Dans le roman du XX^e^ siècle

Louis XI dans *Quentin Durward*, *Notre-Dame de Paris* et leurs adaptations pour la jeunesse : grandeur et (relative) décadence d'un mythe romantique (1823-1913)

Du baron de Barante et de Mély-Janin à Casimir Delavigne, nombreux sont les auteurs qui participent, de la Restauration au début des années 1830, à la construction de la légende noire de Louis XI, souverain cruel et diplomate retors entouré d'hommes serviles et tortueux. Parmi les différentes œuvres qui dessinent l'inquiétant portrait du successeur de Charles VII, se distinguent et se répondent *Quentin Durward* (1823) et *Notre-Dame de Paris* (1831), deux *best-sellers* de la France du XIXe siècle[1]. Après Walter Scott dont il a célébré le roman dans un article de 1823, Victor Hugo transforme en mythe la figure royale. Chargé d'une dimension esthétique dans les deux fictions, le roi dont la duplicité ménage les rebondissements et les conflits propres au roman de cape et d'épée chez Walter Scott, dont les paradoxes réalisent l'alliance de sublime et de grotesque vantée dans la préface de *Cromwell* chez Victor Hugo sert aussi une réflexion historique qui instaure un dialogue entre les siècles. Prolongeant la vision de son prédécesseur qui fait du règne de Louis XI une période de mutation où le

1 — Martin Lyons, « Les *best-sellers* », *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*, Promodis, 1985, p. 369-397.

cynisme du politique supplante la courtoisie et les idéaux chevaleresques de la féodalité déclinante, où s'éveille une conscience de classe au sein de la bourgeoisie montante, Victor Hugo se sert de la représentation du passé pour éclairer l'histoire contemporaine. Le roi de *Notre-Dame de Paris*, roman prophétique, est le représentant d'une époque de transition où se lisent les annonces de l'unité française et des révolutions à venir : prise de la Bastille, Révolution de 1830.

Walter Scott fait apparaître Louis XI en 1468, année tumultueuse, riche en désordres, en conflits et en combats comme le soulignent d'emblée l'introduction de 1831 et le premier chapitre du roman. Au sein d'une Europe en guerre, la France est une terre de luttes provinciales où Louis XI et Charles le Téméraire, son bouillant vassal, nouent et dénouent leurs alliances au fil de conflits locaux. En s'inspirant des chapitres V à XV du Livre II des *Mémoires* de Philippe de Commynes, le romancier exploite les potentialités romanesques d'une année où se succèdent les renversements d'alliance entre la France, Liège et la Bourgogne et où s'inscrit l'entrevue de Péronne. Cet épisode de la lutte entre le roi de France et le duc de Bourgogne montre, de manière exemplaire, le goût pour la diplomatie secrète du premier. Servi par son talent d'acteur, le Louis XI de Walter Scott règne au centre des intrigues territoriales et sentimentales et sa politique tortueuse alimente avec succès les conflits qui nourrissent l'action romanesque. Doté d'un rôle structurant dans la fiction, créateur d'intrigues complexes, voire contradictoires, visant à asseoir son autorité, il montre un double visage. Le souverain au costume de chasse élimé, le spectateur bienveillant et amusé des plantureux repas du jeune Écossais aux chapitres IV et XI, la dupe superstitieuse de l'astrologue Galeotti a aussi des traits plus noirs. Escorté des figures menaçantes de ses exécuteurs des basses œuvres, Olivier Le Daim, Tristan l'Hermite, il est l'une des figures presque fantastiques, mi-hommes, mi-bêtes, que Walter Scott place dans son arène : Charles le Téméraire dont la charge est celle du « taureau furieux »[2], Guillaume de La Marck dit Guillaume le Barbu ou le Sanglier des Ardennes « qui piétine de ses sabots et déchire de ses défenses »[3]. Au sein de ce bestiaire stylisé, Louis XI est à la fois le

2 — « the mad bull » (p. 40). Les éditions de référence sont indiquées au début de la bibliographie.

3 — « which treadeth dow with his hoofs, and rendeth with his tusks » (p. 218).

« gardien » de ces « bêtes sauvages »[4] que sont les princes apanagés du xv^e^ siècle et un combattant au regard vipérin[5].

Signataire d'un contrat dans lequel il s'engage à livrer un « roman à la mode de Walter Scott »[6] à Gosselin, un éditeur qui se vante d'avoir fait fortune grâce à l'écrivain écossais, Victor Hugo s'inspire de *Quentin Durward* et il poursuit, dans *Notre-Dame de Paris*, la transformation de l'histoire en mythe. Le souverain de Walter Scott est, plus ou moins volontairement, l'adjuvant d'un héros solaire dont les aventures se déploient dans l'espace élargi et conquérant du chevalier qui combat pour sa dame, de la Touraine à Liège, et qui conquiert une noble épouse et un domaine. Plus rien de tel dans *Notre-Dame de Paris*. Tandis que la rareté des apparitions de Louis XI renforce sa dimension ténébreuse, concentration temporelle, catastrophe exemplaire qui clôt de longues préparations, malentendus ironiques construisent une action proprement tragique. Enfermés dans leurs passions respectives et piégés par la fatalité, condamnés à leur perte, les personnages de Victor Hugo se débattent, vainement, dans un espace clos, réduit, tout au plus, à « la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville »[7](p. 31) du Paris du xv^e^ siècle et confondu, bien souvent, avec des lieux carcéraux : logette de la recluse de la Maison aux piliers, oubliettes du Palais de justice où est « ensevelie, enfouie, murée »[8] (p. 386) Esmeralda condamnée pour sorcellerie et meurtre, Notre-Dame, tout à la fois « asile » et « prison comme une autre »[9] (p. 437), cage de l'évêque de Verdun au plus profond de la prison de la Bastille.

Louis XI, qui scelle *in fine* les destins individuels, sur la foi d'un malentendu, campe une figure où les éléments triviaux voire comiques se subliment pour acquérir une grandeur tragique et une aura mythique. L'ambivalence organise ainsi les deux grandes scènes où apparaît le souverain, le premier chapitre du livre V, « Abbas beati Martini », l'un des trois chapitres supprimés de l'édition Gosselin de 1831, et le chapitre 5 du livre X, « Le retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France », le plus long chapitre du roman. Comme celui des chapitres II à IV de *Quentin Durward*, le roi du livre V de *Notre-Dame de Paris* s'avance masqué derrière un nom d'emprunt et le romancier s'amuse avec son lecteur en

4 — « a keeper among wild beasts » (p. 37).

5 — « his eyes seemed to turned so small, so fierce, and so piercing, as to resemble those of an aroused adder » (p. 167).

6 — Cité par Gabrielle Malandain, préface à *Notre-Dame de Paris*, Presses pocket, 1989, p. 7. Ce contrat est signé le 15 novembre 1828.

7 — Livre I, chapitre 1.

8 — Livre VII, chapitre 4.

9 — Livre IX, chapitre 2.

lui offrant, par le biais d'un titre de chapitre codé par une référence au cartulaire de Saint-Martin de Tours, la clé d'une identité éclairée à la fin du chapitre. Quant au « roi bon bourgeois » (p. 508) du livre X, il compose, avec Jacques Coictier, une scène de consultation médicale digne du *Médecin malgré lui* ou du *Malade imaginaire* tout en évoquant Harpagon, voire Tartuffe. Cependant, dans ces deux chapitres, panneaux d'un portrait en diptyque, les quelques éléments burlesques ne dissipent pas l'atmosphère tragique qui entoure la figure royale et ses doubles inquiétants, Coictier, Charmolue, Olivier Le Daim, Tristan l'Hermite, qui sont autant d'images sinistres du pouvoir. Tandis que les jeux de regards du livre V, les dialogues à voix basse du livre X renforcent l'atmosphère de complot, le décor nocturne, éclairé de la lumière d'un « trois-becs de cuivre » (Livre V, p. 211), d'« une vacillante chandelle de cire » (Livre X, p. 510), offre un cadre en clair-obscur à des silhouettes fantomatiques dont les « mains disparaiss[ent] sous leurs manches, leurs pieds sous leurs robes, leurs yeux sous leurs bonnets » (p. 212).

Victor Hugo se souvient de Maître Pierre que rencontre Quentin Durward, de « ses yeux enfoncés » et de son « bonnet de fourrure bas, très incliné sur le front, qui épaississait l'ombre d'où perçaient ses yeux »[10] et il cache, plus soigneusement encore, le profil royal de l'ombre d'un « bonnet rabattu » (p. 214) puis du mouvement d'une tête « courbée » (p. 510). Tandis que les personnages se muent en silhouettes obscures et sans visage, l'ambiance d'intrigue politique s'infléchit vers le mythe. Les résonances de celui-ci sont sataniques. Dans son introduction de 1831, Walter Scott décèle une communauté d'inspiration entre le Méphistophélès du *Faust* de Goethe (1809), tentateur à l'esprit caustique, et son Louis XI, souverain conseillé par Olivier le Diable. Le barbier apparaît aussi aux côtés du roi de France dans le livre X de *Notre-Dame de Paris*. De plus, le chapitre « Abbas beati Martini » donne au souverain pour initiateur dans les mystères de l'alchimie l'archidiacre de Josas, héros faustien dont Victor Hugo emprunte l'attitude et la cellule à une gravure de Rembrandt. La dimension satanique du successeur de Charles VII s'affirme au livre X tandis que Coictier dote « les marauds de la Cour des miracles » d'une double allégeance à sa « majesté et leur dieu, qui est, je crois, le diable » (p. 522). Walter Scott et Victor Hugo citent tous les deux la formule de *La divina commedia* de Dante, « Lasciate ogni speranza », le premier, au début du chapitre XXVIII de son roman, le second, au seuil

10 — « sunken eyes », « the low fur cap, much depressed on the forehead, and adding to the shade from under which those eyes peered out » (p. 121).

du quatrième chapitre du Livre VII. Cependant, tandis que l'espace dantesque de *Quentin Durward* est la prison où Charles le Téméraire fait enfermer le roi, Victor Hugo fait du « retrait où dit ses heures Monsieur Louis de France » une antichambre infernale. Prison de la Bastille, donjon où se situe la chambrette royale, cage de l'évêque de Verdun forment ainsi la figure symbolique de trois cercles concentriques. Cette gradation organise les gravures 44 à 46 de l'édition illustrée Perrotin de 1844 qui représentent successivement, en hors-texte, une vue nocturne de la forteresse, Louis XI dans son retrait, la visite des cages par le souverain. La progression du lecteur à la suite du roi et de ses compagnons jusqu'à la cage est une descente dans les profondeurs et « le sombre donjon, percé d'escaliers et de corridors » (p. 516) de la prison, un dédale légendaire et un espace démoniaque dont seul le rougeoiement des flambeaux d'hommes en armes perce les ténèbres. La descente au cœur de la forteresse conduit les compagnons du roi à découvrir un séjour des ombres sans horizon rédempteur, un espace où le temps s'effondre dans la répétition sans fin d'un supplice identique, le lieu où l'ancien évêque de Verdun est transformé, par la volonté royale, en un terrifiant oxymore : « le mort ici était un vivant » (p. 516).

La vision hugolienne construit ainsi une figure contrastée. Le roi au vêtement minable, superstitieux par peur de la mort, manipulé par des courtisans intéressés et par un médecin brutal, règne non seulement sur le royaume de France mais aussi sur un espace infernal au croisement des mythologies antiques, chrétienne et dantesque. De plus, s'inspirant à la fois de l'« universelle aragne » des chroniqueurs bourguignons et du bestiaire fantastique de Walter Scott, Victor Hugo représente un souverain tapi au cœur de l'intrigue comme une araignée à l'affût de sa proie. À cet égard, s'il n'apparaît que dans deux chapitres, Louis XI est cité à intervalles réguliers[11] et son effigie est présente au début du roman, qui commence deux jours après les cérémonies de la promesse de mariage entre le Dauphin et l'héritière de Flandres dont il est l'instigateur. La chapelle du Palais de justice où s'ouvre le récit renferme, en effet, une sculpture du souverain à genoux devant la Vierge. Emblèmes de la royauté, les fleurs de lys qui ornent le mur du buffet dressé en place de Grève et la salle où se tient le procès d'Esmeralda rappellent la présence d'un pouvoir que d'autres moments du texte désignent comme essentiellement menaçant. Tel est le sens des retours historiques que le narrateur

11 — Livre I, chapitres 1 et 4, p. 31 et p. 61 ; livre III, chapitres 2 et 3, p. 166 et p. 190 ; Livre VI, chapitre 3, p. 265 ; livre X, chapitre 1, p. 470.

et les personnages prennent alternativement en charge. Une voix dans la foule des spectateurs du mystère du premier livre fait ainsi référence à la prise de Dieppe à laquelle Louis XI participa en 1443 (p. 50). La biographie de « Monsieur le Cardinal [de Bourbon] », au chapitre 3, permet l'évocation de la lutte du roi de France et du duc de Bourgogne, « cette Charybde et cette Scylla qui avait dévoré le duc de Nemours et le connétable de Saint-Pol » (p. 58). Ce dernier épisode est rappelé au chapitre 1 du livre VI, « Coup d'œil impartial sur l'ancienne magistrature », dans la présentation de Robert d'Estouteville, prévôt « qui avait été quérir à la Bastille Saint-Antoine pour le mener aux Halles M. de Nemours, pour le mener en Grève M. de Saint-Pol » (p. 243).

Deus (*Satanas*) *ex machina* qui orchestre *in fine* un dénouement funèbre, Louis XI est cette araignée en quête de mouche, métaphore de « l'Ananké » qui donne son titre au chapitre 32 et, surtout, qui est le principe inspirateur et structurant de l'œuvre : « c'est sur ce mot qu'on a fait ce livre » (p. 22 n. m.). Image récurrente sous la plume de l'auteur des *Travailleurs de la mer*, de *La fin de Satan* et des *Contemplations*, l'araignée chasseuse de mouches est maniée comme un principe rythmique par le narrateur. Celui-ci voit « trois araignées [prêtes à se précipiter] sur une mouche » dans « les trois argotiers prêts à se précipiter sur Gringoire »[12] (p. 128). Il suppose que la cellule de l'archidiacre de Josas est habitée « par les chauves-souris et les araignées, et que par conséquent il s'y fait aux mouches une double guerre d'extermination »[13] (p. 306). Il remarque « une fenêtre [au] vitrail défoncé comme une toile d'araignée »[14] (p. 355) à côté du grabat d'où Claude Frollo guette Esmeralda et Phébus, et compare les instruments de la question avec « ce que sont les chauves-souris, les mille-pieds et les araignées parmi les insectes et les oiseaux »[15] (p. 377). L'image est aussi une obsession qui s'impose avec la violence de l'hallucination à l'archidiacre de Josas. Souverain ténébreux, nouveau Satan, araignée des bestiaires fantastiques, le roi de Victor Hugo règne sur un univers tragique et clos où les seules échappées sont fournies par une ouverture vers un futur historique. Dans ce roman qui organise la tragédie des destins individuels, l'Histoire, du moins, a un sens. À cet égard, comme dans *Quentin Durward*, la représentation du règne de Louis XI sert l'exposition d'une vision historique. De plus, le personnage des deux romans, le souverain au « front de

12 — Livre II, chapitre 6.
13 — Livre VII, chapitre 2.
14 — Livre VII, chapitre 8.
15 — Livre VIII, chapitre 2.

génie » (p. 214) de Victor Hugo, le monarque au « regard pénétrant et auguste », aux rides creusées par « une méditation sur le destin des nations »[16] de Walter Scott appartient à la lignée des rois fondateurs qui ont imprimé leur marque au cours des événements.

En 1831, revenant sur le sens de son roman paru huit ans plus tôt, Walter Scott est catégorique : « The selection of this remarkable person [Louis XI] as the principal character in the romance – for it will be easily comprehended that the little love intrigue of Quentin is only employed as the means of bringing out the story – afforded considerable facilities to the author »[17] (p. 10). Cet « homme remarquable » est, en effet, le symbole du siècle où s'opère la rupture entre un passé féodal et un avenir qui se dessine. Roman du déclin de la féodalité, *Quentin Durward* est aussi le livre de la bourgeoisie montante incarnée, par exemple, par la famille Pavillon, riche et influente, et par ces artisans et commerçants de Liège qui, en rejoignant le Sanglier des Ardennes pour détruire le château féodal, apparaissent comme une puissance potentiellement dangereuse. Le narrateur éclaire ainsi les liens de Louis XI, soutien des Liégeois contre Charles le Téméraire, et de la bourgeoisie française au début du chapitre 11, « The Hall of Roland » : « The *tiers état*, or commons of France, who rose to more opulence and consequence under the reign of this sagacious Prince, respected his person, though they loved him not ; and it was resting on their support that he was enabled to make his party good against the hatred of the nobles »[18] (p. 157). De plus, la préface du roman, située dans la France de la Restauration, place l'évocation du xv^e^ siècle dans une perspective historique plus vaste. Tel est l'enjeu dégagé par la première phrase du roman : « The latter part of the fifteenth century prepared a train of future events that ended by raising France to that state of formidable power which has ever since been, from time to time, the principal object of jealousy to the other European nations »[19] (p. 35). L'incipit invite ainsi

16 — « piercing and majestic glance », « meditation upon the fate of nations » (p. 121).

17 — « Le choix de ce homme remarquable [Louis XI] comme personnage principal du roman (car on comprendra aisément que la petite intrigue amoureuse de Quentin ne sert qu'à faire valoir l'histoire) offrait de grands avantages à l'auteur ».

18 — « Le tiers état, c'est-à-dire les roturiers de France, qui gagnèrent en opulence et en importance sous le règne de ce Prince avisé, respectaient sa personne, même s'ils ne l'aimaient pas, et c'est en s'appuyant sur eux qu'il put faire triompher sa cause contre la haine des nobles ».

19 — « La dernière partie du xv^e^ siècle a préparé une série d'événements qui ont fini par porter la France à ce degré de puissance formidable qui, depuis lors, a toujours fait de temps à autre l'objet premier de la jalousie des autres nations d'Europe ».

le lecteur à feuilleter une page de l'histoire de France qui éclaire la situation européenne au lendemain des guerres napoléoniennes.

Les échos de l'histoire contemporaine sont encore plus présents dans *Notre-Dame de Paris*. La place de Grève, théâtre des exécutions que les personnages de la fiction ne parviennent pas à fuir, est aussi la scène des trois journées de juillet 1830 qui se déroulent pendant la rédaction du premier chapitre du roman et qui amèneront au pouvoir le « roi des Français », nouveau prince bourgeois, familier et jaloux de son autorité, à la fois démolisseur de « la dernière cage de fer du Mont-Saint-Michel, bâtie par Louis XI et utilisée par Louis XV »[20] et « Louis XI de l'âge philosophique » selon Chateaubriand[21]. Roman visionnaire où la représentation du règne de Louis XI sert l'instauration d'un dialogue entre les siècles, *Notre-Dame de Paris* entrelace les prophéties. « Ceci tuera cela »[22] (p. 220), « le livre tuera l'édifice » (p. 221), promet ainsi l'archidiacre de Josas. Ces annonces énigmatiques du déclin programmé de l'architecture et de la fatalité de la destruction des « merveilleuses églises du moyen âge » (p. 22) nourrissent la vaste réflexion panoramique du chapitre 2 du livre V publié, pour la première fois, dans l'édition illustrée Renduel de 1836. Or, Claude Frollo n'est pas le seul prophète des temps futurs. Dans ce roman situé en 1482, l'année du traité d'Arras, où triomphe « la politique d'annexions, d'alliances et de centralisation du pouvoir qui fera la gloire des monarques absolus »[23], le successeur de Charles VII proclame : « il faudra bien que le jour vienne où il n'y aura en France qu'un roi, qu'un seigneur, qu'un juge, qu'un coupe-tête, comme il n'y a au paradis qu'un Dieu ! » (p. 524). Cependant, cette annonce du temps de l'absolutisme royal n'est pas l'enseignement ultime du roman. Le chapitre 5 du livre X dans lequel elle s'inscrit est, en effet, l'espace de prophéties concurrentes.

En contrepoint de la parole royale, Coppenole, le populaire chaussetier flamand, conteste la proximité des intérêts du roi et du peuple et promet l'avènement du temps de ce dernier. Après Pavillon, le personnage de Walter Scott qui dit à la jeune Comtesse de Croye sa fierté d'être « un simple franc-bourgeois de Liège qui paie ses lettres de change en *guilders* comptants »[24], les quarante-huit ambassadeurs de Maximilien d'Autriche, échevins, baillis et

20 — Victor Hugo, *Les Misérables*, 4e partie, livre I, cité par François Furet, *La Révolution (1814-1880)*, Hachette, 1988, p. 128.

21 — *Ibidem*.

22 — Livre V, chapitre 1.

23 — Gabrielle Malandain, préface à *Notre-Dame de Paris*, éd. cit., p. 11.

24 — « a plain burgher of Liege, that pays bills of exchange in ready guilders » (p. 274).

bourgmestres, font annoncer par l'huissier du Palais de justice leurs « qualifications bourgeoises » (p. 61) à l'égal des titres des grands noms de la noblesse et du clergé. Parmi ceux-ci, Jacques Coppenole fait entendre avec une arrogance particulière son statut de chaussetier : « en humiliant les gens de cour, [son algarade] avait remué dans toutes les âmes plébéiennes je ne sais quel sentiment de dignité encore vague et indistinct au XVe siècle. C'était un égal que ce chaussetier, qui venait de tenir tête à Monsieur le Cardinal » (p. 64). Si le peuple de *Notre-Dame de Paris* n'est pas encore prêt pour la révolution, si la cour des Miracles, espace terrifiant d'un contre-pouvoir sans borne, demeure cantonnée à une portion de Paris, l'attaque de Notre-Dame, épisode avorté d'une épopée fantastique et monstrueuse où Clopin Trouillefou campe un meneur d'hommes burlesque et grandiose, préfigure d'autres révolutions dont Coppenole se fait le héraut au livre X. La voix du romancier résout les contradictions et instaure une unité dans la lecture historique. Celle-ci repose, comme chez Walter Scott, sur la figure de Louis XI, souverain d'une époque de transition et « infatigable ouvrier qui a si largement commencé la démolition de l'édifice féodal, continuée par Richelieu et Louis XIV au profit de la royauté, et achevée par Mirabeau au profit du peuple »[25] (p. 492).

La séduction d'une intrigue riche en suspens et en péripéties, un arrière-plan historique sont les deux atouts que présentent d'emblée les romans de Walter Scott et de Victor Hugo au regard des exigences d'une littérature de jeunesse soucieuse de divertir et d'éduquer ses lecteurs. Marquant une nette faveur pour les aventures de l'archer écossais de Louis XI au détriment de *Notre-Dame de Paris* qui n'a pas inspiré d'adaptation pour la jeunesse au XIXe siècle[26], bien des éditeurs pour la jeunesse proposent, en France, des versions de *Quentin Durward* abrégées et enrichies d'illustrations. Celles-ci sont particulièrement nombreuses dans les années 1880 au cours desquelles Ardant (1879), Mégard (1885), Mame (1886), Hippolyte Lecène et Hilaire Oudin (1887), Hachette (1888) publient successivement des adaptations aux textes et aux

25 — Livre X, chapitre 4.

26 — Le roman de l'auteur favori de l'école de la Troisième République trouve seulement une place dans *L'Œuvre de Victor Hugo*, « Édition des écoles », Hetzel-Quantin (1887) sous la forme de trois extraits : « La Esmeralda », « Paris à vol d'oiseau » et « Le pilori ». Son intrigue et son système de personnages complexes, l'absence de héros clairement identifié, ses personnages ambivalents ou négatifs, sa fin tragique expliquent le peu de succès remporté par *Notre-Dame de Paris* auprès des éditeurs pour la jeunesse. Par contraste, *Quentin Durward* se clôt sur un *happy end* qui récompense un héros doté d'une exemplarité morale.

illustrations tous différents et originaux[27]. Armand Colin en 1908, Boivin en 1910 et la Société française d'imprimerie et de librairie en 1913 destinent à leur tour des traductions abrégées du roman de Walter Scott aux rayons de la littérature pour la jeunesse. Ces adaptations connaissent des fortunes diverses, un tirage unique (Mégard) ou, au contraire, de nombreuses rééditions et réimpressions (Mame, Lecène et Oudin, Hachette) jusqu'au XX^e siècle, dans les années 1920 (Mame) et même 1950 (Armand Colin).

Ces publications coïncident avec la mise en place et l'ancrage de l'école de Jules Ferry. Pour son promoteur, la survie du régime et l'unité nationale reposent sur l'interprétation du passé et sur la (ré)conciliation des « deux récits [de la Révolution, de l'Ancien Régime] entretenus, pour deux jeunesses antagonistes, par deux systèmes scolaires ennemis »[28]. Dans cette perspective de fusion du double héritage, les jeunes citoyens doivent apprendre que le passé national est peuplé de grands rois : « Coup de chapeau, par conséquent, à la centralisation monarchique […]. Coup de chapeau encore à la royauté amasseuse de terres »[29]. Dans cette école républicaine qui mesure la valeur des figures historiques, prince ou ministre, à l'aune des services rendus à la nation et à l'État centralisé, Louis XI prend le visage d'un souverain moderne, défenseur de la raison d'État, artisan de l'unification des terres des princes apanagés et le règne de ce « prince intelligent, actif et autoritaire » qui a accru « le domaine royal par d'importantes acquisitions »[30] est jugé « en somme très bénéfique pour la France »[31]. À cet égard, selon Jacques Heers, l'école de Jules Ferry fit « de Louis XI une grande figure « nationale », champion d'un centralisme sans faille »[32] et « de la lutte contre les privilèges »[33], représentant d'une société « "bourgeoise", opposée à la légèreté irresponsable, quasi criminelle et d'un ridicule achevé, des nobles de l'Ancien Régime qui ne savaient que faire la fête et dilapider l'argent »[34]. Par le dialogue qu'il instaure entre les époques, le roman de Walter Scott semble destiné à servir les enjeux idéologiques qui se font jour

27 — Le *Quentin Durward* de Firmin-Didot (1881), la « nouvelle édition revue » de *Quentin Durward* que l'éditeur Marc Barbou inscrit à son catalogue pour la jeunesse en 1883 sont des traductions illustrées.

28 — Mona Ozouf, « L'idée républicaine et l'interprétation du passé national », *Annales HSS* n°6, novembre-décembre 1998, p. 1080.

29 — *Ibid.*, p. 1081.

30 — François-Alphonse Aulard, Antonin Debidour, *Histoire de France à l'usage des écoles primaires et des classes élémentaires des lycées et collèges*, L. Chailley, 1895, p. 36.

31 — *Ibid.*, p. 41.

32 — Jacques Heers, *Louis XI. Le métier de roi*, Perrin, 1999, p. 17.

33 — *Ibid.*, p. 89.

34 — *Ibidem.*

sous la III^e^ République et à prolonger l'enseignement des manuels scolaires dans le temps du loisir des jeunes bourgeois et des élèves méritants. Tel est, par exemple, le propos de Georges Montorgueil dans *Louys XI* (1905), l'un des neuf volumes de la série des grands albums historiques édités par Combet[35]. Ce texte aux accents patriotiques, qui présente Louis XI comme un « grand roi » (p. 3) car « ce qu'il a fait, c'est la France » (*ibidem*), s'ouvre sur une scène symbolique où le futur souverain qui saura « pousser dehors, sans coup férir, l'Anglais qui était revenu » (*ibidem.*), Louis XI encore enfant, voit la pucelle d'Orléans. Il inscrit ainsi la lutte contre la puissance bourguignonne dans la continuité et dans la logique du combat contre l'Angleterre.

En revanche, que leurs éditeurs soient républicains (Lecène et Oudin, Hachette, Armand Colin) ou catholiques (Ardant, Mégard, Mame), les adaptations de *Quentin Durward* effacent la perspective téléologique qui se dessine derrière la double victoire du jeune archer écossais et du roi de France. À cet égard, les adaptateurs suppriment la préface et son ouverture vers la France de la Restauration. De même, l'incipit du chapitre 11 qui dégage des liens entre le règne de Louis XI et l'essor du « tiers état » disparaît des adaptations de Mégard (1885), de Lecène et Oudin (1887), d'Armand Colin (1908) et de Boivin (1910) qui font fusionner « La galerie de Roland » avec d'autres chapitres. Dans les versions d'Ardant (1879) et de Hachette (1888), le maintien du chapitre n'empêche pas la disparition de la réflexion historique tandis que, dans le texte de la Société française d'imprimerie et de librairie (1813), celle-ci prend un caractère psychologique : « Louis XI, quoiqu'il fût le souverain de l'Europe le plus jaloux de son pouvoir, bornait son ambition à jouir des avantages réels et il s'inquiétait peu des questions de représentation quand il s'agissait d'un de ses fidèles serviteurs » (p. 92). L'expression « un de ses fidèles serviteurs », inventée par l'adaptateur, donne une couleur affective aux relations du roi et de son entourage absente du texte original. Enfin, en remplaçant les termes de « *tiers état* » et de « peuple » (« commons ») par celui de « gens » (p. 138), A.-J. Hubert, l'adaptateur de Mame (1886), vide la réflexion de sa dimension sociale. Puis il établit une relation univoque entre le roi et le peuple qui occulte la perspective téléologique. Dans cette version condensée de l'incipit du chapitre 11, le roi se sert du peuple pour asseoir son autorité face aux seigneurs et l'essor de la bourgeoisie est passé sous silence.

35 — Successeur de Furne, devenu Jouvet, Combet deviendra Boivin.

Cet effacement de la vision historique s'accompagne d'une diminution, à des degrés divers selon les adaptations, de l'information historique. Seul le texte de Hachette (1888), globalement le plus fidèle au roman, conserve partiellement le premier chapitre de celui-ci, « Le contraste », construit une antithèse à partir des portraits de Louis XI et de Charles le Téméraire. À cet égard, la dimension didactique de l'adaptation de Hachette est confortée par les gravures, toutes documentaires et sans rapport avec l'intrigue. En revanche, le premier chapitre est simplement supprimé du texte d'Amédée Chaillot pour Ardant (1879) et de Mégard (1885), pourtant long, comme de ceux de Boivin (1910) et de la Société française d'imprimerie et de librairie (1913). Ces quatre versions taisent l'année choisie par la fiction. Un « avant-propos » anonyme dans l'édition Mame (1886) justifie les suppressions de l'adaptateur A.-J. Hubert en invoquant la jeunesse du public visé : « Plusieurs de ces ouvrages [de Walter Scott et de Fenimore Cooper][36] renferment […] des discussions philosophiques, psychologiques, politiques même ; la controverse religieuse et le parti-pris s'y laissent entrevoir de temps en temps ; on y rencontre, traitées parfois longuement des questions commerciales, sociales aussi : toutes choses intéressantes pour l'Anglais ou l'Américain mais que *saute* invariablement le jeune lecteur français » (p. 9). Cet éclaircissement se poursuit jusque dans le premier chapitre du texte. Celui-ci avance de nouveaux arguments pour expliquer la suppression des informations délivrées par le texte original : « Les luttes formidables de la France, à la fin du XV^e^ siècle, contre l'Angleterre, et aussi contre les grands feudataires de la couronne, sont trop connues pour qu'il soit besoin de les esquisser même à grands traits au début de cette histoire […]. Il serait également superflu de tracer le portrait, tant de fois présenté au public, de Louis XI […] et nous ne chargerons pas notre récit des graves jugements de l'histoire » (p. 11 n. m.). Dès lors, l'adaptation de Mame condense le premier chapitre en une phrase explicative efficace : « Louis XI, après de longs démêlés et des alternatives diverses, était en paix – paix douteuse et mal assise, avec son beau cousin de Bourgogne, vers le milieu de l'année 1468, à l'heure où débute notre narration » (*ibidem.*).

L'adaptation de Lecène et Oudin (1887) effectue un choix comparable. Le premier chapitre de *Quentin Durward* est condensé

36 — Dans la collection « les conteurs étrangers » de Mame, A.-J. Hubert a signé de nombreuses « adaptations et réductions à l'usage de la jeunesse » des romans de Fenimore Cooper (*Le Dernier des Mohicans*, *L'Espion*, *Le lac Ontario*, *Le pilote*, *La prairie*…) et de Walter Scott (*L'Antiquaire*, *Waverley*…) contemporaines de celle de *Quentin Durward*.

en un paragraphe d'« avertissement » qui précise le contexte (« c'est à l'année 1468 que ce récit se rattache », « au moment où commence cette histoire, plus que jamais la haine divisait les deux rivaux) et brosse à grands traits le portrait des deux adversaires : Charles le Téméraire et « Louis XI, prince soupçonneux et cruel, mais véritable politique, qui sut faire face aux difficultés qui assiégeaient le royaume, quand il monta sur le trône » (p. 5). Enfin, l'adaptation d'Armand Colin (1908) délivre une fausse annonce en faisant précéder le récit de cet « avertissement » : « Parmi les chefs-d'œuvre du grand romancier anglais Walter Scott, il en est un qui nous intéresse plus particulièrement : c'est *Quentin Duward* dont les personnages appartiennent pour la plupart à notre histoire nationale, le fond n'en étant autre qu'un épisode de la querelle de Louis XI et de Charles le Téméraire : l'entrevue de Péronne. Dans cette œuvre, Walter Scott s'est montré grand peintre du passé, il a su faire revivre Louis XI et son fougueux adversaire dans toute la complexité de leurs caractères si opposés » (p. 1). Cet « avertissement », qui précise aussi que les gravures documentaires de l'ouvrage ont été empruntées à l'*Album historique* d'Ernest Lavisse et d'André Parmentier, peut séduire un public avide de lectures à la fois romanesques, didactiques et patriotiques. Cependant, loin de « faire revivre » les deux rivaux, l'adaptation d'Armand Colin, comme celles d'Ardant, de Mégard, de Boivin et de la Société française d'imprimerie et de librairie, supprime « Le contraste ».

Dans ces adaptations qui déconstruisent la lecture historique proposée par Walter Scott avant Victor Hugo, Louis XI perd la puissance de fascination que lui conférait le romancier écossais. Variable selon les adaptations, son effacement de la fiction est exemplaire dans le *Quentin Durward* de Lecène et Oudin (1887) où sa voix disparaît de l'unisson final. Dans les chapitres 2 (« The Wanderer ») et 8 (« The Envoy ») de son roman, Walter Scott organise un portrait du roi, vu par Quentin, en diptyque. Sur le premier panneau, Maître Pierre pique la curiosité du jeune Écossais par sa physionomie irréductiblement énigmatique, « pour une part attirante, et pour l'autre rébarbative » et son regard tout à la fois empreint « de finesse et d'humour » et de quelque chose « d'imposant et de sinistre »[37]. Sur le second volet, il est le souverain pauvrement vêtu mais auguste qui apparaît dans toute la gloire de sa réputation de « monarque capable et puissant »[38] aux yeux du jeune archer. En supprimant (Ardant, Mégard, Lecène et Oudin,

37 — « partly attractive and partly forbidding », « shrewdness and humour », « commanding and sinister » (p. 46).

38 — « an able and powerful monarch » (p. 121).

Armand Colin) ou en modifiant (Mame) le second portrait du roi, les adaptations diminuent la stature du grand souverain. Dans les adaptations d'Ardant et de Mégard, il ne reste plus que la surprise de Quentin « quand il reconnut dans le roi de France le marchand de soie, le Maître Pierre de la veille » (Mégard, p. 68), « quand la réalité se trouva plus surprenante que toutes ses conjectures [de Quentin] » (Ardant, p. 37). La modification de l'adaptation de Mame s'inscrit dans la logique de son premier chapitre qui affirme que son sujet est rebattu voire épuisé : « Il serait […] superflu de tracer le portrait, tant de fois présenté au public, de Louis XI : il n'y a plus rien à dire sur son génie, son caractère, ses passions mesquines, sa duplicité ou ses cruautés ; ce qu'il fut comme fils, comme homme, comme père de famille ou comme roi, nul ne l'ignore » (p. 11). Dès lors, au moment de tracer le deuxième portrait du roi, l'adaptateur s'éloigne du texte original pour s'interroger sur les raisons pour lesquelles le regard porté par Quentin change d'une scène à l'autre : « Louis XI était-il assez bon comédien pour dissimuler le roi sous l'apparence d'un bon bourgeois, ou la dignité royale donnait-elle à l'homme si commun il y a peu d'instants, un aspect nouveau et plein de grandeur qui frappait l'imagination du jeune étranger ? » (p. 97). Comme l'adaptateur de Hachette au moment d'évoquer le statut du peuple sous le règne de Louis XI, A.-J. Hubert remplace une réflexion politique par un propos psychologique. Quant à la suppression du premier portrait du roi (alors même que celui de Crawford est maintenu) chez Lecène et Oudin, sa réduction à une description de son costume chez Ardant ou à une simple phrase (« L'expression de la physionomie de cet homme était tout à la fois attrayante et repoussante ») dans l'adaptation de la Société française d'imprimerie et de librairie, elles dissipent d'emblée l'atmosphère de mystère et d'ambiguïté dont Walter Scott entoure son personnage dès sa première apparition.

La suppression du premier portrait va dans le sens d'un affadissement de la figure de Louis XI. Si les adaptations ne prétendent pas doter celui-ci d'un caractère édifiant du point de vue moral, elles présentent, cependant, un souverain moins sulfureux que celui de Walter Scott. Tandis que la superstition, la cruauté perverse, les cages de fer, autant d'éléments qui ont alimenté la légende, disparaissent des textes à des degrés divers, Louis XI perd son aura maléfique pour se transformer en un simple politique astucieux. Seuls Amédée Chaillot pour Ardant (1879) et A.-J. Hubert pour Mame (1886) évoquent, après Walter Scott, les cages de fer de la forteresse de Loches. Les adaptations de Mégard

(1885), de Lecène et Oudin (1887), de Hachette (1888) et de Boivin (1910) retirent, tour à tour, les cages de fer du château où se solde pour Dunois et le duc d'Orléans leur combat contre le guide des châtelaines de Croye. La forteresse de Loches, « séjour d'horreur » chez Mégard (p. 138) et chez Boivin (p. 63), au « nom, encore plus redouté que celui du Plessis » (p. 100) chez Lecène et Oudin (p. 100), chez Hachette (p. 114) et chez Boivin (p. 63), est même totalement absente du texte d'Armand Colin comme l'épisode du duel. L'autre lieu de réclusion supprimé par l'adaptateur d'Armand Colin est celui que Charles le Téméraire réserve à son adversaire. Disparaît ainsi l'épisode où Louis XI, arrêté par ordre du duc de Bourgogne, invente un châtiment pour l'astrologue qui l'a trompé, et qui fit l'admiration de Victor Hugo : « C'est une idée étrangement belle que de nous faire voir ce roi cruel, trouvant encore dans son cachot assez d'espace pour sa vengeance, réclamant des bourreaux pour derniers serviteurs, et éprouvant ce qui lui reste d'autorité par l'ordre d'un supplice »[39]. L'« idée étrangement belle » ne trouve pas de place chez l'éditeur Lecène et Oudin qui, à l'instar d'Armand Colin, supprime le personnage de l'astrologue. Plus généralement, le goût de la vengeance s'affaiblit chez les souverains des adaptations. Chez Mégard (1885), chez Armand Colin (1908) et chez Boivin (1910), la punition du cardinal Balue n'est pas mentionnée. Mentor magnanime, désintéressé et bienveillant, le roi de A.-J. Hubert, pour Mame, intervient dans le concert de louanges final pour vanter les mérites de son archer sans plus se réjouir à l'idée de l'influence qu'il pourra exercer sur celui-ci.

L'interprétation délivrée par ces différentes adaptations de *Quentin Durward* dépend non seulement des textes mais aussi des gravures qui accompagnent ceux-ci. Toutes les adaptations, en effet, sont illustrées, avec une richesse inégale. Trente vignettes décorent l'adaptation d'Ardant. Celle de Mégard s'orne seulement d'un frontispice et d'un hors-texte. Mame, au contraire, illustre son *Quentin Durward* de vingt-quatre gravures en frontispice et en hors-texte d'après des dessins de Frédéric Lix. Les gravures signées par Janet-Lange pour Lecène et Oudin sont reprises, réorganisées et enrichies de nouvelles illustrations dans l'édition de la Société française d'imprimerie et de librairie[40]. Hachette agrémente le récit

39 — Victor Hugo, « *Quentin Durward ou l'Écossais à la cour de Louis XI* par Sir Walter Scott », la *Muse française*, 2 août 1823, cité dans le dossier de *Notre-Dame de Paris*, Presses pocket, 1989, p. 626.

40 — La Société française d'imprimerie et de librairie est le successeur de Lecène et Oudin.

de trente-neuf gravures documentaires. Armand Colin fait alterner des gravures de réemploi empruntées à l'*Album historique* d'Ernest Lavisse et des hors-textes signés par le célèbre Albert Robida, qui illustrera l'année suivante pour Boivin *François 1er, le roi chevalier* de Gustave Toudouze. Les gravures de Boivin sont signées par Louis Bombled. Sur de nombreuses illustrations, le corps du roi, les jeux d'ombre et de lumière suggèrent, de manière variée, la noirceur de l'âme et la complexité psychologique. Tandis que la déconstruction du mythe trouve ici quelques limites, certaines gravures sont marquées par le souvenir de *Notre-Dame de Paris*.

Dans la lignée, par exemple, des éditions illustrées Renduel (1836) et Perrotin (1844) de *Notre-Dame de Paris*, les adaptations dérobent le visage de Louis XI représenté parfois avec la tête baissée, le plus souvent de profil. Personnage fictif des adaptations, Louis XI est aussi une figure historique dont les représentations officielles circulent dans les manuels d'histoire de la Troisième République. À cet égard, le profil est une convention des médailles dont la mode est lancée sous son règne[41], un angle que s'autorisent à la fois les miniatures qui mettent en scène les Valois et les portraits officiels de ceux-ci avant François Ier, à l'instar du portrait sur bois de Jean le Bon attribué à Girard d'Orléans (vers 1350). En parallèle, sur les photographies qui sont les portraits officiels à l'époque où paraissent les adaptations, le visage des successeurs de Mac-Mahon est légèrement de biais et leur regard évite le spectateur pour se perdre au loin, peut-être vers cette « ligne bleue des Vosges » chère à Jules Ferry. Le profil du Louis XI des adaptations contraste cependant avec les représentations officielles des grands souverains français, François Ier, Louis XIV ou Napoléon, autant de figures dominatrices qui regardent droit dans les yeux leur observateur et qui fournissent, après 1900, des sujets d'albums historiques à l'éditeur Combet[42]. Associé à une attitude traduisant une réflexion plus ou moins inquiétante, le profil du roi des adaptations signifie plus clairement la dissimulation. Tel est le cas sur le frontispice de Mégard où Louis XI observe Quentin Durward en se frottant le menton. Tel est aussi le cas sur l'un des dessins de Frédéric Lix pour Mame qui, reprenant un duo successivement représenté par Louis Boulanger pour l'édition Renduel de *Notre-Dame de Paris* et par Meissonnier pour l'édition Perrotin du même

41 — La médaille de bronze de Francesco Laurana (vers 1462) où Louis XI est coiffé d'un chapeau de feutre est dotée d'une belle postérité.

42 — Maurice Leloir, Gustave Toudouze, *Le roy soleil* (Combet, 1904), Albert Robida, G. Toudouze, *François Ier, le roi chevalier* (Boivin, 1909), Georges Montorgueil, Job, *Bonaparte* (Boivin, 1910).

roman, montre Louis XI assis sur un fauteuil, écoutant Olivier Le Daim et réfléchissant.

Vu de profil, le roi des adaptations est généralement vêtu de noir, couleur du deuil et du mal dont Victor Hugo a mis à profit le symbolisme funèbre en intitulant « Les deux hommes vêtus de noir » le chapitre qui réunit l'archidiacre de Josas et le procureur en cour d'église. Sur l'un des hors-texte de l'édition Mame, « les deux homme en noir » amateurs de sciences occultes sont Louis XI et son astrologue Galeotti qui se livrent à un échange en aparté tandis que, par contraste, Quentin, au second plan, éclairé par une lumière vive, est vêtu d'un costume blanc sur lequel se détache une croix, plus blanche encore. Les cages de fer, plus inquiétantes que le vêtement noir, sont un élément fondateur de la mythologie de Louis XI et un sujet commun aux illustrations de Hachette et de la Société française d'imprimerie et de librairie. L'adaptation d'Hachette s'ouvre sur un portrait du souverain en pleine page. Un cadre magnifie sa grandeur royale. Cependant, une vignette intitulée « Cage de fer où fut enfermé le cardinal La Balue » (p. 267) révèle, des pages plus tard, les dessous sinistres du règne. Dans l'édition de la Société française d'imprimerie et de librairie, deux vignettes consécutives soulignent la dureté du châtiment infligé par Louis XI à Dunois et à Louis d'Orléans. Au « Donjon de Loches », selon le titre de la douzième vignette, succède ainsi la représentation de Louis XI venant rendre visite à un prisonnier décharné, à genoux, dans une cage. Absent du roman de Walter Scott, l'épisode fait écho au chapitre 5 du livre X de *Notre-Dame de Paris* et à son récit de la terrifiante visite rendue par « Monsieur Louis de France » à l'évêque de Verdun. Prisonnier depuis quatorze ans d'une cage de la prison de la Bastille, celui-ci implore en vain le pardon royal. Le sujet a déjà inspiré à Aimé de Lemud l'une des planches de l'édition Perrotin du roman de Victor Hugo : « Louis XI visitant les cages de Bastille ». Frédéric Lix et Albert Robida ont signé les deux gravures les plus efficaces pour suggérer le pouvoir maléfique de Louis XI. Sous le titre « Tristan et ses aides attendent Galeotti », le premier place au centre d'une gravure en hors-texte un escalier vide encadré par un sinistre nœud coulant et par l'ombre de l'astrologue. Le second représente « Louis XI se promenant à Plessis-lès-Tours avec Olivier Le Daim et Coictier », introduisant ainsi dans le roman de Walter Scott le médecin du livre X de *Notre-Dame de Paris*. Les trois sinistres promeneurs d'Albert Robida avancent dans un paysage fantastique où les arbres portent tous des pendus à leurs branches, un sujet déjà traité par l'un des dessins de *Louys XI* (1905) de Job.

Dans le même temps, l'image devient le lieu manichéen qui rend inséparables Louis XI et son archer écossais. En établissant des jeux optiques, en instaurant, tour à tour, le dédoublement, l'antithèse, la gémellité entre la figure historique et le héros fictif, l'iconographie organise la mise en relation des contraires : jeunesse et maturité, innocence et expérience, loyauté et perfidie, romanesque et réalisme. De plus, elle privilégie la dimension d'apprentissage au détriment de la réflexion historique. Si Walter Scott a affirmé avoir fait de Louis XI son personnage principal, les éditeurs pour la jeunesse et leurs illustrateurs n'opèrent pas un choix consensuel. Par exemple, Quentin est le personnage récurrent et central des deux gravures de Mégard. Louis Bombled, pour Boivin, fait encore du jeune archer le personnage principal de sa série de gravures, présentées comme des vignettes et des hors-texte. Héros d'un véritable roman d'apprentissage, le personnage de Louis Bombled acquiert maturité et virilité à partir de la première vignette qui joue sur un effet de contraste entre Ludovic Lesly et son neveu, jeune et fluet. En revanche, le héros reste incertain sur les illustrations de la Société française d'imprimerie et de librairie, sur celles d'Alfred Robida pour Armand Colin et sur les vingt-quatre dessins de Frédéric Lix pour Mame où le déséquilibre, qu'il soit favorable à Louis XI (Mame) ou à son jeune archer (Armand Colin, Société française d'imprimerie et de librairie), se réduit à une ou deux gravures.

Divergentes et, dans certains cas hésitantes, dans le choix de leur héros, les gravures, à l'exception de celles d'Alfred Robida, se rejoignent pour signifier la complémentarité du roi et de l'archer. En frontispice (Mégard, Mame), en première (Lecène et Oudin, Société française d'imprimerie et de librairie) ou en deuxième (Ardant) vignette, en premier hors-texte (Boivin) revient ainsi la scène du gué qui réunit Quentin Durward, Louis XI et Tristan l'Hermitte. En choisissant pour sujet la rencontre qui noue l'intrigue, les gravures préfèrent au cadre historique la dynamique du récit et elles soulignent que celle-ci découle de la conjonction d'un roi aux intrigues fertiles et d'un jeune homme romanesque. Un hors-texte chez Mame, la deuxième vignette des adaptations de Lecène et Oudin et de la Société française d'imprimerie et de librairie reprennent le dispositif. En représentant la scène où Isabelle rejoint Louis XI et Quentin dans une salle d'auberge, ces gravures réunissent dans un même cadre les personnages qui nouent les intrigues territoriales et sentimentales. De plus, des gravures de Mame, de Boivin et de la Société française d'imprimerie et de librairie sont inspirées par l'épisode de la chasse au

sanglier. Interprétant le récit de l'aide apportée par Quentin au roi, elles insistent, plus ou moins, sur le travail mené en commun. Sur la deuxième vignette de Louis Bombled pour Boivin, la plus fidèle au texte, Louis XI, armé d'un couteau, reste au second plan tandis que Quentin perce de sa lance le flanc du sanglier qui menaçait la vie du roi. La sixième gravure de Frédéric Lix pour Mame met en valeur le roi, qui va s'attribuer la mort du sanglier : au premier plan, monté sur un magnifique cheval, Louis XI sonne du cor. Le sanglier tué est à ses pieds et Quentin remonte à cheval, à l'arrière-plan. Janet-Lange pour la Société française d'imprimerie et de librairie instaure une complémentarité parfaite entre les deux chasseurs en plaçant au centre de sa gravure le sanglier doublement percé, au même moment, de l'épée du roi et de l'épieu de Quentin. Le fait que le sanglier est l'emblème de Guillaume de La Marck renforce l'enjeu programmatique et symbolique de ces gravures qui unissent le jeune archer et son mentor ambivalent dans le succès d'une action commune.

Les huit adaptations de *Quentin Durward* publiées de 1879 aux années d'avant-guerre révèlent une facette de la postérité de Walter Scott largement diffusée en France sur les rayons de la littérature de jeunesse dans des traductions abrégées et simplifiées. Elles témoignent aussi d'une relative décadence du mythe romantique que Walter Scott et Victor Hugo ont contribué à construire. Tandis que le divertissement l'emporte sur l'ambition éducative, le roi des adaptations est d'abord l'un des rouages d'une machine narrative particulièrement efficace. Les échos inquiétants de sa légende noire alimentent moins le texte que les gravures, inspirées non seulement par Walter Scott mais aussi par Victor Hugo et par ses illustrateurs. L'influence conjointe des deux romanciers dans la postérité de la légende de Louis XI dans la littérature de jeunesse du tournant du XIX^e^ siècle déborde le cadre de ces adaptations. Le souvenir de *Quentin Durward* et de *Notre-Dame de Paris* plane ainsi sur le *Louys XI* (1905) de Georges Montorgueil et de Job, sur *Les Amusettes de l'histoire* (1906) de Charles Normand. Dans sa biographie historique, Georges Montorgueil cite librement le roman de Walter Scott[43] et il peuple son récit de bohémiens tandis que Job place une nouvelle Esmeralda, sous les traits d'une jolie danseuse brune, au centre d'une illustration en pleine page. Quant à Charles Normand, il emmène son lecteur, à la suite du souverain, dans

43 — « Il [Louis XI] s'était adressé à un peuple où se rencontrait surabondance de sang et d'orgueil, avec pénurie de ducats : les Écossais » (Georges Montorgueil, *Louys XI*, Combet 1905, p. 56). Il s'agit d'une référence à l'épisode du gué de *Quentin Durward*.

les méandres d'une prison souterraine aux « murs gluants »[44], à l'odeur « de charogne en décomposition »[45], où « des plaintes vagues […] semblaient à chaque étage sortir de l'ombre »[46]. Il déplace ainsi la scène du livre X de *Notre-Dame de Paris* dans la forteresse de Plessis-lès-Tours, le lieu de résidence du souverain de *Quentin Durward*. L'hommage aux deux grands romanciers est, cependant, ambigu. Dans son épisode, mi-horrifique mi-burlesque, où Louis XI apparaît en souverain sadique et sénile, Charles Normand, le professeur d'histoire du Lycée Condorcet devenu conteur, transforme la légende romantique en « amusette » parodique, conformément aux promesses de son titre.

Isabelle Guillaume

44 — Charles Normand, *Les Amusettes de l'histoire*, Armand Colin, 1906, p. 22.
45 — *Ibidem*.
46 — *Ibid*., p. 21.

Bibliographie

1. Éditions de référence

Scott (Walter) *Quentin Durward*, London, New York : Dent, 1969.

Hugo (Victor) *Notre-Dame de Paris*, Paris : Presses pocket, 1989.

Scott (W.) *Quentin Durward, ou les dames de Croye*, Limoges, Paris : Ardant, 1879.

Scott (W.) *Quentin Durward, ou les dames de Croye*, Rouen : Mégard, 1885

Scott (W.) *Quentin Durward*, Tours : Mame, 1886

Scott (W.) *Quentin Durward*, Paris : Lecène et Oudin, 1887.

Scott (W.) *Quentin Durward*, Paris : Hachette, 1888.

Scott (W.) *Quentin Durward*, Paris : Armand Colin, 1908.

Scott (W.) *Quentin Durward*, Paris : Boivin, 1910.

Scott (W.) *Quentin Durward*, Paris, Poitiers : Société française d'imprimerie et de librairie, 1913.

2. Lectures historiques

Embs (Jean-Marie), Mellot (Philippe) *Le Siècle d'or du livre d'enfants et de jeunesse. 1840-1940*, Paris : les Éditions de l'amateur, 1999.

Heers (Jacques) *Louis XI. Le métier de roi*, Paris : Perrin, 1999.

Lyons (Martin) « Les best-sellers », *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*, Paris : Promodis, 1985, p. 369-397.

Maigron (Louis) *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris : Hachette, 1898.

Ozouf (Mona) « L'idée républicaine et l'interprétation du passé national », Paris : *Annales HSS* n°6, novembre-décembre 1998, p. 1075-1087.

Robichon (François) *Job ou l'histoire illustrée*, Paris : Herscher, 1984.

Vigié (Muriel) *Le Portrait officiel en France du Ve au XXe siècle*, Paris : FVM, 2000.