Des marges au centre : les femmes, témoins de l'histoire dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo

Elena PETREA¹

1. *Notre-Dame de Paris* ou le roman comme voyage dans le passé reflétant le présent

Dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Adèle Hugo compare la période de la rédaction de *Notre-Dame de Paris* à un emprisonnement :

Cette fois, il n'y avait plus de délai à espérer ; il fallait arriver à l'heure. Il s'acheta une bouteille d'encre et un gros tricot de laine grise qui l'enveloppait du cou à l'orteil, mit ses habits sous clé pour n'avoir pas la tentation de sortir et entra dans son roman comme dans une prison. Il était fort triste.²

Obligé à cette retraite austère³ – dans un habit qui rappelle celui du roi Louis XI⁴ dans le chapitre « Le retrait où dit ses heures

¹ Université des Sciences de la Vie « Ion Ionescu de la Brad » Iași, Roumanie.

² Adèle Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, tome II, Paris, Librairie internationale, 1867, p. 297.

³ Qu'il soit désigné par « cellule » (la petite pièce de l'habitation d'Esméralda qui accueille Pierre Gringoire, le laboratoire d'alchimie aménagé par Claude Frollo dans la tour de Notre-Dame qui regarde sur la Place de Grève, la chambre canoniale du même Claude Frollo du cloître Notre-Dame, le Trou aux rats habité par Paquette la Chantefleurie, le refuge où Quasimodo ramène Esméralda dans Notre-Dame et lui offre asile), « oubliette » (celle où est déposée Esméralda condamnée au gibet, au plus profond du Palais de Justice) ou encore la « chambrette » que le roi Louis XI s'était réservée dans la Bastille et qu'il préfère à la grande chambre du

Monsieur Louis de France » du Livre dixième – à cause de la perspective du versement d’amendes à son éditeur en cas de manquement à l’accord fixant au 1^{er} février 1831 la remise du manuscrit, Victor Hugo commence *Notre-Dame de Paris* le 25 juillet, date figurant en toutes lettres dans l’*incipit* :

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 sonnantes à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l’Université et de la Ville.⁵

La rédaction du roman est interrompue par les Trois Glorieuses et puis, le 24 août, par la naissance de la dernière fille qui reçut le nom d’Adèle. Le 1^{er} septembre, Victor Hugo entame le neuvième paragraphe de son roman et y inscrit de nouveau le temps présent, « contraint d’écrire l’histoire au lieu de la vivre »⁶:

S’il pouvait nous être donné, à nous hommes de 1830, de nous mêler en pensée à ces parisiens du quinzième siècle et d’entrer avec eux, tirillés, coudoyés, culbutés, dans cette immense salle du Palais, si étroite le 6 janvier 1482, le spectacle ne serait ni sans intérêt ni sans charme, et nous n’aurions autour de nous que des choses si vieilles qu’elles nous sembleraient toutes neuves.⁷

Hugo vit intensément son temps et choisit par conséquent de placer l’action de son roman dans le Paris du XV^e siècle et à une époque marquant les débuts de la monarchie absolue avec le roi

Louvre, tous ces espaces clos qui participent à la construction romanesque sont en lien avec le bureau où Victor Hugo écrit son livre. Nous pourrions imaginer, à la manière des mots gravés au-dessus de la fenêtre de la cellule murée de la Tour-Roland, *Tu, ora*, ces mots gravés au-dessus de la porte du bureau de Victor Hugo : *Tu, scribe*.

⁴ « Qu’on se figure, en effet, sur l’opulent siège de cuir de Cordoue, deux rotules cagneuses, deux cuisses maigres pauvrement habillées d’un tricot de laine noire. », Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Maxi-Poche Classiques français, 1993, p. 434.

⁵ Victor Hugo, *op.cit.*, p. 17.

⁶ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo. Avant l’exil*, Paris, Fayard, 2001, p. 480.

⁷ Victor Hugo, *op.cit.*, p. 19.

Louis XI, lequel intervient dans la construction romanesque. Ce choix est le résultat d'un extraordinaire sens d'analyse du présent qui fait Hugo comprendre que ce qui se passe dans cette révolution de 1830 c'est la fin de la monarchie absolue de droit divin⁸.

Bien qu'il se soit documenté sur le roi Louis XI et son époque en lisant l'*Histoire de Louis XI* de Pierre Matthieu, les *Mémoires* de Philippe de Commines augmentées de l'*Histoire de Louis XI* par Jean de Roye, Hugo répond à son éditeur Gosselin qui lui avait demandé l'annonce de son roman :

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 fantaisie.⁹

En effet, s'il se réclame de la fiction, *Notre-Dame de Paris* n'est pas moins une fiction datée¹⁰. L'année de la trame principale du roman, 1482, est en elle-même le moment intermédiaire entre l'œuvre centralisatrice de Louis XI et l'expansion renaissante¹¹. De même, lorsqu'il choisit la date à laquelle débute son roman, Hugo note : « 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

⁸ Agnès Spiquel, « *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo : l'amour, la mort, l'Histoire... », conférence de 2014 à l'Université de Nantes disponible en ligne à l'adresse <https://www.radiofrance.fr/franceculture/notre-dame-de-paris-de-victor-hugo-l-amour-la-mort-l-histoire-9779708>.

⁹ Adèle Hugo, *op.cit.*, tome I, p. 300.

¹⁰ Myriam Roman, « Victor Hugo et le roman historique », Communication au Groupe Hugo du 25 novembre 1995. Consulté en ligne <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/95-11-25Roman.htm>.

¹¹ Jacques Seebacher, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, PUF, 1993, p. 186.

de Paris. »¹². Cette perspective fait Myriam Roman affirmer que, dans ses romans appelés historiques, Victor Hugo « ne montre l'histoire que de biais »¹³, en évitant, par exemple, dans *Notre-Dame de Paris*, les années 1468 et 1482 et leurs événements retenus par l'Histoire (le traité de Péronne entre Louis XI et Charles le Téméraire et la mise à sac de Liège, en 1468, le Traité d'Arras, en 1462). Hugo place ses romans dans les marges de l'histoire¹⁴. Quant à sa documentation historique, il la donne sous forme d'allusions, de fragments, transcrivant la poussière des événements, forme de ce qu'il appelle l'infini : « C'est de la physionomie des années que se compose la figure des siècles. »¹⁵

2. Réalisme et idéalisme du personnage hugolien

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

Quand je peins l'histoire, jamais je ne fais faire aux personnages historiques que ce qu'ils ont fait ou pu faire, leur caractère étant donné, et je les mêle le moins possible à l'invention proprement dite. Ma manière est de peindre des choses vraies par des personnages d'invention.¹⁶

Victor Hugo éprouve de la tristesse en se séparant de ses personnages, à la fin de la rédaction du roman :

Après l'achèvement de *Notre-Dame de Paris*, M. Victor Hugo se sentit désœuvré et attristé ; il s'était habitué à vivre avec ses personnages, et il éprouva en se séparant d'eux le chagrin qu'il

¹² Victor Hugo, *op.cit.*, p. 17.

¹³ Myriam Roman, art.cit.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, I, II, 1, cité par Myriam Roman, art.cit.

¹⁶ L'Historique de *L'Homme qui rit*, édition de l'Imprimerie Nationale, 1907, p. 584, cité par Myriam Roman, art.cit.

aurait eu à voir partir de vieux amis. Il quitta son livre avec autant de peine qu'il en avait eu à s'y mettre.¹⁷

Sur ces mêmes personnages, Goethe fera des remarques très critiques rapportées par Eckermann :

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.¹⁸

Et si Pierre Laforgue affirme que Victor Hugo donne ironiquement raison à Goethe quinze ans plus tard, par la création de Cosette, laquelle devient d'une « petite chose », une fois qu'elle reçoit « la chose » (la poupée), une reine¹⁹, et, par conséquent, personnage hautement symbolique de l'Histoire tant qu'elle a la poupée²⁰, nous pouvons identifier dans le personnage d'Esméralda de *Notre-Dame de Paris* une annonciatrice réunissant les deux attributs et approfondissant leur signification. Au milieu de la Cours de Miracles, Esméralda danse et chante ; Pierre Gringoire, le poète, est fasciné (« On eut dit tantôt une folle, tantôt une reine. »²¹), et lorsqu'elle s'arrête, « le peuple l'applaudit avec amour »²². Après avoir consulté les Égyptiennes diseuses de bonne fortune arrivées à

¹⁷ Adèle Hugo, *op.cit.*, tome II, p. 300-301.

¹⁸ *Apud* Jean-Marc Hovasse, *op.cit.*, p.502.

¹⁹ « Cosette considérait la poupée merveilleuse avec une sorte de terreur. Son visage était encore inondé de larmes, mais ses yeux commençaient à s'emplier, comme le ciel au crépuscule du matin, des rayons étranges de la joie. Ce qu'elle éprouvait en ce moment-là était un peu pareil à ce qu'elle eût ressenti, si on lui eût dit brusquement : Petite, vous êtes la reine de la France. », Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris, J.Hetzel Libraire-Éditeur, 1862, p. 144, consulté en ligne https://archive.org/details/lesmisrables03hugo_0/page/n7/mode/2up.

²⁰ Laforgue, Pierre, « La symbolisation de l'histoire chez Hugo, l'exemple de Cosette et Gavroche », Communication au Groupe Hugo. Consulté en ligne <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/groupugo/89-11-18laforgue.htm>.

²¹ Victor Hugo, *op.cit.*, p. 74.

²² *Ibid.*, p. 72.

Reims, Paquette « retourna donc dans son galetas de la rue Folle-Peine, toute fière d'y rapporter une reine. »²³ À l'encontre de Cosette, Esméralda semble évoluer de reine à poupée, s'il n'y avait pas le dernier chapitre du roman, « Mariage de Quasimodo », auquel nous reviendrons plus loin pour en déceler la valeur fortement symbolique pour la philosophie de l'histoire contenue dans le roman. Ainsi, la vieille Falourdel, dans son témoignage lors du procès d'Esméralda, la décrit comme « une belle jeune fille, une poupée qui eût brillé comme un soleil si elle eût été coiffée »²⁴. Un peu plus loin, la foule rassemblée sur la place de Grève pour assister à la pendaison d'Esméralda, voit Quasimodo « enlever l'égyptienne d'une main, comme un enfant sa poupée, et d'un seul élan rebondir jusque dans l'église, en élevant la jeune fille au-dessus de sa tête, et en criant d'une voix formidable : - Asile ! »²⁵

Selon Myriam Roman, le personnage hugolien, construit non pas « en fonction d'un vraisemblable sociologique mais à partir d'un type mélodramatique : enfant perdu et trouvé, illégitime, personnage diabolique ou angélique, monstrueux de corps ou d'esprit » sert au romancier à illustrer sa philosophie de l'histoire fondée sur un paradoxe : historicisme, puisque désir de rendre compte du mouvement historique d'une époque donnée et de ses liens avec le XIX^e siècle, et, à la fois, « réenracinement de l'histoire dans l'éternité de l'âme, immersion dans une double atemporalité, éthique et cosmique ».²⁶

Cette conception explique l'adoption, dès *Notre-Dame de Paris* déjà, d'un regard particulier sur l'histoire, laquelle « ne se contemple que d'un lieu situé en retrait de l'histoire »²⁷. D'où le développement des personnages marginaux et/ou intermédiaires ('quasi', 'à peu près'), passants ou témoins du siècle, pour la plupart, groupe ou foule, dont certaines figures s'individualisent afin de donner à penser le réalisme des faits représentés dans l'histoire et l'idéalisme des valeurs qui la prolongent. Conditionnés toujours par

²³ *Ibid.*, p. 223.

²⁴ *Ibid.*, p. 312.

²⁵ *Ibid.*, p. 355.

²⁶ Myriam Roman, art.cit.

²⁷ *Ibidem.*

leur genre, et parfois par leur statut social, les personnages féminins hugoliens participent à cette représentation du contexte social et politique d'une époque et symbolisent en tant que porteuses de lumière sur les qualités immanentes au monde. Notre article étudie cette dialectique historique à travers les personnages féminins du roman *Notre-Dame de Paris*.

3. La femme ou la dialectique histoire-immanence dans *Notre-Dame de Paris*

3.1 La femme dans la foule : le réalisme des marges

Dans la foule parisienne qui assiste aux nombreuses scènes se passant principalement dans la rue et quelques-unes seulement à l'intérieur, dans ce peuple constamment spectateur parce qu'encore inconscient au XV^e siècle de son pouvoir, les femmes sont plus nombreuses, comme sur le parvis de Notre-Dame, le jour où Esméralda doit y marquer un arrêt et faire amende honorable, dans le trajet de son tombereau vers la place de Grève :

La surface de cette cohue était grise, sale et terreuse. Le spectacle qu'elle attendait était évidemment de ceux qui ont le privilège d'extraire et d'appeler ce qu'il y a de plus immonde dans la population. Rien de hideux comme le bruit qui s'échappait de ce fourmillement de coiffes jaunes et de chevelures sordides. Dans cette foule, il y avait plus de rires que de cris, plus de femmes que d'hommes.²⁸

Certaines d'entre elles font entendre leur voix et cette courte prise de parole n'est que pour formuler des invectives (les railleries sont à la charge des écoliers), adressées principalement à Quasimodo, qu'elles craignent et haïssent à la fois. Les paroles se doublent parfois de gestes : une femme lance une pierre à la tête du sonneur de cloches de Notre-Dame, une vieille lui lance une tuile, et c'est l'occasion pour l'auteur de ponctuer l'immaturation du peuple au XV^e siècle.

²⁸ Victor Hugo, *op.cit.*, p. 348.

Les âges sont situés aux extrêmes et les attitudes en résultant sont différentes, quoique le but poursuivi soit le même :

Tantôt une belle jeune fille, gaillarde et plus effrontée qu'il n'aurait fallu, frôlait la robe noire du prêtre en lui chantant sous le nez la chanson sardonique : *niche, niche, le diable est pris*... Quelquefois un groupe squalide de vieilles, échelonné et accroupi dans l'ombre sous les degrés d'un porche bougonnait avec bruit au passage de l'archidiacre et du carillonneur, et leur jetait en maugréant cette encourageante bienvenue : 'Hum ! en voici un qui a l'âme faite comme l'autre a le corps !'²⁹

Lorsqu'elles osent sortir de la foule, et surtout lorsqu'il s'agit du plus bas niveau social, celui habitant la Cour des Miracles, les femmes ne le font que pour y retourner le plus vite possible et sans apporter de changement à leur condition ou à celle de quelconque d'en dehors ; ainsi, les vêtements usés et troués et la maigreur du poète Pierre Gringoire ne peuvent intéresser les femmes truandes, plus disposées à s'amuser en le voyant pendu. De plus, la laideur du visage va de pair avec celle de l'âme (chapitre VI du Livre premier, « La cruche cassée »).

3.2 De la femme comme passante à l'aristocrate anachronique : l'histoire vue et l'histoire vécue

L'une des dates clés du roman est « le matin de la Quasimodo en l'an du Seigneur 1467 », bien que se réclamant du même procédé hugolien de l'écart systématique avec les grands événements. Cet épisode introduit l'image de la femme comme passant, par les quatre « discrètes et vénérables demoiselles » lesquelles se distinguent dans le groupe des curieux amassés autour du bois de lit de la cathédrale de Notre-Dame destiné à accueillir les enfants trouvés. Et c'est grâce à leur bavardage qui viole « à cœur joie » les statuts de l'ordre dont elles font partie et contredit le titre du chapitre (« Les bonnes âmes »), que le lecteur découvre, dans un crescendo des qualificatifs proferés par les haudriettes, ce « singe

²⁹ *Ibid.*, p. 171.

manqué », « vrai monstre d'abomination », « petit hurleur », une « bête », un « animal », le « produit d'un juif avec une truie » ; « quelque chose enfin qui n'est pas chrétien et qu'il faut jeter à l'eau ou au feu ». C'est ce même discours qui pose sur la carte du roman les deux repères géographiques majeurs, à valeur symbolique, Reims et Paris : « Dire que c'est M. de Reims qui envoie cette énormité à M. de Paris ! ajoutait la Gaultière en joignant les mains. »³⁰

Et c'est une rémoise, faisant partie du groupe des trois braves commères et dont les vêtements laissent deviner deux bonnes bourgeoises de Paris et la troisième, une provinciale, qui ramène le lecteur à Reims et lui permet d'apprendre l'histoire de Paquette la Chantefleurie, la mère de la petite Agnès, dans le chapitre intitulé « Histoire d'une galette au levain de maïs », symboliquement relié par plusieurs fils à l'histoire réelle, celle du XV^e et aussi du XIX^e siècle (nous y reviendrons un peu plus loin). Dans une langue pleine de saveur, les trois femmes portent en outre un regard tranchant sur les représentants du pouvoir de l'époque. Et cependant, la révélation de l'identité entre la recluse et Paquette les plonge dans un état presque mystique : « Elles se taisaient, elles se recueillaient, elles étaient prêtes à s'agenouiller. Il leur semblait qu'elles venaient d'entrer dans une église le jour de Ténèbres. »³¹ Uniques témoins de la scène passée au Trou aux rats, leur discours reste cependant limité comme portée, alors qu'il existe un seul personnage féminin qui a le statut de témoin officiel et dont la parole est écoutée : la Falourdel. Lors du procès d'Esméralda, « au milieu de la salle », « une vieille dont le visage disparaissait tellement sous ses vêtements qu'on eût dit un monceau de guenilles qui marchait » a le droit de s'exprimer, de dire « la chose » « aussi vraie qu'il est vrai que c'est moi qui suis la Falourdel, établie depuis quarante ans au pont Saint-Michel, et payant exactement rentes, lods et censives...Une pauvre vieille à présent, une jolie fille autrefois, messeigneurs »³², et elle le fait uniquement pour servir la justice qui accable Esméralda.

Dans le groupe des « bonnes âmes » réuni autour de l'enfant déposé sur le bois de lit de Notre-Dame entre aussi dame Aloïse de

³⁰ *Ibid.*, p. 150.

³¹ *Ibid.*, p. 230.

³² *Ibid.*, p. 311-312.

Gondelaurier, « une femme riche et noble » tenant à la main « sa charmante petite fille Fleur-de-Lys de Gondelaurier, toute vêtue de soie et de velours », et qui tourne le dos avec dégoût à « la malheureuse créature »³³. Le lecteur retrouve la mère et la fille dans leur maison, en 1482, en compagnie de « quelques belles jeunes filles », dont les vêtements et la blancheur des mains » laissent « deviner de nobles et riches héritières »³⁴, et lesquelles mettent Esméralda sur le pilori symbolique « des rires, des ironies et des humiliations sans fin », en « fouill[ant] », « en fure[ant] malignement de la parole dans sa pauvre et folle toilette de paillettes et d'oripeaux »³⁵.

La veuve de Gondelaurier dit l'histoire différemment, anachroniquement, par ses vêtements démodés, sa mémoire défaillante et sa nostalgie des temps passés, dont se moque en cachette son futur gendre, le capitaine Phoebus de Châteaupers.

3.3 La mère et la fille ou l'idéalisme de l'histoire

L'existence du personnage de Paquette la Chantefleurie, la mère d'Esméralda, croise celle du roi Charles VII et de son successeur, Louis XI : fille du ménestrel de bateaux de Reims qui avait joué devant le roi Charles VII à son sacre et demeurant rue de la Folle-Peine, « à l'ombre de la cathédrale du sacre des rois de France »³⁶, « elle se perdit »³⁷ en 1461, l'année du sacre du roi Louis XI, comme le raconte celle des trois commères originaire de Reims. Le lecteur retrouve Paquette en 1462, décrite comme « spectre », « statue », « ni une femme, ni un homme, ni un être vivant, ni une forme définie : c'était une figure ; une sorte de vision sur laquelle s'entrecoupaient le réel et le fantastique, comme l'ombre et le

³³ *Ibid.*, p. 151.

³⁴ *Ibid.*, p. 245.

³⁵ *Ibid.*, p. 255.

³⁶ Agnès Spiquel, « La bohémienne de Hugo », Communication au Groupe Hugo du 24 mai 2003. Consulté en ligne <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/03-05-24Spiquel.htm>, p. 4.

³⁷ Victor Hugo, *op.cit.*, p. 219.

jour »³⁸. Elle occupe la cellule murée de la Tour-Roland, appelée le Trou aux rats, espèce de tombeau, dont elle ne laisse sortir que sa voix proférant des insultes à l'adresse de l'égyptienne Esméralda ainsi que ses bras de squelette, une cellule dans laquelle elle tire sa fille au moment de la reconnaissance. Par ce geste, que la mère équivaut à un sauvetage de l'abîme, Esméralda redevient Agnès et fait un retour emblématique à Reims, lieu de sa naissance et lieu également de la naissance de Louis XI en tant que roi. La filiation rétablie extrait Esméralda du gouffre représenté par la Cour des Miracles et les truands parmi lesquels elle avait vécu, puisque ces derniers ne constituent pas, dans la vision de Hugo, la figure du peuple, mais « déchet du passé et présence prophétique des 'classes dangereuses' »³⁹ et lui redonne son statut de fille du peuple, Agnès, peut-être en référence à Sainte Agnès, patronne des jeunes filles et de la chasteté, elle aussi accusée de sorcellerie et condamnée à être brûlée.

Qualifiée de « surnaturelle créature », « fée ou ange »⁴⁰ par le poète Pierre Gringoire, Esméralda est l'"à peu près" semblable de sa mère (le capitaine Phoebus balbutie son prénom et la nomme 'Similar'), construit par effet de contraste : alors qu'Esméralda est aimée par le peuple (p. 72), la recluse fait partie de « ces sortes de femmes [...] redoutées » et « sacrées »⁴¹ aux yeux du peuple. Et cependant cet attribut ne vaut rien pour le pouvoir : la mère ne peut pas empêcher l'arrestation de sa fille, puisque c'est « le bon plaisir du roi »⁴² d' « extermin[er] le peuple et de pend[re] la sorcière »⁴³, dans un exercice démesuré de l'autorité royale. Symboliquement, sur la place de Grève, lors de l'exécution d'Esméralda, « il y avait quelque peuple [...] et beaucoup de soldats »⁴⁴, à l'encontre des autres scènes qui s'y passent et rassemblent une foule nombreuse constituée du peuple parisien et de la populace de la Cour des

³⁸ *Ibid.*, p. 229.

³⁹ Jacques Seebacher, *op.cit.*, p. 186.

⁴⁰ Victor Hugo, *op.cit.*, p. 70 et 71.

⁴¹ *Ibid.*, p. 242.

⁴² *Ibid.*, p. 492.

⁴³ *Ibid.*, p. 459.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 501.

Miracles – la danse d’Esméralda, la procession du pape des fous, le supplice du pilori de Quasimodo. Sur le même principe de la démesure se construit le rapport entre l’oubliette où est enfermée Esméralda⁴⁵ et la chambrette que le roi s’était réservée dans la Bastille (avec majuscule), la prison d’État, et laquelle occupait « l’étage le plus élevé d’une tourelle engagée dans le donjon »⁴⁶.

Esméralda est, malgré elle, au centre d’une partie inégale⁴⁷, dans laquelle elle entraîne Quasimodo, l’”à peu près’ du peuple qui aura encore besoin de temps pour manifester consciemment sa volonté ; « bossu, borgne, boiteux » et « sourd », il faillit livrer Esméralda aux représentants du roi⁴⁸ et assiste impuissamment à la pendaison de celle qu’il avait sauvée une fois. Doublement marginal, car de naissance inconnue et de nature difforme, Quasimodo rejoint Esméralda, doublement marginale, car femme et bohémienne, en tant que victimes des trois anankè - des dogmes, des lois et des choses⁴⁹ - ,

⁴⁵ « Entre les hommes et lui, le condamné sentait peser sur sa tête un entassement de pierres et de geôliers ; et la prison tout entière, la massive bastille n’était plus qu’une énorme serrure compliquée qui le cadennassait hors du monde vivant. C’est dans un fond de cuve de ce genre, dans les oubliettes creusées par saint Louis, dans l’*in-pace* de la Tournelle, qu’on avait, de peur d’évasion sans doute, déposé la Esméralda condamnée au gibet, avec le colossal Palais de Justice sur la tête. Pauvre mouche qui n’eût pu remuer le moindre de ses moellons !

Certes, la Providence et la société avaient été également injustes, un tel luxe de malheur et de torture n’était pas nécessaire pour briser une si frêle créature. Elle était là, perdue dans les ténèbres, ensevelie, enfouie, murée. », *Ibid.*, p. 326.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 432.

⁴⁷ Le rapport disproportionné des forces est également représenté par les souliers de la petite Agnès, cousus et brodés par sa mère, et dont la mère rémoise dit que « le roi Louis XI n’en a certainement pas eu de pareils ! » *Ibid.*, p. 221.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 497.

⁴⁹ Dans la scène de la pendaison d’Esméralda, rendue non pas par le regard de la foule ou de quelque témoin situé à proximité, mais par les regards de Claude Frollo et de Quasimodo, situés tous les deux à distance, sur la tour septentrionale de la cathédrale Notre-Dame, la mère et la fille sont réifiées : « Un homme traînait sur le pavé une chose blanche à laquelle une chose noire était accrochée. », *Ibid.*, p. 501.

qu'ils sont seuls à avoir le pouvoir de dépasser, en raison de leur bonté immanente. Le sacre d'Esméralda se réalise dans le mariage métaphorique avec Quasimodo, expression de la fidélité du peuple qui naîtra un jour de la poussière présente et restera à jamais aux côtés de sa reine bien aimée.

À travers les personnages féminins et particulièrement à travers Esméralda, Hugo s'intéresse à la marginalisation et à l'oppression, exprimant une empathie progressiste pour les opprimés et critiquant les inégalités systémiques. Le destin de la bohémienne Esméralda incarne la représentation allégorique des transformations sociétales et fournit un éclairage unique des figures romanesque féminines – comme figure de l'Autre « exotique et opprimée »⁵⁰, située, en raison de la race et de la condition, en marge de la société et, par conséquent, de l'histoire. La construction hugolienne dans *Notre-Dame de Paris*, comme celle de Prosper Mérimée, dans *Carmen*, remet en question le rapport marge – centre dans l'histoire et la société et devient ainsi un reflet de la dynamique complexe du pouvoir et des représentations de genre et d'ethnie.

Bibliographie

- Hovasse, Jean-Marc, *Victor Hugo. Avant l'exil*, Paris, Fayard, 2001.
- Hugo, Adèle, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, tome I-II, Paris, Librairie internationale, 1867. Consulté en ligne https://archive.org/details/bub_gb_N5RNAQAAMAAJ/page/n295/mode/2up?q=prison.
- Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Maxi-Poche Classiques français, 1993.
- Laforge, Pierre, « La symbolisation de l'histoire chez Hugo, l'exemple de Cosette et Gavroche », Communication au Groupe Hugo. Consulté en ligne <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/groupugo/89-11-18laforge.htm>.

⁵⁰ W.Udasmoro, "Gypsies in 19th-Century French Literature: The Paradox in Centering the Periphery", *k@ta: A Biannual Publication on the Study of Language and Literature*, 17 (1), 2015, p. 29.

- Roman, Myriam, « Victor Hugo et le roman historique », Communication au Groupe Hugo du 25 novembre 1995. Consulté en ligne <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/95-11-25Roman.htm>.
- Seebacher, Jacques, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, PUF, 1993.
- Spiquel, Agnès, « Notre-Dame de Paris de Victor Hugo : l'amour, la mort, l'Histoire... », conférence de 2014 à l'Université de Nantes disponible en ligne à l'adresse <https://www.radiofrance.fr/franceculture/notre-dame-de-paris-de-victor-hugo-l-amour-la-mort-l-histoire-9779708>.
- Spiquel, Agnès, « La bohémienne de Hugo », Communication au Groupe Hugo du 24 mai 2003. Consulté en ligne <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/03-05-24Spiquel.htm>.
- Udasmoro, Wening, "Gypsies in 19th-Century French Literature: The Paradox in Centering the Periphery", *k@ta: A Biannual Publication on the Study of Language and Literature*, 17 (1), 2015, p. 26-32.