

Hugo

Notre-Dame de Paris

Une anthologie

Préface d'Adrien Goetz



folio
classique

COLLECTION
FOLIO CLASSIQUE

Victor Hugo

Notre-Dame
de Paris
Une anthologie

Préface d'Adrien Goetz

Maître de conférences à l'Université de Paris-Sorbonne

*Édition établie et annotée
par Benedikte Andersson*

Maître de conférences
à l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3

*Chronologie
de Samuel S. de Sacy*

Gallimard

© Éditions Gallimard, 2009,
pour la préface et le dossier ;
2017, pour les résumés, les notes de vocabulaire,
les révisions et la présente édition.

Couverture : Esmeralda © Illustration par ADAM, 2017.

PRÉFACE

Hugo a interdit qu'on découpe ses textes en morceaux. En 1859, il écrit : « Les libraires [les éditeurs] qui, abusant du domaine public, tronqueront mes œuvres sous prétexte de choix, œuvres choisies, théâtre choisi, etc., etc., seront, je le leur dis d'avance, des imbéciles. J'existerai par l'ensemble. » Les grands auteurs sont toujours trahis, et peu d'œuvres de Hugo ont été autant abrégées, transposées, adaptées que Notre-Dame de Paris, le plus populaire de ses romans avec Les Misérables. La trahison a été perpétrée depuis longtemps ; il faut dire – pour tenter de trouver des excuses au présent volume – que le roman s'y prête particulièrement bien. Composé de grandes scènes, de morceaux de bravoure, de descriptions de personnages devenus mythiques – Quasimodo, Esmeralda, Frollo... – il ressemble à une architecture de statues, de frises, de pinacles, de reliefs sculptés, tous susceptibles d'être isolés et admirés pour eux-mêmes. Les illustrateurs du XIX^e siècle ont débité le texte en vignettes, en tableaux, en saynètes, ouvrant la voie à cette appropriation collective des fragments de ce monument littéraire. Un regard sur « l'ensemble » s'impose donc, avant d'aborder cette sélection de pages splendides, qui ne nuira pas à la gloire de Hugo – qui

n'avait pas encore, en 1859, quand il proclamait cette détestation des anthologies, la solidité impérissable qui est la sienne aujourd'hui.

Notre-Dame de Paris. 1482 : le titre est fait pour étonner et n'étonne plus. Transformé par les éditeurs successifs et par le cinéma en Notre-Dame de Paris, la date devenant sous-titre avant de s'effacer, il a perdu sa force. Inventé pour le public de 1831 qui avait pu vivre ces romans vrais et invraisemblables qu'avaient été « Notre-Dame de Paris. 1793 » – la cathédrale changée en temple de la déesse Raison – et « Notre-Dame de Paris. 1804 » – la cathédrale décorée à l'antique pour qu'un officier né à Ajaccio y restaure l'Empire de Charlemagne et couronne une jolie créole sous les yeux du peintre régicide Jacques-Louis David –, Notre-Dame de Paris. 1482, roman historique, ne renvoie, en apparence, à aucun grand événement de l'Histoire. La cathédrale ne date en rien de 1482. En 1482, il ne s'y est rien produit d'important.

Le titre complet du roman de Hugo ne signifie rien pour un monument achevé au milieu du XIII^e siècle, complété et orné jusque vers 1345, et qui devait avoir une patine plus que centenaire l'année où s'engage l'action. Hugo n'a pas voulu écrire le roman qui aurait pu s'imposer à lui devant son monumental sujet : la geste des bâtisseurs, l'apothéose du gothique, l'élan lyrique d'un chantier animé par la foi. Chateaubriand, avec le Génie du christianisme, avait pourtant dégagé le vaste parvis sur lequel l'édifice d'un « Notre-Dame de Paris. 1250 » aurait pu être construit.

Dans les Mémoires d'outre-tombe, il reviendra sur le sujet, reconnaissant qu'il lui manquait, en 1802, quand il réhabilitait la religion catholique et le Moyen Âge, les connaissances qu'il acquit ensuite, lors de ses voyages, en matière d'architecture. Il se moque aussi de l'engouement qui suivit la publication de son livre :

« Il était impossible que les vérités développées dans le Génie du christianisme ne contribuassent pas au changement des idées. C'est encore à cet ouvrage que se rattache le goût actuel pour les édifices du moyen âge : c'est moi qui ai rappelé le jeune siècle à l'admiration des vieux temples. Si l'on a abusé de mon opinion ; s'il n'est pas vrai que nos cathédrales aient approché de la beauté du Parthénon ; s'il est faux que ces églises nous apprennent dans leurs documents de pierre des faits ignorés ; s'il est insensé de soutenir que ces mémoires de granit nous révèlent des choses échappées aux savants Bénédictins ; si à force d'entendre rabâcher du gothique on en meurt d'ennui, ce n'est pas ma faute¹. »

Hugo, qui n'est pas le seul à être visé par cette colère, a dû sentir lui aussi, avec son roman, en 1831, qu'il fallait réagir contre le Moyen Âge de pacotille des peintres troubadours qu'aimait collectionner l'impératrice Joséphine, contre tous les preux chevaliers des faiseurs de romances des années 1810. À l'ombre des clochers qui ont retrouvé leurs bourdons et leurs carillons, dans cette France rurale étudiée par Alain Corbin², et dans la ville en train de devenir moderne, tout le monde se passionnera pour ce monstre sourd à l'œil unique, qui porte sur le passé gothique un regard si neuf, Quasimodo.

Ce titre complet, Notre-Dame de Paris. 1482, signale donc une tension entre la perfection du XIII^e siècle gothique et une époque tardive et mouvementée, un

1. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 2^e partie, livre XIII, chap. XI, « Génie du christianisme, suite. Défauts de l'ouvrage », Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 465.

2. Alain Corbin, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

après coup oublié par les historiens, passionnant pour le romancier qui écrit par bravade : « Ce n'est cependant pas un jour dont l'histoire ait gardé souvenir que le 6 janvier 1482 » (I, 1). 1482, c'est aussi bien sûr « dix ans avant » la découverte de Colomb et l'époque qui s'ouvrira quand l'Europe comprendra, avec Montaigne, que « notre monde vient d'en trouver un autre ». Hugo le relève, en riant, devant Esmeralda : « S'il avait eu le Pérou dans sa poche, certainement il l'eût donné à la danseuse ; mais Gringoire n'avait pas le Pérou, et d'ailleurs l'Amérique n'était pas encore découverte » (II, III, p. 54). Ces années 1480, ce sont aussi les lointaines prémices de la Réforme, qui sera la suite de la révolution des images décrite par Hugo dans son livre.

La France de Louis XI sert ainsi de décor à une cathédrale vieillie, habitée par un peuple de personnages qui ne comprennent déjà plus les significations mystérieuses et mystiques du monument autour duquel gravitent leurs existences. Une foule moderne. Hugo ajoute en 1832 quelques pages capitales qui sont la clef de voûte du livre. Elles définissent cette époque de transition. C'est le fameux « Ceci tuera cela », prédisant la défaite de l'architecture dans un monde où le livre imprimé répandra, en son lieu et place, les idées et les images. La scène hugolienne fascine ici parce qu'elle tourne résolument le dos à la grande Histoire ; elle se passe à dessein dans un entre deux temps, ce que Maurice Blanchot, dans la nuit de 1943, appellera : « la confusion du xv^e siècle, époque de transition qui s'éloigne du Moyen Âge sans jouir de la splendeur effrontée de la Renaissance¹ ».

Cet écart entre la nostalgie d'un grand siècle – « le

1. Voir Maurice Blanchot, « Nicolas de Cues », dans les *Chroniques littéraires du Journal des débats*, avril 1941-août 1944,

bon temps Monseigneur Saint Louis » des chroniques médiévales – et l'espoir d'une ère nouvelle correspond évidemment à la sensibilité de ces années de la fin de la Restauration et du tout début de la monarchie de Juillet. C'est l'entrée dans une nouvelle époque de l'image, marquée par la vogue des panoramas, l'essor du livre illustré selon le principe de l'alternance entre planches hors texte et vignettes¹, la révolution lithographique – et les premières photographies qui donneront aux monuments une aura insoupçonnée. La manière de voir le passé change autour de 1830 parce que les moyens de le comprendre, de l'analyser, de le montrer au public sont neufs. Hugo le sent d'instinct et écrit, à cette date, le livre monumental qui synthétise toutes ces mutations.

Synthèse, décantation des idées et des textes, extraction de la quintessence d'un moment : les métaphores de l'expérience alchimique parcourent tout le roman. Plus qu'une rêverie en costumes, une appropriation du mythe de Faust alors remis en vogue par Nerval autant que par Delacroix, le système alchimique tel que Hugo pouvait le connaître ou, parfois, le réinventer révèle beaucoup de ses secrets d'artiste. Le monde de l'alchimie est, dans ce livre, directement en rapport avec l'univers de l'architecture, avec l'émergence d'un nouveau monde des images dans ces années 1830, avec les ambitions de Hugo qui, sur fond de révolution, tente et réussit une essentielle transmutation de son activité d'écrivain.

textes choisis et établis par Christophe Bident, Paris, Gallimard, 2007, p. 293.

1. Sur la vignette romantique, forme artistique privilégiée dans les années 1830, voir Henri Zerner et Charles Rosen, *Romantisme et réalisme : mythes de l'art du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986.

Bâtir un néogothique « moderne »

Hugo, en 1825, avait assisté au sacre de Charles X à Reims dans une nef gothique transformée par son futur ami l'architecte Charles Robelin dans un style hypergothique, ornementé comme une reliure à la mode : un vrai décor de théâtre avec des pinacles et des voussures de carton-pâte réchampies de bleu et d'or. Un pur événement néomédiéval, au terme duquel le souverain avait touché, avec succès, les écrouelles, tandis qu'un bon peuple bien propre criait « Noël ! Noël ! » à son passage. Des cris que Hugo fera retentir dans la première scène de son livre. Il avait eu la chance d'assister ce jour-là à une scène du passé, un moment hors du temps.

Dans la nef rémoise, durant l'interminable messe du sacre, plus peut-être que dans la nef de Notre-Dame de Paris, dont on ne sait pas vraiment quand il put en fréquenter les offices et cérémonies, il avait eu le loisir de méditer, sans doute aussi de voir fonctionner une cathédrale dans un usage fossile ressuscité, cadre d'un rituel issu du fond des âges : « Telle qu'elle est, cette décoration annonce encore le progrès des idées romantiques. Il y a six mois on eût fait un temple grec de la vieille église des Francs¹. »

C'est dans la nef de Reims que Hugo put voir une « estrade de brocart d'or » (I, 1) et d'autres architectures éphémères et festives dont les souvenirs se retrouvent dans la description de la grand'salle du Palais au début de son livre. Nul événement ne fut plus carillonné dans ces années où l'engouement pour le Moyen Âge n'avait

1. Lettre à Adèle Hugo du 25 mai 1825, citée par Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, tome I. Avant l'exil, 1802-1851*, Paris, Fayard, 2001, p. 301.

pas encore de solide base historique. Captif placé par le protocole, dès le matin, dans la nef Hugo eut tout loisir, à Reims, d'entendre « l'éveil des carillons », cette « colonne de bruit, comme une fumée d'harmonie » qui est au cœur d'une des pages les plus célèbres du roman à venir où il comparera la cathédrale à « un opéra qui vaut la peine d'être écouté » (III, II). La provinciale dame Mahiette en fera un récit cocasse et enluminé au livre VI du roman, racontant émerveillée le sacre de Louis XI. Le sacre de 1825 pourrait bien être un des événements qui, dans l'imaginaire hugolien, firent naître le projet d'un roman-cathédrale, lieu rêvé pour le sacre de l'écrivain. N'est-il pas, lui aussi, une cathédrale qui s'élève ?

Le 15 février 1831, tandis que le roman était sous presse, l'archevêché de Paris fut pillé, les Parisiens rejoignant contre l'archevêque une scène de ce roman que nul n'avait encore lu et où, dès les premières pages, la populace s'écrie « À sac ! » (I, I). Entre le sacre et le sac, l'écriture du livre est liée en permanence à l'histoire contemporaine. Le roman médiéval devient d'un coup, avec 1830, révolutionnaire, avec des accents anticléricaux, un roi artisan de l'unité du royaume, fin et calculateur, qui se déguise en anonyme. Le destin de l'homme de science, Claude Frollo, bouleversé à la fois par la découverte du peuple et la révélation de la femme, serait autobiographique. Hugo paraît prêter ses traits à Frollo : « son front large et haut commençait à se creuser de rides, mais dans ses yeux enfoncés éclatait une jeunesse extraordinaire, une vie ardente, une passion profonde » (II, III, p. 51-52).

Quand il commence son roman, Hugo veut en effet réagir contre un certain goût gothique, né autour de 1800 et déjà populaire, qui participe, autant que les colonnades en déroute du néoclassicisme vieillissant, de ce qu'il appelle « la décadence actuelle de l'architec-

ture ». Il note pour lui-même, le 24 juillet 1830, un de ces trois jours sans histoires qui précéderent les Trois Glorieuses : « Aujourd'hui, à huit heures du soir, au moment où un magnifique soleil se couchait derrière l'arc de l'Étoile, j'ai vu deux charmantes Anglaises, avec des figures comme un grand poète n'en saurait rêver de plus belles, qui toutes deux dessinaient sur leur album un ridicule moulin d'un faux gothique qu'on a bâti sur le terrain Beaujon. [...] Si belles, s'extasier pour si peu¹ ! » Le lendemain, 25 juillet, il attaque le premier chapitre de son roman, « La grand'salle ». Il est permis d'imaginer que l'anecdote du 24 juillet déclencha l'envie de commencer son manuscrit : contre un goût gothique à l'usage des Anglaises, se faire le prophète d'un style nouveau et séduisant, le vrai Moyen Âge, vivant, auquel même les charmantes dessinatrices finiraient par se rallier. Le 27 juillet, le peuple de Paris, comme en réponse, construit des barricades.

Gratter le badigeon qui recouvre le mot 'ΑΝΆΓΚΗ, c'est restaurer le monument palimpseste, retrouver entre les pages d'un livre imprimé, fabriqué avec les plombs sculptés en relief des typographes, ces lettres gothiques qui apparaissent, en creux, dans la pierre. Le mot grec, avec son esprit et son accent, imprimé comme une vignette au dessin tout typographique, calligramme au centre de la page d'ouverture, contient-il le roman tout entier ? Jean-Marc Hovasse, dans sa lumineuse biographie de Hugo, où l'humour perce sans cesse sous l'érudition, propose avec ingéniosité de le décrypter ainsi : « Jehan Frolo, qui a vu son frère Claude hors de lui tracer ce graffiti sur la muraille de sa cellule, se charge de la traduction : "Mon frère est fou, dit Jehan en lui-même ; il eût été bien plus

1. Victor Hugo, *Choses vues*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2002, p. 98.

simple d'écrire : *Fatum* ; tout le monde n'est pas obligé de savoir le grec." Et comme tout le monde n'est pas obligé de savoir le latin non plus, il eût été plus simple d'écrire : *Fatalité*, ou bien *Nécessité*. Mais les caractères romains, d'une banalité coutumière, auraient singulièrement manqué de mystère, et ne se seraient pas achevés par l'initiale magique : *H*, c'est la façade de la cathédrale avec ses deux tours ; *A*, c'est le portail rayé par la barre transversale du tympan, c'est aussi l'intérieur de la nef vue en coupe ; *I*, c'est le gibet de Montfaucon et de la place de Grève ; "*K*, c'est l'angle de réflexion égal à l'angle d'incidence, une des clefs de la géométrie ; [...] *N*, c'est la porte fermée avec sa barre diagonale". Dans ces caractères sont dessinés Notre-Dame et la place de Grève, le gibet qui ouvre et ferme le roman, l'intérieur et l'extérieur de la cathédrale, l'assaut des gueux contre la porte de l'église ; toute l'intrigue résumée¹. » La façade de Notre-Dame devient ainsi synonyme de Hugo, et Auguste Vacquerie écrira, pensant à certains dessins de Hugo lui-même, « les tours de Notre-Dame sont l'*H* de son nom ».

Nouvelle surprise pour le lecteur : aucune vraie visite de la cathédrale au cœur de ce roman qui lui est dédié. Figure centrale, elle semble se dérober sans cesse, décor peint à grands traits comme une toile de théâtre, mais auquel le romancier semble ne pas s'attacher vraiment. Héroïne d'opéra, elle tarde à paraître. La scène d'ouverture, dans « le vieux Palais » (I, 1), tourne même le dos à la cathédrale. Il faut attendre le livre troisième pour que l'auteur annonce enfin en titre « Notre-Dame » ; et le chapitre II du livre VII pour que l'on pénètre dans

1. Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo...*, op. cit., p. 484. La citation que fait J.-M. Hovasse est issue d'une sorte d'alphabet codé que rédige Hugo dans une note du 24 septembre 1839, qu'il reproduit plus loin, *ibid*, p. 763.

une nef « déjà obscure et déserte » que Hugo décrit, de fait, assez peu. Ce n'est qu'à la fin, au livre VIII, que le regard du lecteur peut y plonger : « les deux battants de la grande porte tournèrent, comme d'eux-mêmes, sur leurs gonds qui grincèrent avec un bruit de fifre. Alors on vit dans toute sa longueur la profonde église, sombre, tendue de deuil » (VIII, vi, p. 180). La cathédrale, dans la complexité de son architecture interne et de ses circulations, paraît presque inexploitée par Hugo : aucune description des offices, de l'intérieur de la nef, des galeries hautes, du chœur, des chapelles latérales... Il cite, sans détails, « les portes secrètes, les doubles fonds d'autels, les arrière-sacristies » (XI, ii, p. 259), mais ne les montre pas. La chambre de Quasimodo et l'ancre de l'alchimiste, salles cachées, sont préférés aux lieux que le lecteur pourrait aller voir lui-même. Du monument réel, Hugo ne retient que la masse. On ne sait rien d'ailleurs des visites qu'il avait pu y faire, au moment de la rédaction. Quelques notations plutôt rares permettent d'imaginer qu'il avait fait l'ascension des tours, quand il écrit par exemple : « il reprit son ascension par l'étroite porte de la tour septentrionale, aujourd'hui interdite au public » (VII, iv), ou qu'il cite « l'endroit où la femme du concierge actuel des tours s'est pratiqué un jardin » (IX, ii, p. 193). Hugo n'a semble-t-il qu'une connaissance superficielle de Notre-Dame.

La cathédrale, objet imaginaire, change sous le regard du poète, comme un bibelot posé sur sa table, support d'une rêverie qui n'a rien de réaliste ni d'archéologique. D'abord vanité – « C'est comme un crâne où il y a encore des trous pour les yeux, mais plus de regard » (IV, iii, p. 83) –, elle devient « un énorme sphinx à deux têtes assis au milieu de la ville » (V, i), puis un animal fabuleux : « Alors il lui sembla que l'église aussi s'ébranlait, remuait, s'animait, vivait, que

chaque grosse colonne devenait une patte énorme qui battait le sol de sa large spatule de pierre, et que la gigantesque cathédrale n'était plus qu'une sorte d'éléphant prodigieux qui soufflait et marchait avec ses piliers pour pieds, ses deux tours pour trompe, et l'immense drap noir pour caparaçon » (IX, 1). Ce monument peut revivre en 1830 parce qu'il est le peuple et qu'il accompagne ses révolutions.

Dans son roman, Hugo prend par avance position dans les débats qui allaient passionner les architectes restaurateurs en France, en Allemagne et en Angleterre au long du siècle : restaurer, est-ce restituer un état historique précis et unique, divers états marquant plusieurs périodes importantes de la vie d'un édifice, ou un état idéal absolu et parfait ? Viollet-le-Duc, dans le Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, donnera sa célèbre définition : « Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. » Exactement ce que fait ici Hugo : créer une fiction qui soit aussi la résurrection artistique et arbitraire d'un instant du passé. Hugo affirme qu'il faut laisser à la façade de Notre-Dame « cette sombre couleur des siècles qui fait de la vieillesse des monuments l'âge de leur beauté » (III, 1) ; contre le badigeon de son temps et les décapages des siècles suivants, il prône la patine. Sa visite de Notre-Dame, toute superficielle qu'elle soit, mentionne des éléments disparus de son décor, les statues de la galerie, qu'il prend, comme l'avaient fait les révolutionnaires de 1793, pour les « vingt-huit plus anciens rois de France » (III, 1), ou le colosse de saint Christophe dont parlent les textes anciens. Hugo voit sa cathédrale en pierres blanches et ocre, puisque Quasimodo, quand il prend une pose de statue, se détache sur la façade : « Sans son accoutrement

mi-parti rouge et violet, on eût pu le prendre pour un de ces monstres de pierre » (VIII, vi, p. 186). Agissant ainsi par la force de son livre, Hugo s'affiche comme le premier des restaurateurs, celui qui restaure et protège grâce à l'écriture. Le livre sauve le monument. Ceci redonne vie à cela. Hugo ose affirmer : « Nous venons d'essayer de réparer pour le lecteur cette admirable église de Notre-Dame de Paris » (III, II).

Le Stryge, sculpture la plus connue de la cathédrale, accoudé à son parapet et dominant la ville, est une œuvre de 1849, née des dessins de Viollet-le-Duc lui-même – et les visiteurs qui imaginent Quasimodo s'y appuyant saisissent confusément qu'elle doit beaucoup à la lecture populaire de Hugo, sorte de vignette de pierre¹. Après Notre-Dame, monument choisi parce qu'il marque, symboliquement, le centre de gravité historique et géographique du pays, la gloire de Victor Hugo devient nationale². Elle ne cessa plus jamais de l'être.

C'est sans doute une des raisons pour lesquelles ce roman volumineux, parfois naïf, rempli de digressions et descriptions, est toujours aussi lu, le seul des romans de Hugo avec Les Misérables dont tout lycéen puisse citer sans hésiter quelques scènes, nommer les principaux personnages. Le roman, avec ses difformités et ses prétendues faiblesses, est en harmonie avec la passion de l'histoire qui anima le XIX^e siècle. Il est écrit, comme les premiers volumes de Michelet, qui commencèrent à paraître en 1833, comme une résurrection du passé.

1. « Le Stryge », devenu un symbole hugolien, est photographié très tôt par Charles Nègre en 1851-1853, et sera gravé par Charles Meryon en 1853.

2. Sur l'utilisation consciente de l'image par le romancier, voir l'excellent catalogue de l'exposition du Grand Palais, sous la direction de Pierre Georget, *La Gloire de Victor Hugo*, Paris, RMN, 1985.

Comme toutes les grandes idées, la cathédrale hugolienne circula très vite sous forme de menue monnaie. Transformé en tableautins, en gravures et en assiettes, traduit en pendules, thermomètres et porte-montres à la cathédrale, bibelots romantiques, ce roman exploité comme une mine inspira aussi de vrais artistes. Dès le Salon de 1831, Louis Boulanger exposa une suite d'aquarelles inspirées du livre, sorte de cycle d'Esmeralda dans lequel Quasimodo passe au second plan. Auguste de Châtillon fait subtilement allusion au livre-cathédrale en peignant Léopoldine au livre d'heures en 1835 (Paris, Maison de Victor Hugo). Le sculpteur Antonin Moine, héros romantique qui se suicida en 1849, façonna Phœbus de Châteaupers et d'autres personnages inspirés par le nouveau mythe, édités en statuettes à la fin des années 1830. Il dessina un encrier en forme de diable qui n'aurait pas déparé l'ancre de Claude Frolo.

Notre-Dame, roman rempli de scènes à grand spectacle et de sujets qui semblaient réclamer l'illustration, fonctionna comme un répertoire d'images si fertile qu'il ne cessa d'appeler les transpositions, les réécritures, les réinventions. Hugo, bien qu'opposé à l'adaptation musicale de ses œuvres, accepta que Louise Bertin en fît un opéra, dont il écrivit aussi le texte sous le titre La Esmeralda. Drame pour lequel le fidèle ami Louis Boulanger donna aussi des illustrations qui suggèrent une mise en scène. Tout cela ne prouve pas seulement que le roman s'imposait par sa puissance d'évocation visuelle ; cette floraison artistique dit clairement à quel point ces images « médiévales » pouvaient paraître nouvelles, en adéquation parfaite avec la modernité de 1830.

Autre moyen de donner vie au Paris de 1482 : multiplier les noms propres. Paraissent ainsi Jacques Charmolue, Jehan de Harlay, messire Galiot de Genoilhac... Parfois, il utilise des noms qui ont existé mais dont on

ne sait rien, donnant à ces destins qui n'ont pas laissé de traces dans l'histoire des destinées de personnages. À un nom puisé dans les « Comptes du Châtelet », il ajoute parfois un prénom. Surgissent au premier plan quelques-unes des plus belles réussites de l'onomastique hugolienne : Simone Quatrelivres, Agnès la Gadine, Robine Piédebou, dame Aloïse de Gondelaurier, sa fille Fleur-de-Lys et ses compagnes, la souriante Diane de Christeuil, Amelotte de Montmichel, Colombe de Gailfontaine, la petite Bérangère de Champchevrier... Il glisse un figurant anonyme, caché dans une description, « l'évêque Hugo de Besançon » (IV, v) – Viollet-le-Duc, un peu plus tard, mais bien avant Alfred Hitchcock, sera représenté de même dans son œuvre, en pèlerin, sculpté parmi les statues qui sont à la base de la flèche de Notre-Dame restaurée. Suivent les truands et les gens du peuple : Bellevigne-de-l'Étoile, Andry-le-Rouge, ou le cordelier Calatagirone... Et les cloches, qui se nomment Marie, Jacqueline, Gabrielle, Thibault, Guillaume, Pasquier – comme le futur chancelier de Louis-Philippe, pair de France depuis 1821...

Notre-Dame de Paris. 1482 est un roman dont tous les noms propres, avant La Comédie humaine de Balzac, avant les listes faites par Proust, doivent retentir à grande volée : ressuscitent à l'appel de leur nom, comme sur le tympan du Jugement dernier, le protonotaire Robert Mistricolle, damoiselle Guillemette la Mairesse, le petit vicomte Albert de Ramonchamp, Amanyon de Garlande, Jean de Châteaumorant... Face à ce peuple de personnages qui se rassemble devant une façade où l'on croit « voir vivre et remuer les mille statues des galeries et des portails » (IV, III, p. 82), se dresse, dès le seuil du roman, le peuple des lecteurs qui vient de vivre la révolution de Juillet : « S'il pouvait nous être donné à nous, hommes de 1830, de nous mêler en pensée à ces parisiens du quinzième siècle » (I, 1).

<i>Préface d'Adrien Goetz</i>	7
<i>Note sur l'édition</i>	35

NOTRE-DAME DE PARIS

Une anthologie

Livre premier	41
VI. La Esmeralda	43
Livre deuxième	47
III. <i>Besos para golpes</i>	49
VI. La cruche cassée	55
Livre quatrième	65
II. Claude Frolo	67
III. <i>Immanis pecoris custos, immanior ipse</i>	74
IV. Le chien et son maître	84
V. Suite de Claude Frolo	86
Livre sixième	91
III. Histoire d'une galette au levain de maïs	93
Livre septième	107
IV. 'ΑΝΆΓΚΗ	109

VII. Le moine bourru	119
VIII. Utilité des fenêtres qui donnent sur la rivière	130
Livre huitième	141
IV. <i>Lasciate ogni speranza</i>	143
V. La mère	161
VI. Trois cœurs d'homme faits différemment	167
Livre neuvième	189
II. Bossu, borgne, boiteux	191
III. Sourd	197
Livre dixième	203
IV. Un maladroit ami	205
VII. Châteaupers à la rescousse !	229
Livre onzième	233
I. Le petit soulier	235
II. <i>La creatura bella bianco vestita</i>	259
III. Mariage de Phœbus	270
IV. Mariage de Quasimodo	272

DOSSIER

<i>Chronologie</i>	277
<i>Indications bibliographiques</i>	286
<i>Notes</i>	292