

Notre-Dame de Paris dans la littérature du XIX^e siècle (Quelques éléments)

(Intervention prononcée dans une journée d'études consacrée à la restauration de Notre-Dame par les historiens d'art de l'Université de Bordeaux)

Dans l'un des « Éclaircissements » du livre IV de l'*Histoire de France*, « La Passion comme principe d'art au Moyen-Âge », Michelet écrit en 1833, un an après la parution de l'édition complète de *Notre-Dame de Paris* :

Comment compter nos belles églises au XIII^e siècle ? Je voulais du moins parler de Notre-Dame de Paris. Mais quelqu'un a marqué ce monument d'une telle griffe de lion, que personne désormais ne se hasarderait d'y toucher. C'est sa chose désormais, c'est son fief, c'est le majorat de Quasimodo. Il a bâti, à côté de la vieille cathédrale, une cathédrale de poésie, aussi ferme que les fondements de l'autre, aussi haute que ses tours¹.

Michelet a vu juste : Notre-Dame de Paris, c'est *Notre-Dame de Paris*, en italique. Ainsi, dernièrement, pour rémunérer le brûlement de la cathédrale, les gens il y a quelques mois ont acheté par brouettés des exemplaires du roman de Hugo, et ceux qui l'ont alors relu, ou lu, ont été stupéfaits de voir que Hugo lui-même avait fait allumer l'incendie entre les deux tours par Quasimodo, non pas pour brûler l'édifice, mais pour fondre du plomb destiné à être déversé sur les truands attaquant la cathédrale. Plus généralement, il est difficile de trouver une autre œuvre qui exprime davantage la rencontre d'un écrivain avec l'imaginaire collectif. Qu'est-ce que Notre-Dame de Paris, en effet, sinon le bien même de Hugo, et lui-même pour son ex-libris a pris la façade de la cathédrale, dont il a zébré le H monumental d'un éclair ? Plus encore, c'est Hugo qui a fait de la cathédrale un des lieux de mémoire les plus incontestables de Paris et de la France.

Pourtant rien ne présageait qu'une telle rencontre aurait lieu. Hugo a écrit son roman contraint et forcé, menacé d'un procès ruineux s'il ne respectait pas le contrat qu'il avait passé avec l'éditeur Gosselin le 15 novembre 1828. Le roman devait être remis le 15 avril 1829. En 1830, aucune ligne n'en avait été écrite ; le 5 juin de cette année l'éditeur impatienté fait signer un nouveau contrat pour le roman à Hugo, livrable en décembre, sous peine d'astreintes financières énormes. Hugo commence donc enfin à écrire *Notre-Dame de Paris* le 25 juillet 1830, la veille de la révolution, l'interrompt aussitôt, le temps de mettre femme et enfants à l'abri, et le reprend, pour ne plus le quitter ; il est remis à Gosselin le 17 janvier 1831 et paraîtra le 16 mars. Mais comme Hugo a gardé rancune à Gosselin de ses manières à

¹ Michelet, *Histoire de France*, livre IV, éd. de P. Viallaneix, Paris, Flammarion, 1974, p. 605-606.

son égard, il a retenu par-devers lui-même les deux chapitres formant l'actuel livre V, « Abbas beati Martini » et « Ceci tuera cela », qui ne seront adjoints au roman que le 30 avril 1832, lorsque *Notre-Dame de Paris* sera passée chez un nouvel éditeur, Renduel.

Écrire le roman de la cathédrale de Paris n'était donc en aucune façon dicté à Hugo par le souci de porter sa griffe sur cet illustre monument. Il exploitait alors la veine du roman scottien et c'est un roman d'une telle inspiration qu'il envisageait, dans la lignée de *Quentin Durward*. L'opération était en grande partie commerciale et relevait de ce qu'on appelait la littérature-librairie. Il s'agissait d'écrire un roman historique, mettant en scène le roi Louis XI, en train de mourir à Plessis-lès-Tours. C'est un semblable roman que Hugo commence à écrire à l'été de 1830, mais dès le mois de septembre il le repense entièrement, introduit de nouveaux personnages et déplace l'action à Paris en 1482. De la sorte le roman historique devient un roman de l'histoire, celle-ci étant non plus le décor, mais la substance même du texte. Hugo s'installe en 1482, en surplomb de l'année historique de la mort du roi en 1483, pour appréhender cette fin du Moyen Âge, quand l'Amérique et l'imprimerie sont découvertes.

Par la voie de la fiction l'histoire du Moyen Âge finissant est mise au jour, et plus encore mise en perspective avec l'histoire du premier XIX^e siècle. Car ce qu'a en vue Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, ce n'est pas de se faire l'antiquaire de la fin du règne de Louis XI, mais, à partir de cette année 1482, qui constitue le sous-titre du roman, de penser la mutation politique qui est intervenue en 1830. L'incipit de *Notre-Dame de Paris* est parfaitement clair : « Il y a aujourd'hui trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours, que les Parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnantes à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville². » Du 6 janvier 1482 au 25 juillet 1830, et du 25 juillet 1830 au 6 janvier 1482, l'un par l'autre, et l'un dans l'autre, réciproquement et mutuellement. Ce dispositif est autant historique que politique, il a pour objet d'interroger le pouvoir royal. En 1482, le roi n'a plus qu'à peine un an à vivre, et en 1830, un roi, Charles X, est renversé par une révolution, pour être remplacé par un autre roi, Louis-Philippe.

Dans le roman de Hugo, le lieu de cette interrogation sur le pouvoir royal est la cathédrale de Notre-Dame. Traditionnellement, la cathédrale du sacre des rois de France est celle de Reims ; or dans son roman Hugo distribue la matière romanesque de la fiction entre Paris et Reims : Paris en 1482, Reims en 1466. Ce qui a lieu à Paris à la fin du règne de

² Hugo, *Notre-Dame de Paris*, éd. de J. Seebacher, Paris, Le Livre de poche, 1998, p. 61. (Comme toutes nos références à *Notre-Dame de Paris* seront faites à cette édition, nous nous contenterons désormais d'indiquer la pagination entre parenthèses dans le corps du texte.)

Louis XI a son origine et son explication une petite vingtaine d'années plus tôt, à Reims, quelques années après le sacre de 1461. S'est alors produit un échange horrible entre le bébé Agnès, la délicieuse petite fille de Paquette-la-Chantefleurie, et un affreux enfant gnome, âgé d'environ quatre ans et donc né en 1462 et conçu en 1461 ; le bébé se trouve avoir été volé par des Bohémiens, qui l'ont remplacé par un affreux poupard. Tout ce petit monde quitte Reims pour Paris : la mère devient une recluse, une « sachette », le bébé Agnès se retrouve la quasi-reine de la Cour des Miracles et s'appelle maintenant la Esmeralda, et le petit monstre a été recueilli par l'archidiacre de Notre-Dame, Claude Frollo, qui lui a donné le nom de Quasimodo. Tout cela finira très mal, comme prévisible.

La structure apparemment mélodramatique a un enjeu sociocritique. Ce qui est donné symboliquement à voir, c'est l'échange qui s'est produit entre mai 1825 et juillet 1830. En mai 1825, Charles X a eu l'idée saugrenue de se faire sacrer à Reims ; si dans son esprit ce sacre devait refonder la royauté, cela n'avait plus politiquement de sens après les vingt-cinq années de la Révolution et de l'Empire, et cela en avait d'autant moins que le dernier sacre à Reims avait été celui de son infortuné frère, Louis XVI, pour ne rien dire de l'autre sacre, celui de Napoléon, à Notre-Dame de Paris, en décembre 1804. Cinq ans après le sacre de Reims de 1825 a lieu un sacre d'un autre genre, à Paris cette fois, où le vieux débris libéral La Fayette sacre Philippe d'Orléans, cousin de Charles X, au balcon de l'Hôtel de Ville, en le présentant comme « la meilleure des républiques » ; ce nouveau roi abdique, il est vrai, le titre de roi de France pour celui de roi des Français et prend le nom de Louis-Philippe I^{er}. Sans être aucunement républicain, Hugo n'a pu, comme beaucoup de ses contemporains, qu'être stupéfait par cet extraordinaire tour de passe-passe politique, qui a vu une révolution accoucher d'un nouveau roi. De là une double question qui s'entrelit dans le roman : qu'est-ce que le pouvoir royal d'un roi ? et qu'est-ce que cet agent de l'histoire, le peuple, qui fait une révolution mettant au pouvoir un roi ? À cette double question aucune réponse n'est apportée, sinon dans la personne du personnage problématique de Quasimodo.

Figure incontestable du peuple, sur le modèle du Caliban shakespearien de *La Tempête*, brutal, bestial, difforme, etc., il est aussi une figure royale, c'est par son élection comme pape des fous, comme roi de carnaval, le 6 janvier, jour des rois, que commence le roman. En la circonstance on assiste au sacre de Quasimodo. Le règne de ce roi ne dure qu'un jour, et par la suite Quasimodo, « maladroit ami » (565), contribue à faire écraser par la soldatesque de Louis XI les truands attaquant Notre-Dame pour délivrer la Esmeralda qui y a trouvé refuge, grâce au bossu, et qui est menacée d'en être arrachée pour être pendue. Au lieu de prêter main forte à ses alliés objectifs, les truands, Quasimodo se range, à son insu, du côté du pouvoir.

L'intéressant est que cette émotion populaire a toutes les caractéristiques de la révolution : feu, violence, peuple, celui-ci armé d'instruments tranchants, selon une représentation bien connue des contemporains de Hugo, qui se souviennent évidemment de ce qui s'est passé entre 1789 et 1799 et de ce qui vient de se passer en juillet 1830, avec un prolongement émeutier en février 1831 (sac de Saint-Germain-l'Auxerrois et pillage de l'archevêché de Paris). Ajoutons que le flamand Jacques Coppenole, un des ambassadeurs pour le mariage du dauphin avec Marguerite de Flandre, prophétise devant Louis XI, à l'intérieur même de la Bastille, une révolution, qui viendra un jour ou l'autre, et qui sera « l'heure du peuple » (618).

Royauté, révolution, roi, peuple, tout cela s'amalgame de manière critique dans le roman de Hugo, du fait de Quasimodo et du fait de Notre-Dame également. Curieux édifice religieux, où on ne célèbre aucune messe ; elle est en fait un symbole, celui des temps du Moyen Âge, quand l'architecture était le mode d'expression de la pensée humaine, alors que bientôt, à cause de l'imprimerie, un autre mode d'expression va se substituer à elle, le livre, ce que Hugo résume dans la formule célèbre : « Ceci tuera cela » (280), « Le livre tuera l'édifice ». Ce n'est pas encore accompli, les lettres de pierre d'Orphée n'ont pas encore été tout à fait remplacées par les lettres de plomb de Gutenberg (290). C'est ce moment de l'histoire où deux ères historiques et philosophiques sont en présence l'une de l'autre que Hugo fait se rencontrer problématiquement et conflictuellement dans *Notre-Dame de Paris*, dans une commune référence mythologique à Babel :

[...] les plus grands produits de l'architecture sont moins des œuvres individuelles que des œuvres sociales ; plutôt l'enfantement des peuples en travail que le jet des hommes de génie ; le dépôt que laisse une nation ; les entassements que font les siècles ; le résidu des évaporations successives de la société humaine ; en un mot, des espèces de formations. Chaque flot du temps superpose son alluvion, chaque race dépose sa couche sur le monument, chaque individu apporte sa pierre. Ainsi font les castors, ainsi font les abeilles, ainsi font les hommes. Le grand symbole de l'architecture, Babel, est une ruche (197-198).

Le mythe de Babel traduit dans ces lignes l'aspiration romantique, présente aussi bien chez Hugo que chez Sand et Musset, d'instaurer un lien organique entre art et société. Notre-Dame en cela montre comment dans le domaine de l'architecture cette aspiration a trouvé à se réaliser. Mais, au tournant du Moyen Âge et des temps modernes une autre Babel apparaît, « la seconde tour de Babel du genre humain » (299), constituée par tous les livres qui ont été imprimés depuis l'invention de l'imprimerie. Deux Babels, l'une de pierres, l'autre de livres, cela et ceci, se trouvent donc confrontées l'une à l'autre, et c'est dans leur confrontation qu'est à chercher le sens de l'histoire. Conception éminemment romantique, qui associe dans l'ordre de la chimère le réel et la réalité.

Pour conclure, provisoirement, sur la Notre-Dame de Hugo, disons que c'est bien une « cathédrale de poésie », selon l'expression de Michelet, qui a été bâtie, se substituant à la vieille cathédrale, mais c'est une cathédrale philosophique plus profondément peut-être, qui a été élevée, dans laquelle se rassemblent tous les éléments sociogrammatiques de 1830. Il y a là quelque chose de tout à fait prométhéen de la part de Hugo, typique de son génie, si ce n'est que cette cathédrale de son invention n'existe pas, elle est une construction romanesque, conçue à un moment bien précis de l'histoire politique du XIX^e siècle. Cela explique le sort littéraire ultérieur de la cathédrale.

Il est remarquable en effet que dans les années qui suivent la parution de *Notre-Dame de Paris*, la cathédrale elle-même disparaît de la littérature. Bien sûr, comme monument elle continue d'occuper sa fonction politique majeure : grandes célébrations, comme le scandaleux Te Deum célébré en janvier 1852 par Mgr Sibour, archevêque de Paris, pour remercier Dieu du coup d'État de Louis Bonaparte un mois auparavant ; baptême du prince impérial en 1856, etc. Elle continuera pendant des décennies et jusqu'aujourd'hui à rendre d'excellents services aux différents pouvoirs, qu'il s'agisse de rendre grâce pour des victoires ou pour célébrer des funérailles officielles, avec l'éclat qui s'impose en de telles circonstances. Cependant même si Notre-Dame de Paris a achevé au XIX^e et au XX^e siècle d'être un des très hauts lieux de la mémoire nationale, elle a cessé assez vite d'être fréquentée par les écrivains, romanciers ou poètes, dans leurs œuvres. On serait bien en peine de la mentionner comme lieu ou comme référence littéraires après le roman de *Notre-Dame de Paris*. Vraisemblablement, nul ne s'est risqué à marcher sur les brisées de Hugo, Notre-Dame est, comme le disait Michelet, « sa chose désormais ». Ce sont d'autres cathédrales que celle de Paris qui seront mises en scène en littérature. Pour s'en tenir à quelques exemples, mentionnons la cathédrale de Beauvais dans *Le Rêve* de Zola, et surtout la cathédrale de Chartres chez Huysmans et chez Péguy. À quoi s'ajoute la concurrence qu'exercent dans le dernier tiers du siècle des lieux que caractérise une religiosité douteuse comme le Sacré-Cœur de Montmartre ou l'église Saint-Sulpice.

Le rapprochement dans le domaine littéraire entre cette église de Saint-Sulpice et la Notre-Dame de Hugo est à cet égard intéressant. Qu'est-ce que Saint-Sulpice ? La réponse à cette question se trouve dans *L'Éducation sentimentale* : Saint-Sulpice est l'antithèse de Notre-Dame, laquelle d'ailleurs n'est jamais mentionnée dans le roman de Flaubert. Saint-Sulpice est l'église des temps post-romantiques, lorsque le lien organique entre l'art et le peuple qui se cherchait dans le roman de Hugo a complètement cessé d'avoir un sens. Aujourd'hui, dans *L'Éducation sentimentale*, Saint-Sulpice est moins une église, qu'un

quartier, qu'un espace commercial exactement où le sieur Arnoux vend ses bondieuseries. C'est à Saint-Sulpice enfin que Mignon et Divine iront entendre la messe dans le roman de *Notre-Dame des fleurs* de Genet. Le sulpicianisme apparaîtra alors comme l'expression la plus accordée à l'hystérie des folles et des travestis, aussi bien on imagine mal les gentilles petites tantes de Montmartre faisant leur entrée bras dessus bras dessous à Notre-Dame.

De Notre-Dame à Saint-Sulpice se dirait donc la mutation du romantisme, de son âge héroïque à sa dégradation contemporaine. Cela doit être le cas, encore qu'il nous paraisse plus pertinent d'envisager les choses sous l'angle de la sociocritique, pour éviter d'appréhender cette mutation d'un point de vue uniquement littéraire, qui, en la circonstance, risque d'être un peu limité. Car la mutation en question est moins exclusivement littéraire qu'elle n'est historique et politique. Nous convoquerons ici un roman de Huysmans, non pas *La Cathédrale*, qui se passe à Chartres, à l'époque où le romancier devenu oblat ne songe qu'à réparer ses erreurs, mais *Là-bas* (1891). Ce roman explore le satanisme dans les années 1880 à Paris et à Lyon, et à l'époque de Gilles de Rais. Cette enquête est menée par le romancier Durtal qui a trouvé dans cette histoire du Moyen Âge haute en couleur la matière d'un livre ; pour cela il reçoit l'aide de son ami des Hermies et du sonneur de cloches de Saint-Sulpice, Carrhaix, qui sait tout évidemment sur l'art campanillaire et qui est très au fait de ce qui touche à la démonologie, passée et présente. De toute évidence Huysmans a démarqué au plus près le roman de Hugo, dont il a repris des éléments et qu'il a intégrés dans son propre roman, en procédant à des substitutions et à des transpositions. Elles ne sont pas difficile à voir, c'est le moins qu'on puisse dire : Notre-Dame/Saint-Sulpice, Quasimodo/Carrhaix, XV^e siècle/XIV^e siècle, alchimie/satanisme, etc. C'est un travail de réécriture, toutes choses étant égales, auquel s'est livré Huysmans. Mais ce serait une erreur de n'y voir qu'une espèce de fantaisie littéraire. *Là-bas* de Huysmans, comme *Notre-Dame de Paris* de Hugo, a une dimension sociocritique. De même que le roman de Hugo, commencé la veille des Trois Glorieuses et terminé quelques mois après le changement de régime, inscrivait au cœur de lui-même une réflexion sur la révolution, sur ses impossibilités, sur son échec, la faute en étant à Quasimodo, on l'a vu, de même le roman de Huysmans est écrit en pleine crise boulangiste et son action se termine lors de la victoire du « brave général » aux élections de 1889 et quand la populace se répand dans les rues de Paris pour célébrer la victoire de l'homme providentiel. En somme, d'un peuple l'autre, d'une révolution l'autre, et le même désastre à soixante ans de distance, 1889 n'ayant rien à envier à 1830.

Le démarquage de *Notre-Dame de Paris* dans *Là-bas* permet de comprendre indirectement pourquoi la cathédrale parisienne a cessé d'avoir dans la seconde moitié du

XIX^e siècle une présence en littérature. Elle ne représente plus rien, elle est le vestige d'un âge aujourd'hui disparu, celui de 1830, elle est la cathédrale romantique, avec tout le discrédit qui s'attache maintenant, dans les années 1880-1890, à ce romantisme paléontologique. Que *Là-bas* se centre sur Saint-Sulpice est très révélateur de l'exclusion critique de la référence romantique à laquelle procède Huysmans ; comme est tout aussi révélateur, le fait qu'ait été pris comme monument romanesque Saint-Sulpice, c'est-à-dire l'église la plus religieusement tarée de toutes les églises parisiennes, foyer de la bondieuserie la plus ridicule, avec laquelle seules peuvent rivaliser les basiliques de Lourdes et de Lisieux.

À la fin du XIX^e siècle, c'en est fini en littérature de Notre-Dame. Cela explique la promotion de la cathédrale de Chartres, pas trop loin de Paris, mais en pleine Beauce, au milieu de nulle part, offrant sa monumentalité dans la solitude sublime des champs de blé des kilomètres à l'horizon. Encore est-elle trop monumentale. Significativement, Proust, qui pourtant a traduit Ruskin, privilégie de très humbles églises dans la *Recherche*, celle de Combray, celle de Balbec. Mais pas Notre-Dame. Celle-ci a été trop vue, trop lue, alors que l'église beauceronne ou l'église normande ont un je ne sais quoi d'exotisme primitif, entaché d'aucune référence esthétique ou historique ; significativement, elles ne sont pas gothiques, mais romanes. Elles sont surtout des lieux de mémoire intimes, et d'autant plus qu'elles sont imaginaires, sorties d'une nébuleuse « nuit mérovingienne ».

La fin de Notre-Dame de Paris est consommée, consumée, faudrait-il plutôt dire, en septembre 1914, lorsque sa rivale, historique et politique, la cathédrale de Reims part en fumée, sous les bombes allemandes, au début de la grande Guerre. L'église de saint Rémy, là où avaient été sacrés la plupart des rois de France, est en ruines. Ce n'est plus à Paris de toute façon que se joue l'histoire, les taxis de la Marne ont empêché que les troupes teutonnes n'atteignent la capitale, et Notre-Dame est de ce fait préservée. Préservation fatale ; de toute façon, il ne subsistait plus d'elle que le pilier derrière lequel Claudel avait eu son illumination et s'était converti.

Heureusement, ou malheureusement, le cinéma est venu à la rescousse de Notre-Dame. Pour ne rien dire des pièces de théâtre et des opéras qui s'emparent très vite, dès 1832, du roman de Hugo, de multiples adaptations cinématographiques sont produites au XX^e siècle. Le propre de ces adaptations est la défiguration du roman de Hugo. Celui-ci perd son titre, lequel est remplacé par *The Hunchback of Notre-Dame*, car ce sont, comme prévisible, les Américains qui commettent l'attentat, ils ne respectent rien. Ils ont pris au pied de la lettre, sans vraisemblablement la connaître, la formule de Michelet, « le majorat de Quasimodo », en ramenant le roman à l'histoire d'amour entre le bossu et la bohémienne, version de la bête et

la belle, susceptible de tous les attendrissements crétins. Les choses changent, relativement, en 1956, quand sort sur les écrans la version du roman par Jean Delannoy, avec des dialogues de Prévert, et une pléiade de grands acteurs (Anthony Quinn en Quasimodo, Gina Lollobrigida en Esmeralda, Alain Cuny en Frollo, Jean Tissier en Louis XI, Robert Hirsch en Gringoire, etc.). Pour le coup le film retrouve le titre du roman, *Notre-Dame de Paris*, mais ce n'est que pour un temps : en 1996, les studios Disney s'emparent du roman et donnent un dessin animé sous le titre du *Bossu de Notre-Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*), et le désastre est parfait : la niaiserie sentimentale et la stupidité idéologique se conjuguent dans un mélange typiquement yankee, sans qu'on puisse savoir laquelle des deux l'emporte sur l'autre. Effet de la justice immanente : la laideur du dessin est spécialement atroce. Quasimodo se voit pourvu d'un énorme nez épaté en trompette et Frollo ressemble à une momie parcheminée. Quant à la dénaturación du texte de Hugo, cela passe le sens, tout est à pleurer de nullité ; il va sans dire, entre autres choses réjouissantes, que la Esmeralda n'est pas pendue et se mariera sans doute avec Phœbus, le tout à l'avenant.

Que conclure de ce rapide survol ? avant tout que Notre-Dame de Paris est bien restée la chose de Hugo dans le domaine de la littérature et qu'elle disparaît à peu près complètement après lui. Ce n'est pas parce qu'elle est son bien propre et que nul écrivain ne lui conteste son apanage ; c'est plutôt parce que la représentation qu'il en a donnée s'accordait historiquement et politiquement au moment de 1830 et que, passé ce moment, la cathédrale parisienne n'avait plus de pertinence sociocritique dans l'imaginaire des romanciers, des dramaturges ou des poètes. Bien entendu, cela n'a pas empêché Notre-Dame de rester un des éléments essentiels de l'imaginaire national, elle a accédé au statut de lieu de mémoire et de lieu touristique, tout en ayant été désertée par les littérateurs. Sa présence au cinéma ou dans la bande dessinée ne peut guère être pour le coup que folklorique, comme la colonne de Juillet, par exemple, dans *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*, ou le Sacré-Cœur dans *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, ou encore la Tour Eiffel dans maints films de Truffaut. La catastrophe d'avril dernier suscitera-t-elle une œuvre dont elle serait le décor, sinon l'héroïne ? Nous ne le pensons pas ; si, par hasard, elle était restaurée en l'espace de cinq ans, c'est à Disneyland qu'il faudrait aller la visiter, elle s'y dresserait, à côté du château de la Belle aux bois dormant, dans une majesté kitsch toute postmoderne.

Le pire n'est pas toujours sûr, dirait Claudel, et dirait aussi Hugo. Reportons-nous donc à la dernière page du roman, qui évoque le « mariage de Quasimodo ». On n'est plus à Notre-Dame, mais dans les caves de Montfaucon ; s'y trouvent deux squelettes :

L'un de ces deux squelettes, qui était celui d'une femme, avait encore quelques lambeaux de robe d'une étoffe qui avait été blanche, et l'on voyait autour de son cou un collier de grains d'adrézarach avec un petit sachet de soie, orné de verroterie verte, qui était ouvert et vide. Ces objets avaient si peu de valeur que le bourreau sans doute n'en avait pas voulu. L'autre, qui tenait celui-ci étroitement embrassé, était un squelette d'homme. On remarqua qu'il avait la colonne vertébrale déviée, la tête dans les omoplates, et une jambe plus courte que l'autre. Il n'avait d'ailleurs aucune rupture de vertèbres à la nuque, et il était évident qu'il n'avait pas été pendu. L'homme auquel il avait appartenu était donc venu là, et il y était mort. Quand on voulut le détacher du squelette qu'il embrassait, il tomba en poussière (678).

La mention de cette poussière au terme du roman avait en 1831 une signification très précise ; cela renvoyait à la pétition présentée à la chambre des députés le 7 octobre 1830 pour faire transporter les cendres de Napoléon sous la colonne de la place Vendôme ; cette pétition n'eut évidemment aucune suite, ce qui suscita l'indignation de Hugo et l'écriture de sa part d'une grande ode « À la Colonne », achevée deux jours plus tard le 9. Dans son esprit, ces cendres de Napoléon devaient en quelque sorte servir de fondement historique et politique, de fondation imaginaire au nouveau régime. Hugo fut quand même exaucé cent quatre-vingt-neuf ans plus tard, lorsque les cendres de Quasimodo transformées en particules de plomb vinrent recouvrir le cœur de Paris. Reste à savoir si de ce plomb sortira une nouvelle ère gutenbérienne. C'est douteux.

PIERRE LAFORGUE
Université Bordeaux-Montaigne
EA 4195 TELEM

(Intervention prononcée dans une journée d'études consacrée à la restauration de Notre-Dame par les historiens d'art de l'Université de Bordeaux)