

***Notre Dame de Paris* : « Gothique, vous avez dit gothique ? »**

par

Chantal Brière

Article paru dans le catalogue de l'exposition *Guerre aux démolisseurs ! Victor Hugo et la défense du patrimoine* présentée au Musée du Temps et à la Maison Victor Hugo de Besançon du 16 juin 2018 au 27 janvier 2019, Silvana Editoriale, juin 2018.

Faut-il s'étonner que la première caricature connue de Victor Hugo, parue en janvier 1833 dans le journal satirique *La Charge*, ait pour légende « Hugoth » ? Le personnage en buste, doté d'un grand front et portant « pour collerette romantique un gothique portail »¹, ne laisse aucune ambiguïté sur les goûts de l'écrivain ou du moins sur ceux qu'on lui prêtait sans restriction au point de l'emmurer et de monumentaliser son identité. Si la satire vise à grossir le trait, elle corrobore néanmoins le commentaire amical de Charles Nodier avec qui Hugo voyagea souvent et qui déclarait son compagnon littéralement « possédé par le démon Ogive »².

L'intérêt de Victor Hugo pour le moyen âge et le style gothique en particulier se confond avec celui de sa génération qui prend ses distances avec l'héritage antique et l'esthétique classique et, pour ce faire, reconsidère radicalement la définition normative de l'architecture gothique telle que la formule *L'Encyclopédie*, architecture « qui s'éloigne des proportions et du caractère de l'antique ». Jugée pesante et barbare dans sa première période – celle des Goths –, puis délicate et surchargée d'ornementation ensuite, elle défie le bon goût inféodé à l'ordre et à la symétrie. La sensibilité romantique se tourne vers ce qui lui paraît au contraire comme autant de manifestations du génie national.

¹ Article de *La Charge* du 27 janvier 1833, cité par Gérard Pouchain, *Victor Hugo par la caricature*, Les éditions de l'amateur, 2013, p. 11.

² « À chaque endroit où l'on descendait, les deux amis s'emparaient de l'aubergiste et le questionnaient tous deux à la fois, l'un sur les restes de vieille architecture, l'autre sur les étalages de bouquinistes. L'aubergiste s'embrouillait dans cet interrogatoire entrecroisé et répondait de travers. M. Nodier s'impatientait :

- Mon cher, disait-il à M. Victor Hugo, vous êtes possédé par le démon Ogive.

- Et vous, par le diable Elzevir. », *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, Le Club français du Livre, 1967-1970, t. II, p. 1043. Les références au roman ou à l'œuvre de Victor Hugo renvoient toutes à cette édition.

Du côté de la littérature, le roman « noir » ou « gothique », venu d'Angleterre et d'Allemagne³, avec ses récits terrifiants, transgressifs et frénétiques ouvre la voie en déployant un imaginaire peuplé de châteaux en ruines, de monastères labyrinthiques et de souterrains propices aux séquestrations. Plus édulcorée, l'imagerie du genre troubadour fait revivre, sous forme de poèmes, de chansons ou de tableaux, le contexte courtois d'un passé idéalisé, chevaleresque, éloigné du réalisme bourgeois ambiant. Peu ou prou, le moyen âge se pare des mêmes vertus que l'Orient, il donne accès à un ailleurs. Sur cette voie Chateaubriand et Walter Scott ont guidé le jeune Hugo. Le lyrisme poétique du *Génie du christianisme*, paru en 1802, et la couleur historique des romans de l'écrivain écossais, ont contribué à l'inspiration de *Notre-Dame de Paris*.

Du côté de l'Histoire, la révolution de Juillet a installé au pouvoir une monarchie constitutionnelle dont la légitimité historique reste à construire en prenant appui sur la bourgeoisie libérale, devenue classe dominante. Le discours historique tend donc à réconcilier la génération de la Révolution et celle de la monarchie, à l'exemple de François Guizot, cheville ouvrière de la mise en place d'une telle politique et des positions idéologiques qui la sous-tendent :

c'est tout d'abord une sorte de conversion individuelle à la véritable signification de l'histoire qui est recherchée ; puis, une fois celle-ci acquise, l'adhésion à deux principes : l'histoire n'a d'autre sens que l'avènement de la bourgeoisie ; l'histoire nationale peut se limiter ou se circonscrire en quelque sorte dans les limites du moyen âge.⁴

Étape nécessaire de l'appropriation du passé, la préservation des monuments entre dans les objectifs politiques dans la continuité des mesures prises par les assemblées révolutionnaires et la Restauration. Entre autres dispositifs, le poste d'Inspecteur général des Monuments historiques est créé, poste occupé par Ludovic Vitet, puis à partir de 1834, par Prosper Mérimée. Des sociétés savantes d'archéologie continuent de se constituer sur le modèle de celles d'Arcisse de Caumont en Normandie et les revues spécialisées de se multiplier. Au même moment le genre romanesque, encore un peu suspect, se cherche lui aussi une légitimité et c'est dans le voisinage de l'Histoire qu'il la trouve. De fait, l'image du moyen âge se modifie, elle ne sert plus la nostalgie des époques dynastiques et des valeurs disparues, elle met en avant l'ascension des bourgeois des villes et leur pouvoir au sein des

³ Il faut citer entre autres *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole (1764), les romans d'Ann Radcliff, *Le Moine de Lewis* (1797), *Melmoth ou l'homme errant* de Mathurin (1820) mais aussi les romans noirs populaires français comme ceux de Ducray-Duminil que Hugo dit avoir lu enfant dans la préface de *Han d'Islande* (1823).

⁴ Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Éditions Mengès, Paris, 1994, p. 32.

communes ; autant de signes à l'adresse de ceux que cherchait à attirer la toute récente monarchie.

Par ailleurs Hugo voyage et observe ; littérature et récits de voyages⁵ sont complétés par les « choses vues ». Le touriste « antiquaire » découvre *in situ* ce qui séduisait l'amateur de décor gothique. Outre connaissances et compétences nouvelles, l'expérience du voyage lui apporte une prise de conscience de la situation des vestiges du passé et avec elle de l'urgence à défendre la thèse d'une mémoire nationale et patrimoniale, dédouanée de tout enjeu idéologique qui justifierait le vandalisme. « *Notre-Dame de Paris* put naître »⁶.

Le roman, souhaité et annoncé par l'éditeur Gosselin comme « à la mode de Walter Scott », connut et connaitra un succès public qui tient en partie à ses personnages devenus, comme plus tard ceux des *Misérables*, de véritables mythes littéraires. Quasimodo, âme pure enfermée dans un corps difforme, Esmeralda à la beauté du diable, le ténébreux archidiacre Claude Frollo ou les truands inquiétants de la cour des Miracles prêtent vie à une intrigue que la postérité retouche régulièrement et inspirent une iconographie abondante. Cependant la visée première du roman est ailleurs. *Notre-Dame de Paris* paraît en mars 1831 ; dans une brève préface Hugo déplore les « mutilations » que subissent les églises médiévales et redoute l'effacement prochain et total de la cathédrale parisienne. L'année suivante, à la faveur d'un changement d'éditeur, il ajoute trois chapitres, prétendus perdus et retrouvés, dont deux fameuses digressions sur l'architecture : « Ceci tuera cela » et « Paris à vol d'oiseau ». Une nouvelle préface, intitulée « Note ajoutée à l'édition définitive », adopte un ton plus combatif et directif pour inviter le lecteur « à démêler sous le roman autre chose que le roman », « à suivre [...] le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète »⁷. L'objectif s'inscrit en toutes lettres :

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 vie.⁸

⁵ À partir de 1820 paraissent les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Nodier, Taylor et de Cailleux, dont le premier volume est consacré à la Normandie. Il s'agit pour les auteurs et illustrateurs de reconstituer par le texte et la lithographie « l'état ancien de bien des monuments aujourd'hui disparus, ou défigurés par des restaurations indiscretes ». L'ouvrage, malgré ses inexactitudes suscita une curiosité et un engouement profonds.

⁶ Sainte-Beuve, « Les Romans de Victor Hugo », *Journal des débats*, le 24 juillet 1832, Victor Hugo, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. IV, p. 1241.

⁷ Préface de *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, t. IV, p. 22. Les références au roman ou à l'œuvre de Victor Hugo renvoient toutes à cette édition.

⁸ *Ibid.*, p. 23.

Sainte-Beuve, l'un de ses premiers lecteurs, ne s'y est pas trompé et Hugo tiendra promesse jusqu'à ses derniers jours⁹ :

Dans *Notre-Dame* l'idée première, vitale, l'inspiration génératrice est sans contredit l'art, l'architecture, la cathédrale, l'amour de cette cathédrale et de son architecture.¹⁰

Ainsi après l'ode « La Bande noire » (1823), *Fragment d'un voyage aux Alpes* (1825), l'article « Sur la destruction des monuments » (1825) et surtout sa deuxième version « Guerre aux démolisseurs ! » (1832), Hugo porte-t-il le débat sur le terrain romanesque où l'architecture, objet de description, de narration et de réflexion esthétique et philosophique, passe au premier plan, primauté énoncée dès le titre qui unit le livre et l'édifice. La date de 1482 qui complète le titre ancre le monument dans le temps historique et, de fait, l'épithète « gothique » désigne de manière spécifique un style architectural même si son acception littéraire s'applique aisément à la mise en scène sombre des lieux et aux tourments des personnages.

Demeure du monstre ou des monstres, la cathédrale s'apparente au château des romans gothiques. Elle a modelé l'enfant Quasimodo, angles saillants dans angles rentrants, voûte sous les voûtes, et perfectionné sa difformité. Quant à Claude Frollo, il a forcé le lieu sacré en y aménageant un antre d'alchimiste. Lieu d'asile protecteur pour Quasimodo et Esmeralda, elle sera fatale à Frollo, poussé par Quasimodo du haut des tours et se désintégrant sur les saillies impitoyables de son architecture. L'intrigue romanesque ne peut faire disparaître l'édifice réel qu'est la cathédrale mais, après la mort de Quasimodo, privée de son « génie familial », son âme meurt laissant une enveloppe minérale vide comme une gigantesque *vanité* :

Ce corps immense est vide ; c'est un squelette ; l'esprit l'a quitté, on en voit la place, et voilà tout. C'est comme un crâne où il y a encore des trous, mais plus de regard.¹¹

De même il n'est qu'à relire le livre X qui conte l'assaut des truands contre la cathédrale et la riposte de Quasimodo qui métamorphose l'église en créature surnaturelle pour se convaincre que la tonalité fantastique n'est pas absente :

⁹ Lettre au conseil municipal de Paris pour conserver les arènes de Lutèce, le 27 juillet 1883 ; Note de protestation pour la sauvegarde du mont Saint-Michel, le 14 janvier 1884, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XV-XVI/1, p. 1469 et 1471.

¹⁰ Sainte-Beuve, « Les Romans de Victor Hugo », *op. cit.*, p. 1242.

¹¹ *Notre-Dame de Paris, op. cit.*, p. 122.

Sur le sommet de la galerie la plus élevée, plus haut que la rosace centrale, il y avait une grande flamme désordonnée et furieuse dont le vent emportait par moments un lambeau dans la fumée. Au-dessous de cette flamme, au-dessous de la sombre balustrade à trèfles de braise, deux gouttières en gueules de monstres vomissaient sans relâche cette pluie ardente qui détachait son ruissellement argenté sur les ténèbres de la façade intérieure. A mesure qu'ils approchaient du sol, les deux jets de plomb liquide s'élargissaient en gerbes, comme l'eau qui jaillit des mille trous de l'arrosoir. Au-dessus de la flamme, les énormes tours, de chacune desquelles on voyait deux faces crues et tranchées, l'une toute noire, l'autre toute rouge, semblaient plus grandes encore de toute l'immensité de l'ombre qu'elles projetaient jusque dans le ciel. Leurs innombrables sculptures de diables et de dragons prenaient un aspect lugubre. La clarté inquiète de la flamme les faisait remuer à l'œil. Il y avait des guivres qui avaient l'air de rire, des gargouilles qu'on croyait entendre japper, des salamandres qui soufflaient dans le feu, des tarasques qui éternuaient dans la fumée.¹²

Pourtant ce « gothique » noir a sa contrepartie et *Notre-Dame de Paris* met en lumière le style « flamboyant » que le XIX^e siècle naissant contribue à réhabiliter. Les traités d'architecture des deux siècles précédents font état de la ressemblance entre l'édifice gothique et la forêt pour critiquer la disproportion de la structure. Au mieux, les dimensions étonnent, suscitent une admiration réservée aussitôt contestée par l'ordonnement de l'ensemble : piliers trop fragiles, vitraux trop colorés, ornementation proliférante. Ce qui semblait barbare, le caractère naturel et sylvestre de l'édifice reproduisant les abris de branchages, l'enchevêtrement des forêts, opposé aux lois d'équilibre et de solidité de l'ordre classique, recueille désormais un intérêt grandissant même si le terme « gothique » suscite les interprétations les plus fantaisistes, colportées notamment par les guides touristiques au succès éditorial grandissant. Selon certains d'entre eux, un édifice vaut le détour « quoique gothique » ! Les hommes de l'art eux-mêmes n'ont de cette période qu'une connaissance limitée, ce qui explique que le creux « scientifique » soit comblé par la légende et le rêve romantiques qui s'en emparent et en fantasment les origines. D'une part les peuples « nordiques » auraient reproduit les lieux de culte primitifs que sont les forêts, d'autre part la civilisation arabe, via l'Espagne et les Croisades, aurait inspiré les techniques de construction et d'ornementation. Ces deux pôles imaginaires, le Nord et l'Orient, ne pouvaient manquer de rencontrer le goût de Hugo l'ayant déjà inspiré pour *Han d'Islande* (1823) et *Les Orientales* (1829) et de cristalliser l'évocation poétique :

Dans sa grandeur universelle et dans son unité, la cathédrale gothique contient des exotismes et des songes séculaires.¹³

¹² *Notre-Dame de Paris*, op. cit., p. 290.

¹³ *Ibid.*, p. 196.

L'analogie avec la nature prend vie puisque la cathédrale ne symbolise pas seulement un monde végétal et minéral, elle devient ce monde pour le personnage de Quasimodo :

Et la cathédrale ne lui était pas seulement la société, mais encore l'univers, mais encore toute la nature. Il ne rêvait pas d'autres espaliers que les vitraux toujours en fleur, d'autre ombrage que celui de ces feuillages de pierre qui s'épanouissent chargés d'oiseaux dans la touffe des chapiteaux saxons, d'autres montagnes que les tours colossales de l'église, d'autre océan que Paris qui bruissait à leurs pieds.¹⁴

Au-delà de la trame romanesque mais en lien étroit avec elle, l'analyse d'une conception organique de l'architecture use des mêmes métaphores :

L'art nouveau prend le monument où il le trouve, s'y incruste, se l'assimile, le développe à sa fantaisie et l'achève s'il peut. La chose s'accomplit sans trouble, sans effort, sans réaction, suivant une loi naturelle et tranquille. C'est une greffe qui survient, une sève qui circule, une végétation qui reprend.¹⁵

Hugo reprend également à son compte les origines arabes de l'ogive importée des Croisades :

Notre-Dame de Paris n'est pas de pure race romaine comme les premières, ni de pure race arabe comme les secondes.

C'est un édifice de la transition. L'architecte saxon achevait de dresser les premiers piliers de la nef, lorsque l'ogive qui arrivait de la croisade est venue se poser en conquérante sur ces larges chapiteaux romans qui ne devaient porter que des pleins cintres.¹⁶

Le mélange, l'accumulation, l'hybridation marquent la vitalité de l'architecture gothique, ainsi la façade de Notre-Dame, « sorte de création humaine, en un mot, puissante et féconde comme la création divine dont elle semble avoir dérobé le double caractère : variété, éternité. »¹⁷ Par ailleurs, la construction des grandes cathédrales aux XII^e et XIII^e siècles traduit une double émancipation. Hugo oppose la période romane se construisant sur les ruines de l'Antiquité avec autorité et dogmatisme à l'avènement du gothique qui brise ce carcan comme il brise le cintre massif pour élever la forme ogivale. Le temps du gothique accompagne les révoltes et le pouvoir grandissant de la bourgeoisie des villes contre la France féodale des châteaux et des monastères. Pour ces chantiers urbains réunissant de nombreuses corporations, les évêques ont eu recours à des architectes laïcs et aux populations dont, selon

¹⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

¹⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

Viollet-le-Duc, « les trésors apportés avec empressement vont servir à élever le premier édifice vraiment populaire en face du château féodal, et qui finira par le vaincre »¹⁸. La participation enthousiaste des populations semble nuancée par les historiens qui insistent davantage sur la collusion entre l'Église et la monarchie aux fins de renforcer leur mutuel effort de centralisation. Reste que l'ingérence du pouvoir laïc dans l'édification des grands édifices gothiques va de pair avec l'émergence de la figure de l'artiste, remplaçant l'artisan, exécutant soumis au maître d'œuvre et au commanditaire. Non seulement l'architecture gothique se libère des modèles antérieurs qu'avait concentrés « ce sombre style roman » auquel Hugo n'était guère sensible, mais elle se libère aussi de l'emprise théocratique pour gagner une liberté artistique, évolution qui touche l'auteur de *Notre-Dame de Paris* et laisse entrevoir ses idées sur l'avènement du Génie et du Peuple :

La cathédrale elle-même, cet édifice autrefois si dogmatique, envahie désormais par la bourgeoisie, par la commune, par la liberté, échappe au prêtre et tombe au pouvoir de l'artiste. L'artiste la bâtit à sa guise. Adieu le mystère, le mythe, la loi. Voici la fantaisie et le caprice. Pourvu que le prêtre ait sa basilique et son autel, il n'a rien à dire. Les quatre murs sont à l'artiste. Le livre architectural n'appartient plus au sacerdoce, à la religion, à Rome ; il est à l'imagination, à la poésie, au peuple.¹⁹

Notre-Dame saisit dans la matérialité de sa structure les changements de l'histoire et de la société en mouvement. Hugo sublime l'édification comme un acte d'union des « ouvriers du grand œuvre » qui, « sous prétexte de bâtir des églises à Dieu », donne toute liberté à l'art. Aussi « quiconque naissait poète se faisait architecte. »²⁰

Ainsi dans le débat des années 1830 sur la protection des monuments est-ce à la parole poétique, fût-elle enserrée dans les pages d'un roman, de s'élever pour dire la valeur inestimable de Notre-Dame, monument, document et symphonie de pierre. Par conséquent à tous ceux qui détruisent, restaurent et transforment inconsidérément incombe la responsabilité d'une erreur, voire d'un crime historique. Au premier chef les architectes et le jugement de Hugo sur cette profession étonne par sa radicalité. Sa position repose sur une distorsion qui consiste à louer l'architecture, « cet art-roi »²¹, à exalter « ces grandes masses sans nom d'auteur »²² où se concentrent l'intelligence humaine et la trace du temps, tout en ignorant leurs créateurs. L'architecte de l'âge gothique, la plupart du temps anonyme, est un

¹⁸ Eugène Viollet-le-Duc, « Cathédrale », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. II, réédition Bibliothèque de l'Image, Vol. I, p. 282.

¹⁹ *Notre-Dame de Paris*, op. cit., p. 138.

²⁰ *Ibid.*, p. 139.

²¹ Préface de *Notre-Dame de Paris*, op. cit., p. 22.

²² *Notre-Dame de Paris*, op. cit., p. 95.

« créateur » qui imite la nature et son modèle divin, à l'époque de l'écriture de *Notre-Dame de Paris*, il fait figure de destructeur et de profanateur qui mutile les édifices à l'égal du temps ou des révolutions. Si l'écrivain fustige l'architecture postérieure à la Renaissance sans inventivité, qui « n'a plus que la peau sur les os »²³, il attaque surtout une fonction institutionnalisée, liée au pouvoir, aux honneurs et un art passé sous le joug de l'académisme. La préface du roman vise directement les plus célèbres architectes du temps, Godde, Peyre et Fontaine, tous « gâcheurs de plâtre d'à-présent ».²⁴ À la manière de Montaigne pour le mot « sauvage », Hugo interroge le sens du terme « vandale » pour mieux le retourner :

Cet art magnifique que les vandales avaient produit, les académies l'ont tué.²⁵

Enfin l'art gothique tel qu'il apparaît dans le roman tourne la dernière page du livre architectural qui jusqu'au XV^e siècle a intégré tous les courants de pensée et traduit toutes les évolutions politiques, sociales et philosophiques, de la théocratie à la démocratie, du dogme à l'expression du génie, de la féodalité à la liberté. Or, écrit Hugo, « les lettres de plomb de Gutenberg »²⁶ ont mis fin à ce règne et ont ravi « [a]ux lettres de pierre d'Orphée »²⁷ leur vie. Désormais le livre retire ses forces vitales à un art architectural condamné à se répéter tandis que la pensée renaît, tel le phénix, dans ce fragile, « mais volatile, insaisissable, indestructible »²⁸ objet qu'aucun déluge ne pourra engloutir : « Ceci » a tué « cela », prophétie de Frolo, constat douloureux de Hugo. Les vrais combats se livrent sous les presses des imprimeurs, « la pensée portail d'église »²⁹ trouve un autre terrain de lutte, plus vaste et plus démocratique :

Le grand poème, le grand édifice, le grand œuvre de l'humanité ne se bâtira plus, il s'imprimera.³⁰

En 1482 le moyen âge s'achève comme le règne de Louis XI, mort en 1483, le royaume décline, le gothique flamboyant à son apogée signe sa fin ; l'époque choisie tend un miroir à celle du moment de l'écriture qui laisse se dégrader le passé. Le roman répond au

²³ *Ibid.*, p. 143.

²⁴ Préface de *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 23.

²⁵ *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 94.

²⁶ *Ibid.*, p. 141.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 139.

³⁰ *Ibid.*, p. 143.

désir de l'auteur de faire œuvre d'archéologue, d'exhumer le Paris du XV^e siècle dont il offre un panorama éblouissant au lecteur-spectateur appuyé à l'une des balustrades de Notre-Dame, ainsi forcé de se pencher sur ce qui a disparu ou pourrait disparaître. Les années passant, Hugo prendra ses distances avec le moyen âge trop attaché à un modèle de société monarchique et catholique. En revanche l'esthétique gothique gardera toute sa faveur comme le montrent l'itinéraire de ses voyages, nombre de ses dessins et la décoration néo-gothique qu'il a conçue pour Hauteville House, sa maison d'exil. Édifié trente ans plus tard le porche d'entrée reproduisant le frontispice du roman unit à nouveau le livre et l'édifice.

Faveur qu'il saura transmettre à ses contemporains et à la postérité ; il faut en citer la preuve la plus charmante : le mot de son petit-fils précieusement noté dans un carnet le 10 juin 1871 :

Petit Georges a visité avec Victor la ruine de Vianden ; il m'a dit en rentrant :
« *Papapa, j'ai vu une belle maison cassée ; j'ai vu des fenêtres gotiques.* »³¹

³¹ Carnets, Albums, Journaux. I., *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XV-XVI/2, p. 683.