

« Mes livres ont toujours paru à contre-temps ; *Les Feuilles d'Automne*, le jour de l'insurrection de Lyon, *Notre-Dame de Paris* le jour du sac de l'archevêché, *Marion de Lorme* avait à sa porte deux émeutes par semaine." *Victor Hugo à Hetzel le 20 mars 1859.*

Pour Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* fut l'aboutissement d'une quête de dix ans où il était à la recherche de la forme à donner à un récit ayant l'histoire pour matière à traiter et à penser. Avant *Notre-Dame*, il y eut trois romans *Bug-Jargal*, *Han d'Islande* et *Le dernier Jour d'un condamné*. Après *Notre-Dame* (*Claude Gueux* excepté), il arrêtera le cycle romanesque en faveur du théâtre et des recueils de poésie, mais fera rééditer ensemble ses premiers romans avec *Notre-Dame de Paris* en 1832 et en 1833 ; à chaque fois, il écrira une nouvelle *Préface* pour s'expliquer. Il faudra attendre ensuite douze ans et la première version des *Misérables*, pour qu'il s'intéresse à nouveau au roman et que se joue le deuxième acte de sa quête. La gestation de *Notre-Dame de Paris* avait été moins longue, mais dans les deux cas, ces romans sont la conséquence d'une expérience personnelle traversée de multiples questionnements. Pour *Notre-Dame*, la situation historique de l'écrivain n'était pas la même que pour *Les Misérables*, mais l'incidence des événements politiques sur l'œuvre fut aussi grande. Dans les péripéties extérieures de l'écriture du roman de 1831, entraient en jeu l'interdiction de *Marion Delorme*, les difficultés à faire jouer *Hernani* et les événements imprévisibles de 1830 ; mais il s'y ajoutait la nécessité de réaliser son idéal romanesque. Sa progression vers *Notre-Dame* allait du premier *Bug-Jargal* des *Contes sous la tente* de 1820, en passant par les critiques des œuvres de Walter Scott, par *Han d'Islande*, *Le Dernier Jour d'un condamné*, la *Préface* de *Cromwell* et celle d'*Hernani*. Cela allait de son « adolescence monarchique » – comme Bernard Leuillot qualifie la période ultra du jeune Hugo du temps du *Conservateur Littéraire*¹ – à la prise en compte des événements révolutionnaires par le libéral qu'il était devenu depuis 1827². Les dissensions avec l'éditeur Gosselin n'étaient que les péripéties finales et superficielles de la problématique du roman de 1831. Nous commencerons donc notre étude par le plus facile à connaître : la question éditoriale.

*Le duel Victor Hugo / Gosselin*³

Le 15 novembre 1828, Hugo signe un contrat d'édition avec Charles Gosselin pour *Les Orientales*, *Le Dernier jour d'un condamné* et la réimpression de *Bug-Jargal*, et la publication d'un roman inédit intitulé *Notre-Dame de Paris* ; l'édition de *Notre-Dame de Paris*, est promise pour le 15 avril 1829. Est-ce Gosselin son éditeur qui le demande ou Hugo qui le propose, toujours est-il que le contrat d'édition de 1828 contient ce nouveau roman. En janvier 1829, dans une lettre adressée à Gosselin, Victor Hugo approuve le *prospectus* annonçant la souscription à ses *Œuvres complètes*, rédigé par Sainte-Beuve lequel reste anonyme :

« Voici le bon à tirer de Sainte Beuve ; il convient aussi que des initiales quelconques seraient nécessaires. Mais ce ne peuvent être les siennes – M. Gosselin devine pourquoi – et ses raisons sont excellentes. Il faudrait donc deux lettres quelconques : A.B., C.D., E.F., etc. (...) C'est d'ailleurs un excellent morceau et qui ne peut que faire honneur au signataire. Pour le dire en passant, il serait fort important et fort utile que les journaux le publiassent comme article

¹ *Œuvres complètes*, Club français du livre, édition Massin (designé par CFL dans les notes suivantes), « Au Temps du *Conservateur Littéraire 1819-1821* » Bernard Leuillot, 1967, t. I, p. XVIII. Voir aussi *L'Été 1821*, Bernard Leuillot, CFL, t. II., p. I-XIV.

² Voir sur le site du Groupe Hugo, Équipe de recherche « Littérature et civilisation du XIX^e siècle, dans « Études » : Yvette Parent, *Le mot peuple dans Notre-Dame de Paris, Annexe I* « Le contexte dans lequel le mot fut écrit ».

³ Concernant l'édition et la réédition de *Notre-Dame de Paris*, se reporter à l'article de Jacques Seebacher, *Victor Hugo et ses éditeurs avant l'exil*, CFL, t. VI, p. I-V. Jacques Seebacher y signale entre autres l'article de Pierre de Lacretelle dans la *Revue de France* du 15 octobre et du 1^{er} novembre 1823, tomes V et VI.

avant qu'il parût comme prospectus (...) »⁴

Pour quelles raisons Sainte-Beuve ne peut-il signer ce texte ? Ni Hugo, ni Gosselin, ni Sainte-Beuve ne s'en expliquent⁵. Le long texte du prospectus, finalement signé E.T., est suivi de la liste des œuvres complètes de Victor Hugo, où *Notre-Dame* est ainsi annoncé : « Roman du même auteur. (Sous presse.) *Notre-Dame de Paris*, roman historique, 2 vol. in-8, ornés de vignettes. Prix : 15 francs. »⁶ En fait, pas une ligne de cet ouvrage censé être *sous presse* n'a encore été imprimée. Dans une lettre adressée à Victor Hugo, le 12 avril 1830, Gosselin se plaint amèrement que non seulement Hugo n'ait pas livré son roman, mais qu'il songe, dit-on, à l'abandonner :

« ...Un an s'est écoulé depuis que le délai fixé entre nous par notre traité pour la remise de votre roman est expiré, et je n'ai pas de vos nouvelles ; il me revient même que vous auriez renoncé à terminer cet ouvrage, me croyant assez indemnisé, auriez-vous dit, parce que vous n'usez pas du droit que vous avez de vendre à d'autres libraires de nouvelles éditions de vos ouvrages. »⁷

Il s'ensuivit une correspondance tendue entre Charles Gosselin et Victor Hugo⁸ et le 5 juin 1830, un nouveau traité fut passé avec Gosselin. La livraison du roman était fixée au 1^{er} décembre avec amende de 1000 francs par semaine de retard et après deux mois, 2000 francs en sus. On aurait pu croire l'affaire terminée, mais le 6 juin les deux hommes s'envoyèrent encore des lettres de menaces sans que, pour autant, le nouveau traité fût rompu. Mais le livre n'était toujours pas écrit.

Dans le journal que tenait Juste Olivier, jeune écrivain du canton de Vaud, en visite à Paris et ami de Sainte-Beuve, Juste Olivier rapporte les paroles de Gustave Planche à propos de *Notre-Dame de Paris* (*Propos Entendus, le 23 juin 1830*)⁹ :

« M. Planche dit : (...) M. Victor Hugo a pris un arrangement avec son libraire qui lui paye dix mille francs et à qui il doit livrer le 1^{er} janvier prochain (je crois) un roman de quatre volumes qui n'est pas encore commencé. Il paraît qu'il se fait des lectures de vers chez Victor Hugo. – Le sujet de son roman est Louis XI. Il en a envisagée seulement la partie triste et recueillie. (“ Ah ! C'est heureux ! C'est bien ! ” Vigny.) C'est la chanson de Béranger¹⁰, mais en quatre volumes, ce qui est fort long. Il n'a point considéré la partie libertine. Il ne le veut pas. Quand on n'étudie que psychologiquement, on ne peut pas savoir ces choses-là, et il faut les savoir, les avoir faites pour les raconter. »¹¹

Qu'en était-il alors de ce que devait contenir le roman ? Dans la *Notice* que Jacques Seebacher consacre au *Reliquat de Notre-Dame de Paris*¹², il évoque, adjointes au manuscrit, « une cinquantaine de pages rassemblant des fragments de papiers d'origine diverse, de la fin de 1828 au début de 1831 : ce qui subsiste du chantier de documentation, de préparation et de fabrication du roman »¹³, parmi lesquels se trouve : « le canevas général qui a permis de faire l'histoire de ce récit à la Walter Scott »¹⁴, corrigé postérieurement par l'introduction de personnages tels que Jehan Frolo et Phoebus de Châteaupers.

Le 25 juillet, Hugo rédigea les trois premières pages de *Notre-Dame de Paris* et s'interrompt pour fait de révolution et de naissance comme il l'indique sur la première page du manuscrit de

⁴ Lettre à Gosselin du 24 janvier 1829, CFL, t. III, p. 1244.

⁵ Jacques Seebacher en fournit comme explication la tension des relations entre Hugo et Sainte-Beuve à cette époque. *Victor Hugo et ses éditeurs avant l'exil*, CFL, t. VI, p. IV, note 31.

⁶ *Prospectus annonçant l'édition des Œuvres complètes de V. H. chez Gosselin* (janvier 1829), CFL, t. III, p. 1354. Dans la lettre que Gosselin envoie à Victor Hugo le 6 juin 1830, l'éditeur reproche à Hugo de n'avoir pas signé ce prospectus fait par Sainte-Beuve, et, écrit Gosselin : « sous votre inspiration ». *Ibid.* p. 1299.

⁷ CFL, t. III, p. 1298.

⁸ *Ibid.* t. III, p. 1297 et suivantes.

⁹ Juste Olivier, *Extraits du journal de Juste Olivier* (« Paris en 1830 »), CFL, t. III, p. 1455-1468.

¹⁰ En avril 1818, Béranger écrivit une chanson *Louis XI*, qui évoquait un « vieux roi », prisonnier de son propre fait, qui « craint les grands, et le peuple, et Dieu même ; / Surtout il craint son héritier. » Cette chanson visait en réalité Louis XVIII. Pierre-Jean de Béranger, *Œuvres Complètes*, Henri Fourmieu éditeur, 1818, t. 2 p. 81-84. Sur Gallica.

¹¹ Juste Olivier, *Propos entendus le 23 juin 1830, Extraits du journal de Juste Olivier* (« Paris en 1830 »), CFL, t. III, p. 1455-1456.

¹² Jacques Seebacher, *Reliquat de Notre-Dame de Paris*, établissement du texte, *Notice* et notes, Chantiers, Robert Laffont, 1985, p. 1079.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

1831 :

« J'ai écrit les trois premières pages de *Notre Dame de Paris* le 25 juillet 1830. La révolution de juillet m'interrompt. Puis ma chère petite Adèle vint au monde (Qu'elle soit bénie !) Je me remis à écrire *Notre Dame de Paris* le 1^{er} septembre, et l'ouvrage fut terminé le 15 janvier 1831. »¹⁵

Dans le *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, celle-ci évoque la bouteille d'encre que Hugo acheta début septembre et dont la fin coïncidait avec celle du roman :

« Le 14 janvier le livre était fini. La bouteille d'encre que M. Victor Hugo avait achetée le premier jour était finie aussi ; il était arrivé en même temps à la dernière ligne et à la dernière goutte ; ce qui lui donna un moment l'idée de changer son titre et d'intituler son roman : *Ce qu'il y a dans une bouteille d'encre*. »¹⁶

En fait il ajouta « Paris à vol d'oiseau » le 18 janvier et le 2 février 1831, et la préface en mars ; mais il avait supprimé 3 chapitres : « impopularité » (IV, 6), « Abbas Beati Martini » (V,1) et « Ceci tuera cela » (V, 2), réintroduits comme chapitres inédits perdus et retrouvés dans l'édition Renduel de décembre 1832¹⁷.

Les raisons qu'avait Gosselin d'être mécontent n'étaient pas épuisées, car Victor Hugo allait encore le priver d'une suite à *Notre-Dame de Paris* : l'œuvre jumelle, *La Quiquengrogne* et *le Fils de la Bossue*. Ces deux titres de livres fantômes sont annoncés par Victor Hugo dans une lettre à ses éditeurs Gosselin et Renduel le 12 juillet 1832, lettre dont le quarante deuxième numéro de la *Revue de Paris* reproduit un extrait en septembre 1832 :

« Monsieur Victor Hugo, dont le dernier drame, *Le Roi s'amuse*, est en répétition, doit publier cet automne un nouveau volume de poésies et deux romans. Le premier qui a pour titre *La Quiquengrogne* a été acheté 15000 francs par les libraires Charles Gosselin et Eugène Renduel. Ce titre a quelque chose de bizarre. Qu'est-ce que la Quiquengrogne ? Nous avons entendu faire déjà si souvent cette question que nous sommes heureux de répondre par un document à peu près officiel. Voici l'extrait d'une lettre de M. Victor Hugo lui-même à ses éditeurs : “ *La Quiquengrogne* est le nom populaire de l'une des tours de Bourbon-l'Archambault. Le roman est destiné à compléter ses vues sur l'art du moyen-âge, dont *Notre-Dame de Paris* a donné la première partie. *Notre-Dame de Paris*, c'est la cathédrale ; *la Quiquengrogne*, ce sera le donjon. L'architecture militaire après l'architecture religieuse. Dans *Notre-Dame* j'ai peint plus particulièrement le moyen-âge sacerdotal ; dans *la Quiquengrogne*, je peindrai plus spécialement le moyen-âge féodal, le tout selon mes idées, bien entendu, qui, bonnes ou mauvaises, sont à moi. *Le fils de la Bossue* paraîtra après *la Quiquengrogne* et n'aura qu'un volume”. »¹⁸

Mais cet aperçu romanesque du « moyen-âge féodal » n'inspirait pas Hugo, semble-t-il, à ce moment-là.

*Un roman transgenre*¹⁹

Notre-Dame de Paris est une œuvre inclassable qui interroge la critique. Selon Georges Lukacs, Hugo pêche par romantisme, moralisme et manque de réalisme :

« Mais Victor Hugo, incomparablement plus important au point de vue humain et artistique, construit ses romans historiques essentiellement d'après le même principe de subjectivisation décorative et de moralisation de l'histoire, même longtemps après avoir rompu avec les principes politiques du légitimisme réactionnaire et être devenu le dirigeant littéraire et idéologique de mouvements libéraux d'opposition. Sa critique de *Quentin Durward* de Scott est

¹⁵ Manuscrits. Fonds Victor Hugo. II Œuvres. Notre-Dame de Paris. Sur Gallica.

¹⁶ *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo, Les Mémoires*, éditeurs : Annie Ubersfeld et Guy Rosa, Plon, 1985, p. 484.

¹⁷ Dans la *Note Ajoutée À L'Édition Définitive de Notre-Dame de Paris* en 1832, Hugo défend la thèse de chapitres perdus lors de la première édition, faute d'avouer que Gosselin en avait, semble-t-il, exigé la suppression pour ne pas avoir à éditer un volume de plus. Dans cette même *Note*, Hugo défendait la portée philosophique et esthétique de son roman et prenait bien soin de distinguer la partie proprement romanesque de « la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre », mise en valeur par les trois chapitres inédits qu'il dit avoir retrouvés. Roman I, Laffont, p. 494.

¹⁸ *Revue de Paris*, tome quarante deuxième, septembre 1832, p. 191-192. Sur Gallica.

¹⁹ Dans son *Histoire de la littérature européenne*, parue en 1803-1804, Frédéric Schlegel insistait sur le mélange des genres que réalisent des auteurs comme Cervantès et Boccace. Il écrivait : « Le concept de roman, tel que Boccace et Cervantès l'établissent, est celui d'un livre romantique, d'une composition romantique, où toutes les formes et tous les genres sont entrelacés. » Cité par Marie Claire Méry, *Les avatars du roman picaresque en Allemagne : Friedrich Schlegel et le roman romantique*, HAL Id : halshs-06684025 : halshs archives ouvertes. Mars 2012, p. 10.

extrêmement caractéristique de son attitude envers ces problèmes. En tant que grand homme et grand écrivain, son attitude envers Scott est évidemment plus positive que celle de Vigny. En vérité il voit très clairement les tendances réalistes modernes de l'art de Scott. Mais précisément, ce grand aspect, réaliste, du roman historique de Scott, il le tient pour le principe même qui doit être surmonté par sa propre pratique, par la pratique du romantisme : « 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.²⁰ Il est évident pour quiconque connaît les romans historiques de Victor Hugo qu'il ne donne pas seulement ici une critique de Scott, mais qu'il esquisse un programme de sa propre activité littéraire. En rejetant la « prose » de Scott, il renonce à la seule véritable façon d'approcher de la grandeur épique, la représentation fidèle des circonstances populaires et des mouvements populaires, des crises dans la vie populaire qui contiennent les éléments immanents de la grandeur épique. Par comparaison, la « poétisation » romantique de la réalité historique est toujours un appauvrissement de cette poésie particulière, spécifique, réelle, de la vie historique. Victor Hugo va bien au-delà des buts réactionnaires de ses contemporains romantiques. Mais il conserve leur subjectivisme moralisant avec un contenu politique et social modifié. Pour lui aussi, l'histoire se transforme en une série de leçons morales pour le présent. Il est très caractéristique qu'il change précisément cet ouvrage de Scott, un modèle de la présentation objective des forces historiques en lutte, par son interprétation en une fable moralisante qui doit démontrer la supériorité de la vertu sur le vice. »²¹

Pour Louis Maigron,²² *Notre-Dame de Paris* est pour le roman historique « la décadence qui commence »²³. Pour ce critique de la fin du XIX^e siècle, Walter Scott est le véritable maître du roman historique qui a influencé le romantisme de 1820 à 1830 et permis l'apparition du roman de mœurs, puis du roman réaliste ; Balzac, Stendhal et Flaubert servent d'exemples à Louis Maigron pour démontrer cette continuité. Dans *Notre-Dame de Paris*, il reproche à Hugo d'avoir sacrifié la peinture de mœurs à la couleur locale et d'avoir mis l'*anankè* comme préalable à son récit aux dépens de la réalité historique.

Michelet rend un très bel hommage à *Notre-Dame de Paris* dans son *Histoire de France* :

« Comment compter nos belles églises du treizième siècle ? Je voulais du moins parler de Notre-Dame de Paris. Mais quelqu'un a marqué ce monument d'une telle griffe de lion, que personne désormais ne se hasarderait d'y toucher. C'est sa chose désormais, c'est son fief ; c'est le majorat de Quasimodo. Il a bâti à côté de la vieille cathédrale, une cathédrale de poésie, aussi ferme que les fondements de l'autre, aussi haute que ses tours. »²⁴

Dans sa présentation des romans de Victor Hugo avant *Les Misérables* dans l'édition Massin²⁵, Henri Meschonnic insiste à juste titre sur leur valeur poétique et symbolique en les qualifiant de « roman[s] poème[s] ». Reprenant l'idée de Hugo que la poésie peut s'écrire en prose, et que « la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes »²⁶, il commente *Notre-Dame de Paris* à travers ses constantes symboliques et métaphysiques :

« Un roman n'est pas d'abord fait de phrases, mais d'unités plus grandes. Dans *Les Orientales*, la poésie est comparée aux «belles vieilles villes d'Espagne» où «vous trouvez tout», et ce roman aussi, écrit pour «faire aimer l'art médiéval» (Note de 1832), est composite et contrasté, et sa force profonde vient de ce qu'il est une idée et un symbolisme. Il est

²⁰ Citation de l'article *Sur Walter Scott* publié dans *Littérature et philosophie mêlées*, notice et notes de Anthony R. W. James, Critique, présentation de Jean-Pierre Reynaud, Laffont, 1985, p. 149.

²¹ Georges Lukacs, *Le Roman Historique*, préface de Claude-Edmonde Magny, Payot, 1965, p. 83-84. Georges Lukacs est un philosophe marxiste hongrois qui dans son étude datant de 1920 (première traduction française en 1937), défend le réalisme contre le romantisme, considéré comme réactionnaire, et voit dans Walter Scott, Balzac et Stendhal les vrais auteurs du roman historique. Il a ensuite renié son ouvrage jusqu'à ce qu'il soit « redécouvert » en 1962.

²² Louis Maigron (1866-1954), auteur du *Roman historique à l'époque romantique Essai sur l'influence de Walter Scott*, publié en 1898 chez Honoré Champion. Georges Lukacs s'inspira de son étude pour écrire son livre sur le roman historique.

²³ C'est la première phrase du chapitre V de son livre, consacré à *Notre-Dame de Paris. Le roman historique à l'époque romantique*, Librairie ancienne Honoré Champion, Nouvelle Édition, 1912, p. 175. Sur Gallica.

²⁴ Jules Michelet, *Histoire de France*, tome II, Livre IV, chapitre dernier, *Histoire de l'architecture*, Librairie classique de L. Hachette, 1833, p. 683-684. Sur Gallica.

²⁵ Henri Meschonnic, *Vers Le Roman Poème Les romans de Hugo avant Les Misérables*, CFL, t. III, 1967, p. I à XX.

²⁶ « Au reste, le domaine de la poésie est illimité. Sous le monde réel, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses. Les beaux ouvrages de poésie en tout genre, soit en vers soit en prose, qui ont honoré notre siècle, ont révélé cette vérité, à peine soupçonnée auparavant, que la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes. La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout. » *Odes et Ballades, Préface* de 1822, notice et notes de Bernard Leuilliot, Poésie I, présentation de Claude Gély, Laffont 1985, p. 54.

construit déjà comme le seront *Les Misérables*, selon “cette loi de succession et de contraste qui est le fond même de la nature et que les esprits superficiels appellent antithèse” (*Les Misérables*, IV, XV, 1) [...], construit aussi sur des correspondances. “Quand on sait voir, on retrouve l'esprit d'un siècle et la physionomie d'un roi jusque dans un marteau de porte”, (III, 2). De même dans ce roman, qui montre et cache à la fois ses symboles, semblable aux portails des cathédrales. La métaphysique et la technique y sont mêlées. Le sens de la fatalité et la composition abstraite y sont liés. Ne voir que la technique narrative conduirait à n'y rien comprendre. »²⁷

Plus proche de nous, Jacques Seebacher insiste sur l'originalité de ce roman qui unit le poétique et le rationnel et se trouve placé sous le double signe de l'*anankè* et des bouleversements révolutionnaires :

« C'est ainsi que sous le coup de la Révolution de Juillet 1830, qui inaugure le règne sans partage de la bourgeoisie, Hugo fonde un tout nouveau genre de roman, où la composition la plus savamment calculée, la plus contraignante, s'accompagne de la liberté la plus poétique ; où le foisonnement pétrifié de l'architecture se mobilise, s'explique, s'éclaire dans la rationalité militante de l'imprimerie, de la presse, de l'écrit ; où les héritiers du XVIII^e siècle et spécialement de Voltaire poursuivent la déroute du cléricisme et des superstitions. Mais ce miroir que Hugo tend à l'optimisme conquérant de ses lecteurs fait aussi apparaître les damnations et les abîmes de l'histoire : émeutes, pénalités, misères, quiproquo, ironies de la fatalité, surdités et aveuglements. »²⁸

Ces différents critiques portent témoignage de la complexité de l'œuvre. Les reproches des uns deviennent les compliments des autres. Pour Louis Maigrion, Hugo n'a pas fait à l'histoire la place qu'elle méritait dans son roman. La critique de Georges Lukacs – pour qui Walter Scott n'est pas un écrivain romantique²⁹ –, rejoint la condamnation qu'il porte contre les écrivains romantiques à qui il reproche leur individualisme et leur idéalisme. Contrairement à celle de Louis Maigrion, sa critique est plus idéologique que littéraire et vise à subordonner l'écriture romanesque à la mise en valeur de l'action des masses populaires. C'est la valeur poétique et symbolique de *Notre-Dame* qui séduit au contraire Henri Meschonnic et Michelet : « roman poème », dit l'un, « cathédrale de poésie », dit l'autre. Quant à Jacques Seebacher, il félicite Hugo pour le regard lucide qu'il porte sur le cours de l'histoire, regard différent de celui de ses amis libéraux ralliés au nouveau régime de 1830.

La façon dont Hugo lui-même juge son roman prouve qu'il ne le revendique pas comme roman historique inspiré par Walter Scott. Myriam Roman en fait la constatation en citant la lettre que Hugo envoie à son éditeur à l'époque de *L'Homme qui rit* :

« Histoire, oui, mais roman historique ? En décembre 1868, Hugo proteste auprès de son éditeur Lacroix, qui a annoncé *L'Homme qui rit* dans les journaux comme un *roman historique* :

“Mon cher éditeur,

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. Quand je peins l'histoire, jamais je ne fais faire aux personnages historiques que ce qu'ils ont fait ou pu faire, leur caractère étant donné, et je les mêle le moins possible à l'invention proprement dite. Ma manière est de peindre des choses vraies par des personnages d'invention.” »³⁰

Ce déni est d'autant plus étonnant que Hugo avait écrit à Gosselin, le 3 janvier 1829 :

« Si vous avez voulu dire que le *Dernier jour d'un condamné* n'est pas un roman historique, vous avez raison. *Notre-Dame de Paris* sera le premier³¹, mais il y a plusieurs sortes de romans, et l'on pourrait souvent, à mon avis, les classer en deux grandes divisions : romans de faits et romans d'analyse, drames extérieurs et drames intérieurs (...) Il me semble donc impossible qu'après un moment de réflexion vous hésitez à voir dans *le Condamné* un roman, et un roman de la nature peut-être la plus populaire et la plus universellement goûtée. Ce n'est donc plus qu'un conseil littéraire que celui que vous voulez bien me donner d'écrire l'histoire du condamné. Il serait beaucoup trop long de vous déduire dans une lettre pourquoi je ne suivrai pas votre conseil (...) D'ailleurs vous savez que j'ai, à tort ou à raison, peu de sympathie pour les conseils, et si j'ai quelque originalité, elle vient de là. Si j'avais écouté les conseils, je n'aurais pas fait *Han*

²⁷ Henri Meschonnic, *Vers Le Roman Poème*, CFL t. III, p. XIII.

²⁸ Jacques Seebacher, *Notre-Dame de Paris, Notice*, Roman I., Robert Laffont, 1985, p. 935.

²⁹ « Il est complètement faux de voir en Walter Scott un écrivain romantique, à moins de vouloir étendre le concept de romantisme jusqu'à embrasser toute la grande littérature du premier tiers du XIX^e siècle. » Lukacs, *opus cit.* p. 34.

³⁰ Myriam Roman, « Victor Hugo et le roman historique », communication au Groupe Hugo, *Équipe de recherche « Littérature et civilisation du XIX^e siècle*, du 25 novembre 1995. La lettre à Lacroix est reproduite dans le tome XIV de l'édition Massin, p. 1254.

³¹ Souligné par moi.

d'Islande, et j'aurais peut-être eu raison, mais non pour le libraire. »³²

Dans cette lettre, Hugo distinguait à la même date deux sortes de romans : *Le dernier jour d'un condamné* roman « d'analyse », (« monologue intérieur, lentement dégagé du roman par lettres qui lui ouvrit la voie dès *la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques », écrit Jean Massin³³), et *Notre-Dame de Paris*, roman « de faits », roman « d'extérieur ». Il faisait aussi remarquer à Gosselin qui avait refusé de publier *Han d'Islande*³⁴, son second récit après le premier *Bug-Jargal* de 1820, que *Han d'Islande* avait été un succès de librairie. En 1822, il avait rendu compte à Adèle, de manière élogieuse, de l'écriture des seize premiers chapitres de *Han d'Islande* en se référant à Walter Scott et parlant déjà de ce roman comme d'un « drame » :

« Ce roman était un long drame dont les scènes étaient des tableaux, dans lesquels les descriptions suppléaient aux décorations et aux costumes. Du reste, tous les personnages se peignaient par eux-mêmes. C'était une idée que les compositions de Walter Scott m'avaient inspirée et que je voulais tenter dans l'intérêt de notre littérature. »³⁵

L'influence de Walter Scott sur Victor Hugo datait des articles que celui-ci avait consacrés à son œuvre dans le *Conservateur littéraire* (*Walter Scott : l'Officier de fortune, La Fiancée de Lammermoor* et *Ivanohé ou le retour du croisé*).³⁶ Hugo avait substitué, dès la rédaction de *Han d'Islande*, la dramatisation des faits historiques à leur simple énoncé et, bien avant *Cromwell* et sa *Préface*, pensait le roman comme un drame. Il qualifie ainsi de *drame* le roman de Walter Scott dans son article sur *Quentin Durward* de juillet 1823, et y emploie nommément le terme de « roman dramatique » comme forme romanesque d'avenir ; il en trouvait le modèle dans Scott lui-même (« ... nous remplirons un devoir de conscience en plaçant *Quentin Durward* au rang des meilleures productions de l'honorable baronnnet. Il est difficile de voir une trame plus fortement tissée, et des effets moraux mieux enchaînés aux effets dramatiques »³⁷). Dans l'article *Sur Quentin Durward*, la proximité du roman avec le théâtre s'affirme – comme dans la lettre à Adèle – dans l'emploi des mots *scène, tableau, décoration* et *costume*, jusqu'à la reprise d'une phrase entière :

« Supposons donc qu'au roman *narratif* où il semble qu'on ait songé à tout, excepté à l'intérêt, en adoptant l'absurde usage de faire précéder chaque chapitre d'un sommaire souvent très détaillé, qui est comme le récit du récit, supposons qu'au roman *épistolaire*, dont la forme même interdit toute véhémence et toute rapidité, 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 trouverez dans ce genre nouveau les avantages réunis des deux genres anciens, sans leurs inconvénients. Ayant à votre disposition les ressorts pittoresques, et en quelque façon magiques, du drame, vous pourrez laisser derrière la scène ces mille détails oiseux et transitoires que le simple narrateur, obligé de suivre ses acteurs pas à pas, comme des enfants aux lisières, doit exposer longuement s'il veut être clair ; et vous pourrez profiter de ces traits profonds et soudains, plus féconds en méditation que des pages entières, que fait jaillir le mouvement d'une scène, mais qu'exclut la rapidité d'un récit. »³⁸

C'est à propos de cet article que Myriam Roman constate qu'il « demeurera la seule ébauche d'une poétique du roman chez Victor Hugo. »³⁹ Jean-Marc Hovasse fait de cet article le prototype de la *Préface* de *Cromwell* :

³² CFL t. III, p. 1242. *Han d'Islande* fut, en effet, un succès commercial.

³³ Jean Massin, *1829 Présentation du Dernier Jour d'un Condamné*, CFL, t. III, 1967, p. 608.

³⁴ *Han d'Islande* fut publié sans nom d'auteur le 4 février 1823, chez Persan, puis chez Lecointe et Durey. Voir Jacques Seebacher, *Han d'Islande*, notice et notes, Roman I, Laffont, p. 905-910.

³⁵ *Lettres à la fiancée*, lettre du 16 février 1822, CFL, t. II, p. 1168.

³⁶ Revue fondée en 1819 par les trois frères Hugo, en faveur de l'ultra-royalisme. Elle disparut en 1821 et Hugo écrivit alors pour *La Muse française* (1823-1824), d'un royalisme plus modéré.

³⁷ *Quentin Durward ou l'Écossais à la cour de Louis XI*, *La Muse Française* de juillet 1823, CFL, t. II, p. 435.

³⁸ *Ibid.*, p. 434-435. En juin 1826, dans la *Préface* des *Odes et Ballades*, il reprend l'idée de similitudes entre roman dramatique et drame tout court : « Ce qui est dramatique dans un roman sera dramatique sur la scène ». *Odes et Ballades*, *Préface* de l'Édition de 1826, notice et notes de Bernard Leuilliot, Poésie I, présentation de Caude Gély, p. 64.

³⁹ Myriam Roman, *opus cit.* p. 1.

« Il (Hugo) ne marchandait pas son admiration au romancier écossais, et profite de son analyse pour donner les éléments de sa propre réflexion sur le roman (...). Comme Walter Scott, aussi loin du roman *narratif* que du roman *épistolaire*, invente le roman *dramatique*, l'application à la scène de cette théorie n'aura rien d'étonnant. »⁴⁰

Mais dans cet article, Hugo allait au-delà de ce que créait Walter Scott, et l'élève était conscient de dépasser le maître en considérant le roman scottien comme une « transition » :

« Maintenant la popularité n'est plus distribuée par la populace, elle vient de la seule source qui puisse lui imprimer un caractère d'immortalité ainsi que d'universalité, du suffrage de ce petit nombre d'esprits délicats, d'âmes exaltées et de têtes sérieuses qui représentent moralement les peuples civilisés. C'est celle-là que Scott a obtenue en empruntant aux annales des nations des compositions faites pour toutes les nations, en puisant dans les fastes des siècles des livres écrits pour tous les siècles (...) et 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 prose que notre ère poétique nous promet et nous donnera.⁴¹ »

Le récit de l'épopée nationale et les « compositions » de Scott n'étaient donc qu'une *transition* vers les romans « grandioses » qu'envisageait Victor Hugo dans cet article. Dans *Littérature et philosophie mêlées* en 1834, Hugo reprenait l'article *Sur Quentin Durward* sous le titre de : *Sur Walter Scott*, et formulait à nouveau des réserves quant au caractère prosaïque de la narration dans le roman de Walter Scott ; il ajoutait ce paragraphe dans la nouvelle version :

« 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. »⁴²

Ce jugement *a posteriori* explique pourquoi Hugo, bien avant d'écrire *Notre-Dame de Paris*, s'était éloigné du roman historique à la Walter Scott, roman à la portée philosophique limitée et incapable, selon lui, d'incarner une vision complète de l'existence par son réalisme même,.

Un roman ironique

Dans son article de juillet 1832 sur « Les romans de Victor Hugo »⁴³, Sainte-Beuve écrivait qu'il croyait reconnaître dans *Notre-Dame de Paris* le « roman ironique et railleur » que Hugo évoquait dans deux vers de « Ce siècle avait deux ans » des *Feuilles d'Automne*, et il en était choqué :

« Dans *Notre-Dame*, l'idée première, vitale, l'inspiration génératrice de l'œuvre est sans contredit l'art, l'architecture, la cathédrale, l'amour de cette cathédrale et de son architecture. Le poète a pris cette face ou, si l'on veut cette façade de son sujet au sérieux magnifiquement ; il l'a décorée, illustrée avec une incomparable verve d'enthousiasme. Mais ailleurs, dans les alentours, et le monument excepté, c'est l'ironie qui joue, qui circule, qui déconcerte, qui raille et qui fouille, ou même qui hoche de la tête en regardant tout d'un air d'indifférence, si ce n'est vers le second volume où la fatalité s'accumule, écrase et foudroie ; en un mot, c'est Gringoire qui tient le dez de la moralité, jusqu'à ce que Frolo précipite la catastrophe. Le poète songeait à sa *Notre-Dame* lorsqu'il disait dans le prologue des *Feuilles d'automne* : " S'il me plaît de cacher l'amour et la douleur / Dans le coin d'un roman ironique et railleur " ⁴⁴ ⁴⁵

L'ironie résidait, selon Sainte-Beuve, dans le scepticisme et l'indifférence dont faisait preuve le personnage de Gringoire, qui lui semblait être le porte-parole de l'auteur lui-même. Sainte-Beuve se plaignait du « manque d'espérance au sommet » dans ce roman et regrettait que « le seul Quasimodo en semble l'âme », tout en ajoutant » : « j'en cherche vainement le Chérubin et l'Ange »⁴⁶.

Pierre Schoentjes, dans son ouvrage sur la *Poétique de l'ironie*, établit le rapprochement entre les romantiques français – Hugo en particulier – et les romantiques allemands du cercle d'Iéna à la fin

⁴⁰ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, tome I. Avant l'exil 1802-1851, Fayard, 2001, p. 270.

⁴¹ *Quentin Durward ou l'Écossais à la cour de Louis XI, La Muse Française* de juillet 1823, CFL, t. II, p. 433.

⁴² *Littérature et philosophie mêlées*, « Sur Walter Scott », Critique, Laffont, 1985, p. 149. Cette addition de 1834 est celle citée par Georges Lukacs (voir *supra*).

⁴³ Sainte-Beuve, *Les romans de Victor Hugo*, Journal des Débats, 24 juillet 1832. CFL, t. IV, p. 1237-1244.

⁴⁴ *Les Feuilles d'Automne*, notice et notes de Nicole Savy, Poésie I, *opus cit.* p. 566. Selon la chronologie de la rédaction (1081), « Ce siècle avait deux ans » fut composé le 23 juin 1830.

⁴⁵ Sainte-Beuve, *Les romans de Victor Hugo*, *opus cit.*, p. 1242.

⁴⁶ *Ibid.* p. 1243.

du XVIII^e siècle, tout en concédant que Hugo, dans ses « textes programmatiques », n'a pas mentionné systématiquement l'ironie comme il l'a fait pour le grotesque :

« L'ironie est absente de la réflexion théorique menée par les romantiques. L'exposé de la doctrine de cette école qui se retrouve dans les textes programmatiques comme « Préface de Cromwell » (1827) privilégie la notion de grotesque et ignore l'ironie (...) L'absence du mot n'empêche pas les similitudes avec les romantiques allemands. C'est à partir de constats semblables à ceux que faisait Schlegel – les contradictions de l'existence, la proximité du sublime et du ridicule – que Victor Hugo élabore sa vision de l'art en général et du drame en particulier »⁴⁷

Il constate alors que *Notre-Dame de Paris* fait se rejoindre l'ironie et le grotesque à la manière de ce que Friedrich Schlegel⁴⁸ théorise comme « bouffonnerie transcendante » :

« De la même façon, chez le bouffon des romantiques le grotesque peut rejoindre le sublime : le Quasimodo de Victor Hugo en offre un exemple probant. L'auteur de *Notre-Dame de Paris* (1831) ignorait la bouffonnerie « transcendante » qui servait à Schlegel pour définir l'ironie, mais il a donné vie à la formule en l'incarnant dans cette figure de bossu qui va mourir sur le cadavre d'Esméralda. »⁴⁹

Les idées des frères Schlegel et leur influence sur le romantisme allemand avaient été vulgarisées en France par Madame de Staël au début du XIX^e siècle, et il est peu probable que Victor Hugo les ait ignorées⁵⁰. Friedrich Schlegel concevait ce qu'on nomme l'*ironie romantique* (l'expression est de Hegel) comme une mise à distance critique de l'auteur par rapport à l'œuvre, et, selon lui, les techniques d'écriture liées à l'ironie – bien au-delà de son emploi rhétorique – permettaient à la poésie de « s'élever à la hauteur de la philosophie ». On trouve, dans le passage qui suit, la définition philosophique du grotesque comme faisant partie d'une poétique de la totalité :

« La philosophie est la patrie propre de l'ironie que l'on aimerait définir comme beauté logique ; ainsi, partout où l'on philosophie en dialogues parlés et écrits, et non sur le mode rigoureusement systématique, il faut exiger et faire de l'ironie ainsi que les stoïciens eux-mêmes tinrent l'urbanité pour une vertu. Sans doute y a-t-il aussi une ironie rhétorique qui, employée avec retenue, est remarquablement efficace, en polémique surtout ; toutefois, elle est à l'urbanité sublime de la muse socratique ce que l'éclat du plus brillant morceau d'orateur est à une tragédie antique de haut style. Seule la poésie là encore peut s'élever à la hauteur de la philosophie ; elle ne prend pas appui, comme la rhétorique, sur de simples passages ironiques. Il y a des poèmes, anciens et modernes, qui exhalent de toutes parts et partout le souffle divin de l'ironie. Une véritable bouffonnerie transcendante vit en eux. À l'intérieur, l'état d'esprit qui plane par-dessus tout, qui s'élève infiniment loin au-dessus de tout le conditionné, et même de l'art, de la vertu et de la génialité propres : à l'extérieur, dans l'exécution, la manière mimique d'un bouffon italien traditionnel » (*Lyceum*, 42.)⁵¹

Cette « bouffonnerie transcendante » est présente dans *Notre-Dame de Paris* dans les procédés d'ironie romantique qu'utilise Hugo au service de l'écriture romanesque, et qui ne sont pas assimilables à de simples procédés d'ironie rhétorique. On peut en suivre la trace dans l'intrigue toute entière, construite sur des quiproquo que Jacques Seebacher appelle « les ironies de

⁴⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Points Seuil, p. 119-120.

⁴⁸ Friedrich Schlegel (1772-1829) a publié ses fragments critiques dans deux revues "Lyceum der schönen Künste" et "l'Athenæum" entre 1797 et 1798. Les *Fragments* ont été écrits pendant la période où Schlegel faisait partie avec son frère du Cercle d'Iéna, berceau du jeune romantisme allemand, auquel appartenaient aussi Novalis, Tieck, Schleiermacher, Fichte, Schelling. Hugo cite les Schlegel dans *William Shakespeare* comme : « critiques les plus considérables ». Critique, présentation de Jean-Pierre Reynaud, Laffont, 1985, p. 479.

⁴⁹ Pierre Schoentjes, *opus cit.* p. 206-207.

⁵⁰ Victor Hugo cite Madame de Staël dans la lettre qu'il adresse à M. Z... rédacteur du *Journal des Débats* en 1824 : « Permettez-moi de vous dire encore que je n'adopte point le mot de romantique avant qu'il ait été universellement défini. Mme de Staël lui a donné un fort beau sens et je déclare ne pas lui reconnaître d'autre acception. » (CFL, tome II, p. 543). La même année, il signale son rôle novateur dans la préface de 1824 des *Odes et ballades* : « Selon une femme de génie, qui, la première, a prononcé le mot de *littérature romantique*, en France, *cette division se rapporte aux deux grandes ères du monde, celle qui a précédé l'établissement du christianisme et celle qui l'a suivi* » (Poésie I, Laffont, p. 57)

⁵¹ Frédéric Schlegel, *Fragments*, traduits par Charles Le Blanc, José Corti 1996. Ernst Behler, éditeur des œuvres de F. Schlegel fait un très intéressant commentaire de ce fragment dans le chapitre qu'il consacre à l'ironie romantique. (*Le premier romantisme allemand*, PUF, 1996, p. 215 sqq.)

fatalité »⁵². Sans énoncer tous les procédés⁵³, on peut en relever certains : par exemple, la complexité des anachronies telles que les définit Gérard Genette⁵⁴ (et les anachronismes affichés comme la découverte de l'Amérique et la prise de la Bastille⁵⁵) ; la mise en contrepoint de commentaires historiques extra-diégétiques et les méta-discours qui fragmentent l'unité de la diégèse⁵⁶ ; le mélange des registres de langue – du familier au soutenu avec des incursions ponctuelles dans l'argot lorsque Gringoire comparaît devant le roi des Argotiers⁵⁷ – ; la discursivité ironique et la pratique du soliloque – dont Gringoire, encore, est le champion⁵⁸ – ; la dissimulation du personnage sous une double apparence (Esméralda « fée » et « bohémienne », Louis XI « compère tourangeau ») ; la thématique du chaos⁵⁹.

Pour Henri Meschonnic, « *Notre-Dame de Paris* n'est pas seulement illusionnisme » (XV) dû à la construction dramatique faite « par un montreur qui noue et dénoue les événements, les passions » (XIV) ; « le roman y est aussi destruction de la fiction par l'ironie » (XV), car « l'unité du livre n'est pas dans le roman comme fiction » (XVI).⁶⁰ C'est cette remise en question de l'adhésion complète de l'auteur à son récit que Hugo impose à son roman en 1831.

La dramatisation comme point de vue sur l'histoire

« Car la poésie vraie, la poésie complète est dans l'harmonie des
contraires »⁶¹

La dramatisation s'aperçoit lorsqu'on passe du premier projet au roman définitif. Dans le roman définitif, on constate d'importants changements et une dramatisation accrue quant aux lieux et aux personnages ; il y a dégradation et amplification en contrepoint d'une réflexion sur le temps et sur la civilisation en lien avec l'historisation. Paris devient le lieu majeur dont Hugo dresse le plan d'ensemble dans « Paris à vol d'oiseau », historiquement évoqué dans une perspective à la fois positive (le Paris des trois cités qui ordonnent le « chaos des rues »), et pessimiste dans la réflexion sur le Paris moderne (« nos pères avaient un Paris de pierre, nos fils auront un Paris de plâtre »⁶²). Jacques Seebacher, dans la *Notice* qu'il consacre au roman, remarque que d'un plan à l'autre, tout se passe à Paris, lieu majeur, – propice au drame – et non plus à Plessis-lès-Tours :

« Au lieu de s'ordonner autour d'un voyage, d'une quête plus ou moins chevaleresque ou mystique, comme chez le Scott de *Quentin Durward*, comme *Han d'Islande* ou comme dans le projet primitif de *Notre-Dame*, toute l'action se joue à Paris, autour de la cathédrale, que hantent Frollo et Quasimodo, et où la Esméralda trouve asile. Laquelle cathédrale est

⁵² Roman I, Laffont, *Notice*, p. 935.

⁵³ Voir Henri Meschonnic, *Vers Le Roman Poème Les romans de Hugo avant Les Misérables*, *opus cit.* p. XV-XVI ; voir aussi communication d'Yvette Parent au Groupe Hugo, du 14 juin 2014 : « Victor Hugo et l'ironie romantique ».

⁵⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, « Temps du récit » p. 77 ; voir aussi analepse (rétrospection), prolepse (anticipation), p. 90 et 105. Hugo pratique, par exemple, l'analepse – avec incursion de l'auteur dans son récit, par des remarques telles que celle-ci : « Revenons à Paris et au XV^e siècle » –, et la prolepse, quand Coppénole annonce à Louis XI que l'heure du peuple viendra. (Roman I, p. 588).

⁵⁵ Roman I, p. 539 et 822.

⁵⁶ La diégèse est définie par Gérard Genette dans *Figures III* comme récit limité à l'histoire proprement dite, séparée de l'énonciation, c'est à dire de la façon dont elle est racontée. Le terme *diégèse* a été emprunté aux théoriciens du récit cinématographique.

⁵⁷ Il y peu d'argot néanmoins dans *Notre-Dame de Paris* comparativement avec *Le Dernier jour d'un condamné* et *Les Misérables*.

⁵⁸ Il soliloque comme Ursus dans *L'Homme qui rit*. « – Damnés Parisiens ! Se dit-il en lui-même (car Gringoire, en vrai poète dramatique, était sujet aux monologues), les voilà qui m'obstruent le feu ! » Roman I, Laffont, p. 537.

⁵⁹ Hugo reprend à Schlegel l'idée d'un chaos systématique que la pensée finit par ordonner. Le mot est sept fois présent dans *Notre-Dame* : comme métaphore géographique (« chaos des rues des rues noires » de Paris, corrigé par le plan d'ensemble (Roman I, p. 585) ; « chaos [juridique] du moyen-âge », irrattrapable (*ibid.* p. 597) ; chaos temporel de la civilisation, corrigé par le christianisme (*ibid.* p. 620) ; chaos provoqué par la destruction de l'architecture et compensé par l'imprimerie (*ibid.* p. 624).

⁶⁰ Henri Meschonnic, *Vers Le Roman Poème*, *opus cit.* CFL, t. III, p. XIV, XV-XVI.

⁶¹ *Hugo Cromwell*, *Préface*, *opus cit.* p. 79.

⁶² Roman I, Laffont, p. 589.

située entre le palais que les rois ont abandonné à la justice et la Bastille où descend Louis XI quand il quitte son Plessis près de Tours, tandis que de part et d'autre de la Seine, la Grève et son Parloir aux Bourgeois au nord, et l'Université au sud complètent la mise en croix du drame. »⁶³

Hors les murs, mais à proximité, Montfaucon et sa cave sont le lieu final de l'*anankè*, où se retrouvent bourreau et victimes.⁶⁴

La cathédrale est le second lieu du drame dans le roman ; Quasimodo en est l'âme, « hippogriffe de bronze vivant, moitié homme, moitié cloche »⁶⁵ suspendu symboliquement au-dessus de l'abîme. Elle est le lieu de l'asile où se confrontent Claude Frollo et Esméralda, Claude Frollo et Quasimodo, et elle est l'enjeu d'une bataille et d'une amende honorable sur le parvis.

Les héros subissent aussi des changements dans leur mise en scène. Dans *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, madame Hugo cite une lettre d'Eugène Sue, sans en donner la date :

« J'ai *Notre-Dame* ; je l'ai eue un des premiers, je vous jure (...) Je vous dirai encore, monsieur, qu'à part toute la poésie, toute la richesse de pensée et de drame, il y a une chose qui m'a bien vivement frappé. C'est que, Quasimodo résumant pour ainsi dire la bonté d'âme et de dévouement, – Frollo l'érudition, la science, la puissance intellectuelle, – Châteaupers la beauté physique, – vous avez eu l'admirable pensée de mettre ces trois types de notre nature face à face avec une jeune fille naïve, presque sauvage au milieu de la civilisation pour lui donner le choix, et de faire ce choix si profondément femme. »⁶⁶

Eugène Sue rend certes justice à Quasimodo en précisant sa valeur symbolique, mais il réduit son rôle à cette seule symbolique dans le parallèle qu'il crée avec Claude Frollo, « la science », et Châteaupers « la beauté physique ». Quant à Esméralda « naïve (...) si profondément femme », elle n'est pour Eugène Sue qu'une image conventionnelle de la femme toujours séduite par la « beauté ». Hugo, lui, la marie avec « la bonté et le dévouement », mais pour éviter que le dénouement ne consacre le triomphe des bons sentiments, il reprend le conte de *La Belle et la Bête*⁶⁷, refuse la transformation finale de la bête en prince charmant et fait se célébrer chastement les noces post-mortem. En refusant la fin heureuse du conte initial, il faisait de l'amour de Quasimodo pour Esméralda l'élément majeur d'un drame de l'amour impossible. Amours impossibles aussi, en parallèle, ceux de Claude Frollo pour Esméralda et d'Esméralda pour Phébus. Avec Quasimodo, bête et ange, s'impose un personnage auquel le roman confère une importance accrue⁶⁸, qui transcende le personnage collectif qu'est le peuple du fait de son amour pour Esméralda. Avec celle-ci, Quasimodo devient le symbole de tous les misérables, mais il se différencie à la fois du peuple démocratique qui n'existait pas dans le Paris du XV^e siècle, et de la foule versatile qui obéit à l'attrait des représentations et des supplices. Hugo choisit comme axe majeur de la diégèse d'incarner l'héroïsme dans les truands de la Cour des Miracles et l'empathie et le sublime dans deux misérables⁶⁹. Lorsque Esméralda fait acte de pitié et de pardon envers Quasimodo, Victor Hugo emploie le mot « sublime » pour qualifier son geste :

« C'eût été partout un spectacle touchant que cette belle fille, fraîche, pure, charmante et si faible en même temps, ainsi pieusement accourue au secours de tant de misère, de difformité et de méchanceté. Sur un pilori, ce spectacle était sublime. »⁷⁰

Quant à Quasimodo, l'acte par lequel il soustrait la jeune fille à la pendaison donne à son

⁶³ Jacques Seebacher, *Notre-Dame de Paris, Notice, opus cit.* p. 934.

⁶⁴ Pour deux ans, Olivier le Daim y sera le voisin de Quasimodo et d'Esméralda. Roman I, Laffont, p. 859.

⁶⁵ *Ibid.* p. 603.

⁶⁶ *Les Mémoires, opus cit.* p. 486.

⁶⁷ Ce conte fut rendu célèbre par Marie Leprince de Beaumont (1711-1780) dans *Le Magasin des enfants* en 1757. Dans la *Préface de Cromwell*, Hugo avait évoqué *la Belle et la Bête* (« L'Antiquité n'aurait pas fait *la Belle et la Bête* », *Hugo Cromwell, opus cit.* p. 75), comme exemple de contraste entre le beau et le laid, caractéristique de la « Muse moderne » qu'il invoquait dans cette même préface.

⁶⁸ Quasimodo n'est que « le sonneur » dans le premier plan, et n'apparaît sous le nom de Quasimodo, qu'associé à un nommé Matifas dans les ajouts faits au premier plan en juin ou juillet 1830. Matifas, devenu anonyme, n'est plus que le deuxième homme dans le roman.

⁶⁹ En cela, il applique au roman la technique du *point d'optique* par lequel il définissait le théâtre dans la *Préface de Cromwell. Hugo Cromwell, opus cit.* p. 90.

⁷⁰ Roman I, Laffont, p. 660.

créateur l'occasion de le montrer en héros, triomphant de l'injustice sociale, du clergé et du roi :

« Il était beau, lui cet orphelin, cet enfant trouvé, ce rebut, il se sentait auguste et fort, il regardait en face cette société dont il était banni, et dans laquelle il intervenait si puissamment, cette justice humaine à laquelle il avait arraché sa proie, tous ces tigres forcés de mâcher à vide, ces sbires, ces juges, ces bourreaux, toute cette force du roi qu'il venait de briser, lui infirme, avec la force de dieu. Et puis c'était une chose touchante que cette protection tombée d'un être si difforme sur un être si malheureux, qu'une condamnée à mort sauvée par Quasimodo. C'était les deux misères extrêmes de la nature et de la société, qui se touchaient et qui s'entraidaient. »⁷¹

À l'inverse, le poète, le prêtre, le roi et le capitaine apparaissent par contraste dans l'éclairage cru de ce qu'ils sont : le poète sans courage et sans talent, le prêtre sans empathie et sans foi, le roi sans générosité au sens cornélien du terme, et le capitaine sans honneur. C'est Alfred Nettement qui apporte à Hugo son plus bel hommage dans son *Histoire de la littérature sous le gouvernement de Juillet*, en regrettant que « la hiérarchie morale » soit « prise au rebours de la hiérarchie sociale ». ⁷²

Un des changements les plus importants, auquel se livre Hugo dans la distribution des rôles depuis le premier plan, concerne Gringoire, le poète, qui perd de son aura romanesque et devient uniquement comique. Dans le premier plan, une suite imposante de chapitres était consacrée aux efforts qu'il faisait pour sauver Esméralda. Il mettait en rapport Clopin Trouillefou le roi des Argotiers et Coppenole le chaussetier flamand, et celui-ci avec Louis XI⁷³. Il se faisait alors l'intermédiaire entre les forces antagonistes, et l'avocat des victimes auprès du pouvoir et correspondait ainsi au héros scottien : un « héros médiocre » ou « moyen[s] » selon Georges Lukacs.⁷⁴ À bout d'expédients pour sauver Esméralda, il finissait par se substituer à elle dans sa prison et était pendu à sa place. Dans le roman, au chapitre 5 du livre X de l'œuvre définitive, quand il est traîné devant Louis XI comme émeutier, ce n'est plus la grâce d'Esméralda qu'il demande, c'est la sienne. Le pathétique de son personnage a entièrement disparu pour faire place au ridicule. Il est l'anti-héros et l'anti-génie, l'auteur d'un *Mystère* auquel personne ne s'intéresse, philosophe éclectique qui finit jongleur et se console avec la chèvre Djali du drame qu'il a vécu⁷⁵. Hugo lui donne, comme pendant anticonformiste et courageux, Jehan Frolo, l'écolier qui ressemble à Villon et anticipe Gavroche ; lui aussi, rejoint les truands, et ses interventions libertaires ponctuent la diégèse. Avant d'être tué dans l'assaut de la cathédrale, il fredonne une petite chanson qui anticipe le mot d'ordre de l'anarchie à la fin du XIX^e siècle⁷⁶ :

« Et je n'ai, moi, / Par la sang-Dieu ! / Ni foi, ni loi / Ni feu, ni lieu / Ni roi / Ni Dieu ! »⁷⁷

La structure du roman est refondée sur la pluralité des quiproquo et des impasses voulus par *l'anankè* et par lesquels l'ensemble des victimes du pouvoir deviennent les victimes de l'histoire. L'ironie du sort veut que le peuple sans conscience de classe soit la première victime de ces malentendus⁷⁸. Avant tout spectateur, donc politiquement impuissant, le peuple de *Notre-Dame de Paris* regarde, parle à peine et toujours par interjections ; il se confond souvent comme : « populaire

⁷¹ *Ibid.* p. 747.

⁷² Alfred Nettement, *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de Juillet*, Lecoffre et C^{ie}, Libraires-Éditeurs, 1859, t. II, p. 130.

⁷³ Il reste de ce contact entre Coppenole et Clopin leur fraternisation pendant la représentation du mystère (Roman I, Laffont, p. 520) ; Gringoire, lui, n'est jamais en relation directe avec Coppenole dans le roman.

⁷⁴ Georges Lukacs qualifie les figures centrales de Walter Scott agissant dans un contexte de crise de « héros médiocre » ou de « héros moyens » ; il en tire la conclusion que : « Scott choisit toujours ses figures principales de telle sorte qu'elles puissent, du fait de leur caractère et de leur destin, entrer en contact humain avec les deux camps. » Georges Lukacs, *opus cit.* p. 37.

⁷⁵ Le lecteur le voit même beaucoup plus soucieux de sauver la chèvre que la jeune fille.

⁷⁶ « Ni Dieu, ni maître » sera le titre du journal de Blanqui en 1880.

⁷⁷ Roman I, Laffont, p. 788.

⁷⁸ « Elle n'est pas encore ici la *personne* qu'est le faubourg dans *Les Misérables* », constate Henri Meschonnic, évoquant la foule dans *Notre-Dame*. CFL, t. III, *opus cit.* p. XVIII

parisien », avec la bourgeoisie qui regarde, elle aussi, les fêtes et les supplices.⁷⁹ Individuellement, le malentendu le plus poignant met en scène la Sachette, emblème d'aliénation ultime, sourde à tout ce qui n'est pas sa vengeance, incapable de ne pas généraliser sa haine à tous les bohémiens, et donc incapable de reconnaître son enfant dans cette bohémienne qui la nargue, croit-elle. C'est un malentendu aussi, lié à sa surdité, qui conduit Quasimodo, le « maladroit ami » à empêcher les truands de sauver Esméralda. Quasimodo, le « fils du peuple » le plus pauvre par ses origines, a la même interprétation que le prévôt de Paris quant à l'assaut des truands : « J'imagine que, puisque le peuple la vient arracher de son asile de Notre-Dame, c'est que cette impunité le blesse, et qu'il la veut pendre »⁸⁰, dit celui-ci à Louis XI. L'auteur insiste sur cette confusion et prend le lecteur à témoin :

« Le lecteur n'en est sans doute point à deviner que cette résistance inattendue qui avait exaspéré les truands venait de Quasimodo. Le hasard avait par malheur servi le brave sourd. »⁸¹

Avec une certaine ironie à l'égard de son personnage, Hugo, qui l'a voulu sourd, le rend incapable d'entendre le discours de Robin Trouillefou qui explique à l'évêque de Paris que les truands viennent sauver leur sœur de la pendaison.

À l'autre extrémité de l'échelle sociale, il y a surdité aussi chez le roi qui se trompe sur le sens de la révolte. Mais le malentendu ne lui est pas fatal. La présentation de la personne royale doit beaucoup à Philippe de Commines et à d'autres chroniqueurs du moyen-âge que Hugo consultait à la Bibliothèque royale⁸². Hugo ne reprend pas les aspects les plus morbides des actes de cruauté prêtés à Louis XI par certains chroniqueurs du XV^e siècle⁸³ et ignore les pendus qui ornaient, selon Walter Scott dans *Quentin Durward*, les jardins du château de Plessis-lès-Tours, mais insiste sur l'autoritarisme du roi. Son personnage a subi des changements en passant du premier plan au roman, au détriment du romanesque et du pittoresque et au bénéfice de la satire psychologique et politique. Les chapitres consacrés à la demande de grâce dans le premier plan ont disparu ; on est donc loin d'*Hernani*, du questionnement de Don Carlos devant le tombeau de Charlemagne et d'une éventuelle rédemption du souverain par la clémence régalienn⁸⁴. Sa mort prochaine n'est plus évoquée, ce qui ôte au roi un potentiel tragique⁸⁵. Dans le chapitre intitulé « Abbas Beati Martini », Louis XI, sous le nom de « compère Tourangeau », est le visiteur anonyme de l'archidiacre dans la cathédrale, et s'intéresse à sa capacité d'alchimiste à faire de l'or⁸⁶. Tout au long du chapitre 5 du livre X (« Le retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France »), Hugo le montre à la Bastille, isolé dans sa forteresse et se trompant au début sur le sens de l'émeute. Il banalise son propre

⁷⁹ « Cette exclamation de détresse, loin d'émuvoir les compassions, fut un surcroît d'amusement au bon populaire parisien qui entourait l'échelle, et qui, il faut le dire, pris en masse et comme multitude, n'était alors guère moins cruel et et moins abruti que cette horrible tribu des truands chez laquelle nous avons déjà mené le lecteur, et qui était tout simplement la couche la plus inférieure du peuple. » Roman I, Laffont, p. 659.

⁸⁰ *Ibid* p. 824.

⁸¹ *Ibid*. p. 795.

⁸² Voir Jacques Seebacher, Roman I, Laffont, *opus cit.* p. 935. Hugo, lui-même, cite Jean de Troye ; voir note 129, *infra*.

⁸³ Michelet dans son *Histoire de France* insiste sur la partialité des chroniqueurs du XV^e siècle attachés au camp adverse, et notamment sur celle du « greffier qui écrivit la *Chronique scandaleuse* ». Jules Michelet, *Histoire de France*, Librairie Jules Hachette, 1844, T. 6, Livre XIII, p. 492. (Sur Gallica). Sur les mythes qui ont construit ce qu'on nomme la légende noire de Louis XI, voir aussi Jacques Heers, *Louis XI Le métier de roi*, Perrin, 1999 ; et Paul Murray Kendall, *Louis XI «... L'universelle araigne... »*, Fayard, 1971.

⁸⁴ « Don Carlos – Je t'ai crié par où faut-il que je commence ? / Et tu m'as répondu : – Mon fils, par la clémence ! » *Hernani*, acte IV, scène 5.

⁸⁵ Dans le premier plan de *Notre-Dame de Paris*, un chapitre était intitulé : « Arrivée. Archer pendu pour avoir parlé de la mort du Roi. »

⁸⁶ Cet épisode de la visite de Louis XI sous le nom de « compère Tourangeau » évoque la première apparition du roi dans *Quentin Durward* sous le nom de « maître Pierre ».

personnage historique par les aspects caricaturaux de sa légende⁸⁷ : les cages de bois où il enferme ceux qui le gênent, sa peur de la mort, sa dévotion superstitieuse et maniaque, son avarice, et, s'il n'y a pas de bouffon du roi près de Louis XI, c'est que le roi lui-même joue fort bien ce rôle par les revirements de son attitude à l'égard des truands. Par ironie du sort⁸⁸, c'est d'abord Quasimodo croyant que les assaillants menacent Esméralda qui défait l'émeute, non le roi.

Les truands sont aussi victimes d'un quiproquo qui coûte la vie à la plupart d'entre eux : Robin Trouillefou croit s'adresser à l'évêque de Paris et au conseiller « en la cour de parlement » devant la cathédrale, mais c'est le roi qui se sent visé et fait achever par ses gens d'armes ce que Quasimodo a commencé.

Claude Frolo a sur les autres personnages l'avantage de savoir qu'il est instrument et victime de l'*anankè*. Il est porteur de la vision fataliste que Hugo a de l'histoire, mais essaie de combattre le destin par l'*hermétique* et la recherche alchimique de la fabrication de l'or⁸⁹. Celui qui pour Eugène Sue symbolise *la science*, échoue lamentablement.

Un roman philosophico historique

Écrivant aux alentours de 1820 dans *Le Conservateur Littéraire*⁹⁰, Hugo évoquait l'histoire de manière ironique et inquiète, pressentant qu'il allait être cet homme dont « le Temps passé » serait le propos constant :

« Sinbad le marin ou je ne sais quel autre personnage des *Mille et une nuits*, trouva un jour au bord d'un torrent un vieillard exténué qui ne pouvait passer ; il lui prêta le secours de ses épaules, et le bonhomme, s'y cramponnant alors avec une vigueur diabolique, devint tout à coup le plus impérieux des maîtres et le plus opiniâtre des écuyer. Voilà, à mon sens, le cas de tout homme aventureux qui s'avise de prendre le Temps Passé sur son dos pour lui faire traverser le Léthé, c'est à dire d'écrire l'histoire. »⁹¹

En constatant l'emploi déconcertant que Hugo fait de l'histoire, Guy Rosa dans sa communication « Victor Hugo : histoire vécue, histoire écrite », insiste sur l'impossibilité de le définir comme historien et philosophe de l'histoire en faisant abstraction de son rapport personnel aux événements historiques :

« Car toutes les difficultés que rencontrent l'étude du sujet « Victor Hugo et l'histoire » entendu au sens de « Victor Hugo historien et philosophe de l'histoire » : une œuvre saturée d'histoire sans aucun livre d'historien ; des romans et des drames méritant l'épithète « historiques » que l'auteur leur refuse tout en affirmant que l'histoire est bien leur objet et non leur cadre seulement ; un grand ouvrage représentant l'histoire entière du genre humain mais divisé en plusieurs séries et régressant vers la légende ; des doctrines de philosophie de l'histoire aussi changeantes qu'à chaque fois péremptoires ; l'avortement donc des entreprises totalisantes dans une pratique fragmentaire, voire ouvertement anecdotique – tout ce brouillard se lève et laisse voir un paysage varié mais simple dès lors qu'on admet que Hugo représente moins l'histoire elle-même que le rapport des hommes à l'histoire. À commencer par le sien propre. »⁹²

Historien, Victor Hugo affirme tantôt l'être, tantôt ne l'être pas dans ses œuvres jusqu'en 1830 – *Notre-Dame de Paris* compris – en même temps qu'il construit une poétique en apparence

⁸⁷ Jacques Heers s'interroge sur la mauvaise réputation de Louis XI chez certains historiens : « Pourquoi l'histoire n'a-t-elle retenu que la légende noire, que les images d'un roi médiocre, pervers, cynique ? Ses gens en présentaient, bien sûr, une autre toute différente, qui n'a pas, à beaucoup près, connu la même fortune (...) Ces choix remontent à l'époque même (...) Au temps de Louis XI, les historiographes bourguignons, plus nombreux et peut-être de plus haute qualité, l'ont emporté par des mémoires et des récits beaucoup plus riches en anecdotes (...) récits souvent enrichis de longues descriptions capables de séduire et rester en mémoire. Longtemps après, les historiens et surtout les romanciers du XIX^e siècle, séduits à leur tour, les ont, sans beaucoup y changer, recopiés, donnant plus de force encore aux sinistres figures. » Jacques Heers, *Louis XI*, Librairie Académique Perrin, 1999, p. 140.

⁸⁸ Le chapitre s'intitule d'ailleurs « Un maladroit ami ».

⁸⁹ L'hermétisme rassemble plusieurs doctrines dont beaucoup sont occultes et dont l'origine est à la fois égyptienne, culte de Thoth (dieu des morts), et grecque, culte d'Hermès. Au moyen âge, les alchimistes qui cherchaient la pierre philosophale, se réclamaient de cette tradition.

⁹⁰ Au Temps du « Conservateur Littéraire », 1819-1821, par Bernard Leuilliot, CFL, t. I, p. XVIII.

⁹¹ *Histoire Générale de France, Deuxième article*, Le Conservateur littéraire, CFL, t. I, p. 538.

⁹² Guy Rosa, « Victor Hugo : Histoire vécue, histoire écrite », communication au Groupe Hugo, Équipe de recherche « Littérature et civilisation du XIX^e siècle, du 19 octobre 2002, p. 3.

contradictoire dans plusieurs textes où il revendique le bon usage de l'histoire dans l'œuvre littéraire. Il affirme dans l'article qu'il consacre en 1823 à *Quentin Durward* qu'« un romancier n'est pas un chroniqueur »⁹³, mais il corrige les erreurs de Walter Scott⁹⁴ ; il s'excuse de ces « chicanes chronologiques », mais avoue le plaisir qu'il a à montrer son érudition :

« En remportant un léger triomphe de pédant sur un aussi illustre *antiquaire*, nous ne pouvons nous défendre de cette innocente joie qui transportait son Quentin Durward lorsqu'il eut désarçonné le duc d'Orléans et tenu tête à Dunois, et nous serions tenté de lui demander pardon de notre victoire, comme Charles-Quint au pape : *Sanctissime pater, indulge victori.* »⁹⁵

En étant à son tour *antiquaire*, Hugo justifiait à l'avance les nombreuses remarques savantes qui émailleraient *Notre-Dame* par la suite, où Paris serait : « (...) une ville homogène, un produit architectural et historique du moyen-âge, une chronique de pierre »⁹⁶, dont Sauval lui fournirait la description.⁹⁷ Mais le Hugo royaliste et chrétien qu'il est en 1823 limite le rôle du chroniqueur dans son article sur *Quentin Durward*, en lui imposant ce qu'il nomme « la vérité morale » – qui deviendra par la suite le droit qu'a l'écrivain d'interpréter les faits :

« L'histoire dit bien quelque chose de tout cela, mais j'aime mieux croire au roman qu'à l'histoire, parce que je préfère la vérité morale à la vérité historique. »⁹⁸

Au début du XIX^e siècle, écrire l'histoire est lui donner un sens pour l'avenir à la lumière de la grande rupture révolutionnaire du siècle précédent. Sur ce point, Hugo fait dans *Notre-Dame de Paris* une réponse ambiguë. Dans le rapport à l'histoire de Victor Hugo écrivain, avant 1830, entrent en jeu les éléments de son histoire personnelle ; dans sa période de jeune royaliste, sa propre histoire a nourri l'idée négative qu'il se faisait des événements de la période révolutionnaire. Dans la *Préface des Odes et Ballades* de 1824, il constatait l'importance de la Révolution française et ses conséquences sur la littérature de son temps.

Il faut en convenir, un mouvement vaste et profond travaille intérieurement la littérature de ce siècle (...) En effet, si, après une révolution politique qui a frappé la société dans toutes ses sommités et dans toutes ses racines (...) après une commotion effrayante et qui n'a rien laissé dans le cœur des hommes qu'elle n'ait remué, rien dans l'ordre des choses qu'elle n'ait déplacé ; si, disons-nous, après un si prodigieux événement, nul changement n'apparaissait dans l'esprit et le caractère d'un peuple, n'est-ce pas alors qu'il faudrait s'étonner, et d'un étonnement sans bornes ?... »⁹⁹

Mais il affirmait aussi que :

« La littérature présente, telle que l'ont créée les Chateaubriand, les Staël et les La Mennais n'appartient donc en rien à la révolution »¹⁰⁰.

Pour Victor Hugo, le fait de constater en 1824 que la Révolution française avait provoqué un bouleversement dans le cours des événements passés, ne prouvait pas qu'elle ait donné un sens à

⁹³ *Quentin Durward ou l'Écossais à la cour de Louis XI, La Muse Française*, juillet 1823, CFL, t. II, p. 437.

⁹⁴ « Nous nous bornerons à lui faire observer que le mot placé par lui dans la bouche du fou du duc de Bourgogne sur l'arrivée du roi Louis XI à Péronne, appartient au fou de François I^{er}, qui le prononça lors du passage de Charles-Quint, en 1535. L'immortalité de ce pauvre Triboulet ne tient qu'à ce mot, il faut le lui laisser. Nous croyons également que l'expédient ingénieux qu'emploie l'astrologue Galéotti pour échapper à Louis XI avait déjà été imaginé quelque mille ans auparavant par un philosophe que voulait mettre à mort Denys de Syracuse (...) » *Ibid.* p. 437.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Roman I, Laffont, p. 588.

⁹⁷ Henri Sauval (1623-1676), auteur d'une *Histoire et recherches des Antiquités de la Ville de Paris*, en 1724, rééditée comme *Paris Ancien et Moderne*.

⁹⁸ *Sur Quentin Durward*, CFL, tome II, p. 437.

⁹⁹ *Odes et Ballades*, préface de 1824, Poésie I, p. 59.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 60. Il précisait : « La littérature peut être en partie le *résultat* de la révolution sans en être l'*expression*. » *Ibid.* p. 59.

l'histoire. En 1827 dans un texte qui fit primitivement partie de la *Préface de Cromwell*¹⁰¹, Hugo s'interrogeait encore sur le caractère positif des événements historiques quant à leur lien avec le principe de liberté :

« Le principe d'autorité fera place au principe de liberté, qui, pour être plus humain, n'est pas moins divin. Nous ne savons : mais, si cela doit être, si l'Amérique doit offrir le quatrième acte de ce drame des siècles, il sera certainement bien remarquable qu'à la même époque où naissait l'homme qui devait, préparant l'anarchie politique par l'anarchie religieuse, introduire le germe de mort dans la vieille société européenne (corrigé en mars 1834 par : *la vieille société royale et pontificale d'Europe*), un autre homme ait découvert une nouvelle terre, future asile de la civilisation fugitive ; qu'en un mot, Christophe Colomb ait trouvé un monde, au moment où Luther allait en détruire un autre. »¹⁰²

Cette interrogation sur le sens progressif de l'histoire suscite une double réponse de la part de Hugo dans *Notre-Dame de Paris*. L'une des réponses est l'anticipation qui lui fait choisir Mirabeau comme artisan de la destruction de la féodalité au bénéfice du peuple :

« Louis XI, cet infatigable ouvrier qui a si largement commencé la démolition de l'édifice féodal, continué par Richelieu et Louis XIV au profit de la royauté, et achevé par Mirabeau au profit du peuple. »¹⁰³

Réponse positive qui fait succéder la souveraineté populaire à la monarchie absolue. L'autre réponse concerne l'*anankè* et le fatalisme. Guy Rosa explique « l'impuissance historique » à laquelle sont condamnés les personnages de *Notre-Dame de Paris* par le caractère dramatique de l'histoire elle-même :

« Ses drames – ou ses romans – ne sont point drames historiques – ayant l'histoire pour objet – mais drames de l'histoire : ayant l'histoire non pour cadre, moins encore pour décor, mais pour enjeu et pour protagoniste. Ils montrent l'impossibilité de s'en rendre maître, une impuissance historique généralisée. Dévergondés, stupides, faibles ou fous, aucun des rois de la longue galerie du trône que la fiction fait visiter n'exerce le moindre pouvoir sur une histoire dont ils sont pourtant sujets de droit – sinon de droit divin. Cromwell aspire en vain à le devenir et ne garde qu'en y renonçant la maîtrise des événements – pas pour plus d'un an. Le fondateur de la monarchie absolue, Louis XI, n'en a pas pour plus longtemps et, retranché dans une Bastille déjà lézardée, donne des ordres aussi contraires à ses intérêts qu'à la religion. »¹⁰⁴

Dans *Notre-Dame*, Claude Follo, s'adressant à lui-même en même temps qu'à Jacques Charmolue, magistrat inquisiteur, constate l'éternel retour de l'écrasement du plus faible par le plus fort et évoque la toile de l'araignée comme symbole de la fatalité :

« ...tu n'as pas vu cette subtile toile d'araignée tendue par le destin entre la lumière et toi, tu t'y es jeté à corps perdu, misérable fou, et maintenant tu te débats, la tête brisée et les ailes arrachées, entre les antennes de fer de la fatalité ! – Maître Jacques ! Maître Jacques ! Laissez faire l'araignée ! »¹⁰⁵

Est-ce le fait du hasard si une chronique du XV^e siècle, conservée à la Bibliothèque royale fréquentée par Hugo en juin 1830, qualifiait d'« universelle araignée » le personnage historique de Louis XI ?¹⁰⁶

Philosophiquement, Hugo justifie les aspects fatalistes de sa vision de l'histoire par la présence du bien et mal au sein de la nature humaine, constat qu'il met au compte du christianisme dans la

¹⁰¹ *Fragment d'histoire, Littérature et philosophie mêlées*, notice et notes de Anthony R. W. James, Critique, Laffont, p. 167-172. Dans une note explicative, A.R.W. James précise : « La quasi totalité de ce texte a fait primitivement partie de la préface de *Cromwell* ; il en a été écarté vers le 5 octobre 1827, car son allure tant soit peu pessimiste ne concordait pas avec le mouvement que Hugo voulait donner à cette préface. Sous le titre *Fragment*, il parut dans la *Revue de Paris* de juin 1829 ». *Ibid.* p. 733, note 26.

¹⁰² *Ibid.* p. 172.

¹⁰³ Roman I, Laffont, p. 792.

¹⁰⁴ Guy Rosa, *opus cit.* p. 5.

¹⁰⁵ Roman I, Laffont, p. 694. Le symbole de la mouche prisonnière de l'araignée revient souvent dans *Notre-Dame de Paris* et se retrouve plusieurs fois dans les œuvres suivantes.

¹⁰⁶ Michelet reprend le terme entre guillemets au tome 6 de son *Histoire de France* et une note précise : « Ce mot violent est de Chastellain. Il fait dire au lion de Flandre : "J'ai combattu l'universel araignée". » Chastellain (éd. 1836), notice de M. Buchon p. XXXVI ». Michelet, *Histoire de France Louis XI et Charles le Téméraire*, Librairie Jules Lemaître, 1844, T. 6, Livre XIII, p. 76.

Préface de Cromwell, et dont il tire une vision mélancolique :

« C'est alors que l'œil fixé sur des événements tout à la fois risibles et formidables et sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique que nous observions tout à l'heure, 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 ; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient. »¹⁰⁷

Dans *Notre-Dame de Paris*, il prononce la condamnation de la religion sous son aspect dogmatique, et la page est tournée du « moyen-âge sacerdotal » qu'il évoquera encore dans son annonce de la *Quiquengrogne*, le roman qu'il n'écrira pas. Sous l'influence de l'esprit « de critique philosophique », il fait de l'opposition entre l'art roman (« architecture de caste ») et l'art gothique (« architecture de peuple ») le signe du progrès de la « libre pensée »¹⁰⁸ :

« Toute civilisation commence par la théocratie et finit par la démocratie. Cette loi de liberté succédant à l'unité est écrite dans l'architecture. Car, insistons sur ce point, il ne faut pas croire que la maçonnerie ne soit puissante qu'à édifier le temple, qu'à exprimer le mythe et le symbolisme sacerdotal, qu'à inscrire en hiéroglyphes sur ses pages de pierre les tables mystérieuses de la loi. S'il en était ainsi, comme il arrive dans toute société humaine un moment où le symbole sacré s'use et s'oblitére sous la libre pensée, où l'homme se dérobe au prêtre, où l'excroissance des philosophies et des systèmes rongent la face de la religion, l'architecture ne pourrait reproduire ce nouvel état de l'esprit humain, ses feuillettes, chargés au recto, seraient vides au verso de la page, son livre serait incomplet. Mais non. »¹⁰⁹

Le triomphe de l'imprimerie « seconde Babel du genre humain¹¹⁰ » – et bien que celle-ci nuise au livre architectural – est aussi, selon Hugo, un progrès de l'intelligence.¹¹¹

Les deux interprétations contraires qu'il donne des événements passés, traduisent chez Victor Hugo l'hésitation qu'il éprouve à trouver un sens positif à l'histoire contemporaine dont il est lui-même témoin. Il s'ensuit un anachronisme de fait dans sa façon de relater les faits historiques. Hugo, quand il évoque le XV^e siècle, n'échappe pas à l'anachronisme, qui selon Gœthe est dans toute évocation des œuvres du passé :

« Selon nous, toute poésie est faite d'anachronismes, il faut toujours attribuer au temps passé que nous évoquons pour le raconter à notre façon à nos contemporains une civilisation plus haute que celle qu'il possédait (...) *L'Iliade* et *l'Odyssée*, toutes les tragédies, tout ce qui nous est parvenu de vraie poésie, tout ne respire qu'anachronismes ; ils sont la vie même de ces œuvres ; il n'y a pas une scène qui ne fasse quelque emprunt à la vie contemporaine pour être assimilable, je dirai plus pour être supportable ; et nous n'avons pas agi autrement dans ces derniers temps avec le moyen-âge. »¹¹²

Faire revivre Paris au moyen-âge dans *Notre-Dame de Paris*, c'est, pour Hugo, en constater en même temps la mort prochaine du fait de la destruction architecturale opérée à son époque. C'est être anachronique en luttant contre le vandalisme de son temps et faire de *Notre-Dame de Paris* un livre de circonstance au service de son action militante. Il y évoque, dans plusieurs chapitres, le Paris du XV^e siècle dans : « Paris à vol d'oiseau », « Notre-Dame », et « Ceci tuera cela »¹¹³ et confronte la beauté du passé architectural à la médiocrité de l'urbanisme contemporain :

« Le Paris d'il y a trois cent cinquante ans, le Paris du XV^e siècle, était déjà une ville géante. Nous nous trompons en général, nous autres Parisiens, sur le terrain que nous croyon avoir gagné depuis. Paris, depuis Louis XI, ne s'est pas

¹⁰⁷ *Hugo Cromwell, Préface*, p. 69. Il écrit aussi : « De ce sentiment, qui avait été pour Caton païen le désespoir, le christianisme fit la mélancolie. » Ibid. p. 68.

¹⁰⁸ Roman I, Laffont, p. 622.

¹⁰⁹ Ibid. p. 620.

¹¹⁰ Ibid. p. 628.

¹¹¹ Roman I, Laffont, p. 623-624. Hugo donne pour exemple la réforme : « Avant l'imprimerie, la réforme n'eût été qu'un schisme, l'imprimerie l'a fait révolution. », *ibid.* p. 625.

¹¹² *Conversations de Gœthe pendant les dernières années de sa vie 1822 1832*, t. 2, Charpentier et Fasquelle, p. 420-421. Sur Gallica.

¹¹³ La chronologie de la rédaction situe respectivement « Notre-Dame » en octobre 1830, « Paris à vol d'oiseau » en octobre 1830 et février 1831 et « Ceci tuera cela » en janvier 1831. Roman I, Laffont, p. 945.

accru de beaucoup plus d'un tiers. Il a, certes, bien plus perdu en beauté qu'il n'a gagné en grandeur. »¹¹⁴

Cet hommage, rendu par l'écrivain dans le roman à une architecture en voie de disparition, est dans la continuité de ce qu'il avait écrit en 1825 dans le texte « Sur la destruction des monuments de France », publié en 1829 dans la *Revue de Paris*¹¹⁵. Ce texte fut repris et complété dans *Guerre aux démolisseurs* (avec comme subdivision *1825, 1832*) et fut publié en 1834 dans *Littérature et philosophie mêlées*¹¹⁶ :

« Nous avons quarante-quatre mille lois dont nous ne savons que faire, quarante-quatre mille lois sur lesquelles il y en a à peine dix de bonnes. Tous les ans, quand les chambres sont en chaleur, elles en pondent par centaines, et, dans la couvée, il y en a tout au plus deux ou trois qui naissent viables. On fait des lois sur tout, pour tout, contre tout, à propos de tout. Pour transférer les cartons de tel ministère d'un côté de la rue de Grenelle à l'autre, on fait une loi. Et une loi pour les monuments, une loi pour l'art, une loi pour la nationalité de la France, une loi pour les souvenirs, une loi pour les cathédrales, une loi pour les grands produits de l'intelligence humaine, une loi pour l'œuvre collective de nos pères, une loi pour l'histoire, une loi pour l'irréparable qu'on détruit, une loi pour ce qu'une nation a de plus sacré après l'avenir, une loi pour le passé, cette loi juste, bonne, excellente, sainte, utile, nécessaire, indispensable, urgente, on n'a pas le temps, on ne la fera pas. Risible ! risible ! Risible ! »¹¹⁷

Dans la *Note ajoutée à la huitième édition de Notre-Dame de Paris*, Hugo revendiquait l'importance de son combat contre le vandalisme de la bourgeoisie régnante et en appelait à « la jeunesse artiste » pour faire des « monuments nouveaux »¹¹⁸ :

« L'auteur exprime et développe dans un de ces chapitres (« Ceci tuera cela »), sur la décadence actuelle de l'architecture et sur la mort, selon lui, aujourd'hui presque inévitable de cet art-roi, une opinion malheureusement 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 (...) 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. »¹¹⁹

La réflexion sur l'architecture de Paris au moyen-âge dans *Notre-Dame de Paris* s'inscrit dans le contexte d'une réflexion d'ensemble sur l'architecture à l'échelle des civilisations passées. À la différence de la veine folkloriste dont Herder fut l'initiateur à la fin du XVIII^e siècle en Allemagne, Hugo ne pense pas l'histoire nationale en fondant la nation sur la filiation exclusive avec une tradition linguistique homogène¹²⁰ ; un peuple peut se réclamer de plusieurs langues et être multiculturel comme l'est celui de la Cour des Miracles. Le peuple, comme agent de poésie, est certes présent dans le roman de Victor Hugo comme bâtisseur de cathédrale, mais – contrairement aux thèses d'outre-Rhin – le peuple créateur de mythes et de légendes est cosmopolite : l'art gothique que Hugo a choisi comme exemple s'est répandu dans toute l'Europe au moyen-âge.

Au nom de « la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre »¹²¹, comme il le dit dans la *Note Ajoutée À L'Édition Définitive de Notre-Dame de Paris* en 1832, Hugo élargit son propos sur l'architecture à l'échelle des siècles et donne pour symbole aux monuments de tous les temps, la vision fantastique de la tour de Babel :

« ... les grands produits de l'architecture sont moins des œuvres individuelles que des œuvres sociales ; plutôt l'enfantement des hommes 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

¹¹⁴ Roman I, Laffont, p. 575.

¹¹⁵ Voir C.F.L., t. II, p. 569, note 1.

¹¹⁶ *Littérature et philosophie mêlées*, « Guerre aux démolisseurs », présenté et annoté par A.R.W. James, Critique, Laffont, 1985, p. 177-189.

¹¹⁷ *Ibid.* p.188-189.

¹¹⁸ *Notre-Dame de Paris*, « Note ajoutée à l'édition définitive », Roman I, Laffont, p. 493-495.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 494.

¹²⁰ Herder considère la poésie populaire et l'héritage linguistique comme les garants de l'âme d'un peuple (Volksseele) ; c'est en poussant à l'extrême cette thèse, que Fichte évoque le « génie du peuple » (Volksgeist) dans ses « Discours à la nation allemande » en 1807. Fichte écrit ces *Discours* en 1807, lors de l'invasion de la Prusse par Napoléon (« l'homme sans nom » selon lui). Les commentateurs sulfureux de Fichte le jugeront responsable du nationalisme agressif de la Prusse au XIX^e siècle, puis du national-socialisme au XX^e.

¹²¹ Voir note 17, *supra*.

formations. Chaque flot du temps superpose son alluvion, chaque race dépose sa couche sur le monument, chaque individu apporte sa pierre. Ainsi font les castors, ainsi font les abeilles, ainsi font les hommes. Le grand symbole de l'architecture, Babel, est une ruche. »¹²²

Selon lui, les religions, la philosophie, l'histoire et tous les arts recensés dans l'histoire des civilisations enregistrent des disparitions mais aussi des naissances¹²³. Des ruines sort finalement l'idée de progrès, autre interprétation du passé, pour laquelle Hugo convoque le *déluge* et l'*arche* de la *Genèse* comme équivalents métaphoriques dans le chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris* :

« Vienne un déluge, la montagne aura disparu depuis long-temps sous les flots, que les oiseaux voleront encore ; et qu'une seule arche flotte à la surface du cataclysme, ils s'y poseront, surnageront avec elle, assisteront avec elle à la décrue des eaux, et le nouveau monde qui sortira de ce chaos verra en s'éveillant planer au-dessus de lui, ailée et vivante, la pensée du monde englouti. »¹²⁴

Dans ce chapitre, les croisades sont pour Hugo « *un grand mouvement populaire* »¹²⁵, sous l'effet duquel « *l'architecture romane meurt* », et c'est le triomphe de l'art gothique, époque de liberté architecturale »¹²⁶ ; puis « L'architecture est détrônée. Aux lettres de pierre d'Orphée vont succéder les lettres de plomb de Gutenberg. *Le livre va tuer l'édifice* »¹²⁷, mais l'imprimerie vue sous un angle progressiste est un recommencement. Pour Hugo, « l'invention de l'imprimerie est donc « le plus grand événement de l'histoire », « la révolution-mère » :

« C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement, c'est la pensée humaine qui dépouille une forme et qui en revêt une autre, c'est le complet et définitif changement de peau de ce serpent symbolique qui, depuis Adam, représente l'intelligence. »¹²⁸

Dans *Notre-Dame de Paris*, par mises en abîme successives, évoquant le Paris de 1482 où se cotoyaient des personnages fictifs et des personnages historiques à l'occasion de la venue de l'Ambassade flamande pour les fiançailles de Marguerite de Bourgogne et du Dauphin¹²⁹, Hugo dépassait sciemment l'objectif d'un romancier narrant une période précise de l'épopée nationale ; d'abord en anticipant Mirabeau et la prise de la Bastille ; puis en confrontant l'architecture du moyen-âge avec celle de sa propre époque ; enfin en élargissant sa réflexion philosophique à toute l'histoire de l'humanité. C'était bien, comme il l'écrivait dans la *Note ajoutée à l'édition définitive*, s'adresser « aux autres lecteur 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

¹²² Roman I, Laffont, p. 573.

¹²³ Dans *William Shakespeare*, pour évoquer la succession temporelle des grands hommes, il émet l'idée de disparition d'un monde et de réapparition d'un autre, réalisée dans la *Genèse* : « Les écrivains et les poètes du dix-neuvième siècle ont cette admirable fortune de sortir d'une genèse, d'arriver après une fin de monde, d'accompagner une réapparition de lumière, d'être les organes d'un recommencement. » *William Shakespeare*, Critique, Laffont, p. 434.

¹²⁴ Roman I, Laffont, p. 624.

¹²⁵ *Ibid.* p. 621. Hugo emprunte cette thèse à E. Turiot dans sa critique de *La Philippide* de Viennet dans *Le Globe* du 17 janvier 1829. Voir Françoise Mélonio, Colloque *François Guizot*, 1993, article sur *L'histoire à l'assaut du pouvoir*. *Le Globe de 1828 à 1830*, p. 93.

¹²⁶ « Il existe à cette époque, pour la pensée écrite en pierre, un privilège tout à fait comparable à notre liberté actuelle de la presse. C'est la liberté de l'architecture. » Roman I, Laffont, p. 621

¹²⁷ *Ibid.* p. 623.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 623-624. Hugo donne pour exemple la réforme : « Avant l'imprimerie, la réforme n'eût été qu'un schisme, l'imprimerie l'a fait révolution. », *ibid.* p. 625.

¹²⁹ Cette réception parisienne de l'ambassade flamande est bien, comme le dit Hugo au début du livre, racontée par Jean de Troye. *Collection universelle des mémoires particuliers relatifs à l'histoire de France*, t. XIII, contenant les *Mémoires rédigés par Jean de Troye greffier de l'Hôtel-de-Ville de Paris*, autrement dits *La Chronique Scandaleuse*, p. 434, 435. Sur Gallica. Par contre, cette ambassade eut lieu en janvier 1483 et non en janvier 1482. Louis XI, très malade (il devait mourir le 30 août 1483), n'était pas à Paris, mais à Amboise où les ambassadeurs le rejoignirent. Les fiançailles eurent lieu en juin à Amboise.

poète. »¹³⁰

Les « années d'apprentissage »

La relation de Victor Hugo avec l'histoire au moment d'écrire *Notre-Dame de Paris* est liée à sa propre évolution en littérature et par là même en politique. Jean-Marc Hovasse, dans sa biographie, constate qu'en 1827 « la préface de *Cromwell* éloigne définitivement le Romantisme de la Société royale des Bonnes-Lettres et, partant du gouvernement de Charles X. »¹³¹ Hugo, en faisant paraître la *Préface* imposait sa vision romantique au nom de la liberté de pensée :

« Le temps est venu, et il serait étrange qu'à cette époque, la liberté, comme la lumière, pénétrât partout, excepté dans ce qu'il y a de plus nativement libre au monde, les choses de la pensée. »¹³²

Cromwell lui fournissait l'occasion d'expérimenter le mélange du grotesque et du sublime, ce dont il se souviendrait dans *Notre-Dame*. Dans la préface, Hugo constatait l'insuffisance des jugements portés sur la personnalité de Cromwell et revendiquait le droit de remettre en question l'avis des biographes et des historiens ayant jugé le Lord-Protecteur :

« La plupart de ses biographes, et dans le nombre il en est qui sont historiens, ont laissé incomplète cette grande figure. Il semble qu'ils n'aient pas osé réunir tous les traits de ce bizarre et colossal prototype de la réforme religieuse, de la révolution politique d'Angleterre. Presque tous se sont bornés à reproduire sur des dimensions plus étendues le simple et sinistre profil qu'en a tracé Bossuet, de son point de vue monarchique et catholique, de sa chaire d'évêque appuyée au trône de Louis XIV (...) À côté de l'homme d'État, il restait à crayonner le théologien, le pédant, le mauvais poète, le visionnaire, le bouffon, le père, le mari, l'homme-Protée, en un mot le Cromwell double, *homo et vir*. »¹³³

En visant Bossuet, comme historiographe de Cromwell, c'était d'abord la vision providentialiste mise au service d'une royauté de droit divin que Hugo rejetait ; il en profitait aussi pour critiquer l'auto-censure des autres historiens. Dans *Cromwell*, il montrait le régicide un an avant sa mort, rêvant inutilement d'être roi. Dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo continua de mettre en scène l'obsession du pouvoir chez celui qui l'exerce, et évoqua un roi moribond exerçant fébrilement sa souveraineté.¹³⁴ Il choisit Louis XI – le souverain qui avait le moins de prestance dans l'historiographie des rois de France – et le montra sous son plus mauvais jour. Dans le chapitre intitulé « La Naissance du Romantisme » du tome I de sa biographie, Jean-Marc Hovasse remarque non sans humour à propos de l'article de 1823 sur *Quentin Durward* :

« Dans le même article, le futur auteur de *Notre-Dame de Paris* discute aussi l'étrange idée qu'a eue le romancier écossais d'aller choisir Louis XI dans la galerie des rois de France... »¹³⁵

Dans *Notre-Dame de Paris*, l'avenir de la monarchie aboutit à Mirabeau qui finit de démolir l'édifice féodal « au profit du peuple »¹³⁶ et Coppenole, le bourgeois gantois, prévoit la démolition de la Bastille. Les hommes du *Globe* avaient donc eu raison de faire confiance à Hugo en le pensant rallié à leur cause en 1828. Entre 1828 et 1830, les libéraux du journal – dont les participants étaient souvent des historiens ou des politiques – menaient la lutte contre le retour à une monarchie absolue de droit divin dont Charles X paraissait être nostalgique. Leur relation avec la littérature et l'histoire était affaire d'idéologie et ils soutinrent Hugo et le Romantisme, non toujours sans réticences au

¹³⁰ *Notre-Dame de Paris*, « Note ajoutée à l'édition définitive », Roman I, Laffont, p. 494.

¹³¹ Jean-Marc Hovasse, *opus cit.* p. 355.

¹³² *Hugo Cromwell Préface*, *opus cit.* p. 88.

¹³³ *Ibid.* p. 99-100.

¹³⁴ Hugo choisit, dans *Notre-Dame de Paris*, de s'intéresser à la monarchie de Louis XI à une époque différente de celle évoquée par Walter Scott dans *Quentin Durward*. Il situe l'intrigue de son roman à la fin du règne, un an et demie avant la mort du souverain ; c'est le moment où, selon Comynnes, le monarque, déjà malade, s'enfermait dans la forteresse du Plessis, craignant sa fin ou son assassinat.

Dans *Feuilles Paginées I. Entre 1826-1827*, Hugo mentionnait : « Drame que j'ai à faire » : « – Louis XI. – Sa mort. – (La grande scène avec Olivier le Daim). *Feuilles Paginées*, présentation et notes de Guy Rosa, CFL, t. II, p. 1171.

¹³⁵ Jean-Marc Hovasse, *opus cit.* p. 270.

¹³⁶ Roman I, Laffont, p. 792.

regard de la critique de *Cromwell* faite par Charles de Rémusat dans *le Globe* du 13 janvier et du 2 février 1828. Le critique reprochait à Hugo le manque de vraisemblance de son personnage historique et les fautes psychologiques qui s'ensuivaient, mais reconnaissait le ralliement de l'auteur à la pensée libérale :

« La liberté de la poésie et des arts a gagné sa cause au tribunal de l'opinion. Le mouvement est venu jusqu'à M. Hugo ; et tel est le lien qui unit toutes les vérités, qu'en s'initiant aux nouvelles doctrines littéraires, il a modifié, sans le savoir peut-être, l'ensemble de ses opinions philosophiques (...) Certes M. Hugo n'a pas prétendu changer de parti, et sans doute il n'en a pas changé : mais par instinct de poète, par intention dramatique, il a été conduit à considérer sous un jour nouveau l'histoire des hommes ; et je ne serais pas surpris que, depuis qu'il a fait son *Cromwell*, il ne jugeât autrement que jadis l'histoire contemporaine, son parti, le nôtre, la révolution. »¹³⁷

Goethe avait pu dire à Eckermann dès 1827 en parlant de Victor Hugo : « maintenant le voilà qui a *le Globe* pour lui, il a donc partie gagnée. »¹³⁸ Deux ans plus tard, Hugo évoquait le libéralisme en littérature et le libéralisme politique dans la *Préface d'Hernani* et les faisait se rejoindre :

« Jeunes gens, ayons bon courage ! si rude qu'on nous veuille faire le présent, l'avenir sera beau. Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est à tout prendre et c'est là sa définition réelle si on ne l'envisage que sous son côté militant, que le *libéralisme* en littérature. Cette vérité est déjà comprise à peu près de tous les bons esprits, et le nombre en est grand ; et bientôt, car l'œuvre est déjà bien avancée, le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire que le libéralisme politique. La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques (...) Les *ultras* de tout genre, classiques ou monarchiques, auront beau se prêter secours pour refaire l'ancien régime de toutes pièces, société et littérature ; chaque progrès du pays, chaque développement des intelligences, chaque pas de la liberté fera crouler tout ce qu'ils auront échafaudé. Et, en définitive, leurs efforts de réaction auront été utiles. En révolution tout effort fait avancer. La vérité et la liberté ont cela d'excellent que tout ce qu'on fait pour elles et tout ce qu'on fait contre elles les sert également. Or après tant de grandes choses que nos pères ont faites et que nous avons vues, nous voilà sortis de la vieille forme sociale ; comment ne sortirions-nous pas de la vieille forme poétique ? À peuple nouveau, art nouveau. Tout en admirant la littérature de Louis XIV, si bien adaptée à sa monarchie, elle saura bien avoir sa littérature propre et personnelle et nationale, cette France actuelle, cette France du dix-neuvième siècle à qui Mirabeau a fait sa liberté et Napoléon sa puissance »¹³⁹

Dans un chapitre intitulé « Le libéralisme en littérature¹⁴⁰ », Jean-Marc Hovasse évoque le parcours mouvementé de Hugo sur le plan littéraire et politique entre 1829 et 1830, car, à part celui des libéraux du *Globe*, il n'avait pas vraiment le soutien du parti libéral et affrontait sur sa droite les conséquences de la bataille d'*Hernani* :

« La guerre théâtrale menée autour d'*Hernani* fit de Victor Hugo la victime la plus célèbre du régime de plus en plus réactionnaire, et partant de moins en moins populaire, de Charles X. La presse s'occupait tout autant de la Comédie-Française que de l'adresse des 221 députés demandant au roi le départ des ministres ultras. Le *Victor Hugo raconté* résume ce privilège en une phrase peut-être adressée à l'auteur par un journaliste : "Il y a en France deux hommes bien détestés, M. de Polignac et vous" (chap. LV) (...) Car il ne faudrait pas croire que les ennemis littéraires de l'auteur fussent tous d'anciens ultras égarés : il n'en restait pas tant en France. Les clivages littéraires ne se superposaient pas aux clivages politiques, et les libéraux à l'exception de ceux du *Globe* qui devaient au moins au titre de leur journal de faire des concessions shakespeariennes, sifflaient tout autant que les autres. »¹⁴¹

Sans aller jusqu'au terme de « bataille » déclenchée autour d'une œuvre, le passage du genre théâtral au genre romanesque n'allait pas éviter à Victor Hugo les réactions hostiles que provoquerait la parution de *Notre-Dame de Paris*, et ceci, alors que le régime avait changé.

¹³⁷ *Le Globe*, novembre 1828, Tome VI, N° 29, p. 172. Au sein de la revue, les avis différaient pourtant selon les opinions libérales ou doctrinaires : Guizot, doctrinaire, s'arrêtait à la Constituante dans l'appréciation de la Révolution française ; Paul-François Dubois, libéral, évoquant les conventionnels à propos de l'élection de Barante à l'Académie française, écrivait dans *Le Globe* du 22 novembre 1828 : « tout couverts de sang et de larmes, leurs yeux du moins ne se trompaient pas : ils voyaient notre avenir, leurs erreurs, leurs crimes même, tout vient de cette vision de bonheur ; et si leur enthousiasme s'est égaré, nous ne pouvons oublier qu'ils s'égarèrent pour nous », (ce sera la position de Hugo dans *Les Misérables*), P. F. Dubois, *Fragments littéraires* ; articles choisis par E. Vacherot, Paris Thorin 1879, p. 295.

¹³⁸ *Conversations de Goethe, opus cit.* tome I, p. 262. Le soir du 4 janvier 1827, Goethe parlait avec Eckermann de l'article du *Globe* écrit par Sainte-Beuve sur les *Odes et Ballades*.

¹³⁹ *Hernani*, Théâtre I, présentation de Anne Ubersfeld, Laffont, 1985, p. 539-540.

¹⁴⁰ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, opus cit.* tome I, p. 432-438.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 432.

Un roman libéral, socialiste, démocrate ?

Dans une note jetée sur un manuscrit en 1849¹⁴², Hugo précisera plus tard son évolution politique pendant la période qui va de sa jeunesse ultra à 1830 et au-delà :

« Depuis l'âge où mon esprit s'est ouvert et où j'ai commencé à prendre part aux transformations politiques et aux fluctuations sociales de mon temps, voici les phases successives que ma conscience a traversées en s'avancant sans cesse et sans reculer un jour – je me rends cette justice – vers la lumière : 1818 royaliste, 1824 royaliste libéral, 1827 libéral socialiste, 1830 libéral socialiste démocrate, 1849 libéral socialiste démocrate républicain. »¹⁴³

Si nous suivons Hugo dans cette évocation de son parcours politique, nous devons d'abord tenter de définir ce que signifiait être libéral en politique en Europe au début du XIX^e siècle. C'était se réclamer de la liberté et trouver un sens à l'histoire en s'inspirant de la philosophie des *Lumières* et de l'avènement de la *Raison*. La Révolution française était l'événement qui concrétisait de manière définitive l'idée de progrès et de droit de l'homme à être libre. Jean Ferrari dans son article sur « Kant, les Lumières et la Révolution française »¹⁴⁴ résume cette finalité de l'histoire telle que Kant la conçoit dans son traité *Vers la paix perpétuelle* :

« Le jugement universel et désintéressé des spectateurs de la révolution constitue donc à la fois un progrès de la conscience de l'humanité et le signe indubitable qu'un tel progrès se réalise à travers l'histoire (...) Certes on pourrait objecter à Kant que tous n'ont pas jugé ainsi la Révolution française, que beaucoup en ont été victimes ou n'en ont vu que les méfaits. C'est que rétorquerait Kant, ils étaient mêlés de trop près à l'événement ou aveuglés par des préjugés tenaces. Mais tout homme éclairé par la raison – telle est l'universalité kantienne – ne pouvait juger autrement le passage d'un peuple d'une minorité asservie à une majorité responsable par l'établissement d'une constitution républicaine. Celle-là est en effet la seule qui soit compatible "avec la liberté qui convient à tous les membres d'une société en qualité d'hommes, avec la soumission de tous à une législation commune comme sujets, la seule enfin qui donne à tous le droit d'égalité comme membre de l'État" »¹⁴⁵¹⁴⁶

Certes Kant, amoureux de la Révolution française, ne prêchait pas l'insurrection permanente, seulement l'obéissance à l'État dans la mesure où celui-ci tolérait l'exercice de la libre pensée et la vision esthétique fondée sur le plaisir individuel ; ses écrits s'avèrent être une arme idéologique importante contre la censure de la Restauration offrant la liberté comme principe à l'histoire universelle¹⁴⁷.

Dans le chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris*, Hugo met le principe de liberté au cœur du bilan historique et esthétique : « liberté de presse » vers laquelle l'histoire tend, « liberté de l'architecture » que réalisa l'art gothique, liberté politique au cœur des luttes bourgeoises :

« La cathédrale elle-même, cet édifice autrefois si dogmatique, envahie par la bourgeoisie, par la commune, par la liberté, échappe au prêtre et tombe au pouvoir de l'artiste (...) Le livre architectural n'appartient plus au sacerdoce, à la religion, à Rome ; il est à l'imagination, à la poésie, au peuple. »¹⁴⁸

Pour Hugo, en 1830, l'idée de liberté proclamée par la Révolution était incarnée par Mirabeau dont il fit l'éloge en 1834 dans *Étude sur Mirabeau* paru en 1834 sous forme de plaquette avant d'être publié dans *Littérature et Philosophie mêlées*¹⁴⁹. Il y vantait l'union entre le peuple de 1789 et Mirabeau :

« Mirabeau était selon le peuple de 89, et le peuple de 89 était selon Mirabeau. Il n'est pas de plus beaux spectacles pour

¹⁴² *Reliquat de Actes et Paroles Avant l'exil*, Manuscrit 24777 f° (151 / 167) ; « fluctuations sociales » y est écrit au-dessus de « agitations sociales » rayé.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Jean Ferrari, *Kant, les lumières et la Révolution française [article]*, « Mélanges de l'école française de Rome » / année 1992 / 104-1 / Persée, p. 58.

¹⁴⁵ Kant, *Vers la paix perpétuelle*, trad. J. Darbellay, PUF, 1958, p. 91.

¹⁴⁶ Jean Ferrari, *opus cit.* p. 58.

¹⁴⁷ Dans *Les Contemplations*, Kant et Hobbes sont des « chercheurs sublimes » (VI, 6, XVI).

¹⁴⁸ Roman I, Laffont, p. 621.

¹⁴⁹ Voir Critique, Laffont, p. 735, note 59.

le penseur que ces embrassements étroits du génie et de la foule. »¹⁵⁰

Citer Mirabeau dans *Notre-Dame de Paris*, c'était indirectement renvoyer le lecteur à 1789, c'est à dire, comme il l'écrit dans la *Lettre aux Éditeurs* qui servait de préface à *Le Sylphe, Poésies de feu Charles Dovalle*, à la Révolution comme « grand mouvement social » de régénération de la société¹⁵¹ :

« Un grand mouvement, un vaste progrès avec lequel sympathisait complètement M. Dovalle, s'accomplit dans l'art. Ce mouvement, nous l'avons dit bien des fois, n'est qu'une conséquence naturelle, qu'un corollaire immédiat de notre grand mouvement social de 1789. C'est le principe de liberté qui, après s'être établi dans l'état et y avoir changé la face de toute chose, poursuit sa marche, passe du monde matériel au monde intellectuel, et vient renouveler l'art comme il a renouvelé la société. »¹⁵²

Contrairement à Alexandre Dumas, Hugo n'a pas participé à l'insurrection de juillet 1830, et ce qu'en rapporte Madame Hugo dans le *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, témoigne qu'à l'inverse de Lamennais, Hugo croyait encore à une *royauté mixte* en septembre 1830 :

« M. de Lamennais, ne croyant plus à l'absolutisme, n'admettait plus la monarchie. Son caractère entier rejetait les moyens termes et les ajournements. M. Victor Hugo, tout en voyant dans la république la forme définitive de la société, ne la croyait possible qu'après préparation ; il voulait qu'on arrivât au suffrage universel par l'enseignement universel ; la royauté mixte de Louis-Philippe lui semblait une transition utile. »¹⁵³

« Arriv[er] au suffrage universel par l'enseigne[m]ent universel », consistait à confier à la bourgeoisie au pouvoir le soin d'éduquer le peuple ; mais le mot *peuple* dans la diégèse de *Notre-Dame de Paris* correspond à un signifié dégradé qui associe le petit peuple, le bas peuple et la petite bourgeoisie¹⁵⁴ dans une même passivité politique. Le peuple a écrit sur la cathédrale gothique disent les commentaires de l'auteur, mais, dans la diégèse, il en est encore au concours de grimaces. Comme groupe savant et contestataire dans le roman, il ne reste que Jehan Frollo et ses compagnons. Quant à Claude Frollo, le plus concerné par la science, il en garde la jouissance pour lui seul. « C'était une véritable fièvre d'acquérir et de thésauriser en fait de science », écrit Hugo de son rapport au savoir (Roman I, p. 597) ; pour Claude Frollo, seule l'alchimie est une vraie science : « faire de l'or, c'est être Dieu » (*Ibid.* p. 615).

Être démocrate en 1830, pour Hugo, ce n'était pas être républicain ; de même que la Révolution dans *Notre-Dame de Paris*, c'était Mirabeau et non 1793, encore moins les journées de Juillet. En 1832, dans la préface de la réédition du *Dernier Jour d'un condamné*, Hugo associait toujours 93 à la guillotine et à la peine de mort tout en constatant que la monarchie de 1830 avait conservé l'une

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 219.

¹⁵¹ *Charles Dovalle*, livre paru chez Ladvocat en 1830. Ce texte fut repris dans *Littérature et philosophie mêlées* en 1834 sous le titre : *Sur M. Dovalle*.

¹⁵² Critique, Laffont, p. 173.

¹⁵³ *Victor Hugo, raconté par Adèle Hugo*, Les Mémoires, *opus cit.* p. 482.

¹⁵⁴ Sur une enveloppe datée du 22 juillet 1830 (Chantiers, p. 35-36) est inscrit un classement des personnages : *bourgeois, noble et canaille* ; sous cette dernière rubrique, il mentionne : les *bonnes femmes de la chapelle Étienne-Haudry à Paris*. Hugo n'emploie que deux fois le terme *canaille* dans le roman ; une première fois pour évoquer le concours de grimaces : « Le champ était désormais libre à toute folie. Il n'y avait plus que des Flamands et de la canaille. » Roman I, Laffont, p. 525 ; dans le deuxième énoncé, Coppenole répond ironiquement à Louis XI qui a parlé de « manants » : « Sire, les Suisses aussi étaient des manants. Monsieur le duc de Bourgogne était un grand gentilhomme, et il faisait fi de cette canaille (...) Mais l'avoyer Scharnachtal se rua sur le beau duc avec sa massue et son peuple, et de la rencontre des paysans à peaux de buffle la luisante armée bourguignonne s'éclata comme une vitre au choc d'un caillou. » *Ibid.* p. 821.

et l'autre : « 1830 méritait de briser le couperet de 93 »¹⁵⁵ ; et il faisait de Jacques Coppenole¹⁵⁶ dans *Notre-Dame* quelqu'un qui réclamait des têtes et les obtenait :

« Coppenole salua fièrement son éminence, qui rendit son salut au tout puissant bourgeois redouté de Louis XI. Puis, tandis que Guillaume Rhym, *sage homme et malicieux*, comme dit Philippe de Comines, les suivait tous deux d'un sourire de raillerie et de supériorité, ils gagnèrent chacun leur place, le cardinal tout décontenancé et soucieux, Coppenole tranquille et hautain, et songeant qu'après tout son titre de chaussetier en valait bien un autre, et que Marie de Bourgogne, mère de cette Marguerite que Coppenole mariait aujourd'hui, l'eût moins redouté cardinal que chaussetier : car ce n'est pas un cardinal qui eût ameuté les Gantois contre les favoris de la fille de Charles le Téméraire ; ce n'est pas un cardinal qui eût fortifié la foule avec une parole contre ses larmes et ses prières, quand la demoiselle de Flandre vint supplier son peuple pour eux jusqu'au pied de leur échafaud ; tandis que le chaussetier n'avait eu qu'à lever son coude de cuir pour faire tomber vos deux têtes, illustrissimes seigneurs, Guy d'Hymbercourt, chancelier Guillaume Hugonet ! »¹⁵⁷

C'était constater que la violence est dans l'histoire et ce n'était pas le moindre problème que Hugo se posait comme philosophe avec celui de la misère.

Être socialiste pour lui, à l'époque de *Notre-Dame de Paris* – conscient, depuis *Le Dernier jour d'un Condamné* de l'abîme qui sépare les classes pauvres des couches supérieures de la société –, était faire preuve d'humanité, et se soucier charitablement des couches les plus défavorisées, quitte à intégrer « la gouaille de la canaille », comme le dit Jacques Seebacher, et ce de manière « impolitique » :

« C'est qu'à faire admirer officiellement l'artiste, V. Hugo dans *Notre-Dame*, voire l'ornementiste, on dissimule et dissout d'autant mieux le sérieux de ce carnaval historico-philosophico-romanesque, et la manière, très politique en 1830 et tout à fait impolitique à la fois, dont la gouaille de la canaille et les vestiges du sacré dialoguent sur les suspens de la civilisation et sur les successifs enclenchements des temps modernes. »¹⁵⁸

Selon Jean Massin, la misère et la peine de mort font la transition thématique et idéologique qui va du *Dernier Jour d'un Condamné* à *Claude Gueux* en regardant vers *Les Misérables*. Dans la *Présentation* qu'il fait de la *Nouvelle Préface au Dernier Jour d'un Condamné* que Hugo écrivit en 1832, Massin remarque que celle-ci déplace l'intérêt que le lecteur pouvait avoir pour le *je* anonyme du narrateur en 1829 vers l'autre personnage, celui du *Friauche*, le condamné misérable :

« Car l'essentiel, le plus profond, le plus fécond de cette *Préface* n'est pas encore dans son plaidoyer contre la guillotine, mais dans un degré plus précis atteint par la révolte : la dénonciation des privilèges d'une classe sociale pour le bon usage actif et passif de la guillotine. »¹⁵⁹

Dans *Notre-Dame de Paris*, les supplices et la pendaison sont d'autant plus arbitraires que la justice est grotesquement représentée par des juges intéressés, inhumains et incompetents. Les prévenus sont des gens pauvres et faibles, incapables de se défendre ; le procès de Quasimodo est symboliquement l'expression de cette injustice de la justice¹⁶⁰ : « Or voici un cas qui n'avait pas été

¹⁵⁵ *Le Dernier Jour d'un Condamné*, Préface de 1832, Roman I, p. 403.

¹⁵⁶ Il est ainsi présenté dans une note de Mlle Dupont dans son édition des *Mémoires* de Commines : « Jean de Coppenolle, chaussetier, demourant à Gand; qui n'estoit gueres meilleur de condition que Guillaume Rin, et fut retenu maistre d'hostel du roy de France, à six cens francs de pension par an. » (OLIVIER DE LA MARCHE, II, 444.) Grand doyen des métiers. Décapité à Gand le 11 août 1491 (DE L'ESPINOY, 767); ou, selon Molinet (IV, 204), « le samedi nuit de la glorieuse Trinité » (18 mai). Philippe de Commines, *Mémoires*, Nouvelle édition revue et corrigée sur le manuscrit de la Bibliothèque Royale, publiées et annotées par Mlle Dupont, Librairie Jules Renouard, 1843, t. II, p. 223, note 4.

¹⁵⁷ Roman I, Laffont, p. 519. Dans ce retour en arrière, Coppenole évoque une période de l'histoire de Flandre où la jeune Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire, avait accordé, lors d'États Généraux, le retour au libre droit coutumier par le Grand Privilège de février 1477. Plusieurs révoltes des milices populaires réglèrent alors le sort de ceux qui avaient aidé à la centralisation princière du Téméraire, dont Hugonet et Hymbercourt.

¹⁵⁸ Jacques Seebacher, *Notre-Dame de Paris*, Roman I, Laffont, *opus cit.* p. 933.

¹⁵⁹ Jean Massin, *Présentation de la Nouvelle Préface de 1832 pour le Dernier Jour d'un Condamné*, CFL, t. IV, p. 475. Massin constate aussi que *misérable*, comme substantif à connotation pathétique, apparaît pour la première fois dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*. *Ibid.*

¹⁶⁰ Quasimodo dans *Notre-Dame* est aussi un *misérable*.

“prévu par la loi”, celui où un sourd aurait à interroger un sourd », écrit ironiquement Hugo¹⁶¹.

Pour Hugo, en 1830, la démocratie était dans *Notre-Dame de Paris* : « [une] loi de liberté succédant à l'unité », et ne renvoyait pas au régime républicain :

« Toute civilisation commence par la théocratie et finit par la démocratie. Cette loi de liberté succédant à l'unité est écrite dans l'architecture. »¹⁶²

Quand il emploie le mot *république* dans le roman, il ne l'actualise pas ; il l'emploie deux fois dans *Notre-Dame* : la première fois dans « Paris à vol d'oiseau » où la république est mal jugée par l'auteur pour son architecture « dans *le goût de messidor* »¹⁶³ ; la deuxième fois, dans « Le retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France » ; c'est Louis XI qui parle de *république* alors qu'il croit son pouvoir menacé :

« Ah ! messieurs les manants de Paris, vous vous jetez ainsi tout au travers de la couronne de France, de la sainteté de Notre-Dame et de la paix de la république ! – Extermine ! Tristan ! Extermine ! »¹⁶⁴

Le mot *république* s'entend dans cette phrase au sens étymologique d'*État*, indépendamment de la forme de gouvernement.

L'insurrection en perspective

« Au commencement, l'insurrection est émeute, de même que le fleuve est torrent. Ordinairement, elle aboutit à cet océan : révolution. »¹⁶⁵

Le mot *insurrection* apparaît dans le premier *Bug-Jargal* de 1820, mais est absent de *Han d'Islande* et de *Notre-Dame de Paris*¹⁶⁶. Dans l'œuvre numérisée, *insurrection* ne revient que dans *Napoléon le Petit* ; c'est alors que l'insurrection est de droit en répondant au Coup d'état de 1851, malgré les résultats du référendum. Dans *Les Misérables*, l'insurrection est une émeute qui regarde vers l'avenir : « Paris contre la Bastille, c'est l'insurrection »¹⁶⁷, écrit-il alors, reprenant la perspective de *Notre-Dame*, de « l'heure du peuple » et de 1789.

Jusqu'en 1830, les révoltes sont présentes dans tous les « romans de faits » de Victor Hugo selon les mots de sa lettre à Gosselin de janvier 1829 – qu'il s'agisse de *Bug-Jargal* ou de *Han d'Islande*. En rééditant ces romans avec *Notre-Dame de Paris*, Hugo semblait offrir l'émeute et la révolte comme échos à la Révolution de 1789 et à la révolution de Juillet – cette « demi-révolution », comme il la qualifierait dans *Les Misérables* –, qui avait laissé de côté les gens du peuple, les polytechniciens et les républicains ayant aidé les grands noms du parti libéral à chasser Charles X. Sur ce qui s'est passé en juillet 1830, il est instructif de se reporter au livre six des *Mémoires* d'Alexandre Dumas qui dit avoir vécu les événements jour après jour. Parlant de ces laissés pour compte de la révolution de Juillet, Dumas leur rend hommage en 1863 :

« Ces hommes, il faut bien qu'on leur fasse la justice qui leur est due ; il faut bien que, malgré les calomnies, les injures, les procès auxquels ils ont été et sont encore en butte, il faut bien que leurs contemporains apprennent ce qu'il y avait

¹⁶¹ Roman I, Laffont, p. 633.

¹⁶² *Ibid.* p. 620.

¹⁶³ « ... le Paris de la république, à l'École-de-Médecine : un pauvre goût grec et romain, qui ressemble au Colisée ou au Parthénon comme la constitution de l'an III aux lois de Minos ; on l'appelle en architecture *le goût messidor* » ; *ibid.* p. 589.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 824.

¹⁶⁵ *Les Misérables*, présentation Guy et Annette Rosa, Roman II, Laffont, 2008, p. 832.

¹⁶⁶ Le mot figure dans les pages de préparation du roman dans un titre de chapitre : « l'insurrection vaincue ». Chantiers, Laffont, *opus cit.* p. 13. Dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo emploie surtout le mot *révolte*, qui commute avec « émeute » (823), « émotion populaire » (816), « émotion de manants » (813), « séditions » (816), « sédition populaire » (812, 823), « tempête civile » (816), Roman I, Laffont.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 830. Il le redit dans *Actes et Paroles III depuis l'exil* : « La colère est de droit dans les choses équitables ; renverser la Bastille est une action violente et sainte. » Politique, présentation de Jean-Claude Fizaine, Laffont, p. 702.

d'honneur, de courage, de dévouement, de persistance, de loyauté en eux. »¹⁶⁸

C'est des républicains dont parle Dumas, et Hugo l'a dit, en 1830, il n'était pas républicain. Mais, sans que le mot *républicain* soit prononcé, Hugo rend hommage aux « enfants des belliqueux lycées » (Poésie I, Laffont, 684) et à la foule qui les a suivis lors des journées de Juillet dans un poème publié dans *Le Globe* le 19 août 1830 « À la Jeune France ». Ce poème d'inspiration bonapartiste, fut ensuite publié dans *Les Chants du Crépuscule* sous le titre : « Dicté Après Juillet 1830 »¹⁶⁹. Lorsque Hugo emploie le mot *républicain* dans *Notre-Dame de Paris*, c'est par référence à la Grèce antique :

« Mais il n'en est pas de même dans les architectures de peuple. Elles sont plus riches et moins saintes. Dans la phénicienne, on sent le marchand ; dans la grecque, le républicain ; dans la gothique, le bourgeois. »¹⁷⁰

Mais il maintient le thème de la révolte, de l'émeute, de l'insurrection et de la lutte des classes dans son œuvre.

Le concept de *lutte des classes* a pour père François Guizot et ses amis historiens. Entre 1828 et 1830, Guizot subventionnait *Le Globe* et professait à la Sorbonne que la lutte des classes et les insurrections avaient été le moteur de l'histoire dans l'Europe du moyen-âge par la lutte des communes bourgeoises contre la féodalité ; il en voyait l'origine dans la conquête franque du V^e siècle, qui avait triomphé d'un Tiers-État gallo-romain favorable aux villes :

« Le troisième grand résultat de l'affranchissement des communes, c'est la lutte des classes, lutte qui remplit l'histoire moderne de l'Europe. L'Europe moderne est née de la lutte des diverses classes de la société. Ailleurs, Messieurs, je l'ai déjà fait pressentir, cette lutte amène des résultats bien différents. En Asie, par exemple, une classe a complètement triomphé, et le régime des castes a succédé à celui des classes, et la société est tombée dans l'immobilité. »¹⁷¹

On retrouve les échos de cette thèse dans *Notre-Dame de Paris* et Hugo s'y souvient du bon usage des émeutes bourgeoises, fussent-elles dirigées contre un roi bourgeois comme Louis XI :

« (La plupart des privilèges, pour le noter en passant, et il y en avait de meilleur que celui-ci, avaient été extorqués aux rois par révoltes et mutineries. C'est la marche immémoriale : le roi ne lâche que quand le peuple arrache. Il y a une vieille charte qui dit la chose naïvement à propos de fidélité : – *Civibus fidelitas in reges, quæ tamen aliquoties seditionibus interrupta, multa peperit privilegia.*) »¹⁷²

Mais pour faire des insurrections, il faut des insurgés et les images que donne de ceux-ci Victor Hugo dans les romans jusqu'à 1831 sont diverses. L'« insurrection » des esclaves noirs de Saint-Domingue triomphe de la malédiction de l'histoire, mais ses chefs, Bug-Jargal excepté, sont des démagogues arrivistes ; la révolte des mineurs dans *Han d'Islande* est un échec, car elle est manipulée par les autorités et décimée par Han. Il y a plusieurs révoltes dans *Notre-Dame de Paris* : la révolte des truands, décimée, et la révolte flamande dont Coppenole s'enorgueillit ¹⁷³ ; s'y ajoutent celles que celui-ci évoque pour Louis XI qui lui demande comment on fait un révolte :

« – Ah ! Répondit Coppenole, ce n'est pas bien difficile. Il y a cent façons. D'abord il faut qu'on soit mécontent dans la ville. La chose n'est pas rare. Et puis le caractère des habitants. Ceux de Gand sont commodes à la révolte. Ils aiment toujours le fils du prince, le prince jamais. Eh bien ! Un matin, je suppose, on entre dans ma boutique, on me dit : Père Coppenole, il y a ceci, il y a cela, la damoiselle de Flandre veut sauver ses ministres, le grand-bailli double le tru de l'esgrin, ou autre chose. Ce qu'on veut. Moi je laisse là l'ouvrage, je sors de la chausseterie, et je vais dans la rue, et je crie : À sac ! Il y a bien toujours là quelque futaille défoncée. Je monte dessus, et je dis tout haut les premières paroles venues, ce que j'ai sur le cœur ; et quand on est du peuple, sire, on a toujours quelque chose sur le cœur. »¹⁷⁴

¹⁶⁸ Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, Michel Lévy, 6^e série, 1863, p. 280. Sur Gallica.

¹⁶⁹ *Les Chants du Crépuscule*, notice et notes de Nicole Savy, Poésie I, Laffont, *opus cit.* p. 683.

¹⁷⁰ Roman I, Laffont, p. 623.

¹⁷¹ François Guizot, *Histoire Générale de la Civilisation depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la révolution française* (paru en 1828) ; édition de 1881, p. 209. Sur Gallica.

¹⁷² *Roman I*, Laffont, p. 577. Hugo s'en souviendra dans *Les Misérables*.

¹⁷³ On peut y ajouter la révolte historique de l'avoyer Scharnachtal, le Suisse, contre Charles le Téméraire en 1476, évoquée aussi par Coppenole. Roman I, Laffont, p. 821.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 822.

Dans ce cas, Hugo semble suivre Guizot en faisant célébrer ainsi le Tiers-État que le *Mystère* de Gringoire évoque de manière allégorique et obsolète¹⁷⁵. Il donne aussi à Coppenole le rôle d'annonciateur de la Révolution française, et voit en Guillaume Rym un génie politique dont il regrette qu'il ne soit pas né à une époque révolutionnaire.¹⁷⁶ Reprenant une vision optimiste des conflits sociaux, il évoque la prise de la Bastille, l'insurrection dont la bourgeoisie orléaniste en 1830 est fière, et l'oppose aux révoltes échouées de ses trois romans, en corrigeant rétrospectivement leur échec par une révolution réussie : par anticipation, Jacques Coppenole offre à Louis XI, confiant dans « sa bonne Bastille », le triomphe de la bourgeoisie et la propre fin de son régime :

« Écoutez, Sire ! Il y a ici un donjon, un beffroi, des canons, des bourgeois, des soldats. 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. »¹⁷⁷

« L'heure », c'est « l'heure du peuple ». Mais en décrivant le peuple tel que le montre la diégèse, sans conscience de classe dans le Paris de *Notre-Dame*, Hugo montre les limites des révoltes bourgeoises, alors que l'idée du peuple comme entité historique a parcouru tout le XIX^e siècle. Michelet écrit dans la préface de son livre *Le Peuple* en 1846 :

« Je viens poser contre tous la personnalité du peuple. Cette personnalité, je ne l'ai point prise à la surface dans ses aspects pittoresques ou dramatiques, je ne l'ai point vue du dehors, mais expérimentée au dedans. Et, dans cette expérience même, plus d'une chose intime du peuple, qu'il a en lui sans la comprendre, je l'ai comprise, pourquoi ? Parce que je pouvais la suivre dans ses origines historiques, la voir venir du fond des temps. Celui qui veut s'en tenir au présent, à l'actuel, ne comprendra pas l'actuel. »¹⁷⁸

Hugo n'a pas cette vision optimiste du peuple parisien de 1482 et son roman n'est pas un roman national pour reprendre l'expression de Pierre Nora¹⁷⁹. Le peuple, tel que le montre la diégèse, est une « mer », une *multitude*, mot qui, comme *foule*, est dans le paradigme¹⁸⁰ du mot *peuple* quand le peuple remplit l'espace¹⁸¹ :

« 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. »¹⁸²

Le peuple parisien de *Notre-Dame* est aussi spectateur et figure comme public lors des procès,

¹⁷⁵ « 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 (...) Il eût fallu aussi beaucoup de mauvaise volonté pour ne pas comprendre, à travers la poésie du prologue que Labour était marié à Marchandise et Clergé à noblesse », *ibid.* p. 511.

¹⁷⁶ « Peu de gens savaient alors ce que c'était que Guillaume Rym. Rare génie qui dans un temps de révolution eût paru avec éclat à la surface des événements, mais qui au quinzième siècle était réduit aux cavernes intrigues et à vivre dans les sapés, comme dit le duc de Saint-Simon. » (*Ibid.* p. 518.) Le vrai Guillaume Rhym, échevin sous Charles le Téméraire, était un homme de compromis plus qu'un révolutionnaire. Il est ainsi présenté dans une note de Mille Dupont dans son édition des *Mémoires* de Commynes : « Guillaume Rym, dixième échevin du premier banc de la Keure de Gand, créé et établi en 1476, conseiller de la dite ville en 1482. Décapité le 8 août 1484. (DE L'ESPINOY, 732,751; MOLINET, II, 380.) Philippe de Commynes, *Mémoires*, Nouvelle édition revue et corrigée sur le manuscrit de la Bibliothèque Royale, publiées et annotées par Mille Dupont, T. II, p. 223, note 4, Librairie Jules Renouard, 1843.

¹⁷⁷ Roman I, Laffont, p. 822.

¹⁷⁸ Michelet, *Le Peuple*, Hachette, 1846, p. 17.

¹⁷⁹ *Les lieux de mémoire* sous la direction de Pierre Nora (1984, *La République* ; 1986, *La Nation* ; 1992, *Les France*) Gallimard.

¹⁸⁰ En linguistique, l'axe paradigmatique est vertical et contient le vocabulaire implicite de la commutation ; le paradigme choisi concerne ici les mots de sens presque équivalent. C'est l'axe où Ferdinand de Saussure place les *associations*, et que Roman Jakobson nomme *axe métaphorique*.

¹⁸¹ Voir à ce propos ce qu'écrit Henri Meschonnic sur le traitement du personnage collectif de la foule dans *Notre-Dame de Paris. Vers Le Roman Poème*, CFL, t. III, p. XVII-XVIII.

¹⁸² Roman I, Laffont, p. 498.

des fêtes et des exécutions ; il forme une assistance dont la voix est réduite à acclamer ou à huer, et les spectacles populaires font disparaître les barrières sociales, comme il est dit lors du concours de grimaces :

« Il n'y avait plus ni écoliers, ni ambassadeurs, ni bourgeois, ni hommes, ni femmes ; plus de Clopin Trouillefou, de Gilles Lecornu, de Marie Quatrelivres, de Robin Poussepain. Tout s'effaçait dans la licence commune. »¹⁸³

Dans Paris, se trouve la Cour des Miracles d'où part la révolte des truands. Personnages « impolitique[s] » et « canaille » comme le dit Jacques Seebacher¹⁸⁴. Eux aussi sont un peuple ; pour Quasimodo d'abord, roi de la fête des fous ; pour Louis XI qui les a faits francs-bourgeois¹⁸⁵, et sans doute pour Coppenole qui est « du peuple » et fraternise avec Clopin Trouillefou, le roi des argotiers, lors de la représentation du mystère :

Or le hasard voulut que le maître chaussetier de Gand, avec qui le peuple sympathisait si vivement, et sur qui tous les yeux étaient fixés, vint précisément s'asseoir au premier rang de l'estrade, au-dessus du mendiant ; et l'on ne fut pas médiocrement étonné de voir l'ambassadeur flamand, inspection faite du drôle placé sous ses yeux, frapper amicalement sur cette épaule couverte de haillons. Le mendiant se retourna ; il y eut surprise, reconnaissance, épanouissement des deux visages, etc. ; puis sans se soucier le moins du monde des spectateurs, le chaussetier et le malingreux se mirent à causer à voix basse, en se tenant les mains dans les mains, tandis que les guenilles de Clopin Trouillefou, étalées sur le drap d'or de l'estrade, faisaient l'effet d'une chenille sur une orange. »¹⁸⁶

Ce peuple est formé de trois nations qui ont défilé lors de la procession du pape des fous, derrière Quasimodo. C'était, dit Hugo, une « procession grotesque ». ¹⁸⁷ Les truands sont « mon peuple » pour Louis XI¹⁸⁸, quand il croit qu'ils se dirigent contre le bailli¹⁸⁹, et deviennent « les manants de Paris » quand il apprend qu'ils assiègent son église.

« – Oui-dà ! dit le roi à voix basse, tout pâle et tout tremblant de colère. Notre-Dame ! Ils assiègent dans sa cathédrale Notre-Dame, ma bonne maîtresse ! – Relève-toi, Olivier. Tu as raison. Je te donne la charge de Simon Radin. Tu as raison. – C'est à moi qu'on s'attaque. La sorcière est sous la sauvegarde de l'église, l'église est sous ma sauvegarde. Et moi qui croyais qu'il s'agissait du bailli ! C'est contre moi ! (...) – Main basse, Tristan ! Main basse sur ces coquins ! Va, Tristan, mon ami ! tue ! Tue ! »¹⁹⁰

Roi bourgeois, Louis XI réprime la partie du peuple dont il n'a plus l'usage, comme – toutes proportions gardées – les Orléanistes feront en 1830 des républicains. Les truands de *Notre-Dame* bénéficient du vide politique que laisse le peuple parisien de 1482, peuple « cohue », « âmes plébéiennes » en attente d'égalité¹⁹¹, que Hugo banalise dans les personnages secondaires pris dans la foule et évoqués de façon anecdotique en « plans de coupe », c'est à dire intercalés dans l'action principale¹⁹². Pour sauver Esméralda, une émeute a fait surgir de la Cour des Miracles un peuple grotesque et délinquant, qui, le soir venu, se retire sur son territoire comme dans une *île*. C'est un

¹⁸³ *Ibid.* p. 526.

¹⁸⁴ Voir *supra* note 158.

¹⁸⁵ Roman I, Laffont, p. 556. Hugo comme historien explique cette tolérance royale : « Tout ville au moyen-âge, et jusqu'à Louis XII, toute ville en France, avait ses lieux d'asile. Ces lieux d'asile, au milieu du déluge des lois pénales et de juridictions barbares qui inondaient la Cité, étaient des espèces d'îles qui s'élevaient au-dessus du niveau de la justice humaine (...) Louis XI fit Paris asile en 1467. » *Ibid.* p. 757.

¹⁸⁶ Roman I, Laffont, p. 520.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 541.

¹⁸⁸ Jacques Coictier, le médecin du roi, les présente ainsi : « – Dans toutes leurs requêtes au Parlement, reprit le compère Jacques, ils prétendent n'avoir que deux maîtres : votre majesté et leur Dieu, qui est, je crois, le diable. – Eh ! eh ! dit le roi. » *Ibid.* p. 813.

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 814.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 823.

¹⁹¹ « L'altière algarade du chaussetier flamand, en humiliant les gens de cour, avait remué dans toutes les âmes plébéiennes je ne sais quel sentiment de dignité encore vague et indistinct au quinzième siècle. C'était un égal que ce chaussetier, qui venait de tenir tête à monsieur le Cardinal ! Réflexion bien douce à de pauvres diables qui étaient habitués à respect et obéissance envers les valets des sergents du bailli de l'abbé de Sainte-Geneviève, caudataire du cardinal » *Ibid.* p. 519.

¹⁹² Voir Henri Meschonnic, *Vers Le Roman Poème, opus cit.* t. III, p. XVII.

des axes importants du roman, que le plan définitif de *Notre-Dame* transforme en drame tragico épique¹⁹³ placé presque à l'épilogue. À leur chef Clopin Trouillefou, Victor Hugo donne la parole pour un beau discours sur le droit sacré de l'asile, à peine obscurci par la perspective d'un pillage...

« À toi, Louis de Beaumont, évêque de Paris, conseiller en la cour de parlement, moi Clopin Trouillefou, roi de Thunes, grand-coëre, prince de l'argot, évêque des fous, je dis : – Notre sœur, fausement condamnée pour magie, s'est réfugiée dans ton église. Tu lui dois asile et sauvegarde. Or la cour de parlement veut l'y reprendre, et tu y consens ; si bien qu'on la pendrait demain en Grève si Dieu et les truands n'étaient pas là. Donc nous venons à toi, évêque. Si ton église est sacrée, notre sœur l'est aussi ; si notre sœur n'est pas sacrée, ton église ne l'est pas non plus. C'est pourquoi nous te sommons de nous rendre la fille si tu veux sauver ton église, ou que nous reprendrons la fille, et que nous pillerons l'église. Ce qui sera bien. En foi de quoi je plante cy ma bannière, et Dieu te soit en garde, évêque de Paris. »¹⁹⁴

En contrepartie de l'échec du droit d'asile et de ceux qui s'en réclament, il reste le couple des exclus pour sauver le peuple à venir de la malédiction de l'*anankè* et lui rendre sa dimension éthique, comme l'analyse Jacques Seebacher :

« La Esméralda et Quasimodo, figures antithétiques du Peuple comme exclusion, meurent d'amours impossibles mais prophétisent l'embrassement des contraires, et la spiritualisation de toute cette matérialité pessimiste qui a si fort étonné les lecteurs de ce roman comme on n'en avait jamais écrit. »¹⁹⁵

Conclusion

« C'est ma manière » ou « ce n'est pas ma manière », dit Victor Hugo à un éditeur, à la tribune, à sa fiancée, et il le fait dire à l'océan dans le poème du même nom¹⁹⁶. Essayer d'embrasser la manière de cet homme océan dans sa façon d'écrire un roman est une tâche qui demande humilité. Tantôt philosophe, tantôt historien, Hugo est ironique mais optimiste, charitable pour le peuple, mais cinglant quand il en relève les défauts, car le peuple spectateur qui va voir guillotiner sous la Restauration et la monarchie de Juillet n'est pas différent de celui de 1482. Victor Hugo hait les systèmes et c'est du bout des lèvres qu'il prononce le mot *libéralisme*, lui préférant le mot *liberté*. Il est contre la Révolution dans sa jeunesse parce qu'il veut n'en voir que la violence, mais il finit dans *Notre-Dame de Paris* de tuer l'arbitraire et la raison d'État, tâche qu'il poursuivait depuis dix ans, tout du moins par le verbe. Ce faisant il anticipait ce qu'il en dirait dans *Les Misérables*.¹⁹⁷ *Notre-Dame de Paris* est évidemment plus qu'un roman historique et le mieux est encore de le lire.

Annexe I

Voici le premier plan de *Notre-Dame de Paris*, soit le plan A par rapport à l'édition définitive¹⁹⁸ :

Plan A : pièces de la cote 133	correspondance dans le	Plan définitif ¹⁹⁹
Les grimaces.		I, 5
La tentative de rapt.		II, 4
La cour des miracles.		II, 6
Gringoire, Esméralda, la chèvre.		II, 7

¹⁹³ Selon Marguerite Mouton, lors de l'assaut final contre Notre-Dame, « le terme “fantastique” intervient alors explicitement » ; la scène offre « une réponse au double défi hégélien et mallarméen lancé à l'épique » et répond à « un modèle cohérent de l'épique moderne ». Marguerite Mouton, « La vision épique dans Notre-Dame de Paris et dans La Légende des siècles de Victor Hugo », communication au Groupe Hugo, du 14 mars 2015, p. 11.

¹⁹⁴ Roman I, p. 793.

¹⁹⁵ Jacques Seebacher, *Notre-Dame de Paris*, Roman I, Laffont, *opus cit.* p. 934-935.

¹⁹⁶ *La Légende des Siècles-Dernière Série*, « XXII Océan », Notice et notes d'Yves Gohin, Poésie III, Laffont, *opus cit.* p. 703.

¹⁹⁷ « Quand on a passé son temps à subir sur la terre le spectacle des grands airs que prennent la raison d'état, le serment, la sagesse politique, la justice humaine, les probités professionnelles, les austérités de situation, les robes incorruptibles, cela soulage d'entrer dans un égout et de voir la fange qui en convient. » (Roman II, Laffont, p. 995.)

¹⁹⁸ Voir *Chantiers*, Laffont, p. 13-14-15

¹⁹⁹ Les titres des chapitres ont changé dans le plan définitif excepté celui du « petit soulier ».

Le pilori	VI, 4
La prise de corps comme sorcière.	X, 1
La recluse.	II, 3, VI, 2, 3, 4, 5, VIII, 4, 5, 6
La tentation de l'archidiacre.	VII, 2, VIII, 4
Le procès de la sorcière et de la chèvre.	VIII, 1, 2
La condamnation.	VIII, 3
L'amende honorable au portail.	VIII, 6
L'asile.	IX, 2, 3
Amour de l'archidiacre et du sourd-muet.	IX, 4, 6
Les truands. Assaut de l'église.	X, 4
Méprise du sourd-muet.	X, 4
Louis XI. – Qu'on charge la populace et qu'on pende l'Égyptienne.	X, 5
Ruse d'Olivier le Daim pour la tirer de l'asile.	
En une cage de fer comme prisonnière du Roi.	
Réapparition de l'archidiacre.	X, 1
L'archidiacre et Gringoire. [<i>Et Phébus</i>] ajout.	X, 1
Gringoire aux expédients	X, 1
Passé du roi des Argotiers pour maître Coppenole	I, 4
Voyage aux Plessis-de-Paris-les-Tours.	
Arrivée. Archer pendu pour avoir parlé de la mort du Roi.	
Failli être pendu par les archers de la porte.	
Réclamé par Coppenole.	
Prend Coictier pour le Roi.	
Demande la grâce à Louis XI. Comment veut-on que je fasse grâce quand je ne peux l'obtenir pour moi-même ?	
Olivier le Daim et Louis XI. Grande scène	X, 5
Retour de Gringoire.	
Revoit l'archidiacre. Dernier expédient. (La déclarer grosse.)	X, 1
Introduit dans la cage de fer d'Esméralda.	
Change d'habits avec elle. – La chèvre. – Je ne peux cependant vous sauver toutes deux.	
Fuite de la Esméralda. Gringoire pris pour elle.	
Gringoire devant les matrones et ventrières.	
Faut-il passer outre et pendre ?	
– Je n'y vois pas d'inconvénients, dit le juge.	
– J'en vois beaucoup, dit Gringoire.	
Gringoire et la chèvre pendus au gibet de la Grève.	
La Esméralda parmi les Égyptiens.	
Y retrouve l'archidiacre.	
Non ! toujours non !	XI, 1
La recluse.	XI, 1
Le petit soulier. Reconnaissance.	XI, 1
Survenue des sergents à verge.	XI, 1
Le sourd-muet et l'archidiacre au haut de la tour	XI, 2
Conclusion. Cave de Montfaucon.	XI, 4

On constate que le premier chapitre du roman est le concours de grimaces et que le mystère est totalement absent du premier plan .

La recluse, avant de reconnaître sa fille dans la bohémienne, apparaît dans un seul chapitre (huit dans le roman : II, 3, VI, 2, 3, 4, 5, VIII, 4, 5, 6) ; ce sera une figure décisive de *l'anankè* en janvier 1831.

L'arrestation d'Esméralda intervient tout de suite après « le pilori » (le personnage de Phœbus étant absent du plan A, ce n'est pas l'attentat contre lui qui provoque cette arrestation). Dans le roman, cette première arrestation d'Esméralda n'est pas racontée, sans doute pour ne pas faire double emploi avec la prise de corps en XI, 1.

Le changement le plus important est le dépaysement de l'intrigue du Pessis-lès -Tours à Paris. Avec le voyage au Plessis, est aussi supprimé l'intervention de Coppenole dans la mission de Gringoire pour demander la grâce royale. Gringoire, dans le roman, n'est jamais en rapport direct avec Coppenole.

La tentation charnelle de l'archidiacre, symbole de sa frustration, apparaît dans cinq chapitres du roman, dont l'épisode de la tentative de viol (IX, 6).

Le livre VIII est un des plus continûment présents dans le plan A avec le procès et la condamnation d'Esméralda ; ces épisodes sont au début, alors qu'ils ont une position centrale dans la deuxième moitié du roman.

L'asile donne lieu à un seul chapitre dans le plan A ; en 1831 il constitue l'essentiel du livre IX quant aux cinq premiers chapitres.

Le chapitre intitulé « amour de l'archidiacre et du sourd-muet met sans doute en scène la rivalité de Quasimodo avec Claude Frolo.

Le rôle malfaisant d'Olivier le Daim dans le plan A pour faire sortir Esméralda de l'asile est dévolu dans le roman à

Claude Frolo avec la complicité involontaire de Gringoire (XI, 1), c'est donc la passion et non la politique qui y consomme la perte de la jeune fille.

Le scénario du plan A où Gringoire se substitue à Esméralda et meurt à sa place est suggéré par Claude Frolo dans le roman (X, 1), mais refusé par Gringoire qui préfère faire appel aux truands. L'assaut contre l'église qui était au début du plan A se trouve ainsi déplacé comme sommet épique à la fin du roman.

On constate l'absence des livres III, IV, V, qui intéressent Paris et Notre-Dame, le triomphe de l'imprimerie sur l'architecture, et l'historique de Claude Frolo et de Quasimodo et de leur relation avec la cathédrale.

Le « *plan second* » : *additions*²⁰⁰

[*Première addition sur la moitié gauche de la feuille, juste avant « le pilori » :*]

Phébus de Chateaupers. et l'archidiacre.
Phébus et la Esméralda.
Phébus, la Esméralda, l'archidiacre.

[*Cette addition est rayée, et remplacée par la suivante, qui entraîne la suppression du « pilori » dans la moitié droite de la feuille :*]

Histoire de Quasimodo et de Matifas (sur la même ligne que « Tentative de rapt »).

Le lendemain : Quasimodo mené devant le prévôt – Au pilori ! VI, 1

La recluse VI, 2, 3

Le pilori VI, 4

Quelques semaines s'écroulent VII²⁰¹

Préoccupations de Quasimodo et de l'archidiacre IV, 6

La Esméralda observée par Gringoire II, 3

L'archidiacre, Jehan Frolo, Phébus de Chateaupers VII, 6, 7

La scène de nuit : Esméralda, Phébus
Esméralda Phébus, l'archidiacre VII, 8

[*Ensuite, ce morceau qui s'insère juste avant « Les truands » dans le plan primitif :*]

Je vous dis que Phébus est mort. VIII, 4

Non, il n'est pas mort IX, 6

Qu'il meure donc, puisque je ne viendrai à bout d'elle qu'après sa mort

Isabeau la Thierye. Phébus lui fait voir son poignard.

Jehan livré mort à l'archidiacre au lieu de Phébus. La scène du bord de l'eau. – C'est mon frère !

*

Quelqu'un à sa place X, 1

Et qui ? X, 1

Vous. X, 1

Tiens, dit Gringoire en se grattant l'oreille, cette idée-là ne me serait jamais venue. X, 1

Un rêve mais pressentant une issue terrible XI, 1

temple près de soi. XI, 1

escabeau II, 6

pourtant le ciel est borgne, l'horizon est bossu

Se peigner avec une fourchette _____ X, 3

Galopin, mouche-toi, et la chandelle ! _____ X, 3

Faut-il passer outre et pendre

– Je n'y vois pas d'inconvénients, dit le juge.

– J'en vois beaucoup, dit Gringoire.

*

Thibau ! encore une coupetée ! Hardi. III, 2 et VII, 3

42 collèges sans compter les écoles III, 2

vingt-deux maîtresses sûres

Dans ces ajouts au plan A, figure de façon précise le procès de Quasimodo, ce qui conforte la similitude avec celui

²⁰⁰ Chantiers, Laffont, 14-15. C'est sous l'appellation de « plan second » que sont classées ces additions dans l'édition de l'Imprimerie nationale en 1904. *Ibid.* p. X.

²⁰¹ Dans le roman définitif : « Plusieurs semaines s'étaient écoulées ». *Notre-Dame de Paris*, Roman I, p. 663.

d'Esméralda et permet éventuellement de montrer deux fois le mauvais fonctionnement de la justice.

Deux nouveaux personnages sont introduits en relation avec l'archidiacre : Phébus, le rival, et Jehan Frolo, le frère. Il est vraisemblable que Hugo à ce moment-là prévoit de faire tuer par erreur Jehan – qui se trouve avec Isabeau la Thierye, sa fille de joie attitrée, chez la Falourdel – par son frère qui les prend pour Phébus et Esméralda ; il en restera la rencontre entre Phœbus et Jehan, compagnons de débauche dans le roman (VII, 6). Hugo renoncera au schéma primitif au profit de la responsabilité de Claude Frolo dans le meurtre de Jehan à qui il a dit : « Faites-vous truant » (X, 2). Outre le rôle joué par Jehan Frolo nouveau personnage, toujours à court d'argent et dont la présence est insistante dans le roman (I, 1, 5 ; IV, 2, 5 ; VI, 1, 4 ; VII, 4, 5, 6, 7 ; IX, 1, 5 ; X, 2, 3, 4) ; ces ajouts mettent essentiellement l'accent sur la rivalité entre Phœbus et l'archidiacre.

On remarque aussi des bribes de phrases et de dialogues se retrouvant dans divers chapitres, notamment à propos de la mort de Phébus et du remplacement d'Esméralda par Gringoire.

Bibliographie

Œuvres complètes, Club français du livre, édition Massin, t. I, II, III, IV, X et XIV, 1967. Désigné par CFL dans les notes.

Œuvres complètes, Robert Laffont éditeur : Roman I, *Bug-Jargal, Han d'Islande, Le Dernier Jour d'un Condamné, Notre-Dame de Paris, Claude Gueux*, en annexe le « Bug-Jargal » de 1820, de présentation de Jacques Seebacher, 1985 ; Roman II, *Les Misérables*, présentation de Guy et Annette Rosa, 2008 ; Théâtre I, présentation de Anne Ubersfeld, 1985 ; Poésie I, présentation de Claude Gély, 1985 ; Poésie III, présentation de Jean Delabroy ; Critique, présentation de Jean-Pierre Reynaud, 1985 ; Politique, présentation de Jean-Claude Fizaine, 1985 ; Chantiers, présentation de René Journet, 1985.

Œuvres de Victor Hugo

Au temps du Conservateur Littéraire, présentation de Bernard Leuilliot, CFL, t. I, 1967.

Han d'Islande, présentation de Jacques Seebacher, notice et notes, Roman I, Robert Laffont, 1985.

Lettres à la fiancée, octobre 1820-octobre 1822, CFL, t. II, p. 1071-1278.

Notre-Dame de Paris, présentation de Jacques Seebacher, notice et notes, Roman I, Robert Laffont, 1985.

Préface de Cromwell, Hugo Cromwell, chronologie et introduction d'Annie Ubersfeld, Garnier Flammarion, 1968.

Préface des Odes et Ballades, Édition de 1826, notice et notes de Bernard Leuilliot, Poésie I, Robert Laffont, 1985.

« Quentin Durward ou l'Écossais à la Cour de Louis XI », *Articles de 1823, La Muse Française*, CFL, t. II.

Reliquat de Notre-Dame de Paris, établissement du texte, notice et notes de Jacques Seebacher, Chantiers, Robert Laffont, 1990.

William Shakespeare, notice et notes de Bernard Leuilliot, Critique, présentation de Jean-Pierre Reynaud, Robert Laffont, 1985.

Préface des Rayons et les Ombres, Notice et notes de Jean-Pierre Reynaud, présentation de Claude Gély, Robert Laffont, 1985.

Préface de 1832 au Dernier Jour d'un Condamné, Présentation, Jean Massin, CFL, t. IV, Robert Laffont, 1967.

Œuvres diverses

Ernst Behler, *Le premier romantisme allemand*, PUF, 1996.

Pierre-Jean de Béranger, *Œuvres Complètes*, Henri Fournier éditeur, 1818, t. 2 p. 81-84. Sur Gallica.

Philippe de Commines, *Mémoires*, Nouvelle édition revue et corrigée sur le manuscrit de la Bibliothèque Royale, publiées et annotées par Mlle Dupont, T. II, Librairie Jules Renouard, 1843.

Conversations de Gœthe pendant les dernières années de sa vie 1822 1832, t. 2, Charpentier et Fasquelle, *Appendice* : « La littérature italienne ». Sur Gallica.

P. F. Dubois, *Fragments littéraires* ; articles choisis par E. Vacherot, Paris Thorin 1879.

Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, Michel Lévy, 6^e série, 1863. Sur Gallica.

Jean Ferrari, *Kant, les lumières et la Révolution française [article]*, « Mélanges de l'école française de Rome » / année 1992 / 104-1 / Persée.

Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972.

Claudine Grossir, *Le Globe, berceau d'un nouveau genre dramatique : la scène historique*, article sur Média 19. (medias 19.org.)

Jacques Heers, *Louis XI Le métier de roi*, Perrin, 1999.

Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, tome I. Avant l'exil 1802-1851, Fayard, 2001.

Kant, *Vers la paix perpétuelle*, trad. J. Darbellay, PUF, 1958,

Søren Kierkegaard, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate, Œuvres complètes*, t. II, L'Orante, P.H. Tisseau

trad., 1975.

Le Globe, Tome VI. N° 27, du 26 janvier 1828 et Tome VI. N° 29 du 2 février 1828. Sur Gallica.

Les lieux de mémoire sous la direction de Pierre Nora (1984, *La République* ; 1986, *La Nation* ; 1992, *Les France*) Gallimard.

Bernard Leuilliot, *Au Temps du « Conservateur Littéraire », 1819-1821*, CFL, t. I. 1967.

Bernard Leuilliot, *L'Été 1821*, CFL t. II, 1967.

Georges Lukacs, *Le Roman Historique*, préface de Claude-Edmonde Magny, Payot, 1965.

Jean Massin, *Présentation du Dernier Jour d'un condamné*, CFL, t. III, 1967.

Jean Massin, *Présentation de la Nouvelle Préface de 1832 pour le Dernier Jour d'un Condamné*, CFL, t. IV, 1967.

Françoise Mélonio, Colloque *François Guizot*, 1993, article sur *L'histoire à l'assaut du pouvoir*. *Le Globe de 1828 à 1830*. téléchargeable en pdf.

Marie Claire Méry, *Les avatars du roman picaresque en Allemagne : Friedrich Schlegel et le roman romantique*, HAL Id : halshs-06684025 : halshs archives ouvertes. Mars 2012.

Henri Meschonnic, *Vers Le Roman Poème Les romans de Hugo avant Les Misérables*, CFL, t. III, 1967, p. I à XX.

Jules Michelet, *Histoire de France Louis XI et Charles le Téméraire*, Librairie Jules Hachette, 1844, T. 6, Livre XIII.

Jules Michelet, *Histoire de France*, tome II, Livre IV, chapitre dernier, *Histoire de l'architecture*, Librairie classique de L. Hachette, 1833. Sur Gallica.

Jules Michelet, *Le Peuple*, Hachette, 1846.

Marguerite Mouton, « La vision épique dans Notre-Dame de Paris et dans La Légende des siècles de Victor Hugo », communication au Groupe Hugo, du 14 mars 2015.

Paul Murray Kendall, *Louis XI «... L'universelle araigne... »*, Fayard, 1971.

Alfred Nettement, *Histoire de la littérature française sous le gouvernement de Juillet*, Lecoffre et Cie, Libraires-Éditeurs, 1859.

Yvette Parent, « Victor Hugo et l'ironie romantique », communication du 14 juin 2014 au Groupe Hugo, Équipe de recherche « Littérature et civilisation du XIX^e siècle.

Yvette Parent, dans « Études » : *Le mot peuple dans Notre-Dame de Paris, Annexe I* « Le contexte dans lequel le mot fut écrit », Groupe Hugo, Équipe de recherche « Littérature et civilisation du XIX^e siècle.

Myriam Roman, « Victor Hugo et le roman historique », communication du 25 novembre 1995 au Groupe Hugo, Équipe de recherche « Littérature et civilisation du XIX^e siècle.

Guy Rosa, « Victor Hugo : Histoire vécue, histoire écrite », communication du 19 octobre 2002 au Groupe Hugo, Équipe de recherche « Littérature et civilisation du XIX^e siècle.

Frédéric Schlegel, *Fragments*, traduits par Charles Le Blanc, José Corti 1996.

Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Points Seuil, 2001.

Jacques Seebacher, *Notre-Dame de Paris*, établissement du texte, *Notice* et notes, Roman I, Robert Laffont, 1985.

Jacques Seebacher, *Reliquat de Notre-Dame de Paris*, établissement du texte, *Notice* et notes, Chantiers, Robert Laffont, 1985

Jacques Seebacher, *Victor Hugo et ses éditeurs avant l'exil*, Club français du livre, éd. Massin, 1968, t. VI, p. I-XXVIII.

Anne Ubersfeld, *Hugo Cromwell*, chronologie et introduction, Garnier Flammarion, 1968.

Victor Hugo, raconté par Adèle Hugo, Les Mémoires, éditeurs : Annie Ubersfeld et Guy Rosa, Plon, 1985.

Michaël Werner, « Histoire littéraire » contre *litteraturgeschichte*. *La genèse d'une vision historique de la littérature en France et en Allemagne pendant la première moitié du XX^e siècle*, Persée, Sciences sociales et histoire / Année 1994 / 14 / p. 4-26.

Yvette Parent, 25 septembre 2018.

Avec mes remerciements à Guy Rosa pour son aide dans la correction de la première version de ce texte.