

NOTRE-DAME DE PARIS, ROMAN ANGLAIS ?

Jean-Marc Hovasse (ITEM, UMR 8132, CNRS/ENS Paris)

C'est en 1802, année de naissance de Victor Hugo, que Walter Scott, 31 ans, marié, quatre enfants (deux garçons et deux filles), ayant obtenu quelque succès avec ses *Minstrelsey of the Scottish border* (*Chants de la frontière écossaise*), récit des anciens combats frontaliers entre les Anglais et les Écossais, renonce à sa profession d'avocat pour se consacrer à la littérature. Pendant une quinzaine d'années, il est exclusivement poète. On se souvient encore de sa *Dame du lac* (1810), mais on n'aura surtout garde d'oublier son *Champ de Waterloo*, en 1815, l'année même où Victor Hugo écrit ses premiers vers, au sujet du même événement de surcroît¹. On raconte que c'est à cause de Lord Byron, en lequel il sentit un rival victorieux, qu'il abandonna la poésie au profit du roman. Ce fut *Waverley* en 1814, publié sans nom d'auteur comme plus tard les premières œuvres de Victor Hugo, *Guy Mannering* en 1815, *Les Puritains d'Écosse* (1816-1817), *Rob-Roy* (1818), *Ivanhoë* en 1820 enfin, nous en passons, et d'aussi bons. Bref, quand Victor Hugo commence à écrire, mais c'est aussi vrai pour Balzac, Stendhal et quelques autres, le grand romancier, c'est Walter Scott, introduit en France dans la traduction autorisée de Defauconpret. Médiocre traduction, tous les anglicistes le remarquent, même à l'époque, ce qui n'atténue en rien le succès de l'œuvre en France, dont les tirages sont proprement faramineux. En constatant cet écart, et la résistance de ces romans à leur défiguration française, Stendhal écrit dans une lettre du 12 février 1823 que « la nation française est folle de Walter Scott ». Aussi ne sommes-nous pas trop surpris de relever la même année que le premier article de Victor Hugo dans *La Muse française*, nouvelle revue qu'il fonde avec le premier cercle de ses amis romantiques – cénacle élitiste de jeunes gens royalistes, sentimentaux et amoureux du Moyen Âge –, ce premier article entre dans la rubrique « Critique littéraire » du journal, et porte sur Walter Scott, dont la traduction de *Quentin Durward ou L'Écossais à la cour de Louis XI* vient de paraître en France chez trois éditeurs réunis (Gosselin, Ladvocat, Lecointe & Duret) – lesquels publieront bientôt tous trois, ce n'est pas un hasard, mais dans l'ordre inverse (Lecointe & Duret, Ladvocat, Gosselin), les œuvres de Victor Hugo jusqu'à *Notre-Dame de Paris*².

On ne saurait minimiser l'importance de cet article de Victor Hugo sur *Quentin Durward*, qui paraît donc dans la première livraison de *La Muse française*, en juillet 1823. Il permet d'observer, comme plus tard pour Marcel Proust, la naissance du futur romancier – il n'a encore que 21 ans – dans son activité critique. On peut en juger dès l'incipit de cet article, une longue phrase efficace et sinieuse qu'on pourrait presque qualifier de proustienne, mais qui semble surtout extraite, avec huit ans d'avance, d'un article sur *Notre-Dame de Paris*, justement :

Certes, il y a quelque chose de bizarre et de merveilleux dans le talent de cet homme qui dispose de son lecteur comme le vent dispose d'une feuille, qui le promène à son gré dans tous les lieux et dans tous les temps ; lui dévoile en se jouant le plus secret repli du cœur, comme le plus mystérieux phénomène de la nature, comme la page la plus obscure de l'histoire ; dont l'imagination domine et caresse toutes les imaginations, revêt avec la même étonnante vérité le haillon du mendiant et la robe du roi, prend toutes les allures, adopte tous les vêtements, parle tous les langages ; laisse à la physionomie des siècles ce que la sagesse de Dieu a

¹ Voir « *La Chose de Waterloo* », *Une bataille en littérature*, textes réunis et présentés par Damien ZANONE, Leiden, Boston, Brill, Rodopi, coll. « CRIN », 2017.

² Voir Éric BERTIN, *Chronologie des livres de Victor Hugo imprimés en France entre 1819 et 1851*, Librairie Jérôme Doucet, 2013.

mis d'immuable et d'éternel dans leurs traits, et ce que les folies des hommes y ont jeté de variable et de passager ; ne force pas, ainsi que certains romanciers ignorants, les personnages des jours passés à s'enluminer de notre fard, à se frotter de notre vernis ; mais contraint, par son pouvoir magique, les lecteurs contemporains à reprendre, du moins pour quelques heures, l'esprit aujourd'hui si dédaigné des vieux temps, comme un sage et adroit conseiller qui invite des fils ingrats à revenir chez leurs pères³.

En rendant compte de *Quentin Durward*, Victor Hugo franchit une étape importante vers cette fameuse préface de *Cromwell* (l'Angleterre sera toujours pour lui un terrain critique favorisé) qui apparaîtra en 1827 comme le manifeste même du romantisme. À cette époque où le genre théâtral domine tous les autres, comme aujourd'hui le cinéma, le roman est d'emblée placé sous le signe du drame. Walter Scott est loué d'avoir su se dégager des formes anciennes contraignantes du « roman narratif » et du « roman épistolaire » pour inventer « le roman dramatique, dans lequel l'action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie »⁴. Parodiant le *ut pictura poesis* d'Horace, Victor Hugo décrète que le roman doit être comme la vie. « Et la vie », ajoute-t-il avec des accents shakespeariens qu'il retrouvera presque à l'identique dans la préface de *Cromwell*, « n'est-elle pas un drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas, loi dont le pouvoir n'expire que hors de la création⁵ ? » Bref, il importe que le roman emprunte au drame ses principes de composition : des personnages autonomes et une progression par scènes, les descriptions n'ayant d'autre fonction que de suppléer « aux décorations et aux costumes⁶ ». *Notre-Dame de Paris – 1482*, qui se signalera d'abord par de remarquables unités de lieu et de temps inscrites dans le titre, mais aussi par une non moins remarquable unité d'action, suivra assez fidèlement ces principes originels. Quant au mélange des genres, il est partout : de la première page associant jour des Rois et fête des Fous, à la dernière réunissant la Esmeralda et Quasimodo, en passant par ces deux personnages considérables que sont le « suzerain suprême du royaume de l'argot » et l'abbé de Saint-Martin-de-Tours (*Abbas beati Martini*), le roi de Thunes et le roi de France, Clopin Trouillefou et Louis XI. À propos de ce dernier, Victor Hugo glisse tout de même une remarque étonnante dans sa critique de *Quentin Durward*, qu'il retirera sagement des rééditions ultérieures de son article :

Comme Français, nous ne remercierons pas sir Walter Scott de l'incursion qu'il vient de faire dans notre histoire : nous serions plutôt tenté de la reprocher à cet Écossais. Certes, celui qui entre tous nos rois, nos Charlemagne, nos Philippe-Auguste, nos saint Louis, nos Louis XII, nos François I^{er}, nos Henri IV, et nos Louis XIV, a été choisi pour son héros Louis XI, ne peut être qu'un étranger. Voilà bien une inspiration de la muse anglaise⁷.

Cinq ans plus tard, dans le premier plan de *Notre-Dame de Paris* apparaissent Louis XI, ses archers et ses cages de fer, ainsi qu'une « gr^{de} scène⁸ » à écrire entre Louis XI et Olivier Le Daim, son barbier bombardé aux plus hautes responsabilités. Contre toute attente,

³ Victor HUGO, « *Quentin Durward, ou L'Écossais à la cour de Louis XI* par Sir Walter Scott », *La Muse française*, n° 1, juillet 1823 ; Victor HUGO, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, t. II, 1967 [dorénavant noté CFL], p. 431-432.

⁴ *Ibid.*, p. 434.

⁵ *Ibid.*, p. 433.

⁶ *Ibid.*, p. 434.

⁷ *Ibid.*, p. 435.

⁸ *Notre-Dame de Paris*, « Reliquat », éd. Jacques SEEBACHER, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 519.

c'est là que le livre trouve son origine – et, pour autant que l'on puisse interpréter des notes, après avoir été un projet théâtral parmi d'autres sur la mort de Louis XI, le projet romanesque démarque encore d'assez près *Quentin Durward*. La muse anglaise semble avoir terrassé *La Muse française*, laquelle avait du reste cessé de paraître depuis bien longtemps... Ce vocabulaire belliqueux, inspiré des joutes chevaleresques, était du reste venu naturellement, mais peut-être pas innocemment, sous la plume du critique à la fin de son long article, fût-ce sous forme de dénégation :

Nous pourrions [...] tâcher de faire voir en quoi le nouveau drame de sir Walter Scott nous semble défectueux, particulièrement dans le dénouement ; mais l'honorable romancier aurait sans doute pour se justifier des raisons beaucoup meilleures que nous n'en aurions pour l'attaquer, et ce n'est point contre un si formidable champion que nous essaierions avec avantage nos faibles armes⁹.

Il a bien conscience qu'il lui faudra encore grandir un peu pour pouvoir se mesurer avec lui... et alors il le dépassera, pour autant que l'on puisse comparer. Tel est en tout cas l'avis d'un autre critique autorisé, lui-même poète, Algernon Charles Swinburne :

Louis XI a été peint et dépeint par de nombreux artistes célèbres, mais le portrait de Victor Hugo, comparé par exemple à celui de Walter Scott, est comme un Velasquez à côté d'un Van Dyck. Son style repoussait encore plus loin les limites du langage : sa touche sur chaque objet de description ou de passion était l'équivalent de celle du soleil par son pénétrant pouvoir d'irradiation et d'évocation de la vraie vie¹⁰.

Swinburne est certainement le plus grand admirateur anglais, et de loin, de Victor Hugo. Dans son *Étude sur Victor Hugo* parue au lendemain de sa mort en 1886, qui se voulait une simple « introduction à l'étude du plus grand écrivain que le monde a connu depuis Shakespeare¹¹ », on est toutefois surpris de la place relativement restreinte qu'il consacre à *Notre-Dame de Paris* (trois phrases, sans compter la comparaison précédente avec Walter Scott). Combinant habilement l'exigence nouvelle de composition dramatique et l'intensité moderne des sentiments, entre la prétérition et l'hyperbole, ces trois phrases se font surtout l'écho de la place prépondérante réservée au destin dans l'intrigue :

Le plus grand de tous les romans tragiques a une structure d'une perfection grecque et un pathos d'une intensité gothique. Louer une telle œuvre serait à peine moins vain que de s'y refuser. Sur la tragique scène d'Athènes, avec l'éternelle fatalité comme note principale de l'intrigue, la terreur et la pitié n'ont jamais frappé plus profondément le cœur humain tout au long d'une progression aussi mécaniquement implacable¹².

⁹ Victor HUGO, « *Quentin Durward, ou L'Écossais à la cour de Louis XI* par Sir Walter Scott », *loc. cit.*, p. 437.

¹⁰ "Louis the Eleventh has been painted by many famous hands, but Hugo's presentation of him, as compared for example with Scott's, is as a portrait by Velasquez to a portrait by Vandyke. The style was a new revelation of the supreme capacities of human speech: the touch of it on any subject of description or of passion is as the touch of the sun for penetrating irradiation and vivid evocation of life." (Algernon Charles SWINBURNE, *A Study of Victor Hugo*, London, Chatto & Windus, Piccadilly, 1886, p. 16.)

¹¹ "an introduction to the study of the greatest writer whom the world has seen since Shakespeare" (*ibid.*, preface, p. VI.)

¹² "The greatest of all tragic romances has a Grecian perfection of structure, with a Gothic intensity of pathos. To attempt the praise of such a work would be only less idle than to refuse it. Terror and pity, with eternal fate for key-note to the strain of story, never struck deeper to men's heart through more faultless evolution of combining circumstance on the tragic stage of Athens." (*Ibid.*, p. 15-16.)

D'après Swinburne, donc, qui était bien placé pour en juger, Victor Hugo s'est libéré de son premier modèle Walter Scott, jusqu'à le faire oublier. C'était pourtant tout l'inverse de ce que son éditeur, Charles Gosselin, l'éditeur aussi de *Quentin Durward*, on s'en souvient, espérait lorsqu'à la fin du mois d'octobre 1828 il était entré en contact avec lui par l'intermédiaire d'Amédée Pichot, l'un des meilleurs spécialistes français de la littérature anglaise. Il lui avait alors fait connaître sa motivation principale, à savoir qu'il trouvait qu'il avait quelque chose en lui de Walter Scott. Était-ce une incitation subtile, ou bien un simple constat né de la lecture de *Han d'Islande* ? Cet intéressant roman de jeunesse (1823) un rien frénétique était inspiré des succès de Lewis et de Maturin, mais aussi, de l'aveu même de son auteur dans une lettre à sa fiancée du 16 février 1822, soit près d'un an et demi avant l'article sur *Quentin Durward*, de Walter Scott lui-même : « 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 littérature¹³. » En 1853, un lecteur aussi attentif que Flaubert fera aussi le lien, sinon entre *Han d'Islande* et Walter Scott, du moins entre *Han d'Islande* et *Notre-Dame de Paris* : « il y a un grand souffle là-dedans », écrira-t-il alors à Louise Colet, « et c'est curieux comme esquisse (d'intention de *Notre-Dame*)¹⁴ ». En attendant, l'influence de Walter Scott sur *Han d'Islande* n'avait pas échappé à l'éditeur Gosselin, et Victor Hugo s'était montré réceptif : il avait signé le 15 novembre 1828 avec cet éditeur un important contrat pour ses œuvres complètes, y compris deux volumes d'un roman à livrer dans six mois, *Notre-Dame de Paris*. Ce « roman historique » était annoncé comme en cours d'achèvement, mais en réalité il n'était pas encore commencé – et ne serait pas un roman historique. Il se résumait alors encore à ce plan prévisionnel déjà mentionné d'une cinquantaine d'alinéas jetés sur une feuille entre deux poèmes et deux pages de prose.

Six mois plus tard, première date officielle de remise du manuscrit, il n'est pas plus avancé. Mais son auteur présumé ne ménage pas sa peine pour tenter de donner le change. Dans la préface de ses *Orientales*, recueil publié par le même Gosselin en janvier 1829, il file une longue métaphore entre son œuvre et une ville ancienne avec son « vieux gibet » à l'arrière-plan et, « au centre, la grande cathédrale gothique¹⁵ ». Il prend toutefois soin de préciser, à l'intention de son éditeur sans doute, qu'il est loin d'« espérer que l'on trouve dans ce qu'il a déjà bâti même quelque ébauche informe des monuments qu'il vient d'indiquer, soit la cathédrale gothique, [...] soit encore le hideux gibet¹⁶ ». Provocation discrète ? À défaut d'avoir entamé le chantier qui réunira ces deux monuments, il se donne le luxe de devancer les commentaires : « bien des critiques le trouveront hardi et insensé de souhaiter pour la France une littérature qu'on puisse comparer à une ville du moyen-âge. C'est là une des imaginations les plus folles où l'on se puisse aventurer. C'est vouloir hautement le désordre, la profusion, la bizarrerie, le mauvais goût¹⁷. » Autant de vertus qui ne sont guère appréciées dans le pays de Racine et de Voltaire, dont on oublie souvent que c'est aussi le pays de Corneille et de Rabelais, chez qui Victor Hugo va puiser ouvertement son inspiration, au-delà

¹³ Victor Hugo à Adèle Foucher, 16 février 1822 ; CFL, t. II, p. 1168. *Han d'Islande* avait été de fait le premier ouvrage de Victor Hugo traduit et publié en Angleterre, avec quatre gravures de Cruikshank (*Hans of Iceland*, J. Robins, 1825). Le second jalon sur la route de *Notre-Dame de Paris*, le roman *Bug-Jargal* dont il existe deux versions éditées, en revue (1820) et en volume (1826), ne sera pas traduit – ou adapté – en anglais avant 1833 (*The Slave-King, from the Bug-Jargal of Victor Hugo*).

¹⁴ Gustave Flaubert à Louise Colet, 15 octobre 1853 ; FLAUBERT, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 452.

¹⁵ Préface des *Orientales* ; VICTOR HUGO, *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1964, p. 579.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

même de ce « bombardement de mots exotiques qui invite la comparaison avec Rabelais et James Joyce¹⁸ » dont parle son biographe anglais Graham Robb à propos de *Notre-Dame de Paris*. C'est en effet du haut des tours de Notre-Dame, à l'endroit même où Gargantua noie d'un jet d'urine 260 418 Parisiens, « sans compter les femmes et les petits enfants » (chapitre XVII de *Gargantua*), que Quasimodo envoie « deux jets de plomb fondu » (X, 4) presque aussi efficaces contre la foule des truands. Les deux créatures sont également fascinées par les cloches qu'elles s'approprient, même si elles n'en font pas le même usage, et les deux auteurs profitent de leurs fables pour régler des comptes avec le pouvoir en place.

À défaut de la cathédrale, Victor Hugo s'occupa du gibet en publiant *Le Dernier Jour d'un condamné* où se retrouve la cathédrale (ch. XXXVI), comme une image rémanente, ou une nouvelle provocation à l'intention de son éditeur pressant, qui enchaîne les lettres de réclamation. Il ne s'y met qu'à regret et sous le poids de lourdes menaces, ces circonstances ont été racontées à maintes reprises, tout comme l'interruption, au bout de quelques paragraphes rédigés, consécutive aux journées révolutionnaires de Juillet 1830. Peut-être par une ironie de l'histoire gothique, à moins que ce soit la simple fatalité, Charles X, le dernier des Bourbons, partit en exil à Holyrood Palace, le palais des rois d'Écosse. Chateaubriand, qui avait tout fait pour qu'il s'en aille, était un des seuls à lui rester fidèle – avec Walter Scott qui organisa sa réception à Édimbourg ; ce fut là sa dernière action d'éclat, puisqu'il meurt en 1832, vraisemblablement sans avoir pu lire *Notre-Dame de Paris*, ce qui est bien regrettable. En attendant, cette révolution eut son incidence sur le roman : c'est en partie grâce à elle que le projet démarqué de Walter Scott bifurqua rapidement vers un autre livre unique en son genre. Quand Gosselin demanda à son auteur des éléments pour préparer le lancement du livre, ce dernier ne s'en cacha pas, avec une certaine désinvolture :

C'est une peinture de Paris au quinzième siècle et du quinzième siècle à propos de Paris. Louis XI y figure dans un chapitre. C'est lui qui détermine le dénouement. Le livre n'a aucune prétention historique, si ce n'est de peindre peut-être avec quelque science et quelque conscience, mais uniquement par aperçus et par échappées, l'état des mœurs, des croyances, des lois, des arts, de la civilisation enfin, au quinzième siècle. Au reste, ce n'est pas là ce qui importe dans le livre. S'il a un mérite, c'est d'être œuvre d'imagination, de caprice et de fantaisie¹⁹.

Autrement dit, tout le travail énorme (et bien réel) de documentation ne compte pour rien : c'est une aide à l'écriture, mais l'essentiel est ailleurs, dans l'invention. Les contraintes du roman historique, comme celles de la versification dans les pièces de théâtre, forment comme un garde-fou nécessaire qui ralentit à peine la composition, et canalisent l'invention des caractères. Loin d'avoir métamorphosé l'inspiration par la mise à distance, le nouveau roman renoue fatalement avec toutes les obsessions des œuvres précédentes, des plus anciennes aux plus récentes, car ses héros, contrairement à ceux de Vigny dans *Cinq-Mars* dont une quatrième édition augmentée avait paru en 1829, mais comme ceux de Mérimée dans la *Chronique du règne de Charles IX* de la même année, n'appartiennent pas pour l'essentiel à l'histoire de France : le monstre roux et misanthrope Han d'Islande s'est divisé en Quasimodo le bossu roux, borgne et boiteux de Notre-Dame et Claude Frollo son archidiacre (à moins que ce dernier ne doive davantage à l'érudit Spiagudry) ; le bellâtre Frédéric d'Ahlefeld offre plus d'un de ses traits au capitaine Phœbus de Châteaupers ; le poète grotesque Lord Rochester de *Cromwell* s'est rajeuni en Pierre Gringoire ; comme Cromwell

¹⁸ “bombardment of exotic words which invites comparison with Rabelais and James Joyce” (Graham ROBB, *Victor Hugo*, Picador, 1997, p. 159).

¹⁹ *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, éd. dirigée par Annie Ubersfeld et Guy Rosa, Plon, coll. « Les Mémoires », 1985, p. 484-485. Dorénavant noté *VHRA*.

en 1657, Louis XI en 1482 touche à la dernière année de son règne ; la Esmeralda enfin, espagnole égyptienne de naissance champenoise, sort des *Orientales*. Sœur aînée de la Carmen de Mérimée, comme Jehan Frollo semble un frère de Gavroche, elle forme bien une exception, ainsi que l'écrira Stevenson dans son étude sur les romans de Victor Hugo publiée à l'occasion de la publication de *Quatrevingt-Treize*, en 1874 :

Esmeralda est quelque part une exception ; elle et sa chèvre traversent l'histoire comme deux enfants égarés dans un rêve. Le moment le plus subtil du roman c'est quand ces deux-là partagent avec les deux autres protagonistes, Dom Claude et Quasimodo, l'abri venteux de la vieille cathédrale. C'est là que nous touchons de la manière la plus intime l'idée artistique originelle du roman : ne sont-ils pas tous les quatre tirés de quelque bas-relief pittoresque illustrant les Béatitudes, les dix commandements, ou encore les sept péchés capitaux ? Qu'est-ce que Quasimodo, sinon une gargouille vivante ? Et le livre entier est-il autre chose qu'une reviviscence de l'art gothique²⁰ ?

Critique un peu acide – Stevenson n'est pas Swinburne –, qui évoque les « marionnettes en bois²¹ » de Goethe, et montre que *Notre-Dame de Paris* n'a pas obtenu outre-manche, malgré ses nombreuses traductions (quatre entre 1833 et 1839 ; 36 entre 1895 et 1915), le succès des romans de Walter Scott²². Stevenson dans son article s'amuse aussi à gloser tacitement, et paradoxalement, le « ceci tuera cela », en soulignant l'écart entre le monument réel et ce qu'en a fait Victor Hugo :

Et à travers tout cela, Notre-Dame a été élevée au-dessus de Paris à une hauteur bien plus grande que celle de ses tours jumelles : la cathédrale est présente à nous de la première à la dernière page ; le titre l'indique bien, et même dès le début au Palais de Justice, l'histoire se rattache caractère par caractère à cet édifice central. Mais c'est un pur effet de mirage ; Notre-Dame ne domine ni ne s'élève à ce point en réalité au-dessus de la ville : et quiconque voudrait la visiter dans l'esprit des touristes écossais d'Édimbourg ou des Trossachs serait presque offensé de ne trouver rien de mieux que cette vieille église reléguée dans un coin. C'est un pur effet de mirage, je le répète ; mais c'est un effet qui traverse le livre entier avec une force et une cohérence remarquables²³.

²⁰ “Esmeralda is somewhat an exception; she and the goat traverse the story like two children who have wandered in a dream. The finest moment of the book is when these two share with the two other leading characters, Dom Claude and Quasimodo, the chill shelter of the old cathedral. It is here that we touch most intimately the generative artistic idea of the romance: are they not all four taken out of some quaint moulding, illustrative of the Beatitudes, or the Ten Commandments, or the seven deadly sins? What is Quasimodo but an animated gargoyle? What is the whole book but the reanimation of Gothic art?” (Robert-Louis STEVENSON, “Victor Hugo’s Romances” [1874, dans *Cornhill Magazine*], *Familiar Studies of Men and Books*, 1882; *The Works of Robert Louis Stevenson*, ed. Charles Curtis Bigelow and Temple Scott, New York, Bigelow, Smith & Co / Davos Press, t. X, 1906, p. 21.)

²¹ « Ses soi-disant personnages ne sont pas des hommes en chair et en os, mais de pauvres marionnettes en bois que l'auteur remue à son gré, en leur faisant faire toutes sortes de contorsions et de grimaces en vue d'obtenir l'effet qu'il se propose. » (*Conversations de Goethe avec Eckermann*, 27 juin 1831 ; CFL, t. IV, p. 1284.)

²² Il faudra attendre 1965 et la troisième strophe de sa longue *Desolation Row* pour que le dernier prix Nobel américain de littérature place « *the hunchback of Notre-Dame* » parmi les exclus de l'amour aussi bien que s'il était anglophone...

²³ “And throughout, Notre Dame has been held up over Paris by a height far greater than that of its twin towers: the Cathedral is present to us from the first page to the last; the title has given us the clew, and already in the Palace of Justice the story begins to attach itself to that central building by character after character. It is purely an effect of mirage; Notre Dame does not, in reality, thus dominate and stand out above the city; and any one who should visit it, in the spirit of the Scott-tourists to Edinburgh or the Trossachs, would be almost offended at finding nothing more than this old church thrust away into a corner. It is purely an effect of mirage, as we say;

Ceci n'a pas tué cela, mais la cathédrale de papier semble avoir écrasé la cathédrale de pierre. Stevenson n'est en tout cas pas très aimable ici pour la longue restauration de Notre-Dame de Paris par Viollet-le-Duc, inspirée par Victor Hugo, qui était à peu près achevée dans ces années-là.

Revenons pour finir au papier. Gosselin ayant refusé d'accorder un troisième tome à Victor Hugo pour contenir ses développements, ce dernier conserve trois chapitres par devers lui (IV, 6 ; V, 1 et 2), dont le plus important est justement le célèbre « Ceci tuera cela » sur l'imprimerie et sur l'architecture (V, 2). Même sans ces développements, la propre femme de l'éditeur, Mme Gosselin, donc, dont Mme Hugo précise qu'il s'agissait d'une « personne agréable et lettrée qui traduisait les romans de Walter Scott », avait éprouvé un ennui mortel à la lecture du roman – et Gosselin ne se gêna pas, rapporte encore Adèle, « pour dire qu'il avait fait une mauvaise affaire et que cela lui apprendrait à acheter les livres sans les lire »²⁴. Pour se venger, non pas de cette critique, mais des mauvais procédés de Gosselin à son égard, Victor Hugo revendra dans le courant de l'année 1832 ses trois chapitres écartés à un autre éditeur, Renduel, lequel pourra alors annoncer, à peu de frais, une nouvelle édition originale (marquée « huitième édition ») en trois tomes. Publiée à la fin de l'année 1832 avec une longue note introductive, ce sera la première édition intégrale, toujours reprise depuis. Rien d'anecdotique ou de simplement pittoresque dans ces chapitres inattendus, comme dans les autres développements plus spécifiquement historiques ou descriptifs : la genèse du récit prouve qu'ils en sont au contraire la matrice et explique l'invitation liminaire importante de l'auteur à « démêler sous le roman autre chose que le roman ». On est dès lors tenté de donner à ce changement d'éditeur un surcroît de signification : celui qui avait passé commande d'un roman en deux volumes à la manière de Walter Scott se retirait devant un autre éditeur pour un autre livre : un roman en trois volumes à la manière de Victor Hugo. Renduel allait d'ailleurs devenir son éditeur attiré pendant une bonne partie (la plus productive pour lui) de la monarchie de Juillet. C'est aussi lui qui publia, en 1836, l'édition dite « keepsake » à l'anglaise, illustrée d'un frontispice et de onze gravures hors-texte sur acier, reliée en un ou en trois tomes, souvent habillés de riches reliures gothiques « à la cathédrale », comme un missel. Cette édition, beaucoup plus diffusée que celles de 1831 et 1832, compta pour le succès du roman : à défaut du fond, donc, on pourrait dire qu'il avait épousé la forme anglaise.

Enfin l'édition la plus monumentale, sinon la plus remarquable, reste celle publiée en 1844 chez Perrotin et Garnier frères avec 55 planches hors-texte. Bien qu'elle ressemble aussi à un livre de prix, il ne faut pas la confondre avec l'édition keepsake de 1836 ; elle est beaucoup plus grande et plus richement illustrée – elles sont incomparables sur ces deux points. C'est celle-là que reçut huit ans plus tard, comme prix de français, le jeune Swinburne qui allait sur ses quinze ans. L'exemplaire porte cette inscription ajoutée sur une feuille volante, de la main d'Henry Tarver, son tuteur et professeur de français au collège d'Eton : « Prix de Français remporté par Algernon Charles Swinburne à Eton. Mars 1852, donné par H. Tarver²⁵. » Un ami de la famille, le peintre écossais Bell Scott, qui n'est pas un cousin de Walter, mais qui fut le portraitiste d'Algernon, décrivit ainsi l'effet immédiat de ce prix sur le jeune homme : « Il entra dans la chambre en tenant ce volume, sautant à cloche-pied, dans une telle exubérance de joie que lady Trevelyan²⁶ ne put s'empêcher de sourire. Toute cette

but it is an effect that permeates and possesses the whole book with astonishing consistency and strength.” (Robert-Louis STEVENSON, art. cit. ; *loc. cit.*, p. 20-21.)

²⁴ *VHRA*, p. 485.

²⁵ *First Editions of the Works of Esteemed Authors of the XIXth and XXth Centuries*, catalogue n° 367, Londres, librairie Maggs Brothers, 1918, lot n° 1252. (Prix : 5 £ 5 s.)

²⁶ Née Paulina Jermyn (1816-1866), peintre anglaise au cœur du mouvement préraphaélite.

matinée, ce livre ne sortit pas de sa pensée ; posé sur une table, il ne cessait d'attirer ses regards ; lorsqu'on se rendit au jardin, le livre passa sous le bras de l'heureux possesseur qui le serrait étroitement, tout en courant d'une personne à l'autre²⁷. » Durablement protégé par ce talisman contre des idées reçues qui ont la vie dure des deux côtés de la Manche, et particulièrement en Angleterre, Swinburne se singularisera jusqu'à sa mort par un véritable culte pour Victor Hugo, que nous avons déjà rappelé – une fatalité née directement de ce livre.

²⁷ Bell SCOTT, *Autobiographical Notes*, edited by W. Minto, Londres, 1892, t. II, ch. 2, cité et traduit par Paul de Reul, *L'Œuvre de Swinburne*, Bruxelles (Les éditions Robert Sand), Paris (Agence générale de librairie et de publications), Londres (Oxford university press), 1922, p. 96.