

Édition illustrée avec dossier

# Hugo

## Notre-Dame de Paris

Présentation  
par Marieke Stein



GF

# Hugo

## Notre-Dame de Paris

Paris, 1482. Autour de la belle bohémienne Esmeralda, dont la danse résonne sur le parvis de Notre-Dame, gravitent trois prétendants prêts à tout pour la conquérir : Phœbus, noble capitaine, Claude Frollo, prêtre sans foi, et le célèbre Quasimodo, bossu au grand cœur... Surplombant le roman, la cathédrale, vivifiante Babel, lieu de refuge et d'épouvante aussi, voit se presser autour d'elle le peuple, acteur de l'Histoire en marche.

Récit historique à la langue pittoresque et roman noir tout de meurtres et de mystère, *Notre-Dame de Paris* connaît, aujourd'hui encore, une popularité sans égale. Ainsi que l'écrivait Lamartine à l'auteur en 1831 : « C'est une œuvre colossale, une pièce antédiluvienne. [...] Je ne vois rien à comparer dans nos temps à *Notre-Dame*. C'est le Shakespeare du roman, c'est l'épopée du Moyen Âge, c'est je ne sais quoi ; mais grand, fort, profond, immense, ténébreux comme l'édifice dont vous en avez fait le symbole. »

### Dossier

1. L'histoire de l'œuvre
2. Victor Hugo : le patrimoine en débat
3. Roman historique et roman noir
4. Les adaptations de *Notre-Dame de Paris*

Présentation, notes, dossier, chronologie  
et bibliographie par Marieke Stein

Édition illustrée

Texte intégral

Illustration :  
Virginie Berthemet  
© Flammarion



Flammarion

Notre-Dame de Paris

*Du même auteur  
dans la même collection*

L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE

LES BURGRAVES

LES CHANSONS DES RUES ET DES BOIS

LES CHÂTIMENTS (édition avec dossier)

LES CONTEMPLATIONS

CROMWELL

LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ (édition avec dossier)

LES FEUILLES D'AUTOMNE. LES CHANTS DU CRÉPUSCULE

HERNANI (édition avec dossier)

LA LÉGENDE DES SIÈCLES (2 tomes)

L'HOMME QUI RIT (2 tomes)

LES MISÉRABLES (3 tomes)

ODES ET BALLADES. LES ORIENTALES

QUATREVINGT-TREIZE (édition avec dossier)

RUY BLAS (édition avec dossier)

THÉÂTRE (2 tomes)

LES TRAVAILLEURS DE LA MER

WILLIAM SHAKESPEARE (édition avec dossier)

HUGO



# Notre-Dame de Paris



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

BIBLIOGRAPHIE

par Marieke Stein

GF Flammarion

Ancienne élève de l'École normale supérieure, agrégée et docteur ès lettres, Marieke Stein enseigne à l'université Paul Verlaine de Metz. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages sur Victor Hugo, dont *Victor Hugo, orateur politique (1846-1880)*, Honoré Champion, 2007.

Avec le soutien du



[www.centrenationaldulivre.fr](http://www.centrenationaldulivre.fr)

ISBN : 978-2-0814-0995-8

© Éditions Flammarion, Paris, 2009.

---

## P r é s e n t a t i o n

---

« Le roman historique est un très bon genre, puisque Walter Scott en a fait, et le drame historique peut être une très belle œuvre puisque Dumas s'y est illustré ; mais je n'ai jamais fait de drame historique ni de roman historique<sup>1</sup>. » Cette déclaration de Victor Hugo à son éditeur Lacroix, lors de la rédaction de *L'homme qui rit*, en 1868, a de quoi surprendre. Elle invite à considérer *Hernani*, *Ruy Blas*, *Lucrèce Borgia* et les autres drames romantiques de Victor Hugo comme étrangers au genre historique ; surtout, elle semble devoir exclure *Notre-Dame de Paris* de cette catégorie. Si les œuvres hugo-liennes acceptaient les étiquettes, c'est pourtant à ce genre que s'apparenterait le « roman de Notre-Dame ». Lorsque à l'automne 1828 l'éditeur Gosselin propose à Victor Hugo d'écrire un roman « à la manière de Walter Scott », il croit en effet pouvoir exploiter deux filons mirifiques : d'une part, la renommée déjà bien installée d'un jeune auteur à succès, poète pensionné, auteur des *Odes*, des *Odes et ballades*, de deux romans déroutants pour l'époque (*Han d'Islande* et *Bug-Jargal*), et de la retentissante Préface de *Cromwell* ; d'autre part, une mode lucrative, celle du roman historique, amorcée par la période révolutionnaire et amplifiée à partir de 1819 par la publication en France des traductions des romans de Walter Scott, *L'Officier de fortune*, *La Fiancée de*

---

1. Lettre à Lacroix, décembre 1868, *L'homme qui rit*, vol. 2, GF-Flammarion, 1982, p. 404-405.

*Lammermoor*, *Ivanhoé* et surtout, en 1823, *Quentin Durward* (sous-titré *L'Écossais à la cour de Louis XI*). La vogue du roman historique est telle que, de 1815 à 1832, selon Claude Duchet, « entre un quart et un tiers de la production française de romans nouveaux ressortit au genre historique, ce qui représente cinq à six cents romans<sup>1</sup> ». Ces succès de librairie, et les épigones qu'ils suscitent dans les années suivantes, ne pouvaient qu'appâter un éditeur comme Gosselin qui, dans un contexte de difficultés de l'édition, espérait en outre devenir l'éditeur attitré du plus prometteur des écrivains romantiques.

Victor Hugo accepta la proposition. Il affirma avoir déjà pensé à un roman dans le genre du roman scottien, et, de fait, il avait déjà consacré plusieurs articles élogieux à l'écrivain écossais dans *Le Conservateur littéraire*. Et dans *La Muse française*, le 29 juillet 1823, il avait publié un texte important sur *Quentin Durward* :

Walter Scott allie à la minutieuse exactitude des chroniques la majestueuse grandeur de l'Histoire et l'intérêt pressant du roman ; génie puissant et curieux qui devine le passé ; pinceau vrai qui trace un portrait fidèle d'après une ombre confuse [...] ; esprit flexible et solide qui s'empreint du cachet particulier de chaque siècle et de chaque pays, comme une cire molle, et conserve cette empreinte pour la postérité comme un bronze indélébile<sup>2</sup>.i

On comprend, à cette lecture, que Victor Hugo ne pouvait être qu'enthousiasmé par l'idée d'écrire à son tour un roman « scottien ». Le 15 novembre 1828, il signe donc un contrat l'engageant à remettre à Gosselin le manuscrit de *Notre-Dame de Paris* pour avril 1829. En

---

1. Claude Duchet, « L'illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) », *Revue historique de la langue française*, « Le roman historique », mars-juin 1975.

2. « Sur Walter Scott », in *Littérature et philosophie mêlées*, dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. « Critique », Robert Laffont, « Bouquins », 1985 ; rééd. 2002, p. 146-147. Voir aussi le Dossier, *infra*, p. 704.

réalité, le manuscrit parviendra à ce dernier avec plus de deux ans de retard, en avril 1831, suite à maintes réclamations de l'éditeur, (fausses ?) excuses de l'auteur, menaces de part et d'autre, médiations, et, finalement, séparation, après la publication d'une version incomplète du roman. L'édition complète et définitive se fera chez un autre éditeur, Renduel, en décembre 1832. Elle inclut trois chapitres que Victor Hugo déclara perdus, puis « retrouvés », pour justifier leur absence dans la première édition : « Impopularité », « *Abbas beati Martini* » et « Ceci tuera cela <sup>1</sup> ».

Pourquoi tant de retard ? Faute d'inspiration ? Par manque de bonne volonté à l'égard d'un éditeur considéré comme indélicat, car trop pressant ? Sans doute. Faute de temps, aussi. Victor Hugo, au tournant de 1830, est un homme très occupé : après *Marion Delorme*, interdit de scène aussitôt qu'écrit, durant l'été 1829, Hugo s'attelle à un drame qui fera date dans l'histoire littéraire : *Hernani*, resté célèbre par sa « bataille », minutieusement orchestrée en février 1830. Quelques mois plus tard, c'est l'histoire politique, et même l'Histoire tout court, qui fait un grand bond et interrompt, pour ensuite l'influencer, la germination de *Notre-Dame de Paris* : c'est la révolution de juillet 1830. Pendant plusieurs jours, Hugo parcourt les rues assiégées, observe les foules insurgées, et médite sur la révolution, le peuple et la marche de l'Histoire. Lui qui estime alors la république prématurée et demande pour la France « la chose républicque et le mot monarchie <sup>2</sup> », il prend conscience, avec

---

1. Faute d'avoir obtenu de l'éditeur Gosselin une édition de *Notre-Dame de Paris* en trois volumes, Victor Hugo sacrifia quelques « développements historiques » dont l'absence n'altérerait pas la structure générale du roman ; mais il les mit soigneusement de côté dans l'intention d'éditer plus tard un roman plus complet, et plus riche de considérations esthétiques et philosophiques. Voir aussi *infra*, la « Note ajoutée à la huitième édition », p. 59.

2. « Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830 », in *Littérature et philosophie mêlées*, *op. cit.*, p. 119.

une acuité nouvelle, de l'importance du peuple, acteur essentiel de l'Histoire et instrument de la providence. « La fatalité, que les Anciens disaient aveugle, y voit clair et raisonne, écrit-il dans son "Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830". Les événements se suivent, s'enchaînent et se déduisent dans l'Histoire avec une logique qui effraye. » Et, plus loin : « Les rois ont le jour, les peuples ont le lendemain <sup>1</sup>. » Cette découverte à la fois du sens de l'Histoire et du rôle du peuple nourrira *Notre-Dame de Paris*, roman écrit, pour l'essentiel, durant l'automne et l'hiver de 1830.

## ROMAN HISTORIQUE, HISTOIRE DANS LE ROMAN

S'il se défend d'avoir jamais écrit un « roman historique », Hugo reconnaît volontiers l'importance de l'Histoire dans son œuvre. Distinction subtile, éclairée par le texte qui permet le mieux d'appréhender le rapport de Victor Hugo au roman historique, et au genre romanesque en général, à savoir l'article qu'il consacre en 1823 à *Quentin Durward* : cet article, qui constitue le seul semblant de théorie hugolienne du roman, fut repris en 1834 dans *Littérature et philosophie mêlées*. À travers l'éloge de l'écrivain écossais et de son roman se dessinent les attentes de Victor Hugo en matière de roman à sujet historique. Il admire dans le roman scottien une œuvre qui mêle la vérité transitoire des temps passés – vérité des êtres, des mœurs et des idées plutôt que vérité minutieuse des faits, le romancier « n'étant pas un chroniqueur » – et le côté éternel, immuable de l'homme. Telle est la vérité que doit selon lui atteindre le romancier historique, et dans ce domaine « nul romancier n'a caché plus d'enseignement sous plus de charme, plus de vérité sous la fiction <sup>2</sup> » que Walter Scott. C'est cette « manière » que

1. *Ibid.*, p. 120.

2. « Sur Walter Scott », art. cité, p. 146 sq.

Victor Hugo revendiquera encore en 1869, en écrivant à Lacroix, à propos de *L'homme qui rit* : « Ma manière est de peindre des choses vraies par des personnages d'invention<sup>1</sup>. » Le roman tel que le conçoit Hugo au début des années 1820 doit représenter l'homme éternel, mais baigné dans son époque et résultant d'elle, comme le fait Scott qui « mêle à l'histoire d'un individu la peinture de tout un peuple, de tout un siècle<sup>2</sup>. »

Au-delà de la peinture des hommes, le roman « historique » tel que Victor Hugo le pratique s'attache à rendre compte du mouvement historique d'une période donnée, mais en lien avec le XIX<sup>e</sup> siècle, passé et présent s'éclairant mutuellement. À ce titre, *Notre-Dame de Paris* propose une réflexion sur l'Histoire appréhendée dans une perspective romantique, c'est-à-dire envisageant le devenir historique comme une évolution globalement positive en dépit d'inévitables crises, et dont l'un des aspects essentiels est l'avènement du peuple comme acteur essentiel de l'Histoire – perspective chère à Michelet. La révolution de 1830, qui assène un coup fatal à la monarchie absolue, a en effet renforcé chez Hugo la philosophie romantique de l'Histoire et la conscience de l'importance du peuple dans la marche des temps. « Les événements [...] se déduisent dans l'Histoire avec une logique qui effraye. En se plaçant un peu à distance, on peut saisir toutes leurs démonstrations dans leurs rigoureuses et colossales proportions, et la raison humaine brise sa courte mesure devant ces grands syllogismes du destin<sup>3</sup> », écrit-il à cette époque dans le « Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830 ».

Dans ce contexte, *Notre-Dame de Paris* a pu être l'un des instruments de cette « mise à distance » en permettant, par

---

1. Lettre à Lacroix, décembre 1868, *L'homme qui rit*, vol. 2, GF-Flammarion, 1982, p. 405.

2. « Journal des idées, des opinions et des lectures d'un jeune jacobite », in *Littérature et philosophie mêlées*, op. cit., p. 89.

3. « Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830 », art. cité, p. 119.

le rapprochement du passé et du présent, de mettre en lumière les grands mécanismes historiques comme le Progrès ou l'avènement du Peuple. Ainsi s'explique, peut-être, le choix de l'année 1482 comme date de l'intrigue de *Notre-Dame de Paris*. Cette attention portée au XV<sup>e</sup> siècle se justifie d'abord par le goût des romantiques pour le Moyen Âge, goût largement partagé par le public d'alors. Chateaubriand et Mme de Staël, parmi les premiers, avaient initié la redécouverte de l'époque médiévale, de la beauté de ses monuments, de sa culture, qui apparaissent à leurs yeux, plus encore peut-être que l'Antiquité, à la source de la civilisation occidentale. Les romantiques pensent le Moyen Âge comme origine de la culture moderne, et comme période propre à jeter une lumière particulière sur l'époque contemporaine. De là les thèmes et les décors médiévaux, si fréquemment liés chez eux à une méditation sur la fuite du temps et le devenir historique. De là, surtout, l'inclination du jeune Hugo pour cette période, célébrée à plusieurs reprises dans les *Odes et ballades*.

Mais au-delà de cette vogue, le choix, par Hugo, de l'année 1482 marque aussi la volonté de faire coïncider son intrigue avec la dernière année du règne de Louis XI, règne qui marqua la transition entre la féodalité et une monarchie « moderne », centralisée. Comme dans les romans de Scott, ce qui est montré, dans *Notre-Dame de Paris*, c'est une transition entre deux ères, et entre deux conceptions du pouvoir. La fin du XV<sup>e</sup> siècle est à la charnière de l'époque médiévale et de la Renaissance. De fait, cet entre-deux qu'explore l'auteur de *Notre-Dame de Paris* n'est pas exclusivement politique : il s'agit aussi d'une transition littéraire, avec l'arrivée en France de l'esprit de la Renaissance, venant progressivement remplacer la culture médiévale – le roman rend hommage à cette culture encore vive mais qui cédera bientôt la place à un monde nouveau. Cette transition entre également en résonance avec le contexte d'écriture du roman : la révolution de Juillet, qui marque elle-même le passage d'une monarchie « classique » à une monarchie constitutionnelle, et où le

nouveau roi, proclamé roi des Français, voit son pouvoir limité par des institutions démocratiques. Une monarchie, donc, qui est comme un premier pas vers la République...

Ainsi, même si Hugo récuse pour son œuvre le genre du « roman historique », il ne remet pas en cause la place fondamentale de l'Histoire dans son roman. Dès l'*incipit* de *Notre-Dame de Paris* (« Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours », I, 1), une double perspective historique est à l'œuvre : la plongée dans le passé médiéval ne se fait qu'en référence au présent de l'écriture, l'œuvre apparaissant comme le lieu d'un dialogue entre deux époques. Par cette datation relative, le lecteur est d'emblée incité à situer la fiction par rapport au moment de l'écriture. Plus loin, le narrateur englobe à plusieurs reprises ses lecteurs dans une collectivité inscrite dans un présent de l'écriture à valeur historique : « Nous, hommes de 1830 » (I, 1). Tandis que le double ancrage temporel place l'Histoire au cœur du roman, cette matière romanesque se voit définie dès la première page : « Ce n'est cependant pas un jour dont l'histoire ait gardé le souvenir que le 6 janvier 1482, prévient d'emblée le narrateur. Rien de notable dans l'événement qui mettait ainsi en branle, dès le matin, les cloches et les bourgeois de Paris » (I, 1). Ce jour sans importance historique a pourtant bien, aux yeux du romancier, le statut d'événement, mais d'événement pour le peuple de Paris bien plutôt que pour la chronique. Ainsi s'affirme d'emblée le rejet de l'Histoire officielle, celle des rois, des batailles, des grandes dates, au profit d'une histoire populaire. Cette conception de l'Histoire – histoire des hommes plutôt que des héros –, sera celle que Victor Hugo défendra toute sa vie, jusqu'en 1864 dans *William Shakespeare*, où il rejette l'Histoire officielle, traditionnelle, celle qu'on enseigne :

Dans cette Histoire-là il y a tout, excepté l'Histoire. Étalages de princes, de monarques, et de capitaines ; du peuple, des lois, des mœurs, peu de chose ; des lettres, des arts, des

sciences, de la philosophie, du mouvement de la pensée universelle, en un mot, de l'homme, rien<sup>1</sup>.

Aussi l'Histoire hugolienne, à l'instar de celle d'un Michelet par exemple, ne saurait-elle s'identifier à cette histoire événementielle et courtisane ; celle-ci n'apparaît qu'en marge du récit, à travers la promesse de mariage entre le Dauphin Charles et Marguerite de Flandre, l'allusion à l'empoisonnement d'Édouard IV par Louis XI (qui sert d'arrière-plan historique en même temps qu'il donne un premier aperçu du machiavélisme de Louis XI), les longues notices biographiques, la mention réitérée des débordement d'écoliers, ou encore le clin d'œil aux « maudites inventions du siècle » (I, 1), au premier rang desquelles figure l'imprimerie. Parfois aussi, les personnages historiques croisent les personnages de fiction, comme lorsque Louis XI vient rendre visite à l'archidiacre Frollo (V, 1), ou quand, à la fin du roman, le cadavre d'Olivier le Daim, conseiller réel de Louis XI, côtoie à Charenton ceux du sonneur de cloches Quasimodo et de la bohémienne Esmeralda. Le personnage historique a alors une fonction diégétique réduite, voire un peu artificielle ; en revanche, il cumule portée politique et dimension symbolique.

Louis XI est un cas intéressant de personnage historique réel intégré à la fiction, dans la mesure où, malgré plusieurs allusions à sa personne au début du roman, et malgré sa présence dans deux séquences essentielles, il reste d'une certaine manière en marge de l'action. Les deux chapitres dans lesquels il apparaît constituent des parenthèses dans l'intrigue. « *Abbas beati Martini* » (V, 1) semble surtout introduire le chapitre « Ceci tuera cela » (V, 2). Quant au chapitre « Le retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France » (X, 5), l'un des plus longs de l'œuvre, il constitue lui aussi une forme de digression, à la fois réflexion historique et politique,

1. « L'Histoire réelle – Chacun remis à sa place », *William Shakespeare, Œuvres complètes*, vol. « Critique », éd. citée, p. 449.

dénonciation des abus du pouvoir monarchique, et tableau à la Walter Scott, même si l'ensemble est arrimé à la fiction grâce à l'arrivée du poète Gringoire et à la décision finale du roi : écraser les truands montés à l'assaut de la cathédrale, exécuter Esmeralda. Deux décisions qui auraient très bien pu être attribuées à quelque personnage anonyme, ou de pure fiction, n'était la volonté hugolienne de dénoncer deux excès du pouvoir monarchique : la cruauté et l'indifférence. C'est l'homme médiéval, fruit de son époque, qui intéresse Hugo, plus que les personnages historiques.

Si les personnages historiques n'occupent pas le premier plan dans la fiction hugolienne, le contexte politique, social et culturel, en revanche, est bien plus qu'un simple élément de décor. Pour expliquer l'homme médiéval et son devenir historique, il faut faire revivre le XV<sup>e</sup> siècle dans toutes ses dimensions. Cette intention est clairement exprimée à plusieurs reprises, dès le premier chapitre : « Si le lecteur y consent, nous essaierons de retrouver par la pensée l'impression qu'il eût éprouvée avec nous en franchissant le seuil de cette grand'salle... » Comment ressusciter le Moyen Âge ? En décrivant tout, les couleurs, les sons, les odeurs, comme le fait le narrateur pour la grand'salle (I, 1). Cette résurrection du passé passe par la couleur locale, et par une langue bigarrée, imitant le parler médiéval, souligné par de nombreuses citations en latin ou en ancien français... Plusieurs emprunts à la *Chronique de Louis XI*, de Jehan de Roye, colorent la langue dès les premières pages du roman, à travers le « *notredit très redouté seigneur monsieur le roi* » ou la « *moult belle moralité, sotie et farce* » de Gringoire (I, 1). Le roman historique est pour Hugo résurrection d'une époque, mais aussi d'une langue : en témoignent l'emploi de tournures syntaxiques anciennes (surtout dans les dialogues), les chansons françaises, espagnoles ou « égyptiaque » d'Esmeralda qui parsèment le récit, et les reprises poétiques ou humoristiques, mais toujours gourmandes, du lexique médiéval, donnant parfois lieu à

une véritable euphorie de l'onomastique (Simone Quatre-livre, Robine Piédebou, Pierre l'Assommeur, Baptiste Croque-Oison...) et à un réel plaisir du dénombrement : « les courtauds de boutanche, les coquillarts, les hubins, les sabouleux, les calots, les francs-mitoux, les polissons, les piêtres, les capons, les malingreux, les rifodés, les marcandiers, les narquois, les orphelins, les archisuppôts, les cagoux ; dénombrement à fatiguer Homère » (II, 3). Le texte devient ainsi une Babel où les langages les plus divers se croisent, et parfois s'affrontent : français médiéval, vocabulaire architectural, latin – des écoles, rhétorique, de cuisine –, grec, espagnol, langue de cuistre du beau cavalier Phœbus (« Corne-de-bœuf ! voilà de la pitié aussi bien placée qu'une plume au cul d'un porc ! », VII, 1), rhétorique latinisante, basement flatteuse, clownesque ou potagère de Gringoire : « Sire ! n'éclatez en tonnerre sur si peu de chose que moi. La grande foudre de Dieu ne bombarde pas une laitue » (X, 5)...

Les langues et les langages, qui participent à la coloration historique du roman, sont partout dans l'œuvre, sources de vitalité mais aussi d'incompréhension, de cloisonnement entre les êtres. Ainsi, Gringoire est effaré lorsqu'il est assailli par trois mendiants parlant chacun sa langue (II, 6). Cette incompréhension touche presque tous les personnages, à différents niveaux, faisant de la communication leur problème majeur, qu'ils parlent des langues étrangères ou qu'ils soient sourds et quasiment muets, comme Quasimodo à « la langue engourdie » (IV, 3), incarnation à lui seul de la communication impossible entre les êtres. Esmeralda elle-même éprouve cette limite, lorsqu'elle crie en vain du haut des tours de Notre-Dame le nom de Phœbus. Et que dire du roi de Thunes qui, ne comprenant pas le latin, croit entendre de l'hébreu, et rejette le juif en rejetant sa langue (II, 6) ? Doit-on voir dans l'importance du thème de la communication impossible la représentation d'une condition humaine réduisant chacun à la solitude, ou une critique sociale

accusant la société de castes, cloisonnée et sans ouverture ? Sans doute un peu des deux. Toujours est-il que, pour Hugo, la vie passe par le mouvement, la circulation des êtres et des mots, par Esmeralda ou l'écolier Jehan Frollo, par leurs chansons ou leurs délires verbaux.

« LE TEMPS EST L'ARCHITECTE,  
LE PEUPLE EST LE MAÇON » (III, 1)

Faire revivre le passé, ce n'est pas seulement faire sentir au lecteur une atmosphère, pour le plaisir de la reconstitution. Le roman se donne un but bien plus grand : conjurer le temps, ou plutôt, conjurer les pertes qu'il occasionne, en particulier sur les œuvres des hommes. Cette intention affleure dans les chapitres essentiels que sont « Notre-Dame » et « Paris à vol d'oiseau » (III, 1 et 2). Le premier de ces deux chapitres pose le constat d'une dégradation subie par la cathédrale. Point de départ d'un véritable réquisitoire contre les destructions des architectes modernes, ce constat laisse place ensuite à une description philosophico-historique de l'édifice, que Hugo conclut ainsi : « Nous venons d'essayer de réparer pour le lecteur cette admirable église de Notre-Dame de Paris » (III, 2). L'écrit se voit confier la mission de conjurer le temps et ses dégâts.

De fait, l'une des réflexions les plus complètes et les plus originales élaborées par *Notre-Dame de Paris* est sans doute celle qui porte sur l'architecture. Revêtant une dimension polémique, elle s'inscrit dans le débat patrimonial du premier XIX<sup>e</sup> siècle qui imposa à la conscience publique la nécessité de protéger et de restaurer les édifices anciens détruits par la Révolution française, abandonnés ou démantelés pour leurs matériaux<sup>1</sup>. Dès les premières pages du roman, la tentative de décrire la

1. À ce sujet, voir aussi le Dossier, *infra*, p. 690.

grand'salle du Palais de Justice se heurte à une difficulté, qui est la dégradation, voire la destruction des monuments médiévaux. Cette description, comme presque toutes les descriptions de monuments dans ce roman, se fait sur le mode de la perte, et déplore la dénaturation du Palais de Justice, comme celle du Louvre (I, 1), de la ville de Paris tout entière (III), et, bien sûr, de la cathédrale. Le chapitre « Notre-Dame », pierre angulaire de l'ouvrage, est celui où se développe avec le plus d'ampleur le plaidoyer hugolien pour la conservation du patrimoine architectural, en même temps qu'une vaste réflexion sur l'art, dont l'architecture n'est qu'une facette. La description de la cathédrale est placée sous le signe du manque, l'auteur signalant tout ce qui, de cette cathédrale, a été perdu ou dégradé, par le double effet du temps, inévitable, et des hommes, inexcusables. Si l'on peut admettre les dégâts du temps et des événements politiques ou religieux, qui « dévastent avec impartialité et grandeur » (III, 1), on ne peut en revanche accepter les modes qui, au fil des siècles, dévastent avec mauvais goût. Aussi la description obéit-elle à une double temporalité : description de la cathédrale médiévale, restaurée par le texte ; description de la cathédrale moderne, dont le sort – être dégradée par de prétendus « hommes de l'art » (III, 1) – est emblématique de celui réservé à tous les monuments médiévaux.

Ce chapitre propose alors, à travers la célébration du magnifique édifice, une véritable réflexion sur le rapport entre l'art et l'Histoire. La cathédrale, « vaste symphonie en pierre » avec ses « belles pages architecturales » (III, 1), est à la fois dynamique et éternelle. Notre-Dame de Paris, à l'image de ce XV<sup>e</sup> siècle finissant dans lequel Hugo a choisi de situer son roman, est « un édifice de la transition » (III, 1), un édifice non figé, qui fait le lien entre l'art roman et l'art gothique. La cathédrale a, par rapport aux autres œuvres d'art, la particularité d'être une œuvre collective ; elle est le produit des forces réunies d'une époque, ouvriers et artistes, peuple et penseurs.

Telle est surtout sa valeur, que d'être l'essence même de son siècle :

les plus grands produits de l'architecture sont moins des œuvres individuelles que des œuvres sociales ; plutôt l'enfantement des peuples en travail que le jet des hommes de génie ; le dépôt que laisse une nation ; les entassements que font les siècles ; le résidu des évaporations successives de la société humaine ; en un mot, des espèces de formations (III, 1).

Et l'auteur d'ajouter une remarque essentielle : « L'homme, l'artiste, l'individu, s'effacent sur ces grandes masses sans nom d'auteur ; l'intelligence humaine s'y résume et s'y totalise. Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon » (III, 1). Toute l'Histoire de France, voire de l'Occident, se lit dans les églises gothiques, moyen d'accès privilégié au passé. Et si les hommes les détruisent, il revient au texte de les faire revivre.

L'architecture, cependant, n'est qu'un aspect de l'art médiéval si vivant dans lequel se déploie l'intrigue de *Notre-Dame de Paris*. De fait, il faut noter les nombreuses références aux œuvres du Moyen Âge et du début de la Renaissance, dont Hugo se sert non seulement pour peindre une époque pittoresque, mais aussi pour reconstituer le foisonnement artistique de ce monde disparu. La littérature, d'abord, est omniprésente dans le roman, que ce soit par le biais de références plus ou moins directes – à Rabelais, par exemple (X, 4) –, par le vocabulaire (volontiers rabelaisien lui aussi, que l'on songe aux termes « pharmacopolisant », I, 3, et « matagraboliser », II, 6), ou par la mention de genres médiévaux comme le mystère, la sotie et la bergerette. La peinture aussi est très présente, les peintres du Moyen Âge ou de la Renaissance étant souvent le modèle de « tableaux » hugoliens : Michel-Ange et Callot (II, 6), Raphaël, à qui Hugo emprunte explicitement la description d'Esmeralda assise pensive à sa table (II, 7), le Masaccio, dont les vierges sont un autre modèle de la bohémienne (VIII, 6), ou encore Bosch, source possible des mendiants qui

assaillent Gringoire au livre II, et qui ressemblent à des faucheux, à des limaces, à d'abjectes créatures mixtes que l'on retrouve dans les visions cauchemardesques du maître (II, 6). Enfin, les chansons, la sculpture, la tapisserie – art emblématique du XV<sup>e</sup> siècle, ici incarné par la promise de Phoëbus, la fille Gondelaurier – figurent dans le roman la vitalité culturelle du Moyen Âge.

Le temps de la fiction est le temps de la transition entre deux ères politiques, mais aussi entre deux ères culturelles. Cette idée est explicitée dans un chapitre essentiel, « Ceci tuera cela », où se trouve annoncée la transition entre l'architecture et le livre comme supports de la pensée. De fait, l'imprimerie, inventée en Allemagne par Gutenberg, arriva en France en 1470, soit une décennie avant la date à laquelle se déroule l'intrigue... Cette invention marque, selon Hugo, une charnière essentielle dans l'histoire des hommes et dans celle de la pensée. « Au quinzième siècle tout change. [...] L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement » (V, 2). L'imprimerie, libérant la pensée de son étreinte de pierre, permettra l'opposition au pouvoir écrasant ; c'est elle qui autorisera l'essor de l'Idée ; c'est elle encore qui rendra possible l'avènement du peuple.

Car l'acteur principal de l'Histoire, c'est bien le peuple. La rédaction de *Notre-Dame de Paris*, on l'a vu, est en partie conditionnée par la révolution de juillet 1830 qui manifesta, quarante ans après la Révolution française, la puissance du collectif. Or dans le roman, le peuple, sans être un thème essentiel, est omniprésent : petit peuple des rues, foule qui assiste aux spectacles, ou meute d'assaillants de Notre-Dame... Dès le début, avant même l'entrée en scène du moindre personnage individualisé, apparaît déjà, à l'occasion d'une fête populaire, cet être collectif. Tout de suite, la foule se montre désordonnée, envahissante : « 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 » (I, 1). Le peuple envahit l'espace du pouvoir de manière incontrôlable. Et de quoi provient cet envahissement ? De la pression qu'exerce ce même pouvoir, matérialisé ici par le Palais de Justice, lieu où le peuple est « enfermé, emboîté, pressé, foulé, étouffé » – ce déluge de participes souligne l'oppression exercée par l'autorité, qui finira par entraîner la Révolution française, annoncée par maître Coppenole, chaussetier et conseiller du roi à ses heures, à la fin du roman (X, 5).

De fait, à la fin de *Notre-Dame de Paris*, la mise en marche des truands à l'assaut de la cathédrale sonne comme une tentative révolutionnaire, à ceci près que l'esprit de lucre dénature partiellement leur beau projet : celui de sauver Esmeralda, contrainte, pour échapper à la justice, de rester terrée dans Notre-Dame. Observé depuis les tours de la cathédrale, ce peuple en marche donne lieu à une inquiétante vision ; les rues de la ville paraissent s'animer d'elles-mêmes, jusqu'à ce que la procession atteigne le parvis : « Quasimodo vit alors distinctement moutonner dans le parvis un effrayant troupeau d'hommes et de femmes en haillons, armés de faux, de piques, de serpes, de pertuisanes dont les mille pointes étincelaient. Çà et là, des fourches noires faisaient des cornes à ces faces hideuses » (X, 4). Si cette prise d'armes semble préfigurer 1789, le peuple, en ce XV<sup>e</sup> siècle de *Notre-Dame de Paris*, est loin encore des révolutions et des mouvements organisés, n'ayant alors conscience ni de lui-même, ni de sa force, ni même des jougs qu'il subit. Tel que le décrit le romancier, il est au contraire pacifique, gai et naïf, en admiration devant tous les spectacles, y compris les défilés en grandes pompes de notabilités, objets de plusieurs conversations. Tout au plus se caractérise-t-il, comme l'écrit Hugo dans le chapitre « Maître Jacques Coppenole », par « je ne sais quel sentiment de dignité encore vague et indistinct au quinzième siècle » (I, 4). C'est bien parce que le peuple est

encore mal organisé, à peine ébauché, qu'il se trouve incarné dans le roman par Quasimodo, lui-même être mixte, « espèce d'être vivant », « petit monstre » qui, enfant, « n'était guère qu'un à peu près » (IV, 3). Ce rapprochement est d'ailleurs fréquent dans l'œuvre hugolienne, où ce sont des monstres – Mirabeau tel qu'il se trouve décrit dans l'essai *Sur Mirabeau*, ou Gwynplaine dans *L'homme qui rit* – qui incarnent le peuple, en raison justement de leur incomplétude et de leur souffrance. Mais, paradoxalement, c'est Quasimodo qui entraînera l'échec de la prise de Notre-Dame, lieu du pouvoir théocratique, par les gueux. Faute de maturité, de concertation, de lumières, le peuple sourd et muet ne se reconnaît pas lui-même. Comme le suggère maître Coppenole à Louis XI, « l'heure du peuple n'est pas venue » (X, 5). Il faudra attendre l'imprimerie pour que la pensée s'affranchisse et permette au peuple d'accéder à la conscience de lui-même, à la civilisation, donc à la légitimité historique et politique.

Là est bien le sens de « Ceci tuera cela » : l'imprimerie remplacera l'architecture, mettant par là même les idées à la portée de tous. Car si la cathédrale est œuvre collective, la pierre n'en demeure pas moins un carcan pour la pensée ; le langage de la pierre, celui, du moins, religieux et occulte, qui est gravé sur les murs de la cellule de Frolo, est réservé à une élite, seule capable de déchiffrer ces formules grecques ou latines, qualifiées dans le livre septième de « lettres gothiques, lettres hébraïques, lettres grecques et lettres romaines, pêle-mêle » et de « peintures bizarres » auxquelles Jehan « ne comprenait rien », le tout traversé par des « étoiles, des figures d'hommes ou d'animaux ou des triangles qui s'intersectaient » (VII, 4). Frolo, comme sa cathédrale, pratique des langages hermétiques auxquels le commun n'a pas accès. Mais le livre et la presse émanciperont la pensée, la feront sortir du seul milieu sacerdotal et permettront cette éclosion du Peuple : « Le grand poème, le grand édifice, la grande œuvre de l'humanité ne se bâtera plus, elle s'imprimera »

(V, 2). Le « Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830 » formule cette pensée, plus diffuse dans le roman :

Et puis, instruire le peuple, c'est l'améliorer ; éclairer le peuple, c'est le moraliser ; lettré le peuple, c'est le civiliser. Toute brutalité se fond au feu doux des bonnes lectures quotidiennes. – *Humaniores litteræ* –. Il faut faire faire au peuple ses humanités<sup>1</sup>.

Le roman s'achève sur la défaite des truands, car il met en scène le peuple à un moment où celui-ci entame à peine son essor balbutiant. Mais cet échec, pour complet qu'il soit, n'est que transitoire ; Coppenole annonce à Louis XI une révolution future, qui passera par l'assaut de la Bastille où se situe le livre X : « Quand le beffroi bourdonnera, quand les canons gronderont, quand le donjon croulera à grand bruit, quand bourgeois et soldats hurleront et s'entretueront, c'est l'heure qui sonnera » (X, 5). Et même si cette autre révolution semblera mise en recul par l'Empire et la Restauration, 1830 viendra poursuivre, à défaut de l'achever, la marche de l'Histoire – marche vers la liberté, menée par le peuple.

## « ROMAN DRAMATIQUE » ET ESTHÉTIQUE ROMANTIQUE

Pour Victor Hugo, de toute évidence, Scott est le romancier « moderne », celui dont l'art, divers et foisonnant à l'image de la vie, est en accord avec les principes qu'énoncera en 1827 la Préface de *Cromwell*<sup>2</sup>. Dès 1823,

1. « Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830 », art. cité, p. 131.

2. « [...] la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du créa-

Hugo s'émerveille, en lisant *Quentin Durward*, du « talent de cet homme, qui [...] revêt avec la même étonnante vérité le haillon du mendiant et la robe du roi, prend toutes les allures, adopte tous les vêtements, parle tous les langages <sup>1</sup> ». Il appelle de ses vœux, dans la continuité de Scott, un roman reflétant la diversité de la vie :

Quelle doit être l'intention du romancier ? C'est d'exprimer dans une fable intéressante une vérité utile. Et, une fois cette idée fondamentale choisie, cette action explicative inventée, l'auteur ne doit-il pas chercher, pour la développer, un mode d'exécution qui rende son roman semblable à la vie, l'imitation pareille au modèle ? Et la vie n'est-elle pas un drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas, loi dont le pouvoir n'expire que hors de la création <sup>2</sup> ?

Cette diversité, cette alliance du grotesque et du sublime prônée par la suite dans la Préface de *Cromwell*, et qui caractérisent l'art romantique, sont au cœur de *Notre-Dame de Paris*, que l'on songe au couple formé par Quasimodo et Esmeralda, au contraste entre la Cour des Miracles et la cathédrale, ou encore à l'âme même de Frolo.

Vérité humaine et historique, variété, couleur, autant de caractères du roman scottien que l'on retrouvera chez Hugo. Et pourtant, *Notre-Dame de Paris*, comme l'a montré Jacques Seebacher, prend aussi ses distances avec *Quentin Durward*, et ce, à plusieurs égards <sup>3</sup>. Du point de

---

teur ; si c'est à l'homme à rectifier Dieu ; si une nature mutilée en sera plus belle [...]. C'est alors que [...] la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel. Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit » (Préface de *Cromwell*, GF-Flammarion, 1968, p. 69).

1. « Sur Walter Scott », art. cité., p. 146.

2. *Ibid.*, p. 148.

3. *Notre-Dame de Paris*, éd. J. Seebacher, LGF, « Le Livre de poche », 1988.

vue de la vision de l'Histoire, tout d'abord. Alors que le roman scottien confronte deux époques – un passé près de disparaître et une époque moderne inéluctable – sur le mode de la transition sans heurt <sup>1</sup>, chez Hugo les solutions douces n'existent pas. *Notre-Dame de Paris*, à l'instar, d'ailleurs, de *L'homme qui rit*, annonce une révolution, commotion violente de l'Histoire, et s'achève sur des ruptures : la fin de règne puis la mort du dernier roi féodal, et l'anéantissement des personnages principaux du roman. Nulle transition douce chez Hugo, nulle ouverture vers un futur apaisé. La dernière image de l'œuvre évoque plutôt un anéantissement complet, celui de Quasimodo, incarnation du Peuple inabouti, devenu cadavre anonyme : « Quand on voulut le détacher du squelette qu'il embrassait, il tomba en poussière. »

Mais c'est aussi du point de vue littéraire que Hugo se distingue de son prédécesseur, pour aller plus loin encore dans le renouvellement du genre romanesque. Comme le remarque Myriam Roman, la référence à l'écrivain écossais n'occupe qu'une période limitée aux années 1820. Et l'on constate, dès l'article de 1823 sur *Quentin Durward*, que l'œuvre de l'Écossais, certes qualifié d'« homme de génie », ne constitue selon Hugo qu'une étape vers le grand roman à venir au XIX<sup>e</sup> siècle. Il note en effet que « l'on pourrait considérer les romans épiques de Scott comme une transition de la littérature actuelle aux romans grandioses, aux grandes épopées en vers ou en

---

1. Comme l'a montré György Lukács dans *Le Roman historique* (Payot, 2000 ; 1<sup>re</sup> éd. 1937), les romans scottiens opposent généralement deux nations, deux organisations sociopolitiques, qui représentent en réalité deux époques, féodalité et époque « moderne » ; la seconde triomphe le plus souvent, mais en douceur, par la force des choses, et le héros n'est jamais un révolutionnaire, mais plutôt un médiateur, qui favorise en douceur le passage du passé au présent. Voir aussi à ce sujet la communication de Myriam Roman au Groupe Hugo du 25 novembre 1995, « Victor Hugo et le roman historique » (<http://groupupo.div.jussieu.fr>).

prose que notre ère poétique nous promet et nous donnera<sup>1</sup> ». Ce propos annonce un véritable projet romanesque hugolien. Encore faut-il s'entendre sur le terme « roman » : Hugo ne revendique jamais ce genre, du moins pas dans le sens où le définit généralement l'histoire littéraire. Le type de roman auquel il aspire en 1823 ne s'inscrit pas dans la lignée des romans narratifs du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais implique un décloisonnement générique, qui ouvre le genre narratif vers les genres dramatique et le poétique :

Après le roman pittoresque, mais prosaïque, de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère<sup>2</sup>.

Hugo invoque ici deux genres, qui entrent dans sa définition et dans sa pratique du roman, et définit ainsi ce qu'il appellera avec constance le « roman dramatique » :

Supposons donc qu'au roman narratif [et] au roman épistolaire [...], un esprit créateur substitue le roman dramatique, dans lequel l'action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie ; qui ne connaisse d'autre division que celle des différentes scènes à développer ; qui enfin soit un long drame, où les descriptions suppléeraient aux décorations et aux costumes, où les personnages pourraient se peindre par eux-mêmes, et représenter, par leurs chocs divers et multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage. [...] Vous pourrez profiter de ces traits profonds et soudains, plus féconds en méditations que des pages entières, que fait jaillir le mouvement d'une scène, mais qu'exclut la rapidité d'un récit<sup>3</sup>.

*Notre-Dame de Paris* est ce roman dramatique. D'abord, par sa composition d'ensemble. Un premier livre, doté d'une forte unité de temps (le 6 janvier 1482),

---

1. « Sur Walter Scott », art. cité, p. 149.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

de lieu (la grand'salle du Palais de Justice) et d'action (la double solennité du jour des rois et de la fête des fous) fait office de scène d'exposition, présentant à la fois une époque, des thèmes et des idées, une intrigue et des personnages. Tous les personnages y sont présentés, même lorsque ce n'est que sur le mode de l'allusion, comme Frolo, implicitement désigné lorsque Jehan se vante d'être frère d'un archidiacre. Dans la suite de l'action s'enchaînent des péripéties, des retournements et des coups de théâtre, selon une progression dramatique : sauvetage *in extremis*, par Esmeralda, de Gringoire sur le point d'être pendu, à la fin du livre II ; tentative de meurtre de Phœbus par Frolo, à la fin du livre VII ; sauvetage d'Esmeralda par Quasimodo, à la fin du livre VIII ; cri d'amour d'Esmeralda qui la trahit alors qu'on la croyait sauvée, à la fin du livre XI... L'ensemble du livre XI fonctionne d'ailleurs comme un dénouement, démêlant les différentes intrigues et scellant en quelques pages le sort de tous les personnages, et même celui de l'ère féodale : « Louis XI mourut l'année d'après, au mois d'août 1483 » (XI, 3).

Les présentations de personnages se font par le biais de dialogues, dans des scènes vivantes et colorées, comme chez Scott et comme au théâtre : ainsi, la majeure partie du premier livre est dialoguée. Beaucoup d'autres passages s'apparentent à des « tableaux » au sens dramatique d'unité visuelle et sensible, où la description pose le décor d'une scène et renvoie en même temps à l'œuvre de peintres, de Callot à Goya, en passant par Delacroix, Bosch et bien d'autres. À plusieurs des livres correspond un décor unique, comme au théâtre ceux-ci distinguent les actes : la grand'salle du Palais de Justice (I), les rues de Paris la nuit (II), la cellule de Frolo (IV), l'intérieur de la cathédrale (IX)... Et, parfois, la description s'apparente à des didascalies, comme celle qui présente la cellule de Louis XI et les personnages qui s'y tiennent, au début du livre X.

Les emprunts dramatiques, dans *Notre-Dame de Paris*, sont aussi ceux du mélodrame : fable invraisemblable, où tous les personnages se trouvent unis par des liens souvent familiaux ; hasards étonnants (lorsque les mêmes personnages ne cessent de se croiser dans Paris) ; enlèvements (Esmeralda est enlevée trois fois, avec ou sans succès) ; scènes de reconnaissance (la sachette se trouve être la mère d'Esmeralda, Quasimodo une sorte de demi-frère de la bohémienne) ; *pathos* exagéré et larmoyant (dans la scène de reconnaissance entre la mère et la fille, au début du livre XI)... Mais l'intertexte tragique est tout aussi repérable : le mécanisme à l'œuvre dans le roman est bel et bien tragique – Esmeralda est désignée comme condamnée, à la fois par le prêtre et la sachette, dès le début du livre II –, et l'évocation de la fatalité est constante, sous diverses dénominations (fatalité, *fatum*, *anankè*) et figurations : la toile d'araignée et sa carnassière inexorable, qui file, à l'image des Parques grecques, le destin des humains ; la roue de la fortune à laquelle cette toile ressemble...

D'autres réminiscences parcourent *Notre-Dame de Paris*, qui n'appartiennent pas au genre dramatique. L'œuvre de Hugo se nourrit en premier lieu du roman gothique, venu d'Angleterre, ou de sa variante française, le roman noir, en vogue depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle suite à la parution du *Château d'Otrante*, de Horace Walpole, en 1764, puis des œuvres d'Ann Radcliffe. Ce genre romanesque, imprégné de préromantisme allemand et de fantastique, se caractérise par des intrigues à grand effet qui suggèrent la puissance du mal et la faiblesse de l'innocence. Le genre fait la part belle au mystère, au macabre, aux lieux inquiétants, aux personnages stéréotypés (jeune fille persécutée, mère, tyran, savant fou, moine lubrique...). Cet imaginaire, qui imprégna l'œuvre de Sade à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, exerça également une influence sur les romantiques. Hugo, quant à lui, a déjà écrit en 1823 un récit proche du roman noir, *Han d'Islande* ; dans *Notre-Dame de Paris*, il emprunte à ce

genre, indépendamment du cadre médiéval lui-même, le mystère (sur le mode parodique, avec l'inquiétant moine-bourru, VII, 7), les scènes d'horreur (tortures, cavalcade nocturne de l'antihéros Gringoire poursuivi par de monstrueux infirmes), les lieux labyrinthiques et inquiétants (salle de torture, cachot, dédales des tours de Notre-Dame ou des rues du vieux Paris), et bien d'autres motifs et personnages : quasi viols, bohémiens, monstres difformes, créatures sataniques ou perçues comme telles – témoin la pauvre petite chèvre Djali prise pour un bouc satanique par la vieille Falourdel (VIII, 1) –, sabbat des truands à la Cour des Miracles... Henri Scépi fait observer à ce propos que l'une des sources du roman est sans doute *Le Moine*, de Matthew Gregory Lewis, roman noir à succès paru en France en 1795 et mettant en scène un homme d'Église poussé au meurtre par une passion dévastatrice...<sup>1</sup>.

Tous ces emprunts sont cependant traités sur le mode parodique, ou du moins de l'écart. Du mélodrame, *Notre-Dame de Paris* ne reprend ni la fin heureuse ni la morale : certes, le personnage méchant meurt, mais l'innocente victime aussi, et seuls les médiocres s'en sortent. Quant au tragique, son évocation, sérieuse tout au long du roman, se fait à la fin sur le ton de la dérision : « Phœbus de Châteaupers aussi fit une fin tragique, il se maria » (XI, 3). Et l'œuvre n'emprunte au tragique ni la noblesse de ses personnages, ni l'élévation de leur langage (surtout en ce qui concerne Phœbus, beau héros tourné en minable soudard), ni même l'élévation des sentiments, les personnages masculins, Quasimodo mis à part, étant mus par le désir charnel le plus brut. Quant aux références au roman noir, elles-mêmes sont détournées : la scène de torture d'Esmeralda (VIII, 2) tourne court, puisque la jeune fille « avoue » tout dès le premier

---

1. Henri Scépi, *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, Gallimard, « Foliothèque », 2006, p. 51. Voir aussi le Dossier, *infra*, p. 708.

geste du bourreau... Ce détournement burlesque coïncide de fait avec l'épuisement du roman noir à la fin des années 1820 et à l'avènement, dans son sillage, du récit fantastique.

Reste enfin une dernière référence générique explicite : l'épopée, à l'horizon de ce roman grandiose qui « enchâssera Walter Scott dans Homère », ouvrant l'œuvre à des dimensions antithétiques, le réel se fondant dans l'idéal, le vrai dans le grandiose, la temporalité humaine dans une éternité... La logique de Victor Hugo « n'est plus celle de la distinction, mais celle de la confusion, du dépassement perpétuel du genre vers ce qui n'est pas lui : poésie, épopée, philosophie<sup>1</sup> », ainsi que le résume Myriam Roman.

C'est là toute l'esthétique romantique, et particulièrement l'esthétique hugolienne, que de pratiquer le mélange des genres – à moins qu'il ne s'agisse d'un refus des genres. Le narratif, le dramatique et l'épique s'entremêlent ; l'abondance de citations, souvent latines, dans la tradition humaniste, vient à tout instant interrompre la linéarité du texte et la fluidité de sa lecture. Les tonalités diffèrent constamment : pathétique, dans la plainte de la sachette ; tragique, dans le monologue de Frolo ; comique et même burlesque, souvent, à chaque apparition de Jehan, voire de Gringoire... La narration est entrecoupée par des dialogues ou des voix étrangères – celles des références livresques, des expressions citées, des chansons –, ou par des incursions du narrateur prenant la parole, parfois pendant un chapitre entier, pour faire, par exemple, la guerre aux « démolisseurs » (XI, 1). Le roman lorgne ainsi vers des genres variés, et multiplie les références au point de devenir lui-même un tissu d'inter-textes, de lectures, de citations érudites, d'emprunts – à Jehan de Roye, Sauval, Du Breuil ou Pierre Matthieu<sup>2</sup>,

---

1. Myriam Roman, « Victor Hugo et le roman historique », art. cité.

2. Auteurs, respectivement, de *l'Histoire de Louis le Onzième* (1460-1483), des *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (milieu

quand ce n'est directement à Walter Scott, à qui Hugo reprend la célèbre phrase adressée par Louis XI à son chapeau : « – Oh ! je te brûlerais si tu savais ce qu'il y a dans ma tête ! » (X, 5)<sup>1</sup>. L'intertextualité est d'une grande variété dans *Notre-Dame de Paris* ; elle y enrichit l'écriture, la poétise, et participe de cet art du mélange et de la vie qu'est l'œuvre romantique.

## UN ROMAN PENSIF

Histoire, politique, architecture... Le roman hugolien a pu être défini comme un « roman pensif<sup>2</sup> », où le romanesque tient finalement peu de place à côté des réflexions qui le traversent. Réflexions esthétiques, entre autres : à travers les avatars de Gringoire, mais aussi, plus ponctuellement, par le biais des interventions du narrateur, se dessinent certains choix hugoliens en matière d'art au tournant de 1830. Aussi n'est-ce pas un hasard si le premier livre du roman a pour cadre et pour sujet la représentation du mystère<sup>3</sup> du poète Gringoire, donné au Palais de Justice pour la « double solennité » du jour des Rois et de la fête des Fous (I, 1).

Cette représentation illustre l'inadéquation d'une certaine forme d'art, que l'on pourrait qualifier de « classique », par rapport à son public. Les spectateurs, tous issus du peuple, attendent de la couleur, de l'action, du mélange. Gisquette et Liénarde espèrent des bergerettes,

---

du XVII<sup>e</sup> siècle), du *Théâtre des antiquités de Paris* (1612) et de l'*Histoire de Louis XI* (1628).

1. Voir *infra*, p. 597, note 1.

2. Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Honoré Champion, 1999.

3. Le mystère, genre florissant au XV<sup>e</sup> siècle, est un drame religieux à multiples personnages, dont le sujet est la vie ou la passion du Christ, la vie de la Vierge ou des saints. L'un des plus célèbres mystères est la *Passion* d'Arnoul Gréban (vers 1450).

genre mineur de la poésie pastorale dont la seule mention offusque Gringoire : « Fi ! [...] dans une moralité ! il ne faut pas confondre les genres. Si c'était une sottise, à la bonne heure » (I, 2). Gringoire est le poète du cloisonnement, hostile aux mélanges et au mouvement, et adepte d'une composition figée et ordonnée. Cette conception, dans *Notre-Dame de Paris*, est l'objet de l'ironie hugolienne, qui s'exerce contre les figures et les formes attachées à l'art classique : la périphrase (« Le soleil, que Dubartas, ce classique ancêtre de la périphrase, n'avait pas encore nommé *le grand-duc des chandelles*, n'en était pas moins joyeux et rayonnant pour cela », VII, 1) ; l'alexandrin classique, « aussi roide » que les escaliers de Notre-Dame (X, 3) ; la tendance de Gringoire aux monologues (III, 3). Gringoire finira d'ailleurs par écrire des tragédies, genre classique par excellence. Les termes par lesquels sont désignées les différentes parties de son œuvre en font un parangon du classicisme : l'exposition est « un peu longue et un peu vide, c'est-à-dire dans les règles » ; d'ailleurs, « le poète aurait pu développer cette belle idée en moins de deux cents vers » (I, 2). Classique par sa construction et ses défauts, le chef-d'œuvre de Gringoire l'est aussi par une forme d'obsolescence ; dépourvu de créativité, il n'est qu'éternelle répétition d'un même modèle :

Après tout, [...] c'était toujours le même spectacle : le conflit de Labour et de Clergé, de Noblesse et de Marchandise. Et beaucoup de gens aimaient mieux les voir tout bonnement, vivant, respirant, agissant, se coudoyant, en chair et en os, dans cette ambassade flamande, dans cette cour épiscopale, sous la robe du cardinal, sous la veste de Coppénole, que fardés, attifés, parlant en vers, et pour ainsi dire empaillés sous les tuniques jaunes et blanches dont les avait affublés Gringoire (I, 4).

Dès lors, l'échec public apparaît inévitable. Tous les spectateurs s'ennuient. Peu aptes à évaluer la qualité poétique de l'œuvre, ils la jugent selon d'autres critères,

propres au public populaire : vie, intérêt, rebondissements. De là à dire qu'ils attendent un drame romantique, il n'y a qu'un pas... En tout cas, Hugo met ici en jeu, sinon l'opposition – qui serait anachronique – entre le théâtre classique et le théâtre romantique, du moins le rejet d'un art officiel et « de commande », incarné par le mystère de Gringoire, au profit d'un spectacle nouveau, vivant et populaire<sup>1</sup>.

Le spectacle vivant, c'est l'art de la rue, l'art libre, foisonnant, violent et populaire : c'est la danse d'Esmeralda, bien sûr, toute de flammes, de jupes virevoltantes, d'humour, et d'une pointe de satanisme, mais d'une pointe vive et douce, comme les petites cornes de sa chèvre Djali. Ce sont aussi les sculptures grotesques sur les façades de Notre-Dame, et les multiples spectacles qui jalonnent l'œuvre. Face à l'œuvre de commande, dont le public se détourne pour porter son regard sur la rue, toutes sortes d'événements du quotidien deviennent dignes d'intérêt par le seul truchement du regard de la foule : la danse d'Esmeralda, la procession du pape des fous, mais aussi des supplices, des exécutions, un rapt – celui d'Esmeralda par Quasimodo – qui suscite hourras et applaudissements, un procès : « Allons ! dit notre philosophe, nous allons voir tous ces gens de robe manger de la chair humaine. C'est un spectacle comme un autre » (VIII, 1). Et, lorsque Esmeralda revient de la salle de torture, « pâle et boitant, dans la salle d'audience, un murmure général de plaisir l'accueillit. De la part de l'auditoire, c'était ce sentiment d'impatience satisfaite qu'on éprouve au théâtre, à l'expiration du dernier entr'acte de la comédie, lorsque la toile se relève et que la fin va commencer » (VIII, 3). Le théâtre est partout dans *Notre-Dame de Paris*, et surtout du côté du peuple.

---

1. À moins qu'il ne s'agisse de l'échec du spectacle sacré face au spectacle profane ?

Si c'est en filigrane que se dessinent dans ce roman les positions de son auteur face aux débats esthétiques contemporains, ses positions politiques et sociales, en revanche, y sont plus nettement affirmées. L'œuvre est de fait publiée trois ans après *Le Dernier Jour d'un condamné*, et peu avant *Claude Gueux*, autre texte dénonçant les peines inhumaines. Même si sa dimension polémique est moins nette que celle de ces deux récits qui l'entourent chronologiquement, la dénonciation des peines est au cœur même du texte et de son intrigue. Qu'on juge plutôt : trois procès ont lieu, deux légaux – qui s'achèvent chacun par une condamnation, au pilori pour Quasimodo (VI, 1), et à la pendaison pour Esmeralda (VIII, 3) –, et un parodique, celui de Gringoire jugé par Clopin Trouillefou (II, 6), qui, après maints rebondissements, s'achève par un acquittement et, mieux encore, par un mariage avec la magnifique Esmeralda.

Le procès du livre II, qui met aux prises un innocent, Gringoire, et des juges absurdes, est sans doute le plus intéressant des trois, en ce qu'il consiste en une parodie, saturée d'attaques contre l'institution judiciaire, voire contre la monarchie absolue et sa justice arbitraire, incarnées ici par Clopin Trouillefou. Le rapprochement entre ce mendiant grotesque, assis sur un tonneau, et le roi sur son trône ou le juge sur son fauteuil, est en lui-même hardi. Certaines remarques du narrateur le sont davantage. Ainsi, la comparaison entre le « bourrelet d'enfant » qui coiffe Trouillefou et la couronne de roi infantilise les monarques, « tant les deux choses se ressemblent » (II, 6) ; les titres des truands, ridicules et pompeux, désacralisent ceux des hommes de justice. Le procès de Gringoire tout entier est une mise en accusation des procès officiels : expéditifs, autoritaires, à sens unique ; on n'y entend pas les accusés, la sentence arrive avant la défense. Ce qui justifie les agissements des truands : « Tu vas être pendu. Chose toute simple, messieurs les honnêtes bourgeois ! comme vous traitez les nôtres chez vous, nous traitons les vôtres chez nous. La loi que

vous faites aux truands, les truands vous la font. C'est votre faute si elle est méchante » (II, 6). Dans ce monde à l'envers qu'est la Cour des Miracles, les honnêtes gens sont des fripons, mais les fripons ne font que reproduire ce que font les bourgeois : éliminer ceux qui ne leur ressemblent pas. Éliminer l'Autre, l'étranger, le bohémien, le monstre, le pauvre.

Ce procès parodique doit se lire comme le pendant du procès, non moins ridicule, du livre VI. D'abord, Hugo y décrit le juge, après avoir remarqué que « les juges s'arrangent en général de manière à ce que leur jour d'audience soit aussi leur jour d'humeur, afin d'avoir toujours quelqu'un sur qui s'en décharger commodément, de par le roi, la loi et justice » (VI, 1). Le procès de Quasimodo s'annonce en somme aussi arbitraire que celui de Gringoire... D'autant que le juge ressemble beaucoup au chef des truands :

En effet, figurez-vous à la table prévôtale, entre deux liasses de procès, accroupi sur ses coudes, le pied sur la queue de sa robe de drap brun plain, la face dans sa fourrure d'agneau blanc, dont ses sourcils semblaient détachés, rouge, revêche, clignant de l'œil, portant avec majesté la graisse de ses joues, lesquelles se rejoignaient sous son menton, maître Florian Barbedienne, auditeur au Châtelet.

Or l'auditeur était sourd. Léger défaut pour un auditeur. Maître Florian n'en jugeait pas moins sans appel et très-congrûment (VI, 1).

Au-delà de ses effets comiques, la surdité de l'auditeur (!) et celle de l'accusé – qui entament, c'est le cas de le dire, un dialogue de sourds – dénoncent l'imperméabilité de la justice médiévale comme de celle du XIX<sup>e</sup> siècle face aux condamnés et, plus généralement, face à la misère humaine qu'ils incarnent. Comme dans *Claude Gueux* (1834), le discours stéréotypé de l'auditeur Barbedienne pose le problème d'une justice inhumaine, coupée de toute réalité, cruelle envers Quasimodo puis, plus tard, envers Esmeralda, dont le procès est dans la même veine,

grotesque et inique : des juges « d'une bêtise réjouissante » (VIII, 1) y questionnent la chèvre, entendent et acceptent une absurde histoire d'écu changé en feuille de bouleau, et finissent par expédier leur sentence de mort parce qu'il est temps d'aller souper.

Après les procès viennent les supplices. Celui de Quasimodo, au livre VI, est l'occasion pour l'auteur de dénoncer ces sinistres cérémonies, et l'on y retrouve quelques-unes des caractéristiques du *Dernier Jour d'un condamné* : rejet de la « populace » qui assiste au spectacle ; remarques concernant l'âge puéril de ce peuple qui, « tant qu'il reste dans cet état d'ignorance première, de minorité morale et intellectuelle » (VI, 4), demeure cruel ; mais aussi attaques contre la société de 1830, qui ne s'est pas débarrassée de la peine de mort. La pendaison d'Esmeralda, quant à elle, quoique rapide, est particulièrement terrible :

Tout à coup l'homme repoussa brusquement l'échelle du talon, et Quasimodo, qui ne respirait plus depuis quelques instants, vit se balancer au bout de la corde, à deux toises au-dessus du pavé, la malheureuse enfant avec l'homme accroupi les pieds sur ses épaules. La corde fit plusieurs tours sur elle-même, et Quasimodo vit courir d'horribles convulsions le long du corps de l'égyptienne (XI, 2).

Dans *Notre-Dame de Paris*, la peine est partout, ancrée symboliquement au cœur même du texte, comme un motif subtil et menaçant. Dès l'élection du pape des fous, au livre I, le « cercle de pierre par lequel il fut convenu que les concurrents passeraient la tête » (I, 5) évoque la guillotine, comme plus loin la description de la recluse du Trou-aux-Rats : « elle ne présentait au premier aspect qu'une forme étrange, découpée sur le fond ténébreux de la cellule, une espèce de triangle noirâtre, que le rayon de jour venant de la lucarne tranchait crûment en deux nuances, l'une sombre, l'autre éclairée » (VI, 3). Les lieux même du roman dessinent toujours le même itinéraire,

qui va du Palais de Justice à la place de Grève. Ce chemin, qui est celui suivi par Gringoire dans le livre II, annonce la destinée d'Esmeralda et celle de presque tous les personnages, y compris Frollo que son errance tragique conduira jusqu'à la place de Grève au livre IX. Un chapitre entier du livre II est titré « La place de Grève » et consiste en une description débouchant sur un réquisitoire contre la peine de mort, écrit en longues périodes oratoires qui scellent la condamnation de la guillotine de 1830. Plus loin, c'est sur la Grève que Gringoire rencontre la procession du pape des fous ; c'est sur la Grève encore que Quasimodo est roué après son procès au Palais de Justice (VI, 4). Toujours le même itinéraire obligé : après son procès, l'accusé semble devoir aboutir immuablement au pilori.

En marge du réquisitoire hugolien contre la peine de mort, c'est la monarchie absolue tout entière qui est mise en accusation, dans ses excès du moins : au livre X, Jehan désigne à Clopin « cette rangée de statues qui ont des mines d'imbéciles, là-bas, au-dessus des trois portails », puis les identifie : « C'est la galerie des rois de France » (X, 4). Ailleurs, Gringoire est porte-parole de la contestation politique : « Sous ce doux sire dévot, les fourches craquent de pendus, les billots pourrissent de sang, les prisons crèvent comme des ventres trop pleins. Ce roi a une main qui prend et une main qui pend. C'est le procureur de dame Gabelle et de monseigneur Gibet. Les grands sont dépouillés de leurs dignités, et les petits sans cesse accablés de nouvelles foules » (XI, 1). Les pages consacrées à Louis XI comportent la plus vive critique des excès de la monarchie. Le portrait du roi cruel et égoïste pourrait ne convenir que pour ce seul monarque, mais les critiques qui parsèment ce chapitre concernent toutes les monarchies : gaspillage de faveurs et d'argent (on paie un homme pour nourrir les colombes, on dépense des fortunes dans une monstrueuse cage de fer), indifférence face aux supplices et aux peines capitales.

La dénonciation des peines inhumaines n'est pourtant pas l'aspect le plus polémique ni, pour l'époque, le plus scandaleux du roman. Ce que relevèrent surtout les critiques contemporains de Hugo (Lamartine, Sainte-Beuve, le catholique Montalembert...), c'est l'amoralisme, ou plus précisément l'absence de transcendance du roman<sup>1</sup>. Car il s'agit d'un livre sur l'Église où la foi n'apparaît jamais. De l'histoire d'un prêtre athée, où les rares références à une transcendance sont aussitôt minées. La cathédrale elle-même n'est jamais présentée comme un lieu de foi. Ainsi, lorsque Frollo y revient après une nuit d'errance douloureuse, la cathédrale ne lui apporte aucun secours, et le prêtre n'y voit que « des mitres d'évêques damnés » (IX, 1). Dans Notre-Dame de Paris, l'espace du bas, c'est-à-dire l'espace du culte, est vide et noir ; tandis que l'espace supérieur, orné de sculptures populaires, habité par les oiseaux et les égyptiennes échappées, est païen, et c'est cet espace-là qui est positif, vivifiant. La seule mention de la vocation religieuse de l'édifice est la scène où la procession de prêtres sort de la cathédrale pour recevoir Esmeralda avant son exécution, mais cette solennité est cauchemardesque, comme si la mort, incarnée par ces « quelques vieillards perdus dans leurs ténèbres », sortait de la gueule béante de la cathédrale (VIII, 6). De même, l'injonction à la prière inscrite sur le caveau de la recluse est détournée, le « *tu, ora* » devenant un vil « trou aux rats » (VI, 2), et les figures bibliques gravées sur les façades de la cathédrale sont interprétées dans un sens cabalistique, telle celle de Job, qui « figure la pierre philosophale » (VII, 6). La foi est absente, voire niée. Plusieurs personnages, et non des moins tragiques, blasphèment :

---

1. Voir le commentaire de Sainte-Beuve, dans le *Journal des débats*, en juillet 1832, qui regrettait que la fatalité, dans le roman, soit sans pitié : « Or, cette pitié, le dirai-je ? je la demande, je l'implore, je la voudrais quelque part autour de moi, au-dessus de moi, sinon en ce monde, au moins par-delà, sinon dans l'homme, au moins dans le ciel. Il manque un jour céleste à cette cathédrale sainte ; elle est comme éclairée d'en bas par des soupiraux d'enfer. »

le prêtre, quand il décrit Esmeralda comme « une créature si belle que Dieu l'eût préférée à la Vierge, et l'eût choisie pour sa mère, et eût voulu naître d'elle si elle eût existé quand il se fit homme ! » (VIII, 4) ; la sachette, aussi, que Delphine Gleizes a magnifiquement analysée comme une « Marie-Madeleine de la dérélition » :

Alors que Marie-Madeleine abandonne tout pour se consacrer à l'amour du Christ, la « sachette » ne renonce à rien. [...] Hugo emprunte l'icônographie de la pénitente pour mettre en scène une âme en pleine dérélition, capable de mensonge, de blasphème et de révolte contre Dieu. [...] Il n'est pas d'issue à cette violence. Hugo peint dans *Notre-Dame de Paris* des personnages frappés de plein fouet par les rigueurs de leur destinée. À l'ombre de la cathédrale, dans l'atmosphère de religiosité qui l'enveloppe, s'insinue le contre-discours hugolien qui réinvestit les représentations de la piété et de la pénitence pour les vider de toute espérance<sup>1</sup>.

Cette dernière remarque s'applique à tout le roman, qui, de ce point de vue, est peut-être le roman le plus sombre de Victor Hugo : nulle espérance, nulle transcendance, pas même l'amour ne viennent ouvrir une perspective possible à l'histoire des différents personnages. Après avoir été perdue par l'homme qui l'aime et par celui qu'elle aime, ligüés contre elle dans le livre XI, Esmeralda, seule lumière du roman puisqu'elle est beauté, jeunesse, érotisme, liberté, meurt dans d'horribles convulsions. Frollo meurt aussi, après un terrible bilan : « Il pensa à la folie des vœux éternels, à la vanité de la chasteté, de la science, de la religion, de la vertu, à l'inutilité de Dieu. Il s'enfonça à cœur joie dans les mauvaises pensées, et à mesure qu'il y plongeait plus avant, il sentait éclater en lui-même un rire de Satan » (IX, 1). L'horreur

---

1. Delphine Gleizes, « Paquette-la-Chantefleurie, Marie-Madeleine de la dérélition ? La représentation des "Vanités" dans *Notre-Dame de Paris* », communication au Groupe Hugo, 15 décembre 2001 (<http://groupouo.div.jussieu.fr>).

se prolonge au-delà de sa chute des tours de Notre-Dame : cette chute, par sa longueur même, qui lui donne un air de chute sans fin, toujours recommencée, annonce *La Fin de Satan* (« Depuis plus de mille ans il tombait dans l'abîme...<sup>1</sup> ») et suggère une damnation éternelle. S'il est damné, les innocents, eux, ne sont pas pour autant sauvés. « Qui est-ce donc qu'on appelle le bon Dieu ? » s'écrie la sachette en un dernier blasphème (XI, 1). Et les dernières lignes du roman, consistant en une redondance de motifs de clôture et de mort, interdisent eux aussi tout espoir : dans le charnier de Montfaucon, Esmeralda et Quasimodo sont devenus des squelettes, et le terme « poussière », ultime mot de l'œuvre, l'achève sur le symbole du rien.

### NOTRE-DAME DE PARIS, UN ROMAN ALLÉGORIQUE ?

Un simple aperçu des réflexions qui travaillent *Notre-Dame de Paris* interdit de réduire le roman à sa trame romanesque. Et pourtant, c'est bien l'intrigue et le trio des personnages principaux – qui peuvent sembler des « types » presque caricaturaux : la belle danseuse, éternelle victime, qui séduit tous les hommes du roman et en meurt ; le prêtre lascif ; le pauvre bossu amoureux – qui ont valu au roman sa fortune cinématographique. La plupart de ces personnages, cependant, sont bien plus riches et complexes que l'image qu'on en a trop souvent. Osons une invitation : si l'on essayait de lire *Notre-Dame de Paris* et ses personnages comme une allégorie ? Le roman semble nous y convier, puisque tout le livre I est consacré à cette forme, essentielle dans le mystère de Gringoire. Évidemment, dans le livre I, le spectacle est tourné en dérision comme excessivement codifié, avec ses

---

1. *La Fin de Satan* (« *Et Nox facta est* », 1854).

personnages ridicules, ses longueurs, son langage incompréhensible au brave peuple, son symbolisme conventionnel et lourd :

Le premier des personnages portait en main droite une épée, le second deux clefs d'or, le troisième une balance, le quatrième une bêche ; et pour aider les intelligences paresseuses qui n'auraient pas vu clair à travers la transparence de ces attributs, on pouvait lire en grosses lettres noires brodées : au bas de la robe de brocart, JE M'APPELLE NOBLESSE ; au bas de la robe de soie, JE M'APPELLE CLERGÉ ; au bas de la robe de laine, JE M'APPELLE MARCHANDISE ; au bas de la robe de toile, JE M'APPELLE LABOUR (I, 2).

Si l'on ne considère que le regard amusé du narrateur sur ce genre, sur la « manière » de Gringoire ainsi que sur le destin de l'œuvre (un échec cuisant), on peut bien sûr conclure au rejet de la forme allégorique par l'auteur de *Notre-Dame de Paris*. Et pourtant, à y regarder de plus près, on peut se demander si l'allégorie gringoirienne ne pourrait pas constituer un modèle détourné du roman de Hugo, voire une paradoxale clé de lecture. De fait, tout n'est pas que critique dans l'appréciation hugolienne du mystère de Gringoire, même si l'ironie guette à chaque détour de phrase. Et un mystérieux commentaire du narrateur pourrait trouver alors sa signification : « C'était en réalité un fort bel ouvrage, et dont il nous semble qu'on pourrait encore fort bien tirer parti aujourd'hui, moyennant quelques arrangements » (I, 2).

Le modèle allégorique permet de mieux comprendre le rôle de chaque personnage du roman et l'idée qu'il incarne. Et de revenir sur la danseuse Esmeralda, qui pourrait bien avoir écrit au bas de sa robe : JE M'APPELLE LIBERTÉ. Avant même d'apparaître, la bohémienne, depuis la place, attire toute la jeunesse hors du Palais de Justice. Objet de spectacle et d'acclamations, elle est un personnage du dehors, elle vit à l'extérieur des lieux de pouvoir – Palais de Justice ou cathédrale – qu'elle contribue à vider. Par les espaces qu'elle parcourt librement – on la rencontre en des lieux divers, mais toujours en

plein air –, elle incarne déjà la liberté. Il en va de même de son spectacle, décrit au livre II. Sa danse, associée à des symboles érotiques (le feu, la chevelure, la couleur rouge), s'oppose à la chape morale de la société théocratique et subie autant qu'imposée par Frolo. Quant aux tours de Djali, ils sont, malgré leur apparente naïveté, contestation du pouvoir et de ses représentants : la petite chèvre, invitée par la bohémienne à imiter le capitaine des pistoliers à la procession de la chandeleur, ou le procureur du roi en cour d'église (II, 3), singe et donc dénonce la fausse contrition cléricale et la dévotion intéressée...

La danseuse transcende tous les cloisonnements, toutes les barrières. Personnage syncrétique, multiple, elle tient de l'ange, de la fée, de la salamandre, de la femme, tout comme l'art hugolien tient de plusieurs genres. Elle parle plusieurs langages, participant de cette vivifiante Babel que constitue *Notre-Dame de Paris*. Au-delà de la figure conventionnelle de la tentatrice innocente et de la victime, Esmeralda incarne donc plusieurs formes de contestation : du dogme, de l'ordre, du pouvoir. Bien que le parvis de Notre-Dame lui soit interdit, elle vient y danser ; sa danse est libre, traçant un « dessin capricieux » (VII, 2) ; et lorsque Gringoire fait son portrait devant Frolo, c'est bien comme d'une sorte de symbole même de la liberté absolue : « folle surtout de danse, de bruit, de grand air ; une espèce de femme-abeille, ayant des ailes invisibles aux pieds, et vivant dans un tourbillon » (VII, 2). Égérie des gueux, elle leur est précieuse au point qu'ils risquent leur vie pour la délivrer, tout comme le peuple de 1789 partira à l'assaut de la Bastille, dans un élan vers la liberté.

Bien sûr, Esmeralda ne prend sens comme incarnation de la liberté que dans ses relations aux autres personnages. Elle est convoitée par trois hommes : Phœbus qui ne voit en elle qu'une femelle de plus à son tableau de chasse ; Quasimodo, qui la regarde sans la toucher, rêveur, comme on contemple un idéal ; Frolo, pour qui

Esmeralda est une révélation, ou un révélateur : elle lui dévoile l'intensité de son désir et le poids déterminant de la chair en l'homme. Mais, ce faisant, elle lui dévoile aussi la vie, à lui, personnage minéral, toujours fixe, qui se découvre un jour remué par la danseuse. Car lui aussi convoite la liberté, l'échappée hors du joug du dogme et de l'abstinence cléricale.

Face à la danseuse, les trois hommes pourraient eux aussi porter trois mots au bas de leur costume : Phœbus, la noblesse ; Frolo, le clergé ; Quasimodo, le tiers état. Avec, pour chacun, des subtilités psychologiques qui compliquent ces significations trop réductrices. Lors de sa première apparition, lorsqu'il sauve Esmeralda des mains de son ravisseur, au début du livre II, le capitaine Phœbus de Châteaupers a tout du héros romanesque : beau cavalier, prompt à tirer l'épée pour sauver une innocente victime, il arrive juste au moment opportun pour arracher Esmeralda des mains de Quasimodo et la jeter en travers de sa selle. Mais aussitôt après cet acte héroïque, l'image s'effrite : l'homme est un cuistre. Sa vulgarité, constante au fil du texte, comme son intéressement et sa superficialité, écornent le mythe du héros noble et consacrent à travers lui le déclin de la noblesse. D'autant plus qu'il est celui qui écrase la rébellion des gueux et qui cause la capture d'Esmeralda à la fin du roman...

C'est le personnage de Quasimodo qui, de tous les protagonistes du roman, a connu la plus grande fortune cinématographique, depuis son incarnation magistrale par Antony Quinn dans le film de Jean Delannoy (1956) jusqu'au *Quasimodo d'el Paris* de Timsit (1998), en passant par *Le Bossu de Notre-Dame* (1996), ces deux derniers titres étant révélateurs de l'importance du personnage dans les adaptations. C'est qu'il combine une dimension profondément humaine et une dimension mythique, lui, « géant brisé » (I, 5) qui inaugure la lignée des monstres hugoliens représentant, parmi bien d'autres choses, le Peuple. En revanche, les adaptations du roman

n'ont pas toujours rendu justice à Claude Frolo, qui, bien au-delà de la figure du prêtre pervers, est peut-être le personnage le plus riche du texte. Si l'on choisit, comme nous l'avons proposé, de lire les personnages comme des allégories, certes il est le prêtre, mais un prêtre qui renie sa foi (il le dit à plusieurs reprises)<sup>1</sup>, et qui se trouve même sacrilège. Il ne saurait donc représenter vraiment le monde ecclésiastique. En revanche, il incarne le poids inexorable du dogme – et, à ce titre, le sujet principal du roman. Victor Hugo écrira en effet en 1866 dans la préface des *Travailleurs de la mer* que chacun de ses romans illustre une forme de fatalité : « Un triple *anankè* pèse sur nous, l'*anankè* des dogmes, l'*anankè* des lois, l'*anankè* des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier<sup>2</sup>. » Cet *anankè* des dogmes, c'est Frolo qui le représente, qui le subit et qui l'impose aux autres personnages.

Si *Notre-Dame de Paris* a été mis à l'index par le Vatican en 1834, ce n'est pas seulement en raison de ses plaisanteries ponctuelles sur la paillardise des clercs, même si l'immoralisme, la sensualité, la lascivité étaient des motifs fréquents de condamnation pontificale<sup>3</sup>. Le roman de Hugo, accusé de représenter la religion et les clercs de manière offensante et caricaturale, fut mis à

---

1. Voir par exemple le premier chapitre du livre XI, où Frolo s'adresse à Esmeralda : « Docteur, je bafoue la science ; gentilhomme, je déchire mon nom ; prêtre, je fais du missel un oreiller de luxure, je crache au visage de mon Dieu ! tout cela pour toi, enchanteresse ! pour être plus digne de ton enfer ! »

2. Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, GF-Flammarion, 1980, p. 107.

3. De nombreux romans du XIX<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels certains ouvrages de Balzac, Sand, Stendhal, Flaubert ou Hugo, furent examinés et condamnés par le tribunal romain de la Congrégation de l'Index, qui jugeait de leur orthodoxie et de leur moralité, et inscrivait à son catalogues des textes jugés immoraux, ou portant atteinte à la religion. Il était interdit aux catholiques de lire ou de conserver les ouvrages mis à l'index, sous peine d'excommunication.

l'index pour son anticléricalisme de fond<sup>1</sup>. Ce qui en fait une œuvre anticléricale d'une remarquable audace, c'est le cœur même du drame : la tragédie intime de Claude Frollo. Enfant pensif et studieux, Frollo s'est consacré à la prêtrise par goût de l'étude plutôt que par amour de Dieu. Prêtre sans foi, il subit toutefois la règle de l'Église qui impose à l'homme de nier l'homme en lui, de refuser les sollicitations des sens, de se fermer, tout simplement, à la vie. De là la récurrence, dans le texte, du motif de la claustration. Celui-ci, d'ailleurs, ne concerne pas seulement Frollo : Quasimodo, sourd et presque muet, est enfermé en lui-même comme dans une prison, à l'occasion redoublée par une camisole sur la place de Grève ; Esmeralda est contrainte de toutes parts – par un cachot, par un corselet de fer qui enserre son pied, par une petite loge dans les hauteurs de Notre-Dame ; la recluse du trou-aux-rats s'est murée dans une cellule sans porte ; le roi Louis XI lui-même est enfermé dans le « réduit » d'un donjon de la Bastille (X, 5), triple cloisonnement aggravé par l'unique fenêtre à barreau... Mais Frollo, plus encore que les autres, est enfermé : « Je porte le cachot au-dedans de moi », fait-il lui-même observer (VIII, 4). Très tôt, il a été comme emmuré dans le dogme : « Claude Frollo avait été destiné dès l'enfance par ses parents à l'état ecclésiastique. On lui avait appris à lire dans du latin ; il avait été élevé à baisser les yeux et à parler bas. Tout enfant, son père l'avait cloîtré au collège de Torchi en l'Université. C'est là qu'il avait grandi sur le missel et le lexicon » (IV, 2). Par ce portrait initial comme par les désignations qui suivent tout au long du roman, les actions odieuses du prêtre sont presque excusées. Frollo est le mal, mais ce mal est le pur produit d'une éducation, d'un ordre, d'un système. Et le personnage est devenu un monstre, victime du dogme comme Quasimodo l'est de

---

1. Voir sur cette question Jean-Baptiste Amadiou, « La littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle à l'index », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 104 (2), 2004, p. 395-422.

la société, l'un ayant « l'âme faite comme l'autre a le corps » (IV, 6).

Le résultat du dogme, c'est l'enfermement, la monstruosité, mais aussi la pétrification. Ce motif parcourt l'ensemble de l'œuvre, des gargouilles à l'architecture elle-même, et touche tous les personnages principaux, depuis Quasimodo, pris dans son « écorce épaisse » (IV, 3), jusqu'à la sachette « pâle, immobile, sinistre » (VI, 3). Dans le roman, la pétrification dénonce le poids d'une société monarchique et théocratique immuable dans ses principes et ses lois. Hugo l'écrit à propos de l'architecture :

Les caractères généraux de toute architecture théocratique sont l'immutabilité, l'horreur du progrès, la conservation des lignes traditionnelles [...]. Ne demandez pas aux maçonneries hindoue, égyptienne, romane, qu'elles réforment leur dessin ou améliorent leur statuaire. Tout perfectionnement leur est impiété. Dans ces architectures, il semble que la roideur du dogme se soit répandue sur la pierre comme une seconde pétrification. – Les caractères généraux des maçonneries populaires au contraire sont la variété, le progrès, l'originalité, l'opulence, le mouvement perpétuel. Elles sont déjà assez détachées de la religion pour songer à leur beauté, pour la soigner, pour corriger sans relâche leur parure de statues ou d'arabesques. Elles sont du siècle (XI, 2).

Magnifique paragraphe qui, au-delà de l'architecture, parle de l'art et de l'homme. Frollo, l'homme théocratique, refuse la vie, la variété, le « mouvement perpétuel » qu'est l'amour, le désir, la femme. Le chapitre 2 du livre VII est à cet égard révélateur : depuis sa tour de Notre-Dame, immobile et comme statufié, le prêtre observe sur le parvis Esmeralda, dansante et virevoltante. Magnifique opposition de la mort et de la vie, du dogme et de la liberté. Belle illustration, aussi, de ce regard surplombant, fréquent dans le roman, qui métaphorise le pouvoir théocratique pesant sur la société médiévale. Cette pétrification, qui n'est en définitive que le raidissement de corps saisis par la mort, triomphe à la fin de

l'œuvre. Alors qu'Esmeralda meurt dans les convulsions, restant mobile jusqu'au dernier instant, les deux hommes qui l'aiment sont comme minéralisés. Ainsi, Frolo, rattaché à une corniche de pierre après sa chute, est envahi par le minéral : « Il regardait l'une après l'autre les impassibles sculptures de la tour, comme lui suspendues sur le précipice, mais sans terreur pour elles ni pitié pour lui. Tout était de pierre autour de lui : devant ses yeux, les monstres béants ; au-dessous, tout au fond, dans la place, le pavé ; au-dessus de sa tête, Quasimodo qui pleurerait » (XI, 2).

L'opposition entre le figé et le mouvant est l'une des lignes de force du roman, qui est à la fois un livre sur le dogme et un livre sur la vie, sur l'énergie vitale, et, plus précisément encore, sur le sexe. L'œuvre est, à cet égard, d'une prodigieuse audace. Car, au-delà des motifs habituels du roman noir – l'obsession de Frolo pour Esmeralda, sa tentative de la violer, ou le dialogue d'amour suggestif entre Esmeralda et Phœbus<sup>1</sup> – se dessine une réflexion terriblement personnelle et profonde sur le sexe, d'Éros à Thanatos. Plusieurs passages, d'abord, sont d'une réelle hardiesse en la matière : l'accouplement sans ambiguïté de Quasimodo avec ses cloches, longuement décrit dans le chapitre 3 du livre IV, souligne la vitalité du peuple en même temps que l'exceptionnelle énergie sexuelle du monstre. Énergie tout aussi brûlante en Frolo, si ce n'est que lui n'a pas le droit de la faire jaillir – il est pourtant l'alchimiste, décrit comme travaillé par un feu intérieur, véritable « fournaise » (IV, 5). Ailleurs, l'accent est mis sur les ardeurs qui le tourmentent, comme dans le chapitre où le prêtre se fait voyeur, et, « haletant », voit et vit la scène d'amour entre Phœbus et

---

1. « [...] vous vous appelez Phœbus, c'est un beau nom, j'aime votre nom, j'aime votre épée. Tirez donc votre épée, Phœbus, que je la voie. / – Enfant ! dit le capitaine, et il dégaina sa rapière en souriant. L'égyptienne regarda la poignée, la lame, examina avec une curiosité adorable le chiffre de la garde, et baisa l'épée en lui disant : – Vous êtes l'épée d'un brave. J'aime mon capitaine » (VII, 8).

Esmeralda à travers une fente de la porte (VII, 8)... En témoignent, aussi, les confessions où Frolo avoue ses vices en termes à peine voilés : onanisme (« Il se figurait enfin la jeune fille, en chemise, la corde au cou, épaules nues, pieds nus, presque nue [...] ». Ces images de volupté faisaient crisper ses poings et courir un frisson le long de ses vertèbres », IX, 5), sadisme (« L'extrémité du crime a des délires de joie », VIII, 4), voyeurisme (« Je t'ai vu déshabiller et manier demi-nue par les mains infâmes du tourmenteur. J'ai vu ton pied... », VIII, 4). Perversité soulignée par le système compliqué d'escaliers dans lesquels il circule, et de clefs dont il est le détenteur...

L'archidiacre pourrait bien détenir également la clé du roman. D'abord, parce qu'il est loin d'être entièrement négatif, malgré sa fonction mortifère dans l'intrigue et le réseau des personnages. En effet, ses tourments sont explorés par Hugo avec une remarquable profondeur psychologique, et suscitent une forme de connivence entre le personnage et son auteur, voire son lecteur. Ainsi, à la fin de l'œuvre, son plaidoyer est bien plus touchant que le lourd *pathos* de la sachette retrouvant sa fille :

Moi, je vous aime. Oh ! cela est pourtant bien vrai. Il ne sort donc rien au dehors de ce feu qui me brûle le cœur ! Hélas ! jeune fille, nuit et jour ; oui, nuit et jour, cela ne mérite-t-il aucune pitié ? C'est un amour de la nuit et du jour, vous dis-je ; c'est une torture. – Oh ! je souffre trop, ma pauvre enfant ! [...] Vous voyez que je vous parle doucement. Je voudrais bien que vous n'eussiez plus cette horreur de moi. – Enfin, un homme qui aime une femme, ce n'est pas sa faute ! [...] Vous ne me regardez seulement pas ! Vous pensez à autre chose, peut-être [...]. Il cacha son visage dans ses mains. La jeune fille l'entendit pleurer (XI, 1).

Par un curieux revirement, dans ces dernières pages éclate le drame du prêtre, fou d'un amour sans issue, victime de la belle indifférente qui, du coup, devient juge et bourreau en le condamnant : « – Vous êtes un assassin ! » Par cette sentence, elle le définit par son crime, exclusivement. Et se comporte comme les vrais juges, inaccessibles

à la pitié et fermés à toute supplique des victimes. Le refus du pardon causera la mort des trois personnages, et entraînera la fin du roman.

À l'image de Frolo, tous les personnages masculins du roman semblent habités, voire dominés, par leurs pulsions sexuelles. Les deux personnages principaux, bien sûr ; mais aussi Jehan, à l'Éros libéré ; Phœbus, le séducteur solaire ; maître Jacques Charmolue, qui fait preuve d'un empressement malsain à obtenir le supplice d'Esmeralda... Qu'ils luttent contre lui ou non, qu'ils l'assument ou le cachent, tous ces hommes vivent et souffrent par le sexe, au point que l'on est amené à reconsidérer le sens de cet *anankè*, clé de lecture énigmatique et polysémique du texte. Si l'on se reporte aux mots inscrits sur le mur de la cellule de Frolo, deux termes grecs, « gravés de la même main », se suivent : *anankè*, « fatalité », et *anagneia*, « impureté » (VII, 4). Leur proximité spatiale, graphique et phonétique rapproche également leurs significations, comme si l'impureté était la fatalité de l'homme. La sexualité serait-elle cet *anankè* qu'explore le roman ? Ne peut-on lire dans ces pages une révélation du jeune Hugo de 1830 ? Il faut toujours se défier de ce type de rapprochements, bien hasardeux. Pourtant, la tentation est forte de voir dans le prêtre la transposition d'un jeune écrivain ayant passé sa jeunesse dans les livres et l'abstinence sexuelle, pour comprendre, un peu avant la trentaine, l'impérieuse pression des sens. Frolo, d'ailleurs, a environ l'âge de l'auteur du roman ; il est décrit comme « majestueux, pensif, les bras croisés » (IV, 5), caractéristiques communes à bien des héros hugoliens et aux représentations que Hugo donnera souvent de lui-même... Cette lecture ne vient que compléter les autres, et peut être l'une des multiples approches d'un roman souvent adapté, apparemment familier, mais dont les significations ne sont pas encore épuisées. Pas plus que celles de la cathédrale de Notre-Dame, que l'on aime justement, selon l'auteur (IV, 5), « pour sa signification, pour son mythe, pour le sens qu'elle renferme, pour le

symbole épars sous les sculptures de sa façade comme le premier texte sous le second dans un palimpseste, en un mot, pour l'énigme qu'elle propose éternellement à l'intelligence ».

Marieke STEIN.

## NOTE SUR L'ÉDITION

Ce volume reproduit le texte de l'édition dite « définitive » de décembre 1832, qui fut la première à donner le texte complet du roman, en incluant les trois chapitres « Impopularité », « *Abbas beati Martini* » et « Ceci tuera cela » écrits, comme les autres, en 1830-1831, mais non publiés dans la première édition.

Nous précisons en note, pour les titres de certains chapitres, la première version qui avait été initialement prévue par Hugo, lorsque celle-ci – celle du manuscrit – diffère du titre définitif.

L'orthographe et la ponctuation d'origine ont été généralement maintenues dans le souci de ne pas dénaturer le texte de Victor Hugo, mais nous avons cependant choisi, pour le confort du lecteur, de corriger les accents que l'on jugerait aujourd'hui fautifs (Hugo écrit par exemple « collège » pour « collègue », « prevôt » pour « prévôt »), et de conformer l'emploi du trait d'union à l'usage actuel (nous avons ainsi rétabli « longtemps » pour « long-temps », « tout à fait » pour « tout-à-fait », etc.). Nous avons en revanche conservé l'orthographe de Hugo pour les noms propres (« Guttemberg » au lieu de « Gutenberg », « Shakspeare » au lieu de « Shakespeare », etc.), en rétablissant les graphies modernes dans les notes.

Les notes appelées par des astérisques sont de l'auteur.

# NOTRE-DAME

DE PARIS.

TOME PREMIER.



PARIS,  
**CHARLES GOSSELIN, LIBRAIRE,**  
RUE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, n° 9.  
M DCCC XXXI.

*Esmeralda donnant à boire à Quasimodo sur le pilori*

Frontispice de l'édition Gosselin, 1831,  
d'après un dessin de Tony Johannot (1803-1852)

Notre-Dame de Paris



Il y a quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un coin obscur de l'une des tours, ce mot gravé à la main sur le mur :

ἌΝΑΓΚΗ<sup>1</sup>.

Ces majuscules grecques, noires de vétusté et assez profondément entaillées dans la pierre, je ne sais quels signes propres à la calligraphie gothique empreints dans leurs formes et dans leurs attitudes, comme pour révéler que c'était une main du Moyen Âge qui les avait écrites là, surtout le sens lugubre et fatal qu'elles renferment, frappèrent vivement l'auteur.

Il se demanda, il chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser ce stigmate de crime ou de malheur au front de la vieille église.

Depuis, on a badigeonné ou gratté (je ne sais plus lequel) le mur, et l'inscription a disparu. Car c'est ainsi qu'on agit depuis tantôt deux cents ans avec les merveilleuses églises du Moyen Âge. Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans comme du dehors. Le prêtre les badigeonne, l'architecte les gratte ; puis le peuple survient, qui les démolit.

Ainsi, hormis le fragile souvenir que lui consacre ici l'auteur de ce livre, il ne reste plus rien aujourd'hui du

---

1. « Fatalité ». Une page de dictionnaire conservée avec le manuscrit précise le sens du mot : « nécessité, contrainte ; loi fatale, obligation impérieuse, destin, mort, calamité ».

mot mystérieux gravé dans la sombre tour de Notre-Dame, rien de la destinée inconnue qu'il résumait si mélancoliquement. L'homme qui a écrit ce mot sur ce mur s'est effacé, il y a plusieurs siècles, du milieu des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre.

C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre.

Mars 1831.

## NOTE AJOUTÉE À LA HUITIÈME ÉDITION

(1832)

C'est par erreur qu'on a annoncé cette édition comme devant être augmentée de plusieurs chapitres *nouveaux*. Il fallait dire *inédits*. En effet, si par nouveaux on entend *nouvellement faits*, les chapitres ajoutés à cette édition ne sont pas *nouveaux*. Ils ont été écrits en même temps que le reste de l'ouvrage ; ils datent de la même époque, et sont venus de la même pensée ; ils ont toujours fait partie du manuscrit de *Notre-Dame de Paris*. Il y a plus, l'auteur ne comprendrait pas qu'on ajoutât après coup des développements nouveaux à un ouvrage de ce genre. Cela ne se fait pas à volonté. Un roman, selon lui, naît, d'une façon en quelque sorte nécessaire, avec tous ses chapitres ; un drame naît avec toutes ses scènes. Ne croyez pas qu'il y ait rien d'arbitraire dans le nombre de parties dont se compose ce tout, ce mystérieux microcosme que vous appelez drame ou roman. La greffe et la soudure prennent mal sur des œuvres de cette nature, qui doivent jaillir d'un seul jet et rester telles quelles. Une fois la chose faite, ne vous ravisez pas, n'y retouchez plus. Une fois que le livre est publié, une fois que le sexe de l'œuvre, virile ou non, a été reconnu et proclamé, une fois que l'enfant a poussé son premier cri, il est né, le voilà, il est ainsi fait, père ni mère n'y peuvent plus rien, il appartient à l'air et au soleil, laissez-le vivre ou mourir comme il est. Votre livre est-il manqué ? tant pis. N'ajoutez pas de chapitres à un livre manqué. Il est incomplet ? Il fallait

le compléter en l'engendrant. Votre arbre est noué ? vous ne le redresserez pas. Votre roman est phthisique ? votre roman n'est pas viable ? Vous ne lui rendrez pas le souffle qui lui manque. Votre drame est né boiteux ? Croyez-moi, ne lui mettez pas de jambe de bois.

L'auteur attache donc un prix particulier à ce que le public sache bien que les chapitres ajoutés ici n'ont pas été faits exprès pour cette réimpression. S'ils n'ont pas été publiés dans les précédentes éditions du livre, c'est par une raison bien simple. À l'époque où *Notre-Dame de Paris* s'imprimait pour la première fois, le dossier qui contenait ces trois chapitres s'égara<sup>1</sup>. Il fallait ou les récrire ou s'en passer. L'auteur considéra que les deux seuls de ces chapitres qui eussent quelque importance par leur étendue, étaient des chapitres d'art et d'histoire qui n'entamaient en rien le fond du drame et du roman ; que le public ne s'apercevrait pas de leur disparition, et qu'il serait seul, lui auteur, dans le secret de cette lacune. Il prit le parti de passer outre. Et puis, s'il faut tout avouer, sa paresse recula devant la tâche de récrire trois chapitres perdus. Il eût trouvé plus court de faire un nouveau roman.

Aujourd'hui, les chapitres se sont retrouvés, et il saisit la première occasion de les remettre à leur place.

Voici donc maintenant son œuvre entière, telle qu'il l'a rêvée, telle qu'il l'a faite, bonne ou mauvaise, durable ou fragile, mais telle qu'il la veut.

Sans doute ces chapitres retrouvés auront peu de valeur aux yeux des personnes, d'ailleurs fort judicieuses, qui n'ont cherché dans *Notre-Dame de Paris* que le

---

1. Il s'agit des chapitres « Impopularité » (IV, 6), « *Abbas beati Martini* » (V, 1) et « Ceci tuera cela » (V, 2), que Victor Hugo affirmait avoir perdus ; en réalité, il les a retirés après que l'éditeur Gosselin lui eut refusé une édition en trois volumes – et surtout la rétribution supplémentaire qui aurait accompagné cette augmentation. Ces chapitres furent publiés dans l'édition dite « définitive » de 1832, chez l'éditeur Renduel.

drame, que le roman. Mais il est peut-être d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant *Notre-Dame de Paris*, se plaire à démêler sous le roman autre chose que le roman, et à suivre, qu'on nous passe ces expressions un peu ambitieuses, le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète.

C'est pour ceux-là surtout que les chapitres ajoutés à cette édition compléteront *Notre-Dame de Paris*, en admettant que *Notre-Dame de Paris* vaille la peine d'être complétée.

L'auteur exprime et développe dans un de ces chapitres, sur la décadence actuelle de l'architecture et sur la mort, selon lui, aujourd'hui presque inévitable de cet art roi, une opinion malheureusement bien enracinée chez lui et bien réfléchie. Mais il sent le besoin de dire ici qu'il désire vivement que l'avenir lui donne tort un jour. Il sait que l'art, sous toutes ses formes, peut tout espérer des nouvelles générations dont on entend sourdre dans nos ateliers le génie encore en germe. Le grain est dans le sillon, la moisson certainement sera belle. Il craint seulement, et l'on pourra voir pourquoi au tome second de cette édition, que la sève ne se soit retirée de ce vieux sol de l'architecture qui a été pendant tant de siècles le meilleur terrain de l'art.

Cependant il y a aujourd'hui dans la jeunesse artiste tant de vie, de puissance, et pour ainsi dire de prédestination, que, dans nos écoles d'architecture en particulier, à l'heure qu'il est, les professeurs, qui sont détestables, font, non seulement à leur insu, mais même tout à fait malgré eux, des élèves qui sont excellents; tout au rebours de ce potier dont parle Horace, lequel méditait des amphores et produisait des marmites. *Currit rota, urceus exit*<sup>1</sup>.

---

1. Horace, *Art poétique*, 21-22 : « [On a commencé à faire une amphore]; la roue court : pourquoi sort-il une cruche ? »

Mais dans tous les cas, quel que soit l'avenir de l'architecture, de quelque façon que nos jeunes architectes résolvent un jour la question de leur art, en attendant les monuments nouveaux, conservons les monuments anciens. Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale. C'est là, l'auteur le déclare, un des buts principaux de ce livre ; c'est là un des buts principaux de sa vie.

*Notre-Dame de Paris* a peut-être ouvert quelques perspectives vraies sur l'art du Moyen Âge, sur cet art merveilleux jusqu'à présent inconnu des uns, et, ce qui est pire encore, méconnu des autres. Mais l'auteur est bien loin de considérer comme accomplie la tâche qu'il s'est volontairement imposée. Il a déjà plaidé dans plus d'une occasion la cause de notre vieille architecture, il a déjà dénoncé à haute voix bien des profanations, bien des démolitions, bien des impiétés. Il ne se lassera pas. Il s'est engagé à revenir souvent sur ce sujet. Il y reviendra. Il sera aussi infatigable à défendre nos édifices historiques que nos iconoclastes d'écoles et d'académies sont acharnés à les attaquer. Car c'est une chose affligeante de voir en quelles mains l'architecture du Moyen Âge est tombée, et de quelle façon les gâcheurs de plâtre<sup>1</sup> d'à présent traitent la ruine de ce grand art. C'est même une honte pour nous autres, hommes intelligents qui les voyons faire et qui nous contentons de les huer. Et l'on ne parle pas ici seulement de ce qui se passe en province, mais de ce qui se fait à Paris, à notre porte, sous nos fenêtres, dans la grande ville, dans la ville lettrée, dans la cité de la presse, de la parole, de la pensée. Nous ne pouvons résister au besoin de signaler, pour terminer cette note, quelques-uns de ces actes de vandalisme qui tous les jours sont projetés, débattus, commencés, continués et menés paisiblement à bien sous nos yeux, sous les yeux

---

1. Préparateurs de plâtre. Mais l'emploi du terme « gâcheurs » permet aussi une critique implicite des rénovateurs de monuments des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

du public artiste de Paris, face à face avec la critique que tant d'audace déconcerte. On vient de démolir l'archevêché, édifice d'un pauvre goût, le mal n'est pas grand ; mais tout en bloc avec l'archevêché on a démoli l'évêché, rare débris du quatorzième siècle, que l'architecte démolisseur n'a pas su distinguer du reste. Il a arraché l'épi avec l'ivraie ; c'est égal. On parle de raser l'admirable chapelle de Vincennes, pour faire avec les pierres je ne sais quelle fortification, dont Daumesnil n'avait pourtant pas eu besoin. Tandis qu'on répare à grands frais et qu'on restaure le Palais-Bourbon, cette mesure, on laisse effondrer par les coups de vent de l'équinoxe les vitraux magnifiques de la Sainte-Chapelle. Il y a, depuis quelques jours, un échafaudage sur la tour de Saint-Jacques de la Boucherie ; et un de ces matins la pioche s'y mettra. Il s'est trouvé un maçon pour bâtir une maisonnette blanche entre les vénérables tours du Palais de Justice. Il s'en est trouvé un autre pour châtrer Saint-Germain-des-Prés, la féodale abbaye aux trois clochers. Il s'en trouvera un autre, n'en doutez pas, pour jeter bas Saint-Germain-l'Auxerrois. Tous ces maçons-là se prétendent architectes, sont payés par la préfecture ou les menus, et ont des habits verts. Tout le mal que le faux goût peut faire au vrai goût, ils le font. À l'heure où nous écrivons, spectacle déplorable ! l'un d'eux tient les Tuileries, l'un d'eux balafre Philibert Delorme au beau milieu du visage<sup>1</sup>, et ce n'est pas, certes, un des médiocres scandales de notre temps, de voir avec quelle effronterie la lourde architecture de ce monsieur vient s'épater tout au travers d'une des plus délicates façades de la Renaissance !

Paris, 20 octobre 1832.

---

1. L'architecte Fontaine (1762-1853) supprima la galerie du bord de l'eau reliant le palais du Louvre au palais des Tuileries. Cette terrasse était l'œuvre de l'architecte de la Renaissance Philibert Delorme (1515-1570).



# Livre premier

## I

### LA GRAND'SALLE

Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours que les Parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnant à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville.

Ce n'est cependant pas un jour dont l'histoire ait gardé souvenir que le 6 janvier 1482. Rien de notable dans l'événement qui mettait ainsi en branle, dès le matin, les cloches et les bourgeois de Paris. Ce n'était ni un assaut de Picards ou de Bourguignons, ni une chasse menée en procession, ni une révolte d'écoliers dans la vigne de Laas<sup>1</sup>, ni une entrée de *notredit très redouté seigneur monsieur le roi*, ni même une belle pendaison de larrons et de larronnes à la Justice de Paris. Ce n'était pas non plus la survenue, si fréquente au quinzième siècle, de quelque ambassade chamarrée et empanachée. Il y avait à peine deux jours que la dernière cavalcade de ce genre, celle des ambassadeurs flamands chargés de conclure le mariage entre le dauphin et Marguerite de Flandre<sup>2</sup>,

---

1. Dans le *Théâtre des antiquités de Paris* (1612), source essentielle de Victor Hugo, Du Breul fait état d'une bataille entre des étudiants et les moines de Saint-Germain-des-Prés, dans un lieu appelé « terroir de vignes ».

2. Le traité d'Arras, qui fut signé en décembre 1482, fiançait le futur Charles VIII (il avait alors douze ans !) à Marguerite de Bourgogne (trois ans). Le mariage ne se fit pas, Charles VIII y renonçant en 1496.

avait fait son entrée à Paris, au grand ennui de monsieur le cardinal de Bourbon, qui, pour plaire au roi, avait dû faire bonne mine à toute cette rustique cohue de bourgmestres flamands, et les régaler, en son hôtel de Bourbon, d'une *moult belle moralité, sotie et farce*, tandis qu'une pluie battante inondait à sa porte ses magnifiques tapisseries.

Le 6 janvier, ce qui *mettait en émotion tout le populaire de Paris*, comme dit Jehan de Troyes<sup>1</sup>, c'était la double solennité, réunie depuis un temps immémorial, du jour des Rois et de la fête des Fous<sup>2</sup>.

Ce jour-là, il devait y avoir feu de joie à la Grève, plantation de mai<sup>3</sup> à la chapelle de Braque, et mystère<sup>4</sup> au Palais de Justice. Le cri en avait été fait la veille à son de trompe dans les carrefours, par les gens de monsieur le prévôt, en beaux hoquetons de camelot<sup>5</sup> violet, avec de grandes croix blanches sur la poitrine.

La foule des bourgeois et des bourgeoises s'acheminait donc de toutes parts dès le matin, maisons et boutiques fermées, vers l'un des trois endroits désignés. Chacun avait pris parti, qui pour le feu de joie, qui pour le mai, qui pour le mystère. Il faut dire, à l'éloge de l'antique bon sens des badauds de Paris, que la plus grande partie de cette foule se dirigeait vers le feu de joie, lequel était tout à fait de saison, ou vers le mystère qui devait être représenté dans la grand'salle du Palais, bien couverte et bien close ; et que les curieux s'accordaient à laisser le pauvre mai mal fleuri grelotter tout seul sous le ciel de janvier, dans le cimetière de la chapelle de Braque.

---

1. Ces différentes citations en italique proviennent de l'*Histoire de Louis le Onzième* (1460-1483), dite *Chronique scandaleuse*, de Jehan de Roye.

2. La fête des Fous, le 6 janvier, marquait l'ouverture du carnaval qui, au Moyen Âge, durait deux mois à partir de l'Épiphanie.

3. Le « mai » est un arbre ou un mât enrubanné que l'on plantait, à l'origine, pour fêter le printemps ; par la suite, cette tradition s'est étendue à de nombreuses fêtes populaires.

4. Voir Présentation, *supra*, p. 33 sq.

5. Étoffe en poil de chèvre.

Le peuple affluait surtout dans les avenues du Palais de Justice, parce qu'on savait que les ambassadeurs flamands, arrivés de la surveillance, se proposaient d'assister à la représentation du mystère et à l'élection du pape des fous, laquelle devait se faire également dans la grand'salle.

Ce n'était pas chose aisée de pénétrer ce jour-là dans cette grand'salle, réputée cependant alors la plus grande enceinte couverte qui fût au monde (il est vrai que Sauval<sup>1</sup> n'avait pas encore mesuré la grande salle du château de Montargis). La place du Palais, encombrée de peuple, offrait aux curieux des fenêtres l'aspect d'une mer, dans laquelle cinq ou six rues, comme autant d'embouchures de fleuves, dégorgeaient à chaque instant de nouveaux flots de têtes. Les ondes de cette foule, sans cesse grossies, se heurtaient aux angles des maisons qui s'avançaient çà et là, comme autant de promontoires, dans le bassin irrégulier de la place. Au centre de la haute façade gothique\* du Palais, le grand escalier, sans relâche remonté et descendu par un double courant qui, après s'être brisé sous le perron intermédiaire, s'épandait à larges vagues sur ses deux pentes latérales ; le grand escalier, dis-je, ruisselait incessamment dans la place comme une cascade dans un lac. Les cris, les rires, le trépignement de ces mille pieds faisaient un grand bruit et une grande clameur. De temps en temps cette clameur et ce bruit redoublaient ; le courant qui poussait toute cette

---

\* Le mot *gothique*, dans le sens où on l'emploie généralement, est parfaitement impropre, mais parfaitement consacré. Nous l'acceptons donc, et nous l'adoptons, comme tout le monde, pour caractériser l'architecture de la seconde moitié du Moyen Âge, celle dont l'ogive est le principe, qui succède à l'architecture de la première période, dont le plein cintre est le générateur.

---

1. Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (milieu du XVII<sup>e</sup> siècle). Il s'agit d'une source importante de Victor Hugo pour *Notre-Dame de Paris*.

foule vers le grand escalier rebroussait, se troublait, tourbillonnait. C'était une bourrade<sup>1</sup> d'un archer, ou le cheval d'un sergent de la prévôté qui ruait pour rétablir l'ordre ; admirable tradition que la prévôté a léguée à la connétablie, la connétablie à la maréchaussée<sup>2</sup>, et la maréchaussée à notre gendarmerie de Paris.

Aux portes, aux fenêtres, aux lucarnes, sur les toits, fourmillaient des milliers de bonnes figures bourgeoises, calmes et honnêtes, regardant le Palais, regardant la cohue, et n'en demandant pas davantage ; car bien des gens à Paris se contentent du spectacle des spectateurs, et c'est déjà pour nous une chose très curieuse qu'une muraille derrière laquelle il se passe quelque chose.

S'il pouvait nous être donné à nous, hommes de 1830, de nous mêler en pensée à ces Parisiens du quinzième siècle et d'entrer avec eux, tirillés, coudoyés, culbutés, dans cette immense salle du Palais, si étroite le 6 janvier 1482, le spectacle ne serait ni sans intérêt ni sans charme, et nous n'aurions autour de nous que des choses si vieilles qu'elles nous sembleraient toutes neuves.

Si le lecteur y consent, nous essaierons de retrouver par la pensée l'impression qu'il eût éprouvée avec nous en franchissant le seuil de cette grand'salle au milieu de cette cohue en surcot, en hoqueton et en cotte-hardie<sup>3</sup>.

Et d'abord, bourdonnement dans les oreilles, éblouissement dans les yeux. Au-dessus de nos têtes une double voûte en ogive, lambrissée en sculptures de bois, peinte d'azur, fleurdelysée en or ; sous nos pieds, un pavé alternatif de marbre blanc et noir. À quelques pas de nous, un énorme pilier, puis un autre, puis un autre ; en tout sept piliers dans la longueur de la salle, soutenant au milieu de sa largeur les retombées de la double voûte.

---

1. Coup, tape amicale, ou simple repartie verbale.

2. Prévôté, connétablie et maréchaussée sont différents corps d'armes.

3. Le surcot est un vêtement porté par-dessus la cotte ; le hoqueton est une veste de toile grossière ; la cotte-hardie est une tunique courte portée par les deux sexes.

Autour des quatre premiers piliers, des boutiques de marchands, tout étincelantes de verre et de clinquants ; autour des trois derniers, des bancs de bois de chêne, usés et polis par le haut-de-chausses<sup>1</sup> des plaideurs et la robe des procureurs. À l'entour de la salle, le long de la haute muraille, entre les portes, entre les croisées, entre les piliers, l'interminable rangée des statues de tous les rois de France depuis Pharamond<sup>2</sup> ; les rois fainéants<sup>3</sup>, les bras pendants et les yeux baissés ; les rois vaillants et bataillards, la tête et les mains hardiment levées au ciel. Puis aux longues fenêtres ogives, des vitraux de mille couleurs ; aux larges issues de la salle, de riches portes finement sculptées ; et le tout, voûtes, piliers, murailles, chambranles, lambris, portes, statues, recouvert du haut en bas d'une splendide enluminure bleu et or, qui, déjà un peu ternie à l'époque où nous la voyons, avait presque entièrement disparu sous la poussière et les toiles d'araignée en l'an de grâce 1549, où Du Breul<sup>4</sup> l'admirait encore par tradition.

Qu'on se représente maintenant cette immense salle oblongue, éclairée de la clarté blafarde d'un jour de janvier, envahie par une foule bariolée et bruyante qui dérive le long des murs et tournoie autour des sept piliers, et l'on aura déjà une idée confuse de l'ensemble du tableau dont nous allons essayer d'indiquer plus précisément les curieux détails.

Il est certain que, si Ravailac n'avait point assassiné Henri IV<sup>5</sup>, il n'y aurait point eu de pièces du procès de Ravailac déposées au greffe du Palais de Justice ; point de complices intéressés à faire disparaître lesdites pièces ;

---

1. Partie supérieure de la culotte, vêtement masculin ordinaire.

2. Chef franc légendaire, qui aurait vécu au V<sup>e</sup> siècle.

3. On appelle ainsi les derniers Mérovingiens (670-751).

4. Religieux de Saint-Germain-des-Prés, auteur du *Théâtre des antiquités de Paris* (1612), source essentielle de Hugo (voir *supra*, p. 65, note 1).

5. Ravailac assassina Henri IV le 14 mai 1610, probablement suite à une conspiration née dans l'entourage de la reine.

partant, point d'incendiaires obligés, faute de meilleur moyen, à brûler le greffe pour brûler les pièces, et à brûler le Palais de Justice pour brûler le greffe ; par conséquent enfin, point d'incendie de 1618. Le vieux Palais serait encore debout avec sa vieille grand'salle ; je pourrais dire au lecteur : Allez la voir ; et nous serions ainsi dispensés tous deux, moi d'en faire, lui d'en lire une description telle quelle. — Ce qui prouve cette vérité neuve : que les grands événements ont des suites incalculables.

Il est vrai qu'il serait fort possible d'abord que Ravallac n'eût pas de complices, ensuite que ses complices, si par hasard il en avait, ne fussent pour rien dans l'incendie de 1618. Il en existe deux autres explications très plausibles. Premièrement, la grande étoile enflammée, large d'un pied, haute d'une coudée, qui tomba, comme chacun sait, du ciel sur le Palais, le 7 mars après minuit. Deuxièmement, le quatrain de Théophile <sup>1</sup> :

Certes, ce fut un triste jeu  
 Quand à Paris dame Justice,  
 Pour avoir mangé trop d'épice,  
 Se mit tout le palais en feu.

Quoi qu'on pense de cette triple explication politique, physique, poétique, de l'incendie du Palais de Justice en 1618, le fait malheureusement certain, c'est l'incendie. Il reste bien peu de chose aujourd'hui, grâce à cette catastrophe, grâce surtout aux diverses restaurations successives qui ont achevé ce qu'elle avait épargné, il reste bien peu de chose de cette première demeure des rois de France, de ce palais aîné du Louvre, déjà si vieux du temps de Philippe-le-Bel <sup>2</sup> qu'on y cherchait les traces des magnifiques bâtiments élevés par le roi Robert <sup>3</sup> et décrits

---

1. Théophile de Viau (1590-1626), poète libertin, fut enfermé en 1623 à la Conciergerie, dans le cachot où Ravallac avait attendu son supplice.

2. Il s'agit de Philippe IV (1268-1314).

3. Robert II le Pieux (970-1031), fils d'Hugues Capet.

par Helgaldus<sup>1</sup>. Presque tout a disparu. Qu'est devenue la chambre de la chancellerie où saint Louis *consomma son mariage* ? le jardin où il rendait la justice « vêtu d'une cotte de camelot, d'un surcot de tiretaine<sup>2</sup> sans manches, et d'un manteau par-dessus de sandal<sup>3</sup> noir, couché sur des tapis, avec Joinville<sup>4</sup> » ? Où est la chambre de l'empereur Sigismond<sup>5</sup> ? celle de Charles IV<sup>6</sup> ? celle de Jean-sans-Terre<sup>7</sup> ? Où est l'escalier d'où Charles VI promulgua son édit de grâce ? la dalle où Marcel égorgea, en présence du dauphin, Robert de Clermont et le maréchal de Champagne<sup>8</sup> ? le guichet où furent lacérées les bulles de l'anti-pape Bénédict, et d'où repartirent ceux qui les avaient apportées, chapés et mitrés en dérision, et faisant amende honorable par tout Paris ? et la grand'salle, avec sa dorure, son azur, ses ogives, ses statues, ses piliers, son immense voûte toute déchiquetée de sculptures ? et la chambre dorée ? et le lion de pierre qui se tenait à la porte, la tête baissée, la queue entre les jambes, comme les lions du trône de Salomon, dans l'attitude humiliée qui convient à la force devant la justice ? et les belles portes ? et les beaux vitraux ? et les ferrures ciselées qui décourageaient Biscornette<sup>9</sup> ? et les délicates menuiseries de du Hancy<sup>10</sup> ?... Qu'a fait le temps, qu'ont fait les hommes de ces merveilles ? Que nous a-t-on donné pour tout cela, pour toute cette histoire gauloise, pour tout cet art gothique ? les lourds

---

1. Historien et religieux proche du roi Robert.

2. Rude tissu de lin ou de chanvre.

3. Tissu de soie.

4. Joinville (1224-1317) fut le conseiller de Louis IX, et le chroniqueur de son règne dans la *Vie de Saint Louis*. Hugo tire cette citation de *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* de Sauval.

5. Roi des Burgondes, au VI<sup>e</sup> siècle.

6. Roi de Bohême, puis empereur (1316-1378).

7. Roi d'Angleterre (1167-1216), qui assassina son neveu, héritier légitime, et fut destitué de ses fiefs français par Philippe Auguste.

8. Ces deux conseillers du régent (le futur Charles V) furent assassinés en 1358 par Étienne Marcel, prévôt des marchands.

9. Célèbre ferronnier.

10. Menuisier, sous Louis XII.

cintres surbaissés de M. de Brosse, ce gauche architecte du portail Saint-Gervais<sup>1</sup>, voilà pour l'art ; et quant à l'histoire, nous avons les souvenirs bavards du gros pilier, encore tout retentissant des commérages des Patru<sup>2</sup>.

Ce n'est pas grand'chose. — Revenons à la véritable grand'salle du véritable vieux Palais.

Les deux extrémités de ce gigantesque parallélogramme étaient occupées, l'une par la fameuse table de marbre d'un seul morceau, si longue, si large et si épaisse que jamais on ne vit, disent les vieux papiers terriers<sup>3</sup>, dans un style qui eût donné appétit à Gargantua, *pareille tranche de marbre au monde* ; l'autre, par la chapelle où Louis XI s'était fait sculpter à genoux devant la Vierge, et où il avait fait transporter, sans se soucier de laisser deux niches vides dans la file des statues royales, les statues de Charlemagne et de saint Louis, deux saints qu'il supposait fort en crédit au ciel comme rois de France. Cette chapelle, neuve encore, bâtie à peine depuis six ans, était toute dans ce goût charmant d'architecture délicate, de sculpture merveilleuse, de fine et profonde ciselure qui marque chez nous la fin de l'ère gothique et se perpétue jusque vers le milieu du seizième siècle dans les fantaisies féeriques de la Renaissance. La petite rosace à jour percée au-dessus du portail était en particulier un chef-d'œuvre de ténuité et de grâce, on eût dit une étoile de dentelle<sup>4</sup>.

Au milieu de la salle, vis-à-vis la grande porte, une estrade de brocart d'or, adossée au mur, et dans laquelle était pratiquée une entrée particulière au moyen d'une fenêtre du couloir de la chambre dorée, avait été élevée

---

1. De Brosse, architecte du XVII<sup>e</sup> siècle, a conçu le palais du Luxembourg, mais non la façade de l'église Saint-Gervais, que l'on doit à un autre architecte de ce siècle, Clément Métezeau.

2. Olivier Patru, avocat, fut le maître de Boileau.

3. Terme de droit désignant un impôt perçu sur les produits de la terre, et le registre recensant ces droits.

4. Toute cette description est empruntée à Du Breul.

pour les envoyés flamands et les autres gros personnages conviés à la représentation du mystère.

C'est sur la table de marbre que devait, selon l'usage, être représenté le mystère. Elle avait été disposée pour cela dès le matin ; sa riche planche de marbre, toute rayée par les talons de la basoche<sup>1</sup>, supportait une cage de charpente assez élevée, dont la surface supérieure, accessible aux regards de toute la salle, devait servir de théâtre, et dont l'intérieur, masqué par des tapisseries, devait tenir lieu de vestiaire aux personnages de la pièce. Une échelle, naïvement placée en dehors, devait établir la communication entre la scène et le vestiaire, et prêter ses roides échelons aux entrées comme aux sorties. Il n'y avait pas de personnage si imprévu, pas de péripétie, pas de coup de théâtre qui ne fût tenu de monter par cette échelle. Innocente et vénérable enfance de l'art et des machines !

Quatre sergents du bailli du Palais, gardiens obligés de tous les plaisirs du peuple les jours de fête comme les jours d'exécution, se tenaient debout aux quatre coins de la table de marbre.

Ce n'était qu'au douzième coup de midi sonnant à la grande horloge du Palais que la pièce devait commencer. C'était bien tard sans doute pour une représentation théâtrale ; mais il avait fallu prendre l'heure des ambassadeurs.

Or toute cette multitude attendait depuis le matin. Bon nombre de ces honnêtes curieux gelottaient dès le point du jour devant le grand degré du Palais : quelques-uns même affirmaient avoir passé la nuit en travers de la grande porte pour être sûrs d'entrer les premiers. 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,

---

1. Corporation des clercs des procureurs du Palais.

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. On n'entendait que plaintes et imprécations contre les Flamands, le prévôt<sup>1</sup> des marchands, le cardinal de Bourbon, le bailli du Palais, madame Marguerite d'Autriche<sup>2</sup>, 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 ; le tout au grand amusement des bandes d'écoliers et de laquais disséminées dans la masse, qui mêlaient à tout ce mécontentement leurs taquineries et leurs malices, et piquaient, pour ainsi dire, à coups d'épingles la mauvaise humeur générale.

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. À leurs gestes de parodie, à leurs rires éclatants, aux appels goguenards qu'ils échangeaient d'un bout à l'autre de la salle avec leurs camarades, il était aisé de juger que ces jeunes clercs ne partageaient pas l'ennui et la fatigue du reste des assistants, et qu'ils savaient fort bien, pour leur plaisir particulier, extraire de ce qu'ils avaient sous les yeux un spectacle qui leur faisait attendre patiemment l'autre.

— Sur mon âme, c'est vous, *Joannes Frollo de Molendino*<sup>3</sup> ! criait l'un d'eux à une espèce de petit diable blond,

---

1. Les prévôts sont des officiers civils.

2. Ou Marguerite de Flandre, fiancée du Dauphin.

3. Ce nom apparaît dans *Les Comptes de la prévôté*, troisième volume de l'ouvrage de Sauval, sous la forme « Jehan Frollo du Moulin ».

à jolie et maligne figure, accroché aux acanthes<sup>1</sup> d'un chapiteau ; vous êtes bien nommé Jehan du Moulin, car vos deux bras et vos deux jambes ont l'air de quatre ailes qui vont au vent. – Depuis combien de temps êtes-vous ici ?

– Par la miséricorde du diable, répondit *Joannes Frollo*, voilà plus de quatre heures, et j'espère bien qu'elles me seront comptées sur mon temps de purgatoire. J'ai entendu les huit chantres du roi de Sicile entonner le premier verset de la haute messe de sept heures dans la Sainte-Chapelle.

– De beaux chantres ! reprit l'autre, et qui ont la voix encore plus pointue que leur bonnet ! Avant de fonder une messe à monsieur saint Jean, le roi aurait bien dû s'informer si monsieur saint Jean aime le latin psalmodié avec accent provençal.

– C'est pour employer ces maudits chantres du roi de Sicile qu'il a fait cela ! cria aigrement une vieille femme dans la foule au bas de la fenêtre. Je vous demande un peu ! mille livres parisis<sup>2</sup> pour une messe ! et sur la ferme<sup>3</sup> du poisson de mer des halles de Paris, encore !

– Paix ! vieille, reprit un gros et grave personnage qui se bouchait le nez à côté de la marchande de poisson ; il fallait bien fonder une messe. Voulez-vous pas que le roi retombât malade<sup>4</sup> ?

– Bravement parlé, sire Gilles Lecornu, maître pelletier-fourreur des robes du roi ! cria le petit écolier cramponné au chapiteau.

Un éclat de rire de tous les écoliers accueillit le nom malencontreux du pauvre pelletier-fourreur des robes du roi.

– Lecornu ! Gilles Lecornu ! disaient les uns.

---

1. Ornements architecturaux en forme de feuilles.

2. Monnaie frappée à Paris ; ces mille livres parisis représentent une somme considérable.

3. Impôt perçu par des « fermiers » (dont les « fermiers généraux »).

4. Louis XI, qui mourut en 1483, était déjà malade à l'époque où se déroule le roman (1482).

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

---

Esmeralda donnant à boire à Quasimodo sur le pilori.....	54
Scène des grimaces à la rosace de la chapelle.....	116
La Esmeralda.....	124
Esmeralda délivrée par Phœbus.....	149
Notre-Dame de Paris en 1842 .....	189
Paris à vol d’oiseau.....	199
Claude Frollo apprenant à lire à Quasimodo.....	251
Louis XI et Coictier chez Claude Frollo .....	272
Les trois bourgeoises et l’enfant .....	312
Quasimodo au pilori.....	338
Quasimodo .....	378
Frollo dans sa cellule .....	391
Vianden à travers une toile d’araignée.....	404
Jugement d’Esmeralda .....	434
Quasimodo sauvant Esmeralda .....	492
Prise d’armes des truands .....	547
« Une arquebusade l’abattit » .....	617
Claude Frollo, Esmeralda et Gringoire en bateau....	623
Henriet Cousin traînant Esmeralda au gibet.....	656
« L’abîme était au-dessous de lui... » .....	665

N° d'édition : L.01EHPN000120.N001  
Dépôt légal : janvier 2009