

ALIZÉE GOULET

Université du Québec à Montréal

Espace sonore, espace social.
Analyse d'un extrait de
Notre-Dame de Paris de Victor Hugo

Notre-Dame de Paris¹ est un roman très étudié par la critique hugolienne. Aussi remarquons-nous un intérêt vif et toujours renouvelé pour ce texte phare du XIX^e siècle. La cathédrale étant choisie comme point de repère dans le récit – elle qui, comme lecteur, surplombe la ville de Paris –, l'importance de l'aspect visuel dans le roman se trouve immédiatement soulignée. Comme l'indique Nelson Charest, « [l]a foule se trouve constamment en représentation, jouant de diverses façons la pièce qui ouvre le roman [...] Quasimodo, Frolo et la cathédrale elle-même forment cet œil omniscient, ce point de vue surélevé hugolien devant lequel le personnage produit son "geste" »². Cependant, la cathédrale ne représente pas uniquement un point de vue sur le récit : elle

1 V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 2009. Dans le corps du texte, les citations provenant de cet ouvrage seront désormais indiquées par la mention (ND, pagination).

2 N. Charest, « Lecture aujourd'hui de *Notre-Dame de Paris* », [dans :] *Études littéraires*, 2006, vol. 37, n° 2, p. 79.

constitue le point d'écoute « d'un discours public »³ pour le lecteur et les divers acteurs du drame. Moins traité par les commentateurs que le couple visible-lisible ou le motif de la révolution française et du carnaval, l'auditif participe pourtant à la construction de l'espace social. En effet, les repères sonores s'ajoutent aux descriptions visuelles pour former un espace extrêmement dynamique. En ce sens, une étude de la poétique sonore du livre – dépassant le rôle du rire⁴ – reste à faire. Sans entreprendre ce projet d'envergure, nous souhaitons toutefois proposer des pistes d'analyse permettant d'étudier la place des sons dans la poétique hugolienne.

Si nous admettons, comme Jean-Claude Schmitt, que « [l]es sons constituent, dans toute société, une part essentielle de l'environnement quotidien [...] »⁵, nous pouvons supposer que dans le roman, les descriptions sonores participent à l'élaboration de l'imaginaire social. Dans le texte,

3 *Ibidem*.

4 Voir J. Friedemann, « Le rire dans *Notre-Dame de Paris*. De la fête des fous à la damnation », [dans :] *Humoresques*, 1998, n° 8, p. 65-76, ou encore, M. Prévot, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000.

5 J.-C. Schmitt, « Crieurs, Cloches, Chants et voix d'outre-tombe : Les sons au moyen-âge », [dans :] *Sociétés & Représentations*, 2020, n° 49, p. 27.

l'auteur se réapproprie la culture sonore de la société médiévale, faisant de sons « habités par les savoirs, les habitudes et les goûts communs à une époque, un lieu, un groupe » des signes « voués à être "interprétés" »⁶ par les personnages et le lecteur. Ainsi, notre analyse s'inspirera de l'histoire culturelle⁷ qui, par son intérêt pour la valeur symbolique des pratiques culturelles, nous appuiera pour sonder la place des sons dans l'imaginaire social du roman. En ce sens, nous nous pencherons sur les manifestations de pratiques langagières propres aux groupes sociaux qui forment le personnel romanesque. Dans *Notre-Dame de Paris*, différents lieux sont effectivement marqués par différents discours et, plus largement, par des sons liés aux spécificités culturelles des espaces qui composent le territoire social du récit. Pensons, par exemple, à la place du parvis Notre-Dame, animée par les cris, les rires et les danses d'Esmeralda. Il s'agit d'un espace populaire qui voisine la cathédrale, lieu de culte avec des lois et des sons caractéristiques (cloches, prière). Par ailleurs, la place

6 P. Goetschel, Ch. Granger, « Saisir la dimension sonore des sociétés », [dans :] *Sociétés & Représentations*, op. cit., p. 18.

7 Se référer, entre autres, aux nombreux travaux d'A. Corbin comme *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes françaises du XIX^e siècle*, Albin Michel, 1994, ou encore, P. Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004.

publique est entourée de maisons bourgeoises, comme la demeure de Madame de Gondelaurier, où règne la conversation courtoise. Ainsi, dans le roman, Paris se trouve divisée en zones sociales possédant chacune leur ambiance sonore et leurs mœurs langagières (sans être étanches).

Dans cet article, l'extrait qui nous occupera se limitera aux scènes se produisant dans la « grand'salle ». Nous choisissons d'étudier cet espace car il s'agit du premier lieu décrit avec importance, et qui introduit le lecteur aux dynamiques sonores et spatiales qui opèrent dans la société représentée dans le roman. En effet, dans ce passage, l'écrivain inscrit des valeurs sonores pour construire l'espace. Par exemple, dans la salle, l'estrade des ambassadeurs se distingue de l'espace au sol grâce au mutisme qui y règne : « autour de l'estrade, qui demeure silencieuse et digne, en bas, en face, partout, grande foule et grande rumeur » (*ND*, 109). La rumeur du parterre, versus la discrétion des ambassadeurs, souligne la distance sociale qui divise ceux qui se trouvent au bas de l'estrade et ceux qui sont en haut. Ainsi, les sons s'ajoutent en quelque sorte à la hauteur de l'estrade pour créer une séparation. En ce sens, dans la « grand'salle », des individus de toutes les communautés se rencontrent et forment un microcosme plus ou moins cacophonique dont

les négociations sociales se reproduisent ensuite à l'échelle du roman. Notamment, la façon qu'ont les voix humaines de modifier, d'un même mouvement, la configuration de l'espace et la place du pouvoir social est un phénomène récurrent dans le récit. Ainsi, lorsque Quasimodo sauve Esmeralda du bûcher et escalade la cathédrale, c'est la clameur populaire, approbatrice des actions du bossu, qui l'élève symboliquement de son statut marginal jusqu'aux hauteurs héroïques des tours du sanctuaire.

Étant donné que les sons qui animent la « grand'salle » sont principalement produits par des voix humaines, nous serons d'abord attentifs aux marqueurs vocaux permettant de cerner les enjeux sonores dans le roman. Au début du récit, donc, l'élection du pape des fous et la représentation d'un mystère se tiennent dans la salle du Palais de Justice. Lors de cette occasion, plusieurs communautés partagent l'espace. Toutefois, si la foule est entassée dans la salle, des zones distinctes persistent entre les groupes sociaux : les jeunes clercs sont perchés aux fenêtres, les comédiens ont la scène, le cardinal, sa suite et les ambassadeurs ont leur estrade. Or, tout en délimitant les secteurs de la salle, les sons permettent aussi d'en interroger la perméabilité. En effet, dans le roman, la voix s'élanche dans l'espace, elle peut

conquérir l'étendue et planer au-dessus de la cohue, mais aussi être enterrée par elle.

Ainsi, nous souhaitons mettre en lumière les procédés textuels d'Hugo pour créer un espace social mobile dont l'activité sonore renforce la composition. Pour ce faire, nous étudierons d'abord la propriété des voix à transformer l'espace. Nous observerons que la voix des acteurs et de l'huisier instaurent un certain ordre dans la salle, mais que c'est ultimement dans la voix du peuple qu'Hugo place le pouvoir de niveler et d'élever l'espace. Ensuite, nous examinerons l'action des clerks qui, de leur espace marginal, réussissent pourtant à participer aux modifications symboliques qui sont apportées à l'espace social.

Zones sonores, zones sociales : la voix en mouvement

« Et d'abord, bourdonnement dans les oreilles, éblouissement dans les yeux » (*ND*, 70). Voilà comment nous entrons dans la « grand'salle » qui, loin d'être un lieu où règne l'harmonie sociale, est plutôt, comme les salles d'opéra dans l'écriture du XIX^e siècle, un lieu où luttent des classes différentes qui se trouvent plus ou moins mêlées. Mais si, à l'opéra, les loges et les groupes exclusifs qui s'y affichent constituent les principaux

facteurs de division de classes (aspects visuels), dans la salle où se déroule le mystère, l'aspect sonore constitue également un séparateur qui ne fait pas que s'ajouter à l'espace, mais le construit. En effet, dans le monde social, comme dans le roman, « Les sons hiérarchisent et classent le monde [...] ». Il y a donc une temporalité, autant qu'une spatialité des sons, qui participe de la discipline imposée aux hommes en société, mais qui peut aussi se retourner contre l'ordre imposé »⁸. Au départ, la salle est occupée par la foule indistincte qui remplit le parterre. Le peuple attend l'arrivée des ambassadeurs flamands en visite à Paris ainsi que le cardinal et sa suite. L'estrade est donc déserte et sans bruits. Dans le texte, le pouvoir du son est alors souligné car durant l'absence des puissants personnages, l'espace vide n'a aucune autorité. Autrement dit, pour être opérante en tant que frontière sociale, l'estrade, qui annonce un espace réservé à l'élite, doit être occupée physiquement et « vocalement ». Sans cette présence, l'espace est réclamé symboliquement. En effet, durant son attente, la multitude des spectateurs est présentée comme une masse mobile qui, à la manière de l'eau, déborde et inonde la salle en entier :

8P. Goetschel, Ch. Granger, « Saisir la dimension sonore des sociétés », *op. cit.*, p. 18.

La foule s'épaississait à tout moment, et, comme une eau qui dépasse son niveau, commençait à monter le long des murs, à s'enfler autour des piliers, à déborder sur les entablements, sur les corniches, sur les appuis des fenêtres, sur toutes les saillies de l'architecture, sur tous les reliefs de la sculpture. Aussi la gêne, l'impatience, l'ennui, la liberté d'un jour de cynisme et de folie, les querelles qui éclataient à tout propos pour un coude pointu ou un soulier ferré, la fatigue d'une longue attente, donnaient-elles déjà, bien avant l'heure où les ambassadeurs devaient arriver, un accent aigre et amer à la clameur de ce peuple enfermé, emboîté, pressé, foulé, étouffé. (ND, 75)

Évidemment, le peuple ne peut pas, physiquement, monter jusqu'au plafond. Cependant, la voix, comme extension du corps, peut le faire, et la clameur, dans laquelle se distinguent des accusations sur les hauts personnages, brise les frontières spatiales qui séparent la foule de l'autorité :

On n'entendait que plaintes et imprécations contre les flamands, le prévôt des marchands, le cardinal de Bourbon, le bailli du Palais, madame Marguerite d'Autriche, les sergents à verge, le froid, le chaud, le mauvais temps, l'évêque de Paris, le pape des fous, les piliers, les statues, cette porte fermée, cette fenêtre ouverte [...]. (ND, 75)

En ce sens, le vacarme causé par le mécontentement du peuple détruit la distance établie par l'estrade, en fait un objet sans autorité qu'il envahit de sa voix. Dans le roman, la rumeur générale (au sens de bruit confus et de nouvelle qui se répand) permet de modifier l'espace, à la manière

dont l'entend Michel de Certeau : « *la rumeur est toujours injonctive, instauratrice et conséquence d'un nivellement de l'espace, créatrice de mouvements communs qui renforcent un ordre* »⁹. Dans la salle, les voix humaines activent l'espace, l'habitent et le fondent. Si, comme le signale Zumthor, « le langage émane d'une voix, et celle-ci d'un corps agissant dans un espace concret »¹⁰, dans le roman, elle agit également sur un espace symbolique. Effectivement, dans l'exemple plus haut, la foule lance des plaintes retentissantes à l'élite et de cette manière, elle atteint l'estrade : sa voix l'occupe et le monde social est effectivement comme aplati. Avec ce nivellement de l'espace vient un nivellement du pouvoir, qui entre dans la bouche de la foule. En effet, lorsque midi sonne, heure à laquelle devait débiter le mystère, mais que les ambassadeurs et le cardinal manquent toujours, le peuple réclame son spectacle et l'obtient à force de bruit :

Les paroles irritées circulaient, à voix basse encore, il est vrai – Le mystère ! le mystère ! murmurait-on sourdement. Les têtes fermentaient. Une tempête, qui ne faisait encore que gronder, flottait à la surface de cette foule. Ce fut Jehan du Moulin qui en tira la première étincelle.

9M. de Certeau, *L'invention du quotidien – Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1991, p. 161.

10P. Zumthor, « Oralité », [dans :] *Intermédialité*, 2008, n° 12, p. 173.

– Le mystère, et au diable les flamands ! s'écria-t-il de toute la force de ses poumons [...].

La foule battit des mains.

– Le mystère, répéta-t-elle, et la Flandre à tous les diables !
(*ND*, 82)

Avec ses menaces, la foule en vient à inspirer une terreur égale à celle du cardinal au pauvre comédien (dans le rôle de Jupiter) qui demande encore un peu de patience : « il avait peur d'être pendu. Pendu par la populace pour attendre, pendu par le cardinal pour n'avoir pas attendu, il ne voyait des deux côtés qu'un abîme, c'est-à-dire une potence » (*ND*, 86). Ainsi, le spectacle commence malgré l'absence du cardinal. À ce moment, un important changement a lieu dans la dynamique sonore de la salle, alors que le discours des comédiens remplit l'espace et domine les spectateurs, « cette foule sur laquelle les quatre allégories versaient à qui mieux mieux des flots de métaphores » (*ND*, 92). Lors du prologue du mystère, le « vaste auditoire » (*ND*, 92) demeure silencieux. L'espace sonore évolue, puisque les voix proviennent maintenant de la scène et planent sur le public. La salle, précédemment débordante de voix, a retrouvé son « niveau », comme une eau calme qui reçoit un courant de paroles sans se rider, la foule étant « comme asphyxiée devant les incommensurables tirades qui surgissaient à chaque instant de toutes les parties

de [l']épithalame » (ND, 99). Ainsi, dans la poétique du texte, les mouvements du son sont symboliquement bâtisseurs et destructeurs d'espaces, et c'est par la rencontre des diverses voix que les zones sociales deviennent opérantes. Laissé à lui-même, le peuple en vient à occuper l'ensemble de la salle avec sa clameur. Or, quand la foule est calmée par la représentation du mystère, dont les modulations vocales et musicales emplissent graduellement la salle, les zones sociales sont progressivement reconstruites, en commençant par la scène des comédiens qui, comme espace des arts, est activée par le discours théâtral.

Élever la voix pour élever l'espace

Une seule voix suffit pour rétablir la hiérarchie spatiale que le bruit de la foule avait égalisée : « Tout à coup, au beau milieu d'une querelle entre mademoiselle Marchandise et madame Noblesse, [...] la voix retentissante de l'huissier annonça brusquement : *Son éminence monseigneur le cardinal de Bourbon* » (ND, 96). Avec son cri, l'huissier rehausse l'estrade. Cependant, c'est à nouveau dans le bruit de la foule qu'Hugo place les éléments symboliques qui confirment l'autorité de l'espace occupé par le cardinal¹¹. En effet, le peuple se

11 Effet similaire que nous avons observé dans l'extrait décri-

remet à crier, mais cette fois, pour accueillir le clergé. Puis, en exerçant leur droit de folie en ce jour unique (donc, paradoxalement, en respectant la tradition), les jurons des écoliers soulignent eux aussi l'autorité cléricale :

Son cortège [...] d'évêques et d'abbés, fit irruption à sa suite dans l'estrade, non sans redoublement de tumulte et de curiosité au parterre. C'était à qui se les montrerait, se les nommerait, à qui en connaîtrait au moins un ; [...] le tout avec force méprise et cacophonies. Quant aux écoliers, ils juraient. C'était leur jour, leur fête des fous [...]. Aussi ne s'en faisaient-ils faute ; et, au milieu du brouhaha, c'était un effrayant charivari de blasphèmes (ND, 101).

En répétant les noms des membres du clergé et en profitant du jour de fête pour lancer des injures, la foule, avec l'huissier, réordonne l'espace, et l'estrade retrouve sa hauteur. Car si le carnaval permet bien un climat subversif, comme l'a montré Mikhaïl Bakhtine¹², dans la « grand'salle », il demeure à l'état de potentiel. Effectivement, les blasphèmes des écoliers sont symboliquement

vant le silence des ambassadeurs et la rumeur du peuple au bas de l'estrade. C'est-à-dire qu'au commencement, l'absence des personnages d'autorité entraîne une absence de sons, mais lorsqu'ils se présentent, les ambassadeurs sont élevés par la voix du peuple qui répond à leur dignité avec une curiosité de « mille chuchotements » (ND, 109).

12 M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982. Voir en particulier, p. 9-54.

censurés : « [ils] étaient tellement couverts par la rumeur générale qu'ils s'effaçaient avant d'arriver jusqu'à l'estrade réservée » (*ND*, 102).

Dans le roman, l'espace sonore que forme et habite la voix est bien une condition de l'espace social. Zumthor indique que la voix, « radicalement sociale, autant qu'individuelle, [...] signale en quelque façon la manière dont son émetteur se situe dans le monde et à l'égard de l'autre à qui il s'adresse »¹³. Pareillement, dans l'imaginaire romanesque, la voix est un moyen de situer les groupes sociaux entre eux dans l'espace concret qu'ils partagent : il y a des frontières qui sont à la fois matérielles et sonores, ce qui occasionne des tensions entre les groupes. En effet, comme le propose Barthes au sujet du langage, différents sociolectes cohabitent tout en luttant pour dominer l'espace : « nous sommes tous pris dans la vérité des langages, c'est-à-dire dans leur régionalité, entraînés dans la formidable rivalité qui règle leur voisinage »¹⁴. Dans la « grand'salle », l'exemple le plus significatif de ce voisinage problématique des langages – qui représentent chacun un espace sonore – concerne le combat vocal que mènent l'huissier et les comédiens (et à travers eux, les

13 P. Zumthor, « Oralité », *op. cit.*, p. 182.

14 R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 47.

artistes et l'élite). Après que le cardinal a été annoncé, les ambassadeurs sont également présentés au peuple, ce qui perturbe la représentation théâtrale écrite par Gringoire :

Les personnages en scène repirent donc leur glose et Gringoire espéra que le reste de son œuvre serait écouté. [...] le silence s'était bien en effet rétabli tellement quellement dans l'auditoire, mais Gringoire n'avait pas remarqué qu'au moment où le cardinal avait donné l'ordre de continuer, l'estrade était loin d'être remplie, et qu'après les envoyés flamands étaient survenus de nouveaux personnages faisant partie du cortège, dont les noms et les qualités, lancés tout au travers de son dialogue par le cri intermittent de l'huissier, produisaient un ravage considérable. (ND, 112)

En ce sens, si Barthes souligne que « le langage [...] est topos guerrier »¹⁵, dans le roman, il sert bel et bien les comédiens et l'huissier dans leur lutte pour dominer l'espace commun. En effet, « la communication orale remplit, dans le groupe social, une fonction en grande partie d'extériorisation. Elle fait entendre, collectivement et globalement, le discours que cette société tient sur elle-même »¹⁶, ce qui permet aux individus de se situer socialement et, dans le cas du récit, spatialement dans la salle.

15 *Ibidem*.

16 P. Zumthor, « Oralité », *op. cit.*, p. 169.

Espace de marge, entre deux langages

Assis sur les bordures de fenêtres et accrochés au chapiteau, les écoliers se tiennent au-dessus de la foule : « Il y avait entre autres un groupe de ces joyeux démons qui, après avoir défoncé le vitrage d'une fenêtre, s'était hardiment assis sur l'entablement, et de là plongeait tour à tour ses regards et ses railleries au-dedans et au-dehors, dans la foule de la salle et dans la foule de la place » (ND, 75). Avant le début de la représentation, les écoliers regardent à la fois dans la salle et dans la rue, ils surveillent les occasions de s'amuser en s'exprimant de manière enjouée avec des « gestes de parodie », des « rires éclatants » et des « appels goguenards » (ND, 75). Sur la bordure et en bordure donc, entre l'intérieur et l'extérieur de la salle, les jeunes clercs se posent dans l'entre-deux. En ce jour de carnaval, ils sont libérés de leurs obligations scolaires et se trouvent dans un espace et un temps de la marge, moment où l'autorité professorale n'est plus en fonction. Le rire occupe le jour de la fête des fous, rire dirigé vers le cortège des dignitaires de l'université : « Les écoliers, pressés à la fenêtre, les accueillirent au passage avec des sarcasmes et des applaudissements ironiques. Le recteur, qui marchait en tête de sa compagnie, essuya la première bordée.

Elle fut rude » (*ND*, 79). Les écoliers poursuivent leur divertissement en s'attaquant à d'autres représentants :

- C'est Gilbert de Suilly, Gilbertus de Soliaco, le chancelier du collège d'Autun.
- Tiens, voici mon soulier ; tu es mieux placé que moi, jette-le-lui à la figure.
- *Saturnalitias mittimus ecce nuces*¹⁷.
- À bas les six théologiens avec leurs surplis blancs !
- Ce sont là les théologiens ? Je croyais que c'étaient les six oies blanches données par Sainte-Geneviève à la ville, pour le fief de Roogny. (*ND*, 80)

Comme le montre cet extrait, les écoliers usent d'un langage à la fois populaire et savant (en se réappropriant le latin pour plaisanter). Entre l'intérieur et l'extérieur de la salle, dans cet espace d'entre-deux, ils jouent avec un double langage qui est marginal par rapport à celui du peuple. Par ailleurs, les écoliers s'inscrivent dans la classe bourgeoise sans toutefois s'y résumer. En effet, les clercs, en plus de se trouver sur les bordures des fenêtres, donc dans l'entre-deux, sont placés plus haut que la foule de laquelle ils s'amuse. Représentés comme de terribles gamins, avec Jehan comme « maître du champ de bataille » (*ND*, 78), ils se moquent du corps professoral, du clergé et des bourgeois au parterre comme Gilles

17 Selon les notes dans le roman, qui se traduit par : « Voici les noix que nous t'envoyons pour tes Saturnales » (*ND*, 776).

Lecornu. Dès lors, les écoliers semblent s'amuser aux dépens de tous, faire la guerre à tous. En marge des hauteurs sociales, mais aussi de la foule, c'est en criant des absurdités qu'ils participent à l'espace commun et réussissent à l'habiter sans être ni dans l'estrade ni sur le parterre. Comme l'indique de Certeau, « mille façons de *jouer/déjouer le jeu de l'autre*, c'est-à-dire l'espace institué par d'autres, caractérisent l'activité, subtile, tenace, résistante, de groupes qui, faute d'avoir un propre, doivent se débrouiller dans un réseau de forces et de représentations établies. Il faut "faire avec" »¹⁸, ce que font les écoliers qui réussissent alors à occuper l'espace et à le transformer. Par exemple, lorsque Jupiter annonce au peuple que le mystère commencera sous peu, les étudiants en profitent pour jouer sur les mœurs langagières du latin, ce qui, comme nous le verrons, occasionne un renversement de l'espace théâtral :

– Messeigneurs les bourgeois, cria-t-il de toute la force de ses poumons à la foule qui continuait de le huer, nous allons commencer tout de suite.

– Evoe, Jupiter ! Plaudite, cives ! crièrent les écoliers¹⁹.

– Noël ! Noël ! cria le peuple.

Ce fut un battement de mains assourdissant, et Jupiter était déjà rentré sous sa tapisserie que la salle tremblait encoeur d'acclamations. (ND, 87).

18M. de Certeau, *L'invention du quotidien – Arts de faire*, op. cit., p. 35.

19Le cri des écoliers se traduit par « "Evoé", Jupiter ! Applaudissez, citoyens ! » (ND, 778).

Plusieurs éléments sont à noter ici. Premièrement, l'acclamation en latin des jeunes clercs les démarque du peuple qui crie « Noël ». Cependant, l'usage détourné du latin sépare également les écoliers de leurs maîtres. En effet, « "Evoé" est le cri des Bacchantes, le cri de célébration de Bacchus, dieu du théâtre ; "*plaudite, cives*" constitue la formule romaine consacrée d'appel des acteurs à la bienveillance du public à la fin d'une pièce de théâtre » (ND, 778). En ce sens, les écoliers utilisent le latin contre les règles d'usage, en employant une formule destinée à la fin de la représentation alors qu'elle débute à peine. Symboliquement, la pièce se trouve donc minée par cette fin annoncée de manière prématurée par les écoliers. Dès lors, bien que les écoliers soient positionnés dans un espace de marge et qu'ils aient une voix elle aussi marginale (langage hybride), leurs paroles ont des conséquences sur l'espace commun.

Effectivement, les écoliers, qui sont peut-être les réels acteurs dans la salle, font leur propre comédie en perturbant le mystère, et leur propre scène de théâtre composée du chapiteau où se tient Jehan et de la corniche de l'estrade où Clopin Trouillefou demande l'aumône²⁰. Jehan, qui dirige

²⁰Clopin, qui est en réalité un des rois de la Cour des Miracles, et qui joue un rôle de mendiant, participe à cette

les sentiments de la foule à plusieurs reprises – il est l'instigateur de la révolte contre Jupiter – vole effectivement le spectacle en jetant de l'argent à Clopin Trouillefou : « Cet épisode avait considérablement distrait l'auditoire, et bon nombre de spectateurs, Robin Poussepain et tous les autres clerks en tête, applaudissaient gaiement à ce duo bizarre que venaient d'improviser, au milieu du prologue, l'écolier avec sa voix criarde et le mendiant avec son imperturbable psalmodie » (ND, 94). Avec leur gaieté bruyante et la performance de Jehan, nous reconnaissons une tentative des écoliers pour « faire avec » le monde social (ses hiérarchies, ses zones, ses mœurs langagières) et créer leur propre espace à partir de la parole. En montrant l'aspect spatial de la conversation, de Certeau souligne qu'elle est « un effet provisoire et collectif de compétences dans l'art de manipuler des "lieux communs" et de jouer avec l'inévitable des événements pour les rendre "habitables" »²¹. Dans le roman, les clerks jouent bien avec les « lieux communs » soit, des blagues

pièce improvisée avec Jehan qui remarque son changement de costume : « Holàhée ! l'ami, ta plaie te gênait donc à la jambe, que tu l'as mise sur ton bras ? » (ND, 94).

21 M. de Certeau, *L'invention du quotidien – Arts de faire*, op. cit., p. LI.

faciles en lien, par exemple avec les habits du clergé, mais ils jouent également avec le lieu commun partagé par l'ensemble des spectateurs et des comédiens, en le rendant habitable pour eux. Dans ce cas, les écoliers activent un réseau de marqueurs symboliques liant l'auditif à l'espace. Leur position marginale (socialement et spatialement) se trouve renforcée par le double langage qu'ils lancent au-dessus de la foule et des comédiens, mais qui n'atteint pas l'estrade.

Conclusion

Finalement, la « grand'salle » regroupe des acteurs sociaux divers dont les voix construisent l'espace collectivement à la fois en le confirmant et en le modifiant. Dans le roman, les sons s'inscrivent dans les procédés poétiques de l'auteur : ils participent à la hiérarchisation des zones sociales et des individus qui les occupent. Par ailleurs, ces repères spatiaux sont tantôt respectés, tantôt contestés par les personnages qui, grâce à leur voix, peuvent symboliquement élever et abaisser les lieux qui leur sont interdits. Comme le montrent l'assaut du spectacle par les écoliers, ou encore, le combat vocal que se livrent les comédiens et l'huissier, dans l'imaginaire romanesque,

les espaces sociaux sont présentés dans leur instabilité. C'est au sein de cet espace mouvant que les personnages sont inévitablement poussés vers leur destin.

Date de réception de l'article: 24.08.2020

Date d'acceptation de l'article: 02.10.2020

bibliographie

Bakhtine M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

Barthes R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Certeau M. de, *L'invention du quotidien – Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1991.

Charest N., « Lecture aujourd'hui de *Notre-Dame de Paris* », [dans :] *Études littéraires*, 2006, vol. 37, n° 2.

Friedemann J., « Le rire dans *Notre-Dame de Paris*. De la fête des fous à la damnation », [dans :] *Humoresques*, 1998, n° 8.

Goetschel P., Granger Ch., « Saisir la dimension sonore des sociétés », [dans :] *Sociétés & Représentations*, 2020, n° 49.

Hugo V., *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 2009.

Prévoit M., *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000.

Schmitt J.-C., « Crieurs, Cloches, Chants et voix d'outre-tombe : Les sons au moyen-âge », [dans :] *Sociétés & Représentations*, 2020, n° 49.

Spires J., « Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris* : The Politics and Poetics of Transition », [dans :] *Dalhousie French Studies*, 2002, vol. 61.

Zarifopol-Johnston I. M., « *Notre-Dame de Paris* : The cathedral in the book », [dans :] *Nineteenth-Century French Studies*, 1985, vol. 13, n° 2/3.

Zumthor P., « Oralité », [dans :] *Intermédialité*, 2008, n° 12.

abstract

The construction of social space through sound. An analysis of a passage from Victor Hugo's *Notre-Dame de Paris*

Notre-Dame de Paris is a novel marked by the people's clamor, the bells' music and the sounds of battle. In an effort to understand how sounds play a crucial part in the creative process of Hugo's work, we will analyze chapters of *Notre-Dame de Paris* relating to "la grand'salle". During the play and the election of the Pope of Fools (taking place in "la grand'salle"), people originating from all social spheres are gathered in the same space, which is favorable for verbal exchanges that underline the struggles between them – established by the particulars of their speech. In this space, different sounds (rumors, shouts, noises) destroy and reinforce social distances at the same time, creating an ever-shifting space of boundaries, both physical and social.

keywords

XIXth century, literature, soundscape, society, space

mots-clés

XIX^e siècle, littérature, auditif, société, espace

alizée goulet

Alizée Goulet est doctorante en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal. Elle se spécialise en ethnocritique et rédige une thèse sur la littératie dans l'écriture balzacienne. De plus, elle participe à de nombreux colloques, comme la 6^e édition des *Rencontres Jules Verne*. Finalement, elle écrit de la fiction dans plusieurs revues littéraires québécoises, ainsi que dans des recueils collectifs tels que *Nous habitons l'inquiétude* (l'Instant Même, 2019).

ORCID : 0000-0002-7684-1610