



HAL
open science

Le personnage de Pierre Gringoire

Jordi Brahamcha-Marin

► **To cite this version:**

| Jordi Brahamcha-Marin. Le personnage de Pierre Gringoire. 2018. <halshs-01690220>

HAL Id: halshs-01690220

<https://shs.hal.science/halshs-01690220v1>

Submitted on 22 Jan 2018

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

LE PERSONNAGE DE PIERRE GRINGOIRE

Jordi Brahamcha-Marin (Le Mans Université)

Ce texte est la version auteur d'un article publié sur le site du laboratoire 3L.AM : <http://3lam.univ-lemans.fr/fr/publications/notre-dame-de-paris.html>

Si l'on considère la genèse de *Notre-Dame de Paris*, on doit bien constater que Gringoire est un personnage déchu. Le premier projet de roman élaboré par Hugo, et interrompu par la révolution de 1830, attribuait à ce personnage un rôle plus important que dans la version finale : Phœbus de Châteaupers n'avait pas encore été inventé, et Gringoire jouait, à sa place, le rôle de rival de Claude Frollo. Signe paradoxal de cette importance romanesque : il mourait, remplaçant *in extremis* la Esmeralda sur le gibet¹. La connaissance de cette préhistoire du roman nous conduit naturellement à envisager le personnage de Gringoire à travers la question de son réemploi : que faire de Gringoire, quel rôle lui assigner, à partir du moment où Phœbus l'a détrôné comme troisième amoureux de la Esmeralda ? Nous ne comptons pas nous aventurer dans une comparaison entre les deux états du roman – le premier ne nous est connu que par une ébauche de plan : la confrontation tournerait court. Nous allons plutôt nous concentrer sur le texte dans son dernier état, tel qu'il figure au programme du concours des ENS en 2017-2018, en partant du principe qu'il y a une difficulté à intégrer Gringoire dans le schéma de l'intrigue, et en étudiant comment cette difficulté est gérée, voire compensée, dans le roman. Notre idée principale va être de définir Gringoire comme un personnage désancré, inassignable à une position précise, en étudiant les modalités et les enjeux de cette construction du personnage. Nous considérerons cette question sous trois aspects. Nous reviendrons d'abord sur la fonction actancielle problématique de Gringoire, et sur la manière délicate dont il trouve sa place dans l'intrigue, ou à côté d'elle. Puis nous essaierons de montrer comment son statut de poète s'articule à cette position de semi-extériorité par rapport à l'intrigue. Enfin, nous envisagerons la question de l'évaluation morale du personnage, tel que le texte la construit – non, bien sûr, pour succomber à une illusion psychologique toujours dangereuse, mais pour suggérer que cet *ailleurs* symbolique où se meut Gringoire constitue une utopie fantaisiste et grinçante².

¹ Jacques SEEBACHER, « Gringoire, ou le déplacement du roman historique vers l'histoire » [1975], in Jacques SEEBACHER, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1993, p. 157-162.

² La communication dont cet article est issu a cherché à envisager le personnage de Gringoire sous de nombreux aspects différents (narratologique, symbolique, métaboétique, axiologique...), à ouvrir plusieurs pistes de réflexion, plutôt que d'explorer une seule problématique à fond : il nous a semblé qu'une telle approche pouvait être profitable à des étudiants candidats à un concours. De là, premièrement, le caractère rapide de certaines remarques ; de là, aussi, le fait que nous avons parfois suivi d'assez près (notamment dans la première partie, et à un moindre degré dans la deuxième) des travaux critiques préexistants, sans prétendre éclairer chaque problème soulevé d'un regard complètement neuf.

Une intégration problématique à l'intrigue

Cuatro para una : Gringoire, l'amoureux surnuméraire

Sans Gringoire, comme le note Jacques Seebacher, le schéma de l'intrigue serait limpide : trois hommes (Frollo, Phoebus, Quasimodo) aiment la bohémienne, représentant aussi trois pouvoirs (l'Église, l'Armée, le Peuple) et trois époques (le passé, le présent, l'avenir)³. Cette répartition ternaire du désir amoureux rappelle celle d'*Hernani* – pièce créée en 1830, pour laquelle Hugo envisagea un moment le sous-titre *Tres para una*, « Trois pour une » – et se manifeste avec une grande clarté dans cette scène où la bohémienne danse sur le parvis de la cathédrale, au début du livre VII, et où les regards des trois hommes, situés en surplomb, convergent vers elle. Mais il y a Gringoire, qui vient troubler cette organisation bien nette. Ce personnage a tout pour devenir le rival des trois autres : non seulement il éprouve lui aussi du désir pour la Esmeralda, dans les premiers chapitres du roman, mais encore il se retrouve marié à elle, quoique selon une coutume particulière. De plus, étant le personnage principal des deux premiers livres, il semble initialement désigné par le roman comme son héros. Or Gringoire, « très-peu voluptueux⁴ », va se déprendre de ce désir pour la bohémienne, au profit de Djali, puis des portails sculptés : « J'ai d'abord aimé des femmes, puis des bêtes. Maintenant, j'aime des pierres », confie-t-il à Frollo (X, 1, p. 541). Parallèlement, alors qu'il est au centre des livres I et II, il ne fait plus par la suite que d'épisodiques apparitions. Cette dissipation de son désir pour la Esmeralda et de son statut de protagoniste semble coder, au niveau de l'intrigue, l'effacement progressif subi par le personnage au cours de l'écriture même du roman. En suggérant que Gringoire pourrait être l'un des amoureux de la bohémienne, puis en annulant explicitement cette potentialité de l'intrigue (sans vraie motivation psychologique, autre que l'excentricité et l'instabilité du personnage), le roman semble souligner ce caractère surnuméraire de Gringoire dans les schémas amoureux.

Gringoire acteur du récit ?

Expulsé du schéma amoureux, Gringoire se retrouve en outre caractérisé par une incapacité à agir, soulignée par Luc Rasson⁵. Le personnage, en effet, se laisse bien souvent porter par les événements : au début du roman, c'est « à tout hasard » qu'il suit la bohémienne, sur le mode du « Pourquoi pas ? » (II, 4, p. 145)⁶ ; c'est également le hasard qui le conduit au Palais de Justice le jour où l'on y juge la Esmeralda et sa chèvre. Cette fois, ce trait de caractère semble psychologiquement motivé, par une certaine pusillanimité du personnage. Mais c'est aussi, sans doute, qu'il est difficile d'attribuer une grande puissance d'agir à un personnage dont le caractère est défini, sur de nombreux plans, par la figure du médian et de l'entre-deux : Gringoire prétend tenir le milieu entre libre-arbitre et soumission, entre classicisme et romantisme, etc. ; or « [s]a duplicité [...] oppose un frein à un déroulement narratif motivé ».

³ Jacques SEEBACHER, « Gringoire, ou le déplacement du roman historique vers l'histoire », *art. cit.*, p. 156-157.

⁴ Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris* [1831] (éd. Jacques Seebacher), Paris, LGF – Le Livre de Poche, livre II, chapitre 7, p. 179. Désormais, toutes nos références à ce roman seront intégrées au texte et renverront à cette édition. De même pour les notes de Jacques Seebacher.

⁵ Luc RASSON, « Écriture et réel dans *Notre-Dame de Paris* : l'exemple de Gringoire », *Orbis Litterarum*, n° 38, 1983, p. 108-123. Nous suivrons de près cet article dans la suite de cette première partie.

⁶ *Ibid.*, p. 110.

L'ambivalence de Gringoire est donc à la fois « trait de caractère » et « cause et indice de l'intégration défectueuse du personnage » dans l'enchaînement narratif⁷.

Il faut tout de même revenir sur ces moments où, exceptionnellement, le poète-philosophe prend l'initiative, ou du moins prend une part active aux événements : lorsqu'il lance les truands à l'assaut de la cathédrale pour délivrer la Esmeralda, ou lorsqu'il aide, avec Frollo, à son évasion. Mais là encore, la participation du personnage à l'action est problématique. Rasson remarque, en note, qu'en refusant d'explicitier le fait que c'est Gringoire qui a soufflé aux truands l'idée d'assiéger la cathédrale, la narration escamote la responsabilité du personnage dans la marche des événements⁸. Et non seulement il ne participe pas à l'émeute, contrairement à Clopin Trouillefou ou à Jehan Frollo, mais encore il semble souvent être un frein, un obstacle, à la poursuite de l'action : son irritante logorrhée qui lui vaut d'être traité, par Claude Frollo, de « ruisseau de paroles » (X, 2, p. 550), ou ses caresses à Djali dans la cathédrale (XI, 1, p. 631), sont des facteurs de ralentissement. Du reste, fondamentalement préoccupé par la chèvre plus que par la femme, Gringoire se trouve en décalage par rapport à ce que l'on pourrait nommer l'économie affective de l'intrigue : il la vit sur un mode décalé, agissant pour des raisons (sauver Djali) qui ne concernent à priori ni l'archidiacre, ni le lecteur.

Gringoire image du lecteur et du narrateur

Si Gringoire échoue donc à être un acteur de l'intrigue au sens plein du terme, on peut toutefois lui concéder – suivant, là encore, Luc Rasson⁹ – un rôle privilégié dans le fonctionnement de la narration elle-même : souvent placé dans une situation d'observateur, voire d'herméneute, il constitue une image du lecteur intégrée dans la fiction. C'est par son regard que nous découvrons la Cour des Miracles, et c'est par lui, au début du livre VIII, alors que l'intrigue menace de s'essouffler – on ignore, « depuis un grand mois » (VIII, 1, p. 439), ce qu'est devenue la Esmeralda... – que l'on est à nouveau introduit dans la grand-chambre du Palais de Justice, pour assister, précisément, au procès de la bohémienne et de sa chèvre. À l'occasion, Gringoire est aussi amené à jouer le rôle de relais du narrateur : on le voit, dans le livre VII, raconter à Claude Frollo « tout ce que le lecteur sait déjà » (VII, 2, p. 381), c'est-à-dire son aventure dans la Cour des Miracles et son mariage avec la Esmeralda. Qu'il soit une image du lecteur ou du narrateur, Gringoire se retrouve donc, à défaut de pouvoir prendre une pleine part à l'intrigue, à encoder des fonctions liées à la communication littéraire elle-même. Cela est précisément rendu possible par sa situation ambiguë, à la fois dans l'intrigue et hors d'elle, qui lui garantit un statut de témoin privilégié.

Gringoire poète

Ce rapport problématique à l'action – y prendre part, l'observer, la commenter, la raconter... ? – peut facilement être mis en relation avec le statut de poète de Gringoire : les fonctions que nous avons identifiées comme étant les siennes semblent, pour partie, appelées

⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁹ *Ibid.*, p. 112-114.

par son état. De plus, si Gringoire, comme nous allons essayer de le montrer, permet de poser de manière indirecte une série de questions relatives au statut du poète et de l'artiste, alors cela lui fournit, sur le plan symbolique, un rôle, une fonction, une densité, qu'il n'a pas forcément sur le plan actanciel. Cependant, par rapport au fonctionnement symbolique assez immédiatement lisible du trio masculin principal (Frollo représentant l'Église, Quasimodo le Peuple, Phoebus l'Armée), Gringoire est caractérisé par un relatif défaut de cohérence : s'il est une figure de l'écrivain, il en est une figure problématique et difficile à cerner.

Classique ou romantique

Le roman semble imposer, à propos du personnage de Gringoire, une grille de lecture fondée sur l'opposition entre classicisme et romantisme : à l'époque où il écrit son roman, Hugo joue l'un des premiers rôles dans cette querelle d'écoles. Le narrateur note ainsi : « Si Gringoire vivait de nos jours, quel beau milieu il tiendrait entre le classique et le romantique ! » (II, 4, p. 146). Mais cette remarque surgit dans le texte de manière assez arbitraire, après un paragraphe où se trouve décrit l'« esprit essentiellement mixte, indécis et complexe » (*id.*) du personnage ; la mobilisation de catégories esthétiques opère un décrochage (souligné par le changement de paragraphe) par rapport aux considérations purement psychologiques qui précèdent, et se caractérise donc par sa gratuité, son caractère plaisamment artificiel : c'est le signe, me semble-t-il, que cette grille de lecture ne doit pas être prise trop au sérieux. Il est vrai que Gringoire, du début à la fin du roman, semble caractérisé par une soumission à des règles perçues, à l'époque de Hugo, comme associées au classicisme : respect scrupuleux de la distinction des registres et des genres (I, 2, p. 86), exposition « dans les règles » (I, 2, p. 92), goût des « comparaisons nobles et classiques » (II, 6, p. 157) et, dans l'avant-dernier chapitre, pratique de la tragédie, genre classique par excellence (XI, 3, p. 674-675). L'échec du mystère, au livre I, tient pour partie au nécessaire respect de contraintes artificielles contraires à un vrai goût esthétique, qui serait par exemple un goût romantique. Mais on n'est pas obligé, cependant, de faire une interprétation complètement ironique des compliments que le narrateur adresse à la pièce : « Tout cela était en effet très-beau » (I, 2, p. 89) ; « C'était en réalité un fort bel ouvrage » (I, 2, p. 92). Non seulement Gringoire, qui n'est pas dénué de talent, tire le meilleur parti possible des codes esthétiques de son temps et des conditions difficiles de représentation ; mais encore les lourdeurs, redondances et défauts de la pièce ne sont pas forcément exclusives de qualités poétiques ou dramatiques sur d'autres plans. Il n'est nullement certain qu'il faille nécessairement voir cette séquence du livre I comme une simple charge polémique contre le classicisme, et encore moins contre Gringoire en tant que poète classique.

Échecs et réussites

Et ce à plus forte raison qu'on peut aussi donner à cette séquence une portée plus générale que celle d'une simple intervention polémique ou satirique dans une querelle littéraire contemporaine. Certains auteurs, comme Anne Ubersfeld ou Chantal Brière, font remarquer à juste titre que l'échec du *Bon Jugement de Madame la Vierge* peut aussi donner lieu à une méditation sur les conditions de succès de la communication théâtrale, et sur la manière de fournir au texte un public qui soit à la fois peuple et élite – question qui occupe Hugo à l'époque

où il écrit son roman¹⁰. « Comment faire, demande Ubersfeld, pour que le peuple [...] entende le texte poétique ? » Car n'oublions pas que le peuple, ici, est représenté par un sourd, Quasimodo¹¹. Plus précisément, Hugo a récemment dû essayer l'échec de sa pièce *Amy Robsart*, puis subir la censure de *Marion Delorme*, et affronter les représentations tumultueuses d'*Hernani*¹². Comme Rachel Killick, nous pensons que l'on peut d'ailleurs voir dans ce tumulte qui empêche la représentation du *Bon Jugement* un souvenir de la bataille d'*Hernani* elle-même¹³ – ce qui, évidemment, complique infiniment l'assignation de Gringoire au pôle du classicisme. Gringoire et Hugo, donc, mêmes combats et mêmes difficultés.

Mais la vocation littéraire de Gringoire, pour autant, n'est que temporairement contrariée. Ce qui la sauve, ce n'est pas tant le succès final du personnage comme auteur de tragédies – ses « triomphes dramatiques » (XI, 4, p. 675) sont envisagés de très loin, et une note de Jacques Seebacher souligne, à partir des indications du texte, que ce Gringoire-là, « écrivain stipendié de la royauté, est [désormais] condamné à de la fabrication » (p. 675). Il n'y a rien là de très glorieux. En revanche, Gringoire conquiert au cours d'une livre un véritable talent, sinon littéraire, du moins rhétorique : après avoir échoué à convaincre Clopin Trouillefou de lui épargner la potence, il parvient cependant – aidé par les circonstances – à fléchir la sévérité de Louis XI¹⁴. Il s'agit certes d'une réussite paradoxale, inattendue, qui ne semble tenir que partiellement à l'organisation et au contenu du discours de Gringoire ; mais enfin, le poète parvient à sauver sa peau, et la parole rhétorique, inaudible quand elle est contrainte par les codes de la représentation théâtrale, trouve une efficacité bienvenue quand elle est motivée par l'urgence. Les allégories nobles, empesées, usées qui abondaient dans *Le Bon Jugement*, ou bien la comparaison « nobl[e] » entre un mendiant faussement éclopé et le « trépied vivant de Vulcain » (II, 6, p. 157), cèdent alors le pas à des images comme celle-ci : « La grande foudre de Dieu ne bombarde pas une laitue. » (X, 5, p. 609) Métaphore grotesque, sans doute, et un peu ridicule – mais aussi frappante, visuellement puissante, et saisissante en raison même de l'écart burlesque entre le sujet et l'objet : tout d'un coup, Gringoire s'émancipe des carcans rhétoriques caractéristiques d'une esthétique fade et classique. Ce personnage, qui manifeste d'ailleurs tout au long du roman une agilité d'esprit très remarquable quand il s'agit de parler, peut donc aussi manier, à l'occasion, et de manière brillante, l'éloquence judiciaire.

Portrait de Gringoire en poète fantasque

Loin, donc, de n'être qu'un contre-modèle, Gringoire fournit aussi une image positive du poète. Son *éthos* fantasque, excentrique et instable s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans l'une des cinq scénographies auctoriales romantiques, identifiées par José-Luis Diaz : celle du poète

¹⁰ Anne UBERSFELD, *Le roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo* [1974], Paris, José Corti, 2001, p. 90-94.

¹¹ *Ibid.*, p. 96.

¹² Chantal BRIÈRE, « Mystère, interlude et farce : intermèdes spectaculaires et spéculaires du roman hugolien », in Aphrodite SIVETIDOU, Maria LITSARDAKI (dir.), *Roman et théâtre : une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2010, p. 119.

¹³ Rachel KILLICK, *Victor Hugo : « Notre-Dame de Paris »*, University of Glasgow French and German publ., coll. « Glasgow introductory guides to French literature », 1994, p. 63.

¹⁴ Kathryn M. Grossman souligne comment la performance de Gringoire devant le roi permet de racheter ce personnage de poète malgré ses échecs antérieurs (Kathryn M. GROSSMAN, *The Early Novels of Victor Hugo: Towards a Poetic of Harmony*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critiques littéraires », 1986, p. 181).

fantasque, ou poète ironique¹⁵. Diaz note d'ailleurs que cette posture est construite par Hugo lui-même, dans certaines de ses préfaces : celles des *Odes et Ballades* de 1826 et 1828, celle de *Cromwell* en 1827, et surtout celle des *Orientales* en février 1829¹⁶, où le poète se définit comme un « homme de fantaisie et de caprice¹⁷ ». Or Gringoire – toujours selon Diaz – continue cette veine, dans l'ordre de la fiction¹⁸. Il n'est certes pas question de dire que Gringoire est un pur et simple reflet de Hugo ; mais il n'est pas absurde de penser qu'il en incarne une certaine facette idéale¹⁹. Travaillée par Hugo, mais aussi par Balzac ou Musset²⁰, autour de 1830, cette figure du poète fantasque et excentrique s'offre en effet, à cette date, dans le romantisme français, comme une réponse critique aux scénographies plus sérieuses qui l'avaient précédée : celle du poète mourant, celle du poète mage, celle du poète énergique²¹. Le poète fantasque est caractérisé par divers traits, dont Diaz fait la liste, et qui pour certains se retrouvent à propos de Gringoire. Relevons-en deux : la soumission au hasard et au caprice²² (qui lui fait suivre, par exemple, une femme dans les rues de Paris), et la flexibilité, l'instabilité²³, qui permet de rendre compte de la mobilité physique du personnage au début du roman, mais aussi qui empêche le personnage de se fixer sur une seule identité sociale (il est tour à tour poète, acrobate, truand). Symboliquement, la figure de l'acrobate illustre d'ailleurs cette souplesse sociale : dans le scénario auctorial fantasque, elle est topique²⁴. Comme ce « danseur de corde » qui résume pour Diaz la figure de l'acrobate, Gringoire, qui porte des chaises avec sa bouche, se joue de la pesanteur, et notamment de la pesanteur des assignations sociales.

Gringoire, donc, constitue donc une figure remarquablement complexe du poète : plutôt classique, mais pas vraiment, il échoue dans ses ambitions esthétiques, mais pas toujours, et représente une image de l'artiste fantasque, excentrique, instable, joueur – typique, à certains égards, du moment 1830. Ce statut de poète qui est le sien s'articule de trois manières à sa position marginale et liminaire, étudiée plus haut. Premièrement, il lui donne accès à des fonctions d'observateur, commentateur et narrateur au sein même de la fiction. Deuxièmement, il compense sur un plan symbolique – par la richesse et la complexité de son élaboration – la marginalité du personnage dans la marche de l'action. Troisièmement, et c'est surtout cet aspect que nous allons exploiter désormais, la mobilité, l'instabilité, la marginalité du personnage sont mises au service de la constitution d'une figure topique, celle du poète fantasque.

¹⁵ José-Luis DIAZ, *L'écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, p. 477-563.

¹⁶ *Ibid.*, p. 482.

¹⁷ Victor HUGO, *Les Orientales* [1829], in Victor HUGO, *Poésies I* (éd. Claude Gély), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 415. La communication de Jean-Marc Hovasse publiée dans ces actes cite également une lettre de Hugo à son éditeur Gosselin, où l'on trouve la même image du poète capricieux et fantaisiste.

¹⁸ José-Luis DIAZ, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 482.

¹⁹ C'est ce que suggère José-Luis Diaz dans Ruth AMOSSY, Dominique MAINGUENEAU, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) » [en ligne], *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009 : <http://aad.revues.org/678> (consulté le 30 novembre 2017).

²⁰ José-Luis DIAZ, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, p. 489-509.

²¹ *Ibid.*, p. 477.

²² *Ibid.*, p. 538-539.

²³ *Ibid.*, p. 539-542.

²⁴ *Ibid.*, p. 553-554.

L'utopie irresponsable

Reste à présent, donc, à élargir le propos, et à voir comment le manque d'ancrage stable du personnage – observé jusqu'ici sur un plan actanciel et narratif, puis sur un plan métapoétique – permet de le faire fonctionner en marge du système de valeurs du roman. Tout ce que nous avons fait observer jusqu'à présent permet en effet de constituer Gringoire comme personnage situé à l'écart : à la lisière de la diégèse, excentré par rapport au système actanciel, décalé par rapport au symbolisme hyper-lisible des autres personnages masculins, exclu de l'économie affective du roman. Cette figure de l'écart s'articule à d'autres figures spatiales, dont il a aussi déjà été question : celle de l'entre-deux (Gringoire est un esprit « essentiellement mixte ») et celle de l'instabilité, liée à une mobilité physique que nous donne clairement à voir le livre II, et caractéristique du poète fantasque. Ces diverses figures en composent une autre, synthétique, que nous proposons de nommer désancrage : Gringoire est le personnage qui n'est jamais *là*, quel que soit ce *là*. Il est, sur différents plans, une figure de l'ailleurs. Et en exploitant ces séries de métaphores spatiales pour pousser l'analyse un degré plus loin, nous avancerions volontiers que cet *ailleurs* est aussi une utopie – mais une utopie qui n'a certes pas que des traits rassurants, et dont le roman hugolien explore la dimension problématique.

Gringoire survivant

Gringoire, dans le roman, est en effet un puissant instrument de détente comique au sein d'une intrigue grave : ses interventions font toujours au moins sourire, par la façon dont fait preuve le personnage et par la vivacité d'esprit qu'il manifeste. Il incarne une fantaisie qui, comme nous l'avons indiqué, constitue l'une des facettes idéales du poète romantique de 1830. Mais plus précisément, il incarne la *réussite* de la fantaisie, Jehan Frolo incarnant au contraire son échec. Les deux personnages ont plus d'un point commun : insoucians, spirituels, ils finissent par se retrouver collègues, si l'on peut dire, dans la bande des truands – le personnage de Jehan Frolo, par ailleurs, est aussi porteur de traits de caractère plus négatifs, mais nous laissons ici cette question de côté. Or la question est de savoir comment cette disposition fantasque peut, ou non, s'intégrer dans un univers marqué par la fatalité tragique et caractérisé par des enjeux graves, engageant la vie et la mort des personnages. Et Jehan, partant à l'assaut de cathédrale, se heurte au principe de réalité et finit le crâne brisé, tandis que Gringoire passe entre les gouttes (notamment les gouttes de plomb fondu) et zigzague entre les potences dressées pour lui à chaque coin de rue. Alors que la mort de l'écolier semblait entériner l'échec irrémédiable d'un dilettantisme joyeux et plus ou moins irresponsable, la survie de Gringoire, au contraire, semble signifier la possibilité maintenue du registre souriant, ludique, fantaisiste, en régime tragique.

À la fin des romans de Hugo, il y a toujours beaucoup de personnages qui meurent, ce qui constitue une bonne raison de s'intéresser à ceux qui survivent, c'est-à-dire à ceux qui permettent que l'Histoire se poursuive²⁵. Face aux personnages sublimes et/ou grotesques que

²⁵ Nous nous inspirons là des analyses proposées (à propos de *Quatrevingt-Treize*) dans Franck LAURENT, « Ceux qui restent – ou Comment faire une République ? » [en ligne], in Caroline JULLIOT, Franck LAURENT (dir.), « *Quatrevingt-Treize* » de Victor Hugo, 2016, accessible à l'adresse : <http://3lam.univ-lemans.fr/fr/publications/articles-sur-quatrevingt-treize-de-victor-hugo.html>

sont la Esmeralda et Quasimodo, face au machiavélique et malfaisant archidiacre, les médiocres semblent pouvoir, eux, déjouer la loi de l'*anankè*. C'est évidemment le cas de Phoebus, mais c'est aussi le cas, à certains égards, de Gringoire, lui aussi caractérisé par une certaine médiocrité morale. Cependant si Phoebus, incarnant le type du bellâtre superficiel, est un personnage assez méprisable, Gringoire, lui, fait l'objet d'un traitement plus positif. Nous sommes frappé par le fait que beaucoup de critiques trouvent ce personnage moralement très condamnable, notamment à cause de son égoïsme, de sa lâcheté et de son irresponsabilité²⁶. Mais en matière d'égoïsme et de lâcheté, le portrait mérite d'être nuancé : le poète-philosophe est tout prêt à porter secours à la Esmeralda (il s'avance « bravement », II, 4, p. 149), avant de s'apercevoir que son agresseur est Quasimodo – ce qui, certainement, en aurait fait reculer plus d'un. Par ailleurs la lâcheté de Gringoire, à vrai dire, consiste surtout à vouloir éviter le gibet : c'est explicitement pour cela qu'il se retire du jeu après sa mésaventure dans la Cour des Miracles. Cela le caractérise moins comme un poltron ou comme un pleutre que comme un représentant moyen de l'humanité normale, attachée à la vie. Ni héroïque, ni méprisable, étrangement situé en extériorité par rapport aux grands enjeux du roman – notamment le sort de la Esmeralda – Gringoire a précisément des aspects attachants en ceci qu'il dessine une ligne de fuite, qu'il ménage la possibilité plutôt rassurante d'un à-côté de l'histoire et de l'Histoire, c'est-à-dire une place à l'homme moyen²⁷.

Fantaisie, excentricité, irresponsabilité

Mais la fantaisie joyeuse, connotée positivement, s'infléchit éventuellement en excentricité, avec alors des implications plus troubles. L'intérêt de Gringoire pour Djali est bien mis, dans le roman, en parallèle (et en concurrence) avec son désir initial pour la Esmeralda : ce n'est nullement forcer le texte que de voir là un désir zoophile, d'autant plus que le narrateur fait allusion, au moment du procès de Djali, au procès d'une truie et de son maître pour bestialité. Mais ce désir zoophile n'est pas dépeint comme une perversion ou une monstruosité – plutôt comme une bizarrerie psychologique du personnage, a priori innocente, et sur mise sur le même plan que son amour pour les vieilles pierres sculptées, lui aussi vaguement érotisé²⁸. Il n'en reste pas moins qu'en sauvant Djali plutôt que la Esmeralda, après l'exfiltration du livre XI, Gringoire condamne indirectement la bohémienne au gibet (XI, 1, p. 637-638). Cette fois, l'excentricité verse dans l'irresponsabilité. Il nous semble qu'on touche ici du doigt l'ambivalence du récit sur la question de cette utopie fantaisiste que dessine le personnage. Car

(consulté le 30 novembre 2017).

²⁶ Voir par exemple Myriam ROMAN, « Notre-Dame de Paris, Les Proscrits, Maître Cornélius : variations philosophiques sur le roman Moyen Âge », *L'Année balzacienne*, n° 7, 2006/1, p. 126, p. 137.

²⁷ Comme nous le fait remarquer Guillaume Peynet, on peut aussi inverser la polarité axiologique entre Jehan et Gringoire, en notant que Jehan accède sur un certain plan, par sa mort héroïque et sublime (refusée à Gringoire), à une forme de réussite morale et esthétique qui rachète la médiocrité passée du personnage. Mais précisément : l'enjeu du personnage de Gringoire est alors de dessiner une autre forme de réussite, une autre trajectoire possible, que celle de la mort sublime et de l'héroïsme. Il s'agit de dire, en fait, que l'on n'est pas forcé d'être un héros.

²⁸ « Le terme appelle à la caresse », note Seebacher à propos du mot *rondes-bosses*, utilisé par Gringoire (X, 1, p. 541). En outre, comme Franck Laurent nous l'a fait observer, ce goût du personnage pour les bêtes et les pierres a un aspect ridicule en ceci qu'il trahit son manque d'énergie libidinale (Gringoire est « très-peu voluptueux »), ce qui peut d'ailleurs être mis en rapport avec l'impuissance du personnage à influencer la marche des événements ; Gringoire échoue en amour comme il échoue en art. Mais le constat d'échec, en amour comme en art, demande à être nuancé : le personnage, à la fin du roman, semble très satisfait de son idylle naissante avec Djali...

Gringoire survit, mais pas la bohémienne : en fin de compte, l'excentricité devient meurtrière ; et le sourire que provoquaient les interventions du personnage prend un aspect grimaçant et inquiétant. Il n'en reste pas moins que par là Gringoire affirme, jusqu'au bout (et jusqu'à sa disparition du roman, qui a lieu à cette occasion), la souveraineté de son caprice face à la logique du récit. C'est bien, en fin de compte, un acte de liberté. Cette ambivalence de la fantaisie, qui tourne au sombre, était déjà marquée, symboliquement, dans cette tendance remarquable qu'a Gringoire à perdre l'équilibre : il échoue à l'épreuve du mannequin aux clochettes, il s'affale quand Frolo vient interrompre ses acrobaties (VII, 2, p. 378). L'instabilité, la fluidité, la souplesse, le désancrage impliquent à la fois la liberté, l'échappée, et la chute.

Conclusion

Il y a presque un côté parasitaire chez Gringoire. La place qu'il occupe dans le roman est disproportionnée par rapport à son rôle réel dans l'intrigue. Le personnage, selon des relevés effectués par Miranda Kentfield, est mentionné dans trente pour cent des chapitres, contre quarante-trois pour cent pour Frolo, trente-huit pour la Esmeralda, trente-trois pour Quasimodo²⁹. On peut y voir un résidu du premier état du roman ; reste que le phénomène demande aussi à être expliqué à partir du texte tel qu'il se donne à lire aujourd'hui, et que Hugo a voulu tel.

Élément de mobilité, de fluidité sociale, d'indécision, de déséquilibre au sein du roman, Gringoire constitue presque un contre-symbole par rapport à la massive cathédrale de pierre dont on a dit tant de fois, quoi que cela veuille dire, qu'elle est le personnage principal du roman. Le poète-philosophe n'accède que de manière problématique à une fonction actancielle, à une fonction narrative ; il semble en revanche ce par quoi il joue un rôle central dans l'économie du texte, c'est en tant qu'il matérialise ou qu'il incarne la possibilité rassurante et souriante de la fuite : fuite hors du récit (entre le livre II et le livre IX, puis à partir de XI, 1), fuite hors des divers systèmes qui organisent le roman, mais aussi fuite hors de ce que nous avons appelé l'économie affective du roman, et fuite des responsabilités morales. Gringoire étant poète, et même incarnant une figure du poète que Hugo travaille, ailleurs, en première personne, on a assez naturellement envie d'y voir la projection d'un désir, ou d'un fantasme, de l'irresponsabilité littéraire – en concurrence, évidemment, avec la tentation du magistère social et l'appel de la « corde d'airain » à la fin du dernier poème des *Feuilles d'automne*, « *Amis, un dernier mot !...* »³⁰. Fuite des responsabilités morales, disons-nous, ou plutôt, si l'on revient sur l'épisode du sauvetage de Djali, *déplacement* des responsabilités morales : Gringoire sauve bien quelqu'un, et à ce titre il ne se dérobe pas à son devoir d'assistance ou d'altruisme – mais son critère de choix quant à la personne à sauver est aberrant, ou, ce qui revient au même, relève d'un système moral qui lui est parfaitement idiosyncrasique. Certains critiques ont l'air de ne guère aimer Gringoire, et proposent sur le personnage une perspective qui nous semble trop

²⁹ Miranda KENTFIELD, « Espaces narratifs de la conscience : poétique et politique des personnages dans les romans de Hugo » [en ligne], communication du 12 mai 2007, site du Groupe Hugo : <http://groupepugo.div.jussieu.fr/Groupepugo/07-05-12Kentfield.htm> (consulté le 30 novembre 2017).

³⁰ Victor HUGO, *Les Feuilles d'automne* [1831], in Victor HUGO, *Poésies I, op. cit.*, p. 674.

univoque ; il nous semble au contraire qu'il faut tenir ensemble, à travers lui, les deux versants, positif et négatif, joyeux et mortifère, de l'utopie : c'est bien ce que le roman nous invite à faire.