



HAL
open science

Illusion et dérision du surnaturel dans Notre-Dame de Paris

Guillaume Peynet

► **To cite this version:**

Guillaume Peynet. Illusion et dérision du surnaturel dans Notre-Dame de Paris. "Notre-Dame de Paris à vol d'oiseau" Journée d'études sur Victor Hugo et le romantisme, Nov 2017, Le Mans, France. <hal-02101485>

HAL Id: hal-02101485

<https://hal.science/hal-02101485v1>

Submitted on 16 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Illusion et dérision du surnaturel dans *Notre-Dame de Paris*

Guillaume Peynet
Université du Mans
Laboratoire 3L.AM

Pour explorer les cercles magiques et infernaux de *Notre-Dame de Paris*, prenons comme il se doit un poète pour guide, et suivons Pierre Gringoire à son entrée dans la Cour des Miracles :

Cependant le cul-de-jatte, debout sur ses pieds, coiffait Gringoire de sa lourde jatte ferrée, et l'aveugle le regardait en face avec des yeux flamboyants.

- Où suis-je ? dit le poète terrifié.
- Dans la Cour des Miracles, répondit un quatrième spectre qui les avait accostés.
- Sur mon âme, reprit Gringoire, je vois bien les aveugles qui regardent et les boiteux qui courent, mais où est le Sauveur ?

Ils répondirent par un éclat de rire sinistre¹.

Ce passage résume bien les paradoxes de notre sujet. À l'image de cette Cour des Miracles où le Sauveur n'est visible nulle part et où rougeoient les feux de l'enfer, le surnaturel dans *Notre-Dame de Paris* relève de l'univers métaphysique et mythique chrétien, mais en évacue le pôle céleste et divin pour en conserver surtout le pôle infernal et satanique. À l'image de ces miracles faux et parodiques, le surnaturel pullule dans le roman, mais sans jamais avoir de réalité. Enfin son humeur, comme celle de ces faux miraculés, est au rire, mais un rire bien souvent sinistre. On étudiera ici ce traitement particulier du surnaturel qui le réduit à l'illusion et le soumet à la dérision ; on verra aussi quelle vérité d'ordre symbolique le surnaturel conserve malgré tout.

Le surnaturel comme illusion

L'évidement du surnaturel comme alchimie générique

Le traitement du surnaturel dans *Notre-Dame de Paris* relève d'un travail sur les genres romanesques. Les revenants, la maîtrise de la sorcellerie et sa cruelle répression judiciaire, le pacte d'un prêtre maléfique avec Satan sont autant d'emprunts au genre du roman noir ou roman gothique, qui connaît une vogue au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles et qui exploite chez le public une gourmandise pour le surnaturel horrifique². Mais le geste original de Hugo consiste à exciter et à frustrer en même temps cette gourmandise en vidant la panoplie surnaturelle de toute réalité. Le moine-bourru, le pacte que Frollo le sorcier aurait conclu avec le diable incarné en Quasimodo, ne sont que des superstitions populaires ; la Esmeralda ne passe pour un revenant, au chapitre 1 du livre IX, qu'aux yeux hallucinés de Frollo ; l'alchimie ne produit aucun résultat.

¹ *Notre-Dame de Paris*, II, 6, p. 159. Le roman est cité dans l'édition de Jacques SEEBACHER, « Le Livre de poche Classiques », 2011 (Librairie Générale Française 1988, pour l'introduction, les notes et la chronologie), édition dorénavant désignée par l'abréviation *ND de P*.

² Hugo emprunte beaucoup au *Moine* de Lewis, œuvre emblématique du roman gothique, dont le personnage principal, Ambrosio, moine luxurieux qui recourt à la sorcellerie et finit par vendre son âme au diable, est l'un des deux modèles du personnage de Frollo, avec le Faust de Goethe. *Le Moine* comporte aussi une histoire de fantôme, l'histoire de la Nonne sanglante. Cette intertextualité du roman de Hugo a été étudiée par Isabelle DURAND-LE GUERN dans « *Notre-Dame de Paris* ou l'intériorisation du gothique » (*Revue de littérature comparée*, n° 334, 2010).

L'affiliation au roman gothique s'avère déceptive, et cette déception ouvre la voie à une appartenance générique plus « sérieuse », celle du roman historique. Hugo nous peint une époque d'imagination superstitieuse, à propension fabuleuse et fabulatrice. Il y a illusion du surnaturel, en un premier sens faible, lorsque l'imagination des personnages s'empare des quelques signes dont elle dispose pour donner une interprétation surnaturelle des faits, fausse à l'évidence, sorte de version concurrente de l'intrigue romanesque, grotesque et réjouissante par son écart héroïcomique ou plutôt horricomique avec la réalité fictionnelle. Ainsi, dans le récit que fait Mahiette de l'histoire de la Chantefleurie, les bohémiens ont pris la fuite :

Le lendemain, à deux lieues de Reims, dans une bruyère entre Gueux et Tilloy, on trouva les restes d'un grand feu, quelques rubans qui avaient appartenu à l'enfant de Paquette, des gouttes de sang, et des crottins de bouc. La nuit qui venait de s'écouler était précisément celle d'un samedi. On ne douta plus que les égyptiens n'eussent fait le sabbat dans cette bruyère, et qu'ils n'eussent dévoré l'enfant en compagnie de Belzébuth, comme cela se pratique chez les mahométans³.

Ou encore, à la fin du roman, après la mort de Frollo :

Il courut beaucoup de bruits sur cette aventure. On ne douta pas que le jour ne fût venu où, d'après leur pacte, Quasimodo, c'est-à-dire le diable, devait emporter Claude Frollo, c'est-à-dire le sorcier. On présuma qu'il avait brisé le corps en prenant l'âme, comme les singes qui cassent la coquille pour manger la noix⁴.

Ce phénomène de versions alternatives de l'histoire semble un cas non repéré par Todorov dans son étude sur les genres du surnaturel⁵. Todorov définit le fantastique par une hésitation du personnage entre explication naturelle et explication surnaturelle des faits, hésitation partagée le plus longtemps possible par le lecteur ; dans les cas que nous étudions, les personnages optent sans hésitation pour l'explication surnaturelle, et le lecteur comprend sans hésitation que cette explication est fausse. La valeur littéraire de cette configuration réside dans l'alliance originale d'un pittoresque (celui des croyances) et d'une ironie narratorial, sensible dans les « on ne douta pas, on ne douta plus que... ».

Trait de peinture historique, donc, que ce faux surnaturel : représentation d'un Moyen Âge superstitieux, qui rejoint la caractérisation esthétique de l'époque gothique comme une époque de chimères et de gargouilles ; et qui, en même temps, présente au lecteur comme un miroir satirique de son propre goût pour le surnaturel. Mais la peinture d'une époque est intégrée à une perspective de philosophie de l'histoire, qui entraîne une autre affiliation générique : celle du roman philosophique.

L'anankè des dogmes

Un passage en particulier dit la signification philosophique de cette vacuité illusoire du surnaturel. Au chapitre 4 du livre VII, la description de la « logette aux sorcelleries » de Frollo est préparée par l'ecphrasis d'une eau-forte de Rembrandt, représentant Faust dans sa cellule :

C'est une sombre cellule ; au milieu est une table chargée d'objets hideux : têtes de mort, sphères, alambics, compas, parchemins hiéroglyphiques. Le docteur est devant cette table, vêtu de sa grosse houppelande et coiffé jusqu'aux sourcils de son bonnet fourré. On ne le voit qu'à mi-corps. Il est à demi levé de son immense fauteuil ; ses poings crispés s'appuient sur la table, et il considère, avec curiosité et terreur, un grand cercle lumineux, formé de lettres magiques, qui brille sur le mur du fond comme le spectre solaire dans la

³ *ND de P*, VI, 3, p. 334.

⁴ *ND de P*, XI, 3, p. 674.

⁵ *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan TODOROV, Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1970.

chambre noire. Ce soleil cabalistique semble trembler à l'œil et remplit la blafarde cellule de son rayonnement mystérieux. C'est horrible et c'est beau⁶.

Le lecteur, qui s'attend à une ressemblance de la logette de Frolo avec la cellule de Faust, retrouve bien « toutes les ordures de la science, et partout sur ce fouillis de la poussière et des toiles d'araignées ; mais il n'y avait point de cercle de lettres lumineuses, point de docteur en extase, contemplant la flamboyante vision, comme l'aigle regarde son soleil⁷ ». On a là un des dispositifs déceptifs du roman, où Hugo a volontairement frustré le lecteur d'un surnaturel attendu. Mais il faut surtout remarquer ce qui remplace cette vision magique dans la logette de Frolo : un autre cercle, avec une signification toute différente : « Le rayon de jour qui pénétrait par cette ouverture traversait une ronde toile d'araignée, qui inscrivait avec goût sa rosace délicate dans l'ogive de la lucarne, et au centre de laquelle l'insecte architecte se tenait immobile comme le moyeu de cette roue de dentelle⁸ ». Et en fait de lettres, Frolo grave sur son mur le mot *anankè*, cette *anankè* dont l'araignée devient symbolique au chapitre suivant. Or, il ne faut pas s'y tromper, l'*anankè* dans le roman est exactement la négation du surnaturel, son envers et son négatif. Pour Frolo, qui la vit comme la certitude de sa damnation, elle s'oppose à la possibilité d'une libération par la grâce, qui est évacuée du roman. Mais ce point de vue de Frolo est faussé par le dogme religieux. L'*anankè* dans le roman, c'est cet enchaînement des faits implacable, mais bien naturel et bien matériel, qui conduit la Esmeralda, Frolo et Quasimodo à la mort. Ni Dieu, ni le diable, ni la magie ne soustraient les personnages à cette mécanique tragique immanente⁹. En revanche, le surnaturel comme illusion est un rouage essentiel de cette mécanique : Frolo est prisonnier de la tyrannie des dogmes, la Esmeralda meurt victime de la superstition. Hugo écrira plus tard dans la préface des *Travailleurs de la mer* qu'il a voulu mettre en scène dans *Notre-Dame de Paris* « l'*anankè* des dogmes¹⁰ ». Tragédie d'une époque à la fois trop hantée par le (faux) surnaturel et en carence de (vrai) surnaturel, où triomphe la pesanteur matérielle de structures sociales et mentales oppressives. Cette vision du Moyen Âge s'inscrit dans une philosophie de l'histoire explicitée au chapitre 2 du livre V, « Ceci tuera cela » : une pensée du mouvement historique comme déploiement progressif de l'esprit humain, qui au quinzième siècle doit encore se dégager de la pétrification des dogmes et du chimérisme gothique.

⁶ *ND de P*, VII, 4, p. 392.

⁷ *ND de P*, VII, 4, p. 393.

⁸ *ND de P*, VII, 4, p. 394.

⁹ Si Quasimodo, au chapitre 6 du livre VIII, paraît l'agent providentiel de la puissance divine (« toute cette force du roi qu'il venait de briser, lui infime, avec la force de Dieu », *ND de P*, p. 498), la fin de l'histoire consacre l'inversion impie de ce rapport de forces : Louis XI, après la formalité d'une prière, brise impunément l'asile sacré de la cathédrale. Qu'attendre de mieux d'un roi qui suppose Charlemagne et saint Louis « fort en crédit au ciel comme rois de France » (*ND de P*, I, 1, p. 69-70) ? Si le surnaturel est rongé par l'illusoire et la dérision, le sacré est réduit au dérisoire, dans ce roman que Lamartine jugeait « immoral par le manque de Providence » (lettre du 1^{er} mars 1831). La piété populaire amoindrit la mère de Dieu en « sainte Vierge du coin de la rue » (*ND de P*, II, 4, p. 149) ; la superstition intéressée de Gringoire frôle le détournement irrévérencieux (« Voilà ma paillasse qui brûle. Et se comparant au nocher qui sombre dans la nuit : – *Salve*, ajouta-t-il pieusement, *salve, maris stella* ! / Adressait-il ce fragment de litanie à la sainte Vierge ou à la paillasse ? c'est ce que nous ignorons parfaitement », *ND de P*, II, 6, p. 156) ; Clopin Trouillefou prosaïse à l'extrême l'élan vers la transcendance (« Si tu as quelque momerie à faire, il y a là-bas dans l'égrugeoir un très-bon Dieu-le-Père, en pierre, que nous avons volé à Saint-Pierre-aux-Bœufs. Tu as quatre minutes pour lui jeter ton âme à la figure », *ND de P*, II, 6, p. 166).

¹⁰ « La religion, la société, la nature ; telles sont les trois luttes de l'homme. Ces trois luttes sont en même temps ses trois besoins ; il faut qu'il croie, de là le temple ; il faut qu'il crée, de là la cité ; il faut qu'il vive, de là la charrue et le navire. Mais ces trois solutions contiennent trois guerres. La mystérieuse difficulté de la vie sort de toutes les trois. L'homme a affaire à l'obstacle sous la forme superstition, sous la forme préjugé, et sous la forme élément. 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. » Préambule des *Travailleurs de la mer*, daté de « Hauteville House, mars 1866 » (Gallimard, « Folio classique », 1980, p. 89).

La fantasmagorie

Mais en vidant le surnaturel de toute réalité, Hugo conserve sa surface visible. Bien souvent dans le roman, il y a illusion du surnaturel en un second sens plus fort, celui de la vision hallucinée. Plusieurs scènes et descriptions sont des fantasmagories « fantastiques¹¹ », parfois dues au regard enfiévré ou épouvanté des personnages, comme lorsque Gringoire découvre la Cour des Miracles, ce « pandémonium » dont les maisons éclairées par la lueur rougeoyante des feux « lui semblaient dans l'ombre d'énormes têtes de vieilles femmes, rangées en cercle, monstrueuses et rechignées, qui regardaient le sabbat en clignant des yeux. / C'était comme un nouveau monde, inconnu, inouï, difforme, reptile, fourmillant, fantastique¹² ». Dans ces cas est sous-jacente l'idée anthropologique et critique, chère au XVIII^e siècle, que le merveilleux est la projection des impressions fausses d'une subjectivité troublée¹³ ; c'est bien ainsi que fonctionne la fantasmagorie lorsque Frolo enfiévré contemple le paysage parisien, au chapitre 1 du livre IX :

Le ciel était blanc, l'eau de la rivière était blanche. Entre ces deux blancheurs, la rive gauche de la Seine, sur laquelle il avait les yeux fixés, projetait sa masse sombre, et, de plus en plus amincie par la perspective, s'enfonçait dans les brumes de l'horizon comme une flèche noire. [...] Claude, dans l'état d'hallucination où il se trouvait, crut voir, voir de ses yeux vivants, le clocher de l'enfer ; les mille lumières répandues sur toute la hauteur de l'épouvantable tour lui parurent autant de porches de l'immense fournaise intérieure ; les voix et les rumeurs qui s'en échappaient, autant de cris, autant de râles. Alors il eut peur, il mit ses mains sur ses oreilles pour ne plus entendre, tourna le dos pour ne plus voir, et s'éloigna à grands pas de l'effroyable vision.

Mais la vision était en lui¹⁴.

Mais les fantasmagories sont dues parfois aussi à l'œil du narrateur : c'est lui qui décrit la sachette dans sa cellule comme

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, pâles, immobiles, sinistres, accroupis sur une tombe ou adossés à la grille d'un cachot. 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 jour¹⁵.

Doubleant la perspective critique, une autre perspective sur le merveilleux se révèle, celle d'une vérité esthétique, expressionniste, du surnaturel. Le maintien du surnaturel au niveau de l'impression et de la métaphore permet à Hugo d'en conserver les bénéfices esthétiques sans tremper dans la superstition ou la frivolité du merveilleux¹⁶. Le romancier soutire ainsi aux

¹¹ Hugo emploie plusieurs fois l'adjectif, dont le sens n'avait pas encore été restreint par Todorov.

¹² *ND de P*, II, 6, p. 161.

¹³ Cette idée est d'ailleurs explicitée au chapitre 6 du livre II, au sujet de la vision terrifiante de la Cour des Miracles qui frappe d'abord Gringoire : « Dans le premier moment, de sa tête de poète, ou peut-être, tout simplement et tout prosaïquement, de son estomac vide, il s'était élevé une fumée, une vapeur pour ainsi dire, qui, se répandant entre les objets et lui, ne les lui avait laissé entrevoir que dans la brume incohérente du cauchemar, dans ces ténèbres des rêves qui font trembler tous les contours, grimacer toutes les formes, s'agglomérer les objets en groupes démesurés, dilatant les choses en chimères et les hommes en fantômes » (*ND de P*, II, 6, p. 162).

¹⁴ *ND de P*, IX, 1, p. 507-508.

¹⁵ *ND de P*, VI, 3, p. 339.

¹⁶ L'apparition régulière de noms d'artistes et de poètes (Michel-Ange, Rembrandt, Goya, Dante, etc.) pour estampiller telle ou telle description « fantastique » est le signe de cette présence reculée et esthétique du surnaturel. Un passage du roman va jusqu'à exploiter à des fins esthétiques la déceptivité même du surnaturel : la Cour des Miracles, d'abord fantasmagorie infernale aux yeux terrifiés de Gringoire, reprend ensuite son aspect réel, qui n'est pas moins intéressant au point de vue de l'artiste : « Il fallut bien s'apercevoir qu'il ne marchait pas dans le Styx, mais dans la boue ; qu'il n'était pas coudoyé par des démons, mais par des voleurs ; qu'il n'y

différents genres qu'il côtoie, genre gothique mais aussi genre épique, une esthétique de l'épouvante fabuleuse, qui se donne carrière lors de l'attaque de la cathédrale par les truands : Quasimodo, au moment où il a l'avantage, paraît monstre au milieu des monstres animés de la façade gothique :

[Les] innombrables sculptures de diables et de dragons prenaient un aspect lugubre. La clarté inquiète de la flamme les faisait remuer à l'œil. Il y avait des guivres qui avaient l'air de rire, des gargouilles qu'on croyait entendre japper, des salamandres qui soufflaient dans le feu, des tarasques qui éternuaient dans la fumée. Et parmi ces monstres ainsi réveillés de leur sommeil de pierre par cette flamme, par ce bruit, il y en avait un qui marchait et qu'on voyait de temps en temps passer sur le front ardent du bûcher comme une chauve-souris devant une chandelle¹⁷.

Du surnaturel pour rire

Quand il n'est pas fantasmagorie épouvantable, le surnaturel dans *Notre-Dame de Paris* est souvent un surnaturel pour rire, comme on l'a déjà suggéré. Reste à préciser les nuances du rire ou du sourire impliquées.

Fantaisie

Une partie du bric-à-brac surnaturel est présent dans le roman sous le signe de la fantaisie, c'est-à-dire de l'imagination enjouée. Fantaisie de l'antiquaire et de l'anthropologue friand des bizarreries amusantes du passé ; fantaisie de l'artiste qui, pour ressusciter le Moyen Âge, époque du grotesque, imite l'art gothique dans son goût pour l'incongruité comique. Cette fantaisie tire parti de l'érudition amassée pour l'écriture du roman : ce sont les anecdotes plaisantes tirées de diverses sources et mises dans la bouche de Frolo pour lui donner l'étoffe d'un alchimiste, anecdote sur le rayon de soleil enterré par Averroès pour obtenir de l'or, anecdote sur le marteau du rabbin Zéchiélé, qui permettait à son possesseur d'aspirer ses ennemis sous la terre¹⁸ ; ou encore, au même chapitre et au chapitre suivant, le festival de paroles magiques dénichées dans le *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy (articles « Sabbat » et « Paroles magiques »). D'érudite, la fantaisie peut se faire inventive, pasticheuse et parodique des croyances médiévales, comme quand Hugo prête à maître Robert Mistricolle cette explication de la verrue de Quasimodo : « Ce n'est pas une verrue [...] C'est un œuf qui renferme un autre démon tout pareil, lequel porte un autre petit œuf qui contient un autre diable, et ainsi de suite¹⁹ ». On sent un plaisir, une jubilation du romancier à manier les mots et les choses du surnaturel.

allait pas de son âme, mais tout bonnement de sa vie [...] Enfin, en examinant l'orgie de plus près et avec plus de sang-froid, il tomba du sabbat au cabaret [...] C'était plus que jamais la prosaïque et brutale réalité de la taverne. Si nous n'étions pas au quinzième siècle, nous dirions que Gringoire était descendu de Michel-Ange à Callot. » (*ND de P*, p. 162) Suit la description du lieu dans l'esprit de Callot, et non plus de Michel-Ange. L'évidement du surnaturel permet ici à Hugo de mettre en contraste deux tableaux d'esthétiques différentes et complémentaires.

¹⁷ *ND de P*, X, 4, p. 579.

¹⁸ Cette dernière anecdote vient de l'*Histoire et Recherche des Antiquités de la Ville de Paris* d'Henri Sauval (1724). Sur ces sources et cet usage des sources, voir Edmond HUGUET, « Quelques sources de *Notre-Dame de Paris* » (*Revue d'histoire littéraire de la France*, t. VIII, 1901) et le commentaire de *Notre-Dame de Paris* par Henri SCEPI dans la collection « Foliothèque » (Gallimard, 2006).

¹⁹ *ND de P*, IV, 1, p. 236.

Dérision

Avec l'exemple de Robert Mistricolle, la dérision, c'est-à-dire le rire critique, se fait déjà sentir. On peut discerner dans le roman deux modes de cette dérision, dont le premier est la satire, exercée contre la supercherie du surnaturel : au début du roman, un petit fait de l'intrigue, l'aventure de Gringoire et de la paillasse d'Eustache Moubon, lui permet de modéliser sur un mode ironique et satirique la naissance d'une croyance religieuse :

La paillasse resta maîtresse du champ de bataille. Belleforêt, le Père le Juge et Corrozet assurent que le lendemain elle fut ramassée avec grande pompe par le clergé du quartier et portée au trésor de l'église Sainte-Opportune, où le sacristain se fit jusqu'en 1789 un assez beau revenu avec le grand miracle de la statue de la Vierge du coin de la rue Mauconseil, qui avait, par sa seule présence, dans la mémorable nuit du 6 au 7 janvier 1482, exorcisé défunt Eustache Moubon, lequel, pour faire niche au diable, avait, en mourant, malicieusement caché son âme dans sa paillasse²⁰.

Un deuxième mode de la dérision, le contrepoint comique d'une trivialité irrévérencieuse, s'incarne en Jehan Frollo, qui ricane des pratiques alchimiques de son frère :

Par les corbignolles de la sainte Vierge ! ce doit être une chose curieuse que cette cellule que mon révérend frère cache comme son pudendum ! On dit qu'il y allume des cuisines d'enfer, et qu'il y fait cuire à gros feu la pierre philosophale. Bédieu ! je me soucie de la pierre philosophale comme d'un caillou, et j'aimerais mieux trouver sur son fourneau une omelette d'œufs de Pâques au lard que la plus grosse pierre philosophale du monde²¹ !

Pour Jehan, l'attirail de l'alchimiste est « une batterie de cuisine²² » ; aux songeries à voix haute de son frère l'archidiacre, il répond par des apartés sarcastiques, en une scène d'un comique proprement théâtral :

Averroës a enterré [un rayon de soleil] sous le premier pilier de gauche du sanctuaire du koran, dans la grande mahomerie de Cordoue ; mais on ne pourra ouvrir le caveau pour voir si l'opération a réussi que dans huit mille ans.

– Diable ! dit Jehan à part lui, voilà qui est longtemps attendre un écu²³ !

Cette dérision a déjà quelque chose de cruel : elle se rit d'un désir d'échapper aux dures contraintes du réel médiéval qui fait le sens de la quête alchimique de Frollo.

Farce tragique

Mais le comique se mêle d'un sentiment proprement tragique, le rire se nuance d'horreur, avec l'histoire grotesque et terrible du moine-bourru et de l'écu changé en feuille sèche, ces deux accessoires de surnaturel en toc donnant ironiquement leur titre à plusieurs chapitres, comme si « l'écu changé en feuille sèche » était déjà devenu légende. On retrouve à peu près tous les ressorts du rire déjà évoqués : comme avec la paillasse, modélisation satirique de la naissance d'une fable, par agrégation de hasards et de malentendus ; déploiement d'une version alternative de l'histoire, dans un écart horrificomique avec la réalité fictionnelle ; jubilation fantaisiste, et satirique, dans l'écriture des chefs d'accusation, complètement déconnectés des faits :

– Jeune fille bohème, vous avouez votre participation aux agapes, sabbats et maléfices de l'enfer, avec les larves, les masques et les stryges ? [...] Vous avouez avoir

²⁰ *ND de P*, II, 5, p. 153-154.

²¹ *ND de P*, VII, 4, p. 391.

²² « Jean observa, en soupirant, qu'il n'y avait pas un poëlon. – Elle est fraîche, la batterie de cuisine ! pensa-t-il », *ND de P*, VII, 4, p. 394.

²³ *ND de P*, VII, 4, p. 396.

vu le bélier que Belzébuth fait paraître dans les nuées pour rassembler le sabbat, et qui n'est vu que des sorciers ? [...] Vous confessez avoir adoré les têtes de Bophomet, ces abominables idoles des templiers ? [...] Avoir eu commerce habituel avec le diable sous la forme d'une chèvre familière, jointe au procès ? [...] Enfin, vous avouez et confessez avoir, à l'aide du démon, et du fantôme vulgairement appelé le moine-bourru, dans la nuit du vingt-neuvième mars dernier, meurtri et assassiné un capitaine nommé Phœbus de Châteaupers²⁴ ?

On retrouve enfin l'érudition amusée et ironique sous forme d'anecdotes : « Rien de plus simple alors qu'un procès de sorcellerie intenté à un animal. [...] Quelquefois même on allait plus loin que les bêtes. Les capitulaires de Charlemagne et de Louis le Débonnaire infligent de graves peines aux fantômes enflammés qui se permettraient de paraître dans l'air²⁵ ». Tous les ressorts du comique sont donc au rendez-vous. Mais l'horreur est à son comble, de voir toute cette farce tourner à la perte de la Esmeralda. Dénoncer l'*anankè* des dogmes est ainsi l'occasion pour Hugo d'une hybridation originale du comique et du tragique qui réalise le programme esthétique de la Préface de *Cromwell*.

La vérité symbolique du surnaturel

L'illusion surnaturelle n'est pas toujours creuse et dégonflée par la moquerie. Fausse au niveau littéral, elle est parfois porteuse d'une certaine vérité symbolique, à l'image des fantaisies chimériques sculptées sur la cathédrale gothique, qui recèlent un enseignement allégorique. Ainsi Hugo dans *Notre-Dame de Paris* replace le surnaturel en son lieu de vérité, à la fois en le déplaçant au niveau de l'impression et de l'image, comme on l'a vu plus haut, et en en faisant un usage symbolique, comme on peut le montrer pour deux lignes thématiques : le surnaturel infernal, d'une part ; et d'autre part, le surnaturel féerique et angélique qui entoure le personnage de la Esmeralda.

L'enfer sur terre

L'imaginaire infernal dit sur le mode symbolique la condition des misérables et des opprimés du Moyen Âge. Il est attaché à des lieux bien précis et se répartit en deux pôles. Enfer de la misère, d'une part, avec le « pandémonium » de la Cour des Miracles : la truanderie qui s'y abrite est la lie de la misère médiévale, cette profondeur de la misère qui entre en lutte contre le reste de la société ; elle est enfer dans le roman de 1831 comme elle le sera plus tard dans *Les Misérables* au livre « Patron-Minette²⁶ ». Enfer de la pénalité, d'autre part, dont Hugo avait déjà parlé dans *Le Dernier Jour d'un condamné*²⁷. La chambre de

²⁴ *ND de P*, VIII, 3, p. 454.

²⁵ *ND de P*, VIII, 1, p. 447.

²⁶ Livre VII de la Troisième partie du roman, « Patron-Minette » décrit en une longue métaphore filée les travailleurs souterrains de la société. Les penseurs qui oeuvrent au progrès travaillent dans les sapes supérieures ; mais bien plus bas se trouve « la dernière sape », celle des criminels : « C'est la fosse des ténèbres. C'est la cave des aveugles. *Inferi*. [...] Là le désintéressement s'évanouit. Le démon s'ébauche vaguement ; chacun pour soi. Le moi sans yeux hurle, cherche, tâtonne et ronge. L'Ugolin social est dans ce gouffre ». *Les Misérables*, III, VII, 1 et 2, Gallimard, « Folio classique », 1973 et 1995, vol. 1, p. 904 et 905.

²⁷ Au chapitre XIII du *Dernier Jour d'un condamné*, le spectacle du départ des forçats pour Toulon donnait lieu à des comparaisons et des métaphores infernales. Le condamné commente ainsi la danse des forçats : « Si je cherchais une image du sabbat, je ne la voudrais ni meilleure ni pire », et la fin du chapitre tourne à la fantasmagorie : « quand je vis les cinq cordons s'avancer, se ruer vers moi avec des paroles d'une infernale cordialité ; quand j'entendis le tumultueux fracas de leurs chaînes, de leurs clameurs, de leurs pas, au pied du mur, il me sembla que cette nuée de démons escaladait ma misérable cellule » (Pocket, 2004, p. 33-34).

torture où la Esmeralda reçoit la question est qualifiée de « Tartare²⁸ » ; le narrateur commente ainsi la scène : « On eût dit une pauvre âme pécheresse questionnée par Satan sous l'écarlate guichet de l'enfer²⁹ » ; et le fantastique infernal imprègne toute cette pièce :

La herse de fer qui servait à fermer le four, levée en ce moment, ne laissait voir, à l'orifice du soupirail flamboyant sur le mur ténébreux, que l'extrémité inférieure de ses barreaux, comme une rangée de dents noires, aiguës et espacées, ce qui faisait ressembler la fournaise à l'une de ces bouches de dragons qui jettent des flammes dans les légendes³⁰.

Quant à la description du cachot de la Esmeralda, au chapitre significativement intitulé « *Lasciate ogni speranza* », elle évoque l'enfer dantesque :

Les étages de ces prisons, en s'enfonçant dans le sol, allaient se rétrécissant et s'assombrissant. C'étaient autant de zones où s'échelonnaient les nuances de l'horreur. Dante n'a rien pu trouver de mieux pour son enfer. Ces entonnoirs de cachots aboutissaient d'ordinaire à un cul de basse fosse à fond de cave où Dante a mis Satan, et où la société mettait le condamné à mort. Une fois une misérable existence enterrée là, adieu le jour, l'air, la vie, *ogni speranza*. Elle n'en sortait que pour le gibet ou le bûcher³¹.

Avec ces impressions infernales assumées par le narrateur autant que par les personnages, Hugo anticipe sur cette pensée métaphorique qui ouvrira *Les Misérables* : l'existence d'« une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine³² ».

L'ange Liberté

Mais si le roman de 1831 a ses zones infernales, il a aussi déjà son ange Liberté. Lorsque la Esmeralda apparaît pour la première fois dans le roman, elle semble à Gringoire un être merveilleux : « Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision³³ ». Le narrateur confirme : « c'était une surnaturelle créature », ce qui dans le langage lettré de Gringoire se formule ainsi : « En vérité, c'est une salamandre, c'est une nymphe, c'est une déesse, c'est une bacchante du mont Ménaléen ! » L'illusion se dissipe, selon la logique déceptive déjà constatée : « En ce moment une des nattes de la chevelure de la "salamandre" se détacha, et une pièce de cuivre jaune qui y était attachée roula à terre. / – Hé non ! dit-il, c'est une bohémienne. / Toute illusion avait disparu. » Et pourtant, l'illusion surnaturelle se voit immédiatement rétablie par le narrateur dans une certaine vérité : « C'était en effet tout bonnement une bohémienne. Mais quelque désenchanté que fût Gringoire, l'ensemble de ce tableau n'était pas sans prestige et sans magie ». Ce prestige, cette magie, sont le rayonnement d'un personnage symbolique, qui incarne seul le peu de sacré qui réussit à vivre dans le roman. Comme l'a remarqué la critique, la Esmeralda est une incarnation de la liberté, une liberté qui n'est pas seulement politique mais métaphysique et théologique ; la théologie chrétienne de la rédemption, absente du reste du roman, trouve paradoxalement refuge en cette bohémienne accusée de sorcellerie. La Esmeralda sauve Gringoire de la mort dans l'enfer de la Cour des Miracles ; elle vient donner à boire à Quasimodo sur le pilori, et rachète

²⁸ *ND de P*, VIII, 2, p. 450.

²⁹ *ND de P*, VIII, 2, p. 452.

³⁰ *ND de P*, VIII, 2, p. 450.

³¹ *ND de P*, VIII, 4, p. 459-460.

³² Préambule des *Misérables*, daté de « Hauteville House, 1^e janvier 1862 » (Gallimard, « Folio classique », 1973 et 1995, vol. 1, p. 31).

³³ *ND de P*, II, 3, p. 134-135 pour cette citation et les quatre suivantes.

par l'amour cette âme à la violence qui la captivait. Sa danse et son chant font oublier leurs souffrances aux misérables du Moyen Âge : Gringoire, au chapitre 3 du livre II, « l'écoutait avec une sorte de ravissement et d'oubli de toute chose. C'était, depuis plusieurs heures, le premier moment où il ne se sentît pas souffrir³⁴ ». Cet être de légèreté est aussi un être d'allègement, de soulagement, de grâce au sens le plus fort du terme. On comprend dès lors que le roman l'assimile plusieurs fois à la Vierge Marie : elle est la Vierge de cette cathédrale de papier³⁵. Mais l'*anankè* médiévale vient à bout de cette Vierge de liberté : la sinistre vision de Frollo se réalise, « la Esmeralda lui apparaissait comme une étoile, le gibet comme un énorme bras décharné³⁶ », le bras décharné finit par étouffer l'étoile. Il faudra attendre les années 1850 pour que l'issue du duel s'inverse et pour que dans *La Fin de Satan* l'ange Liberté triomphe d'Isis-Lilith, spectre de l'*anankè*.

³⁴ *ND de P*, II, 3, p. 140.

³⁵ Sa tribu de bohémiens « la tient en vénération singulière, comme une Notre-Dame » (*ND de P*, VII, 2, p. 381). Lorsque Frollo raconte sa première vision de la Esmeralda dansant dans le soleil, il évoque « une créature si belle que Dieu l'eût préférée à la Vierge, et l'eût choisie pour sa mère, et eût voulu naître d'elle si elle eût existé quand elle se fit homme » (*ND de P*, VIII, 4, p. 466-467) ; et sa vision se rapproche de celle de l'Apocalypse, 12, 1-17, de la femme vêtue de soleil et couronnée d'étoiles dans laquelle l'Eglise a reconnu une figure de la Vierge Marie : « Autour de sa tête, dans ses nattes noires, il y avait des plaques de métal qui pétillaient au soleil et faisaient à son front une couronne d'étoiles. Sa robe semée de paillettes scintillait bleue et piquée de mille étincelles comme une nuit d'été. [...] Oh ! la resplendissante figure qui se détachait comme quelque chose de lumineux dans la lumière même du soleil » (*ND de P*, VIII, 4, p. 467). Le narrateur, décrivant la Esmeralda au début du roman, avait déjà noté : « de ses longs cils noirs baissés s'échappait une sorte de lumière ineffable qui donnait à son profil cette suavité idéale que Raphaël retrouva depuis au point d'intersection mystique de la virginité, de la maternité et de la divinité » (*ND de P*, II, 7, p. 181-182) ; et au moment de l'amende honorable devant la cathédrale, l'aspect meurtri de la bohémienne lui inspire ce constat : « Elle ressemblait à ce qu'elle avait été comme une Vierge du Masaccio ressemble à une Vierge de Raphaël » (*ND de P*, VIII, 6, p. 490).

³⁶ *ND de P*, IX, 1, p. 505.