Le texte hugolien ce rapproche de cette notion à propos du sombre, lorsqu'Hugo montre la "lucarne" en "deux nuances", "l'une sombre", "l'autre éclairée", dont le chagrin fait que cet espace "triste et lourd" devienne "l'un de ces spectres mi-partis d'ombre et de lumière, comme on en voit dans les rêves et dans l'œuvre extraordinaire de Goya" (1975, p.219). Ce peintre Espagnol exprimait lui aussi son point de vue sur la société, avec un sens aigu du grotesque, à travers des images satiriques et caricaturales. La banalisation des images fortes, en soulignant le grotesque et le caricatural, redessine aussi le portrait de la "recluse" comme une figure de sa langue poétique, échappée peut-être des **Caprices** de Goya, comme les suggère les **Notes et Variantes de Notre-Dame de Paris**, dans la page 1.166.

La figure de la recluse rend possible une pluralité d'images, qui ont été inspirées peut-être des gravures de Goya, qui exprimaient l'indignation de cet artiste à l'égard des souffrances de l'humanité, dont la mort paraît être l'une des représentations majeures ou, dans le dire de Blanchot, une "possibilité":

La mort, dans l'horizon humain, n'est pas ce qui est donné, elle est ce qui est à faire: une tâche, ce dont nous nous emparons activement, ce qui devient la source de notre activité et de notre maîtrise. L'homme meurt, cela n'est rien, mais l'homme est à partir de sa mort, il se lie fortement à sa mort, par un lien dont il est juge, il fait sa mort, il se fait mortel et, par là, se donne le pouvoir de faire et donne à ce qu'il fait son sens et sa vérité. La décision d'être sans être est cette possibilité même de la mort (1955, p.118).

L'image de la mort, chez Hugo, apparaît aussi comme une possibilité d'espoir, soit comme l'espoir de la regarder, soit comme l'espoir de la vivre, dans la mesure où l'image d'une exécution porte à la mort cette notion est la même que celle de Barthes, quand il fait

référence à la "banalité" de la mort et au Neutre, comme l'on peut remarquer dans l'extrait suivant:

Le Neutre consisterait à se confier à la banalité qui est en nous – ou plus simplement reconnaître cette banalité. Cette banalité (je l'ai déjà suggéré, disant que les grandes souffrances (les deuils) traversent fatalement les stéréotypes de l'humanité) – cette banalité s'éprouve et s'assume au contact de la mort: sur la mort il n'y a que des pensées banales. – Neutre serait le mouvement même, non doctrinal, non explicité et surtout non théologique, qui va vers une certaine pensée de la mort comme banale, car dans la mort, ce qui est exorbitant, c'est son caractère banal (2002, p.119).

Cette banalité à l'égard de la mort, ainsi que la curiosité qu'elle éveille, est dénoncée par l'écrivain, dans le but de démontrer les sentiments et la faiblesse humaine dans ce moment aussi transitoire que le passage vers la mort: "Le soleil se levait en ce moment, et il y avait déjà sur la place un assez bon amas de peuple qui regardait à distance ce qu'on traînait ainsi sur le pavé vers le gibet" (HUGO, 1975, p.487).

Et c'est dans ces mouvements d'aller et venir, soit dans la direction des oppositions, comme celles de la vie et de la mort, comme celles du fermé et de l'ouvert, que le poète Hugo joue avec la profondeur de l'immensité intime. Cela nous remet à Bachelard, lorsque ce théoricien fait référence à la réunion des deux espaces, l'intime et l'extérieur, comme l'on peut voir à partir de cette réflexion:

Le poète va plus à fond en découvrant avec l'espace poétique un espace que ne nous enferme pas dans une affectivité. Quelle que soit l'affectivité qui colore un espace, qu'elle soit triste ou lourde, dès qu'elle est exprimée, poétiquement exprimée, la tristesse se tempère, la lourdeur s'allège (2001, p.183).

C'est aussi à propos de ce passage sur l'espace que l'on souligne la pensée de l'architecte Christian de Portzamparc, quand il dit : "... C'est une ouverture de la matière qui se produit, et le travail qui est le mien part précisément sur ce moment où la matière

s'ouvre, s'épard et s'assemble, ce moment où elle donne lieu à un espace, à une aération, à une partition d'ombre et de lumière" (2003, p.70).

Tout au long du récit de **Notre-Dame de Paris**, on perçoit des espaces quelquefois ouverts, quelquefois fermés, qui renferment certains personnages, en se configurant comme un lieu de refuge dans l'architecture de l'église. L'image de la cellule qui était le refuge de l'archidiacre est, donc, décrite par l'auteur:

Il est certain, enfin que l'archidiacre s'était accomodé, dans celle des deux tours qui regarde sur la Grève, tout à côté de la cage aux cloches, une petite cellule fort secrète où nul n'entrait pas même l'évêque, disait-on, sans son congé [...]. Ce que renfermait cette cellule, nul ne le savait; mais on avait vu souvent, des grèves du Terrain, la nuit, à une petite lucarne qu'elle avait sur le derrière de la tour, paraître disparaître et reparaître à intervalles courts et égaux une clarté rouge, intermittente, bizarre, qui semblait suivre les aspirations haletantes d'un soufflet et venir plutôt d'une flâmme que d'une lumière (HUGO, 1975, p.160).

Cet endroit mystérieux appartient à l'archidiacre Frollo, le clerc, dévoré par la passion du savoir, obsédé par l'espoir insensé de découvrir la pierre philosophale, mais aussi torturé par les tentations de la chair, de telle façon que dans le dire d'Hugo: "Il devint donc de plus en plus savant et en même temps, par une conséquence naturelle, de plus en plus rigide comme prêtre, de plus en plus triste comme homme" (1975, p.158).

La cellule du prêtre, installée près de la "cage aux cloches", représente, alors, l'image symbolique d'un creux, aussi profonde et vide qu'un abîme. C'est l'image de cet abîme, qui se trouve en haut de la cathédrale, ce qui va le conduire à cette espèce d'abîme intime. En faisant référence à cette recherche intérieure de Frollo, l'écrivain le décrit de cette manière:

Il les avait dévorés et la satiété lui en était venue avant que sa faim fût apaisée; alors il avait creusé plus avant, plus bas, dessous toute cette science finie, matérielle, limitée; il avait risqué peut-être son âme et s'était assis dans la

caverne à cette table mystérieuse des alchimistes, des astrologues, des hermétiques (HUGO, 1975, p.158).

Cette notion de pulsion conflictuelle, comme la constitution d'un dédoublement concernant le mystère, apparaît de manière exemplaire, aussi chez Baudelaire, dans ces vers du poème *Alchimie de la Douleur*:

L'un t'éclaire avec son ardeur,
L'autre en toi met son deuil, Nature!
Ce qui dit à l'un: Sépulture!
Dit à l'autre: Vie et splendeur! (1976, p.119)

Dans une lecture critique de Baudelaire, Da Silva affirme que:

O duplo movimento da sensibilidade proporcionado pelo jogo entre volúpia e "gouffre" corresponde à intenção baudelariana de produzir o efeito da totalidade, mediante o choque entre dois espaços contraditórios (o dentro e o fora), articulando dois sentimentos igualmente paradoxais (o prazer e o desprazer) (DA SILVA, 1995, p.208).

Ce qui nous attire l'attention sur ces images c'est aussi l'ouverture d'un espace clos et interdit de cette cellule sur les tours des cloches ou sur la Place de Grève, des endroits qui symbolisent des bruits et des échos, soit par la résonance des cloches, soit par le charivari de voix humaines. D'après Hugo, la Place de Grève ne conserve plus que quelques anciens vestiges du Moyen Âge, comme ceux qu'il remarque dans l'extrait suivant:

C'était, comme aujourd'hui, un trapèze irrégulier bordé d'un côté par le quai, et les trois autres par une série des maisons hautes, étroites et sombre [...]. La ville trouvait là tout ce qu'il faut à une bonne ville comme Paris: une chapelle pour prier Dieu; un plaidoyer, pour tenir audience et rembarer au besoin les gens du roi; et, dans les combles, un arsenal plein d'artillerie [...]. Il faut dire qu'un gibet et un pilori permanents, une justice et une échelle, comme on disait alors, dressés côte à côte au milieu du pavé (HUGO, 1975, p.60-61).

C'est en fonction de vouloir traduire l'image de l'espace fermé et encerclé dans la tour, où l'archidiacre Frolo se retire et échappe au regard du monde, que l'on revient à la signification symbolique de cet enclos¹⁵, de ce compartiment qui isole et enferme son habitant. C'est donc dans ce refuge que le souffle de l'archidiacre prend sa force: "par état comme par caractère, il s'était toujours tenu éloigné des femmes, il semblait les haïr plus que jamais. Le seul frémissement d'une cote-hardie de soie faisait tomber son capuchon sur ses yeux" (HUGO, 1975, p.162).

Contenant un double sens, le souffle humain se réfère, en même temps, à l'aspiration et à l'expiration de l'air, puisque, si d'une part le souffle porte la vie; d'autre part, il peut la conduire à la mort, car "le souffle humain, au contraire, est lourd d'impuretés et risque de souiller ce qu'il touche" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p.713). Cette trace de l'impureté glisse à travers la présence de Frolo, figure de l'église, comme le raffermit la citation précédente.

Cependant, le refuge de l'archidiacre s'ouvre sur la Grève, et l'architecture de l'église s'encadre de manière à regarder la place, puisque celle-ci était, à cette époque-là, comme on l'a déjà remarqué, le lieu où les habitants de la ville se réunissaient pour vivre la vie et la mort, ce que l'on peut illustrer avec ce passage: "quelques passants vont et viennent [...] au souvenir des belles teintures de la veille", qui s'oppose à cette image d'un groupe de personnes qui y est dans un autre but, qui est celui de "qui se condamne à l'immobilité et à l'ennui dans l'espoir d'une petite exécution" (HUGO, 1975, p.200).

¹⁵ Enclos: "Dans les théories analytiques modernes, l'*enclos* symbolise l'être intérieur. Les mystiques médiévaux l'appellent la *cellule de l'âme*, le lieu sacré des visites et de la demeure divines. C'est sur cette citadelle de silence que l'homme *spirituel* se replie, pour se défendre contre toutes les attaques de l'extérieur, des sens et de l'anxiété, c'est en elle que réside son pouvoir et qu'il puise sa force. L'enclos symbolise l'intimité dont chacun est le maître absolu et qu'il n'ouvre qu'aux êtres de son choix" (CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Op. cit., p.318).

3.5 PARIS, OU L'IMAGE LETTRÉE

Les dichotomies que l'on trouve dans le Paris des "lumières", par rapport au Paris des truands, de la misère, de la douleur sont bien celles qu'Hugo fait apparaître. Il est possible de vérifier, donc, que l'amour qu'Hugo éprouve pour Paris ne l'empêche pas d'illustrer les plusieurs mondes qui y subsistent, en lui imprimant sa couleur quelquefois pâle, quelquefois brillante, dans des brouhahas de sa foule, sur la place de Grève, comme le traduit cet écrivain, dans l'extrait suivant:

Il est dix heures du matin. Tout y sent le lendemain de fête. Le pavé est couvert de débris, rubans, chiffons, plumes de panaches, gouttes de cire de flambeaux, miettes de la ripaille publique. Bon nombre de bourgeois "flânent", comme nous disont, ça et là... (1975, p.200).

Dans cet espace où les hommes du peuple et les bourgeois s'amuse, un espace de lumière, s'amalgame la diversité:

Liberté politique, élégance et intellectualité dessinent une sorte de configuration unique, combinaison historique et mytique, qui a permis, dans les faits, d'inventer et de perpétuer la liberté de l'art et d'artistes. Dans "Paris Guide", Victor Hugo faisait de la Révolution française le "capital symbolique" majeur de la ville, sa spécificité réelle. Sans 89, dit-il, la suprématie de Paris est une énigme... (CASANOVA, 2002, p.41).

Cette suprématie de la ville, de son architecture, de ses personnages réels ou construits par la littérature et par l'histoire, la configurent comme une énigme à déchiffrer, comme un intertexte de l'universalité des hommes, surtout ceux de l'occident. Vers ce centre mondial, les émigrants ainsi que les artistes du monde entier sont allés, pour se rejoindre, pour expérimenter son ambiance, pour habiter ce port d'ancrage dont les nouvelles mentalités, celles d'une époque post-révolutionnaire, comme le remarque fréquemment Vitor Hugo. Et dans le dire, encore de Casanova:

Paris est en effet devenu littérature au point d'entrer dans la littérature elle-même, à travers les évocations romanesques ou poétiques se métamorphosant en quasi-personnage de roman, en lieu romanesque par excellence (**Le Ventre de Paris, Le Spleen de Paris, Les Mystères de Paris, Notre-Dame de Paris, Le Père Goriot, Splendeurs et Mystères de courtisanes, Illusions perdues, La Curée...**). Paris, inlassablement décrit, figuré, reproduit littérairement, est devenu La littérature (2002, p.43).

Ainsi, inséparable de ses événements et de ses personnages réels ou de ceux qui ont été bâtis dans la littérature, Paris incarne la ville lettrée, celle des révolutions, des monuments, de la cathédrale, de Quasimodo, de Jean Valjan, de Cosette, des truands, de la recluse. Encore selon Casanova:

...[la] consécration artistique, fait effectivement de Paris une nouvelle "Babel", une "Cosmopolis", un carrefour mondial de l'univers artistique. La liberté associée à la capitale littéraire trouve son incarnation au plan spécifique dans ce qu'on a appelé la "vie de bohème": la tolérance à la vie d'artiste est l'une des caractéristiques, souvent relevée de la "vie parisienne" (2002, p.49).

La Esmeralda, comme l'a conçue Hugo, jouait exemplairement de sa liberté dans ce "savoir vivre". L'égyptienne et les truands se présentaient comme de vrais bohémiens, comme ceux qui profitaient de ce que leur offrait le vieux Paris. La pauvreté et la misère de la ville ne les en écartaient point. Ils y sont inclus alors, dans le bruissement de la ville.

Et c'est par cette universalité que le charivari des voix humaines se mélange au bruit des cloches qui annoncent le drame du récit sous forme de multiples échos, de multiples voix, comme celles de la tour de Babel. Dans cette tour spiralée, des voix et des bruits se confondent avec le sonneur boiteux, Quasimodo, qui claudique, qui cloche¹⁶, en sonnant la cloche. C'est dans ces métaphores et ces assonances, que se trouvent groupés les personnages hugoliens, chacun dans sa propre tour de Babel, comme celle des truands, de

¹⁶ Marche en boitant – boîte, claudique.

la religion, du savoir, de l'autorité, des populaires, comme l'on peut illustrer dans la citation suivante de Jean Maurel:

Brisant, cassant, bouleversant l'ordre et l'hierarchie des hommes, des choses, des lieux, des valeurs, un mouvement irrésistible emporte les personnages, les confond au mépris des antithèses, des oppositions, des distinctions, des déterminations apparentes: par-delà le bien et le mal, le laid et le beau, le haut et le bas, le masculin et le féminin: tout tourne; tourne, tour de Babel (1972, p.XX).

Cette tour, qui symbolise la confusion originelle, crée le mélange qui provoque les confusions auprès des personnages de **Notre-Dame de Paris**, puisqu'ils ne parlent plus la même langue. De ce fait, Esmeralda c'est l'égyptienne, qui parle dans ses chansons la langue de l'Autre; Quasimodo ne parle que la langue de ses cloches, puisqu'il est sourd et ne parle pas; et Frollo se trouve au carrefour où ses deux langues se heurtent, celle de son coeur, sa langue interdite, et celle de la religion, dont les dogmes l'empêchent de laisser s'exprimer sa langue intime. Cette pluralité langagière peuple l'œuvre de l'auteur, en lui donnant des couleurs multiples, comme celle du peuple, des étrangers, de la royauté, qui ne se fondent que pour donner des nuances diverses, comme celle des couches qui se superposent pour bâtir la cathédrale. Toutes ces images construisent, dès le début du récit, un chemin qui va parcourir les idées qu'Hugo annonce pour défendre sa ville, et c'est ce qu'il nomme tout simplement, comme la décadence de "l'architecture actuelle", en ajoutant: "qu'il craint que la sève ne se soit retirée de ce vieux sol de l'architecture". Il dit encore que la démolition, le mystère de la nouvelle création, c'est son roman, qui a pour base la fondation des vieux monuments et des vieilles cathédrales. Et comme il le remarque:

Notre-Dame de Paris a peut-être ouvert quelques perspectives vraies sur l'art du moyen-âge, sur cet art merveilleux jusqu'à présent inconnu des uns, et, ce qui est pire encore, méconnu des autres [...]. Il sera aussi infatigable à défendre nos édifices historiques que nos iconoclastes d'écoles et académies sont acharnés à les attaquer (HUGO, 1975, p.7).

La cathédrale de pierres et de lettres de Victor Hugo vient, ainsi, occuper son espace, qui est construit par une occupation variable d'éléments, comme le décrit Hugo dans la citation suivante: "Chaque flot du temps superpose son alluvion, chaque race dépose sa couche sur le monument, chaque individu apporte sa pierre. Ainsi font les castors, ainsi font les abeilles, ainsi font les hommes. Le grand symbole de l'architecture, Babel, est une ruche" (1975, p.112). Il est possible, donc, d'affirmer qu'étant donné que les hommes ne parlent pas la même langue, et que leurs croyances ne sont pas les mêmes, ils ne peuvent communiquer que par un langage autre: par les langages symboliques, comme le fait et le crée Hugo.

CONCLUSION

La lecture donne au livre l'existence abrupte que la statue 'semble' tenir du ciseau seul: cet isolement qui la dérobe aux regards qui la voient, cet écart hautain, cette sagesse orpheline, qui congédie aussi bien le sculpteur que le regard qui voudrait la sculpter encore. Le livre a en quelque sorte besoin du lecteur pour devenir statue, besoin du lecteur pour s'affirmer chose sans auteur et aussi sans lecteur (BLANCHOT, 1955, p.255).

La lecture de **Notre-Dame de Paris** dont le parcours nous avons présenté tout au long de ce travail nous a permis d'arriver à trois conceptions du texte examiné, à savoir: l'actualité, la pluralité et l'ouverture de cette production hugolienne. Même en étant diverses, ces conceptions présentent des caractéristiques qui les rendent complémentaires les unes envers les autres, comme on va essayer de démontrer dans cette conclusion.

Étant donné que cette conclusion a été construite à partir d'une lecture calquée sur la perception d'un processus d'écriture guidé par l'émergence d'images symboliques diverses, récurrentes dans **Notre-Dame de Paris**, on observe que la composition de cette œuvre, comme un renouvellement artistique et culturel, l'a fait aboutir dans une sorte d'anachronisme, ce que l'on peut illustrer avec ces mots de Valéry: "Le temps et l'espace ne sont pas des frères. Ils sont comme père et mère de diverses choses" (1988, p.122).

En fait, la cathédrale présentée par Hugo se montre comme la constitution d'une image plurielle qui éveille ses plusieurs histoires et ses multiples paysages. Le roman représente, donc, un passage – de l'art figé, l'architecture, vers un autre art, la littérature – qui va permettre la transformation des images du réel en images symboliques, c'est-à-dire perméables à toutes les influences, soit de l'auteur, soit du lecteur, comme l'illustre l'épigraphe de cette conclusion. Le rapprochement que fait Blanchot entre la notion de livre et celle de statue rend possible le soulèvement de l'idée selon laquelle le domaine de la pierre, celui de l'architecture, c'est le lieu d'ancrage que Victor Hugo a choisi pour faire bâtir son art, et c'est dans ce champ, celui de sa deuxième langue, que Victor Hugo, en se servant de sa liberté artistique, va imprimer et dévoiler des métaphores et des secrets, en fonction du rapport qu'établit le sujet littéraire avec son histoire et, par conséquent, avec son temps.

Ainsi, l'écriture hugolienne se construit par l'établissement d'un rapport entre histoire et tradition, dont le point d'intersection donne lieu à l'éveil de résidus mémoriels, mis en lumière par la liberté créatrice de l'auteur, fondée sur le compromis que celui-ci éprouve à l'égard de son milieu. Tel compromis se présente toujours, dans l'œuvre d'Hugo, sous forme d'élément qui nourrit son écriture, comme il l'avait déjà souligné dans son "manifeste pour la liberté", de la préface de Cromwell: "Une langue ne se fixe pas. L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui. Les choses sont ainsi. Quand le corps change, comment l'habit ne changera-t-il pas?" (HUGO, 1963, p.442).

De cette façon, Hugo se montre en "habit qui change", pour parler de ses préoccupations concernant les monuments architecturaux de son époque, dont la démolition apparaît comme une émergence d'un élément multiple symbolisant la présence

d'une certaine pluralité de sens qui va bâtir la cathédrale hugolienne, en la faisant dépasser son temps, tout en la configurant comme une œuvre de l'humanité.

Par force d'une écriture basée sur l'intersection entre la liberté de l'écrivain et les liens historiques qu'il a témoignés, en réunissant passé et présent, le texte de Victor Hugo laisse voir le symbolique comme la configuration d'un certain au-delà du texte, comme une certaine transfiguration.

Ainsi, l'expression du sujet littéraire s'affirme en tant qu'image qui vient combler l'idée d'absence, ici représentée par l'emploi du terme "au-delà", qui vient mettre en relation l'intimité entre le livre et l'écrivain, fait appel à la présence du lecteur. Encore dans le dire de Blanchot, "la présence anonyme" de l'œuvre a besoin de quelqu'un qui la lise pour qu'elle devienne "l'œuvre par-delà l'homme qui l'a produite" (1955, p.255).

En ce qui concerne cet éloignement de l'auteur, cette mort de l'auteur selon les conceptions barthésiennes, Victor Hugo l'avait déjà annoncée dans le roman analysé, comme il le remarque dans l'extrait de la Note à la huitième édition de **Notre-Dame de Paris**:

Une fois que le livre est publié, une fois que le sexe de l'œuvre, virile ou non, a été reconnu et proclamé, une fois que l'enfant a poussé son premier cri, il est né, le voilà, il est ainsi fait, père ni mère n'y peuvent plus rien, il appartient à l'air et au soleil, laissez-le vivre ou mourir comme il est (1975, p.5).

C'est ainsi que l'œuvre prend une dimension autre qui ne la configure pas comme appartenant à une seule origine, cela veut dire à un seul auteur. Cette caractéristique de l'œuvre de dépasser son auteur et, de ce fait, se constituer vivante en dépit de celui qui l'a créée, c'est la trace qui accompagne **Notre-Dame de Paris**. Comme une œuvre qui a

transgressé son temps, ce livre, comme l'a dit Hugo, n'appartient qu'au monde et il ne subsiste que par lui-même.

Le parcours qu'Hugo a suivi est donc, lui aussi, "faux et fictif", comme le dirait Blanchot dans **Le livre à venir**. D'où, les plusieurs problèmes que se sont posées les diverses lectures critiques faites sur le roman ici étudié, voire la question de l'anachronisme construit par l'auteur, en caractérisant les temps passé et présent par un écartement des limites entre le réel et le fictif, des points qui raffermissent la notion d'œuvre ouverte.

Insérée dans ce temps fugitif, **Notre-Dame de Paris** se montre comme un ouvrage qui ne rend pas explicite ce qu'il dit. En d'autres mots, comme une composition textuelle qui dit sans le dire, dans la mesure où elle se fait par un présent qui n'existe que dans son absence.

Ainsi, **Notre-Dame de Paris** représente l'émergence d'un temps qui se fait absent, en ne laissant voir que la fascination des images qui y subsistent. Le dernier chapitre de ce récit, nommé *Mariage de Quasimodo*, par exemple, nous permet d'arriver à la notion selon laquelle l'image devient éternelle, cela veut dire que même que les figures de Quasimodo et de la Esmeralda cessent d'exister, leurs images y demeurent encore vivantes. C'est le renouvellement qui se fait toujours présent chez Hugo. En effet, c'est après sa mort que le désir de Quasimodo d'être à côté de la Esmeralda s'est finalement accompli, comme l'écrit l'auteur à partir des mots ci-dessous:

L'un de ces deux squelettes, qui était celui d'une femme, avait encore quelques lambeaux de robe d'une étoffe qui avait été blanche, et on voyait autour de son cou un collier de grains d'adrézarach avec un petit sachet de soie, orné de verroterie verte, qui était ouvert et vide [...]. L'autre, qui tenait celui-ci étroitement embrassé, était un squelette d'homme (1975, p.499-500).

Cette image de renouvellement, montrant Quasimodo qui tombe "en poussière", nous remet au début du livre, lorsque Victor Hugo remarque la disparition du mot *Anankè*, qui, gratté sur le mur de la cathédrale, l'a beaucoup touché. C'est ainsi que Victor Hugo nous fait penser que la disparition de l'inscription, de même que celle de Quasimodo, présente **Notre-Dame de Paris** comme une œuvre ouverte et permanente, dans la mesure où celle-ci n'a ni commencement ni fin.

C'est ainsi que l'on revient à la conception de Blanchot à propos de l'image, une fois que, selon ce théoricien, cet élément nucléaire du texte d'Hugo émerge après l'objet, en poursuivant celui-ci par l'imposition d'une espèce d'éloignement nécessaire pour l'accomplissement de la perception de l'objet en tant qu'image. La création de **Notre-Dame de Paris** constitue un exemple très pertinent de cette notion d'image, car ce texte a été conçu, initialement, en fonction de la perception de la fatalité, élément construit, à l'exemple de l'image, par une mise en place d'une sorte d'écartement entre le sujet et l'objet à saisir. Et, une fois saisi, c'est-à-dire écrit, **Notre-Dame de Paris** devient l'une des images les plus représentatives du parcours littéraire hugolien.

La notion que ce théoricien présente de l'image, de même que celle concernant l'importance de cet élément pour la perception de l'âme humaine, élément qui apparaît imprimé chez l'homme dès son enfance, même que ce soit par les empreintes qu'il a laissées endormies, remet à **Gradiva**, histoire écrite par Jensen (1906) et interprétée par Freud, une fois que cette histoire se montre, de forme exemplaire, comme l'entrecroisement de ces deux domaines différents: la littérature et la psychanalyse, comme c'est le cas aussi de **Notre-Dame de Paris**.

L'approximation entre la littérature et la psychanalyse se montre d'abord comme l'émergence de la recherche qu'entame l'artiste à l'égard de sa propre liberté. La concrétisation de son œuvre va constituer la réalisation de ses propres fantasmes, de ses propres désirs, comme l'a souligné Freud dans ses études. C'est le croisement de ces deux domaines qui crée un espace imbriqué où les images avancent pour imprimer du sens, en quête de les déchiffrer, elles-mêmes, ou encore pour leur donner la possibilité d'une nouvelle signification, ce qui nous a fréquemment conduit à révisiter ces deux champs dans ce qu'ils possèdent de convergent. L'art, selon Freud, fait écho aux processus libidinaux de la vie quotidienne, dans laquelle la quête de la satisfaction personnelle émerge par une multiplicité de formes. Les pulsions sont toujours en contradiction. L'homme se trouve toujours dans un état de guerre. Son intérieur, ainsi que l'intérieur d'un volcan, se constitue d'une menace d'un danger imminent. Dans ce cadre, l'art configure la feinte qui provoque, en même temps, le dévoilement des désirs et leur apaisement d'une manière sublimée.

Considérant, alors, une lecture par la voie de la psychanalyse, **Notre-Dame de Paris** est une œuvre qui, sous forme figurative et représentative, envisage "normatiser" la pulsion. Notre-Dame, comme le suggère son titre, incarne et symbolise ce grand Autre, ce trésor des signifiants, ce code qui normatise comme un monument lettré la nature de l'homme. C'est ainsi que la chute des bâtiments, le renouvellement architectural qu'a subi Paris par la modernisation, portait les effets de la rupture, trouvés dans la nature humaine sous forme destructive. L'attaque aux racines, à l'antiquité, se réfèrent, en effet, à l'attaque aux bâtiments d'une représentation de certains moments de la culture, cela veut dire le ravagement des monuments anciens, qui racontaient l'histoire culturelle d'autrefois, comme le soulève Victor Hugo dans l'extrait suivant:

Mais dans tous les cas, quel que soit l'avenir de l'architecture, de quelque façon que nous jeunes architectes résolvons un jour la question de leur art, en attendant les monuments nouveaux, conservons les monuments anciens. [...] Mais l'auteur est bien loin de considérer comme accomplie la tâche qu'il s'est volontairement imposé. Il a déjà plaidé dans plus d'une occasion la cause de notre vieille architecture, il a déjà dénoncé à haute voix bien de profanations, bien de démolitions, bien des impiétés (1975, p.7).

Considérant, donc, que **Notre-Dame de Paris** a pour but aussi de protéger la culture contre la nature instinctive de l'homme, ce livre se constitue comme un code, comme une manière d'instituer une norme. Et cette façon de protéger la culture exprimée à travers les monuments, c'est, en quelque sorte, paradoxal et lumineux. Ce paradoxe réside dans le fait que Victor Hugo utilise la littérature pour occuper le lieu laissé par l'architecture, et, de cette manière, la préserver. Cela s'explique par le fait que la littérature, en se constituant comme une forme maternelle d'expression, fait apparaître, à l'exemple de la langue maternelle, le signifiant.

C'est ainsi que Victor Hugo transforme l'architecture dans cet espace de la représentation dans lequel, théologiquement, chaque personnage joue son rôle comme dans une incarnation, en créant une énigme. Frolo, Esmeralda, Quasimodo et la "recluse" représentent une incarnation, en même temps qu'ils la constituent et lui donnent vie.

Symbolisant un passage, cette incarnation vient exemplifier la constitution d'une image créée à partir d'un réel et d'un fictif dont le produit s'exprime par une structuration, puisqu'il normatise tout ce qui peut représenter une énigme, comme l'architecture. Celle-ci réclame une configuration culturelle pour se maintenir comme passage et, plus que cela, comme une projection de cette configuration dans le but de ne pas détruire la culture.

Par conséquent, Notre-Dame est un mythe architectural, mais c'est par la littérature, qui reconfigure la conduite humaine, en empêchant que la nature efface la

culture au nom d'une modernisation destructive, que cette cathédrale est sauvée et préservée.

Dans cette transition de l'édifice au livre, **Notre-Dame de Paris** fait le passage du réel vers le mythe, tout en se constituant alors comme cet objet perdu, mythique, toujours recherché et retrouvé à jamais. De cette façon, il s'agit d'un sujet anachronique.

L'*Anankè* représente le destin, la fatalité, cela veut dire que cette expression représente le signifiant, le symbole qui détermine le sujet humain dans sa subversion à travers la langue.

C'est ainsi que la Esmeralda et sa mère, la recluse, avec tout leur primitivisme, occupent cet espace de transition entre l'architecture et l'imprimerie, de la pierre aux mots, en offrant leurs corps multiformes, comme des monuments incarnés. De ce fait, Frolo, dans sa dualité, incarne le passage du stérile au fécond, en poursuivant sa quête infinie des lumières et de l'éternité.

Victor Hugo a réussi alors, dans son roman, **Notre-Dame de Paris** à configurer et à créer, dans cet espace littéraire, des images symboliques qui vont reproduire la culture du passé et du présent, en la modifiant et en la recréant. Le roman se montre comme un intertexte présentant le passé parisien, lequel Hugo fait apparaître par une description à la fois réelle et imaginative de son présent, comme celle qui suit:

Le pauvre poète jeta les yeux autour de lui. Il était, en effet dans cette redoutable Cour des Miracles, où jamais homme honnête n'avait pénétré à pareille heure; cité de voleurs, hideuse verrue à la face de Paris; ruche monstrueuse où rentraient avec leur butin tous les frelons de l'ordre social [...] sur le pavé de Paris (1975, p.82).

Les transitions que l'on a pu remarquer dans le roman établissent les passages de la cathédrale de Notre-Dame, de la ville de Paris et aussi de celles de la pensée hugolienne, en laissant leurs marques dans le parcours de l'auteur et de l'œuvre. Et les figures créées par Victor Hugo transitent du Moyen-Âge vers la période post-Révolution, dans laquelle se situent les expériences de l'auteur. On doit souligner aussi que le thème qui met en évidence les nouvelles convictions politiques de l'auteur, cette scène de la misère semblable à celle de la citation ci-dessus, remarque ses préoccupations personnelles en tant qu'écrivain et politicien, ce qu'il viendrait renforcer dans **Les Misérables**, œuvre postérieure à **Notre-Dame de Paris**.

Finalement, il est important de mettre en relief l'une de ses préoccupations qui, parmi plusieurs d'autres, explicite sa conception sur le monument architectural qui a nommé son roman: Notre-Dame,

... produit prodigieux de la cotisation de toutes les forces d'une époque, où sur chaque pierre on voit saillir en cent façons la fantaisie de l'ouvrier discipliné par le génie de l'artiste; sorte de création humaine, en un mot, puissante et féconde comme la création divine dont elle semble avoir dérobé le double caractère: variété, éternité (HUGO, 1975, p.107).

Ces aspects de la "variété" et de "l'éternité" sont aussi ceux qui, à l'aide de la fantaisie et de la génialité d'Hugo, ont légitimé son écriture, en faisant que la cathédrale, ce tas de pierres, se transmue et se perpétue.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ŒUVRES DE VICTOR HUGO

HUGO, Victor. **La légende des siècles**. Paris : Gallimard, 1950. [Bibliothèque de la Pléiade].

____. **Les misérables**. Paris : Gallimard, 1951. [Bibliothèque de la Pléiade].

____. **Nossa Senhora de Paris**. Porto : Livraria Civilização, 1887.

____. **Notre-Dame de Paris** – Les travailleurs de la mer. Paris : Gallimard, 1975. [Bibliothèque de la Pléiade].

____. **Œuvres Poétiques I**. Paris : Gallimard, 1964. [Bibliothèque de la Pléiade].

____. **Théâtre I**. Paris : Gallimard, 1963. [Bibliothèque de la Pléiade].

ŒUVRES SUR VICTOR HUGO

BOUCHERON, Patrick. Victor Hugo et son siècle. **L'Histoire**, Paris, n.261, p.34-72, Janvier 2002.

CHAMARAT, Gabrielle. Préface. In : HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris**. Pocket, 1989. [Collection Pocket Classique], p.7-19.

CHEVALIER, Louis. Préface. In : HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris**. Paris : Gallimard, 2002. p.7-26.

CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 8. **Mediações**. Belo Horizonte, 2002. CDROM.

FACHIN, Lídia. Mediações e valor no drama hugoano. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 8. **Mediações**. Belo Horizonte, 2002. CDROM.

GROSSIORD, Sophie. **Victor Hugo** – "Et s'il n'en reste qu'un... ". Paris : Gallimard, 1998.

LES BÂTISSEURS de cathédrales. **L'Histoire**, Paris, n.249, p.37-55, Décembre 2000.

MAUREL, Jean. Préméditation d'un coup de génie – Histoire d'un œuf. In : HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris**. Paris : Librairie Générale Française, 1972. [Collection Le Livre de Poche], p.V–XXXVI.

PONGE, Robert. Victor Hugo, a literatura engajada e a arte pela arte. In : CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 8. **Mediações**. Belo Horizonte, 2002. CDROM.

ROBB, Graham. **Victor Hugo** – uma biografia. Trad. de Alda Porto. Rio de Janeiro : Record, 2000.

SEEBACHER, Jacques. Introduction. In : HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris**. Paris : Gallimard, 1975. p.1.045-1.076. [Bibliothèque de la Pléiade].

SPIQUEL, Agnès. Victor Hugo et l'écriture épique. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 8. **Mediações**. Belo Horizonte, 2002. CDROM.

ŒUVRES CONCERNANT LA THÉORIE LITTÉRAIRE

BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**. Paris : PUF, 2001.

BAILLY, Jean-Christophe. **Le propre du langage**. Paris : Seuil, 1997.

BARTHES, R.; BERSANI, M.; HAMON, Ph.; RIFFATERRE, M.; WATT, I. **Littérature et réalité**. Paris : Seuil, 1982.

BARTHES, Roland. **Critique et vérité**. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

_____. **Essais critiques IV** : Le bruissement de la langue. Paris : Seuil, 1984.

_____. **Fragments d'un discours amoureux**. Paris : Seuil, 1977.

____. **Incidents**. Paris : Seuil, 1987.

____. **La chambre claire**. Paris : Ed. de l'Étoile /Gallimard / Seuil, 1980.

____. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris : Seuil, 1972.

____. **Le neutre**. Paris : Seuil/IMEC, 2002.

____. **Le plaisir du texte**. Paris : Seuil, 1982.

____. **S/Z**. Paris : Seuil, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. **Ouvres complètes II**. Paris : Gallimard, 1976.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro : Rocco, 1997.

____. **L'espace littéraire**. Paris : Gallimard, 1955.

____. La voix narrative. **La Nouvelle Revue Française**, n.142, Oct. 1964.

____. **Le livre à venir**. Paris : Gallimard, 1959.

CARVALHAL, Tania Fanco. **O próprio e o alheio**. São Leopoldo : UNISINOS, 2003.

CASANOVA, Pascale. **La République Mondiale des Lettres**. Paris : Seuil, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie**. Paris : Seuil, 1998.

____. **Les cinq paradoxes de la modernité**. Paris : Seuil, 1990.

CORRÊA, Adriana Santos. **La quête de la voix dans l'œuvre de Marguerite Duras : Moderato Contabile, L'Amant et Ecrire**. Porto Alegre : UFRGS, 2000. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

DA SILVA, Maria Luiza Berwanger. **A paisagem do desejo e a poética do outro no simbolismo sul-rio-grandense** (Uma literatura dos intertextos franceses). Porto Alegre : UFRGS, 1995. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

____. Suave convívio : literatura comparada e psicanálise da psicanálise. In : MASINA, L.; CARDONI, V. (orgs.). **Literatura comparada e psicanálise : interdisciplinaridade, interdiscursividade**. Porto Alegre : Sagra-Luzzato, 2002.

DARCOS, X. **História de la littérature française**. Paris : Hachette, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Psyché** – Invention de l'autre. Paris : Galilée, 1987.

GENETTE, Gérard. **Figures I**. Paris : Gallimard, 1966.

____. **Figures IV**. Paris : Seuil, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Soleil noir** – dépression et mélancolie. Paris : Gallimard, 1987.

MARFAING, J.-L. Viollet-Le-Duc. In : VIOLLET-LE-DUC, Eugène. **La cité de Carcassonne**. Portet-sur-Garonne : Loubatières, 1995.

PAGEAUX, Daniel-Henri. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In : BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (Dir.). **Précis de littérature comparée**. Paris : PUF, 1989.

____. **La littérature générale et comparée**. Paris : Armand Colin, 1994.

PAZ, Octavio. **L'autre voix**, poésie et fin de siècle. Trad. de Jean-Claude Masson. Paris : Gallimard, 1992. [Collection Arcades].

____. **La quête du présent**. Trad. de Jean-Claude Masson. Paris : Gallimard, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo : Cia. das Letras, 1998.

____. **Do positivismo à desconstrução** – Idéias francesas na América. São Paulo : EDUSP, 2004.

____. **Fernando Pessoa** – aquém do eu, além do outro. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

____. **Inútil poesia**. São Paulo : Cia. das Letras, 2000.

____. **Texto. Crítica. Escritura**. São Paulo : Ática, 1993.

PORTZAMPARC, Christian de. Penser l'architecture. In : KRISTEVA, J.; PORTZAMPARC, C. de; ECO, U.; SOLLERS, P.; HUPPERT, I.; DETIENNE, M. **Le plaisir des formes**. Paris : Seuil, 2003. p.67-107.

RINCÉ, Dominique. **La littérature française du XIX^e siècle**. Paris : PUF, 1978. [Coleção Que sais-je ?].

SCHMIDT, Rita Terezinha. Pelo viés da cultura : repensando relações entre literatura e psicanálise. In : MASINA, L.; CARDONI, V. (orgs.). **Literatura comparada e psicanálise** : interdisciplinaridade, interdiscursividade. Porto Alegre : Sagra-Luzzato, 2002.

STAROBINSKY, Jean. **La relation critique**. Paris : Gallimard, 1970.

VALÉRY, Paul. **Cahiers II**. Paris : Gallimard, 1988.

_____. **Eupalinos** – L'Âme et la danse – Dialogue de l'arbre. Paris : Gallimard, 1945.

ZÉRAFFA, Michel. **Roman et société**. Paris : PUF, 1976.

ŒUVRES CONCERNANT LA PSYCHANALYSE

FREUD, Sigmund. Cinco lições de psicanálise. Trad. de Jayme Salomão. In : **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro : Imago, 1976. v.XI.

_____. Gradiva e outros trabalhos. Trad. de Jayme Salomão. In : **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro : Imago, 1976. v.IX.

_____. **L'inquiétante étrangeté et autres essais**. Paris : Gallimard, 1985.

_____. Totem e tabu e outros trabalhos. Trad. de Órizon Carneiro Muniz. In : **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro : Imago, 1976. v. XIII.

NASIO, J.-D. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1993.

ŒUVRES CONCERNANT L'HISTOIRE

CARPENTIER, J.; LEBRUN, F. **Histoire de France**. Paris : Seuil, 1987.

DUBY, Georges (Dir.). **Histoire de la France des origines à nos jours**. Paris : Larousse, 1999.

MIQUEL, Pierre. **Histoire de la France**. Paris : Fayard, 1976.

DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES ET D'AUTRES ŒUVRES

CHEMAMA, Rolant; VANDERMERSCH. **Dictionnaire de la psychanalyse**. Paris : Larousse-Bordas, 1998.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**. Paris : Jupiter, 1982.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Trad. de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1993.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS. Paris : [s.ed.], 1985. V. 2, 7, 9, 16, 17.

KAUFMANN, Pierre. **Dicionário enciclopédico de psicanálise – O legado de Freud a Lacan**. Trad. de Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Barros. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Trad. de Mariano Ferreira. Petrópolis : Vozes, 1976.

ROUDINESCO, E.; PLON, P. **Dicionário de psicanálise**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1998.

APPENDICE

Ci-dessous, on présente le lexique soulevé à partir du chapitre II du Livre V, "Ceci tuera cela":

- lexique concernant l'architecture → 165 mots environ;
- lexique concernant la littérature → 94 mots environ.

La transcription des mots est présentée selon l'ordre de leur apparition dans le récit:

Lexique pour l'architecture

1. l'édifice	9. durable	17. chapiteau
2. faces	10. art	18. colonne
3. tour	11. architecture	19. surface
4. église	12. sol	20. pierre levée des
5. l'artiste	13. monument	Celtes...
6. forme	14. quartiers de roche	21. granit
7. pierre	15. fer	22. dolmen
8. solide	16. plantait pierre debout	23. cromlech celte

24. tumulus étrusque	49. décombres	74. proportions
25. galgal hébreu	50. rebâtit	magnifiques
26. Karnac	51. ruines	75. architecte
27. pilier	52. clef	76. masses
28. l'arcade	53. voûte	77. ouvriers
29. pyramide	54. déblais	78. œuvre
30. loi de géométrie	55. style roman	79. peinture
31. s'amalgamaient	56. sombre	80. enluminaient
32. descendaient	57. ogive	81. vitraux
33. montaient	58. donjon	82. cloches
34. juxtaposaient	59. basilique	83. orgues
35. s'étageaient	60. autel	84. architecture
36. la pagode d'Eklinga	61. murs	phénicienne
37. le temple de Salomon	62. immobilité	85. " gothique
38. concrète	63. frontispice	86. " hindoue
39. l'arche	64. chapiteaux tricotés	87. "
40. emplacement	65. salle des Cheminées	égyptienne
41. symbole	66. Palais de Justice	88. " arabe
42. temple	67. sculptée	89. " grecque
43. pagodes souterraines	68. portail	90. " romane
44. ciseler	69. lavabo	91. style étrusque
45. cathédrale	70. l'abbaye	92. style romain
46. maçonnerie	71. façade	93. monuments
47. édifier	72. forme édifice	cyclopéens
48. tables mystérieuses	73. forces matérielles	94. dôme carthaginois

95. marchand	118. colonnades	141. chef d'œuvre
96. conservation des	corinthiennes	142. l'art collectif
lignes	119. brisent	143. l'art dominant
97. difformité	120. l'imagerie	144. l'art social
98. inviolable	121. vitre	145. pylônes
99. réforment	122. tailleur de pierre	146. obélisques
100. dessin	123. sculpteur	147. clocher
101. statuaire	124. copie	148. Chéops
102. pétrification	125. Parthénon	149. Strasbourg
103. beauté	126. Panthéon	150 grandeur de l'édifice
104. parure	127. Michel-Ange	151. colossal
105. statues	128. St.Pierre de Rome	152. statistique
106. arabesques	129. Val-de-Grâce	153. calculé
107. trace	130. Ste. Geneviève	154. construction
108. solide	131. lignes de l'art	155. étages
109. résistant	132. forme géométrique	156. rampes
110. construite	133. polyèdre	157. cavernes
111. Colisée	134. fronton grec	158. rosaces
112. Pyramides	135. fronton romain	159. dentelles
113. démolir	136. maison de brique	160. clochetons
114. charpente	137. dôme	161. bas-relief
115. renaissance	138. architecture	162. marbre blanc
116. entassement	mazarine	163. trou
117. arcades latines	139. pasticcio italien	164. plâtras
	140. livre architectural	165. tour de Babel

Lexique pour la littérature

1. lectrices	23. parole nue et volante	46. poésie
2. pensée	24. écriture	47. ligne
3. paroles énigmatiques	25. alphabet	48. rature
4. livre	26. lettre	49. poète
5. l'imprimerie	27. hiéroglyphe	50. illiades
6. presse de Gutenberg	28. groupe d'idées	51. œuvre
7. manuscrit	29. mots	52. prose
8. parole parlée	30. syllabes	53. tragédies d'Eschyle
9. parole écrite	31. verbe	54. volumes
10. parole imprimée	32. noms propres	55. déchiffrer
11. l'humanité émancipée	33. phrase	56. langue sacrée
12. l'intelligence	34. loi de poésie	57. langue vulgaire
13. l'opinion	35. se groupaient	58. résumé
14. pensée volatisée par la presse	36. se combinaient	59. trace
15. l'artiste	37. écrit	60. révolution
16. savant	38. traduit	61. impérissable
17. mode d'expression	39. symbole	62. volatile
18. idée capitale	40. exprimer	63. insaisissable
19. livre de papier	41. page	64. indestructible
20. second sens	42. transcrire	65. indélébile
21. art	43. recto	66. parole construite
22. l'expression	44. verso	67. peu de papier
	45. l'imagination	68. peu d'encre

- | | | |
|-------------------------|-----------------|-------------------|
| 69. plume | 78. récrire | 87. testaments |
| 70. presse | 79. Romanceros | 88. Byron |
| 71. exprime | 80. Mahabâhrata | 89. polyglotte |
| 72. copie | 81. Niebelungen | 90. Védas |
| 73. Voltaire | 82. Dante | 91. écrivain |
| 74. littéraires | 83. grand poème | 92. Encyclopédie |
| 75. scolastiques | 84. Homère | 93. langue |
| 76. lacune | 85. Shakespeare | 94. tour de Babel |
| 77. livre architectural | 86. registres | |