

L'ESPACE DANS *NOTRE-DAME DE PARIS* DE VICTOR HUGO

Ana María Rodríguez Seara

RESUMEN

Si alguna obra de la literatura francesa está íntimamente asociada a su autor, ésta es Notre Dame de Paris de Victor Hugo. Esta novela sigue fascinando, generación tras generación, a los lectores que deciden asomarse a sus páginas a pesar de lo trillada que puede resultar hoy en día su historia por la explotación a la que la expuso su propio éxito. El tratamiento que Victor Hugo hace del espacio en su obra es sin duda un elemento clave para que esta narración capte la atención del lector. El espacio narrativo es aquí el marco histórico minuciosamente tejido como un escenario cuyo decorado se hubiese cuidado hasta el más mínimo detalle permitiendo la evolución de los personajes envolviéndoles y condicionándoles, aprisionándoles con su oscurantismo y finalmente arropándoles hasta el desenlace de su trágico destino. Notre Dame, la majestuosa catedral parisina, en ocasiones maternal y en otras monstruosa e impasible espectadora de la tragedia, se convierte en un personaje omnipresente dando nombre a esta obra maestra de la literatura francesa del siglo XIX.

ABSTRACT

No other French Literature work is closely related to its author, as it is Victor Hugo's Notre Dame de Paris. This novel still fascinates, generation after generation, those readers who decide to look into its pages despite the fact that nowadays it is a hackneyed story due to its own success exploitation. The space in Victor Hugo's work is dealt with in a way that it is a narrative key factor to draw the reader's attention. The narrative space is here the historical framework, thoroughly woven as if it was a stage whose decoration had been cared in great detail, allowing the evolution of characters, shrouding ,conditioning, trapping them with his obscurantism and finally, protecting them until their final tragic destiny. Notre Dame, the magnificent Paris cathedral, sometimes maternal, other times, atrocious and impassive witness of the tragedy, becomes an omnipresent character naming this masterpiece of the French Literature.

RÉSUMÉ

S'il est une œuvre littéraire que l'on associe étroitement à son auteur, il s'agit bien sûr de Notre Dame de Paris de Victor Hugo. Ce roman a fasciné, au cours des générations, les lecteurs qui décident un jour de plonger dans un univers narratif familier, victime de son propre succès. La façon dont Victor Hugo manie l'espace dans cette œuvre est sans aucun doute un élément clé qui permet d'attirer l'attention du lecteur. L'espace narratif est le cadre historique reconstruit dans les moindres détails à la manière d'un décor où les personnages évoluent encadrés, emprisonnés par les ombres

L'ESPACE DANS NOTRE-DAME DE PARIS DE VICTOR HUGO

du monde médiéval, puis bercés jusqu'à l'accomplissement de leur destin si tragique. Notre Dame, l'imposante cathédrale parisienne, parfois tendre et maternelle, parfois impassible et monstrueuse spectatrice de la tragédie qui se déroule à ses pieds, devient un personnage à part entière, omniprésent, donnant son nom à ce chef d'œuvre de la littérature française du XIX^{ème} siècle.

I. INTRODUCTION

Si nous avons décidé d'étudier ici le roman *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo ce n'est évidemment pas parce qu'il raconte un fait historique réel plus ou moins romancé mais parce que la récréation de toute une époque historique, le quinzième siècle en France, apporte à ce roman une dimension historique qui donne au lecteur une sensation de réalité.

Etant donné qu'il ne raconte pas une histoire vraie, ce roman ne met pas en scène des personnages historiques ayant réellement existé, *Notre-Dame de Paris* ne peut pas être considéré un roman historique à part entière, cependant, on peut dire qu'il s'agit d'un roman de fiction qui recrée une époque historique comme cadre réel où se développera l'action fictive. L'espace et le temps historiques vont constituer les piliers solides sur lesquels repose le récit de fiction. En effet, le temps dans *Notre-Dame de Paris* correspond à une époque concrète, le quinzième siècle et l'espace représente toute une ville, Paris et plus particulièrement son centre, son cœur, sa cathédrale.

Si l'on cite l'œuvre de Victor Hugo dans les ouvrages de critique littéraire portant sur le roman historique du dix-neuvième siècle, héritier de l'œuvre de Walter Scott, c'est grâce à son singulier traitement des espaces physiques et symboliques. Ce n'est pas en vain que le titre même de l'œuvre glorifie l'espace emblématique du roman, la cathédrale de Notre-Dame de Paris, espace centralisateur de l'histoire de Quasimodo et d'Esméralda, espace vivant, dans un Paris où fourmille la population du quinzième siècle. Tout au long de ce travail, nous visiterons les différents espaces où se développe l'action narrative et nous pourrions voir comment se mêlent les descriptions de l'espace physique et les détails à valeur symbolique.

Si Victor Hugo n'écrit pas avec la rigueur d'un historien qui manipule un matériau historique, tout du moins il garde la rigueur de l'expert en art et l'enthousiasme de l'amateur de l'époque médiévale dans sa manière de recréer un microcosme où le destin fera bouger les personnages comme s'il s'agissait de marionnettes guidées par des fils invisibles:

Hugo donnait les rôles les plus importants, non à des personnages historiques, mais aux héros nés de son imagination. Encore ces derniers tendent-ils à s'effacer devant la grandeur de Notre-Dame (...) Ici, c'est la cathédrale qui résume le Moyen Age (...) Le roman historique, avec *Notre-Dame de Paris* devient une épopée médiévale.¹

Grâce à des descriptions minutieuses et pleines de pittoresque, V. Hugo entraîne ses lecteurs, auxquels il demande constamment de faire un effort d'imagination, vers un passé révolu mais dont le présent garde encore quelques traces qui constituent pour le lecteur un point de départ dans la reconstruction mentale du Paris du XV^{ème} siècle. Hugo profite souvent de ces références pour dénoncer les restaurations qu'il considère une profanation des lieux gothiques qui furent l'emblème de l'époque la plus glorieuse de l'art français.

Le fait d'encadrer son roman à cette époque, ne représente pas pour l'auteur la soumission à la mode littéraire romantique qui a augmenté l'intérêt de ses contemporains pour l'encadrement médiéval des romans, sinon le moyen de partager avec ses lecteurs sa passion pour l'architecture et l'art et d'exprimer ouvertement ses critiques.

C'est également un bel hommage à sa ville, Paris, que de la décrire au moment où elle présente toute sa splendeur gothique.

L'ambiance médiévale de V. Hugo, si dépaysante par son effet de réel, est pleine de topiques sur l'obscurantisme et la superstition de cette époque et met en scène des personnages également mystérieux: Esméralda, danseuse égyptienne dont l'origine est douteux; Quasimodo, créature mi-homme, mi-monstre; Frollo, prêtre plus satanique que chrétien:

El pasado áureo, la época de oro en la que los románticos pretenden refugiarse es la de los siglos medievales, la edad oscura tan despreciada por los pensadores ilustrados inmediatamente anteriores por considerarla como el momento del apogeo de la superstición y del dominio despótico de los poderes irracionales, la época de la noche de la razón. Todas estas connotaciones, que pretendían tener un carácter peyorativo, era lo que les parecía a los románticos su mayor atractivo.²

¹Raimond, M. (1967): "*Le roman depuis la révolution*", Collin, p.24

²Santamarta, J.M.; Atienza, J.L. y otros (1987): *En torno a Víctor Hugo*, Servicio de publicaciones de la Universidad de León, p.45

La présentation des espaces du roman est conçue comme une visite touristique à travers les quartiers populaires du Paris du XV^{ème} siècle, elle foisonne de détails encyclopédiques que l'auteur offre au lecteur non pour le dérouter sinon pour l'aider dans sa tentative de dépaysement mais conscient que certains d'entre eux éviteront de s'attarder sur ces digressions sans trop d'intérêt pour le déroulement de l'action.

L'espace chez Hugo n'est pas un lieu immobile et froid, il influence les hommes, devient un personnage de premier rang et contribue à la mise en place des éléments que le destin manipulera pour en arriver à ce dénouement dramatique mais libérateur pour des personnages attrapés dans la toile tissée par le destin entre les tours de la cathédrale.

II. UN RECIT FICTIF EMPREINT D'HISTORICITE.

Comme nous venons de le dire dans l'Introduction, *Notre-Dame de Paris* ne peut pas être considéré comme un roman historique à proprement parler car il ne met pas en scène des personnages historiques ayant réellement existé ni des événements suffisamment documentés. Cependant, même si ce roman n'est pas historique dans un sens stricte, les ouvrages de critique littéraire le placent dans le même domaine que d'autres œuvres qui, d'une façon plus ou moins romancée mettent en scène des personnages et des événements historiques réels, comme c'est le cas de certains romans de Balzac ou de Dumas.

On peut dire, sans grand risque de se tromper, que V. Hugo a voulu dans ce roman recréer toute une époque de l'Histoire de France le plus précisément possible afin de donner à ses lecteurs une impression de véracité. Pour ce faire il en appelle à l'imagination et à l'intuition des lecteurs et les fait participer à son récit comme s'il s'agissait d'un personnage de plus.

Nous essaierons de montrer dans ce chapitre tous les mécanismes utilisés par l'auteur pour rendre son histoire acceptable du point de vue de la véracité et non seulement du point de vue narratif.

Victor Hugo commence son récit sur un ton de confiance pour expliquer au lecteur l'origine de cette histoire qu'il situe lors de la mystérieuse découverte d'une inscription sur un mur de Notre-Dame qu'il assure être le seul à avoir vu et qui a excité sa curiosité.

Il s'agit d'une histoire fictive mettant en scène des personnages imaginaires, mais ce stratagème permet à V. Hugo de tisser un lien tout au

long du roman entre la cathédrale, l'espace physique où se déroule l'action, et les personnages eux-mêmes dont le destin est gravé sur la pierre qui en a été le témoin silencieux:

L'homme qui a écrit ce mot sur ce mur s'est effacé, il y a plusieurs siècles, du milieu des générations, le mot s'est à son tour effacé du mur de l'église, l'église elle-même s'effacera bientôt peut-être de la terre.³

C'est par cette manœuvre narrative qu'il va s'efforcer de rendre son récit véridique pour le lecteur:

En fait le romancier tente de remplacer l'historien précisément là où l'historien fait défaut: dans le roman historique, l'histoire est racontée et expliquée à travers le destin individuel des personnages, alors que dans un ouvrage historique l'histoire semble se dérouler elle-même, en dehors des individus qui l'on faite.⁴

V. Hugo insiste sur ces inscriptions qui "frappèrent vivement l'auteur", sur leur origine ancienne: "noires de vétusté" ainsi que sur leur mystérieux auteur: " (...) Comme pour révéler que c'était une main du moyen âge qui les avait écrites là" mais disparu à jamais comme l'inscription:

Il ne reste plus rien aujourd'hui du mot mystérieux gravé dans la sombre tour de Notre-Dame, rien de la destinée inconnue qu'il résumait si mélancoliquement.⁵

Tous les éléments romantiques qui pouvaient éveiller la curiosité du lecteur sont ici présents depuis le début du roman et tendent à nous faire croire que l'histoire a réellement existé et que l'auteur va nous la révéler d'un moment à l'autre. Pour faire partager son enthousiasme par ses lecteurs, V. Hugo se dit captivé par cette mystérieuse inscription et prêt à en découvrir l'histoire:

Il se demanda, il chercha à deviner quelle pouvait être l'âme en peine qui n'avait pas voulu quitter ce monde sans laisser ce stigmate de crime ou de malheur au front de la vieille église.⁶

³Hugo, V. (1988): Op.cit., p.30

⁴Daspre, A. (Avril-Juin 1975): "*Roman historique et histoire*", Revue d'histoire littéraire de la France, n°2-3.

⁵Hugo, V. (1988): Op.cit., p.30

Victor Hugo est parfaitement conscient que ce qui intéresse principalement la plupart des lecteurs c'est l'histoire de ses personnages et non ses digressions artistiques:

Car ce qui compte, ce n'est pas la reproduction d'événements réels, historiques, mais celle des passions humaines élémentaires, la peur, le courage, la volonté de puissance, l'abnégation, l'instinct de mort, l'amour.⁷

En parlant des chapitres ajoutés à l'édition de 1832, V. Hugo ne se fait pas d'illusions:

L'auteur considéra que les deux seuls de ces chapitres qui eussent quelque importance par leur étendue, étaient des chapitres d'art et d'histoire qui n'entamaient en rien le fond du drame et du roman, que le public ne s'apercevrait pas de leur disparition (...) sans doute ces chapitres retrouvés auront peu de valeur aux yeux des personnes, d'ailleurs fort judicieuses, qui n'ont cherché dans *Notre-Dame de Paris* que le drame, que le roman.⁸

Cependant il se résiste à croire que personne ne verra autre chose que de la fiction dans ce roman, c'est pourquoi il se dirige au lecteur amateur d'art et d'histoire pour lui donner la piste d'une valeur plus profonde qui requiert une lecture plus savante, moins superficielle que celle des amateurs de simples histoires d'aventures:

Mais il est peut-être d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant *Notre-Dame de Paris*, se plaire à démêler sous le roman autre chose que le roman, et à suivre, qu'on nous passe ces expressions un peu ambitieuses, le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète.⁹

⁶Hugo, V. (1988): Op.cit., p.29

⁷Tadié, J.Y. (1982): *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, p.9

⁸Hugo, V. (1988): Op.cit., p.32

⁹Hugo, V. (1988): Op.cit., pp.32-33

Tout comme Balzac dans *Les chouans*, V. Hugo se considère ici un peu historien par son effort de récréation d'une époque: "qu'on arrange ces choses comme on pourra. Je ne suis qu'historien".¹⁰

Il revendique également pour lui le rôle d'enseignant:

Tous ces détails que nous mettons ici à nu pour l'édification du lecteur...¹¹

Et de récupérateur de l'esthétique médiévale:

Notre-Dame de Paris a peut-être ouvert quelques perspectives vraies sur l'art du moyen âge.¹²

Hugo date son récit à rebours, en partant du présent et en invitant ses lecteurs à faire avec lui un voyage dans le passé:

Il y a aujourd'hui trois cent quarante huit ans six mois et dix-neuf jours que les parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches...¹³

Le choix de cette date ne correspond pas à un événement historique important, connu de tous et qui aiderait le lecteur à s'introduire dans l'époque sinon qu'il répond à la volonté d'entrer dans une ambiance pittoresque, populaire, gaie et extraordinairement moyenâgeuse:

Le 6 janvier, ce qui mettait en émotion tout le populaire de Paris (...) c'était la double solennité réunie depuis un temps immémorial, du jour des Rois et de la Fête des Fous.¹⁴

Ce n'est cependant pas un jour dont l'histoire ait gardé souvenir que le 6 janvier 1482. Rien de notable dans l'événement qui mettait ainsi en branle, dès le matin, les cloches et les bourgeois de Paris.¹⁵

Soucieux de l'exactitude des espaces, V. Hugo se fait un devoir de situer précisément les lieux où se déroule l'action et d'en faire une descrip-

¹⁰Hugo, V. (1988): Op.cit., p.315

¹¹Hugo, v: (1988): Op.cit., p.77

¹²Hugo, V. (1988): Op.cit., p.34

¹³Hugo, V. (1988): Op.cit., p.37

¹⁴Hugo, V. (1988): Op.cit., p.38

¹⁵Hugo, V. (1988): Op.cit., p.37

tion minutieuse pour former un microcosme médiéval plein de pittoresque. Pour cela, il n'hésite pas à citer ses sources: Sauval, de Breul, etc. et à faire appel à la collaboration de ses lecteurs à travers leur imagination:

Maintenant, que ceux de nos lecteurs qui ont la puissance de généraliser une image et une idée (...) nous permettent de leur demander s'ils se figurent bien nettement le spectacle...¹⁶

leur culture générale ou leurs voyages:

(...) un spectacle *sui generis*, dont peuvent aisément se faire une idée ceux de nos lecteurs qui ont eu le bonheur de voir une ville gothique entière, complète, homogène, comme il en reste encore quelques unes...¹⁷

III. L'ESPACE A TRAVERS LES TITRES

L'importance de la cathédrale comme espace physique est avancée dès le titre de l'œuvre qui porte son nom, elle est le centre, le cœur de l'histoire. Dès les premières lignes de son roman, V. Hugo délimite le cadre de son récit: le lieu, Paris et l'époque, 1482. De cette manière, il situe très vite le lecteur en excitant sa curiosité et son goût romantique pour les romans historiques situés en particulier à l'époque médiévale.

Notre-Dame n'est pas un simple espace physique, c'est le cœur de l'histoire, un personnage à part entière, actif parfois, observateur du drame qui se déroule devant elle et en son sein. C'est le seul personnage qui survit au drame, à l'histoire, au temps qui ravage tout; c'est l'œil, le témoin qui garde à jamais dans sa mémoire de pierre le souvenir de ces histoires humaines fugaces mais intenses, passionnées et tragiques.

Dans le livre I, le chapitre 1 porte le titre "La grand' salle" ce qui prouve l'importance que V. Hugo accorde à l'espace pour planter le décor de la scène. De fait, Hugo accorde plus d'importance à la situation géographique de cette scène (la grand' salle, la place) qu'à son contenu (la moralité qui s'y joue). Il s'agit d'une scène colorée, pittoresque, présentant au lecteur des personnages populaires qui l'aident à rentrer dans l'époque travers un bain de foule plein de couleur locale et de gaieté: la célébration de la fête des fous et d'une moralité.

¹⁶Hugo, V. (1988): Op.cit., p.77

¹⁷Hugo, V. (1988): Op.cit., p.165

V. Hugo en profite également pour faire passer ses critiques sur la mauvaise conservation des monuments historiques et sur la perte de patrimoine que cela représente. En homme de compromis politique, Victor Hugo ne perd pas une occasion de transmettre ses opinions dans un message clair et direct aux lecteurs de son temps et surtout aux passionnés de sa ville, Paris, envers laquelle on sent bien qu'il éprouve une attraction toute particulière et qu'il ne se lasse pas de louer. En effet, les critiques de V. Hugo ne sont pas dirigées à la ville elle-même ni à ses concitoyens mais aux hommes politiques de son époque et aux professionnels dont il remet en cause le savoir-faire et le bon goût. Les chapitres suivants de ce premier livre portent le nom de certains personnages principaux ou secondaires mais qui interviennent directement dans les premiers pas de l'intrigue.

Dans le livre II, au chapitre 2, V. Hugo nous présente un autre lieu clé, la place de Grève, axe où se mêlent la vie et la mort, symbole du fanatisme et de la cruauté d'une époque, lieu de fête et d'attroupement populaire où auront lieu les fêtes, les jugements et exécutions, les spectacles de rues, etc.

Dans les autres chapitres de ce livre, Hugo nous présente d'autres lieux clés pour le développement de l'intrigue mais il ne les élève pas au rang de titre du chapitre car ce qui l'intéresse outre manière c'est le pittoresque des événements qui s'y déroulent: le mariage à la cruche cassée par exemple. En effet, l'ambiance de la cour des Miracles ne dépend pas du cadre physique, la description du lieu ne prend pas ici le dessus de la narration, il s'agit d'un élément de plus, ce qui attire le lecteur dans ce chapitre c'est le mouvement de personnages curieux, toute cette faune bizarre qui peuple la Cour des Miracles et qui constitue une ville à l'intérieur de la ville.

Par contre le livre III est entièrement consacré à Paris et à sa cathédrale. Il s'agit d'un livre charnière entre la présentation de l'époque, la création d'un microcosme médiéval qui crée l'ambiance nécessaire pour que le lecteur rentre dans le récit, la présentation des personnages qui évolueront dans cet espace fermé qu'est la ville et d'un autre côté le développement même du drame qui débouchera sur la fin tragique des personnages et sur l'assaut de la cathédrale. Il s'agit d'un livre charnière car il représente une pause narrative, une digression de l'auteur qui se fait plaisir à lui-même en se récréant dans la description de ce qui l'intéresse: l'architecture gothique du XVème siècle.

Le chapitre 1 "Notre-Dame" est entièrement consacré à la cathédrale en tant que monument historique d'une incalculable beauté et d'une

L'ESPACE DANS NOTRE-DAME DE PARIS DE VICTOR HUGO

valeur artistique sans égal alors que le chapitre 2, "Paris à vol d'oiseau" est un circuit touristique peu conventionnel qui nous découvre une nouvelle perspective, un Paris insolite, celui des flèches et des toits. C'est la vision dominatrice et perçante des oiseaux, de ceux qui voient sans être vus, qui élève l'esprit au-dessus de la banalité quotidienne, au dessus du détail, vers la vision panoramique, libre et globale qui dépasse les limites des murs de fortification de la Ville et s'étend sur la campagne environnante.

Dans le livre V, sous le mystérieux titre "Ceci tuera cela", on découvre un chapitre revendicatif et consacré à la vision pessimiste de l'auteur sur l'avenir de l'architecture, sur le temps qui passe inexorablement, sur l'action destructrice des hommes sur les monuments et sur l'environnement, ce qui constitue un aspect très moderne de la pensée de Victor Hugo. C'est la vision d'un amateur d'art, d'une personne impliquée dans la vie politique, d'un citoyen au profond sens civique qui respecte le patrimoine culturel collectif.

Dans le livre VI, "Le Trou aux Rats" mérite d'être le titre du chapitre 2 par l'aspect insolite et symbolique de l'endroit et parce que la tragédie tourne autour de ce trou, tombeau vivant, dont les autres chapitres de ce livre nous font peu à peu découvrir le mystère.

Dans le livre VII, le chapitre 3 "les cloches" est consacré non seulement à un objet, les cloches, sinon à un lieu, le clocher de Notre-Dame perché en haut des tours, endroit éminemment symbolique. Les cloches, représentation médiévale de notre contemporaine radio, transmettent par leur son les messages religieux qui ponctuent la vie quotidienne de la population: l'angélus, la messe, les funérailles, les mariages, les jours de fête, mais aussi les événements civils importants, et l'habituel couvre-feu. Elles scandent le rythme de vie médiéval.

Cependant, pour Quasimodo, les cloches sont autre chose, elles lui sont plus proches car ce sont ses seules amies, il s'occupe d'elles, les fait sonner avec amour et délicatesse en dégageant leur âme à chaque caresse, en un mot, de les faire vivre. Il existe une relation interdépendante, mystique, entre Quasimodo et ses cloches, ils ne pourraient exister l'un sans l'autre.

Dans le livre X, le titre du chapitre V "le retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France" est un euphémisme pour désigner la prison de la Bastille qui rappelle à Victor Hugo tous les souvenirs des épisodes relativement récents de la révolution.

L'espace chez Victor Hugo est protagoniste au même titre que les personnages. D'ailleurs, on ne peut nier que Paris et sa cathédrale ne soient

connus dans le monde entier grâce, entre autre, à ce roman et aux différentes adaptations cinématographiques qui en ont été réalisées. Les espaces sont présents partout, ce sont eux qui contiennent les personnages et influencent leur caractère et leurs actions, et contribuent à l'accomplissement de leur destin. Ce ne sont pas de simples lieux physiques, ils ont toujours un sens allégorique, mystique qui se fait sentir comme une présence mystérieuse. De plus, Victor Hugo, en connaisseur de Paris et en amateur d'art se fait plaisir avec ces descriptions minutieuses et ses discours démolisseurs d'homme politique mécontent des agissements de ceux qui gouvernent.

La cathédrale, en tant que lieu de culte religieux est un cadre peu typique pour abriter une histoire d'amour comme celle-ci, et Quasimodo est un héros bien peu conventionnel, c'est peut-être là et dans le génie narratif de Victor Hugo que réside la singularité et le charme de ce roman.

IV. VISITE PANORAMIQUE DU PARIS DU XVIEME SIECLE.

C'est par un bref rappel historique de la naissance de la ville et de son développement géographique que Victor Hugo commence son circuit touristique dans le Paris du XVème siècle.

Tout d'abord, il faut dire qu'il s'agit d'une ville de grande dimension qui croît sans cesse:

Mais une ville comme Paris est dans une crue perpétuelle. Il n'y a que ces villes-là qui deviennent capitales.¹⁸

Le narrateur commence sa révision historique de la naissance de Paris sur l'île de la Cité qu'il compare à un berceau rattaché par ses ponts à la terre et protégé par un fossé naturel, la Seine. Il rappelle ensuite le passage sur l'autre rive avec la construction d'une première enceinte, puis un nouvel élargissement pour résoudre l'amoncellement des constructions qui envahissent tous les creux. Après avoir franchi l'enceinte, les maisons s'éparpillent sans ordre en s'étendant à leur aise dans la campagne. De fait, Paris est en croissance perpétuelle dont on peut voir les différentes phases si l'on observe le type de rues et de constructions: entassées et superposées les unes sur les autres, sans places, composé de ruelles étroites dans les vieux quartiers, plus larges et avec jardin plus on s'éloigne du centre:

¹⁸Hugo, V. (1988): Op.cit., p.167

L'ESPACE DANS NOTRE-DAME DE PARIS DE VICTOR HUGO

La puissante ville avait fait craquer successivement ses quatre ceintures de murs, comme un enfant qui grandit et qui crève ses vêtements de l'an passé.¹⁹

Victor Hugo continue son parcours par la description des trois parties de la ville médiévale: la Cité qui en constitue le cœur, l'Université se trouvant sur la rive gauche de la Seine, alors que la Ville en occupe la rive droite.

Dans la Cité, on pouvait surtout trouver des églises placées sous l'autorité de l'Évêque alors que la Ville était constituée de palais et appartenait au Prévôt des marchands et que l'Université était composée de collèges, aux mains du Recteur; tous trois sous les ordres du Prévôt de Paris.

L'auteur prend la peine de nommer les monuments importants de chacune des parties de la ville, cite les îles qui ont été unies pour former l'actuelle île Saint-Louis, parle des différents ponts en bois ou en pierre, chargés de maisons, énumère les portes d'entrée de la ville qui permettaient le soir venu de fermer la cité pour la protéger.

Les descriptions de Hugo sont précises, pleines de détails qui nous permettent de nous représenter la situation géographique de Paris au XV^{ème} siècle comme si nous regardions un plan de l'époque:

En fait, la conscience de Hugo a toujours eu, en face du monde, au moins deux registres: celui de la fascination pour les immensités apaisantes ou exaltantes, foisonnements d'apparences dans la lumière, fuites d'apparitions dans les ténèbres; et celui d'une attention curieuse, minutieuse, aux détails de réalités familières, naturelles ou humaines.²⁰

Les trois bourgs de la ville "présentaient chacun à l'œil un tricot inextricable de rues bizarrement brouillées"²¹ et se communiquaient entre eux par trois grandes artères: la rue Saint-Jacques, la rue de la Juiverie et la rue Saint-Martin. Il s'agit de rues "mères", "génératrices" qui "formaient le canevas sur lequel reposait, noué et serré en tous sens, le réseau dédaléen des rues de Paris".²²

¹⁹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.167

²⁰Gohin, Y. (1987): *Victor Hugo*, Paris, PUF, col. Que sais-je?, pp. 85-86

²¹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.170

²²Hugo, V. (1988): Op.cit., p.171

Vue du haut des tours de Notre-Dame, la ville était "un éblouissement de toits, de cheminées, de rues, de ponts, de places, de flèches, de clochers"²³.

On ne peut pas dire que V. Hugo soit objectif en faisant ces descriptions dans lesquelles tout paraît merveilleux depuis les grands monuments jusqu'à la devanture peinte d'une modeste maison:

(...) il n'y avait rien qui n'eût son originalité, sa raison, son génie, sa beauté, rien qui ne vint de l'art.²⁴

Hugo fait des descriptions si minutieuses, monument par monument, quartier par quartier, en donnant tellement de détails que l'on pourrait parfois croire qu'ils sont superflus:

Rault, le sculpteur ne les posa qu'en 1526, et il eut vingt francs pour sa peine.²⁵

Cependant, conscient de la difficulté que suppose recréer une époque si lointaine, il confie à ses lecteurs qu'il ne leur donne que "quelque idée" et qu'ils n'auront "qu'une image confuse de ce qu'était en 1482 le trapèze central de la ville".²⁶

Sa description part du centre de la ville, se dirige en cercles concentriques vers la campagne environnante et englobe tous les aspects de la vie de la capitale: les bruits des rues commerciales, les conversations populaires et même le chant des cloches :

D'ordinaire, la rumeur qui s'échappe de Paris le jour, c'est la ville qui parle; la nuit, c'est la ville qui respire: ici, c'est la ville qui chante.²⁷

La sensation visuelle produite sur le lecteur par cette description est celle d'une ville monumentale, mélange de styles roman et gothique qui à ce moment se trouve à son apogée de beauté et d'harmonie, puisque

²³Hugo, V. (1988): Op.cit., p.171

²⁴Hugo, V. (1988): Op.cit., p.172

²⁵Hugo, V. (1988): Op.cit., p.182

²⁶Hugo, V. (1988): Op.cit., p.183

²⁷Hugo, V. (1988): Op.cit., p.192

selon l'auteur depuis le XV^{ème} siècle on a changé la pierre pour le plâtre, ce qui prive les monuments de leur caractère artistique.

V. Hugo veut faire participer ses lecteurs d'une vue privilégiée depuis le meilleur promontoire naturel de la ville:

Voilà le Paris que voyaient du haut des tours de Notre-Dame les corbeaux qui vivaient en 1482.²⁸

Cependant tout n'est pas que merveille dans ce Paris médiéval, en effet la cruauté et l'aspect primitif de ses gens se cachent dans les caves et les sous-sols où règne l'horreur.

Il désire nous transmettre la vision dantesque de cet univers grâce à la scène de torture d'Esméralda puisque la visite panoramique s'avère trop superficielle pour capter les profondeurs de la ville:

Au moyen âge, quand un édifice était complet, il y en avait presque autant dans la terre que dehors.²⁹

Tous les bâtiments ou presque ont des double-fonds: les cathédrales, les sépulcres, les palais et principalement les prisons. Sous terre, tout est sombre, lugubre, mystérieux, aveugle et sourd et Hugo compare ces endroits aux racines souterraines d'un arbre que personne ne voit mais qui sont toujours présentes.

Entrer dans cet univers souterrain constitue un prélude à la mort, pour Esméralda il s'agit d'un lieu sinistre où elle ne peut ressentir que la peur et le pressentiment de sa fin tragique:

Une fois une misérable existence enterrée là, adieu le jour, l'air, la vie, *ogni speranza*. Elle n'en sortait que pour le gibet ou le bûcher. Quelquefois elle y pourrissait. La justice humaine appelait cela oublier.³⁰

²⁸Hugo, V. (1988): Op.cit., p.186

²⁹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.410

³⁰Hugo, V. (1988): Op.cit., p.411

V. LES RUES DE PARIS

V. Hugo situe toujours les événements qu'il raconte dans un endroit bien précis de Paris: une rue, une place, une fontaine, un pont, etc. La précision spatiale est généralement poussée au maximum.

Entre les innombrables noms de rues qu'il utilise nous pouvons établir trois grands groupes:

- Les rues dont le nom correspond à un métier comme la rue de la Savaterie, la rue de la Vieille-Draperie, la rue de la Coutellerie, la rue des Ecrivains, rue de l'Ecorcherie, la rue des Boucheries, la rue du Bâtonnier, la rue de la Verrerie et la rue de la Tixeranderie, généralement situées dans les vieux quartiers.
- Les rues dont le nom a une connotation religieuse comme la rue de la Juiverie, la rue Neuve-Sainte-Geneviève, la rue Saint-André-des-Arcs et la rue Saint-Pierre-aux-Boeufs.
- Et enfin, les rues correspondant à des noms propres comme la rue Jean-de-Beauvais, la rue de Glatigny, la rue des Lombards, la rue Marivaux, la rue Clopin et la rue Galiache.

Grâce à cette toponymie rigoureuse V. Hugo apporte un effet de pittoresque et de réalisme à ses descriptions.

La rue dans *Notre-Dame de Paris* peut avoir des connotations plus ou moins positives.

Elle peut être accueillante et offrir un lit à qui ne possède rien comme Pierre Gringoire qui voyant un marchepied à monter sur mule se dit que:

(...) cette pierre serait, dans l'occasion, un fort excellent oreiller pour un mendiant ou pour un poète.³¹

Cependant le couvre-feu rend les rues sombres et désertes, ce qui produit un effet de malaise chez qui s'y aventure la nuit:

³¹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.95

L'ESPACE DANS NOTRE-DAME DE PARIS DE VICTOR HUGO

Un dédale inextricable de ruelles, de carrefours et de culs-de-sac (...) qui ressemble à un écheveau de fil brouillé par un chat.³²

Le nom d'une rue peut avoir également une influence négative sur le destin d'un personnage, de fait le nom de la rue où vit Paquette la Chan-tefleurie lui porte malheur et marque sa destinée:

Rue de Folle-Peine. Notez ceci; je crois que c'est là ce qui porta malheur à Paquette.³³

Le quartier populaire de la cité est souvent présenté comme sombre, tortueux, solitaire et sinistre, couvert de boue et traversé par un ruisseau d'eau nauséabonde: "la boue de Paris est particulièrement puante",³⁴ description faisant référence au cliché médiéval des villes popu-leuses où les ordures et les mauvaises odeurs étaient présentes à tous moments dans les rues.

L'aspect dangereux des rues étroites et sombres où personne ne s'attarde à certaines heures de la nuit est également présent:

On les laissa s'enfoncer tous deux dans une rue étroite et ténébreuse, où nul n'osa se risquer après eux.³⁵

L'aspect nocturne de ces rues diffère profondément de celui qu'elles présentent en plein jour. N'importe qui pourrait s'y perdre s'il n'est pas habitué à les fréquenter à des heures intempestives, car elles se res-semblent toutes et s'entrecourent incessamment. "Maudits soient les carre-fours! C'est le diable qui les a faits à l'image de sa fourche" crie Gringoire lorsqu'il se perd dans le dédale de rues qui le conduiront à la Cour des Miracles.

La religion a également sa place dans les rues sous la forme d'une cage de fer contenant l'image de la Vierge auprès de laquelle brûle une étoupe imbibée d'huile, ou dans le Trou aux Rats, lieu de pénitence exposé aux regards curieux du public.

³²Hugo, V. (1988): Op.cit., p.115

³³Hugo, V. (1988): Op.cit., p.278

³⁴Hugo, V. (1988): Op.cit., p.119

³⁵Hugo, V. (1988): Op.cit., p.112

Pour V. Hugo, la population parisienne joue un rôle important dans la description de l'espace, elle apporte tout le pittoresque des conversations de rues entre commères penchées à la fenêtre, des commentaires d'écoliers dévergondés, des cris de joie lors des célébrations festives et des injures lors des exécutions. Il transcrit des conversations prises sur le vif au détour d'une ruelle entre voisins, étudiants ou commerçants sur des questions quotidiennes de la vie dans la ville, sur le fonctionnement de l'Université ou sur la situation politique et sociale. De fait, l'auteur parvient à faire passer un message politique à travers le pittoresque d'une conversation innocente. Les rues deviennent ainsi des lieux privilégiés pour recevoir des informations transmises de bouche à oreille et le passant n'a qu'à tendre l'oreille et écouter au passage:

Si le lecteur désire savoir par qui, il n'a qu'à écouter la conversation de trois braves commères qui (...) se dirigeaient précisément du même côté...³⁶

L'influence de cette population primitive et cruelle parvient à transformer la célébration d'un mystère religieux sur la vie de la Vierge en un acte païen où se déchaînent les instincts primitifs des gens dans des divertissements qu'Hugo qualifie de Sabbat.

Le spectacle religieux, célébration du mystère dans le palais de Justice, entre en contact avec le spectacle de la rue, la danse d'Esméralda, par l'intermédiaire de quelques écoliers curieux postés sur les fenêtres et regardant les deux spectacles à la fois. Cependant le triomphe des spectacles profanes est absolu et Pierre Gringoire doit se rendre à l'évidence que son mystère est délaissé en faveur de la fête des grimaces et de la danse d'Esméralda: c'est le triomphe du profane sur le religieux, de la rue sur le palais, du peuple sur les autorités:

L'Esméralda dans la place! Ce mot produisit un effet magique. Tout ce qui restait dans la salle se précipita aux fenêtres, grimpant aux murailles pour voir et répétant: La Esméralda! L'Esméralda!³⁷

Gringoire se sent poursuivi, nargué par cette fête qui a fait échouer son mystère, mais il ne peut en échapper car Paris et la fête ne font qu'un. Elle est partout, le traque jusqu'aux rives, où il se sent pour un instant à la campagne: "ta cabane repose ma vue, et me fait oublier Paris!" pense-t-il en regardant l'îlot du Passeur-aux-Vaches, mais il fuit en vain: "Maudite fête!

³⁶Hugo, V. (1988): Op.cit., p. 273

³⁷Hugo, V. (1988): Op.cit., p.93

s'écria-t-il, me poursuivras-tu partout? Oh! Mon Dieu! Jusque chez le Pas-seur-aux-Vaches!³⁸

La ville et son ambiance s'imposent à tous sans concession au malheur individuel.

La description des rues commerciales pleines d'activité transporte le lecteur dans un espace où tournent des broches de viande, où circulent des pots de vin et de bière, où s'élèvent des jurements et des rires caractéristiques des endroits mal famés comme l'illustre cabaret de la Pomme d'Eve ou la maison de la Falourdel où l'on peut louer une chambre pour des rendez-vous amoureux.

VI. NOTRE-DAME DE PARIS, ESPACE PHYSIQUE ET SYMBOLIQUE

La cathédrale de Notre-Dame de Paris est l'autre espace central, principal de ce roman et que Victor Hugo nous présente comme un monument majestueux et sublime, mais ravagé par le temps et par les hommes;

Si nous avons le loisir d'examiner une à une avec le lecteur les diverses traces de destruction imprimées à l'antique église, la part du temps serait la moindre, la pire celle des hommes, surtout des hommes de l'art.³⁹

La destruction causée par le temps est irrémédiable et naturelle, mais celle que produit la main de l'homme ne peut être que vaine et inutile, c'est le fruit de l'ignorance.

Quand il décrit le monument, Victor Hugo insiste sur les voûtes, sur la structure générale et plus précisément sur le portail central. S'il parle des autres parties de Notre-Dame c'est essentiellement pour les citer comme exemple de la destruction du temps ou des ravages causés par les architectes et restaurateurs mais non pour en faire une description détaillée.

De l'intérieur de la cathédrale, Hugo ne fait qu'une description assez sommaire: il fait référence aux nombreuses statues détruites, il fait allusion à la substitution du vieil autel gothique "encombré de châsses et de reliquaires"⁴⁰ par un autel de marbre, au changement des vitraux par des

³⁸Hugo, V. (1988): Op.cit., p.97

³⁹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.155

⁴⁰Hugo, V. (1988): Op.cit., p.157

vitres blanches et critique la peinture jaune dont on a barbouillé les murs. Pour une description hugolienne, c'est bien bref. Cependant, il consacre plusieurs descriptions à la façade tout au long du roman: d'abord lorsque Frollo l'observe dans sa quête de la pierre philosophale et ensuite dans le chapitre 1 du livre III consacré entièrement à la cathédrale:

(...) il est, à coup sûr, peu de plus belles pages architecturales que cette façade ...⁴¹

Ses descriptions ne sont jamais exhaustives, elles sont généralement sélectives pour ne pas alourdir le roman. En effet, l'auteur est conscient que ses lecteurs peuvent ne pas trouver ces chapitres descriptifs tout à fait intéressants et s'en excuse dès la préface.

En décrivant la façade, Hugo présente les éléments disposés sur cinq étages superposés: les trois portails, les vingt-huit niches royales, la rosace centrale avec ses deux fenêtres latérales, la galerie d'arcades, la plate-forme et les tours. Puis Hugo s'attache aux détails des statues et aux éléments médiévaux qui n'existent plus aujourd'hui sur la façade.

Il utilise des adjectifs montrant la grandiosité, l'harmonie, la magnificence de cette "vaste symphonie de pierre", de cette "œuvre colossale d'un homme et d'un peuple"⁴²

Quant au style architectural auquel appartient Notre-Dame, l'auteur nous explique, avec bon nombre de détails montrant son ample connaissance de l'art gothique, que Notre-Dame n'est pas une cathédrale de style pur, là ne réside ni son charme ni sa valeur. Il s'agit d'un édifice de transition du plein cintre à l'ogive, elle constitue un échantillon des diverses facettes artistiques qui ont marqué la longue période de sa construction. Il s'agit d'une composition hybride, hétéroclite qui paraît avoir récupéré des éléments d'autres églises pour les agglutiner en une:

Tout est fondu, combiné, amalgamé dans Notre-Dame. Cette église centrale et génératrice est parmi les vieilles églises de Paris une sorte de chimère; elle a la tête de l'une, les membres de celle-là, la croupe de l'autre; quelque chose de toutes.⁴³

⁴¹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.155

⁴²Hugo, V. (1988): Op.cit., p.156

⁴³Hugo, V. (1988): Op.cit., p.162

Malgré ce mélange apparent Notre-Dame suit les préceptes qui régissent les constructions religieuses à base romaine:

Ce sont imperturbablement deux nefs qui s'entrecoupent en croix, et dont l'extrémité supérieure arrondie en abside forme le chœur.⁴⁴

Autre élément indispensable: les bas-côtés pour les chapelles latérales, en nombre plus ou moins important suivant les églises. Sur cette base commune se greffent les ornements qui distingueront les monuments selon leur valeur artistique: "le tronc de l'arbre est immuable, la végétation est capricieuse", en effet "le service du culte une fois pourvu et assuré, l'architecture fait ce que bon lui semble."⁴⁵

Se superposant à la valeur artistique, Hugo introduit la valeur symbolique de Notre-Dame qui varie selon le regard de chacun des personnages.

Pour Quasimodo la cathédrale est un refuge, un foyer, le lieu où il se sent protégé du rejet des hommes:

Notre-Dame avait été successivement pour lui, selon qu'il grandissait et se développait, l'œuf, le nid, la maison, la patrie, l'univers. (...) Il est sûr qu'il y avait une sorte d'harmonie mystérieuse et préexistante entre cette créature et cet édifice.⁴⁶

Depuis l'enfance, Quasimodo s'identifiait d'une façon si parfaite à l'église qu'il en paraissait une des statues. Ses formes bizarres s'adaptaient parfaitement à celles de la cathédrale où il a appris à parler en faisant sonner les cloches:

(...) il arriva à lui ressembler, à s'y incruster, pour ainsi dire, en faire partie intégrante (...) la rugueuse cathédrale était sa carapace.⁴⁷

Les tours, hostiles à l'homme de par leur dimension et leurs formes, ne constituent pas un obstacle pour Quasimodo qui en a épousé les formes, qui en connaît les secrets:

⁴⁴Hugo, V. (1988): Op.cit., p.164

⁴⁵Hugo, V. (1988): Op.cit., p.164

⁴⁶Hugo, V. (1988): Op.cit., p.204

⁴⁷Hugo, V. (1988): Op.cit., p.205

A les voir si douces sous sa main, si faciles à escalader, on eût dit qu'il les avait apprivoisées⁴⁸

Cette assimilation du corps de l'homme à la cathédrale n'est pas superficielle, son influence en arrive même à changer l'âme de Quasimodo:

(...) non seulement son corps semblait s'être façonné selon la cathédrale, mais encore son esprit.⁴⁹

Quasimodo vit isolé dans son monde de pierre où il se sent protégé parce que la cathédrale ne se moque pas de lui, elle lui offre son amitié, sa protection et son réconfort, alors que le monde des hommes, sous ses pieds, est cruel et superficiel:

Il ne tournait qu'à regret sa face du côté des hommes. Sa cathédrale lui suffisait.⁵⁰

En retour Quasimodo offre à la cathédrale sa protection, il en est le fidèle gardien:

Aussi se tenait-il sur son clocher, aux aguets, (...) l'œil tour à tour sur la cellule et sur Paris, faisant sûre garde, comme un bon chien, avec mille défiances dans l'esprit.⁵¹

Il ressemble aux monstres de pierre, aux gorgones, leur parle même, mais étant sourd, il n'en attend aucune réponse. On comprend ainsi que lors de l'assaut des truands à la cathédrale, personne n'ait distingué sa silhouette parmi les statues de pierre:

Avec une telle impassibilité, avec un cou si tendu, avec un visage si difforme, que, sans son accoutrement mi-parti rouge et violet, on eût pu le prendre pour un de ces monstres de pierre par la gueule desquels se dégorgeaient depuis six cents ans les longues gouttières de la cathédrale.⁵²

⁴⁸Hugo, V. (1988): Op.cit., p. 206

⁴⁹Hugo, V. (1988): Op.cit., p. 206

⁵⁰Hugo, V. (1988): Op.cit., p.208

⁵¹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.519

⁵²Hugo, V. (1988): Op.cit., p.447

L'ESPACE DANS NOTRE-DAME DE PARIS DE VICTOR HUGO

Quasimodo lui-même voudrait être un de ces monstres de pierre quand il se sent repoussé par Esméralda à cause de sa laideur, ce qui lui permettrait de ne ressentir aucune émotion. S'il leur ressemble par la laideur, il possède néanmoins un cœur d'homme capable de souffrir.

Quasimodo maintient une relation toute spéciale avec les cloches. Comme s'il s'agissait d'une femme, il les aime, les caresse, leur parle sans leur garder la moindre rancune d'avoir provoqué sa surdité:

(...) les mères aiment souvent le mieux l'enfant qui les a fait le plus souffrir.⁵³

Ces quinze cloches composent son sérail, mais c'est la grosse cloche appelée Marie qui est sa favorite. Pourtant il la délaissera pour porter ses soins à une autre, une rivale, la belle Esméralda, ce qui ne l'empêche pas de revenir vers ses fidèles cloches en quête de réconfort lorsqu'il se sent rejeté par l'Egyptienne.

Quasimodo paraît entrer en transe lorsqu'il fait sonner ses cloches en les chevauchant et paraît donner vie à la cathédrale en lui apportant la voix. Cependant la superstition populaire ne conçoit pas cette intime relation entre Quasimodo et l' glise et y voit quelque chose de fantastique ou de démoniaque:

L'Égypte l'e t pris pour le dieu de ce temple; le moyen âge l'en croyait le démon; il en était l' me.⁵⁴

Tant que Quasimodo reste dans les tours, au-dessus du monde, il est en sécurité, les passions humaines se traînent sous ses pieds, mais ne l'atteignent pas. Cependant dès qu'il pose son regard sur la place de Grève et s'intéresse à l'Egyptienne Esméralda, son destin se précipite du haut des tours et la protection de la cathédrale s'avère insuffisante.

Pour Claude Frollo la cathédrale est autre chose. C'est un lieu de culte pour le prêtre qu'il est, le lieu où il exerce son sacerdoce et par extension son pouvoir. Son influence dans la hiérarchie ecclésiastique et son prestige scientifique lui permettent d'utiliser la cathédrale selon sa volonté dans sa recherche de la pierre philosophale. Lui seul a les clés d'accès à certains lieux cachés dans la cathédrale.

⁵³Hugo, V. (1988): Op.cit., p.209

⁵⁴Hugo, V. (1988): Op.cit., p. 212

Tout jeune encore il prend Quasimodo sous sa protection, le loge dans les tours, le nomme sonneur de cloches et gardien de la cellule secrète où il fait ses expériences scientifiques. Pour lui la cathédrale est un grand livre symbolique d'où tirer un savoir qui lui donnera le pouvoir absolu, c'est un sphinx qui cache une énigme qu'il ne parvient pas à déchiffrer.

Quasimodo aime la cathédrale pour sa beauté, alors que Frollo le fait "pour l'énigme qu'elle propose éternellement à l'intelligence".⁵⁵ L'amour de Quasimodo est simple, pur, contemplatif, tandis que celui de Frollo est exigeant, intéressé, vampire qui prétend tirer les secrets les plus cachés de la façade symbolique de la cathédrale, expoliateur de ses énigmes.

La cellule mystérieuse où Frollo cherche la pierre philosophale est une petite chambre bien cachée en haut d'une tour, fermée à clé et entourée de symboles négatifs: les corbeaux, oiseaux de malheur et la vue directe sur la Grève et son gibet. La fin tragique de Frollo se voit donc anticipée par les mauvais augures qui l'entourent. Son refuge est un symbole contradictoire, c'est l'enfer dans les hauteurs:

Voilà l'archidiacre qui souffle, l'enfer pétille là-haut.⁵⁶

Cette ambiance bizarre, mystérieuse, éveille la curiosité des voisins et attise la superstition populaire.

Son propre frère Jehan l'appelle "la fameuse logette aux sorcelleries".⁵⁷ On y accède après une longue et dangereuse ascension à la tour, ce qui augmente son mystère mais aussi sa confidentialité. Hugo compare cette cellule à celle de Faust peinte par Rembrandt.

On peut y voir de vieux parchemins, de nombreuses fioles, des produits chimiques, un fourneau et divers objets inconnus, des inscriptions grecques sur les murs; le délabrement de la pièce contribue également à créer une ambiance mystérieuse et ésotérique.

Par contre, la cellule canoniale de Frollo est un endroit austère comme la cellule de tout prêtre, ce qui contraste vivement avec l'ésotérisme de la cellule de la tour. On peut dire que la première représente l'image de

⁵⁵Hugo, V. (1988): Op.cit., p.219

⁵⁶Hugo, V. (1988): Op.cit., p.220

⁵⁷Hugo, V. (1988): Op.cit., p.342

la vie publique du prêtre et la seconde l'aspect sombre et mystérieux de sa double vie.

Les tours de la cathédrale offrent aussi à Frolo un balcon privilégié d'où regarder ce qui se passe sur la place du Parvis sans être vu.

Cependant, en revenant vers Paris, croyant Esméralda morte, Frolo souffre d'hallucinations et la ville devient pour lui un cauchemar infernal. Elle est le reflet de son âme torturée par les remords:

Il crut voir, voir de ses yeux vivants, le clocher de l'enfer; les mille lumières répandues sur toute la hauteur de l'épouvantable tour lui parurent autant de torches de l'immense fournaise intérieure; les voix et les rumeurs qui s'en échappaient, autant de cris, autant de râles.⁵⁸

Alors il court vers Notre-Dame dont il voit les tours s'élever au-dessus des maisons comme des lanternes qui lui montrent le chemin du foyer rassurant. Mais, arrivé sur le parvis "il recula et n'osa lever les yeux sur le funeste édifice"⁵⁹ qui, comme l'œil de sa conscience, lui rappelle son comportement indigne.

Pour la première fois Frolo a peur dans une cathédrale qu'il connaît sur le bout des doigts, mais qui ne le protège plus.

Pour Esméralda la cathédrale est également un espace protecteur et rassurant. Dans les hauteurs de la tour elle se sent soulagée et commence à sourire à nouveau à la vie.

Notre-Dame constitue un baume apaisant qui calme la douleur d'Esméralda, l'atmosphère pieuse qui s'y respire l'entoure et le son des cloches la berce répandant tout le magnétisme de la cathédrale sur elle.

Quand Esméralda se promène dans les rues de Paris elle est active, gaie, elle participe aux événements, alors que, nichée en haut des tours, elle se trouve au-dessus du bien et du mal, de l'amour de Phoebus et du danger de l'échafaud. Cependant elle se sent isolée, simple observatrice d'une vie à laquelle elle ne participe plus:

⁵⁸Hugo, V. (1988): Op.cit., p.457

⁵⁹Hugo, V. (1988): Op.cit., p. 460

Elle était hors de la société, hors de la vie, mais elle sentait vaguement qu'il ne serait peut-être pas impossible d'y rentrer.⁶⁰

Malgré elle, elle devient spectatrice impuissante, isolée, objet de convoitise de Frollo, de Quasimodo et du peuple parisien. Notre-Dame deviendra alors sa prison.

Pour les truands, Notre-Dame n'est qu'un espace plein de richesses, destiné à être pillé, c'est une "opulente cathédrale, vaste réservoir où étaient venues s'amonceler les richesses de trois siècles"⁶¹.

Notre-Dame, assaillie par les truands, se réveille comme un monstre et ses gorgones crachent du feu, les monstres semblent "réveillés de leur sommeil de pierre"⁶² pour défendre leur église.

S'attaquer à Notre-Dame ce n'est pas seulement s'attaquer à une église, c'est une rébellion contre le Roi qui en est le protecteur. Elle est le symbole de l'autorité royale:

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 cette république!⁶³

Mais le roi lui-même s'oppose à la cathédrale en violant le privilège d'asile de Notre-Dame et en ordonnant l'arrestation d'Esméralda au nom du royaume. Il monnaie ensuite sa faute en promettant une nouvelle statue pour atténuer son sacrilège.

VII. LA PLACE DE GREVE: CROISEE VITALE

Victor Hugo consacre tout un chapitre à la description de la place de Grève. Il commence par décrire l'état de la place à son époque, au XIXème siècle en se lamentant de la disparition de plus en plus accélérée de ses vestiges gothiques:

⁶⁰Hugo, V. (1988): Op.cit., p.473

⁶¹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.531

⁶²Hugo, V. (1988): Op.cit., p.532

⁶³Hugo, V. (1988): Op.cit., p.574

Il ne reste aujourd'hui qu'un bien imperceptible vestige de la place de grève telle qu'elle existait alors⁶⁴.

V. Hugo y admire principalement la variété architecturale:

Le jour, on pouvait admirer la variété de ses édifices, tous sculptés en pierre ou en bois, et présentant déjà de complets échantillons des diverses architectures domestiques du moyen âge, en remontant du quinzième au onzième siècle...⁶⁵

L'aspect de la place est sinistre, lugubre par la présence de symboles qui rappellent constamment son but essentiel, les exécutions publiques. En effet, un énorme gibet se dresse au milieu de la place avec son pilori comme pour dissuader les passants de commettre un acte punible mais à fois appartenant au décor quotidien de la place comme un élément de plus de sa décoration. La place s'identifie à son gibet et existe grâce à lui, en effet c'est le gibet qui attire le public qui remplit la place de vie.

Pour V. Hugo, il s'agit d'une place fatale où bon nombre d'innocents ont péri et qui rappelle les monstruosité commises lors de la Révolution à l'époque de la Terreur. Il se situe clairement contre la peine de mort et une fois de plus expose ouvertement ses convictions personnelles et ses idées politiques:

Cette maladie de la terreur de l'échafaud, la plus monstrueuse de toutes les maladies, parce qu'elle ne vient pas de Dieu, mais de l'homme.⁶⁶

Cependant, Hugo se console en pensant que la peine de mort n'est plus aussi présente que par le passé ce qui ne l'empêche pas d'être une honte pour le peuple qui la tolère et se considère civilisé. V. Hugo lui-même a lutté activement pour l'abolition de la peine de mort en France et pour son élimination du code pénal. Selon lui, la place est une honte nationale, non par son architecture mais parce qu'elle symbolise la cruauté humaine et le manque de civilisation:

C'est une idée consolante (...) de songer que la peine de mort (...), cette vieille suzeraine de la société féodale, presque mise hors de nos lois et de nos villes, traquée de code en code, chassée de place en

⁶⁴Hugo, V. (1988): Op.cit., p.99

⁶⁵Hugo, V. (1988): Op.cit., p.99

⁶⁶Hugo, V. (1988): Op.cit., p.101

place, n'ait plus dans notre immense Paris qu'un coin déshonoré de la Grève, qu'une misérable guillotine, furtive, inquiète, honteuse, qui semble toujours craindre d'être prise en flagrant délit, tant elle disparaît vite après avoir fait son coup!⁶⁷

Sur la place de Grève s'accomplira le destin tragique d'Esméralda sous les yeux de la population. La vie d'Esméralda est intimement liée à la place: le feu de joie projette sa silhouette sur le gibet alors qu'elle danse avec sa chèvre Djali comme un signe prémonitoire de sa fin prochaine; sa mère, la recluse du Trou aux Rats situé sur la place, lui jette de terribles imprécations chaque fois qu'elle l'aperçoit. Mais la Grève est aussi le cadre qui permet les retrouvailles entre mère et fille et lui apporte le public nécessaire pour exercer son gagne-pain.

La place est également le lieu où débouchent la plupart des mouvements de foule: la procession de la fête des fous qui porte Quasimodo en triomphe, les badauds qui, fuyant la représentation du Miracle de Gringoire, se précipitent sur la place pour voir Esméralda danser, le public qui vient assister au jugement et à l'exécution d'Esméralda ou au châtement de Quasimodo. La grève est:

(...) Une place publique, la plus peuplée et la plus bruyante de Paris".⁶⁸

C'est une place contradictoire où l'on passe de l'acclamation à la répudiation en un clin d'œil: Quasimodo, couronné roi des fous un jour est condamné au pilori le jour suivant et Esméralda, applaudie tantôt pour ses danses et les tours de sa chèvre, est huée et condamnée par ceux-là même qui l'y avaient acclamée un peu plus tôt. La grève est la croisée symbolique du bien et du mal, de la vie et de la mort, c'est la représentation de la société médiévale dans ses contradictions.

VIII. LA COUR DES MIRACLES: UNE TOUR DE BABEL MEDIEVALE

Il s'agit d'abord d'un endroit clos, séparé du reste de Paris par un labyrinthe de ruelles où personne n'ose s'aventurer et protégé par la muraille d'enceinte de la ville.

⁶⁷Hugo, V. (1988): Op.cit., p.101

⁶⁸Hugo, V. (1988): Op.cit., p.298

L'ESPACE DANS NOTRE-DAME DE PARIS DE VICTOR HUGO

Pour Pierre Gringoire, c'est l'aboutissement d'un long tunnel sombre et dangereux dans lequel il s'engouffre pour une apparente descente aux enfers et qui finalement deviendra pour lui la découverte d'un nouveau monde où lui aussi aura une chance de réussir, c'est une bouée de sauvetage à un moment délicat de sa vie.

Dans la Cour des Miracles, on peut écouter toutes les variétés de langues, c'est pour Gringoire une tour de Babel, cependant il existe une unité entre ces personnes qui parlent des langues si différentes, leur condition de manants, de déshérités, de rejetés par la société qui les rend solidaires les uns avec les autres.

Au premier abord, on se trouve dans un milieu hostile, inconnu, dangereux mais il s'agit en fait d'une communauté qui vit en harmonie avec ses semblables:

Hommes, femmes, bêtes, âge, sexe, santé, maladie, tout semblait être en commun parmi ce peuple; tout allait ensemble, mêlé, confondu, superposé; chacun y participait de tout.⁶⁹

La Cour des Miracles est une ville dans la ville avec ses lois, ses traditions, sa propre justice:

Tu es rentré dans le royaume d'argot sans être argotier, tu as violé les privilèges de notre ville. Tu dois être puni (...) Comme vous traitez les nôtres chez vous, nous traitons les vôtres chez nous.⁷⁰

En entrant dans la Cour des Miracles ce qui paraissait être réel ne l'est plus, la réalité change de visage, le boiteux marche parfaitement, l'éclaté se trouve être bien portant:

(...) Le perclus jetant là ses béquilles et courant après lui avec les deux meilleures jambes qui eussent jamais tracé un pas géométrique sur le pavé de Paris.⁷¹

La description qu'Hugo nous fait de la Cour des Miracles présente tout d'abord la réputation publique de ce lieu et l'ambiance qui s'y respire puis sa description physique: il s'agit d'une grande place, bien illuminée par

⁶⁹Hugo, V. (1988): Opcit., p.127

⁷⁰Hugo, V. (1988): Op.cit., p.132

⁷¹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.126

un énorme feu, ce qui contraste avec le reste de Paris où le couvre-feu a été annoncé et qui est dans la pénombre:

C'est la redoutable cour des Miracles, où jamais honnête homme n'avait pénétré à pareille heure.⁷²

C'est également un lieu magique d'après la superstition populaire où les païens célébraient le rituel profane et diabolique du sabbat et selon P. Gringoire, un "cercle magique" où disparaissent les officiers qui veulent y mettre de l'ordre, une "hideuse verrue" qui enlaidit Paris, un "égout" d'où s'échappent chaque jour les bas-fonds de la société pour les récupérer chaque soir, une "ruche monstrueuse" où les voleurs et mendiants entassent leur butin, un "hôpital menteur" où les handicapés ne sont pas ce qu'ils disent être et enfin un "immense vestiaire" où se déguisent et se posent de fausses plaies tous les voleurs et assassins de la ville.⁷³

L'architecture de la place n'a rien de particulier, il s'agit d'une place comme toute autre, rien dans son aspect externe ne laisse présager la singularité du lieu:

C'était une vaste place, irrégulière et mal pavée, comme toutes les places de Paris alors.⁷⁴

Cependant les maisons sont lugubres, l'ambiance y est taciturne, et c'est précisément le grouillement de vie, de gens qui intéresse Victor Hugo dans cette place, et non l'architecture, ni les monuments, ni les détails artistiques, ce qu'il s'efforce de décrire ici c'est le monde des déshérités du XVème siècle.

Pierre Gringoire change sa vision préconçue de la Cour dès qu'il retire le bandeau de la superstition et de la peur qui couvre ses yeux et transforme la réalité:

C'était comme un nouveau monde, inconnu, inouï, difforme, reptile, fourmillant, fantastique (...) Il fallut bien s'apercevoir qu'il ne marchait pas dans le Styx, mais dans la boue, qu'il n'était pas coudoyé par des démons, mais par des voleurs.⁷⁵

⁷²Hugo, V. (1988): Op.cit., p.126

⁷³Hugo, V. (1988): Op.cit., p.126-127

⁷⁴Hugo, V. (1988): Op.cit., p.127

⁷⁵Hugo, V. (1988): Op.cit., pp.128-129

L'enfer devient en réalité une sorte de cabaret et non un sabbat où il jouerait le rôle de sacrifié. C'est une ambiance de pots de vin, de rires, de cris, d'hommes assis sur des tonneaux, tout ici respire le danger, la violence mais aussi plus tard la solidarité et l'entraide. Ce sont ces voleurs qui vont accueillir Gringoire parmi eux et sacrifieront leur vie pour sauver leur amie Esméralda.

Gringoire finira par y trouver sa place, il s'y sentira chez lui, protégé, en sécurité et enfin heureux, il se sentait transporté "du tartare au paradis".⁷⁶

IX. HUGO ET L'ART, UNE PASSION DE TOUS LES INSTANTS

Dans les chapitres où Victor Hugo fait des digressions sur l'architecture, il fait volontiers étalage de sa culture encyclopédique sur la question, énumérant d'infinis détails et curiosités comme s'il s'agissait d'un professeur présentant ses connaissances à ses élèves-lecteurs:

On sait qu'il lut beaucoup d'ouvrages sur le Paris du XV^{ème} siècle à la bibliothèque de l'Archevêché. Sa connaissance minutieuse et passionnée de la cathédrale rejoignait ses lectures érudites. Il procédait, comme le Scott de *Quentin Durward*, à la résurrection d'une époque. Il se défendait pourtant d'écrire une œuvre historique.⁷⁷

Cependant, Hugo ne craint pas de citer ses sources ce qui rappelle ses lectures des œuvres de Sauval, de Du Breul, de Faryn et Pasquier, et de documents anciens comme les "vieux papiers terriers" dont il aime tirer les informations qui donnent du réalisme à ses descriptions:

Il est vrai que Sauval n'avait pas encore mesuré la grande salle du château de Montargis.⁷⁸

(...) En l'an de grâce 1549, où Du Breul l'admirait encore⁷⁹

⁷⁶Hugo, V. (1988): Op.cit., p.143

⁷⁷Raimond, M. (1967): Op.cit., p.23

⁷⁸Hugo, V. (1988): Op.cit., p.38

⁷⁹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.41

(...) La fameuse table de marbre, si longue, si large et si épaisse que jamais on ne vit, disent les vieux papiers terriers, (...) *pareille tranche de marbre au monde*.⁸⁰

En fait, le premier souci de Victor Hugo, dès le début du roman est de dénoncer le vandalisme qui s'attaque aux monuments:

Depuis, on a badigeonné ou gratté (je ne sais plus lequel) le mur (...) C'est ainsi qu'on agit depuis tantôt deux cents ans avec les merveilleuses églises du moyen âge. Les mutilations leur viennent de toutes parts, du dedans comme du dehors.⁸¹

En effet, ce vandalisme n'est pas seulement anonyme:

Le prêtre les badigeonne, l'architecte les gratte, puis le peuple survient, qui les démolit.⁸²

Les références aux faits politiques contemporains ou assez récents du moins pour V. Hugo sont constants, principalement ceux qui rappellent la révolution française et l'action portée par le peuple sur les monuments qui est comparée à une avalanche qui détruit tout sur son passage.

Pour Victor Hugo, l'architecture du XIX^{ème} siècle est en pleine décadence, il s'agit d'"une opinion malheureusement bien enracinée chez lui et bien réfléchie, non qu'il considère les artistes actuels sans valeur et sans talent" sinon qu'il craint "que la sève ne se soit retirée de ce vieux sol de l'architecture qui a été pendant tant de siècles le meilleur terrain de l'art"⁸³.

V. Hugo ne cesse d'insister sur le besoin de conserver le patrimoine, s'érige en défenseur de la vieille architecture, exige la conservation du patrimoine historique et dénonce "à haute voix bien des profanations, bien des démolitions, bien des impiétés"⁸⁴:

(...) conservons les monuments anciens. Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale. C'est là, l'auteur le dé-

⁸⁰Hugo, V. (1988): Op.cit., p.43

⁸¹Hugo, V. (1988): Op.cit., p. 29

⁸²Hugo, V. (1988): Op.cit., p.29

⁸³Hugo, V. (1988): Op.cit., p.33

⁸⁴Hugo, V. (1988): Op.cit., p.34

L'ESPACE DANS NOTRE-DAME DE PARIS DE VICTOR HUGO

clare, un des buts principaux de ce livre; c'est là un des buts principaux de sa vie.⁸⁵

D'ailleurs, en homme d'action qu'il est, il considère bien peu de chose que de se contenter de dénoncer:

C'est même une honte pour nous autres, hommes intelligents, qui les voyons faire et qui nous contentons de les huer.⁸⁶

Paris aussi, son Paris adoré, "la ville lettrée, la cité de la presse, de la parole et de la pensée" est mis en danger par les "gâcheurs de plâtre" et le tout "sous les yeux du public artiste de Paris".⁸⁷

V. Hugo ne lésine pas sur les listes de monuments disparus par les effets du temps et de l'homme. Ce que nous pouvons apprécier aujourd'hui n'est que l'ombre de ce qui fut autrefois, la richesse architecturale du pays disparaît à grands pas, ce qui nous reste de cet âge d'or n'est pas grand chose dit Hugo avec un mélange de pitié et de colère.

Dans ces chapitres, il ne peut cacher son penchant, son faible pour l'art gothique, pour sa finesse, sa délicatesse, son raffinement:

(...) Ce goût charmant d'architecture délicate, de sculpture merveilleuse, de fine et profonde ciselure qui marque chez nous la fin de l'ère gothique et se perpétue jusque vers le milieu du seizième siècle dans les fantaisies féeriques de la Renaissance.⁸⁸

Dans un chapitre essentiel pour comprendre les opinions artistiques de V. Hugo, "Ceci tuera cela", il présente l'architecture comme la langue des hommes depuis des temps immémoriaux.

En retraçant les étapes successives de la construction humaine en pierre depuis le menhir, le dolmen et les groupes de pierres les plus simples et primitifs jusqu'aux cathédrales, V. Hugo nous explique comment l'homme a forgé et développé un alphabet de pierre pour terminer par la composition d'un message complet pouvant être transmis aux générations futures. L'architecture et la pensée humaine étaient alors étroitement liées et chaque

⁸⁵Hugo, V. (1988): Op.cit., pp.33-34

⁸⁶Hugo, V. (1988): Op.cit., p.34

⁸⁷Hugo, V. (1988): Op.cit., p.34

⁸⁸Hugo, V. (1988): Op.cit., p.43

monument représente la pensée, le sentiment d'un peuple et d'une époque et transmet un message que les générations suivantes devront être capables de déchiffrer.

Selon V. Hugo ni l'architecture ni l'église n'ont plus les mêmes intérêts à présent d'où la perte de symbolisme des monuments actuels et leur manque d'âme. Les temps modernes ont remplacé la spiritualité, le dogme, le mystère, le mythe par l'esthétique, la beauté superficielle, la fantaisie et le caprice:

Le livre architectural n'appartient plus au sacerdoce, à la religion, à Rome; il est à l'imagination, à la poésie, au peuple.⁸⁹

D'après lui, l'architecture est au moyen âge ce que la liberté de la presse au XIXème siècle et peut même en arriver à transmettre des idées anticléricales comme l'église de Saint-Jacques-de-la-Boucherie:

La pensée alors n'était libre que de cette façon, aussi ne s'écrivait-elle tout entière que sur ces livres qu'on appelait édifices.⁹⁰

Si les églises se sont multipliées au moyen âge c'est, d'après Hugo, par un besoin de liberté d'expression. Cependant, les monuments religieux sont "des livres ténébreux que les initiés seuls savent déchiffrer" alors que l'architecture populaire présente "des édifices pénétrables à toute âme, à toute intelligence, à toute imagination, symboliques encore, mais faciles à comprendre comme la nature."⁹¹

Pourquoi les hommes ont-ils écrit sur la pierre, parce qu'il s'agit du matériau le plus résistant aux ravages du temps, celui qui permet de transmettre un légat aux générations à venir, celui qui immortalise un artiste et son message:

C'est que toute pensée, soit religieuse, soit philosophique, est intéressée à se perpétuer, c'est que l'idée qui a remué une génération veut en remuer d'autres, et laisser trace. (...) Qu'un édifice est un livre bien autrement solide, durable, et résistant!⁹²

⁸⁹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.242

⁹⁰Hugo, V. (1988): Op.cit., p.243

⁹¹Hugo, V. (1988): Op.cit., p.245

⁹²Hugo, V. (1988): Op.cit., p. 246

Pour ce faire, l'architecture doit être l'art total, intégrateur des autres arts qui devront être à son service, sinon elle ne peut que mourir.

L'art serait aujourd'hui en évidente décadence:

L'art n'a que la peau sur les os. Il agonise misérablement.⁹³

X. CONCLUSION

Comme nous l'avons constaté tout au long de ce travail, *Notre-Dame de Paris* n'est pas un véritable roman historique parce qu'il ne raconte pas des événements réels, cependant ne peut-on pas dire que:

El poeta no canta la época o el país que existe sino que recrea el país o el momento como él lo siente o desea. El artista no pretende ser el testigo de su tiempo, sino la divinidad caprichosa y libre que crea el mundo a su antojo.⁹⁴

S'il en est ainsi, Victor Hugo a réellement eu "le bonheur d'avoir inventé cette très véridique histoire"⁹⁵; pleine de splendeur gothique mais chargée des topiques médiévaux sur l'obscurantisme et la superstition de ses gens.

Nous pouvons également considérer avec Ann Rigney que:

Le caractère historique des événements racontés par l'historien réside non seulement dans le fait qu'ils sont réels plutôt qu'inventés, mais aussi dans le fait qu'ils sont passés: si les événements fictifs commencent leur existence au moment d'être racontés, les événements historiques ont, par définition, une existence antérieure au récit dans lequel ils sont représentés.⁹⁶

Dans son roman Victor Hugo mélange des éléments empruntés à la réalité: le cadre physique, certaines anecdotes historiques, etc. avec des éléments de fiction: les personnages et les situations. Tout ceci constitue sans doute la richesse de l'œuvre:

⁹³Hugo, V. (1988): Op.cit., p. 250

⁹⁴Santamarta, J.M.; Atienza, J.L. (1987): Op.cit., pp.45-46

⁹⁵Hugo, V. (1988): Op.cit., p.53

⁹⁶Rigney, A. (Sept. 1988): "Du récit historique, prise de la Bastille selon Michelet (1847)", Poétique 75, Seuil, p.269

Le "discours de fiction" est en fait un patchwork, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité (...) la fiction n'est guère que du réel fictionalisé (...) ses assertions ne sont clairement pas toutes également feintes, et aucune d'elles peut-être ne l'est rigoureusement et intégralement (...) le tout y est plus fictif que chacune de ses parties.⁹⁷

Notre-Dame de Paris est entré dans l'histoire de la littérature française et universelle non seulement pour la récréation d'une époque sinon pour sa valeur littéraire qui dépasse la simple description des lieux et des événements et qui apporte une dimension connotative au roman. En effet:

La valeur esthétique (...) d'un récit, ou d'un drame, relève toujours de fiction, de diction, ou (le plus souvent) de quelque coopération des deux, dont le rôle d'ensemble et la répartition ne sont guère mesurables.⁹⁸

La dimension symbolique des espaces et leur rôle dans le déroulement tragique de l'action contribuent à sa richesse et le talent de narrateur de Victor Hugo pare le récit de ses meilleurs atours sans délaisser pour autant le message politique, moral et esthétique qu'il se propose de faire passer à travers le récit.

Victor Hugo apparaît ici comme un homme sensible, amateur d'art, aimant sa ville par dessus tout et la connaissant dans ses moindres détails, il n'est donc pas étonnant qu':

A travers l'œuvre entière de Hugo tout un réseau d'images - métaphores et dessins- associe la silhouette de la guillotine à celle de la façade de Notre-Dame de Paris, perturbant un signe que son roman de 1831 donne à lire couramment comme l'a fait en 1845 Auguste Vacquerie: "les tours de Notre-Dame étaient l'H de son nom!"⁹⁹

En effet, Victor Hugo sera toujours associé à Notre-Dame et vice-versa dans l'esprit de la plupart des amateurs de livres.

⁹⁷Genette, G. (1991): *Fiction et diction*, Paris, Seuil, p.60

⁹⁸Genette; G: (1991): Op.cit., p.38

⁹⁹Gohin, Y. (1987): Op.cit., p.21

XI. BIBLIOGRAPHIE

BERNARD, Cl. (1996): *Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette Université, recherches littéraires.

DASPRE, A. (Avril-juin 1975): "*Roman historique et histoire*", revue d'histoire littéraire de la France, n°2-3.

GENETTE, G. (1991): *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

GOHIN, Y. (1987): *Victor Hugo*, Paris, PUF, Col. Que sais-je?

HALSALL, A.W. (Février 1984): "*Le roman historico-didactique*", Poétique 57, Seuil.

HUGO, V. (1988): *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, col. Folio.

LE GOFF, J. (1991): *Pensar la historia, modernidad, presente, progreso*, Barcelona, Paidós, Básica.

LEGUEN, B. (1995): "*L'usage de l'Histoire dans la fiction au XIXème siècle à partir de quelques exemples*", revista de Filología francesa, 6, servicio de publicaciones universidad Complutense.

RAIMOND, M. (1967): *Le roman depuis la Révolution*, Paris, Collin, chapitre 3: "le renouvellement du genre".

RICOEUR, P. (1987): *Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato histórico, I*, Madrid, ed. Cristiandad.

RIGNEY, A. (sept. 1988): "*Du récit historique, la prise de la Bastille selon Michelet (1847)*", Poétique 75, Seuil.

SANTAMARTA, J.M.; ATIENZA, J.L.; y otros (1987): *En torno a Víctor Hugo*, León, Servicio de publicaciones universidad de León.

STAROBINSKI, (1970): *La relation critique*, Paris, col. le chemin, nrf, Gallimard.

TADIE, J.Y. (1982): *Le roman d'aventures*, Paris, P.U.F.

UBERSFELD, A. (1985): *Paroles de Hugo*, Paris, Messidor, Editions Sociales.