

Un alexandrin dans une prose hugolienne

Mariko Komachi

Il nous arrive souvent de constater en lisant des œuvres en prose de Victor Hugo maintes caractéristiques propres aux procédés d'écriture d'un poète. En effet, il n'y a rien qui soit plus étonnant puisque la vocation authentique de Hugo est la poésie elle-même.

Pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, j'ai recours ici à une description de l'entrée en scène d'un protagoniste du roman *“Notre-Dame de Paris”*, la Esmeralda.

On sait que dans ce roman, Hugo a tenté de démontrer que l'invention de l'imprimerie allait provoquer l'agonie de l'architecture, à savoir qu'au Moyen-Age le peuple privé de livres qui n'existaient pratiquement pas s'instruisait à travers les reliefs, les statues et les peintures qui ornaient les cathédrales (Le titre du chapitre II du livre cinquième *“Ceci tuera cela”* signifie *“Le livre tuera l'édifice”*). Or, ce roman *“Notre-Dame de Paris”* porte un sous-titre *“1482”*, année qui représente la veille de la mort du roi Louis XI, lequel joue dans l'intrigue le personnage qui prononce l'arrêt de mort de la Esmeralda. Et on a lieu de croire que ce personnage de la Esmeralda, tout le long du roman, évoque l'image même de la cathédrale.

Un mot pour justifier cette identification de la Esmeralda avec l'idée de l'architecture. On sait que la mort de la Esmeralda provoquera immédiatement celle des deux personnages Claude Frollo et Quasimodo. Or, ces deux personnages sont symbolisés aussi par les deux tours de Notre-Dame, étant donné que la cellule de Claude Frollo se trouve dans la tour septentrionale et que la grosse cloche préférée du sonneur Quasimodo se trouve dans la tour méridionale. On constate donc qu'avec la mort de la Esmeralda, les représentants des deux tours de Notre-Dame vont disparaître et qu'ainsi la cathédrale sera désormais désertée. D'où cette conclusion : la mort de la Esmeralda provoque celle de Notre-Dame et ainsi la Esmeralda symbolise la cathédrale même.

Par conséquent, nous avons le droit de considérer que Louis XI représentant l'agonie même du Moyen-Age (c'est-à-dire la coïncidence avec l'invention de l'imprimerie) va exécuter la Esmeralda qui pourrait symboliser l'église, c'est-à-dire l'architecture.

Revenons donc au texte de la description en question. La vision de la danse appréciée par le poète Pierre Gringoire est en quelque sorte l'entrée en scène proprement dite de la 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. Elle dansait, elle tournait, elle

tourbillonnait sur un vieux tapis de Perse, jeté négligemment sous ses pieds; et chaque fois qu'en tournoyant sa rayonnante figure passait devant vous, ses grands yeux noirs vous jetaient un éclair.

Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes; et en effet, tandis qu'elle dansait ainsi, au bourdonnement du tambour de basque que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête, mince, frêle et vive comme une guêpe, avec son corsage d'or sans pli, sa robe bariolée qui se gonflait, avec ses épaules nues, ses jambes fines que sa jupe découvrait par moments, ses cheveux noirs, ses yeux de flamme, c'était une surnaturelle créature. (LivreII, chapitreIII)

On s'aperçoit tout de suite au premier abord en lisant le début du premier paragraphe que le rythme des phrases change tout à fait d'aspect et ne ressemble plus du tout à celui des phrases précédentes.

Le paragraphe commence en effet par quatre alexandrins successifs si on ne compte pas pour un pied les deux "e" muets qui précèdent les virgules, c'est-à-dire les secondes syllabes des deux adjectifs "grande" et "brune". Autrement dit, en comptant pour un pied chacun de ces deux adjectifs, on lira quatre alexandrins consécutifs à partir de "*Elle n'était pas grande. . .*" jusqu'à "*ce beau reflet doré*".

Ici, je dois préciser la signification de la présence de ces alexandrins dans ce paragraphe. Jacques Seebacher, en annotant le roman de Hugo, avait fait remarquer à propos d'une phrase "*Elle haussa encore cette fois ses blanches épaules*" qui se trouve dans le chapitre VI du livre VIII, ceci: L'addition de "*cette fois*" pourrait bien n'avoir pour fonction que d'éviter la présence d'un alexandrin dans la prose. (Car en effet, au point de vue du sens de la phrase dans le contexte, l'emploi de cette locution adverbiale "*cette fois*" est non seulement inutile mais presque faux.)

On constate donc que Hugo fait beaucoup attention à ne pas introduire d'alexandrins dans la prose et qu'il ferait n'importe quoi pour éviter de produire des alexandrins dans la prose, dût-il pour cela entraîner quelque inconvénient dans d'autres domaines artistiques.

Ceci sert à démontrer que c'était intentionnellement que Hugo avait introduit des alexandrins au début du paragraphe en question. Et il est aisé de deviner que tout cela avait dû être entrepris dans l'intention de mettre en relief la description de la danse de la Esmeralda.

En fait, une fois qu'on est conscient de la présence de ces alexandrins, on remarquera encore bien d'autres choses dans cette description de la danse.

Tout d'abord, on constate que cette apparition de la Esmeralda dans le roman est symbolisée par un mouvement de tournoiement, exactement comme le sera sa disparition, c'est-à-dire sa mort au gibet ("*La corde fit plusieurs tours sur elle-même*" Livre XI, chapitre II). En premier lieu, on trouve trois verbes dont la racine comprend la syllabe "tour" qui ici a le sens de "tournoiement": "*tournait*", "*tourbillonnait*", "*tournoyant*".

Dès le début du second paragraphe, la syllabe "tour" perdra son sens original et va se

décomposer en s'éparpillant dans plusieurs directions: "*Autour d'elle tous les regards. . .*", "*toutes les bouches ouvertes*", "*tambour*".

Et en même temps, on remarquera aussi qu'à partir de ce second paragraphe, le rythme de la diction va s'accélérer de plus en plus, comme à un point culminant d'une fureur de la danse.

En ce qui concerne la différence de rythme de ces deux paragraphes, on devra commencer par examiner le premier paragraphe qui comprend en tout quatre phrases dont la longueur ira en s'accroissant en quelque sorte de la première à la quatrième.

Comme on vient de le dire, ce paragraphe commençant par quatre alexandrins consécutifs, démarre par un mouvement modéré, très rythmé et en cadence.

La deuxième phrase qui commence par "*Elle était brune. . .*" et la troisième qui commence par "*Son petit pied. . .*" sont de part et d'autre composées de deux propositions indépendantes dont la seconde est introduite par une conjonction de coordination: c'est-à-dire "mais" pour la phrase "*Elle était brune*" et "car" pour la phrase "*Son petit pied*". Ces deux propositions introduites, chacune, par des conjonctions de coordination ont pour fonction, au point de vue de sens, de compléter ou d'expliquer, suivant les cas, leurs deux propositions précédentes. Ce qui fait que l'ensemble de ces deux phrases donne l'aspect d'un style quelque peu prolix. D'où vient la lenteur du rythme en général dans ce premier paragraphe. L'action de la danse proprement dite ne va se développer réellement qu'à partir de la quatrième phrase "*Elle dansait, elle tournait. . .*".

Le second paragraphe, par contre, n'est formé que d'une seule phrase qui s'étend depuis le début jusqu'à la fin. A partir du point-virgule qui découpe ce paragraphe en deux, la phrase va se concentrer sur un seul but, qui est le point final, c'est-à-dire la proposition principale "*c'était une surnaturelle créature.*". Car tout le reste de cette seconde partie de ce paragraphe ne constitue qu'une seule proposition subordonnée conjonctive introduite par "*tandis que*" et qui s'étend jusqu'à "*ses yeux de flamme*".

Or, cette proposition subordonnée conjonctive qui n'est formée que d'un seul sujet "elle" et d'un seul verbe "dansait" comprend d'autre part plusieurs compléments circonstanciels qui sont des locutions dont le centre est tantôt des noms, tantôt des adjectifs qualificatifs. Et ces compléments circonstanciels renferment aussi en eux-mêmes trois propositions subordonnées relatives introduites par les pronoms relatifs "que" et "qui": "*que ses deux bras ronds et purs élevaient au-dessus de sa tête*", "*qui se gonflait*", "*que sa jupe découvrait par moments*". Par rapport au premier paragraphe dont les phrases se prolongeaient et dont le rythme de la diction était d'un temps modéré, ici les compléments circonstanciels vont se découper en plusieurs petits morceaux suivant qu'ils approchent de la fin et vont produire un rythme de diction physiquement très rapide.

On constate donc dans cette seconde partie de ce paragraphe (c'est-à-dire après le point-virgule) que c'est cette construction de phrase (dont la proposition principale toute simple et courte se trouve à la fin et dont la proposition subordonnée conjonctive qui la précède est composée de maints compléments circonstanciels de diverses formes) qui donne à l'ensemble

l'idée d'une concentration vers la fin et qui donne l'aspect d'un mouvement accéléré qui se dirige vers le dénouement.

D'autre part, on remarquera aussi en analysant la construction de phrase dans cette seconde partie de ce paragraphe, qu'il y a deux souffles d'arrêt au point de vue de la syntaxe, c'est-à-dire après "*tête*" et après "*guêpe*"; deux noms dont la forme de la construction se ressemble beaucoup et qui, ainsi situés dans ces fragments de phrase et par leur son bref d'une syllabe, ont l'air de contribuer énormément à l'effet que doit produire la description de cette danse qui va en s'accélégrant.

Ainsi, on vient de constater que ces deux paragraphes présentent un aspect très important au point de vue du physique.

Maintenant, quand on passe du physique au sens symbolique qu'ils peuvent renfermer, on découvrira encore d'autres points très significatifs.

Nous avons tout à l'heure essayé d'identifier le personnage de la Esmeralda avec l'idée de l'architecture (ou plus encore avec l'édifice même de la cathédrale puisque dans ce roman, l'architecture gothique est représentée par ce seul monument de Notre-Dame).

Or, quand on revient aux deux paragraphes en question, en partant de cette hypothèse, on s'apercevra que l'on peut y découvrir quelques jeux de mots sous lesquels sont cachés quelques termes d'architecture et d'autres.

1. On trouve en premier lieu "*sa taille fine*". Le nom "taille" pourrait renfermer un autre sens qui est "l'action de tailler". Or, l'art gothique dans l'architecture étant qualifié de "très fin" par rapport au romanique, ces mots "*sa taille fine*" peuvent signifier "l'état des pierres qui sont taillées très finement".

2. Vient ensuite le verbe "*s'élançait hardiment*". Il s'agit donc ici des cathédrales gothiques qui ont l'air de s'élever jusqu'au ciel. Ici, pour compléter cette explication, nous allons citer un passage du roman où l'auteur déploie largement l'histoire de la cathédrale gothique: ". . . cette autre famille d'églises *hautes, aériennes*, riches de vitraux et de sculptures; *aiguës* de formes, *hardies* d'attitude" (Livre III, chapitre I).

3. Et encore une autre phrase du roman: "Notre-Dame de Paris n'est pas de pure race *romaine* comme les premières, ni de pure race *arabe* comme les secondes" (Livre III, chapitre I).

Marius-François Guyard, en annotant ce roman, avait fait remarquer que dans la phrase citée ici, l'adjectif "*arabe*" est mis pour "*gothique*". Il va sans dire que "*romaine*" ici signifie "*romanesque*".

Or, dans la scène de la danse de la Esmeralda, on pourra retrouver ces deux adjectifs "*romaine*" et "*arabe*", à condition de prendre le mot "*Andalouse*" pour synonyme d'"*arabe*".

4. De là, l'adjectif "*brune*" dans "*Elle était brune*" pourrait avoir un autre sens qui est "la brune" signifiant "le soir" (puisque l'art de l'architecture est au déclin et touche à sa fin). Et le nom "*le jour*" signifierait "l'aube", c'est-à-dire "au début de l'histoire de l'architecture" ou alors "à la naissance de l'art architectural".

5. L'adjectif "*rayonnante*" dans "*sa rayonnante figure*" fait rappeler le terme d'architecture "rayonnant" qui se dit de l'art gothique caractérisé par la présence de motifs circulaires rayonnants (tels que des rosaces, par exemple).

6. Le mot "*bourdonnement*" dans le second paragraphe rappelle le nom "bourdon" qui a le sens d'une "grosse cloche à son grave", donc encore une image de la cathédrale.

Et voilà pour tous les jeux de mots que nous avons pu observer dans ces deux paragraphes de la description de la danse.

Enfin, encore un dernier mot pour terminer l'analyse de ce texte. Quand on compare cette entrée en scène de la Esmeralda avec plusieurs autres passages de ce roman, on y retrouve les adjectifs "noir": "ses grands yeux *noirs*", "ses cheveux *noirs*". Et ce sont les seuls adjectifs désignant une couleur en tant qu'image plastique du sens, parce que les adjectifs comme "*brune*", "*doré*" ou "*bariolée*" présentent une image plutôt conceptionnelle que physique.

Et cette couleur "noir" qui portera un sens très significatif durant tout le cours du récit avait déjà été soulignée dans le prologue même de ce roman. N'y avait-on pas lu dans ce prologue cette phrase "*C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre*"? Or, "*ce mot*" (ΑΝΑΓΚΗ) était qualifié de "majuscules grecques, *noires* de vétusté. . ." dans les premières lignes même du prologue.

Ici, nous devrions citer entre parenthèses un passage d'un autre roman du même auteur où l'on a recours au même procédé technique d'écriture quant au jeu de mot, ce dont nous venons de parler.

Il s'agit d'une description du protagoniste Gilliatt dans "*Les Travailleurs de la mer*" (paru en 1866, trente-cinq années après la publication de "*Notre-Dame de Paris*").

On sait que Gilliatt meurt à la fin du roman en s'asseyant sur un rocher qui disparaîtra complètement sous l'eau à la marée haute. Au fur et à mesure que la marée monte, sa tête s'engloutit petit à petit sous l'eau, juste à la même vitesse que celle d'un bateau le Cashmere qui est sur le point de disparaître à l'horizon et que Gilliatt ne quitte pas des yeux. Les deux dernières phrases de ce roman seront "*A l'instant où le navire s'effaça à l'horizon, la tête disparut sous l'eau. Il n'y eut plus rien que la mer.*" (Troisième partie, livre III, chapitre V)

Comme on voit, dans cette dernière scène de la mort de Gilliatt, sa tête représente, sinon physiquement, du moins symboliquement une image d'un bateau.

Et dans les premières pages du roman, pour la description du personnage Gilliatt, on avait également trouvé des jeux de mots qui pouvaient renfermer en eux des termes de marine et de construction navale.

Voici le texte en question.

. . . *Il avait dans le profil quelque chose d'un barbare antique. Au repos, il ressemblait à un dace de la colonne trajane. Son oreille était petite, délicate, sans lambeau, et d'une admirable forme acoustique. Il avait entre les deux yeux cette fière ride verticale de*

l'homme hardi et persévérant. Les deux coins de sa bouche tombaient, ce qui est amer; son front était d'une courbe noble et sereine, sa prunelle franche regardait bien, quoique troublée par ce clignement que donne aux pêcheurs la réverbération des vagues. Son rire était puéril et charmant. Pas de plus pur ivoire que ses dents. Mais le hâle l'avait fait presque nègre. On ne se mêle pas impunément à l'océan, à la tempête et à la nuit; . . . Il avait le sombre masque du vent et de la mer. (Première partie, livre I, chapitre VI)

Ce qu'il y a de très remarquable dans cette description du personnage de Gilliatt, c'est qu'on n'y trouve que des détails de la tête et pas un seul mot pour les autres parties du corps. Et c'est ce que Hugo ne ferait pas d'habitude pour décrire un personnage: il cherche le plus souvent à évoquer l'atmosphère en général qui émane de toute la personne et, pour cela, il relèverait volontiers des détails physiques comme les yeux, la bouche, les bras, les mains, etc (et au besoin, il ferait même la description des vêtements s'il s'agit d'une scène).

Mais, comme nous venons de le dire, dans le texte en question, il n'y a que la description de la tête, ce qui est très rare chez Hugo. Et nous avons lieu de croire que ceci servira à démontrer que Hugo était conscient de ce que cette tête de Gilliatt allait symboliser par la suite et que tous les jeux de mots qu'on découvre ici sont donc tout à fait intentionnels de la part de l'auteur.

1. On trouve en premier lieu le mot "*profil*" qui a l'air de contribuer énormément à évoquer une image d'un navire, étant donné qu'un navire ne peut être aperçu entièrement que "de profil".

2. "*Au repos*" pourrait également être interprété comme suivant: en état de bateau amarré.

3. Le mot "*profil*" tout à l'heure avait aussi une autre fonction, celle de faire montrer "*son oreille*" en entier. Car en effet, un visage vu de face ne montre pas tout à fait la forme des oreilles, tandis que le profil découvre à nu "*une*" oreille tout entière. Et ce singulier ici est très significatif car le mot "*oreille*" peut avoir quelques termes de marine qui sont les suivants:

"*oreille d'ancre*", ce qui veut dire "crochet d'ancre".

"*oreille de lièvre*": voile triangulaire.

"*oreille d'âne*": appareil où l'on enroule les cordes (d'une voile par exemple).

4. "*sans lambeau*" dans "*oreille sans lambeau*" signifie naturellement "qui n'a pas de chair". Donc ici "oreille où il n'y a pas de lobe d'oreille". Mais le mot "lambeau" en général désigne le plus souvent un "morceau d'une étoffe déchirée". Ici, ce mot pourrait faire allusion par conséquent à une image d'une "voile déchirée". Et avec la préposition "sans", cette locution "*sans lambeau*" suggère un bateau en très bon état et qui ne porte pas le moins du monde de voile déchirée.

5. "*acoustique*" signifie "qui appartient à l'ouïe", mais c'est un adjectif qui évoque une image très mécanique et très artificielle d'un appareil, et qui a également l'air de contribuer à suggérer une image d'une construction navale. Car enfin, on devrait remarquer qu'une expression comme "*une oreille qui a une forme acoustique*" serait absolument veule de sens si

l'on n'y attribue pas de jeux de mots tels que je viens d'énumérer plus haut.

6. Le mot “*ride*” dans la troisième phrase peut aussi avoir des significations qui évoquent la mer et le bateau. Ce mot “*ride*” a d'abord ce sens: légère ondulation, des cercles à la surface de l'eau.

Et comme terme technique, ce mot “*ride*” a le sens d'un “bout de filin qui sert à raidir ou rider les haubans”.

On devrait d'autre part constater que cette expression de “*ride verticale entre les deux yeux*” serait illogique au point de vue de sens (On dit bien par contre “une ride entre les sourcils”). Donc là aussi, on est contraint d'y deviner des jeux de mots cités plus haut.

7. L'adjectif “*amer*” dans la phrase “*Les deux coins de sa bouche. . .*” pourrait se décomposer de la façon suivante: amer → à mer → à la mer. Puisque sa tête tout entière sera destinée plus tard à s'engloutir dans la mer.

8. Le mot “*front*” aussi renferme un terme de marine, à savoir que “front de mer” signifie “avenue en bordure de la mer”.

9. Le mot “*courbe*” a un sens technique qui est “courbe loxodromique”, c'est-à-dire une “courbe suivie par un navire lorsqu'il coupe les méridiens sous un même angle”.

10. L'adjectif “*sereine*” pourrait suggérer une image d'un “ciel serein”, d'autant plus que le mot qualifié ici est “front”, c'est-à-dire la partie la plus élevée dans le visage humain.

11. Quant à la proposition suivante “*sa prunelle franche regardait bien, quoique troublée par ce clignement. . .*”, il va sans dire que l'image qu'elle suggère n'est autre que celle d'un phare.

12. “*nègre*” dans “*le hâle l'avait fait presque nègre*” pourrait faire allusion à un “vaisseau négrier” puisque dans ce texte, toute la tête de Gilliatt symbolise un navire.

13. Le mot “*masque*” dans la dernière phrase renferme encore un terme de construction navale qui est “voile qui préserve de la fumée des mâts”.

Comme nous venons de voir, cette description du personnage Gilliatt renferme beaucoup de jeux de mots qui cachent des termes de marine et de navire, de même que la description de la danse de la Esmeralda renfermait en elle plusieurs termes d'architecture. Et l'on a aussi constaté que ces descriptions d'entrée en scène de ces deux personnages sont étroitement liées, au point de vue symbolique, à leur disparition à la fin du roman (Nous avons fait remarquer plus haut que la danse de la Esmeralda et sa mort au gibet sont de part et d'autre représentées par des mouvements de tournoiement. Or, l'image de ce “*tournoiement*” en question peut, elle aussi, s'allier à celle des “*tours*” de Notre-Dame, car les deux scènes de la Esmeralda citées ici sont guettées du haut des tours de la cathédrale par les yeux des deux hommes qui y habitent).

Cette entrée en scène de la Esmeralda que nous avons analysée en détail représente en quelque sorte le point de départ de toute l'intrigue du roman, puisque c'est cette danse même, entrevue par l'archidiacre Claude Frollo, qui va provoquer tout le malheur de celui-ci et par-

delà développer tout le drame qui aboutira à ce dénouement fatal.

L'auteur a su faire concentrer dans ce fragment de prose si typiquement romantique toute son idée et tout son amour qu'il a pour l'architecture, et faire échafauder en même temps cette structure formidable de l'intrigue du roman "*Notre-Dame de Paris*".