

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**NOTRE-DAME DE PARIS: DU TEXTE ROMANESQUE
AU TEXTE CINÉMATOGRAPHIQUE**

par



LYNE BEAUMIER

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures et de la recherche

de l'Université d'Ottawa

Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.

Ottawa - 1999



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-57084-3

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	2
Introduction	3
Premier chapitre - <i>Notre-Dame de Paris</i> à l'opéra	20
Deuxième chapitre - <i>Notre-Dame de Paris</i> au cinéma	58
Troisième chapitre - Mise en parallèle et analyse	97
Conclusion	126
Annexe I: Présence des personnages dans chaque scène de l'opéra <i>La Esmeralda</i>	137
Annexe II: Scénario du film <i>Notre-Dame de Paris</i> (1956)	138
Bibliographie	184

Lyne Beaumier

**NOTRE-DAME DE PARIS: DU TEXTE ROMANESQUE
AU TEXTE CINÉMATOGRAPHIQUE**

M.A. Lettres françaises

Résumé

Dans le chapitre « Ceci tuera cela » de son roman *Notre-Dame de Paris* (1831), Victor Hugo affirme que le livre tuera l'architecture en devenant, dès l'invention de l'imprimerie, un puissant moyen d'expression et de diffusion massives de la pensée humaine. Or il semblerait qu'aujourd'hui, le livre doive à son tour céder la place aux nouveaux médias, qui, rejoignant un public plus large, se chargent dorénavant de propager les idées contenues dans la littérature. Si les adaptations contribuent indéniablement à la notoriété de l'œuvre originale, elles peuvent aussi s'y substituer: seraient-elles en train de tuer le livre?

Cette thèse se propose d'étudier la question à partir de deux adaptations du roman: *La Esmeralda* (1836), opéra pour lequel Hugo fournit lui-même le livret, et le *Notre-Dame de Paris* (1956) de Jean Delannoy, film franco-italien mettant en vedette Gina Lollobrigida et Anthony Quinn. Dans chaque cas, l'analyse des transformations subies par le texte hugolien tient compte des contraintes formelles propres au média choisi et des facteurs socio-historiques.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à mon directeur de thèse, Monsieur Rainier Grutman. Il a cru en mon projet, m'a soutenue dans mes recherches et s'est toujours montré très disponible. Merci beaucoup.

Je remercie également Monsieur Arnaud Laster, professeur à la Sorbonne Nouvelle (Université Paris III), Madame Nathalie Bélanger, attachée au bureau de Luc Plamondon, ainsi que les employés de la Bibliothèque du Film à Paris, qui m'ont fourni des renseignements utiles relativement à certaines adaptations.

J'aimerais souligner la présence réconfortante de M. Bric et de nombre d'étudiants du Département, qui m'ont donné le moral tout au long de la rédaction. Je vous souhaite à tous bonne chance, dans la rédaction de thèse comme dans la vie.

Enfin, je tiens particulièrement à remercier Serge B. Nicolas, qui m'a « supportée » dans les meilleurs moments comme dans les pires, tout au long de ces dernières années. Je lui dédie ce travail.

Ô Notre-Dame!
Oh! laisse-moi rien qu'une fois
Pousser la porte du jardin d'Esmeralda¹

Inlassablement, Quasimodo, Frolo et Phoebus reprennent leur chanson à la radio. Depuis février 1998, les médias nous remplissent les oreilles des notes de *Notre-Dame de Paris*, le nouveau spectacle musical de Luc Plamondon et de Richard Cocciante. À la télévision, toutes les émissions ont leur segment consacré aux différents interprètes de la production. Dans le marché, on profite de ces instants de gloire moderne pour vendre l'album du spectacle, mais aussi la plus récente édition de poche du roman de Victor Hugo. On remet également sur les tablettes les cassettes vidéo et les divers articles promotionnels du dessin animé produit, il y a à peine trois ans, par les studios Walt Disney à partir du même roman.

Ces adaptations récentes s'ajoutent aux nombreuses versions produites depuis la sortie du roman, en 1831. Avec *Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris* est l'un des romans français les plus adaptés à travers le monde. Pourquoi chercher à retransmettre une œuvre, toujours la même, sous différentes formes? Chose étrange, la réponse se trouve peut-être dans l'œuvre même qui inspire toutes ces nouvelles versions.

Dans le chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris*, Hugo oppose deux modes d'expression: l'architecture médiévale, essentiellement religieuse, et le

¹ Luc Plamondon, « Belle », chanson du spectacle *Notre-Dame de Paris*.

livre, qui prend son essor avec l'avènement de l'imprimerie au XV^e siècle. Il affirme que « le livre tuera l'édifice² » car « toute civilisation commence par la théocratie et finit par la démocratie³. » Au Moyen Âge, l'architecture religieuse « ne témoigne pas du peuple et ne s'adresse pas à lui. [...] Ses signes ne s'adressent qu'aux initiés; ses formes, dédiées au principe d'immuabilité, résistent au changement, au progrès⁴. » Or le livre, dont le remarquable don d'ubiquité permet une expression et une diffusion massives de la pensée humaine, permet l'essor de cette pensée et entraîne inévitablement une ouverture sur la masse, ce que Hugo appuie.

Sous la forme de l'imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace⁵.

Aujourd'hui, ce sont les médias qui se chargent de diffuser la pensée. Cette médiatisation prend racine dans ce besoin de rendre l'information accessible à tous les publics: la littérature n'est plus l'avatar d'une élite, elle s'adresse aussi au peuple.

Beaucoup de temps s'est écoulé depuis la publication du roman, il y a presque 170 ans. La prédiction soutenue dans « Ceci tuera cela » semble s'être concrétisée: la cathédrale de Paris qui a inspiré le roman est aujourd'hui dépassée par celui-ci.

² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1482, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Classique » n° 549, 1966, p.237.

³ *Ibid.*, p.240.

⁴ Victor Brombert, « Les Pierres vives de Notre-Dame », *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p.77.

⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris (op. cit.)*, p.246-247.

Histoire étonnante et non encore étudiée d'un livre devenu monument, de la description prodigieusement déformée du monument se substituant au monument lui-même, de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo prenant la place de la cathédrale de pierre! Étonnante histoire de la cathédrale de pierre recevant en échange des visites, des hommages, des prières qui ne s'adressent pas à elle⁶.

Ainsi, le peuple, en s'appropriant le roman, s'est approprié l'église. De même, le succès de l'œuvre a donné lieu à de nombreuses adaptations, sur scène et à l'écran. S'il s'avère incontournable de considérer *Notre-Dame de Paris* en rapport avec l'engagement de Hugo envers le peuple, il est permis de se demander si les adaptations répondent au même engagement. Qu'aurait dit Hugo de cette diffusion tous azimuts de son œuvre?

Selon ses écrits, il aurait probablement approuvé les nouvelles formes que l'on donne à la littérature. Dans *Notre-Dame de Paris*, il réfléchit sur les supports de la pensée et des idées, et le livre est perçu comme une œuvre inachevée en perpétuel devenir:

Quand on cherche à recueillir dans sa pensée une image totale de l'ensemble des produits de l'imprimerie jusqu'à nos jours, cet ensemble ne nous apparaît-il pas comme une immense construction, appuyée sur le monde entier, à laquelle l'humanité travaille sans relâche⁷?

Or, l'adaptation dérive aussi de l'imprimerie et contribue à sa façon à l'immense construction de la littérature. Pour Hugo, le roman n'est pas une fin en soi, mais la

⁶ Louis Chevalier, « Préface », *Ibid.*, p.15.

⁷ Victor Hugo, *Ibid.*, p.253.

transition vers autre chose, comme en témoigne sa participation à *La Esmeralda*, adaptation du roman présentée à l'opéra.

À cette ouverture sur le « devenir » d'une œuvre s'ajoute un immense respect pour le passé, qu'il avoue en revendiquant la sauvegarde de l'architecture ancienne: l'auteur réclame « une loi pour ce qu'une nation a de plus sacré après l'avenir, une loi pour le passé⁸. » S'il veut sauver les monuments anciens, c'est qu'ils sont les livres du passé: ils représentent une forme de la pensée humaine, un mode d'expression ancien tout aussi valable que l'écriture. Mais comme l'avenir lui est aussi sacré, tout laisse croire qu'il glorifierait, au même titre que l'architecture ancienne et le livre, les nouvelles formes d'expression qui pourraient être proclamées livres de l'avenir: les adaptations.

Cependant, Hugo aurait aussi vu en cette commercialisation un danger de tuer l'art. Dans son article « Guerre aux démolisseurs », l'auteur s'inquiète du progrès qui amoindrit les élans artistiques: « Nous voudrions reconstruire ces prodigieux édifices, que nous ne le pourrions. Nous n'avons plus le génie de ces siècles. L'industrie a remplacé l'art⁹. » Si cette affirmation est vraie pour l'architecture, elle s'applique aussi à la littérature. Le succès populaire que connaît l'industrie de l'adaptation est tel que celle-ci hante maintenant le roman. Cela explique peut-être que dans la toute dernière édition de *Notre-Dame de Paris*, dans la collection du Livre de poche Classique, se

⁸ *Id.*, « Guerre aux démolisseurs », annexe à *Ibid.*, p.661.

⁹ *Ibid.*, p.650.

trouve un segment sur les différentes adaptations auxquelles le roman a donné lieu¹⁰. On en est donc à présenter la chronologie de l'œuvre adaptée comme on présente la biographie de l'auteur.

Cet ajout en dit long sur l'intérêt du public lecteur du roman pour les adaptations. « Ceci », l'adaptation, serait-il en train de tuer « cela », le roman? En s'adressant davantage au grand public, les adaptations seraient-elles en train de remplacer le roman? Même s'il s'agit tout au plus d'une simple intrusion dans la notoriété de l'œuvre, il est pertinent de se demander si le nouveau texte est porteur du même message que l'original: comment s'effectue le passage du texte romanesque au texte de l'adaptation? Quels sont les choix effectués? Les premières adaptations sont-elles comparables aux plus récentes? Doit-on croire à un simple changement de mode d'expression ou doit-on y voir une réelle évolution du roman à travers ses adaptations? Pour répondre à ces questions, nous procéderons à l'étude de plusieurs textes.

Le terme « texte » est entendu ici dans un sens large et contemporain. Traditionnellement, l'œuvre était évaluée en relation avec son auteur et placée dans un courant de l'histoire littéraire; son texte cachait une vérité unique, un sens qu'il fallait découvrir. Pour Roland Barthes, le texte n'a pas à faire appel aux « sciences canoniques de l'œuvre » que sont, entre autres, l'histoire et la sociologie: il se suffit à

¹⁰ Arnaud Laster, « *Notre-Dame* à la scène et à l'écran », *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche classique », 1998, p.679-689.

lui-même. L'œuvre occupe un espace physique, alors que le texte est la production nouvelle d'un langage, une forme de « langage [qui] ne peut exister qu'à travers un autre langage. » Le producteur du texte peut jongler avec les mots et le lecteur, à son tour, peut jouer sur leur signification. Le sens n'est donc plus limité à une vérité unique, ce qui confère au texte une ouverture que l'œuvre traditionnelle n'avait pas. De plus, le texte n'est plus restreint à l'écrit, car « toute les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte: la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique, etc¹¹. »

Cette définition permet de confronter des textes de nature différente: un texte romanesque, un texte lyrique et un texte cinématographique. Puisque Hugo a donné son accord et participé à la création de *La Esmeralda* en 1836, l'étude de cet opéra s'avère incontournable et fera l'objet du premier chapitre de cette thèse. Il s'agit de la toute première adaptation pour la scène et de celle dont on s'inspire encore pour les nouvelles productions¹². Le texte de l'opéra permettra d'établir la base du roman, ce que Hugo a cru bon conserver du texte original. Néanmoins, afin d'observer l'évolution que suivent les adaptations et de déterminer l'influence du roman comme de l'adaptation de Hugo, l'étude d'un second texte, au deuxième chapitre, est également nécessaire: le film *Notre-Dame de Paris*, réalisé en 1956 par Jean

¹¹ Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », *Encyclopedia Universalis*, Paris, 1990, vol.22, p.370-374.

¹² Pour le spectacle musical de *Notre-Dame de Paris*, Luc Plamondon dit s'être largement inspiré de cet opéra. (Entrevue radiophonique accordée à « Programme de Stars », Radio Rock-détente du Québec, 15 mars 1998)

Delannoy, est la première adaptation cinématographique du roman – et la plus importante à ce jour – qui soit produite en français depuis l'avènement du cinéma parlant. Quand on parle d'adaptations célèbres, celle-ci est souvent citée en référence¹³. Ainsi, le corpus présente deux époques et deux médias différents.

Cette comparaison permettra non seulement l'étude des textes, mais pourra aussi alimenter, dans un troisième chapitre, une réflexion sur le processus d'adaptation. L'analyse rendra compte des nombreux choix de transformation exigés par les deux versions, dont les principales différences pourraient être attribuables tantôt au contexte d'élaboration du projet, tantôt aux médias choisis¹⁴.

Pour encadrer cette réflexion sur le passage d'un texte à un autre, nous retenons les idées exprimées par Gérard Genette dans son essai *Palimpsestes: la littérature au second degré*¹⁵. Sa théorie de l'hypertextualité traite de la relation entre un « hypotexte » (le texte original et toujours antérieur aux autres) et un « hypertexte » (le texte de l'adaptation, théâtrale ou cinématographique, qui s'inspire de l'hypotexte et/ou qui en est dérivé¹⁶). Il aborde la question de l'adaptation dans ses chapitres sur la transmodalisation, définie comme une « modification apportée au mode de

¹³ Interrogé sur son rôle de Quasimodo dans le *Notre-Dame de Paris* de Plamondon et Richard Cocciant, Garou dit s'être inspiré de l'interprétation d' « Anthony Quinn, le Quasimodo de tous les temps. » (entrevue télévisée, « Poing J », Réseau TVA, 31 mars 1999)

¹⁴ Le terme « média » englobe ici tout ce qui sert la diffusion de masse de l'information, soit le livre, le film, la scène, la télévision. Est retenue ici la recommandation de l'Office de la langue française qui propose d'écrire média/médias.

¹⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1982.

¹⁶ Ne pas confondre l'emploi que fait Genette du terme « hypertexte » avec l'emploi qu'on en fait aujourd'hui dans le contexte d'Internet.

représentation caractéristique de l'hypotexte¹⁷. » Sont possibles, toujours selon Genette, deux types de passage d'un mode à un autre: la narrativisation et la dramatisation. La narrativisation constitue le passage du mode dramatique au mode narratif: il s'agirait, par exemple, de transformer une pièce de théâtre avec tous ses dialogues en simple récit qui emprunterait la voix d'un narrateur. La dramatisation procède au passage inverse, transformant le récit en action. Elle est plus fréquente car elle est « commercialement plus avantageuse¹⁸ » que la narrativisation: elle donne aux romans à succès une forme plus dynamique et ainsi plus attrayante, en devenant production scénique, télévisuelle ou cinématographique. Elle s'avère d'un intérêt particulier pour cette étude car elle définit le passage du roman à l'adaptation.

Bien que la relation hypertextuelle puisse tenir de la simple parenté d'esprit d'un texte à un autre, elle est souvent révélée par un indice paratextuel, marque physique extérieure au texte qui renvoie directement à l'hypotexte. Par exemple, sur une affiche de cinéma, le sous-titre « inspiré du roman de Victor Hugo » déclarerait un tel lien. Or, la présence de cet indice fait appel au concept d'horizon d'attente, popularisé par Hans Robert Jauss dans ses travaux sur la réception littéraire. Par « horizon d'attente », Jauss comprend les attentes forgées par une expérience antérieure à l'expérience esthétique que le lecteur ou le spectateur s'apprête à vivre:

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information;

¹⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p.395.

¹⁸ *Ibid.*, p.401.

par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit¹⁹.

Que le texte réponde ou non à ces attentes déterminera la réception qui lui sera faite, la façon dont le texte sera perçu. Une nouvelle adaptation s'inscrit généralement dans cet horizon d'attente, puisque le texte original, la notoriété de l'auteur et souvent d'autres adaptations l'ont précédée et guident la perception du public. La pertinence des concepts de Jauss pour le travail deviendra plus claire au troisième chapitre.

Pour procéder à l'étude concrète des textes, nous y retiendrons les opérations hypertextuelles identifiées par Gérard Genette. S'inspirant de l'ouvrage du groupe μ , *Rhétorique générale*²⁰, qui lui-même reprend les idées d'Aristote, Genette résume à quatre opérations les transformations textuelles reliées au processus de transmodalisation. Il reconnaît d'abord deux opérations principales, soit l'adjonction, qui consiste à ajouter un élément au texte préexistant, et la suppression, qui consiste à en soustraire un élément. La combinaison de la suppression et de l'ajout, au même endroit du texte, donne lieu à une troisième opération, la substitution. Il s'agit de simplement remplacer un élément par un autre. Un quatrième type de transformation, qui affecte l'ordre temporel des éléments, relève également de la suppression et de

¹⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1978, p.50.

²⁰ Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, 1970, p.45-46.

c

l'ajout: il s'agit de supprimer un élément à un endroit et d'en ajouter un ailleurs. Ces quatre opérations permettront de classer les différents types de transformation cernés au cours de l'étude des deux hypertextes de *Notre-Dame de Paris*.

Enfin, la classification des éléments narratifs que propose François Baby dans « Du littéraire au cinématographique: une problématique de l'adaptation²¹ » sera retenue. Pour adapter une œuvre, l'auteur suggère de tenir compte du thème, puis de procéder à l'analyse des éléments qui remplissent une fonction narrative dans le récit, ce qu'il appelle les unités d'action, d'information, de situation, d'articulation et de ventilation. Cette catégorisation a l'avantage de proposer une structure propre au domaine de l'adaptation littéraire. Puisque le processus inverse est effectué ici, partant de l'adaptation pour retracer les étapes qui ont permis la création de l'hypertexte, les paramètres seront repris comme suit:

1. le thème

En premier lieu sera abordé le thème central de la fatalité, que Hugo a appelé du terme grec « ΑΝΑΓΚΗ ». D'une part, la fatalité est reliée à l'architecture et à l'imprimerie, fatalité historique que représente le personnage de Louis XI; d'autre part, la fatalité des personnages comme Frollo, Esmeralda, Quasimodo, Clopin reflète les préjugés sociaux de leur époque. Dans sa préface des *Travailleurs de la mer* (1866), Hugo surnommera cette fatalité « l'anankè des dogmes », plus lourd encore

²¹ François Baby, « Du littéraire au cinématographique: une problématique de l'adaptation », *Études littéraires*, vol.13, n° 1, avril 1980, p.11-29.

que toute autre force surnaturelle impliquée dans le destin des êtres: « Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier²². » Ce thème donne lieu au dénouement éclatant de l'intrigue.

2. les unités d'action: l'intrigue

L'intrigue se trouvera au cœur de l'analyse, car c'est généralement ce que le public retient le plus facilement de l'œuvre. Il faut d'abord noter la structure théâtrale du roman, qui est déjà composé d'une exposition, de l'action, d'un rebondissement et d'un dénouement²³. Plusieurs fils d'intrigue s'y entrecroisent.

On y trouve d'abord une intrigue amoureuse. Trois hommes cherchent à obtenir l'amour d'Esmeralda: le prêtre Frollo, le bossu Quasimodo et le soldat Phœbus. Frollo cherchera à obtenir son amour par la force: comme la bohémienne refuse, il la livrera à la justice en l'accusant du crime qu'il a lui-même commis. Quasimodo ne sera jamais aimé de la gitane parce qu'il est laid: se retournant contre son maître Frollo, il parvient momentanément à la sauver des mains de la justice, lui offrant l'asile de Notre-Dame; elle sera malgré tout pendue, ce qui poussera le bossu à tuer son maître et à se laisser mourir près d'elle. Quant à Phœbus, déjà fiancé à une jeune aristocrate nommée Fleur-de-Lys, il tentera de profiter de l'amour que lui porte la gitane. Celle-ci

²² Victor Hugo, « Préface » des *Travailleurs de la mer*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Roman III*, vol.3. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p.45.

²³ Marius-François Guyard, « Introduction » à *Notre-Dame de Paris, 1482*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1976, p. XXI-XXIV.

l'aime, mais épousera néanmoins un quatrième protagoniste: le poète Gringoire. Pris en grippe par les truands, ce dernier était menacé de pendaison quand Esmeralda est intervenue pour proposer de l'épouser, ce qui l'a sauvé.

On y trouve également une intrigue politique et historique, résumée comme suit par Victor Brombert:

[Le] motif de la transition concerne aussi le texte de l'histoire. Situer le roman en 1482 est un choix historique significatif. Louis XI, dont le règne habile a aidé à ébranler le système féodal, est près de mourir. Tandis que le roi se meurt, le Moyen Âge agonise. La fin du XV^e siècle se trouve ainsi être le pivot, le moment de transition du grand drame historique dont la séquentialité semble elle aussi soumise à la fatale loi de l'*anankè*²⁴.

En acceptant de briser l'asile d'Esmeralda dans Notre-Dame, Louis XI provoque l'assaut des truands, qui symbolisent le peuple. Mais le peuple n'est pas encore prêt pour la révolution: le roi enverra ses troupes et l'assaut de la cathédrale Notre-Dame restera sans conséquence historique. C'est toutefois la décision royale qui précipite les destins: Esmeralda meurt par pendaison, Frollo aux mains de Quasimodo, et ce dernier dans les bras de la bohémienne. L'avènement de l'imprimerie signe la fin des cathédrales comme moyen d'expression favorisé.

Une autre intrigue, celle-là liée aux origines des personnages principaux, mène le lecteur à Reims, où les bohémiens ont enlevé la fille d'une jeune femme pauvre, Paquette la Chantefleurie. Quasimodo, âgé alors de quatre ans et déjà très déformé, y a été déposé à la place de la petite. Il est envoyé à Paris comme enfant trouvé, où

²⁴ Victor Brombert, « Les Pierres vives de Notre-Dame », (*op. cit.*), p.73.

Frollo l'adoptera. La Chantefleurie ne se remet pas de la perte de sa fille et s'enferme dans la Tour-Roland, ne portant qu'un sac pour vêtement (d'où son surnom de la sachette). Elle exècre les bohémiens, particulièrement Esmeralda, jusqu'au jour où elle découvre que cette gitane est bien sa fille. Esmeralda étant condamnée à la pendaison, la sachette meurt de chagrin.

3. les unités d'information: les personnages et leurs interactions

Les unités d'information relèvent de la typologie des personnages, qu'il s'agisse de protagonistes ou de personnages secondaires, ainsi que de leurs interactions. Ce que Baby appelle les unités de ventilation sont les éléments servant à ajouter de la vraisemblance à la narration: il ne nous paraît pas nécessaire de les distinguer des unités d'information.

Ces unités découlent directement de l'action car les caractères des personnages sont intimement liés à l'intrigue. Ainsi, ce qui est retenu des personnages principaux concerne le *tres para una* (trois hommes pour une femme), modèle fondamental des relations amoureuses dans l'univers hugolien. Ce thème apparaît fréquemment dans ses œuvres, notamment dans la pièce *Hernani*, dont c'était un des sous-titres prévus, mais non retenu dans la version définitive. Esmeralda est aimée de trois hommes, qui se livreront à une lutte acharnée pour obtenir son amour. Il serait possible de contester ce modèle ternaire en affirmant que Gringoire constitue un quatrième amoureux d'Esmeralda, contribuant ainsi à former un carré (plutôt qu'un triangle) amoureux.

Cette idée est rejetée ici, car l'amour de Gringoire pour la gitane est très passager. Il lui préfère la chèvre au dénouement du roman: « Je ne puis pas pourtant vous sauver toutes deux²⁵. » Le poète n'est donc pas du tout un prétendant. Quant aux autres personnages, ils évoluent autour de ce noyau principal.

4. les unités de situation: le temps et l'espace

L'étude des unités de situation passe par le concept bakhtinien de chronotope, de « matérialisation du temps dans l'espace »: « Tous les éléments abstraits du roman [...] gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. » Les chronotopes agissent ainsi comme « centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman²⁶. » Dans son analyse chronotopique de *Notre-Dame de Paris*, Janice Best souligne l'importance de la cathédrale qui « réunit toutes les antithèses du roman, éclaire la situation de chaque personnage et sert de noyau générateur de toute l'action²⁷. » Le monument y représente la transition temporelle, puisqu'il marque le passage du temps de l'architecture à celui de l'imprimerie. De plus, il est le lieu de la transition spatiale: alors que l'intérieur de la cathédrale protège Esmeralda et Quasimodo du destin, l'extérieur de la cathédrale, telles la place du Parvis et la place de Grève, mènent à la mort, inévitable.

²⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (op. cit.), Livre 11, chap. I, p.589.

²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » 1981, p.391.

²⁷ Janice Best, « Pour une définition de chronotope: l'exemple de *Notre-Dame de Paris* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXXIX, n° 6, 1989, p.970.

5. les unités de style propres à l'écriture hugolienne

Enfin, il sera intéressant de procéder à l'analyse des éléments qui contribuent à créer, dans le texte littéraire, un ton que l'on attribue généralement à la plume hugolienne. Genette a affirmé qu'un « texte [...] ne peut être ni réduit ni agrandi sans subir d'autres modifications plus essentielles à sa textualité propre: et ce, pour des raisons qui tiennent évidemment à son essence non spatiale et immatérielle, c'est-à-dire à son idéalité spécifique.²⁸ » A-t-on conservé de Hugo ce qui est caractéristique de son écriture?

Victor Hugo aime se laisser aller au plaisir de la digression, pour exposer ses idées et ses thèses ou pour insérer une des descriptions dont regorge le roman. Les chapitres « Notre-Dame », « Paris à vol d'oiseau » ou « Ceci tuera cela » sont ainsi fondamentalement digressifs.

Le jeu des images et des métaphores est également propre à l'écriture hugolienne. Dans son article « Les Pierres vives de *Notre-Dame* », Victor Brombert pose la métaphore de la mouche et de l'araignée comme étant le symbole vivant de la fatalité. Il suggère d'établir un rapprochement entre les mots grecs *arachné* (araignée) et *anankè* (fatalité)²⁹, ce dernier servant de base au roman car « c'est sur ce mot qu'on a fait le livre³⁰ ». Ce rapprochement est possible grâce aux sonorités des mots grecs,

²⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p.322.

²⁹ Victor Brombert, « Les Pierres vives de Notre-Dame », *op. cit.*, p.60.

³⁰ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris (op. cit.)*, p.30.

mais aussi par le personnage de Claude Frollo, qui s'identifie à cette notion abstraite de fatalité et au symbole vivant - l'araignée - qui la représente. Dans le roman, cette métaphore se trouve dans un dialogue de Frollo avec Charmolue, le procureur du roi. Quand celui-ci, par pitié, veut libérer une mouche des pattes d'une araignée, Frollo intervient: « voilà un symbole de tout. Elle vole, elle est joyeuse, [...] mais qu'elle se heurte à la rosace fatale, l'araignée en sort, [...] pauvre mouche prédestinée! Maître Jacques, laissez faire! c'est la fatalité³¹! » Pour qu'une adaptation respecte l'écriture hugolienne et la base du roman, cette métaphore devrait être retenue.

Les images, qui font les descriptions et qui inspirent les métaphores, donnent aussi lieu à des antithèses, une autre des figures préférées de Hugo. Les antithèses se confrontent constamment dans *Notre-Dame de Paris*: la royauté et les truands, la cathédrale et la place de Grève, l'ecclésiastique et l'artiste. Cet amour des antithèses chez Hugo fait naître le contraste fondamental de son œuvre: le grotesque allié au sublime.

Dès 1827, Hugo explique dans la préface de *Cromwell* que « le grotesque a un rôle immense. [...] D'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon³². » Chez Hugo, il est élevé au rang d'art. Souvent, il prend vie dans la carnavalesque, renversement social où domine ce qui est habituellement réprimé par

³¹ *Ibid.*, Livre 7, chap. IV, p.36.

³² *Id.*, « Préface » à *Cromwell*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Critique*. vol.12. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p.10.

l'ordre établi. De plus, il provoque un rire libérateur, que ce rire soit joyeux, moqueur, cruel ou obscène. Le roman *Notre-Dame de Paris*, publié vers le début de sa carrière d'écrivain en 1831, illustre bien cette perspective populaire. Dans l'épisode de la Fête des Fous, le sacré est renversé pour faire place au concours de grimaces et surtout à l'élection d'un pape: c'est « le sublime environné de tous les grotesques³³. » Le grotesque est également présent en Quasimodo, être difforme et pape des fous. personnage qui représente le peuple³⁴. Néanmoins, la perspective du grotesque s'avère riche et beaucoup plus complexe si elle est présentée en contraste: « Le beau n'a qu'un type, le laid en a mille³⁵. » En fait, la vérité en art telle que Hugo la conçoit englobe les deux notions contraires.

En considérant le peuple comme public et comme part essentielle de la littérature, Victor Hugo a certes cherché à révolutionner l'art littéraire. Ce vent nouveau dans la façon de percevoir l'art indique qu'« une autre ère va commencer pour le monde et pour la poésie³⁶ », ce que l'œuvre de Hugo ne démentira pas. À la suite de son œuvre, les adaptations annoncent également le début d'une nouvelle ère pour l'art.

³³ *Ibid.*, p.13.

³⁴ « Quasimodo est la personnification du peuple français du Moyen Âge, opprimé et méprisé, sourd et difforme, mais en qui s'éveille la conscience de son bon droit et de ses forces infinies, encore inentamées. », Dostoïevski, cité sur le quatrième de couverture de l'édition « Folio Classique ».

³⁵ Victor Hugo, « Préface » à *Cromwell* (*op. cit.*), p.12.

³⁶ *Ibid.*, p.7.

CHAPITRE PREMIER

Notre-Dame de Paris à l'opéra

Peu après sa création, *Notre-Dame de Paris* faisait déjà foisonner des idées d'adaptation. C'est en 1836, soit cinq ans seulement après la parution du roman dont il est tiré, qu'est présenté l'opéra *La Esmeralda*. Après avoir refusé plusieurs autres offres d'adaptation, Victor Hugo signe lui-même le livret qui accompagnera la musique de son amie Louise Bertin. Comme l'on pouvait s'y attendre, la conversion par l'auteur du texte littéraire en texte lyrique a dicté certains choix qui seraient attribués à diverses causes, telles les exigences de l'art lyrique qui guident l'écriture du texte, ou la censure théâtrale dans le cadre de la monarchie de Juillet. Deux catégories de facteurs sont cernées ici: les facteurs externes, qui concernent le contexte – politique, socio-culturel – dans lequel l'hypertexte a vu le jour, et les facteurs internes, reliés à la transformation du texte même en fonction du nouveau média. Quoiqu'il en soit, les modifications apportées au roman *Notre-Dame de Paris* ont permis la création d'une œuvre nouvelle sous forme d'opéra, qui n'en garde pas moins un respect filial pour l'œuvre originale.

I - FACTEURS EXTERNES: LE CONTEXTE

Parce qu'ils émergent de situations différentes, les deux écrits du même auteur présentent un nombre important de différences significatives. Sous l'influence de la musicienne Louise Bertin, pour qui il a la plus grande admiration et le plus grand

respect, Victor Hugo cède une large place, dans son livret, « aux nécessités musicales [...] qui, à l'Opéra, ont toujours droit de prévaloir.¹ » En fait, si l'auteur laisse entendre dans sa préface qu'il a dû subir certaines contraintes, sa foi en ce projet d'opéra - ou peut-être est-ce son amitié pour Mademoiselle Bertin - l'amène à s'y soumettre sans trop d'opposition. Selon Arnaud Laster, Hugo « se plie avec une remarquable docilité aux demandes de la musicienne qui lui envoie des "patrons" ou des "monstres" correspondant au nombre de vers et de syllabes souhaité.² » Poète possédant une parfaite maîtrise du mètre et homme de théâtre ayant déjà plusieurs pièces à son actif, Hugo ne voit certes pas d'inconvénient à travailler par canevas. Pourtant, il n'est pas toujours entièrement satisfait de la poésie qu'il offre, ce qui lui fera dire à Louise Bertin: « Vous avez le choix entre de bien mauvais vers, mais vous les voulez ainsi. C'est votre faute.³ » Exigence supplémentaire de la musicienne, le roman doit être considérablement réduit: de plus de 370 pages⁴, il passe à la cinquantaine de pages du livret⁵. Les motivations derrière cet exercice de « résumé »

¹ Victor Hugo, « Préface » à *La Esmeralda*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre I*, vol.8. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p.1319.

² Arnaud Laster, « La Esmeralda. Notice. », dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre I*, vol.8. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p.1460.

³ Lettre de Victor Hugo à Louise Bertin, datée de février 1834 dans J.-J. Weiss, *Lettres de Victor Hugo aux Bertin 1827-1877*, Paris, E.Plon, Nourrit et C^{ie}, 1890, p.53.

⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris, 1482*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Roman I*, vol.1. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985. Cette édition sert uniquement à établir la comparaison. Toutes références au roman renvoient à l'édition Gallimard, coll. « Folio Classique », 1966: le livre, le chapitre et la page de chaque note seront dorénavant indiqués entre parenthèses.

⁵ *Id.*, *La Esmeralda*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre I*, vol.8. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.

ne sont peut-être pas claires, mais plusieurs hypothèses peuvent être formulées. D'une part, les principaux interprètes d'un opéra ne peuvent chanter plus de quelques heures: il ne s'agit pas ici de créer une œuvre gigantesque - et injouable - comme ce fut le cas de *Cromwell*, qui comptait plus de 4000 vers et dont la représentation intégrale aurait duré plusieurs heures. D'autre part, Louise Bertin semble rechercher un plus grand dynamisme dans l'action. Au sujet d'un duo qu'il vient de compléter, Hugo lui écrira: « Je l'ai fait le plus serré et le plus concis que j'ai pu; j'ai tâché qu'il entamât la scène vivement. Vous le jugerez, et je referai tout ce que vous voudrez.⁶ » Cependant, si la musique s'est avérée déterminante dans l'organisation des dialogues, Hugo a quand même eu la liberté de transmettre l'âme de son roman dans cet opéra, du moins jusqu'à ce que la censure intervienne.

En effet, comme la musique, la censure a joué un rôle important dans l'élaboration du projet. Cette intrusion de l'État dans la création artistique découle directement de la façon de percevoir l'influence, sur la société française, de toute forme de représentation scénique. Au XVIII^e siècle, la rivalité entre Gluck et Piccinni avait suscité un débat passionné sur l'opéra. La querelle remontait au siècle précédent, alors que la découverte de l'opéra italien avait aiguisé l'intérêt des Français pour un opéra dans leur langue. L'école italienne favorisait la mélodie et la virtuosité vocale aux dépens de la tension dramatique et des valeurs théâtrales propres

⁶ Lettre de Victor Hugo à Louise Bertin, datée de « Ce dimanche 19 (1832 à 1834) », dans J.-J. Weiss, *op. cit.*, p.56

au drame lyrique français. Les partisans du progrès, tels les philosophes et les encyclopédistes, encourageaient le style innovateur de l'opéra italien, alors que la cour considérait le drame lyrique français, de facture plus austère et tragique, comme un emblème des principes de tradition et d'autorité. La polémique, plutôt idéologique que musicale, s'était ravivée en 1774, avec la première représentation de *Iphigénie en Aulide*. Son auteur, Christoph-Willibald Gluck, avait tenté de redonner un caractère naturel à la musique théâtrale, ce qui constituait déjà une révolution musicale; mais surtout, il avait revalorisé le pouvoir poétique et dramatique de l'art lyrique traditionnel français. Malgré la fidélité du camp italien au compositeur Niccolò Piccinni, Gluck est parvenu à créer un certain consensus sur son œuvre, devenant ainsi le maître incontesté de la scène lyrique française. Son départ, cinq ans plus tard, marquerait la fin de la querelle, mais l'intérêt pour l'opéra comme art national demeurerait⁷.

Cet « art national » allait toutefois être jugé sévèrement et subir les conséquences de sa popularité. Après la Révolution, les régimes politiques qui se succèdent à la tête de la France se sentent responsables de l'ordre moral et religieux de la société. Sous ce paternalisme se cache naturellement un besoin de préserver un ordre politique déjà précaire. Les révolutionnaires de 1789 abolissent la censure, certes, mais ils n'en jugent pas moins que le théâtre, source d'influence et de

⁷ Voir Herbert Josephs, « A War at the Opera » dans Denis Hollier (dir.), *A New History of French Literature*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1989, p.531-536.

divertissement populaire, et lieu public où l'auteur et le peuple peuvent manifester leur opinion, réunit des ingrédients dangereux pouvant corrompre l'ordre établi. Les théâtres et les opéras seront donc étroitement surveillés.

Dès le début de la monarchie de Juillet, inaugurée par la révolution de 1830, une charte proclame la liberté d'opinion en affirmant que la censure ne pourrait jamais être rétablie. La censure théâtrale le sera pourtant, à peine deux ans plus tard, lorsque *Le Roi s'amuse*, de Victor Hugo précisément, sera interdite pour outrage aux mœurs: on y montre un roi, François I^{er}, des plus libertins. En plus d'être répressive en s'exerçant sur les représentations, la censure devient préventive: elle s'applique alors au manuscrit que l'auteur doit soumettre de plein gré avant les répétitions, non sans chantage de la part des directeurs de théâtre, qui subissent eux-mêmes la pression des autorités politiques.

La Esmeralda fera partie des représentations théâtrales censurées. Hugo n'écrit pourtant pas de pièces anticléricales, antimonarchistes ou antigouvernementales, mais ses thèmes sont ceux-là même que dénonce la bourgeoisie au pouvoir, c'est-à-dire « l'excès, l'invraisemblance, l'immodéré, la violence, le grotesque, le laid, la vulgarité, la trivialité de la langue, la complaisance envers la canaille, l'inversion de la hiérarchie socioculturelle⁸. » À cela s'ajoute que les censeurs sont choisis moins

⁸ Odile Krakovitch, *Hugo censuré: La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1985, p.25.

pour leur jugement littéraire que pour « leur fidélité au régime, [...] leur valeur morale, leur esprit religieux, leurs bonnes œuvres.⁹ »

Pour contourner l'obstacle, Hugo présente une version du livret d'opéra exclusivement destinée à la censure. Cette dernière s'arrête surtout au traitement de la religion dans le texte: elle exige, entre autres, que le titre soit changé et que soient remplacées toutes les occurrences du mot « prêtre ». Dans son rapport du 1^{er} mars 1836, la commission chargée d'imposer la censure exprime ainsi ses réticences:

Il nous a semblé que Claude Frollo, archidiacre, livré à la magie, possédé d'une passion criminelle, devenant assassin par jalousie, maudissant les vœux religieux qui l'enchaînent, et abusant de son ministère pour parvenir à l'accomplissement de ses coupables desseins, n'était pas un personnage que l'on pût admettre à la scène.¹⁰

Dans un même ordre d'idées, les membres de la commission ne tolèrent pas que le récit se déroule sous la bienveillance de Notre-Dame. Hugo leur concède ce point et remplacera le titre original, *Notre-Dame de Paris*, par celui, plus profane et moins choquant, de *La Esmeralda*. Mais Hugo conservera son personnage de « prêtre », qui revient en force dans les rares représentations données en 1836, où est jouée et distribuée une version non censurée du texte. Cette dernière version insiste même à plusieurs reprises sur la qualité de prêtre de Claude Frollo, car c'est précisément cet

⁹ *Id.*, p.32.

¹⁰ Rapport conservé aux Archives nationales cité dans Arnaud Laster, « La Esmeralda. Notice. », *op. cit.*, p.8.

état qui rend sa passion invivable et qui, bien que cela puisse troubler le spectateur de l'époque, souligne le thème de la fatalité qu'a voulu exploiter Hugo¹¹.

Cet affront à la censure coûtera cher à son auteur: la pièce est interdite après seulement six représentations. Hugo connaissait pourtant le pouvoir de la commission pour y avoir fait face au procès du *Roi s'amuse* en 1832. Il serait toutefois hâtif de conclure que l'auteur a fait fi de la censure pour garder intacte l'œuvre originale. Ce serait passer outre une certaine autocensure que Hugo avait exercée sur son texte, pratique qu'il préconisait déjà en 1831, dans la préface de *Marion Delorme*, où il affirmait que les auteurs qui se censuraient eux-mêmes plaçaient haut la dignité de l'art: « Quand on a toute liberté, il sied de garder toute mesure¹². » Quelques passages parfois suggestifs du roman figurent dans le nouvel opéra, mais avec des retouches qui respectent davantage la bienséance en matière de représentation publique. Par exemple, la sensualité d'Esmeralda est présentée différemment dans le livret. Dans la scène où la bohémienne rencontre Phœbus à l'auberge, elle montre plus de retenue, allant jusqu'à refuser un baiser au capitaine:

Mais je dois m'y refuser.
Ma vertu, mon bonheur même,
S'en iraient dans ce baiser !¹³

¹¹ Ce texte presque affranchi de la censure, qu'ont aussi retenu les éditeurs responsables des plus récentes *Œuvres complètes de Victor Hugo*, sert de point de départ à la présente étude.

¹² Victor Hugo, « Préface » à *Marion Delorme*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre I*, vol.8. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p.684.

¹³ *Id.*, *La Esmeralda (op .cit.)*, acte III, scène 3, p.1355.

Dans le roman, Esmeralda avait fini par céder aux avances beaucoup plus hardies de Phœbus: « Oh! va! prends-moi, prends tout! fais ce que tu voudras de moi. Je suis à toi. [...] Mon âme, ma vie, mon corps, ma personne, tout cela est une chose qui est à vous, mon capitaine. » (Livre 7, VIII, p.385-386)

Il en va de même dans la scène de l'échafaud. La didascalie du livret, décrivant la place du Parvis, parle de la condamnée en ces termes: « Paraît la Esmeralda, en chemise, la corde au cou, pieds nus, couverte d'un crêpe noir.¹⁴ » Pourtant, dans le roman, « ses longs cheveux noirs [...] tombaient épars sur ses épaules à demi découvertes. » (Livre 8, VI, p.440) De plus, l'opéra l'habille de noir alors qu'elle apparaissait en blanc dans la scène de la pendaison, comme le souligne le titre italien du chapitre « La creatura bella bianco vestita » (Livre 11, II, p.624) En se censurant lui-même, Victor Hugo se montre plus prudent, surtout dans l'écriture des scènes qui exploitent la sensualité et une certaine intimité d'Esmeralda; mais il reprend inlassablement les thèmes qui choquent, ce qui lui attire inévitablement la fougue de la censure.

II - FACTEURS INTERNES: LE TEXTE

Toutes ces données sur le contexte entourant l'élaboration du livret fournissent de précieux renseignements sur la nouvelle version de *Notre-Dame de Paris*.

Toutefois, malgré les remaniements nécessaires ou exigés, Hugo a tenu à conserver

¹⁴ *Ibid.*, acte IV, scène 4, p.1367.

dans l'opéra l'essence de son œuvre romanesque. Les deux versions ne portaient-elles pas le même titre avant que ne s'en mêle la censure? Dans la préface du livret, l'auteur affirme que « pour faire entrer dans la perspective particulière d'une scène lyrique quelque chose du drame qui sert de base au livre intitulé: *Notre-Dame de Paris*, il a fallu en modifier tantôt les actions, tantôt les caractères¹⁵. » De ce remue-ménage devrait donc se dégager ce qui constitue la base du roman: les points communs entre les deux textes permettraient d'établir la structure fondamentale de l'œuvre, celle que Hugo a tenu à sauvegarder. Ces points de ressemblance mettront également en lumière certains glissements importants qui se sont produits au cours de la réorganisation du texte par les suppressions, les modifications et les ajouts. Il faut garder en tête que le livret constitue la forme écrite de la représentation scénique et que l'écriture a été fortement influencée par le choix du média - l'opéra - qui accueillera l'adaptation. Ainsi, la restructuration donne lieu à un nouveau texte qui possède sa propre cohérence interne: en effet, la relation entre l'original et l'adaptation ne nuit aucunement à l'existence du livret en tant que texte complet et unique, car « dérivé d'une œuvre de fiction, il reste une œuvre de fiction.¹⁶ » En passant du roman à l'opéra, Victor Hugo franchit de nouveaux horizons et peut espérer attirer de nouveaux publics; mais le travail est ardu, et cette transmodalisation touche plusieurs aspects du roman, qui seront abordés ici.

¹⁵ *Id.*, préface de *La Esmeralda* (*op. cit.*), p.1319.

¹⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p.12.

a) le thème

Les thèses de Hugo sur la fatalité historique, celle qui marque la transition entre le passé médiéval et l'avenir moderne, survivent difficilement à l'adaptation, particulièrement en ce qui a trait à la mort de l'architecture et à l'avènement de l'imprimerie. Si ces idées avaient été exprimées dans l'action du roman, il aurait été possible de les transposer à l'opéra; or, elles se situent généralement dans des digressions qui occupent une large place au sein du roman, principalement dans le chapitre intitulé « Ceci tuera cela » (Livre 5, chap. II). Les chapitres « Notre-Dame » et « Paris à vol d'oiseau » du livre 3 ont également servi à soutenir la thèse de l'auteur, qui cherche à défendre le patrimoine architectural contre les démolisseurs. Ces trois chapitres n'apparaissent pas dans le livret et les personnages n'y font pas allusion. D'ailleurs, la cathédrale ne joue plus aucun rôle, ni dans le drame, ni dans le thème de la fatalité, ni dans les thèses de Hugo: les descriptions sont supprimées, la scène de l'asile a été tronquée, et le plaidoyer en faveur de l'art gothique est tombé.

Pourtant, dans une « Note ajoutée à l'édition définitive », Hugo affirme que les idéologies qu'il défend dans ces chapitres sont à la base de son roman: « Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale. C'est là, l'auteur le déclare, un des buts principaux de ce livre; c'est là un des buts principaux de sa vie¹⁷. » Il insiste surtout sur les chapitres ajoutés à l'édition définitive de 1832¹⁸, dont

¹⁷ Victor Hugo, « Note ajoutée à l'édition définitive », *Notre-Dame de Paris (op. cit.)*, p.34.

« Ceci tuera cela ». De l'aveu de l'auteur, ce texte n'ajoute rien au fond du récit: les lecteurs avides de drame n'y trouveront aucune valeur¹⁹. L'importance de ces chapitres qui illustrent l'amour de l'auteur pour l'architecture n'a d'ailleurs pas été suffisante pour justifier leur apparition dans le livret, lequel se concentre sur l'action du roman.

Pour ce qui est de la fatalité reliée aux personnages, elle est tout aussi redoutable à l'opéra, bien qu'elle agisse sur les protagonistes différemment que dans le roman. Elle continue de tourmenter l'archidiacre Frollo, qui est certainement le personnage le plus touché par cette « logique implacable, contre qui la volonté ne peut rien.²⁰ » Dans le dénouement du drame se démarquent les principaux écarts par rapport au texte romanesque. Phœbus, le seul à survivre dans le roman, est le seul à mourir à l'opéra. Sa mort entraîne certes le désespoir de la Esmeralda, mais la fatalité ne la fera pas mourir à son tour. Si Frollo est accusé de son crime, rien n'est dit de la peine dont il sera passible. Quant à Quasimodo, il est simplement retiré du dénouement. La fatalité ne frappe donc plus les personnages par la mort, mais par cette obligation de vivre malgré le malheur. Ce n'est plus l'anankè des dogmes, comme Hugo se plaît à qualifier la fatalité de ce roman dans *Les Travailleurs de la*

¹⁸ Ces chapitres sont « Impopularité » (4, VI), « *Abbas beati Martini* » (5, I) et « Ceci tuera cela » (5, II). Victor Hugo a affirmé les avoir « égarés » pour la première édition, mais il les aurait plutôt retenus par représaille envers Gosselin, premier éditeur du roman, qui « n'avait pas voulu [en] payer le juste prix .» (S. de Sacy, « Notice » à *Notre-Dame de Paris* (op. cit.), p.642.)

¹⁹ Victor Hugo, « Note ajoutée à l'édition définitive », op. cit., p.32.

²⁰ Marius-François Guyard, op. cit., p.XIV.

*mer*²¹, mais plutôt un destin qui s'acharne à détruire le bonheur, laquelle fatalité est peut-être pire. C'est ce que rappelle le peuple, qui assiste à la scène en criant:

« Fatalité²²! »

b) l'intrigue

Pour aborder l'étude de l'œuvre dans un contexte d'hypertextualité, il s'avère nécessaire de procéder par comparaison directe. Bien que la construction dramatique de l'opéra se révèle parfois difficile en raison de la rigidité de l'art lyrique, elle est facilitée par la structure théâtrale du roman²³. Cela pourrait expliquer l'intérêt premier de la dramatisation du texte romanesque. Composé de quatre actes comprenant trois ou quatre scènes, le livret parvient à réfléchir l'essentiel de son modèle littéraire, en divergeant toutefois de ce dernier à plusieurs occasions. Pour présenter ces écarts, nous procéderons à une lecture, acte par acte, du livret *La Esmeralda*, à la lumière des données du roman.

Acte 1

La première scène nous montre la Esmeralda dansant à la Cour des Miracles parmi les truands. Ruminant quelques vagues idées criminelles, l'archidiacre Frollo l'observe et laisse entrevoir une âme tourmentée. Sa relation avec la bohémienne se limite à une tentative de contact qu'elle refuse. Quasimodo fait également son

²¹ Victor Hugo, « Préface » aux *Travailleurs de la mer*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Roman III*, vol.3. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p.45.

²² *Id.*, *La Esmeralda (op. cit.)*, acte IV, scène 4, p.1371.

²³ Marius-François Guyard, *op. cit.*, p.XXI-XXIV.

apparition dans ce qui s'avère être la seule action de cette scène: il participe à une très brève procession du pape des fous, interrompue par Frollo. Cette ingérence du prêtre dans la fête du peuple entraîne la colère des truands, mais Clopin Trouillefou intervient pour mettre fin aux menaces de ces derniers envers Frollo. Il s'agit là d'une modification importante du rôle de Quasimodo, qui perd le pouvoir de protéger son maître aux mains du chef des truands. La scène sert de courte exposition aux personnages les plus importants du roman.

Dès la deuxième scène est dévoilée la complicité entre Clopin et Frollo, dont la relation antithétique constitue une variante du duo Gringoire-Frollo, ce qui permet la suppression du poète. Se trament alors des plans pour enlever la Esmeralda ce qui, contrairement à ce qui se passait dans le roman où Frollo agissait seul, constitue un coup monté. En offrant ainsi la bohémienne à l'archidiacre, Clopin trahit l'amour que vouent les truands à la Esmeralda. La scène se termine par la tentative d'enlèvement, décrite dans le roman au chapitre « Les inconvénients de suivre une jolie femme le soir dans les rues » (Livre 2, chap. IV).

La scène suivante correspond d'ailleurs à ce même chapitre, où a lieu également la première rencontre entre Phœbus et la Esmeralda. À plusieurs reprises, Phœbus fait allusion à sa frivolité envers les femmes:

Pour un capitaine,
 Pour un officier,
 L'amour peut à peine

Vivre un jour entier²⁴

Dans le roman, il omettait bien de mentionner ce travers à Esmeralda! Il donne ensuite à la bohémienne l'écharpe que lui avait offerte sa fiancée Fleur-de-Lys. Enfin, il tente d'embrasser Esmeralda mais celle-ci refuse et lui échappe, comme cela se produit dans le roman.

Acte 2

Au début du deuxième acte, le crieur public annonce le châtement de Quasimodo, accusé d'avoir voulu enlever la Esmeralda. La foule méprise le bossu mais la gitane vient à sa rescousse et lui donne de l'eau. Il s'agit là d'une scène fondamentale du roman: en donnant à boire à Quasimodo, la Esmeralda fait face à son agresseur par compassion. La scène entraîne la subversion de la dynamique habituelle bon-méchant et engage l'action dans une nouvelle voie. Cette dimension n'est toutefois pas exploitée dans le livret car « Une larme pour une goutte d'eau » constitue une des rares scènes d'Esmeralda avec le bossu: celui-ci demandera asile pour elle au quatrième acte, mais en vain.

Les trois scènes suivantes sont ajoutées: elles se déroulent chez les Gondelaurier, où se célèbrent les fiançailles de Phœbus et Fleur-de-Lys. Les invités, qui ont demandé à voir le spectacle de la bohémienne, assistent à l'affrontement entre les deux rivales, Esmeralda et Fleur-de-Lys, amoureuses du même homme. Ils

²⁴ Victor Hugo, *La Esmeralda* (op. cit.), acte I, scène 3, p.1331.

désapprouvent le choix de Phœbus à qui ils reprochent de leur préférer « une bohème ». Dans le roman, les lettres du nom Phœbus formé par la chèvre Djali révélèrent, devant les proches de Fleur-de-Lys, l'amour de la Esmeralda pour le capitaine (« Du danger de confier son secret à une chèvre » Livre 7, chap. I); dans le livret, l'écharpe de Fleur-de-Lys aura cette fonction: Esmeralda la porte et Fleur-de-Lys reconnaît là le cadeau qu'elle avait fait à son fiancé. Démasqué, le capitaine ne niera rien de son amour pour la Esmeralda; il la défendra même publiquement. Légère en apparence, cette modification en laisse entrevoir une deuxième plus importante: il ne s'agit plus d'un amour à sens unique entre Esmeralda et Phœbus, mais bien d'un amour réciproque, ce qui contraste bien avec l'attitude un peu insouciant du capitaine face à la gitane dans le roman.

Acte 3

Au troisième acte, Phœbus boit dans un cabaret où il raconte à des amis qu'il va rencontrer à l'auberge la femme qu'il aime:

Oh ! l'amour, volupté suprême !
 Se sentir deux dans un seul cœur !
 Posséder la femme qu'on aime !
 Être l'esclave et le vainqueur !²⁵

L'amour que porte Phœbus à Esmeralda est confirmé. Cela contraste avec le roman, où Esmeralda était aimée de tous les hommes sauf de celui qu'elle aimait. Bien sûr, Phœbus la trouvait belle et attirante, mais là s'arrêtaient ses élans: « Il entrevoyait

²⁵ *Ibid.*, acte III, scène 1, p.1348.

dans cette histoire beaucoup plus de magie que d'amour, probablement une sorcière, peut-être le diable; une comédie, enfin... » (Livre 8, chap. VI, p.433) Le capitaine ne parvenait même pas à prononcer son nom correctement, ce qui trahissait un manque d'intérêt de sa part: « Écoutez, ma chère Similar... Esmenarda... Pardon, mais vous avec un nom si prodigieusement sarrasin... » (Livre 7, chap. VIII, p.382) Cette gaucherie ne se produit pas dans l'opéra.

La deuxième scène s'enchaîne avec la présence du moine-bourru, qui tente d'empêcher Phœbus d'aller à son rendez-vous. Ici, la bêtise du capitaine n'est pas présentée comme dans le roman: celui-ci est certes ébranlé par les propos de l'archidiacre, au point de douter d'Esmeralda, mais il ne va pas jusqu'à accepter que l'archidiacre se cache dans un coin de la chambre pour les observer. En fait, c'est Clopin qui se charge de tenir à l'œil le couple amoureux.

La dernière scène de cet acte montre une Esmeralda plus pudique. Dans le roman, elle acceptait de se donner à Phœbus, passant outre le vœu de chasteté qu'elle avait fait pour retrouver ses parents . Mais comme Hugo ne pouvait montrer, sur une scène du XIX^e siècle, une telle émancipation chez une femme, la Esmeralda de l'opéra refuse même un baiser au capitaine. Au même moment, Clopin participe à un deuxième coup monté pour aider Frollo: il organise les hommes du guet, achetés pour accuser la Esmeralda de l'assassinat de Phœbus. À la fin de la scène, lorsque Phœbus est poignardé, un élément est modifié de façon significative dans le déroulement de

l'action: les amoureux reconnaissent l'assassin. Cependant, la Esmeralda ne le dénoncera pas: d'une part, elle croit Phœbus mort et son chagrin lui enlève l'envie de se battre; d'autre part, elle n'a pas de voix pour le faire car sa double marginalité de femme et de bohémienne ne peut se mesurer à la puissance de l'ecclésiastique. De plus, contrairement au roman, où trois chapitres lui sont consacrés, le procès du crime n'a pas lieu; il n'est même pas mentionné. Phœbus pourra toutefois porter des accusations à la fin de l'opéra: il a le statut social pour le faire puisqu'il est le représentant de la loi au nom du roi.

Acte 4

Le quatrième acte s'ouvre sur une cellule de prison où la Esmeralda reçoit la visite de Frolo. La scène correspond en tout point au chapitre du roman intitulé « *Lasciate ogni speranza* » (Livre 8, chap. IV). Dans la deuxième scène, Quasimodo se livre à des chants et des réflexions sur sa laideur et sur ses cloches. La présentation de cette scène à cet endroit peut sembler étrange puisqu'elle met en scène un personnage important du roman qui s'est toutefois presque totalement absenté du livret depuis le début. Le chapitre ne fait que mettre en évidence l'étrangeté du personnage.

Dans la scène suivante, Clopin affirme que Phœbus n'est pas mort mais perdrait la vie s'il tentait de venir à la rescousse de la Esmeralda, ce qui laisse naturellement présager la fin. Cette scène, qui n'a pas d'équivalent dans le roman, prépare

simplement la scène finale de l'opéra, fidèle, sous certains aspects, au chapitre « Trois cœurs d'homme faits différemment » (Livre 8, chap. VI): la curiosité de la foule venue assister à l'exécution d'Esmeralda, la dernière imploration que tente Frollo auprès de la condamnée, et l'intervention de Quasimodo qui réclame asile pour la bohémienne. Par contre, elle présente un revirement qui transforme complètement la conclusion du récit. L'intervention de Quasimodo devient un faux rebondissement. Le véritable dénouement se produit avec l'apparition de Phœbus, qui permet l'accusation de Frollo et la libération de la Esmeralda, mais qui entraîne la mort du capitaine. Le livret se ferme sur Frollo et la foule qui crient: « Fatalité ».

L'opéra repousse donc les derniers chapitres du roman, mais n'en présente pas moins un dénouement fataliste. Ce qui constituait le rebondissement, dans le roman, est transformé pour devenir le finale de l'opéra. Pour des raisons de censure ou d'autocensure, Hugo ne pourrait montrer la mort violente de la bohémienne et de l'archidiacre. Par contre, en ajoutant un amour réciproque à la relation Esmeralda-Phœbus, il devient possible d'y faire intervenir la fatalité, qui s'infiltré alors là où il y aurait possiblement du bonheur. Néanmoins, le dénouement se veut presque heureux, dans les règles de la justice et du romantisme, puisque le criminel est démasqué et que l'amoureux donne sa vie pour sauver celle qu'il aime.

En amorçant le projet d'écriture de l'opéra, Hugo affirmait vouloir conserver ce qui constituait la base du drame: ce qui semble paradoxal, et que l'auteur a tenu à

expliquer en préface, c'est que ce drame subit plus de remaniements que toute autre composante de l'œuvre. Cette restructuration de l'intrigue se répercute sur plusieurs autres aspects du roman.

c) les personnages et leurs interactions

Esmeralda est demeurée la même: elle fait preuve de la même bonté et de la même compassion pour les autres. Par exemple, dans la scène où elle donne à boire à Quasimodo, la didascalie indique que « la Esmeralda s'est mêlée à la foule. Elle a observé Quasimodo avec surprise d'abord, puis avec pitié²⁶. » Les occasions de montrer sa grandeur d'âme sont toutefois plus rares. Bien qu'il soit difficile et peut-être peu souhaitable de dresser un animal pour un rôle à l'opéra, l'absence de la chèvre Djali se fait sentir dans la présentation du personnage de la Esmeralda, car l'animal faisait partie de la marginalité de la bohémienne et lui offrait l'occasion de faire valoir son charisme et sa bonté pour les êtres. De même, les quelques scènes de la Esmeralda avec Quasimodo se limitent maintenant à « Une larme pour une goutte d'eau » (Livre 6, chap. IV), où la gitane offre à boire au bossu sur le pilori, scène qui modifie aussi la présentation de ce dernier. De plus, la suppression de la sachette qui, au dénouement du roman, se révèle être la mère d'Esmeralda, entraîne la disparition de toute une part de son histoire. Ainsi, le livret ne fait plus allusion à l'amulette

²⁶ *Ibid.*, acte II, scène I, p.1336.

qu'elle gardait chastement pour retrouver ses parents. Si Esmeralda refuse d'embrasser le capitaine, s'est sans évoquer de raison précise:

Tes vœux sont ma loi suprême,
Mais je dois m'y refuser.²⁷

Bien qu'il s'agisse du personnage éponyme de l'opéra, la Esmeralda se retrouve sans passé, perdant du même coup ses convictions, voire sa profondeur.

Cette constatation provoque une remise en question sur la place véritable qu'occupe ce personnage féminin dans le livret: en est-elle vraiment l'héroïne? Si l'on reproche parfois à Hugo de simplifier les caractères à l'extrême pour créer des contrastes frappants, il faut souligner dans ce livret le manque de nuance de personnages qui ont déjà peu de profondeur psychologique: « Dans le roman comme au théâtre, la psychologie est son point faible [...] Ses héros sont des types sommaires, non des créatures vivantes²⁸. » Hugo semble avoir réduit le rôle de la Esmeralda à une seule fonction. Dans la grille narratologique de Vladimir Propp, elle serait la « princesse »: la récompense du héros au bout de ses peines, un idéal à conquérir qui motive ses exploits²⁹. Dans le schéma actanciel de Greimas, cela correspond à l'« objet » pour lequel le « sujet » nourrit une passion qui prend la forme

²⁷ *Ibid.*, acte III, scène 3, p.1355.

²⁸ Marius-François Guyard, *op. cit.*, p.XXVI.

²⁹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1965, p.96-97.

d'une quête³⁰. Si, dans le livret, la Esmeralda entretient toujours le désir chez trois personnages masculins, son rôle dans le reste de l'action est fortement limité.

Aussi, comme nous l'avons déjà mentionné, la Esmeralda est sans voix dans le livret: sans voix devant la justice, mais aussi face à la société en général et même dans l'intimité. Dans le roman, elle pouvait s'exprimer parmi les truands, qui la défendaient auprès des autorités et sur qui elle avait un pouvoir:

En ce moment un cri s'éleva parmi les argotiers : — La Esmeralda ! la Esmeralda !
Gringoire tressaillit, et se tourna du côté d'où venait la clameur. La foule s'ouvrit, et donna passage à une pure et éblouissante figure. [...] Cette rare créature paraissait exercer jusque dans la Cour des Miracles son empire de charme et de beauté. (Livre 2, chap. VI, p.141-142)

Dans l'opéra, ils sont inactifs face au sort de leur sœur; même leur chef en vient à la trahir. De même, l'amour entre Phœbus et elle n'est exprimé que du point de vue de celui-ci.

En général, la bohémienne est beaucoup moins active dans le livret. Le tableau intitulé « Présence des personnages dans chaque scène de l'opéra *La Esmeralda* », situé en annexe, fournit des renseignements sur la présence active (parole, action) ou la présence figurative (présent) de chacun des personnages, et indique les scènes où l'on discute du personnage en son absence (mention). La Esmeralda ne s'absente complètement que d'une scène. On parle d'elle (en son absence dans cinq scènes)

³⁰ A.J. Greimas, *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1966, p.177.

plus souvent que des autres personnages, ce qui est caractéristique d'un personnage éponyme. L'action tourne autour d'elle, mais son rôle se limite à la fonction d'objet ou de princesse; un peu comme dans la poésie lyrique, où le culte voué à la femme aimée fait d'elle un personnage central mais passif.

Alors que la Esmeralda se révèle le personnage le plus simplifié, le capitaine Phœbus de Châteaupers est sans contredit l'un des plus transformés: son caractère subit un revirement total, passant d'une sotte indifférence envers Esmeralda à un amour passionné et publiquement avoué. La modification du personnage peut surprendre, mais elle s'avérait nécessaire pour conserver la logique du *tres para una*. Dans le livret, Gringoire cède sa place au capitaine, qui peut ainsi s'infiltrer dans l'entourage amoureux de la Esmeralda aux côtés de Frollo et de Quasimodo. Cette substitution marque l'opposition fondamentale entre le drame lyrique et le drame romanesque de *Notre-Dame de Paris*.

L'absence de Gringoire est ainsi comblée par Phœbus, mais elle se fait malgré tout remarquer. Omniprésent dans les premiers chapitres du roman, Gringoire joue un rôle important dans l'exposition de l'époque, des lieux et des personnages, mais il s'efface graduellement par la suite pour ne revenir que vers la fin, quand Frollo demande son assistance pour sortir Esmeralda de Notre-Dame. L'importance du personnage tient donc surtout du livre 1 du roman, avec sa Fête des Fous et la présentation du mystère. En retirant ce livre, comme l'a fait Hugo dans l'opéra, on

plonge directement dans l'univers de la Cour des Miracles au livre 2, ce qui laisse place au déroulement de l'action. Hugo élimine également le procès de Gringoire par les truands et son mariage bohémien qui le sauve de la mort. Pour ce qui est de la relation que le poète entretenait avec l'archidiacre Frollo, il existe des rapports similaires entre Clopin Trouillefou et Claude Frollo: le roi des truands vient se substituer à l'artiste auprès du prêtre, dans les projets diaboliques de ce dernier. Le choc des contrastes, cher à Hugo mais aussi aux autres Romantiques, est davantage marqué dans cette relation clergé-voyou; le « couple dépareillé³¹ » est ainsi plus éclatant et beaucoup moins subtil que dans le roman.

Hugo en vient ainsi à supprimer le rôle de Gringoire. Le personnage de Phœbus sert donc à des besoins de restructuration: alors que les autres caractères correspondent à des types exceptionnels qu'il serait difficile de modifier, le capitaine Phœbus, en bon représentant de l'ordre et de la loi, ne présente ni déviance, ni marginalité.

Le tres para una est sauf, mais la dynamique en est bouleversée. Avec l'effacement complet de son rôle, Quasimodo est certes la plus grande surprise de ce livret. Il est toujours le même: grotesque, déformé, laid, soumis à son maître et amoureux d'Esmeralda. Ce sont ses actions qui changent car elles sont réduites à néant.

³¹ Marius-François Guyard, *op. cit.*, p.IX.

Le personnage de l'archidiacre Claude Frollo n'a pas changé: sa condition de prêtre le contraint au même débat intérieur contre la fatalité. Il assume les fonctions d'un personnage principal puisqu'il est le moteur du drame: il provoque les réactions des autres personnages et les rebondissements du récit. Le drame se résume à ceci: le diable, figure qu'il incarne, tente par tous les moyens de s'infiltrer dans un couple amoureux.

Clopin Trouillefou a également connu une grande transformation de son rôle. Combinant son rôle de chef des truands et le rôle de complice de Frollo, il n'en devient que le traître d'Esmeralda et des truands en livrant la bohémienne aux coupables desseins de l'archidiacre.

Plusieurs autres personnages secondaires ont été supprimés, avec des conséquences plus ou moins fâcheuses. La Falourdel, tenancière de l'auberge où Phœbus a été poignardé, se trouvait dans l'élaboration du projet, notamment dans le scénario primitif³²; mais Hugo l'a abandonnée en cours de route. En éliminant de cette façon un des témoins du crime qu'a commis Frollo, toute forme de procès devient inutile, scène pour laquelle on n'avait ni temps ni place.

Bien que Hugo veuille conserver le drame de *Notre-Dame de Paris*, il ne peut empêcher certaines modifications importantes, surtout de la fin. La suppression du personnage de Louis XI a contribué à ce changement. Le dénouement de l'opéra

³² Voir A. Laster, « La Esmeralda. Notice. », *op. cit.*, p.1468.

survient au moment où Quasimodo réclame asile pour Esmeralda, ce qui entraîne l'élimination des trois derniers livres: le livre 9, qui fait part de cette situation d'asile; le livre 10, qui présente l'assaut de Notre-Dame par les truands; et le livre 11, qui se termine sur une triple mort. Marius-François Guyard affirme que la présence de ce personnage royal est indispensable pour comprendre le dénouement du roman, « puisque le roi y libère Gringoire, envoie la Esmeralda au gibet et, conséquence fatale, voue l'archidiacre et Quasimodo à la mort.³³ »

Le roman se veut historique. Or, au moment de l'écrire, Hugo se trouve aussi à un tournant de l'histoire: il voit sous ses yeux se dérouler la Révolution de Juillet. Les analogies entre le roman et cette situation historique vécue par son auteur sont nombreuses. Voilà qui expliquerait pourquoi l'auteur choisit d'évacuer, dans le livret d'opéra, tout contenu politique rattaché au personnage du roi: afin d'éviter de subir les contre-coups de la censure.

d) le temps et l'espace

Puisque le texte lyrique est marqué par l'absence du dénouement et des digressions propres au roman, il s'avère également restreint sur le plan de la temporalité. La représentation impose des limites de temps réel du spectacle, bouleversant ainsi plusieurs des éléments fondamentaux du roman.

³³ Marius-François Guyard, *op. cit.*, p.XXIII.

Bien qu'il ne soit fait aucune référence particulière au temps, l'action se déroule en près de trois jours, contre environ 6 mois pour le roman³⁴. Même s'il n'est pas possible de conserver la temporalité du roman, Victor Hugo ne cherche pas à respecter les unités théâtrales classiques de temps et de lieu, règles qu'il avait condamnées dans la préface de *Cromwell*: « L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier³⁵. »

Relativement à l'espace qu'offre la scène, les lieux sont diversifiés et représentent huit endroits où se produisent les unités d'action principales: la Cour des Miracles, la rue, la place de Grève, chez les Gondelaurier, une taverne, une chambre, la prison et le parvis de Notre-Dame. Or, si les lieux « extérieurs », ceux qui mènent à la mort, sont bien représentés, le lieu « intérieur », l'église, manque; et pourtant, la mort, associée aux lieux extérieurs, est beaucoup moins présente dans le drame lyrique que dans le roman. Partie du chronotope fondamental du roman et illustration du thème de la fatalité, la cathédrale n'est plus. Même le titre qu'elle donnait au roman sera remplacé.

Ainsi, la temporalité du récit doit être réécrite pour satisfaire les besoins de la représentation. De même, les espaces doivent s'accommoder de la scène et du nombre

³⁴ *Ibid.*, p.XII.

³⁵ Victor Hugo, « Préface » à *Cromwell* (*op. cit.*), p.20.

limité de changements de décor possibles. Dans des conditions si contraignantes, il faut faire preuve de génie pour conserver toute l'ampleur du roman.

e) les unités de style propres à l'écriture hugolienne

Après avoir passé en revue l'intrigue de *La Esmeralda* et observé chacun de ses personnages, force est de conclure que la restructuration de l'œuvre sous forme d'opéra a nécessité l'élimination de plusieurs éléments. Sans contredit, la nouvelle forme de l'œuvre met en valeur certaines composantes du roman, telles que l'action, mais exclut certaines des particularités qui assurent un ton typiquement hugolien au récit, celui-là même qui avait assuré le succès de *Notre-Dame de Paris* par l'imagerie, la poésie et les digressions, qui cachent souvent « sa pensée d'esthétique et de philosophie³⁶. »

Ainsi, parce que sa forme est axée sur la représentation théâtrale, le livret d'opéra ne conserve que les dialogues et quelques monologues. Les descriptions sont éliminées, sauf à l'occasion dans les didascalies, où Hugo décrit certaines émotions des personnages ou ce qui pourrait constituer les parties du décor.

Le préau extérieur d'un cabaret. À droite la taverne. À gauche des arbres. Au fond une porte et un petit mur très-bas qui clôt le préau. Au loin la croupe de Notre-Dame, avec ses deux tours et sa flèche, et une silhouette sombre du vieux Paris qui se détache sur le ciel rouge du couchant. La Seine au bas du tableau.³⁷

³⁶ *Id.*, « Note ajoutée à l'édition définitive », *op. cit.*, p.32.

³⁷ *Id.*, *La Esmeralda (op. cit.)*, acte III, scène 1, p.1346.

Avec les segments descriptifs se perd tout un lot d'images: les descriptions du Paris médiéval, de la cathédrale Notre-Dame, de la place de Grève, du cimetière Montfaucon, ainsi que les descriptions imagées de certaines actions qui frappent le lecteur. Par exemple, Quasimodo sur sa cloche, image par laquelle on peut apprécier l'expression littéraire de l'auteur:

Cependant la tour vacillait; lui, criait et grinçait des dents, ses cheveux roux se hérissaient, sa poitrine faisait le bruit d'un soufflet de forge. son œil jetait des flammes, la cloche monstrueuse hennissait toute haletante sous lui, et alors ce n'était plus ni le bourdon de Notre-Dame ni Quasimodo, c'était un rêve, un tourbillon, une tempête; le vertige à cheval sur le bruit; un esprit cramponné à une croupe volante; un étrange centaure moitié homme, moitié cloche; une espèce d'Astolphe horrible emporté sur un prodigieux hippogriffe de bronze vivant. (Livre 4. chap. III, p.211)

Ces suppressions sont d'autant plus regrettables que la critique a depuis longtemps reconnu le rôle essentiel des descriptions dans *Notre-Dame de Paris*. Pour Marius-François Guyard, « entre la fin du moyen âge et nous s'interposent désormais, et tant pis pour l'histoire, ces tableaux rutilants et sombres que sont les concours de grimaces, la Cour des Miracles, l'attaque de la cathédrale. [...] Ce style, cette vision. sont les vraies beautés du roman.³⁸ » Le livret paraît donc tronqué de ce qui constituait un grand atout du texte romanesque. Comme l'exploitation du thème de la fatalité liée à l'architecture, les descriptions font partie des segments digressifs au

³⁸ Marius-François Guyard, *op. cit.*, p.XXVIII-XXIX.

déroulement de l'action; mais les digressions sont toutes éliminées du livret, qui mise surtout sur l'action dramatique.

De plus, puisque le texte se consacre principalement à l'expression orale pour mettre en valeur les performances vocales des interprètes, le regard ne joue plus le même rôle. Pourtant, dans l'ensemble de son œuvre mais surtout dans le roman *Notre-Dame de Paris*, Hugo privilégie la vue parmi tous les sens; par exemple, dans cet extrait qui met en scène le sonneur:

Mais quand il les eut mises en branle, quand il sentit cette grappe de cloches remuer sous sa main, quand il vit, car il ne l'entendait pas, l'octave palpitante monter et descendre sur cette échelle sonore comme un oiseau qui saute de branche en branche, quand le diable musique, ce démon qui secoue un trousseau étincelant de strettes, de trilles et d'arpèges, se fut emparé du pauvre sourd, alors il redevint heureux...
(Livre 7, chap. III, p.339)

Ainsi, Quasimodo voit la musique, et quand Esmeralda chante, « il entend sa chanson dans ses yeux. » (Livre 9, chap. IV, p.476.)

Dans l'œuvre hugolienne, la vue est également le sens qui permet de franchir l'interdit, de satisfaire une curiosité. Ainsi, dans le roman, le bossu surprend le tendre tête-à-tête de Phœbus et Fleur-de-Lys: « Quasimodo assistait d'en bas à cette scène d'autant plus gracieuse à voir qu'elle n'était pas faite pour être vue. Il contemplait ce bonheur, cette beauté avec amertume. » (Livre 9, chap. IV, p.480) Parfois, ce besoin de voir frôle le vice. Le regard envieux que Frolo pose sur Esmeralda, alors qu'il s'est caché dans un coin de l'auberge où Phœbus et elle avaient rendez-vous, exploite

le voyeurisme du lecteur, qui voit par les yeux du prêtre: « Son œil plongeait avec une jalousie lascive sous toutes ces épingles défaites. » (Livre 7, chap. VIII, p.384) La scène équivalente, dans le livret, garde cette saveur d'interdit, bien qu'elle soit beaucoup moins osée. La différence se situe sur le plan du point de vue, qui est unique est sans équivoque: à l'opéra, le spectateur ne pourrait assister à la scène par le biais du regard de Frolo.

Comme toute l'imagerie liée aux descriptions et au regard, celle de la poésie semble réduite. Plusieurs métaphores ont été supprimées et celles qui demeurent se limitent à deux registres principaux: celui du diable et de l'enfer, et celui des oiseaux. Ainsi, comme c'est le cas dans le roman, Frolo se lie à l'enfer et aux forces du mal:

Démon qui m'enivres,
 Qu'évoquent mes livres,
 Si tu me la livres,
 Je me livre à toi !
 Reçois sous ton aile
 Le prêtre infidèle !
 L'enfer avec elle,
 C'est mon ciel à moi !³⁹

Cette analogie avec le diable est soutenue par d'autres personnages. L'affirmation de Quasimodo a tout d'une association diabolique: « Maître, prenez mon sang - sans me dire pourquoi.⁴⁰ » Lors de sa rencontre avec l'archidiacre, dans la scène qui

³⁹ Victor Hugo, *La Esmeralda* (op. cit.), acte I, scène 2, p.1328.

⁴⁰ *Ibid.*, acte I, scène 2, p.1327.

correspond au chapitre du roman intitulé « Le moine-bourru » (Livre 7, chap. VII), le capitaine Phœbus fait également allusion au diable à deux reprises:

L'ami, vous êtes fou, d'abord ;
Ensuite, allez au diable !⁴¹

Que Jupiter, saint Eulape,
Et le diable soient avec vous !⁴²

Par ailleurs, Hugo a exploité le registre métaphorique des oiseaux, peut-être par analogie avec le chant de l'opéra. La relation Esmeralda-Frollo a droit à une métaphore élaborée. Dès la première scène, l'héroïne est associée à l'oiseau:

Ma chanson babille
Comme un jeune oiseau ;
Je suis la colombe
Qu'on blesse et qui tombe...⁴³

Quand Frollo vient lui rendre visite dans sa cellule, Esmeralda le compare à l'oiseleur et au vautour, juste illustration de la relation entre ces deux personnages:

Il me tient, l'horrible oiseleur !⁴⁴

Comme l'oiseau qui palpite
Sous le regard du vautour !⁴⁵

Cette métaphore de l'oiseau est répétée lorsqu'on arrête Quasimodo pour avoir tenté d'enlever la gitane. Les deux vers sont le résultat d'une modification de « la fauvette

⁴¹ *Ibid.*, acte III, scène 2, p.1350.

⁴² *Ibid.*, acte III, scène 2, p.1351.

⁴³ *Ibid.*, acte I, scène 1, p.1322.

⁴⁴ *Ibid.*, acte IV, scène 1, p.1360.

⁴⁵ *Ibid.*, acte IV, scène 1, p.1361.

s'est envolée, la chauve-souris est restée » (Livre 2, chap. IV, p.118) du roman, et se conforme mieux au registre des oiseaux.

Des deux oiseaux de nuit je garde le plus triste ;
Le rossignol s'en va, le hibou m'est resté.⁴⁶

Cette nouvelle image, qui représente successivement Esmeralda et Quasimodo, prend son sens dans l'apparence physique qui distingue les deux êtres. Il s'agit là de la seule allusion du livret au contraste entre le sublime et le grotesque.

Hugo a donc conservé deux registres métaphoriques, ceux qui s'intégraient le mieux aux dialogues; mais il a dû supprimer la métaphore centrale du roman, celle de la mouche et de l'araignée. Pourtant, elle aurait bien pu s'intégrer aux dialogues puisqu'elle faisait déjà partie d'un échange entre l'archidiacre et le magistrat. La suppression de ce dernier expliquerait possiblement que cette métaphore ait disparue.

À cause des contraintes de la transmodalisation, le style littéraire de Hugo ne s'épanouit pas de la façon habituelle dans l'opéra, même si plusieurs caractéristiques hugoliennes – le contraste entre le grotesque et le sublime, l'intérêt pour les couches sociales défavorisées, les inversions dans la hiérarchie socioculturelle et ainsi de suite – y sont toujours. L'opéra ne présente donc pas vraiment de structure fondamentale sur laquelle pourraient se baser les adaptations ultérieures.

⁴⁶ *Ibid.*, acte I, scène 3, p.1333.

En somme, l'intrigue demeure ce qui s'est le mieux préservé. Pour se rapprocher de la vocation scénique du livret, il fallait se concentrer sur le drame. Le roman était prêt à subir les transformations qu'entraîne une adaptation, car il est construit comme une pièce de théâtre. Marius-François Guyard affirme qu'« en étudiant la structure de Notre-Dame, on découvre une esthétique de théâtre combinée avec une ambition de penseur et d'historien qui se réalise dans la digression.⁴⁷ » L'ambition de penseur et d'historien a été abandonnée, mais l'esthétique est demeurée dans la structure de l'intrigue.

C'est d'ailleurs cette importance de l'action dans le livret que souligne Hugo quand il parle de « faire entrer dans la perspective particulière d'une scène lyrique quelque chose du drame qui sert de base au livre intitulé: *Notre-Dame de Paris...*⁴⁸ » Les points communs entre le roman et l'opéra ne constituent donc pas le fondement de l'œuvre entière mais bien la base du drame seulement. Selon Stéphane Vachon, le mot « drame » illustre « la rivalité des genres qui se joue, en plein romantisme, entre le roman et le théâtre.⁴⁹ » Le drame permet un rapprochement de l'art théâtral, et la suppression des « buts principaux » de Hugo, qui cherchait principalement à inspirer à la nation l'amour de l'architecture, confirme bien l'émergence de cette œuvre nouvelle qu'est l'opéra *La Esmeralda*, plus près du théâtre, et surtout, plus près du

⁴⁷ Marius-François Guyard, *op. cit.*, p.XXIII-XXIV.

⁴⁸ Victor Hugo, « Préface » à *La Esmeralda* (*op. cit.*), p.1319

⁴⁹ Stéphane Vachon, « Le (mot) drame du *Père Goriot* », *Poétique*, n° 111, septembre 1997, p.324.

drame romantique. Tel que Hugo l'a défini lui-même, le drame romantique « tente de refléter les préoccupations du présent par l'évocation des situations passées⁵⁰ », ce qui correspond en tout point à *Notre-Dame de Paris*.

Des contraintes qu'a dû subir le roman pour faire naître une œuvre nouvelle, certaines sont imposées de l'extérieur: les exigences de la musicienne Louise Bertin, qui demandait un texte concis qui réponde à sa musique, et celles de la censure de l'époque. Cependant, le besoin de cohérence interne du texte lyrique a également façonné le drame, ses personnages et la dynamique des relations. Au niveau de la structure de l'intrigue, des personnages et des propriétés textuelles associées à Hugo, il s'avère que l'écart est de plus en plus grand entre les deux textes. La scène est une autre contrainte qui a guidé l'adaptation: elle a fortement influencé l'écriture du livret car, bien que le texte lyrique soit considéré comme une œuvre à part entière, il n'aurait pas vu le jour sans l'intention sous-jacente de le porter sur scène. Il est donc difficile de pleinement apprécier le texte sans le replacer dans le contexte de la représentation: à ne s'arrêter qu'au texte lyrique, on ne rend pas justice à la musique qui façonne l'opéra. L'art musical d'un opéra laisse certainement passer des émotions que le roman ne parviendrait pas à exprimer de cette façon. L'opéra est également une forme qui permet certains effets: entre autres, la répétition des chœurs et le rythme des vers contribuent à intensifier les mouvements dramatiques.

⁵⁰ *Ibid.*, p.336.

Enfin, il n'est pas étonnant que Louise Bertin se montre vivement intéressée à composer un opéra à partir de *Notre-Dame de Paris*, car si les contraintes sont nombreuses, les avantages sont certains. La matière du roman s'avérait abondante et structurée aux besoins du projet. De plus, le paratexte du livret, qui contient les termes « opéra » ou « adaptation du roman *Notre-Dame de Paris* », confère déjà un statut particulier au nouveau texte: d'une part, il établit un lien avec le genre lyrique et avec tout autre type d'adaptation; d'autre part, le texte peut bénéficier de la notoriété déjà acquise par l'original. Dans le cas de *La Esmeralda*, l'appartenance hypertextuelle ne peut être que bénéfique.

Il faut aussi ajouter que le théâtre jouissait d'une grande popularité dans les années 1830: « c'est l'époque du théâtre "populaire", du boulevard du Crime, des mélodrames, des "paradis" envahis par l'ouvrier⁵¹. » On constate également qu'à la même époque, l'opéra s'ouvre au grand public. Tout est mis en œuvre pour faire de cette forme artistique une entreprise prospère: « *The boxes, for example, were reduced from six to four seats each, to accommodate middle-class budgets*⁵². » Hugo et Bertin pouvaient donc aspirer à atteindre un vaste auditoire. On avait également pris soin de faire appel à des chanteurs célèbres. Dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*⁵³, les rubriques sur Marie-Cornélie Falcon (*Esmeralda*), Adolphe

⁵¹ Odile Krakovitch, *op. cit.*, p.9.

⁵² Herbert Lindenberger, *Opera. The Extravagant Art*, Ithaca, New York, Cornell UP, 1984, p.230.

⁵³ Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse et Boyer, 1866-1890.

Nourrit (Phœbus), Jean-Étienne-Auguste Massol (Quasimodo) et Nicolas-Prosper Levasseur (Frollo) ne tarissent pas d'éloges. Au sujet de ce dernier, Pierre Larousse note: « Rossini, voulant faire représenter au Grand-Opéra le *Siège à Corinthe*, fit engager à ce théâtre Levasseur (1828). C'est alors qu'on vit réuni sur notre scène l'admirable trio Nourrit, Falcon, Levasseur, unique dans nos fastes musicaux⁵⁴. » Par ailleurs, la correspondance de Hugo avec Louise Bertin laisse entendre une certaine recherche du succès dans ce projet: « Notre-Dame de Paris vous assomme et vous ruine. Mais le jour de la première représentation, tout sera récompensé, effacé, racheté.⁵⁵ » Hugo se montrait donc intéressé à toucher un différent public que le roman n'avait peut-être pas atteint. Ses idées sur le « théâtre du peuple » en disent long sur sa volonté d'atteindre le plus large auditoire possible: « Le public était, en ces années 1830, Hugo le savait bien, divisé. Le poète qui disait travailler pour le peuple, écrivait en fait pour les deux classes⁵⁶ », soit le peuple et l'élite.

La préface de *Ruy Blas*, qui date de 1838, montre bien la recherche d'une voie moyenne dans la création d'une œuvre qui satisferait un large éventail de spectateurs. Avec le drame, Hugo tente de rassembler un public hétéroclite à qui ses œuvres pourraient plaire:

⁵⁴ *Ibid.*, vol.10, p.440.

⁵⁵ Lettre de Victor Hugo à Louise Bertin, datée du 17 février 1834, dans J.-J. Weiss, *op. cit.*, p.57.

⁵⁶ Odile Krakovitch, *op.cit.*, p.16

De là, sur notre scène, trois espèces d'œuvres bien distinctes, l'une vulgaire et inférieure, les deux autres illustres et supérieures, mais qui toutes les trois satisfont un besoin: le mélodrame pour la foule; pour les femmes la tragédie qui analyse la passion; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité⁵⁷.

Le peuple n'est donc plus exclu, il devient digne de l'art: il n'y a « rien de trop haut pour le peuple⁵⁸ », comme disait Hugo. Ainsi, l'écrivain revendique une littérature qui non seulement parle du peuple, mais s'adresse à lui:

Il semble qu'on lise sur le fronton d'un certain art: *On n'entre pas*. Quant à nous, nous ne nous figurons la poésie que les portes toutes grandes ouvertes. L'heure a sonné d'arbore le *Tout pour tous*. Ce qu'il faut à la civilisation, grande fille désormais, c'est une littérature de peuple⁵⁹.

Le livre démocratisé se doit donc de toucher le plus large public. Dans *Notre-Dame de Paris*, il est entendu que tous ont droit à leur part de littérature: en fait foi la « Note ajoutée à l'édition définitive ». Les chapitres ajoutés à l'édition de 1832 constituent des segments digressifs par rapport à l'ensemble du roman et ne pourraient intéresser tout le monde.

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. Mais il est peut-être des lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée 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 roman⁶⁰.

⁵⁷ Victor Hugo, « Préface » à *Ruy Blas*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre II*, vol.9. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p.3.

⁵⁸ *Id.*, *William Shakespeare*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Critique*, vol.12. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p.395.

⁵⁹ *Ibid.*, p.394. Ce « tout pour tous » deviendra la devise de l'équipe responsable des *Œuvres complètes de Victor Hugo*, publiées en 1985 aux éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

⁶⁰ *Id.*, « Note ajoutée à l'édition définitive », *op. cit.*, p.32-33.

Hugo ne pouvait donc pas laisser passer la chance qui s'offrait à lui de rendre son œuvre encore plus accessible, par le biais d'un opéra. C'est en gardant en tête cette idée d'une œuvre romanesque devenue accessible au grand public que nous étudierons une deuxième adaptation de *Notre-Dame de Paris*, qui a aussi cherché le succès en voulant tabler sur la popularité du roman. Cette notion de popularité varie selon les époques et selon l'évolution médiatique: au XX^e siècle, elle se tourne vers l'industrie cinématographique.

CHAPITRE DEUXIÈME

Notre-Dame de Paris au cinéma

Ainsi, le livret *La Esmeralda* se voulait de facture populaire. Afin de produire une version de son roman qui puisse atteindre le public de l'opéra, Victor Hugo a dû prendre en considération la spécificité du média choisi, ainsi que le contexte politique. Dans le cas du film de Jean Delannoy, réalisé en 1956, certains indices confirment également une volonté de produire un succès commercial en tirant profit du roman hugolien. Plusieurs facteurs externes, tels que le contexte cinématographique de l'époque, le caractère international de la production et la scénarisation, ont favorisé la dimension populaire de cette adaptation. Or, pour réussir le mariage du cinéma et de la littérature, il a aussi fallu tenir compte de la forme médiatique choisie. Ainsi, certaines considérations en ce qui a trait à la cohérence interne ont influencé les choix effectués: l'analyse des modifications qu'ont subies les différentes facettes du texte permettra de mieux évaluer le passage du texte romanesque au texte cinématographique de Jean Delannoy, également connu sous le nom de *Notre-Dame de Paris*.

I - FACTEURS EXTERNES: LE CONTEXTE

Dès son invention par les frères Lumière en 1895, le cinématographe a connu un succès triomphal, marquant les débuts d'une ère nouvelle au point de vue culturel. Néanmoins, pour se mériter le titre de « septième art » et voir naître l'industrie qui

allait le soutenir, le cinéma a dû établir le sérieux de sa réputation. Selon Edgar Mass, les adaptations de romans hugoliens, comme celles d'autres œuvres littéraires, auraient contribué à faire reconnaître, à ses débuts, cette nouvelle forme artistique¹. Les premiers réalisateurs à tenter une version de *Notre-Dame de Paris* étaient déjà connus pour avoir fait d'autres adaptations: Alice Guy-Blaché (*Esmeralda*, 1905) et Albert Capellani (*Notre-Dame de Paris*, 1911) s'intéressaient aux sujets littéraires et en avaient présenté différentes lectures, alors que Wallace Worsley (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923) avait fait ses preuves dans les films tirés de biographies. Offrant un cadre solide et rassurant, le texte romanesque ou biographique a peut-être concouru à ennoblir l'art cinématographique, mais il ne faudrait pas nier que « l'importance de la consommation exige[ait] [...] un recours à tout ce que le théâtre et la littérature [pouvaient] fournir comme sujets² », répondant ainsi plus souvent à des questions quantitatives que qualitatives. Par la suite, comme le cinéma évolue rapidement vers une plus grande autonomie artistique, les adaptations cèdent leur place aux scénarios originaux.

Pourtant, l'œuvre de Victor Hugo continue de fasciner et les adaptations de *Notre-Dame de Paris* se succèdent au cours du XX^e siècle, chaque nouvelle version apportant sa nouveauté technique qui témoigne de l'évolution du cinéma. Alice Guy-

¹ Edgar Mass, « Fortune de Victor Hugo au cinéma ou Hugo entre Quasimodo et Esmeralda » dans *Lectures de Victor Hugo: colloque de Heidelberg*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1986, p.136.

² Pierre Leprohon, *Histoire du cinéma, II: L'étape du film « parlant » (1927-1962)*, Paris, Éditions du Cerf, 1963, p.41.

Blaché, première réalisatrice au monde, en signe la première adaptation; la version de William Dieterle est dotée de la parole; Jean Delannoy ajoute de la couleur à son film; enfin, tout récemment, en 1996, les productions Disney en font un dessin animé. Le tableau suivant donne un aperçu des principales adaptations cinématographiques du roman³.

Année	Titre du film	Réalisateur	Caractéristiques	Origine
1905	<i>Esmeralda</i>	Alice Guy-Blaché	Muet.	FR
1911	<i>Notre-Dame de Paris</i>	Albert Capellani	Muet.	FR
1913	<i>Notre-Dame de Paris</i>	Ernesto Maria Pasquali	Muet. Copie disparue.	IT
1916	<i>The Darling of Paris</i>	J. Gordon Edwards	Muet, avec Theda Bara	US
1923	<i>The Hunchback of Notre Dame</i>	Wallace Worsley	Muet, avec Lon Chaney	US
1939	<i>The Hunchback of Notre Dame</i>	William Dieterle	Parlant.	US
1956	<i>Notre-Dame de Paris</i>	Jean Delannoy	Couleurs, coproduction.	FR
1996	<i>The Hunchback of Notre Dame</i>	Gary Trosdale et Kirk Wise	Dessin animé, Productions Walt Disney	US

Ces adaptations diffèrent non seulement sur le plan technique, mais souvent aussi en ce qui concerne l'orientation de l'intrigue, déterminée, en l'occurrence, par le personnage principal. Le film *Esmeralda* d'Alice Guy-Blaché portait surtout sur ce personnage féminin, comme Hugo avait voulu le faire dans son opéra. Quant à la première version filmique américaine, qui s'intitule *The Darling of Paris* et qui date de 1916, elle s'intéresse aussi à la bohémienne: le réalisateur, J. Gordon Edwards, en profite pour y faire jouer son épouse, Theda Bara, qui pose dans un nombre

³ Pour une liste exhaustive des adaptations pour l'écran, comprenant les productions tournées pour la télévision, les ballets filmés et autres projets présentement en cours, cf. l'édition la plus récente de *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche classique », 1998, p.685-689.

considérable de plans. Toutefois, ce film n'adopte pas la même perspective que les adaptations suivantes.

En effet, dès la production de Wallace Worsley en 1923, les films d'origine américaine s'inspirant de *Notre-Dame de Paris* dévieront significativement de l'intrigue hugolienne originale. La Société Universal n'ayant pu obtenir les droits du roman pour cette version, le réalisateur a dû se distancer du texte littéraire. Le film se penche alors principalement sur le personnage de Quasimodo, reléguant les autres personnages aux seconds rôles: choix judicieux, si l'on considère que les films qui exploitent la monstruosité - physique ou morale - d'un personnage font fureur aux États-Unis dans les années 1930-1940, avec les *Dracula*, *Frankenstein* ou *Le Fantôme de l'opéra*, films d'horreur et d'épouvante. Le critique Jacques Seebacher se montre en faveur de cette lancée: « Les traductions ou adaptations en anglais ne se trompent pas en intitulant *Le Bossu de Notre-Dame* le roman de cet archipersonnage d' "à peu près"⁴. » Il fait sûrement ici allusion au plaidoyer de Hugo en faveur du grotesque, présenté dans la préface de *Cromwell*. Les adaptations américaines suivantes conserveront cette préférence pour le bossu, et plusieurs versions porteront le titre de *The Hunchback of Notre-Dame*. Même la version de Jean Delannoy, qui donne équitablement l'avant-scène à Esmeralda et à Quasimodo comme dans le

⁴ Jacques Seebacher, « Introduction », *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche classique », 1998, p.19.

roman, portait le titre de *The Hunchback of Paris* aux États-Unis, preuve que l'allusion au bossu y avait déjà la voie du succès.

Outre la question des droits, un deuxième facteur expliquerait l'orientation de l'intrigue. À l'instar du film d'Edwards, créé pour que l'épouse du réalisateur y tienne la vedette, plusieurs versions cinématographiques sont construites autour du choix des acteurs. De la même façon, le film de Worsley a connu la gloire grâce à l'acteur Lon Chaney, dont la réputation, surtout pour ses maquillages effroyables, n'était plus à faire⁵. Dans la plupart des cas, la décision d'accorder la priorité à la distribution dépend de la rentabilité du projet, qui établit les paramètres du film: « La production est étroitement liée aux exigences du commerce; c'est dire que le plus souvent le scénario et les acteurs sont imposés au metteur en scène, qui doit se débattre parmi les exigences multiples des producteurs⁶. » La maison de production et les investisseurs exercent leur autorité par le biais de leur appui financier. À cela s'ajoutent les conditions particulières de la coproduction, un phénomène de plus en plus fréquent dans la France des années 1950. Devant les coûts considérables des films en couleurs à grand spectacle, il devient courant de faire appel au financement de producteurs étrangers. Le prestige international du cinéma italien lui apporte de nombreuses offres

⁵ Lon Chaney, qui incarne Quasimodo dans la version de Worsley, a connu la célébrité en incarnant le rôle principal dans plusieurs films d'horreur muets. Sa carrière fulgurante repose principalement sur l'exploitation de ses mimiques et de son visage ingrat rendu encore plus horrible par les maquillages. L'acteur serait d'ailleurs décédé des suites d'une intoxication aux produits maquillants utilisés lors d'un tournage.

⁶ Georges Charensol, *Panorama du cinéma*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1947, p.17.

de coproductions⁷, et le cinéma américain reprend son souffle également par ce type d'associations⁸. C'est dans ce contexte particulier qu'est né le film de Jean Delannoy.

Le Notre-Dame de Paris de Delannoy est officiellement une coproduction franco-italienne, à laquelle des distributeurs américains se sont aussi montrés intéressés. Simultanément tourné en anglais et en français, il a employé des artistes originaires des trois pays impliqués. Film de pointe, il a été conçu pour de larges écrans en Cinémascope, à quoi s'est ajoutée la technologie de mise en couleurs Eastmancolor. S'il s'avère difficile de déterminer la part réelle de tous les investisseurs dans l'élaboration du film, car il s'agit d'un aspect peu documenté, il est certes possible d'affirmer que le projet avait pour but de produire une œuvre qui connaîtrait un succès commercial international. En fait, le réalisateur était connu pour cette pratique, que Bardèche et Brasillach décrivent ainsi:

Une sorte de cinéma international, du moins en songeant à l'expression de « cuisine internationale » qu'on emploie pour les grands hôtels et les paquebots. Ce qu'ils font n'a plus le goût du terroir, mais c'est comestible à Détroit, à Valparaiso et à Singapour aussi bien qu'à Belleville et Charenton⁹.

Pour satisfaire les trois cultures en cause, le film se devait d'avoir une saveur internationale. Chose certaine, la sélection « élargie » de la distribution s'avère avantageuse. Chaque pays présente la crème de ses comédiens pour les rôles

⁷ Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma, II: Le parlant*, Paris, Les Sept Couleurs, 1964, p.379-380.

⁸ *Ibid.*, p.300.

⁹ *Ibid.*, p.262.

principaux. Les deux personnages mis en valeur par le scénario, Esmeralda et Quasimodo, seront interprétés par deux vedettes cultes du cinéma.

Pour personnifier la bohémienne, le choix s'arrête sur l'actrice italienne Gina Lollobrigida. Troisième au concours « Miss Italie » en 1947, elle avait la réputation d'être parmi les plus belles femmes au monde. En 1956, elle avait déjà plusieurs films à son actif et jouissait d'une renommée mondiale, mais sa force ne résidait pas uniquement dans son charme: le temps révélera qu'il s'agissait d'une femme intelligente et déterminée. Laissant de côté sa carrière cinématographique, elle deviendra photographe-journaliste et produira, en 1975, une entrevue célèbre avec Fidel Castro. Elle occupera également un poste de cadre au sein d'une entreprise de cosmétiques. Le personnage d'Esmeralda aura ainsi non seulement les attributs physiques mais aussi la lucidité et la force de caractère de son interprète. Le deuxième protagoniste, le bossu Quasimodo, est joué par l'acteur Anthony Quinn. Celui-ci est né au Mexique, mais sa carrière cinématographique a été lancée aux États-Unis, où il tient surtout des rôles de vilains autochtones ou latino-américains, principalement dans des films westerns. Il se mérite plusieurs Oscars pour ses interprétations. Quand commence le tournage de *Notre-Dame de Paris*, son talent était déjà reconnu dans le milieu artistique.

Les autres membres de la troupe, tels ceux qui incarnent Frolo (Alain Cuny) ou Gringoire (Robert Hirsch), ont une carrière bien établie en France. En employant ainsi

des vedettes de calibre international, dans une adaptation d'un classique de la littérature déjà tentée auparavant et déjà réussie, les risques d'échec sont minimisés et le succès commercial est à portée de la main. On peut déplorer, comme Edgar Mass¹⁰, que le film mette l'accent sur les vedettes au détriment des éléments dramatiques du roman, mais il n'en demeure pas moins que c'était là un des moyens les plus sûrs pour attirer l'attention du public.

Évidemment, un tel potentiel artistique méritait d'être pleinement exploité par le scénario: celui-ci est confié à l'auteur Jacques Prévert et au scénariste Jean Aurenche. De l'aveu d'Aurenche, Prévert a fait seul les deux premières étapes du travail de scénarisation du roman¹¹. En général, pareil processus passe par trois phases distinctes: le traitement, qui propose une lecture générale de l'œuvre; la continuité dialoguée, qui suggère images et paroles; le découpage technique enfin, qui concerne surtout le réalisateur et qui constitue officiellement le scénario. Certains éléments de la continuité dialoguée, telle qu'elle est présentée par Arnaud Laster dans un article récent¹², témoignent d'une volonté de tirer profit du média particulier qu'est le cinéma. Ainsi, Prévert suggère d'ajouter une scène onirique exprimant la dualité, dans les sentiments d'Esmeralda, entre la beauté physique de Phœbus et l'amour sincère de Quasimodo. Le rêve aurait présenté le capitaine avec la voix rauque du

¹⁰ Edgar Mass, *op. cit.*, p.134.

¹¹ Arnaud Laster, « De quoi pourrait se composer une édition critique des textes de Jacques Prévert pour le film *Notre-Dame de Paris* » dans *Éditer des œuvres médiatiques*, sous la dir. de Paul-André Bourque, Québec, Nuit blanche éditeur, 1992, p.31.

¹² *Ibid.*, p.31-46.

bossu, offrant des fleurs à Esmeralda, comme le fait d'ailleurs Quasimodo pendant l'asile de la bohémienne. De même, l'image d'un sablier, autre suggestion de Prévert, ne sera pas retenue: l'objet aurait symbolisé le passage du temps et, par le fait même, le thème de la fatalité.

En fait, l'apport principal de Jacques Prévert au scénario concerne la reconstitution de l'atmosphère liée au peuple médiéval. Il compose plusieurs chansons, tant pour Esmeralda que pour les truands, mais aussi de petites comptines et chansonnettes qui se veulent traditionnelles et populaires. Plusieurs chansons seront par la suite éliminées, mais celles qui demeurent redonnent un rôle au peuple dans l'intrigue, personnage qui s'était perdu au fil des adaptations et que Hugo avait lui-même supprimé dans son opéra, mais qui constitue néanmoins un élément essentiel du roman. Dans l'ensemble, Prévert s'est montré fidèle au texte original. Toutefois, puisque la question de la censure avait été si importante dans l'élaboration du projet d'opéra de Hugo, il est difficile de passer sous silence les quelques éléments censurés pour le texte filmique.

Dès le début du tournage, les Américains auraient exercé des pressions pour obtenir une atténuation de la mise en cause du clergé et de l'Église dans le film:

M. Ben Hecht, scénariste yankee [sic], chargé de la version américaine de ce film, déclara – sans avoir lu l'œuvre originale – que l'adaptation de ce roman était trop anticléricale pour être présentée au public américain, qu'il y avait là-dedans un « archevêque » dont le comportement était incompatible avec sa sainte mission¹³.

¹³ Samuel Lachize, « ...Priez pour les adaptateurs! » dans *L'Humanité*, 22 décembre 1956, s.p.

Même s'il ne s'agit pas là d'une censure officielle, comme ce fut le cas en 1830, la requête est prise en considération. En effet, une critique trop violente du clergé pourrait avoir des conséquences néfastes pour la distribution du film aux États-Unis. L'archidiacre Frollo deviendra donc l'alchimiste Frollo et les allusions à la prêtrise se compteront sur les doigts d'une main: Frollo mentionne son état de chasteté et le roi Louis XI l'appelle « Révérend Maître ».

Ce type de censure est courant au cinéma à cette époque. Les Américains ont créé le bureau de censure Hays, dont le mandat est de passer les scénarios au peigne fin et de suggérer des modifications visant à ménager les susceptibilités des spectateurs étrangers, advenant une distribution internationale. Pour ne pas voir leur film refusé ailleurs dans le monde, les producteurs s'y plient: « La direction spirituelle du cinéma n'est pas un complot malheureusement, c'est une nécessité commerciale objective¹⁴. » La censure n'intervient donc plus seulement pour des questions de mœurs, mais pour garantir la rentabilité des productions américaines.

Quant à l'autocensure, elle s'avère toujours nécessaire, même 120 ans après l'opéra *La Esmeralda*, pour les mêmes raisons de bienséance qui avaient influencé Hugo. Elle renvoie surtout à l'intimité des protagonistes: le film ne présente aucune scène « osée » de nudité ou d'amour physique.

¹⁴ Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *op. cit.*, p.120.

En exploitant le média cinématographique, un art populaire favorisé par le contexte culturel des années 1950, l'équipe de production a tout mis en œuvre pour créer une adaptation digne de *Notre-Dame de Paris*: ressources financières de l'industrie, vedettes et respect des conditions particulières d'élaboration. Or, ces facteurs externes de production ont aussi influencé le contenu du film. Une analyse plus approfondie du texte cinématographique permettra de mieux comprendre l'ensemble des modifications internes qu'exige la nouvelle forme médiatique. Puisqu'il était impossible d'obtenir copie du scénario original du film, nous avons dû le retranscrire à partir du visionnement: la numérotation des scènes renvoie au document en annexe, qui tient lieu de scénario.

II - FACTEURS INTERNES: LE TEXTE

Même dans un contexte favorable à la commercialisation de l'œuvre hugolienne, il a fallu travailler à la transposer au cinéma. Les remaniements qu'a subis le texte original permettront d'établir ce que les scénaristes, y compris le réalisateur, ont voulu mettre en valeur et ce qu'ils n'ont pas cru bon retenir pour leur production.

a) le thème

Bien que le thème de la fatalité soit présent, il n'est fait aucune mention de la fatalité historique, celle qu'expliquait Hugo dans son chapitre « Ceci tuera cela ». Le thème de la fatalité perd quelque peu de son mystère puisque dans la préface qui tient

lieu d'ouverture, et qui propose -ou impose- une genèse mythique du roman, un fondu enchaîné vient substituer fatalité à ΑΝΑΓΚΗ (ananké). Ainsi, le spectateur sait pleinement de quoi il s'agit: « c'est sur ce mot qu'on a fait le livre¹⁵. » Alors que le thème était repris dans l'opéra par les paroles de la foule qui, au dénouement, criait: « Fatalité! Fatalité! », la fatalité du film de Delannoy est soulignée avec une clarté encore plus nette que dans le texte original, puisque le mot ΑΝΑΓΚΗ est inscrit sur le mur au moment même où Esmeralda doit être pendue. La caméra, suggérant le lien entre fatalité et mort, se substitue au narrateur du roman.

De plus, la mort des personnages, qui diffère à plusieurs occasions du texte romanesque, souligne particulièrement l'ananké des dogmes. Les différences en ce qui concerne la mort d'Esmeralda s'expliquent peut-être par le fait qu'elle se trouve toujours à l'église pendant l'attaque des truands. Le reste n'est qu'une suite logique d'événements. Comme son sommeil est troublé par l'assaut, la bohémienne s'approche de Quasimodo et s'aperçoit de la maladresse du bossu, qui tient front aux truands venus la sauver. (scène 34) Dans un élan conforme à sa nature, elle court ouvrir la porte de la cathédrale à ses amis; mais voilà qu'apparaissent les archers du roi, dépêchés pour mettre fin à la mutinerie. Esmeralda recevra une flèche mortelle, mais n'en sera pas moins pendue: « Même si elle est morte, qu'on la traîne au gibet. Elle a été jugée et condamnée. (scène 35) »

¹⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (op. cit.), p.30.

Ces paroles du procureur, qui tient à ce qu'Esmeralda connaisse une mort publique, montrent l'absurdité du procès intenté à la bohémienne. Elles s'apparentent à une autre de ses remarques, qui survient à la scène de la question, alors que la souffrance d'Esmeralda la pousse à affirmer sa culpabilité:

ESMERALDA: [...] Maintenant, j'avoue tout ce que vous voulez.

CHARMOLUE: Nous ne voulons rien d'autre que la vérité. Parlez. (scène 20)

La réplique n'apparaît pas dans le texte romanesque, mais elle correspond bien à l'idée que se faisait Hugo de la justice médiévale. Dans le chapitre où a lieu le procès de Quasimodo pour enlèvement, intitulé ironiquement « Coup d'œil impartial sur l'ancienne magistrature », il ridiculise le système judiciaire: « [maître Florian l'auditeur] renversa sa tête en arrière et ferma les yeux à demi, pour plus de majesté et d'impartialité, si bien qu'il était tout à la fois en ce moment sourd et aveugle. Double condition sans laquelle il n'est pas de juge parfait. » (Livre 6, chap. I, p.262)

L'épisode où Esmeralda ouvre la porte et reçoit une flèche fait en sorte qu'elle meurt dans les bras de Clopin Trouillefou, dont elle était plus près dans le film que dans le roman et, à plus forte raison, dans l'opéra. En effet, le chef des truands protège jalousement la gitane et n'accepte guère qu'un autre ait des droits sur elle:

COPPENOLE: [...] Ce n'est pas la modestie qui m'étouffe, mais j'ai compris: elle n'est pas pour moi.

CLOPIN: Elle n'est pas pour nous non plus, et pourtant, nous sommes ses rois.

COPPENOLE: Mais pour qui est-elle, alors?

CLOPIN: Dis-nous le, qu'on le tue! (scène 4)

De plus, le coup d'œil fâché qu'il lui lance quand elle affirme désirer épouser Gringoire est très révélateur. Ce rapprochement entre les deux personnages sera accentué par le destin tragique qu'ils connaîtront. Si, dans le roman, Clopin mourait au combat bien avant qu'Esmeralda ne soit pendue, il meurt cette fois après elle, à ses côtés, demandant pour une dernière fois aux archers du roi: « La charité! La charité pour elle, s'il-vous-plaît... (scène 35) » Un archer lui enfoncera une épée au cœur.

D'autres différences caractérisent la présentation de la mort de Claude Frollo. Contrairement à ce qui se passait dans le roman, où Quasimodo le surprenait pour le jeter en bas des tours, l'alchimiste va au-devant de la mort, paisible et résigné, les bras en croix, après avoir admis sa responsabilité dans la mort de la bohémienne:

Quasimodo: C'est à cause de vous... (Frollo hoche la tête. Quasimodo le jette dans le vide.)
(scène 35)

Même si le scénario appelle Frollo « alchimiste », pour des raisons de censure, la mort du personnage évoque la délivrance d'un ecclésiastique aux prises avec une passion qu'il ne pouvait espérer assouvir.

La mort des personnages souligne donc l'anankè des dogmes: les dogmes de l'Église, qui tiennent le personnage de Frollo et dont la mort seule peut le délivrer. Le film insiste aussi sur les dogmes de la société, qui condamnent les marginaux, en l'occurrence Quasimodo, Esmeralda et Clopin. En modifiant le dénouement de l'intrigue, le film est parvenu à traiter plus efficacement de fatalité.

b) l'intrigue

Dans l'opéra de Victor Hugo et de Louise Bertin, l'intrigue constitue la base du projet. Elle demeure importante pour le film, même si l'approche en est différente. Sauf pour ce qui est des quelques modifications attribuables à une censure préventive, le scénario du long métrage se veut généralement très près du roman; même les quelques idées nouvelles que suggère Prévert sont écartées. D'ailleurs, dès le début, le prologue du film place celui-ci sous l'autorité hypertextuelle du roman. L'introduction qu'a écrite Hugo est reprise intégralement par la voix off d'un narrateur extra-diégétique et l'image montre le texte tel qu'il paraît dans le livre. La signature de l'écrivain et la date – février 1831 – y apparaissent également, suivant la phrase « C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre. » La conclusion souligne de nouveau la dépendance du film par rapport au roman. En effet, comme le prologue, elle fait directement allusion au récit, dont le narrateur lit la fin (chapitre IV du livre 11, intitulé « Mariage de Quasimodo »). La mort de Quasimodo offre une matière unique à l'exploitation du média cinématographique. L'image nous présente le bossu qui se rend à Montfaucon et s'étend près du corps inanimé de la bohémienne; puis, les deux s'effritent. Un procédé technique, jouant de fondus enchaînés et d'images projetées en marche arrière, permet de voir les corps devenir poussière: c'est avec celle-ci qu'est signé le mot « fin ».

Tant les actions elles-mêmes que leur ordre demeurent identiques à celles du roman, de sorte qu'il serait de peu d'intérêt de résumer le scénario: les modifications au récit, généralement très légères, ont surtout trait à la présentation des personnages. Comme c'était le cas pour l'adaptation lyrique, le texte filmique s'en tient au fil principal, laissant de côté les digressions, les chapitres descriptifs et idéologiques, ainsi que le passé historique des personnages. Par contre, les personnages de Gringoire, du roi Louis XI, de Jehan et de l'aubergiste la Falourdel marquent un retour important par rapport à l'opéra.

Néanmoins, il est nécessaire de souligner deux modifications dans le récit, qui se trouvent dans l'épisode du procès et dans le dénouement. Bien qu'elles n'affectent pas l'intrigue de façon majeure, ces transformations proposent des perspectives totalement originales.

L'ensemble de la scène qui tient lieu de procès se déroule comme dans le roman. Le président de la cour accuse Esmeralda d'avoir eu commerce avec le diable, ce dernier ayant pris la forme de la chèvre Djali. La bohémienne, plutôt que de se défendre, cherche à savoir ce qu'il est advenu de Phœbus. Quant à la Falourdel, la tenancière de l'auberge où a eu lieu le crime, elle est appelée à témoigner sur les événements et sur le mystère de l'homme noir aperçu ce soir-là. Or Frollo, qui n'est nul autre que l'homme noir en question, fait partie du jury: là se trouve la nouveauté. À titre d'expert en sorcellerie, il est appelé à commenter les éléments de preuve du

procès. Ayant d'abord en tête de sauver Esmeralda, il tente de soulever un doute sur la réelle culpabilité de la bohémienne en détournant plutôt les soupçons vers cet homme noir que personne n'a pu identifier; mais quand il voit qu'Esmeralda garde toujours des sentiments pour le capitaine Phœbus, la jalousie le pousse à l'accuser formellement.

ESMERALDA: Vous pouvez me tuer puisque c'est ce que vous voulez, mais par pitié, répondez-moi: dites-moi s'il est encore en vie...

LE PRÉSIDENT: Oui, femme, et grâce à Dieu. Êtes-vous contente?

ESMERALDA: Contente? Il est vivant, et on me demande si je suis contente? Mais alors, pourquoi est-ce que je suis ici? Il a dû vous le dire que j'étais innocente!

LE PRÉSIDENT: Ce n'est pas de l'histoire écrite, le capitaine s'est borné à répondre qu'il n'en savait rien.

ESMERALDA: Il ne m'a même pas défendue? Pourtant, il sait bien que je ne l'ai pas frappé. Ou alors, s'il le croit, c'est encore plus triste, encore plus laid. Mais ça fait rien, je suis heureuse quand même, je ne lui ai pas porté malheur, l'amour lui a peut-être sauvé la vie.

FROLLO: L'amour... La vie... Voilà bien le langage d'une sorcière, de la plus dangereuse des sorcières. Et cet homme noir, possédé du démon, même si c'est lui qui a frappé contre son gré, sans aucun doute c'est cette créature du diable qui l'a ensorcelé! (scène 19)

Alors, comme dans le roman, le procureur envoie la gitane à la question.

Toutefois, tel qu'il est montré dans la citation ci-dessus, Esmeralda a déjà pris conscience de l'abandon de Phœbus, ce qu'elle ne fait que trois chapitres plus tard dans le roman, alors que les autorités s'apprêtent à la pendre (Livre 8, chap. VI, p.446-447). La torture l'encouragera rapidement à abandonner à son tour; c'est même avec une certaine vigueur qu'elle avouera sa culpabilité, ce qui constitue un formidable ajout:

Les puissances du mal, oui, je les connais. J'ai crevé les yeux d'un oiseau, son chant était trop beau; j'ai poussé dans la Seine un enfant qui riait, son rire était trop gai [...]. J'ai frappé Phœbus pendant qu'il m'embrassait. Et l'homme noir était là, qui me faisait danser. Oui, Djali, c'est le diable! (scène 20)

Ces deux ajouts à la scène du procès - la présence de Frolo et l'aveu d'Esmeralda - permettent, d'une part, de mieux cerner l'ambivalence de l'amour que voue Frolo à Esmeralda; d'autre part, de constater que la bohémienne du film, victime d'une injustice, s'implique davantage dans son destin, non seulement en choisissant délibérément la mort, mais en tentant de convaincre les membres de la cour de sa réelle culpabilité. Elle est ainsi moins passive que dans le roman, où elle donne un faible « oui » à toutes les accusations portées contre elle, qu'il s'agisse de sorcellerie, de culte ou de meurtre: « Elle leva sur le magistrat ses grands yeux fixes, et répondant comme machinalement, sans convulsion et sans secousse: - Oui. Il était évident que tout était brisé en elle. » (Livre 8, chap. II, p.405)

Le dénouement réserve également quelques surprises aux lecteurs du roman. En premier lieu, la « fuite » d'Esmeralda a été supprimée: il s'agit du chapitre où Frolo et Gringoire reprennent la gitane de son asile pour l'aider à fuir, alors que les truands s'apprêtent à assaillir la cathédrale (Livre 11, chap. I, p.582). Frolo y trouve alors une dernière occasion pour forcer Esmeralda à se donner à lui (p.592). Cette fuite permet en outre la rencontre d'Esmeralda et de la sachette, la recluse de la Tour-Roland qui s'avère être sa mère. L'histoire de la sachette et de sa fille enlevée par les bohémiens, qui constitue une digression par rapport à l'ensemble du roman, a aussi été retirée, laissant le spectateur et Esmeralda elle-même sans explication sur ses origines. Enfin,

la conclusion présente d'autres divergences en ce qui a trait à la mort des personnages principaux, comme nous l'avons vu plus tôt.

Comme la version cinématographique ne peut avoir l'appui du texte narratif pour exprimer certains traits des personnages, elle a dû procéder autrement pour les révéler. Les changements effectués dans le procès et dans le dénouement de l'intrigue originale confèrent une dimension nouvelle aux relations et à la psychologie des protagonistes: on y découvre ainsi une Esmeralda plus forte et un Frollo plus ambivalent.

c) les personnages et leurs interactions

En procédant à une analyse plus approfondie de chacun des personnages, il sera possible de mieux cerner les nuances que l'équipe de production a voulu apporter au texte de Hugo. La version cinématographique a conservé les principaux protagonistes du roman, en mettant toutefois l'accent sur certaines de leurs particularités.

Parmi les aspects les plus remarquables du personnage cinématographique d'Esmeralda, il faut souligner ses qualités morales. La bohémienne montre ici une force de caractère et une intelligence qui étaient moins aiguës dans la version romanesque. Tel que mentionné plus tôt, le procès permet de montrer sa lucidité: « Il est vivant... mais alors, pourquoi suis-je encore ici? (scène 19) » demande-t-elle légitimement. Dans la scène de la question, elle court à la délivrance de sa souffrance en s'inculpant du meurtre de Phœbus, sachant pertinemment que cet aveu la libérera

de la torture et la conduira à la mort. Esmeralda est également moins naïve dans sa relation avec Phœbus. Lors de leur rencontre à l'auberge, Phœbus tente de la séduire:

PHŒBUS: Si j'avais une sœur, je t'aimerais mieux que ma sœur. Si j'avais tout l'or du monde, je le jetterais à tes pieds. Si j'avais un harem...

ESMERALDA: ... « tu serais ma favorite ». menteur, je connais la chanson. (scène 17)

La bohémienne n'est pas dupe. Plus tôt, ce même compliment était adressé à Fleur-de-Lys, qui en avait été ravie. Esmeralda ne réagira pas du tout de la même façon: au lieu de rester béate de contentement, elle reconnaît le cliché et accuse Phœbus d'être comme tous les autres... bien qu'elle n'en soit pas moins follement amoureuse. Elle est consciente, mais son amour l'emporte sur la raison. Cet amour si vif, malgré les assombrissements causés par la bêtise du capitaine, est un signe de fatalité romantique chez Esmeralda, qui n'a vraiment aucune emprise sur son sentiment:

« Mais si je suis si triste, ce n'est pas que tu sois menteur: c'est que cela ne m'empêche pas de t'aimer. (scène 17) »

Le film présente aussi une Esmeralda pleine d'humour. Après son mariage avec Gringoire, elle se permet de taquiner celui-ci, mettant son courage à l'épreuve.

ESMERALDA: Six cents pages pour une étoile filante! Quelle fatigue! Mais maintenant, c'est fini. Plus de tracas là-dedans (pointe la tête de Gringoire): tu vas être truant.

GRINGOIRE: Truant?

ESMERALDA: Oui. La nuit, les gens vont dans les rues. Alors toi, tu les attends, et tu les tues.

GRINGOIRE: Oh, non!

ESMERALDA: Ou bien, tu les voles, señor.

GRINGOIRE: Non, je... je suis si maladroit!

ESMERALDA: Alors tu seras un mendiant, aveugle, manchot, estropié... enfin, tu as le choix.

GRINGOIRE: Non mais, je suis en excellente santé!

ESMERALDA: (éclats de rire) J'ai dit tout ça pour te faire peur. (scène 10)

Les notions de générosité et d'indépendance, intimement liées chez ce personnage féminin, s'affirment également dans ses actions. Ainsi, son mariage avec Gringoire est purement désintéressé, et elle continuera à jouir de sa liberté. C'est pourquoi elle affirmera à Phœbus: « Je ne suis pas sa femme. Je lui ai sauvé la vie, je ne lui ai pas donné la mienne. Je la garde pour moi ma vie. (scène 17) » De plus, Esmeralda montre un détachement face à l'argent: elle offre aux enfants de la rue les pièces que sa danse lui a permis de gagner (scène 3). C'est dans les faits que l'on constate les nombreuses qualités d'Esmeralda. Loin d'être le personnage féminin passif des écrits romantiques, elle affiche une détermination féministe et s'affirme davantage que dans le roman de Hugo. On la sent plus sûre d'elle et moins naïve.

Naturellement, bien qu'Esmeralda possède une grande âme et une force de caractère certaine, elle n'en est pas moins une jolie femme fort talentueuse. Comme la production est axée sur le visuel, on ne lésine pas sur la question en confiant le rôle à Gina Lollobrigida. Ce choix ne s'avère pas sans conséquence sur le scénario: entre autres, la version finale présente davantage de chansons italiennes au lieu de celles écrites par Prévert¹⁶. Le découpage technique laisse une large place à l'apparence physique, ainsi qu'aux talents de danseuse et de chanteuse de l'actrice: au début du film, près de quatre minutes sont entièrement consacrées à exposer le personnage par

¹⁶ Arnaud Laster, « De quoi pourrait se composer une édition critique des textes de Jacques Prévert pour le film *Notre-Dame de Paris* », *op. cit.*, p.38.

une danse et des chants exécutés sur la place publique, ce qui constitue un laps de temps important pour un film de moins de deux heures.

Pour ce qui est des origines de cette héroïne, la suppression de la sachette entraîne, comme dans l'opéra hugolien, la suppression du passé d'Esmeralda, qui devient ainsi une véritable bohémienne: le film ne fait allusion ni aux parents perdus, ni à l'amulette qui aurait permis de les retrouver.

GRINGOIRE: Esmeralda... Mais d'où sort-elle, cette Esmeralda?
 FROLLO: D'Égypte. (scène 3)

Ce passé mal défini d'une gitane venue de nulle part, ne connaissant ni tradition ni religion, lui confère un attrait mystérieux pour des hommes aussi conformistes que Frolo, Phœbus et Quasimodo. L'ignorance de sa véritable origine s'avère d'autant plus avantageuse qu'elle permet de renforcer l'exotisme du personnage romanesque et d'offrir le rôle à une actrice étrangère! Finalement, la Esmeralda de Delannoy emprunte beaucoup à son interprète, que ce soit sur le plan du caractère ou des attributs physiques. En offrant le rôle à Lollobrigida, on acceptait de modifier le personnage pour que celui-ci corresponde davantage à l'image déjà fort populaire de l'actrice italienne, qui devait marquer l'imaginaire de toute une génération.

Dans le film, la structure amoureuse dite *Tres para una* du roman est intacte. Le personnage de Quasimodo demeure relativement le même. La gentillesse du laid est aussi présentée par des gestes concrets: les fleurs qu'il apporte à Esmeralda, les soins qu'il lui procure. Cette relation entre la belle et la bête est au centre de l'intrigue: la

photo d'Esmeralda composera l'affiche, mais l'image du couple (la bohémienne qui offre à boire au bossu) est plus souvent utilisée pour représenter le film. Thème cher à Hugo, l'antithèse entre le sublime et le grotesque se trouve naturellement accentuée par la grâce de l'une et l'horreur des maquillages de l'autre. Malgré son importance moindre en comparaison avec Esmeralda, Quasimodo se fait généralement plus présent que dans le roman ou l'opéra, apparaissant dans la majorité des scènes.

Contrairement à la gitane, Quasimodo conserve en partie son passé, raconté ici par maître Charmolue, qui insiste surtout sur la bonté de l'archidiacre: « Maître Frolo l'a recueilli, s'est occupé de lui; il a même essayé, mais en vain, de lui apprendre à lire... (scène 12) » La scène tout entière fourmille de détails intéressants en ce qui a trait à la relation entre le bossu et son maître. Frolo emploie Quasimodo pour parvenir (ou tenter de parvenir) à ses fins, par exemple dans l'enlèvement de la bohémienne; puis, en cas d'échec, comme ici, il blâme la stupidité du bossu. D'abord, il prétend lui être attaché: « Je ressens les coups comme si moi-même étais frappé »; puis, il accuse la bohémienne de l'attirer: « Une bohémienne, une fille folle. Cette nuit, il s'est jeté sur elle. » Enfin, il excuse tout à fait son protégé:

FROLLO: Un homme qui vit en dehors des autres, au-delà de la vie, loin des femmes, ignoré, et peut-être méprisé des femmes, certains êtres comme ceux-là, la nature leur tend de très horribles pièges.

CHARMOLUE: On dit qu'en l'occurrence, le piège était fort beau.

FROLLO: La tentation n'en a été que plus horrible. (scène 12)

Nul doute que Frolo parle de lui-même, quand il fait allusion à cet « homme qui vit en dehors des autres »; Quasimodo lui sert de bouc émissaire. Le dialogue, plus que

l'image, permet au spectateur de comprendre cette relation entre « le chien et son maître¹⁷ », que le roman expliquait surtout par la narration.

Toutefois, le rapport de pouvoir va se transformer au cours du récit cinématographique. Lorsque Frolo s'introduit dans la chambre de la bohémienne à Notre-Dame, Quasimodo intervient; mais dès que le bossu se rend compte qu'il s'agit là de son maître, la situation change. Le texte romanesque exprime en ces termes la soumission de Quasimodo: « C'était maintenant le prêtre qui menaçait, Quasimodo qui suppliait. Le prêtre, qui accablait le sourd de gestes de colère et de reproche, lui fit violemment signe de se retirer. » (Livre 9, chap. VI, p.491) Alors, Esmeralda reprend le coutelas des mains de Quasimodo et défie elle-même l'archidiacre. Dans le film, cependant, la détresse d'Esmeralda éveille les sentiments du bossu, qui se chargera de défier l'archidiacre: il pointera son maître du doigt et lui indiquera la sortie. Tout au long du film par la suite, Quasimodo tentera de se soustraire à l'autorité de Frolo. Ainsi, comme Esmeralda, il fait preuve d'une plus grande indépendance, devenant un héros à part entière, et non plus uniquement l'ombre de son maître comme c'était le cas à l'opéra. La notoriété du « *hunchback* » aux États-Unis, pays producteur que l'acteur Anthony Quinn représente, n'est certes pas étrangère à cette nouvelle interprétation du personnage.

¹⁷ Titre du chapitre IV dans le livre 4 du roman. Ce chapitre est entièrement narratif.

Comme les autres personnages principaux du film, celui de l'archidiacre paraît avoir subi quelques transformations. D'abord, Frolo est sans conteste moins présent que dans le roman et l'adaptation étudiée précédemment. De plus, le scénario a voulu faire converger toutes ses actions vers un seul motif: la jalousie, qui le pousse à agir de façon illicite. Même si son état de prêtre est passé sous silence, le sentiment du personnage s'explique principalement par le vœu de chasteté qui le contraint à renier sa sexualité. Le véritable combat intérieur de Frolo opposera son choix de la prêtrise et son impulsivité. Puisque son état lui enlève le droit au plaisir et celui de désirer la jolie femme dont rêvent tous les personnages masculins, il cherche à prendre ces droits de force, sous le coup de l'impulsion. C'est ainsi qu'après avoir entendu le chant de la gitane, il commande son enlèvement à Quasimodo:

QUASIMODO: Maître, vous n'êtes plus pareil. Vous avez du malheur?

FROLLO: Du malheur. Qu'ai-je d'autre ici-bas que du malheur? C'est la fête pour les autres et jamais pour moi. Va me la chercher.

QUASIMODO: Maître, elle est si belle!

FROLLO: Tant pis pour elle, tant pis pour moi. Est-ce ma faute si elle danse, si elle remue, si elle est vivante? Est-ce ma faute si ça existe la beauté? Est-ce ma faute si elle me rend fou comme les autres? Va! (scène 6)

Dans le roman, cette scène ne semble pas conduite par l'impulsion de Frolo; au contraire, le coup est prévu: Esmeralda marche dans la rue où Quasimodo l'attend.

Artiste pratiquant son métier en public, la bohémienne appartient en quelque sorte à tout le monde, ce qui exaspère l'archidiacre, dont la jalousie devient exacerbée; mais ce sentiment sera accru quand la rivalité prendra la forme du capitaine Phœbus. Le crime de Frolo est donc prévisible; mais, contrairement au

roman où il a prémédité sa vengeance¹⁸, Frolo agit cette fois par impulsion. Après avoir appris par hasard que Phœbus doit rencontrer Esmeralda à l'auberge, il se tient près de la fenêtre pour observer les amoureux. Quand le séduisant capitaine retire le couteau de la bohémienne et le jette par la fenêtre, Frolo s'en empare pour poignarder son rival. Dès que la jalousie l'interpelle, il ne peut s'empêcher d'y répondre. Une troisième scène, propre à la version cinématographique, nous révèle l'impulsivité de l'archidiacre: il s'agit une fois de plus de la scène du procès. Frolo s'apprête à défendre la bohémienne pour la sauver des griffes de la justice, mais quand il constate qu'elle aime toujours le capitaine, la jalousie le conduit à se servir de son expertise en sorcellerie pour l'accuser formellement.

Néanmoins, la jalousie fait plus que pousser Frolo à agir impulsivement, elle le mène au crime prémédité. Dans le roman, c'est le roi qui décide de violer l'asile de Notre-Dame pour calmer la sédition populaire et Frolo, au fait de tout, profite du tumulte pour tenter de s'évader avec Esmeralda. Dans le film, il demande plutôt au roi de briser l'asile de Notre-Dame parce qu'il ne peut supporter l'amitié que porte Esmeralda à Quasimodo, qui la protège. La bohémienne devra mourir, mais pas le bossu: « Viens avec moi, Quasimodo, tu peux encore être sauvé. (scène 31) » Dans son interprétation du personnage de Frolo, le film insiste sur la jalousie grandissante

¹⁸ Frolo insiste auprès de Phœbus pour avoir une preuve de son rendez-vous avec Esmeralda et demande à être caché dans un coin de la chambre. « Vous m'aimez! dit [Phœbus] avec transport, et il jeta son bras autour de la taille de l'égyptienne. Il n'attendait que cette occasion. Le prêtre le vit, et essaya du bout du doigt la pointe d'un poignard qu'il tenait caché dans sa poitrine. » (Livre 7, chap. VIII, p.380-381)

de l'archidiacre, qui le fait passer d'actes impulsifs aux gestes prémédités les plus monstrueux. Si Frollo agit sous le coup de l'émotion, nous pouvons dire qu'il conserve une part d'humanité, mais le crime prémédité le rend véritablement diabolique. Il exprime bien quelques remords à l'idée de perdre son âme, mais il ne croit pas moins qu'Esmeralda mérite la pendaison (scène 23). Pourtant, le roman laisse entendre que Frollo est bel et bien capable d'amour et de don de soi: il a aimé son frère Jehan et c'est par dévouement qu'il a choisi d'élever Quasimodo. En réduisant ce personnage à la jalousie qu'il éprouve pour tout ce qui concerne Esmeralda, le film a dû abandonner plusieurs des nuances qu'apportait le roman, et a confiné le personnage au rôle stéréotypé et univoque du vilain.

Le troisième amoureux d'Esmeralda, Phœbus, subit des transformations plus subtiles. Comparativement au roman, le personnage filmique est moins sournois, plus franc. Pris en flagrant délit, il doit avouer sa liaison avec la bohémienne à la famille Gondelaurier, comme il le faisait d'ailleurs dans l'opéra.

ALOYSE DE GONDELAURIER: Peuh! le droit d'asile! Penser que de nos jours, une païenne, une créature du diable, puisse se promener sur le toit de la maison de Dieu! Asseyez-vous.

Phœbus, vous avez été blessé, par sa faute.

PHŒBUS: Fleur-de-Lys, hélas, est plus blessée que moi. Et par ma faute. Mais où est-elle que je puisse au moins plaider ma cause? (scène 27)

Il ne feint pas l'innocence, quoiqu'il n'ait pas tellement le choix car Fleur-de-Lys se montre beaucoup moins crédule que dans le roman. Le film permet aussi de constater quelques nuances dans la façon dont le capitaine aborde Esmeralda: son approche est plus directe. Ainsi, immédiatement après l'avoir sauvé des mains de Quasimodo, il

l'emmène à l'auberge. La gitane lui glissera des mains, mais le premier contact aura déjà opéré ses charmes. À part ces deux modifications mineures, le personnage n'a pas changé.

Les personnages secondaires ont également leur place dans cette production. Aussi, Clopin, plus présent que dans le roman ou l'opéra, combine à lui seul l'ensemble des répliques attribuées aux mendiants dans le roman. Il se manifeste surtout dans les transitions entre les scènes privées, qui se déroulent entre les personnages principaux, et les scènes publiques, qui exposent le peuple. Lorsque le spectateur entend « La charité! », qui apparaît dans le scénario à plus d'une dizaine de reprises, il sait immédiatement que Clopin et les truands sont là, invisibles mais audibles. Ces paroles donnent le ton et contribuent à recréer une atmosphère populaire et médiévale.

Comme Clopin, son digne représentant, le peuple obtient sa large part dans cette production. Prévert a écrit de nombreuses chansons pour lui, qui servent de toile de fond à de nombreuses scènes, dont plusieurs favorisent l'essor du peuple: la présentation du mystère et la Fête des Fous, les châtiments et exécutions publics, et la Cour des Miracles. Pour l'assaut de Notre-Dame, les paroles du roman sont mises en chanson. Quant à l'annonce de l'exécution par une mendiante qui chante la nouvelle, les paroles sont empruntées directement au livret d'opéra fait par Hugo lui-même, qui devient de la sorte un texte intermédiaire. Outre les chansons composées pour lui, le

peuple obtient le droit de parole: lorsqu'il s'adresse à Frolo, qui se montre toujours très dur envers lui, ses mots gardent une pointe d'ironie.

HOMME: Et si t'es pas content, figure de carême...

AUTRE HOMME: ...on te change de costume!

FEMME: Dans le costume d'Adam, tu serais beau comme tout. (scène 2)

Dans l'ensemble du long-métrage, l'effervescence du peuple se fait sentir, situant ainsi l'intrigue dans le contexte socio-historique du roman.

De façon générale, les personnages paraissent demeurer les mêmes. Toutefois, une sélection s'est opérée, pour des raisons de temps, d'espace ou de commercialisation, ce qui entraîne souvent une modification des actions illustrant les caractères. Ces choix, effectués sans briser l'image connue des personnages, n'affectent aucunement le déroulement de l'intrigue. La transmodalisation a remodelé les deux personnages principaux, Esmeralda et Quasimodo, afin de les rendre plus importants, plus forts. On a également cédé une plus large place au peuple. Par ailleurs, l'archidiacre s'efface quelque peu derrière la façon manichéenne dont on le présente, laissant de côté tout ce qui constituait la véritable dualité de Frolo: le bien et le mal à la fois.

d) le temps et l'espace

Dans la transition du roman au film, la temporalité a subi des compressions propres à la spécificité du média. Comme la fatalité liée au passage du temps n'est pas un thème exploité par le film, la cathédrale n'est plus un élément chronotopique

complet. Par contre, l'édifice représente toujours une transition pour les personnages d'Esmeralda et de Quasimodo: aussitôt son seuil franchi, c'est la mort qui les attend. D'ailleurs, la pendaison de la gitane a lieu sur la place du Parvis, juste devant l'église. au lieu de se situer sur l'autre rive, à la place de Grève.

Puisque l'intrigue est conforme et fidèle à l'hypotexte, tous les lieux des principaux fils d'intrigue exploités se trouvent dans le film. Le déroulement est chronologique comme dans le roman, si on exclut de celui-ci le retour en arrière qui sert à raconter l'histoire de la sachette, mère d'Esmeralda.

e) les unités de style propres à l'écriture hugolienne

Fidèle au roman sur le plan de l'intrigue, des personnages et de l'espace, l'hypertexte filmique se devait aussi d'intégrer les particularités de l'œuvre hugolienne, celles qui confèrent un cachet particulier et typique au texte.

Par exemple, le regard offre une perspective primordiale chez Hugo. La version filmique de *Notre-Dame de Paris* ne pouvait manquer à l'appel de l'auteur pour transposer magnifiquement ce regard à l'écran. D'une part, et là se trouve la force de l'art cinématographique, la caméra semble emprunter le regard du narrateur pour construire les images: celles-ci correspondent aux descriptions du texte romanesque. Contrairement au lecteur du roman, qui doit activement reconstituer en imagination l'aspect visuel des lieux et le déroulement des actions à partir des mots, le cinéphile n'a qu'à consommer ce lot d'images que l'équipe de production a bien voulu

interpréter pour lui en se faisant elle-même lectrice du roman. À l'instar du texte romanesque, le film offre une vue de la Cour des Miracles, de la place de Grève, du cimetière Montfaucon, de la Fête des Fous avec concours de grimaces, danses et procession. Ces images occupent une place de choix dans l'ensemble de la production. Il en est de même de la cathédrale, toujours à l'arrière-plan mais omniprésente dans plusieurs scènes: la tentative d'exécution de la bohémienne, l'intervention de Quasimodo pour demander asile, et l'assaut des truands.

La caméra ne se cantonne pas au rôle de narrateur cependant: elle sait jouer des points de vue par le biais de différents personnages qui forment le *tres para una* de cette version cinématographique. À ce sujet, la remarque de Jacques Prévert dans le traitement scénaristique est éloquente: « Dans son œil borgne, Quasimodo a un regard de voyant. L'archidiacre avec ses deux yeux un regard de voyeur et Phœbus, le séducteur, le très pauvre regard du possesseur.¹⁹ » Reprenant la notion de transgression par le regard, idée dont s'enrichit le roman, plusieurs extraits encouragent le voyeurisme des personnages comme du spectateur, puisque celui-ci assiste parallèlement à ces scènes.

Le premier regard demeure celui de l'archidiacre. Dès le début du film, Frollo observe, par un vitrail de la grand'salle et à l'insu des autres spectateurs, la bohémienne qui exécute une danse (scène 3). La caméra montre parallèlement le

¹⁹ Jacques Prévert, cité dans Arnaud Laster, « De quoi pourrait se composer une édition critique des textes de Jacques Prévert pour le film *Notre-Dame de Paris* », *op. cit.*, p.33.

regard du prêtre et la scène de la danseuse, ce qui laisse subtilement deviner le désir du prêtre pour la bohémienne. La scène du baiser d'Esmeralda et Phœbus est également vue à travers les yeux de Frollo (scène 17): cette fois, son regard trahit sa jalousie. Toujours, Frollo voit sans être vu de personne, sauf du spectateur. Le point de vue de l'archidiacre permet encore l'observation du personnage de Quasimodo. Dans un premier lieu, Frollo perçoit le regard d'amour que lance le bossu, du haut des tours de Notre-Dame, à la bohémienne (scène 13); puis, son regard de tristesse sur Esmeralda pendue (scène 34). Même s'il est posé par hasard, ce regard transgresse l'interdit puisqu'il voit ce qui ne doit pas être vu, surprend une émotion intime.

Quasimodo épiera à son tour les gestes de son maître. Apercevant la colère du prêtre du haut de Notre-Dame, il intervient pour appuyer Frollo face à la foule (scène 2). Mais surtout, Quasimodo est témoin quand Frollo grave « ΑΝΑΓΚΗ » sur le mur (scène 21); du même coup, il voit qu'en bas, Esmeralda est menée au gibet: le regard établit un lien explicite entre la gravure et la pendaison, mais Quasimodo voudra déjouer la fatalité en sauvant la bohémienne. C'est également ce regard qui révèle la grandeur de l'amour que porte Quasimodo pour Esmeralda. D'abord, du haut des tours, il la regarde danser. Après qu'il l'a sauvée, la relation entre les deux protagonistes devient plus amicale, mais l'œil du bossu pour la gitane ne change pas. Quand elle dort, il l'observe (scène 34). Quant au troisième membre du *tres para una*, Phœbus, l'image cinématographique lui confère effectivement un regard très pauvre,

qui se pose sur Esmeralda comme sur un objet qui lui serait dû: « Ah, tu es trop belle pour attendre le jour. (scène 7) »

Dans la photographie du film, l'angle emprunté est souvent celui suggéré par le roman. C'est bien par l'image que l'on retrouve les principales antithèses hugoliennes, tels le grotesque ou le sublime, par le biais des personnages. Il arrive néanmoins qu'une image ajoute une dimension nouvelle à la scène, tout en respectant la perspective envisagée par Hugo. Dans un chapitre du roman intitulé « Fièvre », le narrateur présente l'archidiacre Frollo nageant en plein délire parce qu'il croit Esmeralda morte par sa faute. Il erre dans Paris, laissant place à l'écriture rythmée de Hugo décrivant ses émotions. « Il ne savait plus où il était, ce qu'il pensait, il rêvait. Il allait, il marchait, il courait, prenant toute rue au hasard, ne choisissant pas, seulement toujours poussé en avant par la Grève, pas l'horrible Grève qu'il sentait confusément derrière lui. » (Livre 9, chap. I, p.451) La scène correspondante dans le film ne prend pas l'optique de la description narrative et ne laisse pas place à l'errance. Quand la Falourdel, tenancière de l'auberge où Phœbus s'est fait poignarder, et le nain qui l'accompagne toujours surprennent Frollo en plein délire, ce dernier laisse entrevoir les tourments de son âme.

FROLLO: Figures d'enfer, que venez-vous chercher ici?. Elle était coupable, vous entendez? Coupable de vivre, coupable d'exister, coupable comme vous, comme ce pauvre idiot, coupable comme moi! Maintenant, la chose est accomplie, que son âme repose en paix. Et mon âme à moi, la mienne, mon Dieu, la mienne! (scène 23)

Ajout significatif, le retour sur les lieux du crime qu'effectue Frolo dévoile les remords de sa conscience. Bien sûr, il cherche à se convaincre de la culpabilité d'Esmeralda, mais n'en questionne pas moins son propre salut. Or, contrairement au chapitre « Fièvre » du roman, cet extrait a des témoins, qui jouent ainsi le rôle d'observateurs comme le ferait un narrateur omniscient. Si l'archidiacre qualifie ceux-ci de figures diaboliques, c'est qu'ils forment le miroir de son âme.

Par ailleurs, les grands chapitres descriptifs du roman, tel celui qui offre l'image d'un Paris médiéval vu à vol d'oiseau, ne sont pas pleinement exploités: il est aisé de comprendre les difficultés, techniques et financières, qu'aurait entraînées une telle reconstitution historique. Bien que l'œil de la caméra ait permis d'exploiter plusieurs des possibilités du regard hugolien, le film ne peut que demeurer dans les limites techniques propres à son époque.

De plus, l'image poétique n'est pas exploitée comme Hugo l'aurait fait. Les registres métaphoriques auxquels le lecteur avait droit dans le roman, et qui subsistaient jusqu'à un certain point dans l'opéra, ont été supprimés. Prévert offre une poésie propre à son talent, mais toujours exprimée par le peuple, laissant ainsi de côté les grandes métaphores de Hugo. Ce langage poétique se retrouve principalement dans les chansons, mais aussi dans les comptines et les moqueries, comme le montre l'exemple suivant:

Quasi-Quasimodo
 Sonneur de Notre-Dame
 Tu nous casses les oreilles

À nous et à nos femmes!
 Mais t'es sourd comme un veau,
 Quasi-Quasimodo! (scène 2)

De même, le film utilise de petites chansons, scandées à la fête populaire (« Vive les papes et vive les papesses » de la scène 2) ou d'autres paroles, qui se veulent plus poétiques, où la présence de Prévert se fait sentir:

FOULE (chantant): La vie est belle!
 LA MORT: Que fais-tu là tout seul par une pareille nuit!
 FEMME: Viens avec nous, l'ami. Cette nuit, c'est l'amour.
 LA MORT: Cette nuit, c'est la vie! (scène 5)

C'est également par le biais d'une forme de littérature orale que les nouvelles circulent dans la population, comme le prouve cette chanson d'une mendicante aveugle, tirée directement de l'opéra *La Esmeralda*²⁰:

À Notre-Dame,
 Venez tous voir
 La jeune femme
 Qui meurt ce soir!
 C'est une chose affreuse,
 Ce que c'est que de nous!
 La pauvre malheureuse!
 Venez, accourez tous!
 Vive aujourd'hui, morte demain!
 Doux Jésus, tendez-lui la main.
 [...]
 Cette bohémienne
 a poignardé, je croi, (sic)
 Un archer capitaine
 le plus beau qu'ait le roi!
 [...]
 Eh quoi si belle
 et si cruelle,
 entendez-vous?
 Comment y croire?
 l'âme si noire
 et l'œil si doux! (scène 21)

²⁰ Victor Hugo, *La Esmeralda* (op. cit.), acte IV, scène 4, p.1367.

Les plus belles chansons sont toutefois réservées à Esmeralda, elle-même auteure et compositrice:

Pas de rideau sur le rivage, pas de verrou dans la forêt.
La belle qui court, la belle qui nage, n'est vêtue que de ses secrets.
Seul le soleil pourrait la délivrer... (scène 10)

La poésie du film sert avant tout l'expression du peuple, alors on en vient à supprimer la poésie par métaphores, dont celle de l'araignée et la mouche, qui formaient l'image centrale du roman. Peut-être était-elle trop digressive? Puisque Hugo est connu pour céder souvent, en cours de récit, au désir de la digression, il est pertinent d'évaluer à quel point le texte filmique intègre la digression hugolienne à l'intrigue. Comme il a déjà été discuté au chapitre précédent, le discours digressif constitue l'intention réelle du roman puisqu'il comprend les grandes thèses de Hugo sur la mort de l'architecture et la naissance de l'imprimerie. Néanmoins, Hugo ne digresse pas toujours sérieusement: il s'adonne souvent à de petites anecdotes dont on retrouve les traces à deux occasions dans le récit cinématographique. C'est d'ailleurs par le biais du peuple que sont racontés ces faits anecdotiques. Le premier exemple renvoie à l'histoire du cochon pendu, racontée en ces termes dans le roman: « Rien de plus simple alors qu'un procès de sorcellerie intenté à un animal. On trouve, entre autres, dans les comptes de la prévôté pour 1466, un curieux détail des frais du procès de Gillet-Soulart et de sa truie, exécutés pour leurs démerites, à Corbeil. » (Livre 8, chap. I, p.397) Le scénario insère l'anecdote dans une conversation:

FEMME: C'est vrai qu'on va pendre aussi la chèvre?

HOMME: Et pourquoi pas! L'année dernière, ils ont bien pendu un cochon! (scène 21)

De plus, un commentaire faisant allusion à la justice du roi parvient à se glisser dans une discussion apparemment anodine:

CLOPIN: Tiens, un être humain en danger de mort. Pauvre homme. Que voulez-vous, mes petites chattes, la justice sera faite puisqu'elle est demandée. Ici, pour la justice, le bon roi Louis XI ne peut rien nous envier.

FEMME: Pourtant, il s'y connaît avec ses bonnes vieilles cages dont il a le secret.

CLOPIN: Les cages du roi sont bien trop petites pour moi. (scène 9)

Dans le roman, ces cages sont présentées au chapitre réservé au roi, intitulé « Le retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France ». Le film montre également ces cages dans la scène où Frolo visite le roi pour lui demander de briser l'asile de Notre-Dame.

Souvent, la digression a simplement pour but de ralentir le rythme de l'action, si l'on tient pour acquis qu'elle constitue « un changement de degré du texte caractérisé par un oubli momentané de l'action²¹. » Dans le roman, le chapitre « Fièvre » scrute en profondeur le délire de Frolo: il constitue un segment digressif puisqu'il survient à un moment où l'action atteint un certain paroxysme, lorsque Quasimodo sauve Esmeralda de la pendaison. Alors que Frolo délire, le lecteur sait qu'Esmeralda n'est pas morte. Cependant, le moment choisi dans le film pour faire allusion à cette fièvre ne correspond pas à celui du roman, car on a tenu à garder le

²¹ Maurice Laugaa. « Identifier la digression », *Textuel*, n° 28. 1994, p.104.

spectateur en haleine. Ce chapitre ne joue donc plus le rôle de digression. Quant aux autres chapitres digressifs, ils sont complètement écartés du scénario.

Les nombreuses transformations, qui ont mené du texte romanesque à la production cinématographique de Jean Delannoy, sont difficilement dissociables du contexte socio-culturel de l'époque. En effet, la popularité des vedettes, les sources de financement favorisant les coproductions, ainsi que les adaptations précédentes de *Notre-Dame de Paris*, n'ont pu qu'influencer le processus de transmodalisation. Bien qu'une certaine censure et même une autocensure aient nécessité quelques arrangements, il s'avère que l'intrigue, hors deux changements importants, est demeurée principalement la même. Par leur caractère et leurs actions, les personnages concordent avec le style hugolien: les modifications apportées permettent d'insister sur certains aspects, catégorisant parfois le personnage, mais gravant ainsi des images durables dans la mémoire des spectateurs. Esmeralda et Quasimodo sont particulièrement mis en valeur dans cette production, et même le peuple sort de son anonymat! L'ensemble du scénario montre également une volonté d'adhérer aux propriétés textuelles associées à l'écriture hugolienne, que ce soit par le regard, la digression ou la poésie; les dialogues transmettent souvent le discours narratif de *Notre-Dame de Paris*, et la caméra a su transposer les points de vue sur grand écran.

Edgar Mass a reproché au film d'être une version « trop près du texte », qui ne tenait pas compte de la spécificité de la pratique cinématographique, indiquant par là

que la valeur esthétique du film avait été laissée de côté au profit des vedettes qui en ont fait un film à succès commercial²². Jean Delannoy n'aurait donc pas adapté le roman au support médiatique spécifique qu'est le cinéma, il n'en aurait pas fait une lecture cinématographique: mais on reproche surtout à son film d'avoir voulu connaître du succès. Pourtant, n'est-ce pas là une marque caractéristique du cinéma? En se servant de l'image, mais aussi en adhérant au contexte cinématographique particulier de l'époque, la production de cette adaptation a tenu compte de la spécificité de la forme médiatique choisie qui a forgé, bien malgré elle, le texte filmique. Or, deux commentaires peuvent surgir: ou l'on déplore cette médiatisation de la littérature qui dénature un grand classique et qui vieillit mal, vu l'évolution rapide de la cinématographie; ou l'on félicite la production d'avoir su toucher un nouveau public en le séduisant par les attraits connus du cinéma que sont les vedettes. C'est d'ailleurs l'avantage qu'y voit Marius-François Guyard, dans sa présentation du roman pour les éditions Garnier, où il affirme que « c'est un fait que *Notre-Dame de Paris* a toujours des lecteurs; leur troupe vient de se renforcer des admirateurs de Mlle Lollobrigida. » La valeur du roman tient surtout à son style, « tant mieux pour ceux qui lisent *Notre-Dame* comme un beau roman²³. » Ainsi, aujourd'hui encore, l'œuvre touche un public de plus en plus vaste.

²² Edgar Mass, *op. cit.*, p.137.

²³ Marius-François Guyard, *op. cit.*, p.XXXII.

CHAPITRE TROISIÈME

Mise en parallèle et analyse

Dans les chapitres précédents, l'analyse des hypertextes de *Notre-Dame de Paris* a permis de souligner l'importance des différentes modifications apportées à l'hypotexte. On ne saurait trop insister sur celles-ci car elles établissent le fondement de l'adaptation, et en viennent à modifier, voire à remplacer, les idées originales de l'œuvre romanesque, pour enfin permettre l'émergence d'un nouveau texte qui deviendra une œuvre à part entière.

À la lumière des réflexions de Gérard Genette sur l'hypertextualité dans *Palimpsestes: la littérature au second degré*, nous avons effectué une étude des adaptations tenant compte de quatre transformations textuelles fondamentales, qui constitueraient les différences entre l'hypotexte et l'hypertexte. Après avoir dégagé et répertorié l'ensemble de ces modifications, nous procéderons à la comparaison directe de leurs principales différences et similitudes afin de mettre en évidence les tendances les plus marquantes des adaptations. Comme les raisons profondes qui ont motivé certains choix ne sont pas toujours connues, l'analyse comparative devra se limiter à mettre en parallèle les choix effectués pour adapter l'œuvre romanesque et à évaluer les effets de ceux-ci. De là seront formulées certaines hypothèses, qui tenteront d'éclaircir le mystère qui se cache derrière chaque nouvel hypertexte.

I - MISE EN PARALLÈLE DES HYPERTEXTES

Dans ce premier segment, les transformations et les effets identifiés à chaque hypertexte seront confrontés. Afin de cerner ce qui distingue les deux hypertextes de leur modèle littéraire et ce qui les différencie l'un de l'autre, chacune des catégories présentera les principaux changements qui y surviennent.

a) le thème

Dans le roman, la fatalité est traitée sous deux aspects principaux: la fatalité reliée à l'architecture et à l'imprimerie, qui règle le sort de l'humanité en jetant celle-ci dans une nouvelle ère, et la fatalité des personnages, qui façonne leur vie tout au long du roman, et ultimement, dans son dénouement.

Indépendamment du média, la fatalité reliée à l'architecture et à l'imprimerie a été rayée des adaptations. Il peut, en effet, s'avérer extrêmement complexe de transposer à l'opéra et au cinéma un thème essentiellement exprimé dans les digressions du roman. L'une d'entre elles, fondement du thème de la fatalité, survient lors d'une conversation entre Frolo et le roi Louis XI (livre 5, chapitre I). Elle est lancée par les paroles mystérieuses du premier, puis expliquée par le narrateur: « Nos lectrices nous pardonneront de nous arrêter un moment pour chercher quelle pouvait être la pensée qui se dérobait sous ces paroles énigmatiques de l'archidiacre: *Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice.* » (Livre 5, chap. II, p.237) Et voilà Hugo lancé dans une de ses digressions les plus célèbres. Bien que cet écart par rapport à la ligne

directrice de l'intrigue soit intimement lié au dialogue, il paraîtrait invraisemblable, mais surtout sans intérêt pour le but que se donne chaque adaptation, de récupérer cette idée de Hugo dans les paroles de l'ecclésiastique: le discours sur la fatalité historique n'a aucune conséquence sur l'ensemble de l'intrigue. En effet, la fatalité de la cathédrale, destinée à se faire dépasser par le livre, est prévue à long terme, au-delà du temps du récit. Or, si le texte littéraire place la cathédrale au centre du roman, l'opéra, quant à lui, ne s'intéresse principalement qu'à l'intrigue, et le film met surtout l'accent sur les personnages: nul besoin essentiel alors, ni pour l'un ni pour l'autre, de discuter du sort de la cathédrale et, par le fait même, du thème de la fatalité historique.

Néanmoins, la fatalité des personnages n'a pas subi le même sort. Elle est incluse dans le déroulement de l'intrigue du roman comme dans celle des deux adaptations, quoique chacune d'elles ait traité ce thème différemment. Dans les trois textes, l'anankè des dogmes se place au cœur de la vie des personnages sur qui il a de nombreuses répercussions; c'est au dénouement, toutefois, que se constatent les écarts hypertextuels par rapport à la façon dont le roman traite la fatalité des personnages.

Dans l'écriture du texte lyrique, Hugo avait l'intention de respecter la fin tragique du roman. Un scénario retrouvé, qui constituerait le scénario primitif du livret¹, témoigne de cette volonté, car l'auteur y propose deux dénouements possibles

¹ Voir A. Laster, « La Esmeralda. Notice. », *op. cit.*, p.1469.

dans lesquels Esmeralda et Frollo meurent comme dans le roman. Hugo avait même songé au décor: pour permettre l'interaction des personnages avec la cathédrale, on aurait fait déplacer celle-ci, quand Quasimodo y monte et quand Frollo en tombe; malheureusement, les producteurs avaient déclaré la chose impossible². Également, les limites techniques de l'époque - ou serait-ce une question de censure? - empêchent la pendaison d'Esmeralda, et Quasimodo ne peut certes pas être réduit en poussière sur scène. C'est ainsi que la fatalité, dont les conséquences doivent subir d'importantes transformations, se jette sur le couple d'amoureux, que la mort du capitaine séparera. Pour les autres personnages, qui vivent un destin différent, la finalité est la même: Frollo ne pourra jamais assouvir le désir qu'il a pour Esmeralda, car il est publiquement accusé de meurtre, et Quasimodo, rejeté même des scènes qui lui revenaient, ne connaîtra pas le bonheur auprès de celle qu'il aime. À la fin du livret, les cris du peuple concluent pertinemment l'intrigue: « Fatalité! Fatalité!³ »

Pour expliquer ce finale inusité, les contraintes reliées au temps sont sûrement aussi à prendre en considération. L'opéra a dû réduire la durée de l'intrigue, dont elle ne peut se permettre une trop longue élaboration. Hugo surmonte l'obstacle en tronquant le texte des trois chapitres qui composent son dénouement romanesque original.

² Adèle Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, Eugène Fasquelle, 1927, vol. 3, p.201.

³ Victor Hugo, *La Esmeralda (op. cit.)*, acte 4, scène IV, p.1371.

Par rapport à l'opéra du XIX^e siècle, le cinéma moderne est beaucoup moins limité sur le plan technique. Le scénario du film s'est d'ailleurs montré très fidèle au roman: Esmeralda est pendue, Frollo est jeté du haut des tours de Notre-Dame et Quasimodo est réduit en poussière à Montfaucon. Bien que certains ajouts soulignent davantage l'ananké relié aux dogmes, la fatalité agit en tout point exactement comme dans le roman. Ainsi, le traitement du thème de la fatalité semble se conformer, dans les deux hypertextes, à la spécificité des deux médias: alors que l'opéra se heurte aux limites techniques de la scène, le film bénéficie du potentiel cinématographique.

b) l'intrigue

Sur le plan de l'intrigue, la principale différence entre les récits cinématographique et lyrique, et la seule qui soit fondamentale, se situe dans le dénouement, que l'opéra avait tronqué. Cette différence est importante car la fin d'un récit lui donne tout son sens, ce qui confirme à quel point l'opéra est différent du roman. Puisque le drame préoccupait particulièrement l'auteur du livret *La Esmeralda*, il importait de conformer le texte aux exigences du genre lyrique, ce qui expliquerait les nombreux remaniements de l'intrigue, dans l'ensemble plus importants à l'opéra que dans le film. Sur le plan des unités d'action, l'opéra se révèle davantage contraint par sa spécificité, qui nécessite de réduire considérablement le temps du récit. Le film se montre plus fidèle à l'hypotexte, car ses limites sont moindres. Par ailleurs, rarement le film s'est-il livré à des opérations que l'opéra

n'avait d'abord proposées. En fait, certains points communs aux deux textes étudiés permettent de mieux cerner le processus d'adaptation auquel se sont livrés Hugo pour son livret et Prévert pour le scénario cinématographique, et révèlent des parallèles inusités entre les deux genres. En voici les principaux exemples:

- *La suppression de l'histoire de la sachette, mère d'Esmeralda.* À prime abord, cette modification s'explique difficilement. Dans le livret d'opéra, Hugo l'avait peut-être supprimée par nécessité, pour que l'intrigue ne soit pas trop longue ni trop complexe; car un récit oral ne peut obtenir toute l'attention d'un récit écrit, surtout quand divers éléments réclament cette attention: voix, décor, costumes... De plus, l'histoire de la sachette fait appel, dans le roman, à un retour en arrière impossible sur scène à moins d'être raconté. De nécessaire, ce nouveau statut de l'héroïne est pourtant devenu souhaitable: la bohémienne est maintenant un personnage au passé un peu flou, dont le physique correspond aux stéréotypes de la gitane, ce qui fait en sorte qu'elle réponde davantage à un fantasme qu'à la réalité littéraire; et c'est ainsi qu'elle est entrée dans l'imaginaire collectif⁴. Nul besoin de résoudre l'énigme des origines françaises de la soi-disant bohémienne. Tirant profit de la situation, la version cinématographique n'a pas hésité à confier le rôle à l'actrice italienne Gina Lollobrigida, au charme exotique et à l'accent étranger.

⁴ Cette modification demeure dans les versions récentes, dont celles de Disney et de Luc Plamondon.

- *La modification dans la révélation de l'amour d'Esmeralda pour Phœbus.* Dans le roman, la chèvre révèle le secret de sa maîtresse en épelant le nom « Phœbus » à l'aide de lettres tirées d'un sac. On peut comprendre la difficulté, surtout sur scène, d'offrir le rôle de Djali à une vraie chèvre. Celle-ci est donc, à l'opéra, tout simplement remplacée par un foulard, cadeau du capitaine à la gitane: le port de ce foulard, en étant un signe de fidélité, révèle alors l'amour d'Esmeralda pour Phœbus. Le film présente bien une chèvre, mais sans lui offrir un rôle aussi complexe que dans le roman. Malgré cette volonté commune de modifier le rôle de l'animal, la relation amoureuse entre les deux protagonistes varie selon les adaptations: chose certaine, la rencontre se produit plus tôt que dans le roman, installant la relation dès le début de l'action et lui conférant ainsi une plus grande importance par rapport à l'ensemble de l'intrigue; mais pour le reste, aucune lecture ne se ressemble.

- *La modification du rôle de Clopin Trouillefou:* Dans le roman, les truands sont dirigés par trois « puissants souverains »: Clopin Trouillefou, roi de Thunes; Mathias Hungadi Spicali, duc d'Égypte et de Bohême; et Guillaume Rousseau, empereur de Galilée. Seul Clopin obtient un rôle dans l'opéra. Bien que les trois soient du film, seul Clopin fait partie des personnages principaux. Dans les deux versions, Clopin représente à lui seul tous les truands⁵.

⁵ Cette modification demeure aussi dans les versions plus récentes.

- *La permutation de la « fièvre » de Frolo*. Dans le roman, cette fièvre survenait à un moment fort de l'intrigue, alors qu'Esmeralda venait d'être sauvée de la pendaison par Quasimodo, ce qui ralentissait considérablement le déroulement de l'action. Dans l'opéra et dans le film, la fièvre de Frolo survient à des moments différents mais remplit une même fonction plutôt informative sur le personnage au lieu d'être digressive par rapport au reste du récit. Cette modification permet de dynamiser le récit en atténuant l'effet digressif des états d'âme de l'archidiacre.

Ces exemples communs tirés des deux hypertextes, mais néanmoins étrangers au texte original, suggèrent un rapport d'influence de l'opéra sur le film. Une hypothèse peut déjà être avancée: l'adaptation d'un roman, particulièrement *Notre-Dame de Paris*, appelle la connaissance non seulement de l'œuvre originale, mais souvent aussi des adaptations antérieures.

c) les personnages et leurs interactions

Les opérations qui ont trait aux personnages laissent voir des différences majeures dans le traitement que proposent les deux médias. Pour son opéra, Hugo s'est livré à des compressions importantes dans le nombre de personnages et dans les relations que ceux-ci entretiennent entre eux, conséquence directe de la réduction de l'intrigue. Bien que la censure de l'époque ait tout tenté pour imposer certaines modifications concernant le personnage de Frolo, Hugo a plus ou moins respecté ces exigences: la censure ne s'impose donc pas comme une explication supplémentaire

des différentes transformations reliées aux personnages, ou du moins ce facteur est-il relatif. Par contre, certains choix sont plutôt de l'ordre de la relecture, ce qu'Hugo pouvait se permettre en tant qu'auteur du texte original. Ainsi, Hugo supprime Gringoire, un personnage qui lui plaisait déjà beaucoup moins à la fin de la rédaction du roman. Du premier plan de travail à la rédaction finale, le rôle du poète est altéré au point de ne plus faire partie de la structure du *tres para una* ni du dénouement, comme l'auteur l'avait d'abord prévu⁶. Cette suppression entre dans la logique de l'œuvre. Hugo donne l'impression de profiter de cette deuxième chance qui lui est donnée de raconter son histoire en modifiant certaines données. Parmi les modifications les plus surprenantes se trouve la relation Esmeralda-Phœbus, basée dorénavant sur un amour réciproque. Cependant, une explication est possible après avoir évalué les conséquences de cette transformation sur l'ensemble de l'intrigue: le rôle de cette relation amoureuse bilatérale consiste à modifier les effets de la fatalité⁷.

Cet ajout n'a pas été conservé pour le film, peut-être à cause du si grand contraste avec le roman. Le réalisateur Delannoy semblait tenir à respecter ce dernier, allant jusqu'à supprimer la moindre suggestion qui en déviait trop, au détriment des idées souvent fort intéressantes du scénariste Jacques Prévert. Par ailleurs, la nouvelle relation amoureuse ne s'avérait pas aussi nécessaire dans cette version puisque la

⁶ Monica Nurnberg, « The play and the book: some reflections on the function of Gringoire in *Notre-Dame de Paris*. », *Nottingham French Studies*, vol. XXVI, n° 2, 1987, p.17-18.

⁷ En effet, la fatalité se jette particulièrement sur le couple au dénouement: la mort du capitaine viendra séparer les amoureux.

fatalité y est présentée de la même façon que dans le roman. Des personnages romanesques les plus marquants, il ne manque que la sachette. Néanmoins, les quelques ajouts que propose le récit filmique affectent la typologie des protagonistes et leurs relations s'en trouvent modifiées: par exemple, l'accent placé sur le couple Esmeralda-Quasimodo fait ressortir la valeur des personnages et des vedettes qui les incarnent. Cette situation, qui entraîne des modifications en faveur des acteurs, ne comporte certainement pas un caractère obligatoire dicté par le média: le contexte socio-culturel encourage plutôt cette tendance.

Bien que le projet d'opéra ait également fait appel à un trio de chanteurs réputés pour incarner les rôles principaux, le texte lyrique n'a pas été modifié en fonction de ces personnalités. Par exemple, le rôle effacé d'Esmeralda peut surprendre quand on sait qu'il a été incarné par Marie-Cornélie Falcon, « une des plus célèbres cantatrices de l'Opéra français⁸. » Il en est de même pour Massol, interprète de Quasimodo, auquel le public faisait le meilleur accueil⁹. Alors que la production du film modifie plutôt les rôles en faveur de certaines vedettes, jouant ainsi sur la conjoncture, le projet d'opéra se plie à la fois à la spécificité du support médiatique et à la volonté de son auteur pour réduire le nombre de personnages.

⁸ Pierre Larousse, *op. cit.*, vol.8, p.62.

⁹ *Ibid.*, vol.10, p.1316.

d) le temps et l'espace

Le temps et l'espace forment la catégorie où la spécificité du média se manifeste le plus. Très restreinte, la scène de l'opéra ne peut donner lieu à tous les espaces décrits dans le roman. Le texte lyrique s'en tient donc à huit endroits où se produisent les actions principales. Quant à la temporalité, marquée par l'absence du dénouement romanesque et des digressions, elle s'avère également restreinte, quoique le récit lyrique ne fasse aucune référence particulière au temps.

De son côté, l'œil de la caméra cinématographique explore mille possibilités en ce qui a trait à l'espace. Rien n'a été laissé pour compte: tous les lieux du roman s'y trouvent, sauf le retour en arrière qui amène le lecteur à Reims, à l'époque de la jeunesse de la sachette, mère biologique d'Esmeralda. Le temps du récit filmique correspond à peu près à celui de l'intrigue du roman, car le spectateur est transporté à la même époque et suit le déroulement chronologique des actions, qui s'échelonnent sur près de six mois¹⁰. Il a toutefois fallu réduire le roman aux deux heures du film.

En somme, les unités de situation des deux hypertextes sont liées à leur support médiatique: l'un est esclave de ses limites, alors que l'autre est fort de ses possibilités. Cependant, les deux médias ont sacrifié l'élément chronotopique par excellence: la cathédrale. L'explication est simple: les deux versions ont éliminé tout ce qui avait trait à la fatalité historique, à la transition entre l'ère architecturale et l'ère littéraire.

¹⁰ Marius-François Guyard, *op. cit.*, p.XXI.

Pour ce qui est de la transition spatiale, la cathédrale n'intervient que dans le film, qui exploite davantage les espaces en les reliant aux événements; mais elle a été retirée du titre de l'opéra et en est totalement absente. Les deux versions prennent ainsi une distance significative par rapport au texte original, dont la cathédrale pouvait certes représenter l'élément – voire le personnage – principal.

e) les unités de style propres à l'écriture hugolienne

Les unités de style ne survivent généralement pas au processus d'adaptation puisque ces propriétés caractérisent une écriture, trait difficilement transposable. À l'opéra, cette catégorie a subi plusieurs suppressions, particulièrement sur le plan des digressions qui comprenaient les thèses de Hugo sur l'architecture et l'imprimerie. Les métaphores originales sont soit éliminées soit remplacées par le registre métaphorique des oiseaux. Tout ce qui touche à l'image et au point de vue ne peut être présenté comme dans le roman, car l'opéra se concentre surtout sur l'intrigue, qui est à la base de la représentation. Par contre, il est déplorable que l'antithèse, particulièrement présente dans la relation Esmeralda-Quasimodo, ait été ainsi mise à l'écart.

Le film ne tient pas compte non plus des écarts digressifs par rapport à l'intrigue. Néanmoins, l'œil de la caméra vient récupérer les images propres à Hugo, ainsi que les regards, les points de vue du roman, ses antithèses. Plusieurs métaphores

sont reprises dans les nombreuses chansons d'Esmeralda et du peuple. Cette catégorie est intimement liée aux particularités du média appelé à diffuser l'œuvre.

II - ANALYSE DES RÉSULTATS DE LA COMPARAISON

Pour expliquer les transformations qui se présentent dans les deux hypertextes de *Notre-Dame de Paris* analysés dans le présent travail, nous formulerons trois hypothèses, qui tiendront compte de la division texte-contexte. Dans un premier temps, pour évaluer le système de l'adaptation à un point donné de l'histoire, il a fallu considérer le cadre imposé par le média de l'adaptation. Ainsi, bien que les signataires des hypertextes aient librement choisi le média avec lequel ils travailleraient, ils ont dû se plier à certains critères de transposition afin d'harmoniser le texte romanesque à son nouveau cadre médiatique. La spécificité du média n'est pourtant pas le seul facteur d'influence des décisions. Le processus d'adaptation doit aussi répondre à des critères externes relevant du contexte de l'époque, à la base de la deuxième hypothèse. Enfin, la troisième hypothèse touche à la réception de l'œuvre originale et des hypertextes qui s'en sont inspirés.

FACTEURS INTERNES: LES TEXTES

L'importance du cadre médiatique dans le processus d'adaptation est telle qu'on en vient à se demander si l'œuvre romanesque est réellement mise en valeur dans une adaptation ou si le support médiatique n'est pas plutôt la priorité. Dans le processus décisionnel, le choix du média précède celui du sujet, parce que le signataire d'une

adaptation est souvent spécialisé dans ce média. Ainsi, si Hugo a écrit le texte de l'opéra *La Esmeralda*, il l'a fait suivant l'idée de Louise Bertin, musicienne et compositrice d'opéras. De même, avant de faire l'adaptation de *Notre-Dame de Paris* au cinéma, Jean Delannoy était déjà cinéaste, ce qui l'a amené à proposer le mandat du scénario à Jacques Prévert. Le choix du sujet, sans être de moindre importance, se fait en second lieu.

Quand vient ensuite le temps de conformer l'œuvre à son nouveau cadre, il s'avère nécessaire – et même avantageux – de la soumettre à la spécificité du média. La temporalité du récit est l'une des caractéristiques proprement modales qui entrent en jeu lors de la transmodalisation. Inévitablement, la dramatisation¹¹ entraîne une restructuration de cette temporalité. On constate généralement une contraction de la durée comparativement à celle du récit romanesque.

Pour expliquer ce resserrement à l'opéra, on peut penser à la règle de l'unité de temps, caractéristique du théâtre classique en général et de la tragédie en particulier, mais qui s'imposait également au « grand opéra¹² » du XIX^e siècle. Cependant, Hugo

¹¹ Sur ce concept, voir l'introduction.

¹² « *What was grand opera? It was many things: a theatrical form based primarily on plots from recent European history; a stage spectacle, the scene designer's dream, the machinist's delight; a musical form involving large ensemble-choral scene complexes and stunning ballets alongside the usual recitatives, airs, and duos, etc., of traditional opera; a social necessity, a place to see and be seen for the bourgeoisie; a business run by individuals, with government assistance, to make a great deal of money; the musical stage's response to literary and musical romanticism.* » Karin Pendle, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p.377, cité dans Herbert Lindenberger, *Opera. The Extravagant Art*, Ithaca, New York, Cornell UP, 1984, p.229.

ne cherche pas vraiment à respecter cette unité, contre laquelle il s'est déjà prononcé dans la préface de *Cromwell*. L'explication la plus logique se trouve dans la caractéristique principale de la scène, la représentation, qui « s'accommode mal de retours en arrière et d'anticipations qu'elle pourrait difficilement affecter des signes du passé ou du futur¹³. » La représentation, même de sujets historiques, ne peut se jouer qu'au présent, ce qui fait que l'opéra exige de resserrer la durée du récit romanesque pour la rapprocher de celle de la représentation. Par conséquent, cette nécessité de restreindre l'action pour satisfaire aux besoins de la scène « peut obliger [...] à substituer au dénouement factuel une simple annonce¹⁴ », comme c'est le cas dans *La Esmeralda*, tronquée si étonnamment de son dénouement original. Pour combler ce qui pourrait constituer des lacunes du récit, le texte lyrique a recours à divers procédés, tel le récit d'exposition, qui fait passer l'action par la voix d'un récitant ou d'un personnage, ou l'ellipse entre deux scènes. Les discours doivent être formulés en discours direct, et le point de vue du spectateur est la seule focalisation possible puisque, comme au théâtre, il n'y a pas de narrateur omniscient.

D'autres caractéristiques modales relèvent moins d'une comparaison avec les éléments textuels de l'hypotexte, mais forment néanmoins la spécificité du média car elles constituent ce qui en fait un succès. Par exemple, l'opéra réserve une large place

¹³ Gérard Genette, *op. cit.*, p.398.

¹⁴ *Ibid.*, p.397.

aux décors et aux costumes, mais rien ne pourrait déclasser la musique, à laquelle le texte a dû s'accorder, et les voix, ces dernières guidant d'ailleurs avant toute chose le choix des comédiens¹⁵. Ces caractéristiques sont à elles seules suffisantes pour justifier une longueur raisonnable du déroulement du récit.

Sur le plan de la durée du récit, le cinéma se distingue nettement de l'opéra car sa souplesse temporelle le rapproche davantage du récit verbal. Les différents signaux codés qui relèvent du langage cinématographique sont bien connus et bien interprétés par le public, ce qui permet d'exprimer le temps qui passe et le changement d'épisodes avec, entre autres, des fondus enchaînés, technique qui consiste à diminuer la luminosité de l'image pour faire place à une autre image, dont l'intensité lumineuse va en augmentant.

La contraction du récit doit quand même avoir lieu pour des raisons de mise en marché. Un film de plus de trois heures, qui ne pourrait permettre plus d'une représentation en salle par soirée, est généralement banni des cinémas commerciaux pour des questions de rentabilité. Cependant, cette contraction du récit n'entraîne pas nécessairement la suppression de grands segments. L'action peut passer, comme à l'opéra, par des procédés narratifs, mais la production filmique n'est pas limitée à

¹⁵ Berlioz, qui sera précisément appelé à diriger l'orchestre pour *La Esmeralda*, s'est opposé à tout ce qui débordait de la simple expérience esthétique de l'opéra: « *[He] expressed his disdain for what he considered the nonaesthetic reasons that attracted audiences to musical events – the open rivalry of virtuosos, the fashionability of a tenor, the social prestige of having a box, the fascination at seeing a new work fail.* » Herbert Lindenberg, *op. cit.*, p.231.

ceux-ci: il est plus aisé de donner à voir au cinéma, surtout dans les descriptions.

Celles-ci diffèrent toutefois des descriptions textuelles:

En ré-introduisant comme essentielle la notion, si souvent décriée depuis les années 60, de « spécificité » propre au visuel issu des technologies iconiques, et en tentant de la cerner dans les textes littéraires les plus divers, on met en évidence des différences fondamentales entre les images et les mots. L'examen détaillé de tous ces écrits montre que les deux moyens d'expression ne découpent pas le réel de façon identique et que, même si l'origine est commune, ce qui se dit par le matériau iconique est d'un autre ordre que ce qu'exprime le langage¹⁶.

Le cinéma exploite essentiellement le sens de la vue par les images pour donner chair aux dialogues. Les autres sens, tels l'odorat, le toucher ou le goût, ne sont que suggérés par le visuel. Le message filmique passe donc principalement par les images, qui forment une part importante de la spécificité cinématographique et du succès du genre.

Cette spécificité constitue un élément non négligeable dans le processus d'adaptation. À cette spécificité technique s'ajoutent également l'histoire et la tradition. C'est ce que soulignaient déjà Warren et Wellek dans leur *Théorie littéraire*:

Le « moyen d'expression » propre à une œuvre d'art [...] n'est pas simplement un obstacle technique que l'artiste doit surmonter, pour exprimer sa personnalité, mais un facteur préformé par la tradition et doté d'un pouvoir déterminant très puissant qui modèle et modifie l'approche et l'expression de chaque artiste. L'acte de conception artistique ne se situe pas à un niveau intellectuel et général, mais au niveau d'un matériau

¹⁶ Jeanne-Marie Clerc, « Littérature et cinéma. Une lacune de la réflexion contemporaine: le problème des rapports entre images, mots et culture », *La Recherche en littérature générale et comparée en France*, Paris, Société française de littérature générale et comparée, 1983, p.166.

concret; et ce moyen d'expression concret a son histoire propre, souvent fort différente de celle de tout autre moyen d'expression¹⁷.

Ces différences peuvent être telles que le rapport entre succès et fidélité à l'hypotexte paraît inversement proportionnel. Ainsi le constatent Helman et Osadnik:

Adaptations of well-known novels occupy an important place in culture, and are usually received with widespread reservation. Paradoxically enough, successes have most frequently been scored by films whose directors give up any attempt of faithfulness to the original literary work¹⁸.

Ce manque de fidélité débouche sur l'indépendance relative de l'hypertexte par rapport à son modèle: « l'adaptation, pour n'être point fidèle, n'en est pas moins réussie. Le film peut exister seul, indépendamment du livre¹⁹. » Où s'arrête alors l'adaptation et où commence l'œuvre à part entière? Voilà une question à laquelle on ne saurait répondre qu'après avoir évalué l'œuvre nouvelle dans son originalité et selon des critères qui lui sont propres.

En ce qui concerne l'évaluation, la qualité des adaptations cinématographiques, on se donne peut-être trop souvent des critères qui viennent du texte. [Certaines] adaptations sont mauvaises parce qu'elles ne prennent pas en compte la spécificité d'une pratique qui est celle du

¹⁷ Austin Warren et René Wellek, « Littérature dans les autres arts » dans leur *Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971 (éd. angl. 1942), p.179. Malgré l'autorité de la spécificité médiatique, la critique tend trop souvent à parler de l'adaptation en terme de traduction, exercice où la fidélité à l'œuvre originale est, du moins en principe, un critère primordial; en fait foi cet article paru à l'époque de la sortie du film en 1956: « [Tout adaptateur de romans] devrait avoir le droit de choisir le roman qui lui convient, de rester fidèle à l'esprit de l'auteur de ce roman, fidèle, autant que le septième art lui permet, à l'histoire, aux dialogues, à la psychologie et au physique des personnages, aux décors... » (Samuel Lachize, « ...Priez pour les adaptateurs! », *Humanité*, 22 décembre 1956.)

¹⁸ Alicja Helman and Waclaw M. Osadnik, « Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly)System Approach », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, Septembre 1996, vol.23, n° 3, p.650.

¹⁹ Edgar Mass, *op. cit.*, p.135.

cinéma, qui a ses impératifs, ses modalités, bref, qui est différente de la pratique du texte. [...] On parle de « trop près » ou de « trop loin ». Mais on ne parle jamais en termes de cinéma.²⁰

Si plusieurs des citations qui précèdent concernent les reproductions cinématographiques tirées de romans, c'est que ce type d'adaptation est plus fréquent et mieux documenté. La même réflexion s'applique évidemment aux versions pour la scène, courantes au siècle de Hugo, et qui reviennent en force de nos jours avec le *Notre-Dame de Paris* fort populaire de Luc Plamondon et Richard Cocciante. Ces adaptations, tous types confondus, subissent les mêmes préjugés en étant directement comparées à l'hypotexte; parfois, elles sont aussi comparées entre elles. En quelque sorte, le processus d'adaptation serait une arme à double tranchant. Quand Genette affirme que « l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle²¹ », en l'occurrence le « d'après Hugo » des affiches promotionnelles, nous comprenons que cette marque sert d'appât. Mais la critique juge ensuite en fonction du texte connu et oublie malheureusement le côté créatif de la nouvelle forme artistique, qui insuffle une seconde vie au roman en y ajoutant une composante esthétique supplémentaire. Dans le passage du récit à la représentation dramatique, le texte ne peut être simplement transposé. On assisterait, au contraire, à une déperdition des moyens textuels: « tout ce que peut le théâtre, le

²⁰ Mireille Calle-Gruber, citée dans Edgar Mass, *Ibid.*, p.137.

²¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p.17.

récit le peut aussi, et sans réciproque.²² » Par contre, la représentation jouit d'un gain extratextuel que procure la théâtralité, soit le spectacle et le jeu.

De l'idée d'une relative indépendance des médias à leur prépondérance sur le contenu de l'œuvre, il n'y a qu'un pas, franchi par le théoricien canadien Marshall McLuhan. En 1964, dans son livre *Understanding Media: The Extensions of Man*, qui fut une révélation pour ses contemporains, il résumait ses thèses iconoclastes sur l'univers médiatique par un aphorisme resté célèbre: *the medium is the message*; le média, c'est le message. Il explique ses propos en ces termes:

The form of each medium is associated with a different arrangement, or ratio, among the senses, which creates new forms of awareness. These perceptual transformations, the new ways of experiencing that each medium creates, occur in the user regardless of the program content. This is what the paradox, "the medium is the message," means²³.

En dissociant contenant et contenu dans la question de la réception du message, McLuhan n'a pas rallié toute l'élite intellectuelle occidentale. Plusieurs ont critiqué ses méthodes qui étaient, ne le nions point, contestables. Toutefois, comme l'explique Jonathan Miller, qui fut l'un de ses plus fervents opposants, « s'il est exagéré et abusif d'affirmer que "le message, c'est le médium", il est un fait que le médium produit un effet qui dépasse largement celui du message lui-même²⁴. » Grâce à McLuhan, le média, dont le caractère intrinsèque a toujours consisté à obnubiler le récepteur pour

²² *Ibid.*, p.399.

²³ Eric McLuhan et Frank Zigrone, *Essential McLuhan*, New York, Basic Books, 1995, p.3.

²⁴ Jonathan Miller, *McLuhan*, Paris, Seghers, 1971, p.15.

se faire oublier, devenait un point d'intérêt dans la compréhension de notre univers médiatique et de la réception des messages. Son point de vue laissait enfin voir le rôle immanent du média:

Il est certain que le médium impose des contraintes imperceptibles que nous sommes toujours sur le point de négliger. Habitué à regarder à travers une fenêtre, nous ne nous rendons plus compte du fait que ce verre, malgré sa transparence, confère certaines particularités optiques au paysage que nous avons l'impression de contempler directement²⁵.

Si l'on accepte que le média influence dans une certaine mesure le message, on comprend pourquoi il faut tenir compte, dans l'élaboration du projet d'adaptation, des contraintes médiatiques qui modifient la réception du texte littéraire. Pour les producteurs des adaptations, la difficulté est double. D'une part, en cours de transmission, la qualité et la clarté du message se perdent partiellement: « À tout moment du temps conscient, tous les sens - vue, ouïe, odorat, goût et toucher - agissent de façon concomitante. Essayer de communiquer cette expérience à un autre esprit entraîne des simplifications et des distorsions²⁶. » C'est pourquoi il est vain d'essayer de retransmettre exactement le même message. D'autre part, un texte ne peut subir des transformations sans que ne soient affectés des éléments plus essentiels relevant de sa textualité propre, c'est-à-dire, comme le souligne Genette, de son idéalité spécifique²⁷. Le but de l'exercice d'adaptation devrait consister à créer une

²⁵ *Ibid.*, p.190

²⁶ *Ibid.*, p.9.

²⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p.322.

toute nouvelle œuvre. Ainsi, l'hypertexte peut emprunter les éléments sémantiques et séquentiels de son modèle littéraire, mais doit demeurer unique.

Qu'en est-il des deux hypertextes de *Notre-Dame de Paris* qui font l'objet de cette thèse? L'analyse comparative suggère que l'opéra souffre des limites du support médiatique, que les exigences de l'art lyrique l'étouffent, alors que le film sortirait gagnant du processus de transition, fort des particularités de son support médiatique. Cependant, la spécificité du média n'empêche pas autant l'œuvre de s'épanouir qu'on serait porté à le croire: l'hypertexte lyrique ne ressort pas amoindri d'un tel processus. Au contraire, comme l'affirme Edgar Mass, la fidélité à l'original n'est pas un critère et le respect de sa spécificité génère de meilleures œuvres²⁸.

L'opéra a certes dû effectuer un nombre important de modifications au texte original, que le film n'a pas eu à faire, mais il est essentiel de se rappeler que les deux projets n'avaient pas les mêmes buts en choisissant d'adapter *Notre-Dame de Paris*. Bien sûr, chaque média choisi pour soutenir les hypertextes répondait aux goûts du public de l'époque, mais le choix du même hypotexte ne répondait pas aux mêmes objectifs. L'opéra cherchait un drame, un fil d'intrigue pour composer une œuvre musicale. De plus, l'opéra répondait à l'amitié de Victor Hugo pour Louise Bertin, à son désir d'écrire une grande œuvre musicale. Réécrire en fonction du genre constituait la raison fondamentale derrière les transformations du texte original. Le

²⁸ Edgar Mass, *op. cit.*, p.135.

cas du film est bien différent. Le film aspirait aussi à ce drame qui mettrait en valeur tout le reste: des personnages pour attirer un public, un nom d'auteur pour interpeller des fidèles, un roman essentiellement visuel pour transmettre des images plus réelles que nature, avec des technologies nouvelles. La production engageait une somme considérable de capitaux pour faire de ce film un des plus gros jamais produits à ce jour. Ces facteurs particuliers au film nous amènent à enchaîner avec notre deuxième hypothèse, qui traite des facteurs externes aux projets d'adaptation.

FACTEURS EXTERNES: LE CONTEXTE

Dans la recherche d'hypothèses qui peuvent expliquer les modifications apportées à l'hypotexte, il faut tenir compte des particularités de l'époque où le texte a été produit. En effet, comme l'affirment Warren et Wellek, dans l'étude de l'évolution de diverses formes d'art, « on doit chercher une corrélation avec des facteurs sociaux », facteurs qui seront différents pour chaque cas²⁹. Le chapitre sur l'opéra *La Esmeralda* a ainsi révélé l'influence du contexte sur l'hypertexte: la popularité du genre lyrique au XIX^e siècle favorisait la création de l'opéra, alors que la censure en contraignait l'écriture. De plus, les techniques scéniques de l'époque, qui supportent mal la comparaison avec les technologies du XX^e siècle, ont pu limiter le texte. Le film, quant à lui, retient plutôt l'attention par sa mise en marché. À coup sûr, les producteurs ont voulu mettre en valeur certains personnages du roman et ainsi

²⁹ Austin Warren et René Wellek, *op. cit.*, p.185.

s'attirer un public fidèle à des vedettes établies du cinéma. Cette version a également été élaborée sous la censure américaine.

De plus, dans l'étude des facteurs externes, un deuxième angle se montre révélateur pour expliquer l'évolution des adaptations. L'esthétique de la réception telle que la conçoit Hans Robert Jauss³⁰ permettra de mieux présenter l'aspect de notre étude qui concerne la réception et l'horizon d'attente du public visé par l'adaptation.

La problématique de la réception joue à plusieurs niveaux dans le processus d'adaptation. Tout d'abord, si l'hypotexte n'obtient aucun succès, il n'y a pas d'adaptation. Quand la réception est favorable, comme ce fut le cas du roman *Notre-Dame de Paris*, elle entraîne forcément des attentes auxquelles veulent répondre les adaptations. Par la suite, une adaptation qui connaît également une réception favorable figurera aux titres des références pour les versions subséquentes: on pourra alors affirmer qu'elle a intégré la « notoriété » de l'œuvre. Dans le cas de *Notre-Dame de Paris*, le cumulatif de ces systèmes de réception crée une sédimentation des versions, que l'on constate dans les hypertextes plus récents³¹. Revenons plus en détail sur ces idées.

³⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, coll. nrf.

³¹ Même les Productions Disney s'inspirent des versions américaines antérieures à la leur, présentée en 1996. Ces adaptations font d'ailleurs partie de la culture américaine beaucoup plus que le texte original, ce qui expliquerait qu'elles soient favorisées.

Le concept d'horizon d'attente tel que défini par Jauss permet d'envisager la réception d'une adaptation en fonction d'un public prédisposé. Avant même de vivre une expérience esthétique, ce public a déjà acquis un certain nombre de connaissances et d'expériences en matière de littérature, de cinéma ou des arts en général. Ce bagage contribue à forger ses attentes, qui guident ses perceptions face à un nouveau texte. Lors de l'expérience esthétique, le public se sert de ce bagage pour porter un jugement comparatif, ce qui peut éventuellement entraîner des modifications dans ses perceptions: « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites³². » Pour Jauss, la valeur esthétique d'une œuvre se mesure à l'écart entre les attentes du public et ce qu'offre le texte, terme à prendre ici au sens large. Quand l'écart est grand, il peut exiger un ajustement ou, selon les termes de Jauss, un « changement d'horizon », car les règles de l'œuvre diffèrent alors de celles auxquelles le public est habitué. Quand, au contraire, l'œuvre répond aux attentes en ne faisant appel qu'à ce qui est déjà connu du public, elle n'apporte rien de nouveau à son genre et la « conscience réceptrice » du lecteur/spectateur n'a pas à se réorienter.

³² Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 51.

Par conséquent, dit Jauss, sa valeur esthétique sera moindre: l'œuvre se rapproche de « l'art culinaire », du simple divertissement³³.

Il arrive néanmoins qu'un texte produise d'abord un choc qui rende nécessaire des changements dans les règles du genre comme dans l'horizon du public, puis que la réception change avec le temps: « [Une] première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir de génération en génération, et va constituer à travers l'histoire une "chaîne de réception" qui décidera de l'importance historique de l'œuvre³⁴. » Dans cette perspective, les textes qui survivent aux changements d'horizon du public constituent les chefs-d'œuvre d'une littérature. Un texte « ne peut continuer d'exercer une action qu'autant qu'il est encore ou de nouveau "reçu" par la postérité, qu'il se trouve des lecteurs pour se le réapproprier ou des auteurs pour vouloir l'imiter, le dépasser ou le réfuter³⁵. »

Contrairement au public des premiers jours, le nouveau public appelé à recevoir le texte reconnaît en lui une expérience qui confirme ses goûts, ce qui est rassurant pour lui: mais rien ne bouscule ses attentes, auxquelles le texte est maintenant conforme. Dans le cas qui nous intéresse, l'horizon s'est construit moins avec l'expérience des textes antérieurs au roman de Hugo qu'avec ce texte même, sous différentes formes: il peut s'agir du roman, d'une adaptation antérieure, ou simplement

³³ Rappelons que Bardèche et Brasillach associaient les productions de Delannoy à de la « cuisine internationale » (*Histoire du cinéma, II: Le parlant*, Paris, Les Sept Couleurs, 1964, p.262.)

³⁴ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p.45.

³⁵ *Ibid.*, p.47.

d'un écho de l'importance accordée, tant en France que dans les écoles secondaires ou post-secondaires de la francophonie internationale, à l'auteur de *Notre-Dame de Paris* ou des *Misérables*. Autrement dit, le récepteur est souvent conscient, à différents degrés, de la notoriété de Hugo et/ou de son œuvre. La réception d'un de ces textes ne déclenche plus nécessairement un changement d'horizon, à moins que celui-ci ne provienne du média même, mais le fait que cette œuvre ait toujours trouvé public contribue à lui donner son titre de « classique » de la littérature française: elle résiste au temps.

Cette notoriété de l'œuvre, invoquée sur les affiches qui indiquent « d'après l'œuvre de Victor Hugo », fait appel aux attentes du public. Que l'auteur de l'adaptation ait voulu présenter une version différente et originale ne fait aucun doute: mais ce château fort éprouvé de l'œuvre qu'est sa notoriété – qui comprend le roman, l'auteur et la « chaîne de réception » – représente néanmoins une sécurité dont toute adaptation voudrait bénéficier pour s'assurer une part de succès:

Comme phénomène d'époque, qu'il est toujours entre autres, un genre ne répond par seulement à une situation et à un « horizon d'attente » historiquement situés; il procède également [...] par contagion, imitation, désir d'exploiter ou détourner un courant de succès et, selon la locution vulgaire, de « prendre le train en marche³⁶ ».

L'appel du public se produit en attirant celui-ci par un moyen sûr: il sait d'avance à quoi s'attendre, ou du moins peut-il faire confiance au temps qui a élevé

³⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p.287.

l'œuvre au rang des classiques. Genette parlerait, dans ce cas, d'une forme de contrat avec le lecteur par un élément paratextuel. Le pacte est double car, bien qu'il implique le lecteur « qui n'a rien signé et pour qui c'est à prendre ou à laisser³⁷ », il engage aussi l'auteur à respecter cet indice paratextuel, sous peine de mauvaise réception.

Quoi qu'il en soit, le jeu en vaut la chandelle si l'adaptation connaît un succès commercial, qui permettra, en plus d'enrichir son créateur, de l'inscrire dans l'imaginaire collectif. Comme l'affirme Jeanne-Marie Clerc, il n'est plus possible de tenir à l'écart une adaptation qui posséderait un tel statut:

Il nous paraît indispensable aujourd'hui de considérer l'image industrielle comme faisant partie intégrante de l'« outillage mental » propre à notre société. [...] Il incombe à la littérature comparée de la réintroduire dans l'horizon où s'inscrivent les échanges littéraires internationaux, l'adaptation cinématographique, pour ne citer qu'un exemple, étant à reconsidérer comme une « lecture » possible de l'œuvre littéraire, un aspect de sa « fortune » et de son influence par delà les frontières de son pays d'origine.³⁸

Étant donné que chaque hypertexte propose sa lecture et emporte avec lui son lot de succès, il devient difficile, au moment de proposer une nouvelle version, de faire table rase pour accéder au texte original à l'état pur. Chaque auteur d'adaptation traîne également avec lui sa propre expérience du texte romanesque et, souvent, d'adaptations antérieures à celle qu'il envisage de faire. Comme il est influencé par ces différentes lectures, son adaptation fait souvent part d'une sédimentation des

³⁷ *Ibid.*, p.9.

³⁸ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p.169.

versions dans l'interprétation de certaines données textuelles. Il n'y a donc pas de version absolument nouvelle, mais toujours une combinaison inédite d'éléments préexistants.

La sédimentation des lectures s'est produite très tôt avec *Notre-Dame de Paris*. Quelques années à peine après la parution de son roman, Hugo en présentait lui-même une toute nouvelle version. À force d'être repris, certains éléments, qu'ils proviennent de l'hypotexte ou d'autres hypertextes, finissent par constituer l'intrigue connue du grand public. Il en est de même pour le choix des thèmes et pour les personnages. Ces derniers sont interprétés, repris, défaits, refaits, et n'en demeurent pas moins les personnages connus de ce drame et aimés du public. Les lieux se limitent également souvent aux plus connus. Au bout du compte, il est à prévoir que les prochaines adaptations, dont l'œuvre cinématographique prévue pour l'an 2000, entretiendront plus de liens avec les adaptations antérieures qu'avec le texte original³⁹.

³⁹ C'est l'approche que semblent avoir adoptée plusieurs auteurs d'adaptations, dont Luc Plamondon constitue l'exemple le plus récent et le plus flagrant. Celui-ci s'est bien documenté avant d'entreprendre l'écriture de sa propre version, ce qui donne un mélange de différentes versions. Notons, entre autres, les origines bohémiennes d'Esmeralda et l'absence de la sachette, ainsi que les chants de Quasimodo sur ses cloches, comme le suggéraient Hugo et Disney.

CONCLUSION

L'étude d'adaptations inspirées du roman *Notre-Dame de Paris* a nécessité de replacer chaque hypertexte dans son contexte d'élaboration et dans la perspective d'une transmodalisation particulière, passant du roman à un média possédant son histoire propre, ses exigences techniques, ses particularités qui font qu'il est apprécié du public. Les parallèles établis entre le texte lyrique *La Esmeralda* et le texte cinématographique *Notre-Dame de Paris* ont permis, en tenant compte de ces différents facteurs d'élaboration, d'observer le processus d'adaptation d'un texte romanesque connu.

Ainsi, chaque adaptation est présentée avec les perceptions et les conceptions particulières de son époque. La censure et l'autocensure sont intervenues à différents degrés dans l'élaboration du nouveau texte. Dans les deux cas, l'exercice est attribué aux règles sociales de chaque époque, mais peut être aussi expliqué par une nécessité pour l'artiste, de répondre aux attentes du public. Le paratexte engage l'auteur, dans une certaine mesure, à respecter l'hypotexte. Le public contemporain possède aussi des attentes face au producteur, que ni Hugo ni Delannoy ne pouvaient décevoir, chacun ayant sa réputation.

Le média en lui-même influence également le message. Certaines modifications sont liées aux contraintes techniques qu'il impose. Les restrictions sur le plan de la durée provoquent des bouleversements dans la présentation de l'intrigue et des

personnages, entraînant ainsi une réorganisation interne du texte. De plus, un média essentiellement visuel ne peut transmettre tout ce qui contribuait à l'écriture typiquement hugolienne du roman.

Par ailleurs, le média a sa propre histoire et crée aussi des attentes. Certains sujets sont propices à l'opéra: il n'est pas étonnant qu'on ait favorisé le drame de *Notre-Dame de Paris*, au détriment d'autres éléments du roman. De même, ce qui passait bien dans le roman était souvent jugé inacceptable sur scène ou sur écran. Malgré la suppression des scènes trop osées ou trop violentes pour l'opéra, « [le] "culte du laid", les truands, la cour des miracles, le pilori choquant¹. » Depuis les débuts du cinéma, le culte voué aux vedettes explique très bien qu'elles soient mises en valeur dans le film et dans la publicité. De plus, l'opéra et le film sont des médias propres à la dramatisation, ce qui expliquerait que les deux versions soient axées sur l'action du roman.

L'influence du média sur le message entraîne une question de lecture et d'interprétation de l'hypotexte. Bien que les adaptations soient inspirées du roman et d'adaptations antérieures, elles offrent un point de vue différent sur un même univers: celui de Hugo. En fait, toute interprétation est rendue possible par le fait qu'un texte n'a pas de sens unique, prédéterminé, comme le rappelait Barthes. L'adaptation propose une lecture au spectateur, alors que le lecteur peut se faire sa propre idée du

¹ Arnaud Laster, « La Esmeralda. Notice. », *op. cit.*, p.1460-1461.

roman, qui peut différer de celle proposée par l'adaptation. Cette divergence peut d'ailleurs décevoir le lecteur devenu spectateur. Toutefois, le spectateur doit quand même faire sa propre lecture du texte cinématographique et interprète ainsi une interprétation: « Les médias se sont multipliés, mais certains d'entre eux agissent comme des médias de média, c'est-à-dire comme des médias au carré. Et qui émet alors le message²? » La question est pertinente. Hugo n'est plus seul à diffuser sa pensée, et à la sienne se mêle celle des autres. Par ses choix, chaque adaptation dirige le message, le modifie. Cependant, l'adaptation concerne davantage la diffusion que la lecture. L'information de l'hypotexte est filtrée pour être apte à être transmise par le média. C'est la diffusion qui entraîne une lecture par ce choix de l'information. Le média fait donc évoluer le message. Ainsi, chaque production est unique et personne ne peut vraiment revendiquer la paternité de l'œuvre. On s'inspire du roman pour créer une nouvelle œuvre, mais Hugo lui-même avait repris l'idée de « la Belle et la Bête³ ». Peut-être faudrait-il remettre en cause le terme « adaptation », qui laisserait entendre que la nouvelle version présentée découlerait directement du texte original. ce qui ne correspond pas exactement à la réalité.

L'adaptation s'inscrit dans le contexte de son époque, mais aussi dans l'histoire du média et dans la lignée des adaptations. En effet, les adaptations de *Notre-Dame de Paris* ont une histoire, et le producteur appelé à en faire une ne peut ignorer les

² Umberto Eco, « La multiplication des médias » dans *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985, p.194.

³ Conte de Mme Leprince de Beaumont, publié en 1757.

productions antérieures. On pourrait même avancer que l'expérience esthétique de ces productions le pousse à présenter une nouvelle version. Les motivations peuvent être expliquées par un intérêt de renouveler une version ou une insatisfaction de ces versions antérieures.

Dans le cas des productions américaines, qui s'inspirent du *Hunchback* présenté dans les années 1920, on n'a pas cherché à faire table rase. En comparant entre elles les versions étudiées ici, nous avons constaté qu'un effet de sédimentation se produisait également au fil des productions françaises, constituant un cumulatif de différentes lectures du roman, et substituant même les données pures du texte original. Dans le bagage culturel collectif, la substitution est la même, ce qui pousse les gens à dire: « *Notre-Dame de Paris*? Non, je n'ai pas lu le livre, mais j'ai vu le film! ».

Nous concluons donc à une évolution des adaptations. On s'inspire encore de l'opéra de Hugo, peut-être pour une question de lecture: Hugo devait être le mieux placé pour proposer une lecture juste de l'œuvre. Bien que l'opéra que propose le romancier n'ait pas permis d'établir une structure fondamentale sur laquelle les versions ultérieures pouvaient s'appuyer, il semble que cela s'est quand même produit. En s'inspirant du roman et de l'opéra, la nouvelle adaptation s'inscrit dans une histoire et participe à la transformation du message.

En somme, les adaptations ne sont pas de simples changements de mode d'expression. Cette transmodalisation permet néanmoins d'offrir le roman au monde entier en s'ouvrant sur la masse. Comme nous l'avons vu, l'ouverture sur le peuple comptait beaucoup pour Hugo. De tous les personnages de l'œuvre gigantesque de Victor Hugo, le peuple a certes obtenu l'un des meilleurs rôles. Présent dans les romans les plus connus de l'auteur, tels *Les Misérables* et *Notre-Dame de Paris*, il intervient également dans la réflexion hugolienne sur la littérature romantique en étant associé au grotesque et, fait nouveau, en étant considéré comme public.

Le grotesque trouve racine dans le populaire, s'opposant au sublime, plus élitiste; mais il le complète aussi car le beau n'existe qu'en contraste avec le laid. Par cette réflexion, l'écrivain redéfinit l'art et signale l'existence d'une culture du grotesque qui côtoie la culture officielle. Cette contre-culture, « que l'on pourrait qualifier de populaire, ne serait-ce que parce qu'elle est souterraine et n'a pas droit de cité », lui permet d'affirmer « que l'art et la beauté ne sont pas le privilège de l'élite⁴. »

Les adaptations jouent alors un rôle très important de diffusion auprès de la masse, que le roman ne parviendrait pas, ou plus, à remplir. Le roman peut emprunter plusieurs voies pour connaître une deuxième vie: entre autres, l'intérêt renouvelé de la critique littéraire universitaire ou une réédition du roman adressée aux institutions

⁴ Anne Ubersfeld, « Préface de *Cromwell*. Notice. », dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Critique*, vol.12. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p.715.

scolaires, pour ne nommer que celles-là, peuvent susciter l'attention populaire pour le roman. Mais la voie de l'adaptation est certes la plus utilisée et la plus facile, et celle qui connaît de meilleurs résultats. L'évolution du roman passe donc par cette forme de « médiatisation » qui lui donne accès à tous les publics.

Est-ce à dire que les adaptations sont en train de remplacer le roman? Si l'on se réfère aux propos de McLuhan, les médias semblent suivre une évolution inévitable: « *It is not surprising that these new [electrical] forms have beaten the book into the pulps, just as the book destroyed the manuscript and the great culture linked to it*⁵. »

Un média en détrône un autre: la pellicule ou la scène vient remplacer le support matériel fait de papier. L'adaptation tient compte de l'évolution inévitable des moyens de diffusion. Nous assistons à la naissance d'une nouvelle culture.

Marshall McLuhan arrive à la conclusion que , lorsque les médias triomphent, c'est l'homme "gutenbergien" qui meurt tandis qu'un autre homme naît, habitué à "ressentir" le monde d'un façon autre. [...] Là où les apocalyptiques voyaient la fin de l'histoire, McLuhan voit le début d'une nouvelle phase historique⁶.

Évolution des médias donc, qui découle d'une évolution sociale.

Puisque les nouveaux médias, de façon générale, connaissent du succès comme moyen de diffusion, tout porte à croire que le texte écrit est appelé à remplir un rôle moindre. Sûrs de leur toute-puissance, les artisans des médias ont certes l'impression de valoir plus que le roman. McLuhan cite cette anecdote: « *Having adapted*

⁵ Eric McLuhan et Frank Zigrone, *op. cit.*, p.280.

⁶ Umberto Eco, « Pour une guérilla sémiologique » dans *op. cit.*, p.179.

Beethoven's Sixth Symphony for "Fantasia", Walt Disney commented: "Gee! This'll make Beethoven⁷." » La recherche d'un succès commercial, dans le cas d'une adaptation, pourrait être définie ainsi: prendre un hypotexte connu et n'en conserver que ce qui met le média en valeur.

Parmi les éléments qui font preuve de ce désir d'accéder à la popularité se trouve toute une orchestration proprement médiatique. Les adaptations étudiées ont fait appel à des interprètes connus et aimés du public. Elles se sont également produites sous l'aile bienfaitrice de compagnies de production réputées: l'Académie royale de Paris pour l'opéra, et Paris Film Production et Panitalia pour le film. Enfin, dans les deux cas, le moyen de diffusion a la faveur du public. L'opéra connaît un grand succès au XIX^e siècle, alors que le septième art se classe parmi les médias les plus populaires pour une grande partie du public du XX^e siècle. Ces médias se sont surtout montrés accessibles à la masse, condition essentielle pour connaître un certain succès. Dans le cas du film, les données étant inconnues pour la production lyrique, nous remarquons également l'emploi de techniques de commercialisation propres à faire vendre le film, à une époque où elles commencent à peine à poindre: affiches promotionnelles, première à grand déploiement et mise en valeur de vedettes internationales.

⁷ Eric McLuhan et Frank Zigrone. *op. cit.*, p.47.

Comme nous l'avons fait remarquer déjà, le choix du média est préalable au choix du sujet, car l'instigateur du projet est spécialisé dans un domaine particulier. Cependant, on ne prend pas à la légère la décision d'adapter un roman connu, auquel se rattache un nom d'auteur et toute une notoriété étendue non seulement au monde francophone, mais aussi américain, anglais, russe, hongrois, croate, espagnol, italien, japonais, indien, preuves de la diffusion internationale du roman⁸. L'horizon d'attente d'un tel hypotexte est large et multiple: la tension n'en est que plus forte pour l'adaptateur, mais le succès est presque assuré. Si la critique rejette, il y aura toujours un public pour s'y intéresser. Ce fut le cas du film de Delannoy. À cela s'ajoute la « sédimentation » des versions par la récupération de valeurs qui ont marqué l'imaginaire collectif au fil des ans, particulièrement en ce qui a trait à la présentation des personnages.

Cependant, il faut s'abstenir de porter un jugement moral sur cette volonté de s'attirer un public car toute forme d'art cherche à plaire. L'adaptation ne bénéficie pas qu'aux adaptateurs: le roman en tire aussi profit. Les différentes formes de l'œuvre encouragent la diffusion de la pensée. Le livre détrône peut-être l'architecture, mais il en parle et parvient ainsi à la faire revivre. Le roman de Hugo n'a-t-il pas sensibilisé la société française à la beauté singulière de la cathédrale? De la même façon, l'adaptation fait revivre le roman. Ensuite, le roman tire certainement avantage du

⁸ À ce propos, se référer à Arnaud Laster. « *Notre-Dame à la scène et à l'écran.* ».

battage publicitaire qui ravive sa notoriété et celle de son auteur. Qu'une équipe se donne la peine de transposer le roman pour la scène ou le grand écran lui confère un statut d'« incontournable ».

Par ailleurs, l'hypotexte et l'hypertexte vivent chacun dans une relative indépendance l'un par rapport à l'autre. Lorsque le cinéma se sert du roman pour transmettre un message, le film lui-même constitue le message. *Notre-Dame de Paris* au cinéma, c'est un film, ce n'est plus un roman. Mais chacun peut ouvrir la voie à l'autre: « Si le lecteur voit le film, il pourra y reconnaître une interprétation qui lui facilitera l'accès au texte même⁹. » Tout cela se traduit certainement en termes de ventes pour le roman: « En général, on note effectivement une augmentation de la demande quand des spectacles comme *Les Misérables* sont à l'affiche¹⁰. » Mais cela n'a plus d'intérêt pour Hugo puisqu'il n'est plus là pour s'enrichir. Les avantages d'une adaptation pour le roman tiennent à la notoriété grandissante dont bénéficient le roman et son auteur et participent à l'aura qui entoure cette production littéraire du XIX^e siècle.

Le roman n'est pas complètement mis au rancart, puisque de nouvelles adaptations voient encore le jour. Les adaptations proposées dans cette étude offraient principalement des transformations sur le plan de la forme. Le texte romanesque

⁹ Edgar Mass, *op. cit.*, p.135.

¹⁰ Rina Olivieri, libraire, citée dans Vincent Desautels « Hugo dans la moulinette du showbiz », *Le Devoir*, les samedi 7 et dimanche 8 août 1999, p. B2.

s'adapte au média, et le média est choisi en fonction du public de l'époque. ce qui fait que chaque adaptation étudiée est de registre populaire. L'arrivée de ces nouveaux médias a déplacé le champ d'intérêt: « *We must substitute an interest in the media for the previous interest in subjects. This is the logical answer to the fact that media have substituted themselves for the older world. Even if we should wish to recover that older world we can do so only by an intensive study of the ways in which the media have swallowed it*¹¹. » Cette affirmation lancée en 1956 par McLuhan confirme bien l'idée que les médias ont « avalé » l'ancien monde dominé par l'écriture, mettant davantage l'accent sur la forme que sur le contenu.

Jouant sur la forme actuelle, ces adaptations ne tentent pas d'en actualiser le contenu, c'est-à-dire d'adapter le sujet en fonction de la réalité quotidienne du public. Par contre, les adaptations plus récentes de *Notre-Dame de Paris* connaissent un nouvel essor. Sans changer d'époque, les versions de Plamondon et de Disney mettent l'accent sur certaines valeurs. Chez Disney, le thème de l'exclusion des marginaux a donné lieu à une petite morale respectueuse de la rectitude politique, que les enfants auraient tort de ne pas retenir: tout le monde possède une beauté intérieure et chacun mérite d'avoir une chance. Plamondon voit plutôt l'actualité politique des exclus de la société : les gitans médiévaux sont devenus les sans-papiers de la France contemporaine, ces immigrants entrés illégalement au pays qui, il y a quelques

¹¹ Eric McLuhan et Frank Zigrone, *op. cit.*, p.272.

années, occupaient une église et réclamaient le droit d'asile. L'auteur-compositeur insiste sur l'actualité du roman: l'affiche de son spectacle présente Esmeralda, la cathédrale Notre-Dame et ... les milliers de voitures qui circulent sur les autoroutes!

Le message continue d'évoluer. L'œuvre de Hugo ne tient plus qu'au roman, elle s'ouvre à tous les modes de diffusion. Mais le message change, et l'émetteur initial n'aura plus un mot à dire sur son œuvre. Doit-on permettre à l'adaptation de prendre tant de place comparativement au roman? En fait, peut-on l'empêcher? Le danger réside principalement dans l'écart qui se produit entre la littérature classique et celle qui est diffusée. Mais le processus de substitution donne l'impression à la masse que cet écart n'existe pas. Le livre a tué l'architecture: l'univers médiatique est-il en train d'anéantir le livre?

Ceci tuera cela ou est-il déjà trop tard?

ANNEXE I: Présence des personnages dans chaque scène de l'opéra *La Esmeralda*

Scène	Acte 1			Acte 2			Acte 3			Acte 4				
	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
La Esmeralda	A	F	A	F	M	M	A	M	M	A	A	---	---	A
Claude Frollo	A	A	*	---	---	---	---	F	A	A	A	*	---	A
Phœbus	---	---	A	---	A	A	A	A	A	A	M	---	---	A
Quasimodo	A	A	F	F	---	M	---	---	---	---	---	A	*	A
Clopin Trouillefou	A	A	---	---	---	---	---	---	---	A	---	*	---	A
Fleur-de-Lys	---	---	---	---	A	A	A	---	---	---	---	---	---	---
M ^{me} Auloise de G...	---	---	---	---	A	A	A	---	---	---	---	---	---	---
Invités à la fête	---	---	---	---	---	A	A	---	---	---	---	---	---	---
Amis de Phœbus	---	---	---	---	---	A	A	A	---	---	---	---	---	---
Les Truands	A	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	M	*
Les archers (guet)	---	---	*	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---
Peuple (général)	---	---	---	A	---	---	---	---	---	---	---	---	---	M

Légende:

A présence active, prend la parole

F présence figurative (limitée à 1-2 brèves lignes)

M On parle de ce personnage (mention)

* présence sous-entendue dans l'indication scénique

--- Aucun signe de présence

COMPILATION (Total des 14 scènes)

	Action	Figuration	Mention	* présence sous-entendue	--- aucun signe de présence
La Esmeralda	6	2	5	---	1
Claude Frollo	7	1	---	2	4
Phœbus	8	---	2	---	4
Quasimodo	4	2	1	1	6
Clopin Trouillefou	4	---	---	2	8
Fleur-de-Lys	3	---	---	---	11
M ^{me} Auloise de G...	3	---	---	---	11
Invités à la fête	2	---	---	---	12
Amis de Phœbus	3	---	---	---	11
Les Truands	1	---	1	---	11
Les archers (guet)	---	---	---	2	12
Peuple (général)	2	---	1	---	11

ANNEXE II: Scénario du film *Notre-Dame de Paris* (1956)

Réalisateur: Jean Delannoy

Scénariste: Jacques Prévert

OUVERTURE: Notre-Dame de Paris d'après Victor Hugo

(Image et son des cloches)

NARRATEUR (lit la préface du roman): Il y a quelques années qu'en visitant, ou pour mieux dire en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva dans un recoin obscur de l'une des tours, ce mot gravé à la main sur le mur: ANAΓKH
Ces majuscules grecques frappèrent vivement l'auteur. 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.

(ANAΓKH devient FATALITÉ)

(Signature: Février 1831, Victor Hugo)

SCÈNE 1: La grand'salle / Le mystère

JUPITER: Je suis Jupiter.

UNE VOIX (gouailleuse): Moi aussi, je suis Jupiter! (rires de la foule)

GRINGOIRE (s'adresse à Maître Gilles Lecornu et sa, spectateurs du mystère)

(rire gêné): Évidemment, c'est assez audacieux et d'une beauté un peu sévère pour un jour de liesse populaire; mais vous verrez, c'est une moralité toute neuve et qui n'a pas encore servi. Avec mille petites choses charmantes et même un peu osées...

DAME: Et comment savez-vous tout cela?

GRINGOIRE: Je m'appelle Pierre Gringoire et c'est moi qui ai fait la pièce.

CLOPIN: La Charité, s'il-vous-plaît.

LE SERGENT: Oh, silence!

CLOPIN: La Charité!

JEHAN: La Charité! La Foi et l'Espérance, l'Espérance que le mystère va bientôt nous intéresser.

GILLES LECORNU: Silence! Assez de scandale, le Cardinal est là!

SA FEMME: Et les Ambassadeurs!

JEHAN: Au diable le Cardinal et les Ambassadeurs. Aujourd'hui, chez nous, c'est partout.

JUPITER (fait le bruit du tonnerre, et la foule se calme): Je suis Jupiter.

SPECTATEUR: Tu l'as déjà dit!

JUPITER: Mais vous m'avez pas écouté!

(rires de la foule)

(à Gringoire): C'est terrible, ils sont déchaînés. ...

GRINGOIRE: Laisse-moi faire, Michel Giborne, je vais les calmer.

« Le bon jugement de madame la Vierge », c'est le titre du mystère.

CLOPIN: La charité! (rires de la foule)

GARDE: Silence!

GRINGOIRE: Et vous verrez Vénus, et madame la vierge avec le dauphin d'or et la reine de coton...

JEHAN: Mais quand est-ce que ça va bouger?

SPECTATEUR : Ça va rimaille, laisse la place au grimacier.

(approbation de la foule qui lance des objets sur la scène)

MAÎTRE JACQUES COPPENOLE: Nous aussi, dans les Flandres, nous avons la Fête du Pape des Fous. Là, alors, il y a de la drôlerie. Et je vous jure, là bas, les jambes en l'air!

C'est un drôle de laisser-aller. Ah, ah!

CLOPIN: La charité!

COPPENOLE: Salut Clopin!

CLOPIN: Salut!

COPPENOLE: Je n'ai que de grandes relations... Ce mendiant est un Roi! Nous nous sommes rencontrés à Anvers.

CLOPIN: J'ai beaucoup voyagé.

COPPENOLE: Oui, mais à Anvers, tu étais manchot!

CLOPIN: J'ai fait tant de pèlerinages pour guérir!

ACTEURS: Alors, quand tout à coup, la radieuse princesse, est désignée du doigt par la Vierge Marie, le gentil Dauphin d'Or, le fils du roi de France, l'aperçoit dans son rêve et se lève et sourit...

(Au bas de la scène, un musicien déguisé en ange, puis un deuxième, disparaissent sous la scène, enlevés par une main mystérieuse.)

JEHAN: Venez, Anges du ciel, si vous tenez un peu à vos ailes!

GRINGOIRE: Ce n'est pas dans la pièce!

JACQUES COPPENOLE: À la bonne heure! Enfin un peu de polissonnerie! Tout cela menaçait de sombrer dans l'ennui...

LE CARDINAL: Il faut bien convenir qu'un Mystère, sans musique...

JACQUES COPPENOLE: ...risque de devenir trop mystérieux! Je ne vous le fais pas dire!

LE CARDINAL: Mais je n'ai rien dit de semblable!

JACQUES COPPENOLE: N'en rajouter pas davantage! Laissez-moi faire.

(à la foule) Messieurs les Bourgeois, je ne sais pas, Croix-Dieu, ce que nous faisons ici! Mais que diable, nous avons un pape à élire. Et un spectacle, si édifiant qu'il soit, ne doit pas briller contre un autre.

CLOPIN: Vivent les fous!

FOULE: Vivent les fous!

COPPENOLE (à Clopin): Attends-moi!

(La foule scande « Vivent les fous! Vivent les fous! »)

LE CARDINAL: Que voulez-vous: vox populi, vox dei; mais, seulement une fois par an, et fort heureusement!

SCÈNE 2: Parvis de Notre-Dame de Paris

Musique d'un pipeau, chants de la foule: La la la la

Vive le diable et les diablasses

Vive le Pape et vive les papesses

La la la la...

(Frollo aperçoit la foule et les vendeurs.)

FROLLO (à un vendeur, en jetant à terre du revers d'une manche, tout le contenu d'une table): Enlevez-moi ça!

TAPISSIER: Tiens, voilà l'homme gris!

FEMME: Le trouble-fête!

AUTRE FEMME: La mauvaise figure!

(rire de la foule)

TAPISSIER: Aujourd'hui, tout est permis!

FROLLO: Pas sur le parvis.

(mécontentement de la foule qui hue)

(Du haut de Notre-Dame, Quasimodo aperçoit ce qui se passe en bas.)

HOMME: On a tous les droits aujourd'hui!

HOMME: Et si t'es pas content, figure de carême...

HOMME: ...on te change de costume!

FEMME: Dans le costume d'Adam, tu serais beau comme tout.

FEMME: Le chien d'enfer!

(Arrivée de Quasimodo. Frollo pointe une table, Quasimodo la renverse.)

FOULE (chantant): Quasi-Quasimodo
 Sonneur de Notre-Dame
 Tu nous casses les oreilles
 À nous et à nos femmes!
 Mais t'es sourd comme un veau
 Quasi-Quasimodo!

FROLLO (à Quasimodo): Laisse-moi.

JEHAN: Claude! Pourquoi cours-tu si vite? Le mystère peut attendre... Écoute plutôt ton pauvre diable de frère qui a bien besoin d'argent: aujourd'hui, c'est la fête!

FROLLO: Fête? Cette ignominieuse parodie? Et où irait-il cet argent?

JEHAN: Où il irait? Mais au cabaret « La pomme d'Ève ».

FROLLO: Jehan, tu n'as pas d'âme.

JEHAN: Et toi tu en as une avec la mort dedans! Et moi j'ai la vie dans le corps et elle a bien besoin d'argent...

FROLLO: Va-t'en au diable!

JEHAN: Le diable, c'est un ami. Et ne l'oubliez pas, mon frère: en m'étranglant avec les cordons de votre bourse, vous me donnez un bien mauvais exemple. Je vais me faire truand! Truand!

SCÈNE 3: La Esmeralda

GRINGOIRE: Ah maître, vous êtes venu! Vous à qui je dois tant! Et pour voir quoi! Un désastre! On m'a tout enlevé: le public, le Cardinal, les Ambassadeurs et la musique!

FROLLO: La foule qui s'en va n'est rien auprès du petit nombre qui reste et qui garde en son cœur la musique sacrée!

(On entend le bêlement d'une chèvre que Gringoire tente de chasser à coups de « pft, pft », Esmeralda entre.)

ESMERALDA: Djali! (rires de la foule) Pardonnez-lui, la Fête des Fous l'a rendue folle...
Djali!

SPECTATEUR: C'est Esmeralda. Esmeralda!

(La foule suit la bohémienne, qui quitte la salle.)

GILLES LECORNU: C'est Esmeralda!

SA FEMME: Mais voyons, Gilles!

GRINGOIRE: Esmeralda! Mais d'où sort-elle, cette Esmeralda?

FROLLO: D'Égypte. Elle ose parfois venir danser sur le parvis. J'ai demandé qu'on la chasse, mais vainement. Une bien redoutable créature.

GRINGOIRE: Redoutable, c'est le mot. Elle m'a ruiné... Mais j'exagère: la ruine était déjà consommée. Elle a seulement donné le coup de grâce à mon Mystère... et d'un pied si léger!

(On entend chanter à l'extérieur. Frollo observe de la fenêtre de la grand'salle.

Esmeralda chante en italien. Quand elle se met à danser, la foule frappe des mains... longue scène de danse qui dure 3 minutes 55 secondes)

ESMERALDA: Et voilà!

DES ENFANTS: Esmeralda...

ESMERALDA (vide son tapis des pièces qui s'y trouvent): Oh! Merci! Tenez, prenez.

ENFANT: C'est pour nous?

ESMERALDA: C'était à eux, puis à moi. Aujourd'hui, c'est la fête. C'est pour vous.

ENFANT: Et pour toi?

ESMERALDA: Moi, c'est la fête tous les jours. Tiens. Viens Djali!

GRINGOIRE: Djali?

ESMERALDA: Oui.

GRINGOIRE: Cela évoque de très lointains pays. C'est joli comme un rêve, Djali.

ESMERALDA: Viens-t-en Djali, dis merci. Allez, viens.

(Elle plie son tapis, et croise le regard sévère de Frollo, qui se sauve)

SCÈNE 4: Le pape des fous

(Quasimodo observe la foule groupée autour de la rosace où défilent les grimaces: il croque une pomme, puis voit un chien qui en possède une plus belle: il l'échange.)

(Guillaume fait une grimace.)

HOMME: Il est pas beau, mais il est pas drôle. Des comme lui, ça court les rues.

ESMERALDA: C'est le meilleur, il a gagné!

HOMME: Vive le pape!

HOMME: Vive le pape des fous!

COPPENOLE: Qu'en pense Clopin Trouillefou, roi de Thunes? La Cour des Miracles approuve-t-elle ce choix?

ESMERALDA: Toi qui le vois tous les jours, tu le trouves tellement changé, Guillaume?!

CLOPIN: Qu'en pense Mathias Hungadi, duc d'Égypte et roi de Bohême?

MATHIAS: Guillaume Rousseau est déjà empereur de Galilée. Mais puisqu'il recherche les honneurs, à quoi bon les lui refuser!

(Grognements de Quasimodo qui rit du spectacle. Esmeralda l'aperçoit)

ESMERALDA: Pas si vite, regardez! Le plus beau, le voilà!

FOULE: Quasimodo!

JEHAN: Vive le pape Quasimodo! Quasimodo, j'aurais dû y songer, c'est une grimace toute entière, et de la tête aux pieds. Écartez-vous, écartez-vous, là, là.

FEMME: Oh, Quasimodo, saint-père des fous, veille sur nous!

HOMME: Et remercie les cloches de t'avoir rendu sourd!

FEMME: Sourd comme un chaudron!

FEMME: Sourd comme un verrou!

HOMME: Pape des Sourds, prête oreille à nos prières.

(On lui met une cape et un collier de pièces.)

HOMME: Qu'il est beau!

(Quasimodo regarde la tiare qu'on lui a mise entre les mains, et la pose sur sa tête)

(rires de la foule, de Quasimodo)

GUILLAUME ROUSSEAU (au sujet d'Esmeralda): Elle n'aurait pas dû me faire ça.

COPPENOLE: Ah moi, rien qu'à la voir, je suis un paria de l'amour pour toute la vie. On se demande vraiment sans elle, à quoi ça sert, un lit?

MATHIAS: Vous pourriez peut-être le lui demander.

COPPENOLE: Non... C'est pas la modestie qui m'étouffe, mais j'ai compris: elle n'est pas pour moi.

CLOPIN: Elle n'est pas pour nous non plus, et pourtant, nous sommes ses rois.

COPPENOLE: Mais pour qui est-elle, alors?

CLOPIN: Dis-nous le, qu'on le tue!

(Quasimodo souffle dans un sifflet)

QUASIMODO: C'est une musique que j'entends! Oui! J'entends, comme les cloches, les éclairs, le tonnerre! Oum! Oum! Oum! (rire)

(On le soulève, et commence la procession du pape des fous. Musique de la procession.)

QUASIMODO: J'entends! (On entend le sifflet)

SCÈNE 5: Fin de la procession

FOULE (chantant): La vie est belle!

LA MORT: Que fais-tu là tout seul par une pareille nuit!

FEMME: Viens avec nous, l'ami. Cette nuit, c'est l'amour.

LA MORT: Cette nuit, c'est la vie!

(Musique de la procession)

(Frollo aperçoit le pape des fous. Il pointe Quasimodo du doigt, ce qui semble un ordre de descendre de la plate-forme. Il lui fait signe de s'agenouiller et lui enlève ses ornements.)

HOMME: Sacrilège, il abîme la fête!

HOMME: De quel droit?

FOULE: Vive la fête!

(Frollo et Quasimodo quittent, puis le bossu revient prendre son sifflet. Grognements de Quasimodo, qui fait peur à la foule.)

HOMME: Va te coucher là!

(Brouhaha dans la foule. Quasimodo leur fait peur.)

SCÈNE 6: Prélude aux inconvénients de suivre une jolie femme le soir dans les rues

VEILLEUR DE NUIT (avec crécelle): Braves gens, dormez, il est onze heures. Il est onze heures, braves gens, dormez.

(Gringoire est là, à s'abreuver à une fontaine.)

GRINGOIRE: Dormir, facile à dire. Si je savais où loge le sommeil, j'irais coucher devant sa porte.

VEILLEUR DE NUIT: Il est onze heures, braves gens, dormez.

(Quasimodo suit Frollo dans une rue sombre. Quasimodo siffle dans son sifflet, mais est arrêté par le regard sévère de Quasimodo. Puis on entend la bohémienne.)

ESMERALDA (chantant): Le malheur avait mis

Les habits du mensonge

Ils étaient d'un beau rouge

Couleur du sang du cœur la la la

Penché sur la margelle

Il me chantait l'amour la la la

Et moi...

QUASIMODO: Maître, (grognement de Frollo) vous n'êtes plus pareil. Vous avez du malheur?

FROLLO: Du malheur. Qu'ai-je d'autre ici-bas que du malheur? C'est la fête pour les autres et jamais pour moi. Va me la chercher.

QUASIMODO: Maître, elle est si belle!

FROLLO: Tant pis pour elle, tant pis pour moi. Est-ce ma faute si elle danse, si elle remue, si elle est vivante? Est-ce ma faute si ça existe la beauté? Est-ce ma faute si elle me rend fou comme les autres? Va!

SCÈNE 7: Les inconvénients de suivre une jolie femme le soir dans les rues

(Esmeralda aperçoit Quasimodo, s'enfuit mais se retrouve dans un cul-de-sac.)

QUASIMODO: Tu vois, c'est pas la peine.

(Il la prend dans ses bras.)

ESMERALDA: Au secours! À l'aide! Au secours! Au secours! À l'aide!

(On entend le galop d'un cheval: Phœbus passe par là et aperçoit Quasimodo dans sa fuite.

Il le suit avec ses gardes.)

GARDE: Mais c'est le sonneur!

GARDE: Le vilain porte malheur.

GARDE: Lie-lui les pattes à ce gros sagouin ...

PHŒBUS: Menez-moi ce gros matou à la prévôté.

GARDE: Gros matou n'a qu'un œil.

GARDE: Mais ça ne l'empêcherait pas de faire la bête à deux dos...

(grognements de Quasimodo)

ESMERALDA (à Phœbus): Merci.

PHŒBUS: Ah, quelle jolie voix. J'aimerais voir en pleine lumière la bouche qui dit si

joliment merci. ... Ah, belle! Belle! Comme la maîtresse d'un roi!

Mais tu trembles, joli corps.

ESMERALDA: J'ai eu si peur.

PHŒBUS: Et moi, je ne te fais pas peur? Pourtant, moi aussi je t'enlève.

ESMERALDA: Vous, c'est pas la même chose. Vous m'avez sauvée.

(Il veut l'embrasser, elle le repousse.) Quel est votre nom?

PHŒBUS: Phœbus .

ESMERALDA: C'est joli.

PHŒBUS: Ça veut dire soleil.

ESMERALDA: Soleil? Où m'emmenez-vous?

PHŒBUS: Où veux-tu aller?

ESMERALDA: N'importe où dans la nuit, avec le soleil. Et au lever du jour, le cheval pourra s'arrêter.

PHŒBUS: Ah, tu es vraiment trop belle pour attendre le jour.

SCÈNE 8: L'auberge

(Ils arrivent à une auberge. On ouvre. Phœbus prend Esmeralda par la main, et la fait entrer)

LA FALOURDEL: J'ai la chambre du haut, la plus belle, la plus propre.

(Éclats de rire du nain; la Falourdel rit aussi.)

ESMERALDA: Bonne nuit, Soleil.

PHŒBUS: Oh, tu vas pas me laisser dormir tout seul!

ESMERALDA: On ne dort jamais seul, on dort avec ses rêves.

PHŒBUS: D'accord, puisque c'est toi mon rêve, mon rêve de cette nuit...

(La Esmeralda lui échappe.)

ESMERALDA (dans un rire): Aurevoir Soleil, et encore merci!

LA FALOURDEL: Dommage, elle était belle. Un peu échevelée à mon goût, mais belle tout de même.

PHŒBUS: Ah, belle et rebelle, moi j'aime ça!

(Il s'en va)

SCÈNE 9: La Cruche cassée (la Cour des Miracles)

(Gringoire évite de justesse le cheval de Phœbus)

UN AVEUGLE: La charité, s'il-vous-plaît!

GRINGOIRE: Oh! Mon ami! J'ai vendu la semaine passée, ma dernière chemise, alors...

CUL-DE-JATTE: La buena mancia...

INFIRME: Facitote caritatem...

LE BÉQUILLARD: Charité, s'il-vous-plaît! Charité!

TRUANDS (de plus en plus nombreux): Charité! Charité!

MENDIANT: Seigneur, la charité!

(Un mendiant l'intercepte en marmonnant quelque chose d'incompréhensible.)

GRINGOIRE: Non, je n'ai pas un sou, pas un sou pour manger, pas un sou pour dormir!

CUL-DE-JATTE: On ne te demande pas ta pauvreté, homme trop bien élevé, on te demande ta charité.

L'AVEUGLE: Un peu de charité, ou on te la prend tout entière, ta charité!

(On lui arrache une manche de sa chemise. GRINGOIRE court, se retrouve dans une foule, dans un lieu qui lui est inconnu. Il semble avoir peur.)

1^{ER} TRUAND: T'aurais pas dû franchir ce seuil.

GRINGOIRE: Je ne veux pas vous contrarier, Messieurs. J'ai été poussé ici par la force des choses... Et l'on m'a volé mon chapeau!

1^{ER} TRUAND: Oh... son chapeau.

2^E TRUAND: On lui a volé son chapeau.

3^E TRUAND: Qui lui a volé son chapeau?

4^E TRUAND: Tiens, en voilà un en attendant mieux!

(On lui met un seau sur la tête.)

(On l'amène passé la banderole « Aux sonneurs pour les trépassés » au-dessus d'une cloche.)

GUILLAUME: Tiens, un pénitent. Celui-là sent la corde comme d'autres le fagot!

GRINGOIRE: Où suis-je?

GUILLAUME: À la Cour des Miracles.

GRINGOIRE: Je ne demande pas mieux que de vous croire! Toute à l'heure, un cul-de-jatte voleur m'a volé mon chapeau.

GUILLAUME: Volé? Il vient ici pleurer qu'on l'a volé! Autant te plaindre au ciel d'avoir trop de vertus.

GRINGOIRE: Trop de vertus, c'est beaucoup dire. En fait, je n'ai jamais fait de mal à personne.

MATHIAS: Tu ne devrais pas t'en vanter. Tu as violé nos privilèges: tu es entré dans le royaume d'argot sans être argotier.

TRUAND: Et il est entré en courant!

GUILLAUME: Es-tu si pressé de mourir?

GRINGOIRE: Tout de même, vous n'avez pas l'intention de...

MATHIAS: Il faut bien qu'on voit de temps en temps la grimace d'un honnête homme au-dessus du collier de chanvre. Cela rend la chose honorable. Que fais-tu de ton métier?

GRINGOIRE: Je suis poète!

MATHIAS: Ah, un qui raconte à tout le monde des histoires de tout le monde. Et puis qui fait la quête.

GUILLAUME: Au bout d'une corde, la tête d'un roi ou la tête d'un poète tire la même langue que celle d'un voleur. Mais rassure-toi: avant d'être pendu, tu seras jugé équitablement.

(Sonne la cloche du « sonneur ».)

(Les femmes entourant Clopin lèvent la tête et rient. Clopin lève la tête à son tour.)

CLOPIN: Tiens, un être humain en danger de mort. Pauvre homme. Que voulez-vous, mes petites chattes, la justice sera faite puisqu'elle est demandée. Ici, pour la justice, le bon roi Louis XI ne peut rien nous envier.

FEMME: Pourtant, il s'y connaît avec ses bonnes vieilles cages dont il a le secret.

CLOPIN: Les cages du roi sont bien trop petites pour moi. Allez, venez drôlesses, la justice me changera les idées.

GUILLAUME: Andry le Rouge, à ton tour de jouer.

GRINGOIRE: Mais je suis innocent!

GUILLAUME: Comme l'agneau. Les agneaux innocents font les meilleurs gigots.

CLOPIN: Oh, mais tu me reviens en tête, toi! C'est toi le rimailleur, l'auteur de ce fameux mystère!

GRINGOIRE: Oui, c'est moi l'auteur du « Bon jugement de madame la Vierge ». Je m'appelle Pierre Gringoire.

CLOPIN: Est-ce une raison, parce que tu nous as ennuyés ce matin, pour ne pas être pendus ce soir? Ça a l'air de te répugner. Mais vous autres, bourgeois, vous vous faites de la chose une grosse idée. Si tu étais truant...

GRINGOIRE: Mais, je ne demande pas mieux, moi, de devenir truant, si c'est possible.

CLOPIN: Que sais-tu faire? As-tu déjà éventré quelqu'un?

GRINGOIRE: Hélas, non. Mais si j'avais pu prévoir, peut-être aurais-je essayé.

CLOPIN: C'est pas la bonne volonté qui lui manque, il ferait un pendu très acceptable. À toi Andry, il faut faire son devoir dans la vie.

GUILLAUME: Un instant. Autrefois, chez nous, il était d'usage qu'on ne pende pas un homme sans demander si une femme en voulait.

ANDRY LE ROUGE: Alors, vous me retirez le pain de la bouche?

GUILLAUME: Rassure-toi. Tu ne resteras pas sur ta faim.

MATHIAS: Réjouis-toi, homme de petit malheur. Ta modeste chance te tend la main. Ou tu épouses une truande, ou tu épouses la corde.

GRINGOIRE: De toute façon, c'est la corde au cou, mais j'ai tout de même une petite préférence.

CLOPIN: Pour la truande? Holà, femmes de par ici! Y a-t-il parmi vous une ribaude qui veuille de ce ribaud? Holà, Colette la Charonne, Elisabeth Trouvain, Marie la Giffarde. Holà, Marie Piédebou, Claude Ronge-Oreille. Holà, Isabeau la Thierrye. Venez et voyez! un homme pour rien! qui en veut?

GROSSE FEMME: Trop fragile, je le casserais.

VIEILLE FEMME: Il est peut-être caressant la nuit, mais j'ai passé l'âge des folies. C'est quelqu'un d'utile qu'il me faudrait.

UNE RIBAUDE: Je le prendrais bien, mais tu serais jalouse.

L'AUTRE RIBAUDE: T'as qu'à le couper en deux, on pourrait le partager.

LA FEMME: Oh, la vie est mal faite, on trouve jamais ce qu'on veut.

(Esmeralda fait son entrée.)

CLOPIN: Camarade, tu as bien du malheur. Personne n'en veut? Une fois, deux fois, trois fois, adjugé à la corde.

ESMERALDA: Arrêtez! (Elle s'approche de Gringoire) Vous allez pendre cet homme?

CLOPIN: Oui, sœur. À moins que tu ne le prennes pour mari!

ESMERALDA: Je le prends.

CLOPIN: Pas possible, c'est pour rire?

ESMERALDA: Non. Vous, ça vous amuse quand quelqu'un va mourir. Pas moi.

GUILLAUME: Il lui plaît peut-être.

ESMERALDA: Toi, je t'aurais laissé pendre et j'aurais applaudi!

MATHIAS: Préparez le cérémonial.

ESMERALDA: Jette-la à terre.

(Gringoire jette la cruche)

VOIX D'HOMME: Quatre.

MATHIAS: Frère, elle est ta femme. Sœur, il est ton mari. Pour quatre ans. Allez.

(Esmeralda jette un œil à Clopin, qui a l'air fâché. Elle quitte, suivie de Gringoire.)

SCÈNE 10: Nuit de noces

ESMERALDA (chantant): Pas de rideau sur le rivage, pas de verrou dans la forêt.

La belle qui court, la belle qui nage, n'est vêtue que de ses secrets.

Seul le soleil pourrait la délivrer...

GRINGOIRE: Est-ce toi qui inventes les paroles?

ESMERALDA: Mais non, personne n'invente. Tout est trouvé d'avance! Je n'ai qu'à appeler mes souvenirs, ou bien mes ennuis et mes peines, et mes désirs!

GRINGOIRE: T'as de la chance! C'est tout simple pour toi.

ESMERALDA: Et toi qui es poète, comment fais-tu?

GRINGOIRE: Hein? Moi, je ne trouve jamais rien tout de suite, alors je cherche.

ESMERALDA (en pointant la tête de Gringoire): Où ça, là-dedans?

GRINGOIRE: Hélas!

ESMERALDA: Pauvre Gringoire, mais pourquoi as-tu choisi ce métier?

GRINGOIRE: C'est le seul état qu'on peut toujours prendre quand on est vagabond. À six ans, j'étais orphelin, puis j'ai grandi, et puis j'ai tâté de tout. Je me suis fait soldat, mais je n'étais pas assez brave. Alors je me suis fait moine, mais je n'étais pas assez dévôt. Puis je bois mal. Alors je me fis, de mon plein gré, poète, et j'ai écrit des livres, dont un de 600 pages sur la comète prodigieuse de 1465.

ESMERALDA: Six cents pages pour une étoile filante! Quelle fatigue! Mais maintenant, c'est fini. Plus de tracas là-dedans (pointe la tête de Gringoire): tu vas être truand.

GRINGOIRE: Truand?

ESMERALDA: Oui. La nuit, les gens vont dans les rues. Alors toi, tu les attends. et tu les tues.

GRINGOIRE: Oh, non!

ESMERALDA: Ou bien, tu les voles, señor.

GRINGOIRE: Non, je... je suis si maladroit!

ESMERALDA: Alors tu seras un mendiant, aveugle, manchot, estropié... enfin, tu as le choix.

GRINGOIRE: Non mais, je suis en excellente santé!

ESMERALDA: (rire) J'ai dit tout ça pour te faire peur. Si tu veux. tu travailleras avec moi. et avec Djali, tu l'aideras à faire sa page d'écriture.

GRINGOIRE: Elle écrit?

ESMERALDA: Oui, comme toi et moi. Tu verras, demain je lui apprendrai un nouveau nom. Tu entends, Djali? Phœbus ...

GRINGOIRE: Phœbus ? Ça veut dire « soleil ».

ESMERALDA: Je le sais.

GRINGOIRE: C'est le nom d'un très bon archer qui était dieu.

ESMERALDA: Dieu...

GRINGOIRE: Dans l'Antiquité, les dieux étaient nombreux, on pouvait choisir.

ESMERALDA: Mon choix est fait...

GRINGOIRE: C'est vraiment la Cour des Miracles. Je cherchais un lit, je mourrais de faim, on en voulait à ma vie, et j'ai la vie sauve, la bouche pleine et un lit. Un lit et une femme,

et quelle femme! La mienne! Mais ce lit paraît bien dur, et un peu... un peu petit pour nous deux. Vous ne trouvez pas?

ESMERALDA: Moi je dors à côté, comme tous les jours.

GRINGOIRE: Ah?! Alors, pourquoi m'avez-vous pris pour mari?

ESMERALDA: Mais fallait-il te laisser pendre?

GRINGOIRE: Ainsi, vous n'avez eu d'autre pensée, en m'épousant, que de me sauver du gibet?

ESMERALDA: Et quelle autre pensée veux-tu que j'aie eue?

GRINGOIRE: Quelle autre pensée? Je ne sais pas, moi... Je ne le sais que trop. hélas!

ESMERALDA: Bonne nuit, Gringoire. Fais de beaux rêves!

(Elle ferme la porte de sa chambre.)

SCÈNE 11: Abbas Beati Martini

MARCHAND: Marchand d'habits! Marchand d'habits galants!

MARCHANDE: Harang de la nuit! Harang de la nuit!

CLOPIN: La charité! La charité! La charité!

LOUIS XI: Excellente chose, la charité.

CLOPIN: C'est le roi des Ladres, celui-là. Merci de votre bon cœur, majesté. La charité! La charité!

LOUIS XI: Ouf! Ce n'est plus de mon âge, une pareille ascension. Enfin, espérons que le jeu en vaudra la chandelle.

MAÎTRE CHARMOLUE: Vous verrez, Sire, c'est un bien curieux esprit.

LOUIS XI: N'oubliez pas, maître Charmolue, que pour Claude Frolo, je ne suis pas le roi. Je suis votre compère Tourangeau.

(En pointant des travailleurs) Mais que font donc ceux-là qui vont se rompre le cou?

CHARMOLUE: La foudre a endommagé la toiture.

LOUIS XI: Notre-Dame les protège, qui va comme moi porter des pièces à son chapeau.

CHARMOLUE: C'est là, Sire.

LOUIS XI: Mais il vit comme un ermite.

FROLLO: Il y a certains noms de femme, d'un charme si doux et si mystérieux, qu'il suffit de les prononcer, pendant l'opération... (Il met une potion au feu) Esmeralda...

CHARMOLUE: Vous voyez, Sire, il poursuit ses recherches...

LOUIS XI: ...qui pourraient le conduire au gibet!

CHARMOLUE: Mais s'il trouvait une bonne recette pour faire de l'or?

LOUIS XI: Ah, cela améliorerait singulièrement nos finances! Après tout, nous avons assez de sorcières pour alimenter nos bûchers. Allons.

(Foule en délire en bas de l'église. On emporte Quasimodo au pilori.)

FROLLO: J'ai sondé la médecine et l'astrologie: néant. Le corps humain: ténèbres. Les astres: ténèbres.

LOUIS XI: Révérend maître, je ne suis qu'un pauvre gentilhomme Tourangeau, qui ôte ses souliers avant d'entrer chez les savants, mais permettez-moi de vous poser une question: à quoi croyez-vous donc?

FROLLO: Credo in Deum.

LOUIS XI: Dominum nostrum.

CHARMOLUE: Amen.

LOUIS XI: Mais encore?

FROLLO: Je crois aussi à l'alchimie. L'or, c'est la lumière.

LOUIS XI: L'or? Avez-vous fait de l'or?

FROLLO: Si j'avais fait de l'or, le roi de France s'appellerait Claude, et non Louis.

CHARMOLUE: Si le roi vous entendait...

LOUIS XI: ... il vous demanderait simplement où en sont vos travaux...

FROLLO: Je n'ai pas erré depuis si longtemps dans les cavernes de la science sans apercevoir devant moi... une lumière, une flamme....

LOUIS XI: Une flamme? Mais dites-moi, révérend maître, votre science n'est-elle pas ennemie ou déplaisante à Notre-Dame?

FROLLO: Notre-Dame, j'en suis sûr, veille sur mes recherches.

LOUIS: Maître, j'aime les savants et les grands esprits, et je vous tiens en singulière estime. Venez un jour prochain tout bonnement à la Bastille, où j'ai mes aises et ma tranquillité. Relevez-vous. Ici, il n'y a pas de roi, nous sommes trop près du ciel.

SCÈNE 12: Une larme pour une goutte d'eau

(Un bourreau retourne le sablier.)

FEMME DE LA FOULE: Nous jetterais-tu encore des sorts avec ton angélu?

HOMME: Figure d'antéchrist!

FEMME: Fils de sorcière!

HOMME: Vas-y, bourreau, frappe fort!

(Plusieurs autres personnes de la foule l'insultent, alors que le pilori se met en branle.)

(Du haut de Notre-Dame)

LOUIS XI: Eh bien, il s'en passe des choses dans ma bonne ville. Et qui diable fouette-t-on ici? Vous devriez le savoir, maître Charmolue, qui êtes procureur du roi.

CHARMOLUE: C'est Quasimodo, Sire.

LOUIS XI: Ah!!! La bête noire du bon peuple! L'ineffable carillonneur.

FROLLO: Je ressens les coups comme si moi-même étais frappé.

CHARMOLUE: Maître Frolo l'a recueilli, s'est occupé de lui; il a même essayé, mais vainement, de lui apprendre à lire.

LOUIS XI: Qu'a-t-il fait pour être fouetté, ce mauvais élève?

FROLLO: Une bohémienne, une fille folle. Cette nuit, il s'est jeté sur elle.

LOUIS XI: Oh, voyons, révérend maître, vous prenez la chose trop à cœur. Après tout, il n'avait pas fait vœu de chasteté.

FROLLO: Un homme qui vit en dehors des autres. au-delà de la vie, loin des femmes, ignoré, et peut-être méprisé des femmes, certains êtres comme ceux-là, la nature leur tend de très horribles pièges.

CHARMOLUE: On dit qu'en l'occurrence, le piège était fort beau.

FROLLO: La tentation n'en a été que plus horrible.

(retour au peuple)

CLOPIN: La charité!

HOMME DE LA FOULE: Quel misère, ce bourreau, de mon temps, on savait frapper.

CLOPIN: Même si vous êtes là pour vous amuser, n'oubliez pas la charité. La charité! La charité!

(Le bourreau boit d'une cruche.)

QUASIMODO: J'ai soif!

PIERRAT TORTERUE: On aurait soif à moins tous les deux. Tiens...

(Il vide la cruche devant lui.)

CLOPIN: La charité!

PIERRAT: La fontaine n'est pas loin, sers-toi toi-même.

JEHAN: Sans cœur, le bourreau est comme ça, mais c'est ajouter le supplice de Tantale à celui du fouet!

(Jehan prend la cruche et va la remplir à la fontaine.)

PIERRAT: Encore trois sabliers et on te renvoie à ton clocher.

(Jehan revient avec la cruche, et la pose près de Quasimodo.)

JEHAN: Tu vois l'eau fraîche, à porter de ta main. Est-ce ma faute si tes mains sont liées?!

(Il entame une chanson) Une hart pour le pendard, un fagot pour le magot...

QUASIMODO: ... boire... boire... boire...

(Rire de la foule, moqueries. On lui lance des objets. Esmeralda monte sur le pilori.)

ESMERALDA: Il a soif, pourquoi ne pas lui donner à boire.

(Elle lui donne à boire de la cruche.)

FOULE: Noël!

QUASIMODO: Belle... Fraîche... Belle... Belle!

SCÈNE 13: Qu'un prêtre et un philosophe sont deux (le philosophe marié)

(Frollo, puis Quasimodo, observent d'en haut la danse d'Esmeralda.)

GRINGOIRE: Merci, braves gens, merci. Et tout à l'heure, Esmeralda exécutera, pour vous, quelques tours dont elle a le secret, avec Djali, la chèvre magique.

FROLLO: Que fais-tu là, Gringoire?

GRINGOIRE: Oh, les belles lettres ne nourrissent pas leur homme. Et puis, je me suis marié!

FROLLO: Marié?

GRINGOIRE: Bien malgré moi et de très singulière façon. Mais avec une femme si belle!

FROLLO: Aurais-tu été assez abandonné de Dieu pour porter la main sur cette fille d'Égypte?

GRINGOIRE: Sur ma part de paradis, maître, je vous jure, je ne l'ai jamais touchée, si c'est là ce qui vous inquiète.

FROLLO: Mais que me parles-tu donc de mari et de femme!

GRINGOIRE: C'est une créature inoffensive et charmante, folle de danse, de bruit, de grand air!

FROLLO: Jure-moi que tu n'as pas touché à cette Égyptienne.

GRINGOIRE: J'ai essayé. C'était le jour de mes noces, je m'en croyais le droit!

FROLLO: Tais-toi.

GRINGOIRE: Mais j'ai à peine osé pousser la porte...

FROLLO: Tais-toi.

GRINGOIRE: Et j'ai vu la plus éblouissante, la plus affolante des créatures!

FROLLO: Tais-toi!

ESMERALDA: Gringoire!

GRINGOIRE: Excusez-moi, maître... le travail. (à la foule) Et voilà Djali, la chèvre qui non seulement sait lire, mais aussi sait écrire grâce à Messire Gutenberg. La science de Djali est prodigieuse. Cela tient du miracle. L'alphabet n'a pas de secret pour elle! Mais cette bête est têtue. Depuis ce matin, elle n'a qu'un nom sous les cornes, un nom qui resplendit. Elle a dû le lire dans les astres. Enfin, c'est un beau nom et qui veut dire « soleil »!

(Esmeralda se retourne, s'arrête devant Frolo.)

FROLLO: Sorcellerie!

SCÈNE 14: Du danger de confier son secret à une chèvre

FLEUR-DE-LYS (Du haut de son balcon): Phœbus !

(Phœbus salue.)

FROLLO: Phœbus ...

ALOYSE DE GONDELAURIER: Comme vous vous êtes fait désirer, et quelle modestie.

Saint-Michel terrasse le dragon, et ne vient même pas raconter son exploit à sa fiancée!

PHŒBUS: Le dragon, c'est beaucoup dire. Une gargouille, tout au plus.

ALOYSE DE GONDELAURIER: Monstre ou gargouille, non seulement Fleur-De-Lys, mais tout ce petit monde était en émoi! Et la grotte de Neptune en souffrait! C'est que nos bons moines de l'abbaye de Saint-Antoine des champs l'attendent avec impatience.

PHŒBUS: Ah, heureux Neptune! Mais comment pourrais-je l'envier? Moi qui ai la chance de plaire à la plus belle des sirènes, et la permission de l'aimer.

(Grands Ah! des demoiselles présentes)

FLEUR-DE-LYS: Comme il a dit cela!

PHŒBUS: Comme je le pense. La voix du cœur.

FLEUR-DE-LYS: Il faut laisser parler ce cœur.

PHŒBUS : Si j'avais une sœur, je vous préférerais à ma sœur. Si j'avais tout l'or du monde, il serait là à vos pieds. Si j'avais un harem, vous seriez ma favorite.

FLEUR-DE-LYS: Mais n'est-ce pas votre Égyptienne?

PHŒBUS : Mon Égyptienne?

FLEUR-DE-LYS: Enfin, celle que vous avez sauvée. On m'a dit qu'elle avait une chèvre blanche.

PHŒBUS: C'est bien possible, mais il faisait nuit et j'ai eu à peine le temps de l'entrevoir.

FLEUR-DE-LYS: On dit aussi qu'elle danse à ravir. Ai-je le droit, avant mes noces, de me montrer un peu jalouse? Chassez-la de la place, vous me ferez grand plaisir.

PHŒBUS: Quoi de plus facile, je vais donner des ordres.

FLEUR-DE-LYS: Donnez-moi une gentille preuve d'amour: chassez-la vous-même.

PHŒBUS: Mais... (Il quitte pour aller voir la Esmeralda)

SCÈNE 15: Phœbus invite Esmeralda à le revoir (ajout)

(Phœbus parle à ses hommes, qui se mettent aussitôt à chasser la foule de la place publique.

Il se dirige vers Esmeralda.)

PHŒBUS: M'abandonner, ingrate, tout seul, en pleine nuit! Tu t'attendais pas à me revoir, hein?

ESMERALDA: Si...

PHŒBUS: Tu ne m'as pas oublié?

ESMERALDA: Je n'ai même pas essayé. Vous êtes chez vous dans ma mémoire, là... (Elle pointe son cœur). Comment pourrais-je vous chasser. Mais, qu'est-ce que vous faites ici?

PHŒBUS: Au service du roi! J'exécute les ordres. (à la foule) Allez, partez, chassés, la Place de Grève est assez grande pour les balladins. Allez!

ESMERALDA: Adieu! Quand les amis s'en vont, on s'en va. Chez nous, c'est comme ça.

PHŒBUS: Tu ne veux pas me revoir?

ESMERALDA: Pourquoi pas.

PHŒBUS: Quand? Ce soir?

ESMERALDA: Où ça?

PHŒBUS: Là où nous nous sommes quittés. Là où tu m'as abandonné. Dans la petite maison où tu n'as pas daigné entrer, tu viendras?

ESMERALDA: Peut-être. À ce soir, Soleil! (Elle part.)

(Du haut de son balcon, Fleur-de-Lys et sa mère ont observé la scène.)

FLEUR-DE-LYS: Oh mère, il m'aime comme je l'aime.

ALOYSE DE GONDELAURIER: Et comme ton père m'a aimée.

SCÈNE 16: Le moine-bourru

Jehan (chantant): ... Vive Clopin, roi de Thunes, vivent les gueux de Paris! (à Phœbus) Où va-t-on maintenant, à la « Fille sans tête » ou au « Bon chat jaune » ?

PHŒBUS: Ben vas-y tout seul, moi j'ai rendez-vous.

Jehan: Mais sans toi, j'tiens pas debout, et puis elle peut bien attendre, ta belle Esmeralda, puisqu'elle se meurt d'amour pour toi.

PHŒBUS: Elle est peut-être pressée de mourir.

Jehan: Phœbus, pour une femme, on n'abandonne pas un ami. C'est une soirée d'adieu.

PHŒBUS: D'adieu? Pourquoi?

Jehan (très ivre): Parce que... parce que je me suis fais truand... Truand grâce à mon frère!

Tu ne me reverras pas de si tôt... sauf peut-être pour me mettre la main au collet et puis la corde au cou! La corde au cou, ah ah! C'est ton métier, après tout. Oh, j'ai le cœur qui me grouille dans la tête, oh... (Jehan s'effondre par terre.)

PHŒBUS: Bonne nuit, truand. Sur l'oreiller du pauvre, on fait des rêves de riche. (titubant)

Oh, tu m'aidais à marcher, toi aussi...

(Phœbus aperçoit Frolo, croit avoir des hallucinations car celui-ci ressemble étrangement à la statue derrière lui.)

FROLLO: Arrêtez-vous! Écoutez-moi!

PHŒBUS: Oh, mais vous parlez, oh les pierres... Moi qui croyais voir deux statues, me voilà rassuré.

FROLLO: Vous allez à un rendez-vous...

PHŒBUS: ...d'amour... Je puis ajouter dans le noir de la nuit que c'est avec la reine d'Égypte au pied des pyramides.

FROLLO: Vous inventez et vous dites vrai à la fois.

PHŒBUS: C'est le ciel qui vous envoie.

FROLLO: Ciel? Malheureux!

PHŒBUS: Malheureux, moi? De quelle voix il a dit ça! Tenez-moi compagnie, chère ombre.

Je compte sur vous pour me dire des choses bien tristes. Rien ne vaut de boire à la fontaine du malheur pour se rafraîchir les idées. Aidez-moi à traverser la mer rouge.

J'étais entre deux vins, aidez-moi à passer au milieu.

FROLLO: Vous ne devez pas aller à ce rendez-vous. La femme qui vous attend est mariée.

PHŒBUS: Première nouvelle! Moi aussi, bientôt, je vais me marier, mais avec une autre!

Pourquoi l'amour et le mariage logeraient-ils à la même enseigne?! Vous voyez cette petite lumière? C'est signe qu'il va falloir nous quitter.

FROLLO: Elle est mariée, vous dis-je, et c'est la pureté même. Vous n'avez pas le droit!

Son mari lui-même n'a pas le droit de porter la main sur elle.

PHŒBUS: Un bossu qui l'enlève, un mari qui la délaisse, une ombre qui la protège, mais c'est vraiment une reine qui m'attend cette nuit, une reine qui attend son roi.

FROLLO: Vous devriez avoir pitié!

PHŒBUS: De qui?

FROLLO: Pitié d'elle! Pitié de son mari et de sa pauvre jalousie...

PHŒBUS: (rires) Adieu, ombre, et merci.

(Il entre dans l'auberge)

LA FALOURDEL: La petite est là-haut qui vous attend.

PHŒBUS: Depuis longtemps?

LA FALOURDEL: En amour, le temps est toujours trop long... ou trop court!

(Elle place l'écu dans un coffret, sous la fenêtre. Elle monte, suivie de PHŒBUS. Alors qu'il veut changer l'écu contre une feuille d'or, le nain fait face à la figure sinistre du moine-bourru.)

SCÈNE 17: Utilité des fenêtres qui donnent sur la rivière (Le rendez-vous)

ESMERALDA: Non, ne m'embrasse pas encore.

(Elle le regarde, ils s'embrassent. Frolo voit tout, s'effondre dans l'escalier.)

ESMERALDA: Je voudrais... Je voudrais que toutes les femmes soient amoureuses de vous...

PHŒBUS: Quoi?

ESMERALDA: ...surtout les plus belles. Et que vous, sans les voir, vous passiez à côté.

PHŒBUS: Jalouse? déjà...

ESMERALDA: Un peu. Et qu'est-ce que c'est pour vous la plus belle si vous m'aimez?

PHŒBUS: Une laide. Et si j'étais jaloux, moi aussi...

ESMERALDA: De tous les hommes?

PHŒBUS: D'abord de ton mari.

ESMERALDA: Gringoire? Si tu le voyais, ta jalousie s'en irait en fumée!

PHŒBUS: C'est donc vrai que tu es mariée?

ESMERALDA: Oui, mais je ne suis pas sa femme. Je lui ai sauvée la vie, je ne lui ai pas donné la mienne. Elle est à moi ma vie. Je la garde pour celui que j'aime.

(Frolo observe la scène.)

PHŒBUS: Et avant de me connaître, pensais-tu souvent à l'amour?

ESMERALDA: Oui. Et tout de même, j'étais heureuse. Le bonheur pour nous-autres, bohémiennes, c'est un peu notre métier. Mais j'attendais quelqu'un, quelqu'un pour l'aimer.

PHŒBUS: Et tu ne l'as pas trouvé?

ESMERALDA: Je ne sais pas s'il m'aime.

PHŒBUS: Comment peux-tu en douter?

ESMERALDA: S'il m'aime comme je l'aime, s'il m'aime pour de vrai...

PHŒBUS: Enfant... Oh bien sûr, j'ai souvent dit des mots d'amour sans les penser, peut-être parce qu'il fallait les dire pour faire plaisir, mais toi, je t'aime, le plus simplement du monde, et je n'ai pas besoin de tourner des belles phrases. Si j'avais une sœur, je t'aimerais mieux que ma sœur. Si j'avais tout l'or du monde, je le jetterais à tes pieds. Si j'avais un harem, tu serais...

ESMERALDA: « ... tu serais ma favorite. » menteur, je connais la chanson.

PHŒBUS: Mais qu'ai-je dit qui ait pu te blesser?

ESMERALDA: Rien. La même chose que les autres, tous les autres. La même musique.

Mais si je suis triste, ce n'est pas que tu sois menteur: c'est que cela ne m'empêche pas de t'aimer.

(Phœbus lui enlève son poignard et le jette par la fenêtre, où se trouve Frolo.)

Ah, que veux-tu que j'en fasse maintenant.

(Le couple s'embrasse.)

(Sans sortir de l'ombre, Frolo poignarde Phœbus, Esmeralda crie, demeure interdite. La Falourdel et le nain font leur apparition dans le fente de la porte.)

LE NAIN: Ahhhhh! (La porte se referme) Au secours, à l'aide, une sorcière a poignardé un capitaine!

SCÈNE 18: Gringoire chez les truands (chapitre « L'écu changé en feuille sèche »)

GRINGOIRE: J'ai même plus la force d'écrire.

LA RIBAUDE: Tiens, tu auras bien la force de manger

GRINGOIRE: Bien sûr, parfois, elle partait sans me dire où elle allait, mais jamais sans me donner signe de vie, ou de fidélité: des fleurs dans un bock, du vin dans un pot...

LA RIBAUDE: Oui, quelque fois même un peu de menue monnaie.

GRINGOIRE: Oui. Maintenant me voilà tout seul comme un veuf, ou un mari abandonné.

Mais j'ai confiance en elle: si elle m'avait quitté pour un autre, elle ne m'aurait pas caché la mauvaise nouvelle, hein? Je suis inquiet. Elle est si belle. La beauté, le bonheur, ces gibiers traqués, épiés, pourchassés...

SCÈNE 19: L'écu changé en feuille sèche (Le procès)

ESMERALDA: Mais dites-moi s'il est vivant, c'est la seule chose qui compte!

LE PRÉSIDENT: Silence, femme, vous êtes de race bohème, adonnée au malifice, et convaincue d'avoir commerce avec le diable sous la forme d'une chèvre familière, jointe au procès.

ESMERALDA: Mais pourquoi dire des choses pareilles. Le diable, tu les entends, Djali?

LE PRÉSIDENT: Ah, ne les laissez pas converser ensemble.

CHARMOLUE: Si le démon qui possède cette chèvre peut résister à tout exorcisme, nous nous verrons obligés de requérir contre lui le gibet ou le bûcher.

LE PRÉSIDENT: Un nom tracé sur le pavé par un animal maléfique, un homme attiré pour être tué par une sorcière venue d'Égypte, un écu changé en feuille sèche, tout ceci est d'une grande limpidité. Faites entrer les témoins.

LE PRÉSIDENT: Vous reconnaissez l'accusée?

LA FALOURDEL: C'est elle, et pas une autre. Et là, c'est son bouc qui sentait le sabbat. Oh, Messieurs, ma pauvre chambre, tout en sang, la plus belle, la plus propre, tout en sang. Et puis, le capitaine, beau comme un grand seigneur, qui baignait dedans. Et la fille toute débraillée, et le bouc qui gambadait. Je jurais qu'il riait.

LE PRÉSIDENT: Femme Falourdel, parlez-nous plutôt de cet homme noir, apparu puis disparu comme par enchantement...

LA FALOURDEL: Dans une odeur de crime, de soufre et de sang. C'est lui, sûrement, qui a changé l'écu en feuille sèche.

LE PRÉSIDENT: Voici la chose. (Montre la feuille sèche) Faites passer.

CHARMOLUE: Une simple feuille de châtaigner, et qui n'éclaire en rien l'affaire, laquelle est fort simple elle aussi: la sorcière a poignardé le capitaine, le poignard lui appartenait.

FROLLO: Bien sûr, cette arme joue contre elle.

LE PRÉSIDENT: Poursuivez, maître Frollo, vous qui êtes expert en sorcellerie. nous vous écoutons.

FROLLO: Je voulais dire, il y a aussi cette étrange apparition...

LE PRÉSIDENT: Un démon? Croyez-vous, maître Frollo?

FROLLO: Qui peut savoir... (à la Falourdel) Femme! Cet homme noir, l'avez-vous vu?

LA FALOURDEL: Non, mais lui était là (en pointant le nain).

FROLLO (au nabot): Vous l'avez vu...

NABOT: Comme je vous vois!

FROLLO: Il avait donc figure humaine, ce démon? Mais qu'a-t-il fait?

NABOT: Vous le savez bien, il a changé l'écu en feuille sèche... et il s'est envolé! (rires)

LE PRÉSIDENT: Garde! Emmenez les témoins. Il est indéniable que ce pauvre être ne jouit pas de toute sa raison.

FROLLO: Mais il a été témoin de choses bien troublantes. Il est donné aux pauvres d'esprit de découvrir les démons cachés, c'est écrit en toutes lettres dans le *Grand Traité de démonologie*. Ne serait-ce pas ce démon, et non l'Égyptienne, qui aurait poignardé le capitaine...

LE PRÉSIDENT: Vous la tenez donc pour innocente?

FROLLO: Peut-être...

LE PRÉSIDENT: Ce n'est pas une certitude. Fille! Vous devriez avouer, cela vous épargnerait d'inutiles tourments.

ESMERALDA: Vous pouvez me tuer puisque c'est ce que vous voulez, mais par pitié, répondez-moi: dites-moi s'il est encore en vie...

CHARMOLUE: Oui, femme, et grâce à Dieu. Êtes-vous contente?

ESMERALDA: Contente? Il est vivant, et on me demande si je suis contente? Mais alors, pourquoi est-ce que je suis ici? Il a dû vous le dire que j'étais innocente!

LE PRÉSIDENT: Ce n'est pas de l'histoire écrite, le capitaine s'est borné à répondre qu'il n'en savait rien.

ESMERALDA: Il ne m'a même pas défendue? Pourtant, il sait bien que je ne l'ai pas frappé.

Ou alors, s'il le croit, c'est encore plus triste, encore plus laid. Mais ça fait rien, je suis heureuse quand même, je ne lui ai pas porté malheur, l'amour lui a peut-être sauvé la vie.

FROLLO: L'amour... La vie... Voilà bien le langage d'une sorcière, de la plus dangereuse des sorcières. Et cet homme noir, possédé du démon, même si c'est lui qui a frappé contre son gré, sans aucun doute c'est cette créature du diable qui l'a ensorcelé!

LE PRÉSIDENT: Femme, persistez-vous à nier?

(Esmeralda fait signe que oui)

CHARMOLUE: Étant donné l'obstination douloureuse de l'accusée, je requiers l'application de la question.

LE PRÉSIDENT: Accordé.

(On emmène la Esmeralda.)

SCÈNE 20: Suite de l'écu changé en feuille sèche (La question)

CHARMOLUE: Mademoiselle, persistez-vous à nier les faits dont vous êtes accusée?

ESMERALDA: Nier... Mais je ne nie rien. Je dis seulement que dans tout ce que vous racontez, il n'y a rien, rien de vrai!

CHARMOLUE: Je suis désolé, mais il faut que je remplisse les devoirs de mon office.

PIERRAT TORTERUE: Monsieur le procureur, par où commençons-nous?

CHARMOLUE: Par le brodequin.

(Ils installent le brodequin sur le pied d'Esmeralda)

ESMERALDA: Ôtez-moi ça!

CHARMOLUE: Faites!

(Cri d'horreur de la Esmeralda)

CHARMOLUE: Arrêtez! (à Esmeralda) Reconnaissez-vous maintenant avoir fait un pacte avec les puissances du mal?

ESMERALDA: Les puissances du mal... Oui, je les connais. Maintenant, j'avoue tout ce que vous voulez.

CHARMOLUE: Nous ne voulons rien d'autre que la vérité. Parlez.

ESMERALDA: Oh, j'ai si mal... Laissez-moi, laissez-moi respirer.

CHARMOLUE: Parlez!

ESMERALDA: Les puissances du mal, oui, je les connais. J'ai crevé les yeux d'un oiseau, son chant était trop beau; j'ai poussé dans la Seine un enfant qui riait, son rire était trop gai; j'ai...

CHARMOLUE: Ne nous égare pas. Avez-vous frappé le capitaine Phœbus de Châteaupers?

ESMERALDA: Oui... J'ai frappé Phœbus pendant qu'il m'embrassait. Et l'homme noir était là, qui me faisait danser. Oui, Djali, c'est le diable, Et même, c'est mon mari, il s'appelle Gringoire, C'est l'empereur des rats et le roi des souris...

CHARMOLUE: La justice, enfin, est éclairée. Déchaussez-la.

PIERRAT: Allons, il n'y a pas grand mal. Vous pourriez encore danser, la belle.

Mademoiselle nous rendra témoignage que nous avons agi avec toute la douceur possible.

ESMERALDA: J'ai si mal...

CHARMOLUE: L'humanité m'oblige à vous dire qu'ayant avoué, c'est la mort que vous devez attendre. Et le jugement rendu, le jour qui plaira au roi, notre sire, vous serez menée en chemise, les pieds nus, la corde au cou, devant le grand portail de Notre-Dame; y ferez amende honorable, et de là serez menée en Place de Grève où vous serez pendue, étranglée, au gibet de la ville.

ESMERALDA: À la Cour des Miracles, ça me faisait peur la corde, le gibet... mais ici, ça paraît tout simple, oui, tout simple.

SCÈNE 21: Trois cœurs d'homme faits différemment: Frolo et Quasimodo

(Cloches de Notre-Dame)

MENDIANTE (chantant): À Notre-Dame, venez tous voir
la jeune femme qui meurt ce soir.
C'est une chose affreuse ce que c'est que l'amour.
La pauvre malheureuse! Venez, accourez tous!
Vive aujourd'hui, morte demain.
Doux Jésus, tendez-lui la main.

ALOYSE DE GONDELAURIER (sur son balcon): Il y a tant de sorciers maintenant, qu'on
les brûle, qu'on les pend, sans même savoir leur nom.

(On voit Quasimodo sonnant les cloches.)

MENDIANTE (chantant): Cette bohémienne a poignardé, je crois,
Un archer capitaine, le plus beau, quel roi!

(Quasimodo donne à manger aux oiseaux. Il aperçoit Frolo sculptant « ANATKH » dans un
mur... puis il voit qu'en bas, on porte Esmeralda au gibet.)

MENDIANTE (chantant): Et quoique si belle et si cruelle, entendez-vous
Comment y croire, l'âme si noire et l'œil si doux.

Chorale de moines chante en latin: Miserere ...

(On ouvre les portes de l'église. Un moine met une bougie entre les mains d'Esmeralda.)

(Dans la rue...)

HOMME: Une jeune fille en chemise, c'est toujours réjouissant à voir!

HOMME: Même la corde au cou!

FEMME: C'est vrai qu'on va pendre aussi la chèvre?

HOMME: Et pourquoi pas! L'année dernière, ils ont bien pendu un cochon!

LA FALOURDEL (chantant): À Notre-Dame, venez tous voir,

La jeune femme qui meurt ce soir,

Vive aujourd'hui, morte demain,

Doux Jésus...

(à Frolo) Oh, Monsieur le Juge...

(Frolo lui tend une pièce, elle monte avec lui à la chambre où Phoebus a été poignardé.)

(On aperçoit un bout de corde, puis Quasimodo qui en descend.)

(Une chorale chante en latin: Kyrie Eleison.)

QUASIMODO (après avoir bousculé un garde, et pris Esmeralda dans ses bras): Asile!

Asile!

Les moines entrent.

MOINE: La cathédrale est un lieu de refuge: toute justice humaine expire sur le seuil.

QUASIMODO: Asile! Asile!

(La foule crie son contentement. La chèvre entre aussi.)

QUASIMODO (du haut de Notre-Dame): Asile! Asile!

SCÈNE 22: Bossu, borgne, boiteux

(Quasimodo dépose Esmeralda sur un lit, lui enlève ses cordes. Elle se réveille et elle crie, effrayée par Quasimodo.)

QUASIMODO: Non, n'aie pas peur. La corde, elle est partie. (rires) Je suis encore plus laid quand je ris, mais je ris quand je suis content. (rires) Ça c'est chez moi. Vous êtes chez vous. C'est mon lit.

ESMERALDA: Ne m'approche pas!

QUASIMODO: J'étais plus bête qu'une bête quand je vous ai emportée, mais...

ESMERALDA: Va-t'en!

QUASIMODO: Oh... Je m'en vais. Si vous avez besoin de moi, tenez, sifflez. J'entends ce bruit-là. Je vous en prie, n'ayez pas peur. Vous m'avez donné à boire, je vous donnerai à manger, je le mettrai là. Ne sortez pas de l'église, on vous tuerait... On vous tuerait et je...je mourrais.

SCÈNE 23: Fièvre (fonction qui équivaut à ce chapitre du roman)

LA FALOURDEL: Tout de même, depuis le temps, je me demande ce qu'il peut faire là-haut.

NABOT: Ben rien, puisqu'il est tout seul. Il dort peut-être.

LA FALOURDEL: Personne ne vient ici pour dormir.

NABOT: Il est peut-être mort? (rire)

(Ils regardent par la fente de la porte menant à la chambre. Frollo les voit.)

FROLLO: Figures d'enfer, que venez-vous chercher ici? Elle était coupable, vous entendez?

Coupable de vivre, coupable d'exister, coupable comme vous, comme ce pauvre idiot, coupable comme moi! Maintenant, la chose est accomplie, que son âme repose en paix.

(Ils ferment la porte) Et mon âme à moi, la mienne, mon Dieu, la mienne!

(Ils rouvrent la porte: Frollo a disparu par la fenêtre.)

SCÈNE 24: Suite de la clef de la Porte-Rouge

(Frollo aperçoit Esmeralda en blanc et, croyant au fantôme, se signe, puis il voit la chèvre.

Alors il cherche Esmeralda, la suit. Elle le reconnaît, s'enferme dans sa chambre. Il ouvre.)

ESMERALDA: Allez-vous en!

FROLLO: Vivante, tu es vivante. Mais qui t'a apporté ici? Le diable, ou Dieu sait qui...

ESMERALDA: Oh, je vous reconnais. Je vous ai vu en plein mensonge dans le tribunal,
mais c'était vous qui aviez le plus mauvais visage...

FROLLO: Écoute-moi...

ESMERALDA: Et vous m'avez montrée du doigt, et on m'a emportée pour me faire du mal.
C'est vous l'homme noir...

FROLLO: Tais-toi!

ESMERALDA: Oui, l'homme noir qui a frappé Phœbus, c'est vous!

FROLLO: Pardonnez-moi, Esmeralda...

ESMERALDA: Vous en voulez à sa vie, pourquoi? Vous avez demandé ma mort, pourquoi?
Que me voulez-vous encore?

FROLLO (il se rapproche d'elle): Tu me demandes ce que je veux de toi?

(On voit Quasimodo, puis on entend le sifflet qui lui est destiné. Quasimodo intervient.)

QUASIMODO (à Frolo): Asile. Asile!

(Frolo pointe du doigt, Quasimodo s'agenouille. Frolo lui montre la porte et Quasimodo
s'apprête à sortir.)

ESMERALDA: Non, non. (Elle siffle de nouveau, Quasimodo rit, heureux d'entendre ce
bruit. Alors, Quasimodo pointe Frolo, qui sort.)

QUASIMODO: C'est lui qui m'avait dit de... d'aller vous prendre...

ESMERALDA: Je le sais, j'avais compris. Et j'ai moins peur de toi que de lui. (Quasimodo
sourit.) Ne t'en vas pas! Ne me laisse pas seule.

QUASIMODO: Je n'entends ... (en pointant son oreille)

ESMERALDA (mimant les mots): Tu dormiras là (sur le banc, à la porte de la chambre).
(Elle referme la porte.)

QUASIMODO (sur le banc, mimant les gestes au chat): Tu hein, tu hein.

SCÈNE 25: Sourd

(Quasimodo entre dans la chambre, où dort Esmeralda, avec un foulard rouge. Il la regarde dormir. Elle se réveille, pousse un cri à la vue du bossu. Quasimodo s'enfuit, monte aux cloches, et cogne sur celles-ci par tristesse. Esmeralda sort, aperçoit un panier de victuailles déposé à sa porte. Elle monte voir Quasimodo, mais il se sauve. Elle pose une main sur son épaule.)

ESMERALDA: Pourquoi te caches-tu? Tu as peur que je te regarde? Dans un pays où tout le monde serait bâti comme toi, moi, on me jetterait des pierres.

QUASIMODO: J'ai toujours été laid. C'est toujours cette peur. Ça m'était égal, mais vous faire peur à vous, ça me fait de la peine.

(Elle lui montre le fichu rouge.)

ESMERALDA: Pour moi?

QUASIMODO: Hum, hum.

ESMERALDA: Tu vois, avec ça, elle est presque jolie ma robe de pendue, hein? Et mon pied ne me fait plus mal, le juge avait raison: je peux encore danser. Regarde. (Elle chantonne et danse.)

(Quasimodo sourit. Esmeralda monte sur une planche servant à faire balancer la cloche: la cloche bouge, Esmeralda est effrayée.)

QUASIMODO: (rire) C'est la grosse Marie! C'est elle qui m'a rendu sourd, mais on est toujours amis. (Il embarque sur la cloche) C'est pour vous la musique, toute seule.

(Quasimodo rit, Esmeralda s'enfuit, effrayée, puis finit par sourire de la gaieté du sonneur.)

CLOPIN: La charité!

PASSANTE: Les cloches sont folles ce matin!

PASSANTE: Sûrement cette bohémienne qui les fait danser!

CLOPIN: Quand la reine est belle, la musique est gaie, la charité!

LES DEUX PASSANTES: Oh!

SCÈNE 26: Grès et cristal

(Quasimodo cueille des fleurs, et les offre à Esmeralda.)

QUASIMODO: Ça vous fait plaisir?

ESMERALDA: Oui.

(Rire de Quasimodo, qui lui offre d'autres fleurs.)

ESMERALDA: Merci, Quasimodo.

QUASIMODO: Vous verrez, vous serez très bien ici avec moi... et les oiseaux!

ESMERALDA: Mais il s'en vont les oiseaux. Pauvre Quasimodo, tu crois peut-être qu'on va rester ensemble ici toute ma vie.

QUASIMODO: Ils sont mauvais en bas.

ESMERALDA (apercevant Phœbus an bas): Ah! Phœbus ! Il n'a même pas levé la tête. Il savait bien, pourtant, que j'étais là.

QUASIMODO: Voulez-vous qu'il vienne? J'ai vu dans vos yeux que vous l'avez appelé.

ESMERALDA: J'ai appelé un souvenir... Oui, va le chercher, je veux le voir! Je veux lui dire moi-même que je ne l'aime plus, que moi aussi j'ai fait semblant de l'aimer. Pars, pars.

SCÈNE 27: Trois cœurs d'homme faits différemment (suite): Phœbus

ALOYSE DE GONDELAURIER: Peuh! le droit d'asile! Penser que de nos jours, une païenne, une créature du diable puisse se promener sur le toit de la maison de Dieu! Asseyez-vous, Phœbus , vous avez été blessé, par sa faute.

PHŒBUS: Fleur-de-Lys, hélas, est plus blessée que moi. Et par ma faute. Mais où est-elle que je puisse au moins plaider ma cause?

ALOYSE DE GONDELAURIER: Mais combien de temps va-t-elle rester là-haut à nous narguer!? À insulter nos lois? Des années, peut-être!

PHŒBUS: C'est une fille sauvage: elle essaiera de sortir! On la guette, elle se fera prendre.

ALOYSE DE GONDELAURIER: Pendre, je l'espère bien, pendre. Ne trouvez-vous pas que ce sera justice?

PHŒBUS: Je suis soldat, Madame. Même si j'avais le cœur à pardonner, devant la justice du roi, je ne pourrais que m'incliner.

ALOYSE DE GONDELAURIER: Voilà qui est parlé. Phœbus, je n'ai plus rien à vous cacher: Fleur-de-Lys, pour oublier son chagrin, a trouvé, elle aussi, asile à Saint-Paul-des-Grimault, dans notre domaine, qui devait être le vôtre.

PHŒBUS: Dois-je croire que vous m'autorisez...

ALOYSE DE GONDELAURIER: Elle ne veut pas entendre parler de vous, c'est dire qu'elle n'attend que vous. Allez.

SCÈNE 28: Grès et cristal (suite)

ENFANTS DE LA RUE: Quasimodo!

ENFANT: Il a l'air tout content!

ENFANT: Il est marié maintenant, avec une sorcière!

QUASIMODO (à Phœbus): Ne partez pas, elle est là-haut.

PHŒBUS: Tant mieux pour elle, tant qu'elle y restera, elle aura la vie sauve.

QUASIMODO: Portez-lui des fleurs, elle aime les fleurs, elle sera contente. J'ai dit que je vous ramènerais

PHŒBUS: Laisse-moi passer!

QUASIMODO: Non, non, restez, venez, puisque... puisqu'elle vous demande! (Phœbus le pousse) Elle vous aime! Sans ça, je vous tuerais!

SCÈNE 29: Grès et cristal (fin)

ESMERALDA: Ne sois pas inquiète, Djali, je ne serai pas trop mauvaise. Je ne lui dirai pas tout de suite que je ne l'aime plus. Et puis, je serai tout de même heureuse de le revoir.

(Arrivée de Quasimodo)

QUASIMODO: Il n'a pas voulu venir. Et moi, je vous apporte des fleurs, je les ai prises en bas. (Il lui présente un énorme bouquet.)

(Esmeralda pleure.)

QUASIMODO: Vous avez des larmes... Ce n'est pas vrai, ce que je dis. Il va bientôt venir. Il m'a fait signe, et j'ai compris. Les fleurs, c'était lui pour vous.

ESMERALDA: Toi, tu ne peux pas mentir, tu es trop vrai.

QUASIMODO: Vous êtes contente?

ESMERALDA: Pauvre Quasimodo. Si ton cœur pouvait battre dans la poitrine de Phœbus, comme le monde serait beau!

SCÈNE 30: Le retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France

LOUIS XI: Vous avez raison, maître, de venir consulter votre compère Tourangeau. Mais Pasque-Dieu, le droit d'asile est tout de même une chose sacrée! Le populaire y tient, il pourrait s'irriter; et quand le populaire s'irrite, il faut le massacrer, ce qui nous coûte beaucoup. Enfin, ce bon diable d'évêque que nous venons consulter est un homme d'une rare érudition, et soyez certain maître Frolo, qu'il nous sera d'excellent conseil.

PRISONNIERS DES CAGES: Grâce! Pitié! Sire, Grâce!

LOUIS XI: Grâce, que serait la clémence des rois sans la clairvoyance des juges. Une faiblesse.

MONSIEUR DE HARAUCOURT: Je suis innocent, sire.

LOUIS XI: Si ça pouvait être vrai, Monsieur de Haraucourt. Enfin, je ne suis pas venu vous accabler, mais tout bonnement vous demander conseil.

MONSIEUR DE HARAUCOURT: Moi, sire?

LOUIS XI: Oui, vous me voyez perplexe, anxieux, j'ai l'âme toute chiffonnée et sans doute pourriez-vous m'aider de vos lumières.

MONSIEUR DE HARAUCOURT: De mes lumières! Moi qui, depuis quatorze ans, n'ai plus vu le soleil.

LOUIS XI: Quand je disais lumière, je parlais du savoir. Et on dit que la solitude avive la mémoire. Le droit d'asile, voilà l'objet de mon tourment.

MONSIEUR DE HARAUCOURT: Droit d'asile... Mais c'est un...

LOUIS XI: ...merveilleux privilège, nous le savons. Mais nous voudrions savoir surtout s'il a déjà été, ne disons pas « violé », enfin, vous me comprenez?

MONSIEUR DE HARAUCOURT: Parfaitement. Oui, le droit d'asile, sire... Mais bien des princes ont outrepassé ce privilège des églises pour la gloire de Dieu et la nécessité des états! Saint Hugues, évêque d'Angleterre, a permis au roi Édouard de prendre un magicien dans son église. Saint-Louis, roi de France, a transgressé pour le même objet l'église de monsieur saint Paul...

LOUIS XI: N'en ajoutez pas plus. Merci. Nous ne vous oublierons pas.

MONSIEUR DE HARAUCOURT: Pitié, grâce! Sire, pitié! Grâce, sire!

AUTRES PRISONNIERS: Grâce, sire, pitié!

LOUIS XI (en prière): Notre-Dame de Paris, ma gracieuse patronne, pardonnez-moi. Il faut punir cette bohémienne. Je vous assure, madame la Vierge, que c'est une sorcière qui est indigne de votre aimable protection. Je ne le ferai plus. Je vous offrirai une belle statue d'argent, plus belle encore que celle que j'ai donnée l'an passé à Notre-Dame d'Ecouys. Ainsi-soit-il.

SCÈNE 31: Gringoire a plusieurs bonnes idées de suite rue des Bernardins

(On voit Quasimodo qui observe la foule.)

CLOPIN: La charité! La charité! La charité!

(à Gringoire) Écoute, poète, c'est ta femme après tout.

GRINGOIRE: Bof, si peu!

CLOPIN: Oui, je sais. La charité! Tu vas tout de même aller la voir de notre part, et tu lui diras que la Cour des Miracles ne l'oublie pas.

GRINGOIRE: Mais... On ne me laissera pas monter!

CLOPIN: Ouais... t'as peur de son ange-gardien?

GRINGOIRE: C'est pas seulement ça, mais...

CLOPIN: Oui, ben ça ou autre chose, débrouille-toi! La charité! La charité! La charité!

GRINGOIRE: Oh maître, je voudrais vous demander...

FROLLO: Une autre fois, Gringoire.

GRINGOIRE: Mais c'était au sujet de ma femme!

FROLLO: Si elle était ta femme devant Dieu, j'aurais grande tristesse pour toi, mon pauvre Gringoire.

PRATIQUANTE: Mon père, pourquoi a-t-on enlevé le bon Dieu?

MOINE: Il reviendra demain matin...

CHARMOLUE: ...quand la justice du Roi aura passé.

MOINE: Ainsi, il ne verra pas son église profanée.

CLOPIN (à Gringoire): Tu as compris? Le droit d'asile, tiens! (geste du bras)

Et si on n'y met pas bon ordre, demain, tu seras veuf.

FROLLO: Ne restez pas ici, ce serait vaine curiosité. Notre-Dame n'est plus un lieu de prière, allez.

(Quasimodo ouvre la porte de l'église.)

FROLLO: Viens avec moi, Quasimodo, tu peux encore être sauvé.

QUASIMODO: Non. Je sais, vous lui voulez toujours du mal!

(Il referme la porte, la barre de grosses poutres qui servent de loquets.)

QUASIMODO: Asile! Asile!

SCÈNE 32: Vive la joie!

(Clopín à la tête des truands. Ils entonnent un chant.)

TRUANDS: Asile! Asile!

CLOPIN: Grève, aboye, Grève, grouille!

File, file, ma quenouille,

File sa corde au bourreau,

Qui siffle dans le préau.

Grève, aboye, Grève, grouille!

La belle corde de chanvre!

Sémé d'Issy jusqu'à Vanvre

Du chanvre et non pas du blé.

Le voleur n'a pas volé

La belle corde de chanvre!

SCÈNE 33: Vive la joie (suite)

TRUANDE: (rire) Où as-tu volé ce cheval?

JEHAN: Un Frolo de Tirechappe ferait honte à son frère s'il allait au combat à pied comme un manant! Je veux lui faire honneur, et même plaisir aussi. Que son âme damnée me tombe sur la patte, au lieu de l'appeler le borgne, on l'appellera l'aveugle.

(Jehan tire une flèche, qui atterrit sur le bureau de Gringoire, semant la consternation chez celui-ci.)

GRINGOIRE (à Jehan): Ah, c'est toi? Tu m'as fait peur. Mais tu es beau comme tout là-dedans!

JEHAN: C'est dans les vieilles armures qu'on fait la bonne soupe, la bonne soupe au sang.

GRINGOIRE: Ne bouge pas, surtout: les poètes, comme les peintres, ont besoin de modèles.

Ça va, merci. Tu viens d'entrer dans ma mémoire. Sois tranquille, tu auras une bonne place dans mon épopée des truands! Et beaucoup vont mourir, hélas. (relisant) Et beaucoup vont mourir, hélas.

Si je suis de ceux-là,
Ce chant écrit pour elle,
Moi, bouffé par les rats,
Esmeralda, la belle,
Plus tard le chantera...

TRUAND: Si tu restes ici, tu ne risques pas de mourir.

GRINGOIRE: Et si je vais là-bas et que je meurs de peur, qui écrira alors l'épopée des truands? Et qui pourrait à ma place décrire cette peur? Cette peur d'avoir peur...

SCÈNE 34: Un maladroit ami

(Visage de Quasimodo observant Esmeralda. Il regarde en bas, aperçoit les truands.)

MATHIAS: À vos rangs, l'Égypte! À vos rangs, l'Argot! À vos rangs, Galilée!

CLOPIN: À toi, Louis de Beaumont, évêque de Paris, moi, Clopin Trouillefou, roi de Thunes, prince de l'argot, évêque des fous, je dis: – Si ton église est sacrée, notre sœur l'est aussi; (Approbation des truands) si notre sœur n'est pas sacrée, ton église ne l'est pas non plus. Notre sœur, faussement condamnée pour magie, s'est réfugiée dans ton église, tu lui dois asile et sauvegarde. C'est pourquoi nous te semons de nous rendre la fille si tu veux sauver ton église, ou nous reprendrons la fille et pillerons l'église. Ce qui serait bien. (Approbation des truands) En foi de quoi, je plante ma bannière, et que Dieu te soit en garde, évêque de Paris!

JEHAN: Et n'oubliez pas, mes amis, qu'il y a quarante charretées d'or, là-dedans!

CLOPIN: En avant, fils! À la besogne, les hutins!

MATHIAS: À vous, les serruriers!

(Quasimodo lance une poutre.)

TRUAND: Voilà le ciel qui nous tombe sur la tête!

CLOPIN: Barbe et ventre, voilà des hommes qui ont peur d'une solive?

SERRURIER: S'il n'y avait que la solive, mais la porte est dure et têtue.

CLOPIN: Voilà le bélier rêvé pour ouvrir Notre-Dame. Allez!

TRUAND: En avant!

(Ils tentent d'enfoncer la porte. Quasimodo envoie des pierres et allume un feu.)

CLOPIN: Courage, la bohème. Allez, à sac! (Il rit des pierres qui tombent.)

(Esmeralda s'est réveillée)

QUASIMODO: N'aie pas peur. Allez dormir. Ils veulent encore vous faire du mal. Alors moi, je les tue.

CLOPIN: Esmeralda!

ESMERALDA: Arrête, c'est mes amis, mes frères!

QUASIMODO: N'aie pas peur.

ESMERALDA: C'est pour me délivrer qu'ils enfoncent les portes...

QUASIMODO: Il y en a beaucoup, mais tu vas voir.

ESMERALDA: Non! (Elle s'enfuit.)

QUASIMODO: Soyez tranquille, allez dormir.

JEHAN: Victoire et *te deum*, on a l'échelle du Pont Saint-Landry!

(Quasimodo fait couler le plomb dans les gouttières.)

CLOPIN: Allez, au bélier! au bélier!

TRUANDS: À sac, à présent!

(Frollo observe tout ce qui se passe: Jehan monte l'échelle; Quasimodo, caché, attend.)

JEHAN (en haut de l'échelle): Vive la truanderie!

QUASIMODO: Asile! (pousse l'échelle) (à Jehan) Toi aussi, tu lui voulais du mal?

JEHAN: Car je n'ai moi,
 Par le sang-Dieu!
 Ni foi, ni loi,
 Ni feu, ni lieu
 Ni roi, ni Dieu!
 L'âme damnée de mon frère,
 Nous envoie aux enfers.
 Mais moi qui n'ai par d'âme
 Je ne risque par d'y aller

(Quasimodo lui arrache ses armes, son armure. Jehan se laisse faire. Quasimodo le lance en bas de l'église. En bas, Esmeralda tente de déverrouiller la porte.)

CLOPIN: Allez fils, la serrure se détraque!

QUASIMODO: Ils vont entrer. Venez, je sais où vous cacher!

(Il va à la chambre d'ESMERALDA, qui n'y est plus)

SCÈNE 35: Châteaupers à la rescousse

(Les soldats du roi arrivent.)

CHEF: Venez!

CLOPIN: Encore un coup, courage petit bélier!

TRUAND: La brebis de bronze va bientôt céder.

(La porte cède, Esmeralda est là. Les truands la prennent sur leurs épaules.)

CLOPIN (à Mathias, mort): Regarde Mathias, on n'est pas venu pour rien.

UN ARCHER: Taillez les manants! Taillez!

(Les archers attaquent: plusieurs truands reçoivent une flèche, ainsi qu'Esmeralda.)

ESMERALDA (à Clopin): C'est beau, la vie...

(Esmeralda meurt.)

CLOPIN (aux archers): La charité! La charité pour elle, s'il-vous-plaît...

(Les archers lui enfoncent une épée dans le cœur.)

GARDE: Trop tard, la besogne est faite!

CHARMOLUE: Même si elle est morte, qu'on la traîne au gibet. Elle a été jugée, et condamnée.

QUASIMODO: Venez, ils sont partis! Esmeralda! Esmeralda! C'est fini!

Ahhhhh. (Il pleure de désespoir à la vue d'Esmeralda et Djali, trainées au gibet.)

(à Frollo qui lui a mis une main sur l'épaule) C'est à cause de vous...

(Frollo fait signe que oui et s'éloigne. Quasimodo le prend et le jette en bas).

SCÈNE 36: Le mariage de Quasimodo

NARRATEUR: Dans la nuit qui suivit le supplice d'Esmeralda, des gens des basses œuvres avaient détaché son corps du gibet et l'avaient porté dans la cave de Montfaucon.

(Quasimodo se rend à Montfaucon. Il trouve Esmeralda, s'étend à ses côtés.)

NARRATEUR: Deux ans après les événements qui terminent cette histoire, on trouva deux squelettes dont l'un tenait l'autre singulièrement embrassé. Quand on voulut les détacher, ils tombèrent en poussière.

(La poussière s'envole, sculptant le mot « FIN » dans le sable.)

FIN

BIBLIOGRAPHIE

- BABY, François, « Du littéraire au cinématographique: une problématique de l'adaptation », *Études littéraires*, vol.13, n° 1, avril 1980, p.11-29.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- BARDECHE, Maurice et Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma, II: Le parlant*, Paris, Les Sept Couleurs, 1964.
- BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) », *Encyclopedia Universalis*. Paris, 1990. vol.22, p.370-374.
- BEST, Janice, « Pour une définition de chronotope: l'exemple de *Notre-Dame de Paris* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. LXXXIX, n° 6, 1989. p.969-979.
- BROMBERT, Victor, « Hugo: L'édifice du Livre », *Romantisme*, 44, 1984, p.49-56.
- BROMBERT, Victor, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.
- CHARENSOL, Georges, *Le cinéma*, Paris, Librairie Larousse, 1966.
- CHARENSOL, Georges, *Panorama du cinéma*, Paris, Éditions Jacques Melot, 1947.
- CHEVALIER, Louis, « Préface » à *Notre-Dame de Paris, 1482*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Classique » n° 549, 1966, p.7-26.
- CLERC, Jeanne-Marie, « Littérature et cinéma. Une lacune de la réflexion contemporaine: le problème des rapports entre images, mots et culture », *La Recherche en littérature générale et comparée en France*, Paris, Société française de littérature générale et comparée, 1983, p.157-171.
- DELANNOY, Jean, *Notre-Dame de Paris*, film cinématographique, France-Italie. Paris Film Production (Paris) & Panitalia (Rome), 1956, 110 min.
- DESAUTELS, Vincent, « Hugo dans la moulinette du showbiz », *Le Devoir*, les samedi 7 et dimanche 8 août 1999, p. B2.

- ECO, Umberto, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, 1985.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 1982.
- GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1966.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, 1970.
- GUYARD, Marius-François, « Introduction » à *Notre-Dame de Paris, 1482*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1976, p.I-XXXIII.
- HELMAN, Alicja et Waclaw M. Osadnik, « Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly)System Approach », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée*, vol.23, n° 3, Septembre 1996, p.645-658.
- HUGO, Adèle, « La Esmeralda » dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, Eugène Fasquelle, 1927, volume 3, p.200-201.
- HUGO, Victor, « Guerre aux démolisseurs », *Notre-Dame de Paris, 1482*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Classique » n° 549, 1966, p.648-661.
- HUGO, Victor, *La Esmeralda*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre I*, vol.8. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris, 1482*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Classique » n° 549, 1966.
- HUGO, Victor, « Préface » à *Cromwell*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Critique*, vol.12. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- HUGO, Victor, « Préface » aux *Travailleurs de la mer*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Roman III*, vol.3. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.

- HUGO, Victor, « Préface » à *Marion Delorme*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre I*, vol.8. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- HUGO, Victor, « Préface » à *Ruy Blas*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre II*, vol.9. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- HUGO, Victor, *William Shakespeare*, dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Critique*, vol.12. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1978.
- JOSEPHS, Herbert, « A War at the Opera », dans Denis Hollier (dir.), *A New History of French Literature*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1989. p.531-536.
- KRAKOVITCH, Odile, *Hugo censuré: La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1985.
- LACHIZE, Samuel, « ...Priez pour les adaptateurs! », *L'Humanité*, 22 décembre 1956, s.p.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Larousse et Boyer, 1866-1890.
- LASTER, Arnaud, « La Esmeralda. Notice. » dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Théâtre I*, vol.8. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- LASTER, Arnaud, « *Notre-Dame* à la scène et à l'écran », *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche classique », 1998, p.679-689.
- LASTER, Arnaud, « *Notre-Dame de Paris* à l'Opéra », dans *Le Rayonnement international de Victor Hugo*. Actes du symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée, XI^{ème} congrès international (Paris, août 1985), New York, Peter Lang, 1989, p.6-16.

- LASTER, Arnaud. « De quoi pourrait se composer une édition critique des textes de Jacques Prévert pour le film *Notre-Dame de Paris?* » dans Paul-André Bourque (dir.), *Éditer des œuvres médiatiques*, Québec, Nuit blanche, 1992, p.31-46.
- LAUGAA, Maurice, « Identifier la digression », *Textuel*, n° 28, 1994, p.101-114.
- LEPROHON, Pierre, *Histoire du cinéma, II: L'étape du film « parlant » (1927-1962)*, Paris, Éditions du Cerf, 1963.
- LINDENBERGER, Herbert, *Opera. The Extravagant Art*, Ithaca, New York, Cornell UP, 1984.
- MARCHAND, Philip, *Marshall McLuhan: The Medium and the Messenger*, Toronto, Random House, 1989.
- MASS, Edgar, « Fortune de Victor Hugo au cinéma ou Hugo entre Quasimodo et Esmeralda » dans *Lectures de Victor Hugo. Colloque de Heidelberg*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1986, p.129-138.
- MCLUHAN, Marshall, *Essential McLuhan*, propos recueillis par Eric McLuhan et Frank Zigrone, New York, Basic Books, 1995.
- MILLER, Jonathan, *McLuhan*, Paris, Seghers, 1971.
- NURNBERG, Monica, « The play and the book: some reflections on the function of Gringoire in *Notre-Dame de Paris*. », *Nottingham French Studies*, vol. XXVI, n° 2, 1987, p.17-23.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1965.
- SACY, S. de, « Notice » à *Notre-Dame de Paris, 1482*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Classique » n° 549, 1966.
- SEEBACHER, Jacques, « Introduction » à *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche classique », 1998, p.5-48.
- UBERSFELD, Anne, « Préface de *Cromwell*. Notice », dans Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), *Œuvres complètes de Victor Hugo. Critique*, vol.12. Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.

VACHON, Stéphane, « Le (mot) drame du *Père Goriot* », *Poétique*, n° 111, septembre 1997, p.323-342

WARREN, Austin et René Wellek, « La littérature dans les autres arts » dans leur *Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971 (éd. angl. 1942), p.174-189.

WEISS, J.-J., *Lettres de Victor Hugo aux Bertin 1827-1877*, Paris, E.Plon, Nourrit et C^{ie}, 1890.