

**Delphine GLEIZES**

**PAQUETTE LA CHANTEFLEURIE, MARIE-MADELEINE DE LA  
DÉRÉLICTION ? LA REPRÉSENTATION DES “VANITÉS” DANS  
*NOTRE-DAME DE PARIS***

L'image de la femme pécheresse, livrée tout autant à ses sens qu'aux duretés d'une société qui la pousse à la déchéance est un motif récurrent de l'oeuvre hugolienne, de Paquette la Chantefleurie à la Fantine des *Misérables*. La conjonction de l'étude psychologique et de la dénonciation de l'injustice sociale a fait émerger ces personnages féminins dans lesquels on pourrait reconnaître l'inspiration des grandes figures mythiques. Entre superposition de motifs implicites et création d'une mythologie personnelle, les personnages hugoliens trouvent donc leur voie. Celle de Paquette la Chantefleurie, la courtisane de *Notre-Dame de Paris*, croise le chemin de Marie-Madeleine, en ce sens qu'elle reprend sa dualité, entre vie de plaisir et vie spirituelle, entre beauté et pénitence. Ce réemploi de la figure évangélique s'effectue à l'aide de références picturales qui codifient l'image de la pécheresse en apparence repentie. En apparence seulement, car l'écriture hugolienne entreprend de donner un démenti amer à la représentation harmonieuse de Marie-Madeleine. Paquette la Chantefleurie n'apparaît plus dès lors que comme une icône qui a perdu sa raison d'être, une image religieuse qui n'aurait plus de fondement.

PORTRAIT D'UNE PENITENTE EN MARIE-MADELEINE

La référence à Marie-Madeleine est présente dans l'oeuvre de Victor Hugo, mais sans insistance. L'auteur lui préfère souvent cette autre figure biblique, masculine celle-là, qu'est Job<sup>1</sup>. L'une des occurrences du personnage évangélique est contemporaine de la rédaction de *Notre-Dame de Paris* et se trouve dans “La Prière pour tous” des *Feuilles d'Automne* (XXXVII)<sup>2</sup> :

O mon enfant ! sans craindre affront ni raillerie,  
Verse, comme autrefois Marthe, soeur de Marie,  
Verse tout ton parfum sur les pieds du Seigneur !

---

<sup>1</sup> Les figures de la pénitence et du dénuement sont souvent masculines chez Hugo. C'est le cas de “Monsieur Madeleine”, le Jean Valjean des *Misérables*, qui entreprend son difficile et incertain cheminement vers la rédemption.

<sup>2</sup> Ce poème est en effet daté par Hugo de juin 1830, mois au cours duquel les pressions de son éditeur Gosselin poussent l'écrivain à entreprendre la rédaction de *Notre-Dame de Paris*.

La référence, qui choisit de n'évoquer que la scène de l'onction de Béthanie, n'est pas exacte ici et sert uniquement d'ornement rhétorique dans le cours d'un poème consacré à la prière et adressé à Léopoldine. De manière générale, l'allusion à Marie-Madeleine apparaît souvent au détour d'une comparaison, comme c'est le cas par exemple dans *Les Rayons et les Ombres*, au poème intitulé "Le sept août mil huit cent vingt-neuf" (II) qui relate l'interdiction de *Marion de Lorme* par la censure de Charles X<sup>3</sup>. Marie-Madeleine retrouve néanmoins son statut de personnage évangélique à part entière dans plusieurs groupes de poèmes que Hugo a consacrés à la paraphrase biblique<sup>4</sup>. Le poème de la première série de *La Légende des Siècles*, "Première rencontre du Christ avec le tombeau" (I, VIII) relate ainsi la résurrection de Lazare et reconduit la traditionnelle opposition entre la foi de Marthe et celle de Marie. Quant au cycle de poèmes consacrés à la vie de Jésus dans *La Fin de Satan*, il donne à Marie-Madeleine la part qui lui revient, la meilleure, rigoureusement calquée sur le déroulement des Evangiles<sup>5</sup>. Une exception notable, sur laquelle il faudra revenir, contredit néanmoins ce strict respect du texte biblique. Il s'agit du poème "Deux différentes manières d'aimer" (Le Gibet, II, 5) par lequel Hugo invente, dans l'un des silences laissés par l'Evangile, la confrontation de la Vierge Marie et de Marie-Madeleine. La Madeleine tente vainement de soustraire le Christ à la trahison de Judas et à la mort inéluctable. Elle apparaît dans tout l'emportement de sa passion pour Jésus, qui, si elle n'est pas charnelle, demeure tout du moins incarnée et temporelle. L'imminence du supplice lui fait

---

<sup>3</sup> Poème daté des 10-13 juin 1839 :

"De quoi s'agissait-il ?  
 D'un pauvre ange tombé  
 Dont l'amour refaisait l'âme avec son haleine ;  
 De Marion, lavée ainsi que Madeleine,  
 Qui boitait et traînait son pas estropié.  
 La censure, serpent, l'ayant mordue au pied."

<sup>4</sup> René Journet précise que ces poèmes constituent une réécriture parfois littérale de la Bible de Lemaistre de Sacy. La place des poèmes a par ailleurs varié en fonction des projets de Hugo. "Première rencontre du Christ avec le tombeau", daté d'octobre 1852, figurait dans la liste provisoire des *Châtiments* avant de réintégrer *La Légende des Siècles* (I, VIII), (René Journet, "*La Fin de Satan – Notice*", *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 1115).

<sup>5</sup> Hugo mentionne notamment la guérison par Jésus de la femme possédée par les démons ("Il avait arraché sept monstres d'une femme", Le Gibet, I, 3), la marche au supplice (Le Gibet, II, 20), la découverte du tombeau vide et l'apparition de Jésus à Marie-Madeleine sous la forme d'un jardinier (Le Gibet, II, 8). Le poète se livrera quelques années plus tard, en 1874, à des variations satiriques sur la lettre des Evangiles. Dans un poème intitulé "Bourgeois parlant de Jésus-Christ" et recueilli dans *Toute la Lyre*, Hugo se moque, sur un ton flaubertien, de la bêtise bourgeoise qui réduit la vie du Christ à quelques axiomes de morale positive :

"– Sa Madeleine était une fille. – A peu près.  
 – Ça ne l'empêche pas d'être sainte. – Au contraire."

tenter l'impossible pour sauver le Christ, fût-ce au prix d'un renoncement à la mission divine qui lui est assignée :

Manquer sa mission, ne point sauver les âmes,  
Que nous importe, à nous les femmes qui l'aimons !

A cet amour pur mais terrestre, la Vierge oppose “la résignation au sacrifice noir” et laissera monter son fils au Golgotha. Ce poème fixe ainsi les traits de la Marie-Madeleine hugolienne, sa détermination tout entière préoccupée de son objet, l'ardeur passionnée de son amour pour Jésus que restreignent cependant son incompréhension du sacrifice christique et la faiblesse de son élévation spirituelle. Ce sont autant de perspectives que contenait déjà en germe le personnage de *Notre-Dame de Paris*, Paquette la Chantefleurie.

Le destin de ce personnage secondaire recoupe partiellement, mais de manière cette fois-ci implicite, celui de Marie-Madeleine. Mahiette, la bourgeoise de Reims, qui raconte à ses commères l'histoire de la jolie Paquette devenue par un coup du sort la sombre recluse du “Trou aux Rats”, souligne des éléments qui appartiennent à la légende de Marie-Madeleine. A l'origine, le destin de Paquette n'est que celui, tristement banal, que Hugo prêtera à certaines de ces héroïnes, telle Fantine et son lointain modèle de “Melancholia”, celui de la misère livrée dans sa jeunesse à la prostitution. Néanmoins le “bon sens” de Mahiette indique la part de responsabilité qu'a la Chantefleurie dans sa situation. Trop sensuelle et peut-être aussi trop sensible, la jeune femme confirmait l'adage rémois : “Fille qui aime à rire s'achemine à pleurer.”<sup>6</sup> Paquette s'adonne ainsi aux plaisirs des sens et court à sa perte : “Elle ne pouvait plus travailler, parce qu'en devenant voluptueuse elle était devenue paresseuse, et elle souffrait beaucoup plus, parce qu'en devenant paresseuse elle était devenue voluptueuse.”<sup>7</sup> La suite apparaît inéluctable : “montrée au doigt, criée par les rues” comme Madeleine méprisée par Simon le Pharisien, Paquette porte sur elle le signe de sa perte, un bijou, une croix d'or qui la désigne aux yeux de tous comme une courtisane<sup>8</sup>. Mais ce signe sera aussi, comme pour Madeleine, celui de son renoncement. Ici, le récit hugolien semble en apparence s'écarter de son possible modèle évangélique car la jeune Paquette met au monde une petite fille qu'elle couvre de soins et d'amour jusqu'au moment où une troupe d'Égyptiennes la lui dérobe. Dès lors, Hugo ne détaille pas les affres de la souffrance et du remords liées à la perte de l'enfant ; il se contente de laisser parler les témoignages, souvent de seconde main, qui en se recoupant, fournissent les éléments de la “légende” de Paquette la Chantefleurie et

---

<sup>6</sup> *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Jacques Seebacher, 1975, VI, III, p. 209.

<sup>7</sup> *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, VI, III, p. 210.

<sup>8</sup> *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, VI, III, p. 209 : “Nous vîmes tout de suite qu'elle était perdue, un dimanche qu'elle vint à l'église avec une croix d'or au cou.”

retrouvent en écho celle de Marie-Madeleine. C'est dans l'ellipse du récit en effet que se produit la conversion de la courtisane, empruntant deux gestes typiques de Madeleine, depuis longtemps codifiés par la tradition picturale. On rapporte en effet qu'“un pauvre a trouvé sa croix d'or accrochée à la croix de pierre dans la culture où se fait la foire.” “Il y a des gens du Cabaret-les-Vantes qui disent l'avoir vue passer sur le chemin de Paris, marchant pieds nus sur les cailloux.”<sup>9</sup> Ce sont aussi ces deux éléments que reproduira Hugo pour son portrait de Marie-Madeleine, dans le poème déjà cité de *La Fin de Satan* :

Une femme se hâte en une rue étroite ;  
Elle regarde à gauche, elle regarde à droite,  
Et marche. S'il faisait moins sombre au firmament,  
On pourrait à ses doigts distinguer vaguement  
Le cercle délicat des bagues disparues ;  
Son pied blanc n'est pas fait pour le pavé des rues ;<sup>10</sup>

Le geste de dépouillement manifeste ainsi symboliquement le mouvement du renoncement. Conversion en actes qui offre des possibilités de représentation. Dès lors, la description de la pénitence de Paquette la Chantefleurie va tendre de plus en plus, sous la plume de Hugo, à des effets de picturalité appuyés : celle que désormais l'on nomme la “recluse” ou la “sachette” à cause du sac dont elle est vêtue, s'enferme dans la cellule du Trou aux Rats, sombre réduit à la porte murée et à l'unique fenêtre, condamnée par une croix de fer<sup>11</sup> qui remplace pour la pénitente la croix d'or de sa vie passée. La description qu'en donne Hugo l'assimile intimement aux représentations de Madeleine au désert ou dans sa cellule de pénitence. Dans une longue énumération, l'écrivain reprend les éléments de la tradition picturale et religieuse du XVII<sup>e</sup> siècle ; la “recluse” est comparée à une “lampe consumant sa dernière goutte d'huile dans l'ombre”, semblable en cela aux bougies fuligineuses des Madeleine de La Tour. “Cette face à jamais tournée vers l'autre monde, cet oeil déjà illuminé d'un autre soleil” désignent la conversion comme un retranchement “de la communauté humaine” et comme la recherche exclusive de la lumière céleste ; autant de postures qui qualifient la méditation mystique. Hugo reprend par ailleurs à son compte la métaphore du corps tombeau, en évoquant “cette oreille collée aux parois de la tombe, cette âme prisonnière dans ce corps, ce corps prisonnier dans ce cachot, et sous cette double enveloppe de chair et de granit le bourdonnement de cette âme en peine.”<sup>12</sup> L'éloquence emprunte ici un accent presque pascalien et fait songer à ce que Victor Brombert, dans son essai sur *La Prison romantique*, appelle le paradoxe du “cachot de Pascal”. L'infirmité de l'homme se mesure à l'étroitesse du “petit cachot où il se trouve logé”, l'univers. A cet état

---

<sup>9</sup> *Notre-Dame de Paris*, op. cit., VI, III, p. 216.

<sup>10</sup> *La Fin de Satan*, Le Gibet, II, 5.

<sup>11</sup> *Notre-Dame de Paris*, op. cit., VI, II, p. 200. “L'étroite lucarne ogive” était “fermée de deux barreaux de fer en croix”.

<sup>12</sup> Les citations qui précèdent se trouvent dans *Notre-Dame de Paris*, op. cit., VI, II, p. 202.

d'emprisonnement subi, Pascal substitue le choix volontaire d'une réclusion morale qui donne à l'âme sa véritable liberté en l'élargissant de sa geôle terrestre<sup>13</sup>. A cette captivité consentie, célébrée par l'iconographie religieuse, semble répondre, en apparence tout au moins, "cette prière éternelle dans une boîte de pierre" évoquée par Hugo à propos de la "recluse" de *Notre-Dame de Paris*.

Contrairement aux "Vanités" de "natures mortes", qui, par la codification des objets qu'elles étalent au regard du spectateur, tiennent un discours sur la vacuité du monde et la nécessité de s'en détourner, les représentations de Marie-Madeleine relèvent plus ou moins étroitement du récit qui rend compte du mouvement de sa conversion. L'iconographie de la sainte implique ainsi une temporalité sous-jacente, qui est celle de son renoncement à une existence de troubles et de désordres moraux. Le peintre choisit souvent de donner à voir dans son tableau, ce moment charnière, synthétiquement recréé par l'artifice, où la Madeleine se dépouille de ses atours pour se consacrer tout entière au dialogue avec le divin<sup>14</sup>. Ce que le spectateur doit lire dans le tableau, ce sont bien cette "légende dorée", ce récit, qui traversent et théâtralistent, jusque dans l'agencement du décor et dans la posture de la sainte, les représentations de la Madeleine. Au rebours, Hugo dispose d'emblée de la dimension temporelle de la narration et recherche systématiquement les modèles iconographiques qui figent la représentation de la pénitente dans un canon fixé par la tradition. Chaque évocation de la "recluse" donne lieu à une référence picturale, appartenant le plus souvent à l'art religieux. Une matinée de printemps aperçue par la "sachette" du fond de sa cellule, suscite une comparaison avec "ces ciels bleu foncé où le Garofalo aime à placer ses descentes de croix"<sup>15</sup>. L'allusion n'est certes pas anodine puisque le contraste dramatique entre la douleur des femmes au pied de la croix et l'intensité du ciel est précisément celui qui oppose le deuil sans fin de la "recluse" à l'agitation populaire de la place de Grève. La référence picturale renvoie moins à une description précise qu'elle ne fait naître dans l'esprit du lecteur une atmosphère, celle de la déploration, à laquelle

---

<sup>13</sup> Victor Brombert, *La Prison romantique*, Paris, José Corti, 1975, p. 30-31 ; Pascal, *Pensées*, édition Brunschvicg, Paris, Hachette, 1909, Pensée 72.

<sup>14</sup> André Chastel parle à propos de ces représentations de Marie-Madeleine ou de Saint Jérôme de "scénario de la pénitence". Il souligne, pour le cas de la courtisane, la "polarité" instaurée dans les tableaux "entre les soins donnés à la volupté avec l'attirail scintillant des perles et des bijoux, et l'abandon plein de mépris où les jette le Repentir." ("Glorieuses vanités", in *Les Vanités dans la peinture du XVIIe siècle*, Paris, Musée du Petit Palais, 15 novembre 1990 - 20 janvier 1991, p. 14.)

<sup>15</sup> *Notre-Dame de Paris*, op. cit., VIII, V, p. 331. Benvenuto Tisi, dit le Garofalo, a réalisé de nombreuses scènes religieuses ou mythologiques dans lesquelles se devine l'influence de Raphaël. Il était connu pour ses talents de coloriste et pour la délicatesse de ses fonds de paysage.

participe, dans le silence du tableau, Marie-Madeleine. C'est ce même contexte qui préside à l'évocation de la scène au cours de laquelle les trois bourgeoises, venues rendre visite à la "sachette", la découvrent dans une attitude de prostration :

Ce grand silence, cette grande douleur, ce grand oubli où tout avait disparu hors une chose, leur faisaient l'effet d'un maître-autel de Pâques ou de Noël. Elles se taisaient, elles se recueillaient, elles étaient prêtes à s'agenouiller. Il leur semblait qu'elles venaient d'entrer dans une église le jour de Ténèbres.<sup>16</sup>

La ferveur religieuse de cette scène votive n'esquisse que faiblement le programme iconographique du tableau qui trône peut-être au-dessus du maître-autel. Néanmoins les références à Pâques et au jour de Ténèbres placent la narration sous le signe de la mort et de la résurrection du Christ, temps marqué par la présence de Marie-Madeleine. Les allusions picturales dont Hugo jalonne son récit, sans jamais mentionner la sainte, consacrent cependant l'importance de la déploration, faisant écho à la douleur de la "recluse".

La représentation de la "sachette" subit d'ailleurs un infléchissement qui superpose à la figure de Marie-Madeleine celle de Marie l'Egyptienne. Ce mouvement de contamination est particulièrement perceptible dans la description des macérations successives que s'impose la "recluse" du Trou aux Rats. Hugo dépeint sa confrontation avec les trois bourgeoises qui tentent de lui porter secours. Dans une suite de gestes parfaitement codifiés<sup>17</sup>, la "sachette" refuse l'hypocras et la galette au levain de maïs que lui tendent les bourgeoises et réclame de l'eau et du pain noir. Cette attitude fait écho à celle de Marie l'Egyptienne qui vécut ses quarante années de pénitence dans le désert avec pour toute nourriture, trois pains devenus durs comme la pierre. De même, la bourgeoise Gervaise propose à la "recluse" un surtout de laine, comme l'abbé Zozime l'avait fait pour l'Egyptienne. Mais la pénitente réclame tout aussitôt un sac qui la couvrirait sans lui apporter le réconfort d'un vêtement d'hiver. La conversion n'est plus seulement refus de la beauté corporelle, elle devient violence exercée contre soi-même, comme en témoignent les "coups sourds comme ceux d'une tête qui heurte une muraille"<sup>18</sup> qui s'échappent par moments de la cellule du Trou aux Rats. La description physique de la "recluse" l'assimile ainsi très fortement à Marie l'Egyptienne. S'il faut en croire la notice iconographique de Pierre Larousse pour son *Grand Dictionnaire universel*, la tradition picturale, observée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, dissocie fortement les deux

---

<sup>16</sup> *Notre-Dame de Paris, op. cit.*, VI, III, p. 221. Comme le souligne Jacques Seebacher (*Ibid.* note 2, p. 1167), Hugo ne précise pas à quel jour de la semaine sainte il fait allusion. Mais " la dénomination, l'heure, le temps liturgique concourent (...) vers ce vendredi de la mort du Christ où les ténèbres descendirent sur la terre, et qui peut apparaître par excellence comme le "jour" de Ténèbres."

<sup>17</sup> *Notre-Dame de Paris, op. cit.*, VI, III, p. 222-223.

<sup>18</sup> *Notre-Dame de Paris, op. cit.*, VI, III, p. 223.

figures féminines : “Autant [les peintres] ont donné de grâce et de beauté à Marie-Madeleine, autant ils ont représenté Marie l'Egyptienne ravagée par les macérations.” Et de citer Ribera qui “s'est plu tout particulièrement à nous montrer chez cette pénitente les effets d'un ascétisme presque barbare”, dans un tableau où “elle est tellement décharnée que sa poitrine et ses bras n'ont plus rien de féminin.”<sup>19</sup> C'est précisément cet “ascétisme presque barbare” qu'a retenu Hugo lorsqu'il décrit les longs cheveux qui recouvraient partiellement le visage et le corps de la “sachette”, ses membres amaigris par les privations, son pied nu qui “se crispait sur le pavé rigide et gelé”, “ses lèvres bleues [qui] s'entrouvraient à un souffle”<sup>20</sup>.

La “sachette” du Trou aux Rats emprunte donc les matériaux contradictoires d'une double représentation de la pénitente. Si son passé la rapproche plus aisément de la beauté et de la légèreté lumineuses de Marie-Madeleine, son présent revêt plutôt l'allure sombre et parfois sinistre de l'Egyptienne. Cette discordance apparaît comme le premier indice de ce qui se joue dans le personnage de la “recluse” et qui n'est pas de l'ordre de la soumission au règne céleste et au mystère de ses arrêts. Une sourde violence agite la pénitente, rendue plus grande encore par la comparaison implicite aux modèles religieux, tout de consentement et d'acceptation.

#### PENITENCE ET DERELICTION : REMISE EN CAUSE DES CODES

La position de Hugo apparaît en effet contradictoire par rapport à l'image votive de la Marie-Madeleine repentante. Mais cette ambiguïté ne recoupe que partiellement l'ambivalence traditionnelle de la figure évangélique, entre péché et rédemption, entre sensualité et ascétisme. Ce qui se joue à travers le personnage de la “sachette” est moins une tension entre le monde terrestre et le monde céleste qu'un clivage entre l'apparence de la piété et les raisons qui la motivent. L'image de la pénitente souffre de fêlures qui laissent bientôt apparaître, au-delà de la fixité des références iconographiques, le gouffre d'une âme. Hugo va ainsi accentuer l'écart entre la représentation de la pénitente qu'il a élaborée en stricte conformité avec le modèle religieux et le discours grinçant, iconoclaste et souvent désespéré qu'il lui superpose. L'image traditionnelle de la conversion et des “Vanités” se trouve ainsi sapée dans ses fondements par la désacralisation, à la fois ironique et tragique, dont elle fait l'objet. C'est ainsi un nouveau rapport à la spiritualité qui se dessine à travers le personnage de la “sachette”, qui n'emprunte les codes des “Vanités” classiques que pour leur opposer les doutes métaphysiques du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>19</sup> Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, article “Marie l'Egyptienne”.

<sup>20</sup> *Notre-Dame de Paris*, op. cit., VI, III, p. 220.

Le tableau que fait Hugo de la “recluse” va en effet faire l'objet d'une laïcisation grinçante, engageant un progressif travail de désacralisation de l'image votive et de dégradation de sa dimension spirituelle. Il est ainsi une référence iconographique qui jette le trouble sur l'unité de la représentation de la “sachette” en Marie-Madeleine ; référence satirique, iconoclaste, profondément antireligieuse, celle des *Caprices* de Goya<sup>21</sup>. Alors même que la description de la “recluse” emprunte le vocabulaire pictural de la tradition, Hugo lui superpose l'esthétique du graveur espagnol, faite d'onirisme et de discordances :

Sur la dalle nue qui formait le sol, dans un angle, une femme était assise ou plutôt accroupie. (...) Elle ne présentait au premier aspect qu'une forme étrange, découpée sur le fond ténébreux de la cellule, une espèce de triangle noirâtre, que le rayon de jour venant de la lucarne tranchait crûment en deux nuances, l'une sombre, l'autre éclairée. C'était un de ces spectres mi-partis d'ombre et de lumière, comme on en voit dans les rêves et dans l'oeuvre extraordinaire de Goya, pâles, immobiles, sinistres, accroupis sur une tombe ou adossés à la grille d'un cachot.<sup>22</sup>

Ce sont tout d'abord les thèmes choisis par Goya, et auxquels fait référence l'écrivain, qui forment une sorte de contre-discours à celui de la déploration. La description hugolienne prend principalement appui, semble-t-il, sur deux gravures des *Caprices*<sup>23</sup>. La première est intitulée “Por que fue sensible” et reprend le thème de la jeune fille prostituée qui aboutit en prison, assorti d'un commentaire que n'aurait pas renié l'auteur des *Misérables*, “Les pauvres filles naïves vont en prison après être tombées enceintes par sensibilité naturelle”. La

---

<sup>21</sup> C. W. Thompson considère que la découverte de Goya par Hugo a dû intervenir entre octobre 1827 et octobre 1830, peut-être à la faveur d'une visite à Delacroix, susceptible d'avoir possédé des gravures de Goya à cette époque, (*Victor Hugo and The Graphic Arts*, Paris, Droz, 1970, p. 68-74). Georges Huard précise que cette découverte fut faite avant qu'Antoine Fontaney ne revienne d'Espagne en 1831, avec une gravure du peintre espagnol qu'il montra à Nodier et à Hugo dans les salons de l'Arsenal, (“Victor Hugo et les Caprices de Goya”, *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1959, p.158-159). Pour les références à Goya dans l'oeuvre de Victor Hugo, voir aussi Jean Adhémar, “Victor Hugo et Goya”, *Bulletin de l'Institut français en Espagne*, n° 67, juin-septembre 1953, p. 162-163, et Jean-Bertrand Barrère, “Victor Hugo et les arts plastiques”, in *Victor Hugo à l'oeuvre*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 247-279. Les premières références aux *Caprices* interviennent presque simultanément en 1830 à l'occasion d'une citation placée en tête de la pièce 28 des *Feuilles d'Automne* et de la description de la “sachette” dans *Notre-Dame de Paris*. Quant aux planches des *Désastres de la guerre*, Hugo n'en prit connaissance que beaucoup plus tard. Ces eaux-fortes n'ont d'ailleurs été publiées qu'en 1863 et s'est sans doute en 1870, dans la tourmente de “L'Année terrible”, que Philippe Burty, collectionneur et amateur de gravures, les fit découvrir à l'écrivain.

<sup>22</sup> *Notre-Dame de Paris*, op. cit., VI, III, p. 219.

<sup>23</sup> Jacques Seebacher rapproche en effet la description hugolienne de ces deux gravures, mais aussi d'un tableau peint par Goya, appartenant à un cycle sur les horreurs de la guerre et représentant un “intérieur de prison”. La datation de ce tableau n'est pas établie avec certitude, mais les experts s'accordent pour la placer autour des années 1808-1810. Le personnage au premier plan rappelle particulièrement celui de la planche n° 32 des *Caprices*, “Por que fue sensible”.



seconde gravure est plus ambiguë ; intitulée “Las rinde el Sueño” [Figure 1], elle représente, dans la pénombre d'une cellule, des personnages endormis, dont on ne sait s'il s'agit de prostituées ou de religieuses<sup>24</sup>. Thématiquement, ces planches des *Caprices* constituent donc une critique acérée de la société qui punit hypocritement les femmes après les avoir condamnées à la prostitution et de la religion qui fait violence aux corps en maintenant les individus dans un état de claustration. Il est clair dans ces conditions que la référence hugolienne à l'oeuvre de Goya ne pouvait que constituer un contrepoint violent, encore qu'implicite, aux images de piété votive développées par le thème de la déploration. D'autant que l'allusion artistique s'accompagne d'un traitement esthétique qui livre une écriture travaillée par les effets de l'aquatinte. Valeurs tranchées de gris et de noir, comme trempées dans l'acide d'un bain d'eau-forte, réduction des formes à leur plus simple expression géométrique, triangle d'un corps rendu massif par un jeu de lumière ; autant d'éléments que la description emprunte à son modèle espagnol et qui se trouvent reproduits dans deux des rares dessins [Figure 2] que Hugo a esquissés en marge de son manuscrit de *Notre-Dame de Paris*<sup>25</sup>. La recherche insistante des hachures, la simplification extrême de la silhouette, réduite à “une forme étrange”, réutilisent les effets de l'eau-forte pour signifier la perte d'humanité du personnage, son assombrissement irrémédiable dans le deuil.

La dégradation de la dimension spirituelle du personnage de la “sachette” s'opère aussi par le jeu insolent que Victor Hugo fait subir à l'onomastique. Le romancier indique par exemple que le nom de la cellule dans laquelle la “recluse” achève son existence, le Trou aux Rats n'est qu'une déformation de la devise latine inscrite au mur de la prison “Tu, ora”. Cette injonction à la prière, objet d'une réappropriation par la parole populaire, se transforme donc en descriptif peu engageant de “cette cavité noire, sombre et humide”. “Explication, précise Hugo, moins sublime peut-être que l'autre, mais en revanche plus pittoresque.”<sup>26</sup> Par cet ironique détournement du sens, Hugo désacralise l'image pieuse de la “sachette”, d'autant que ce “Trou aux Rats” sans aucune porte de sortie, se transformera à la fin du roman en souricière, lorsqu'il se refermera, tel un piège, sur la course éperdue d'Esmeralda. Le jeu sur

---

<sup>24</sup> Il existe trois commentaires manuscrits des *Caprices*, qui en éclairent le contenu, sans pour autant pouvoir être regardés comme de la main de Goya. Le premier, le plus prudent dans la satire, est conservé au Musée du Prado. Les deux autres sont souvent plus hardis et plus explicites. Dans le cas de la planche “Las rinde el Sueño”, ces deux derniers commentaires donnent une interprétation très anticléricale de la scène : “Que peuvent faire ces moines et ces religieuses, si ce n'est dormir après s'être enivrés et dépravés, là-bas dans leurs couvents ?”

<sup>25</sup> Ces deux dessins, qui reproduisent la silhouette de la “recluse”, se trouvent en marge de la description du chapitre VI, III, au f° 163 du manuscrit n.a.f. 13378 (Bibliothèque Nationale), juste en face de la phrase “Son menton était appuyé sur ses genoux.”

<sup>26</sup> *Notre-Dame de Paris*, op. cit., VI, II, p. 203.

l'onomastique est parfois moins manifeste, mais tout aussi efficace. La “sachette” possède un nom, accrédité par l'usage populaire, qui l'assimile à une religieuse : “soeur Sainte-Gudule”. Jacques Seebacher<sup>27</sup> a souligné toutes les ambiguïtés que trahissait le choix de ce nom par Hugo. C'est tout d'abord que la légende de Sainte Gudule apparaît en décalage criant par rapport à la vie de Paquette la Chantefleurie : on raconte en effet que “le diable n'arriva jamais à éteindre sa petite lanterne, tant elle était sage et patiente.” Il paraît difficile d'honorer de la même présomption de constance le comportement de la “recluse”. D'autre part, Sainte Gudule apparaît comme une “sainte [qui] a perdu sa sainteté”, dans la mesure où l'Eglise a peu à peu cessé de lui accorder son crédit. La dénomination de la “sachette” n'est donc pas innocente puisqu'elle la place en lisière seulement de la respectabilité religieuse. Le travail auquel se livre Hugo sur le manuscrit de son roman semble accréditer cette interprétation. A une exception près, l'écrivain supprime systématiquement l'appellation qu'il avait initialement choisie – “soeur Sainte Gudule” – au profit d'une autre, qui occulte sa sainteté – “soeur Gudule” – et finit par s'amenuiser dans la simple mention du prénom. Ces jeux sur l'onomastique sont autant d'atteintes portées à l'intégrité spirituelle du personnage et permettent de comprendre les contradictions violentes qui le traversent.

Le récit hugolien creuse en effet l'écart entre la représentation de la “recluse”, perçue par le regard extérieur comme conforme aux canons de la pénitente et la vie intérieure qui l'agite et la torture. Une scène semble particulièrement révélatrice de cette faille instaurée par la narration. Hugo dépeint la “sachette” dans une de ces postures mystiques où les “mains jointes”, les “yeux fixes”, la pénitente semble absorbée par la méditation intérieure :

Cependant de ses yeux mornes s'échappait un regard, un regard ineffable, un regard profond, lugubre, imperturbable, incessamment fixé à un angle de la cellule qu'on ne pouvait voir du dehors ; un regard qui semblait rattacher toutes les sombres pensées de cette âme en détresse à je ne sais quel objet mystérieux.<sup>28</sup>

Le regard extérieur ne perçoit pas, depuis la lucarne du Trou aux Rats, ce que cette méditation a de désespéré et juge uniquement sur l'apparence extérieure : “Ne la troublons pas, dit Oudarde à voix basse, elle est dans son extase, elle prie.”<sup>29</sup> La piété populaire, qui, comme le soulignait avec distance Hugo au chapitre précédent, voit “l'acte de religion” “sans métaphysique” et prend “la chose en bloc”, “honor[ant], vénér[ant], sanctifi[ant] au besoin le sacrifice, mais

---

<sup>27</sup> Jacques Seebacher, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 1163-1164, note 1. Sainte Gudule est par ailleurs la patronne de Bruxelles. Hugo semble s'être intéressé à ce détail, qu'il consigne dans ses notes pour *Notre-Dame de Paris*, (*Reliquat*, cote 133/11, f° 433) et qu'il mentionnera à nouveau lors de son voyage en Belgique de 1837, en visitant l'église Sainte Gudule de Bruxelles (*France et Belgique*, 1837, Lettre IV, 17 août [1837]).

<sup>28</sup> *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, VI, III, p. 220.

<sup>29</sup> *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, VI, III, p. 220.

n'en analys[ant] pas les souffrances”<sup>30</sup>, s'avère incapable de lire autre chose dans le personnage de la “recluse” qu'une icône religieuse, qu'une image votive sur laquelle elle ne s'attarde que le temps d'une prière. La narration hugolienne tient pourtant en contrepoint un tout autre discours. La restriction de champ qu'elle imposait au regard de la bourgeoise Oudarde s'efface bientôt pour laisser apparaître, dans l'angle obscur de la cellule, l'objet qui focalise toute l'attention de la “sachette” : “un petit soulier de satin rose, brodé de mille passequilles d'or et d'argent”<sup>31</sup>, dernier vestige pour la “recluse”, de sa fille disparue. Dans ce tableau de pénitente, le petit soulier de satin s'est substitué au crucifix que l'on embrasse ou à la tête de mort sur laquelle on médite. Intrusion de l'élément profane qui gauchit le sens de la scène religieuse, ou peut-être même, élève l'objet temporel au rang de sainte relique. Le soulier n'est pas seulement le substitut de l'enfant enlevée dans lequel s'abîme la douleur du deuil. Il remplace métonymiquement, dans la déploration de la “sachette”, le corps du Christ lui-même. L'attachement fétichiste de la mère pour la relique de sa fille est marqué par une idolâtrie dont le texte souligne à plusieurs reprises l'ambiguïté. Au temps heureux de la maternité, le petit pied rose que contenait le soulier de satin faisait l'objet d'une adoration qui ne trouve son pareil que dans l'attitude de Marie-Madeleine baisant et parfumant les pieds du Christ : “C'était un ébahissement sans fin, c'était un délire de joie ! elle y avait toujours les lèvres collées (...) et eût volontiers passé sa vie à genoux, à chausser et à déchausser ces pieds-là comme ceux d'un enfant-Jésus.”<sup>32</sup> L'analogie transite encore ici par le motif des ex-voto ; ce n'est pas le corps du Christ qui est directement évoqué mais sa forme votive<sup>33</sup>. Pourtant, le parallèle devient bientôt explicite et la substitution réalisée intégralement. Lors d'un monologue, la “sachette” invoque la Vierge, figure de la maternité, pour la supplier de lui rendre sa fille. Dans le mouvement de cette prière, l'enfant se trouve directement assimilée au Christ :

Bonne Vierge ! bonne Vierge du ciel ! mon enfant-Jésus à moi, on me l'a pris, on me l'a volé, on l'a mangé sur une bruyère, on a bu son sang, on a mâché ses os !<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, VI, II, p. 202.

<sup>31</sup> *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, VI, III, p. 221.

<sup>32</sup> *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, VI, III, p. 212.

<sup>33</sup> Ce détail est mentionné à plusieurs reprises dans le roman. Lors des retrouvailles avec sa fille Esmeralda, la “sachette” exprime le désir d'une action de grâce : “Quand nous serons au pays, nous chausserons un enfant-Jésus d'église avec les petits souliers. Nous devons bien cela à la bonne sainte Vierge.”, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, XI, I, p. 475. La relation votive paraît ici marquée par une logique du don et du contre-don, aux antipodes de l'abandon de soi de la mystique.

<sup>34</sup> *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, VIII, V, p. 332. L'assimilation de la petite fille et du Christ explique le comportement de la “sachette”. L'amour, tout entier concentré dans la maternité, nourrissait la piété de la prostituée. Contrairement à Marie-Madeleine qui découvre la spiritualité par le Christ, la “recluse” n'accède au sentiment religieux qu'au travers de sa fille : “Dieu mon Seigneur, je ne suis qu'une vile pécheresse ; mais ma fille me rendait pieuse. J'étais

La confusion apparaît d'autant plus grande que l'Eucharistie se trouve assimilée à un sabbat de sorcières égyptiennes. Cette prière est largement emblématique des mouvements qui agitent la “recluse” du Trou aux Rats. La relation qu'entretient la “sachette” avec le divin n'est pas spirituelle, elle est terrestre, tout entière concentrée sur la perte de l'enfant :

Mes genoux se sont écorchés quinze ans à vous prier, mon Dieu, est-ce que ce n'est pas assez ? Rendez-la-moi, un jour, une heure, une minute, une minute, Seigneur ! et jetez-moi ensuite au démon pour l'éternité !<sup>35</sup>

Alors que Marie-Madeleine abandonne tout pour se consacrer à l'amour du Christ, la “sachette” ne renonce à rien<sup>36</sup>. Sa réclusion est moins la manifestation d'un retour vers Dieu qu'elle n'est le symptôme d'un sentiment de culpabilité lié à la perte de l'être aimé. Hugo emprunte l'iconographie de la pénitente pour mettre en scène une âme en pleine dérégulation, capable de mensonge, de blasphème et de révolte contre Dieu, refusant obstinément d'abandonner l'objet d'amour qui la maintient en vie. “Je me damnerai, s'écrie la “recluse”, et je vous maudirai, Seigneur, si vous gardez mon enfant !”<sup>37</sup> Il n'est pas d'issue à cette violence qui s'exerce tout autant contre soi que contre autrui. Hugo peint dans *Notre-Dame de Paris* des personnages frappés de plein fouet par les rigueurs de leur destinée, broyés par les engrenages de cet *anankè* dont les lettres sont gravées dans la cellule de l'archidiacre Claude Frolo. A l'ombre de la cathédrale, dans l'atmosphère de religiosité qui l'enveloppe, s'insinue le contre-discours hugolien qui réinvestit les représentations de la piété et de la pénitence pour les vider de toute espérance. Une phrase résume ce joug de l'*anankè* que Victor Hugo fait peser sur ses personnages. Mahiette, la bourgeoise de Reims qui raconte l'histoire de la “sachette”, remarque que cette dernière vivait, au temps de sa jeunesse, rue de Folle-Peine. “Notez ceci, dit-elle, je crois que c'est là ce qui porta malheur à Paquette.”<sup>38</sup> Le destin n'accorde nulle rémission et l'intrigue romanesque n'offre aucune voie de salut.

---

pleine de religion pour l'amour d'elle ; et je vous voyais à travers son sourire comme par une ouverture du ciel.” (*Ibid.*)

<sup>35</sup> *Notre-Dame de Paris, op. cit.*, VIII, V, p. 332.

<sup>36</sup> Un geste est particulièrement révélateur des distorsions que Hugo fait subir à la figure de Marie-Madeleine. Lors de sa dernière prière, la “sachette” adopte une attitude typique de la sainte : “Oh ! si je savais où traîne un pan de votre robe, je m'y cramponnerais de mes deux mains, et il faudrait bien que vous me rendissiez mon enfant !” (*Notre-Dame de Paris, op. cit.*, VIII, V, p. 332). Ce geste est bien celui de Marie-Madeleine, attitude d'humilité et de supplication mêlées. Il se retrouve d'ailleurs dans le poème de *La Fin de Satan*, “Deux différentes manières d'aimer” : “Nous baisons ses talons” déclare Marie-Madeleine à la Vierge pour tenter de l'infléchir. Mais le geste de la sainte n'exige rien, il est pure adoration, tandis que celui de la “sachette” ne tient que par l'espoir de retrouver un jour sa fille.

<sup>37</sup> *Notre-Dame de Paris, op. cit.*, VIII, V, p. 332.

<sup>38</sup> *Notre-Dame de Paris, op. cit.*, VI, III, p. 209.

Marie-Madeleine la voluptueuse, convertie par la pénitence et accédant aux extases célestes, incarne, dans la logique des “Vanités” classiques, si ambiguës et troublantes soient-elles, l'abandon des tentations terrestres et le dialogue exclusif avec la transcendance. La référence aux “Vanités” chez Hugo prend cependant un tout autre tour dans la mesure où le dialogue avec le divin est placé sous le signe de la perte irrémédiable et du deuil. Expérience du vide absolu, de la dérélition, qu'aucune extase ne vient combler. Le réemploi thématique et iconographique de la figure de Marie-Madeleine chez l'écrivain va donc de pair avec un détournement des “Vanités”, qui disent moins la toute puissance de la spiritualité sur les tentations terrestres que la douleur d'une plainte humaine demeurée sans écho. A l'union mystique, Hugo substitue une esthétique de la discordance, marquée par l'empreinte des *Caprices* de Goya ; l'espoir d'une rédemption par la pénitence s'évanouit devant la loi implacable de l'*anankè*. Une Marie-Madeleine qui ferait l'expérience du vide et que ne soulagerait nullement la vertu théologique de l'espérance, telle apparaît la “sachette” de *Notre-Dame de Paris*, dont le destin est de rejoindre dans un semblable silence de pierre la froideur du sépulcre où elle s'est enfermée.

Figure 1. “Las rinde el Sueño”, *Caprices*, Goya.

Figure 2. Manuscrit de *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo, Bibliothèque Nationale, n.a.f. 13378, f° 163.