HAL
open science

Les fils de Quasimodo

Corinne Saminadayar-Perrin

To cite this version:

Corinne Saminadayar-Perrin. Les fils de Quasimodo. Yanna Kor; Didier Plassard; Corinne Saminadayar-Perrin. Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social, Presses universitaires de Liège, 2020, Situations, 978-2-87562-247-1. hal-03189633

HAL Id: hal-03189633

https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03189633v1

Submitted on 7 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les fils de Quasimodo.

« Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace. »
Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, « Le Miroir »

1831 : la révolution romantique s'étend aux territoires du roman, avec *Notre-Dame de Paris*. L'ouvrage engage un dialogue intertextuel à la fois poétique, esthétique et politique avec l'œuvre de Walter Scott, notamment les deux romans-phares qui ont assuré sa renommée en France : « Hugo reprend de manière évidente les situations d'*Ivanhoé* (1819) et de *Quentin Durward* (1823), en infléchissant considérablement la signification des épisodes et des personnages[1]. » La reconfiguration du personnel fictionnel, les réagencements de l'intrigue, la carnavalisation de l'écriture redéfinissent en profondeur la portée historique et idéologique du discours romanesque : *Notre-Dame de Paris* réécrit *Ivanhoé* et propose une suite à *Quentin Durward*, en multipliant les décalages et les déplacements significatifs.

Dans ce processus dialogique, le renversement des perspectives – l'histoire vue d'en bas, ou saisie depuis les marges – joue un rôle essentiel. « Hugo déplace […] l'accent sur les figures de marginalité (la Bohémienne, mais aussi le monstre "bossu, borgne et boiteux", les truands de la Cour des Miracles) ou en voie de disparition (le prêtre), tandis que la "normalité" héroïque devient burlesque (le chevalier et le soldat[2]). » A quoi répond stylistiquement la tonalité rabelaisienne et picaresque du récit : le roman walterscotté trouve là sa version grotesque, voire son jumeau monstre.

Quasimodo incarne à la fois l'allégorie et l'emblème de cette esthétique nouvelle. Sa monstruosité radicalise la difformité des nains et des bouffons de cour mis à la mode par l'esthétique troubadour ; Titan défiguré, Cyclope au grand cœur, il représente une forme de sublime monstre résolument opposée à la trompeuse idéalisation apollinienne du fantoche Phoebus. Cette créature manquée et incomplète porte en elle le cœur du peuple, à tous les sens du terme ; mais les logiques du roman inversent celles du conte : l'affection de la Belle ne transfigurera pas la Bête, laquelle en retour ne pourra pas sauver sa bien-aimée. La cristallisation symbolique et imaginaire fait de Quasimodo un mythe moderne[3], renvoyant à la fois au romantisme de 1830 et à la figuration romanesque du peuple dans la fiction historique. Le couple improbable que forment le Bossu de Notre-Dame et la Bohémienne échappe aux pages du roman, passe les frontières de la littérature, se mêle aux rythmes et à l'espace du quotidien : « Demain matin, les cloches partiront pour Rome et y resteront jusqu'à samedi. Les sonneurs vont faire relâche ; Quasimodo dînera chez Esmeralda[4]. »

La destinée transfictionnelle de Quasimodo détermine de multiples réincarnations du personnage dans la seconde moitié du siècle, jusque chez des écrivains qui récusent frontalement l'esthétique romantique et sa définition du roman. Cette descendance intertextuelle tient d'abord à ce que Hugo lui-même, en poésie comme dans ses grandes œuvres des années 1860, met en scène des créatures monstrueuses problématisant le

---

[1] Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Champion, 1999, p. 252. L'ensemble du développement (p. 252-263) analyse avec beaucoup de précision la nature et les enjeux de ces choix intertextuels.
[2] *Ibid.*, p. 253.
[3] Au sens où l'entend Maxime Prévost dans *Alexandre Dumas, mythographe et mythologue. L'Aventure extérieure*, Paris, Champion, 2018.
[4] Jules Vallès, "Pâques", « Souvenirs », *La Rue* [1866], *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1, p. 688.

dispositif mis en œuvre dans *Notre-Dame de Paris*. Sous le second Empire, les fils de Quasimodo, géants difformes au grand cœur ou figures de la bestialité brute, problématisent les questions, décisives durant cette période, de la violence et de la capacité politique du peuple. Si bien que, lorsque la Troisième République entreprend une refondation démocratique appuyée sur une vision réconciliatrice de l'histoire nationale, les petits-fils de Quasimodo viennent hanter la fiction réaliste ou naturaliste, rappelant les tensions et les apories non résolues par une élite pour laquelle « il n'y a pas de question sociale[5] ».

Les triplés : Quasimodo, le Satyre, Gwynplaine

Si la figuration romanesque du peuple dans *Notre-Dame de Paris* reste hétérogène, éclatée et impossible à unifier (elle se partage entre les truands, le monstre, la bohémienne et les escholiers), la place de Quasimodo reste centrale dans le dispositif romanesque. Le monstre est le frère adoptif du gracieux Jehan ; Claude Frollo l'adopte comme monnaie d'échange spirituel : « Il fit vœu dans son cœur d'élever cet enfant pour l'amour de son frère, afin que, quelles que fussent dans l'avenir les fautes du petit Jehan, il eût par-devers lui cette charité, faite à son intention[6]. » Mauvais placement, d'ailleurs – Quasimodo finira en Caïn. Le « pauvre petit diable » apparaît aussi comme le double cauchemardesque d'Esmeralda ; Pâquette la Chantefleurie découvre avec horreur ce gnome hideux à la place de l'adorable petite fille qu'on lui a enlevée : « Au lieu de sa gentille petite Agnès, si vermeille et si fraîche, qui était un don du bon Dieu, une façon de petit monstre, hideux, boiteux, borgne, contrefait, se traînait en piaillant sur le carreau […] "Oh ! dit-elle, est-ce que les sorcières auraient métamorphosé ma fille en cet animal effroyable[7] ?" »

Sa difformité en fait une allégorie du peuple confiné à un stade inférieur de développement intellectuel et moral : ce Cyclope à la force surhumaine est sourd, l'exclusion dont il est victime mutile son intelligence et atrophie ses sentiments – si bien que, en voulant sauver Esmeralda, il la perd par un tragique malentendu : lors de l'attaque de la cathédrale, il repousse ses alliés en les prenant pour des persécuteurs. Quasimodo est incapable de reconnaître ses frères dans les réprouvés de la Cour des Miracles, comme lui difformes et infirmes, victimes bancales d'un monde mal fait.

Le nom même du monstre, au-delà du calembour, désigne l'ironie tragique de sa destinée. Le jour de la Quasimodo, une semaine après Pâques, les néophytes participent à la messe en portant les habits blancs qu'ils ont portés toute la semaine après les avoir revêtus le dimanche précédent ; les premiers mots de l'introït célèbrent cette renaissance spirituelle : « *Quasi modo geniti infantes, alleluia* ! » En fait de nouveau-né ressuscité dans la lumière de la foi, Quasimodo n'est qu'un à-peu-près, un fils du diable condamné à rester confiné dans les enfers sociaux, figure d'un peuple amputé, confiné à un stade inférieur de son développement (c'est la définition du monstre que donne Geoffroy Saint-Hilaire). Dans *La Sorcière* [1862], Michelet dénonce frontalement cet assujettissement, ce rétrécissement, cette diminution d'être que la liturgie feint de célébrer pour mieux asservir le peuple : « "Soyez des enfants nouveau-nés" (*quasi modo geniti infantes*) : soyez tout petits

[5] Formule célèbre de Léon Gambetta dans son discours du Havre, le 18 avril 1872 : « Il n'y a pas de question sociale. La réforme politique contient en germe les réformes sociales. » Il s'agit de détacher stratégiquement le programme républicain des convictions défendues par les Communards.
[6] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 147.
[7] *Ibid.*, p. 214.

[…] C'est l'aimable conseil que donne l'Eglise à ce monde si orageux, le lendemain de la grande chute[8]. »

De même que, chez Michelet, le peuple mutilé par l'Eglise s'émancipe par sa créativité d'artiste, dont témoigne la richesse et la spontanéité du légendaire médiéval, Quasimodo est à sa manière un poète. Voué à la solitude et à la rêverie, pensif, il tient du mage et du voyant ; sonneur de Notre-Dame, il participe comme compositeur et interprète à toutes les grandes fêtes populaires :

> Quasimodo, qui a renoncé à parler, ressent le souffle de vie émanant de l'œuvre d'art. Et à sa manière, il créée en sonnant les cloches […] Le personnage du sonneur de cloches assume ainsi un double héritage, littéraire et mythique : il tient du jeune Gargantua arrivant à Paris (chapitre XVII, « Comment Gargantua paya sa bienvenue es Parisiens et comment il print les grosses cloches de l'église Notre Dame ») et propose une figure inversée d'Apollon, le dieu musicien. Quasimodo, lui, ne joue pas de la lyre ; la musique du peuple, c'est d'abord du bruit[9].

A première vue, on pourrait considérer Quasimodo comme l'incarnation du grotesque 1830, relégué à l'arrière-plan dès la décennie suivante par le romantisme social, messianique ou prophétique – sous le second Empire, le Cyclope de Notre-Dame résume l'esthétique désormais surannée du drame romantique, sous sa double acception narrative et scénique (où Triboulet lui fait concurrence, en mode mineur). Revenant sur les enthousiasmes que la jeunesse de 1848 vouait à l'esthétique hugolienne, Jules Vallès fait du monstre l'emblème d'un engouement aussi rétrograde que largement partagé. Lorsqu'il se lance dans une aventureuse carrière dramaturgique, Jacques Vingtras tente d'entrer dans la peau biscornue des personnages monstrueux qu'il envisage de mettre en scène :

> Je me mettais aussi la tête dans les épaules et je tâchais de le faire une bosse : je cachais la longueur de mes bras, je rentrais mes poignets dans mes manches pour le persuader que j'étais vraiment contrefait comme Triboulet et Quasimodo : j'étais bien prosaïque, malheureusement, pas une infirmité ! j'étais droit, – comme un personnage du vieux répertoire – au lieu d'être tordu comme un du nouveau[10].

La distance humoristique vaut aussi comme hommage, chez un journaliste qui s'est imposé comme « chroniqueur monstre », adoptant pour muses la Vénus au râble ou de la Femme à barbe – Vallès a peuplé ses articles et ses fictions de géants, d'hommes-poissons, de colosses et de nains : envers réaliste du grotesque 1830 ?...

Incarnant désormais la République en exil, Hugo lui-même retravaille la figure du peuple comme monstre sublime avec le personnage du Satyre dans *La Légende des siècles*. Traîné devant les Olympiens, déclinaisons mythologiques (version Offenbach) de la cour impériale, le chèvre-pied suscite d'abord rire et sarcasmes, par sa laideur et sa grossièreté. Lorsqu'ensuite il chante le grand Pan et la promesse des aurores révolutionnaires, passant de l'humble pipeau à la lyre d'Apollon, le monstre s'azure (comme le préfiguraient *Les Contemplations*) :

> […] Et, tranquille, il prit la grande lyre.
> Alors il se dressa debout dans le délire
> Des rêves, des frissons, des aurores, des cieux,

---

[8] Jules Michelet, *La Sorcière* [1862], *incipit* du chapitre « Pourquoi le Moyen Age désespéra », Paris, GF, 1966, p. 53.

[9] M. Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique, op. cit.*, p. 88-89.

[10] Jules Vallès, *Mémoires d'un révolté* [première version du *Bachelier* parue dans *La Révolution française* en 1879), Clermont-Ferrand, éditions Paléo, « La Collection de sable », 2017, p. 365.

Avec deux profondeurs splendides dans les yeux.
« Il est beau ! » murmura Vénus épouvantée[11].

Encore le Satyre ne renvoie-t-il qu'obliquement, par le détour de la mythologie, au triomphe de « la Révolution, mère des peuples » que célébrait la préface du recueil. Dans *L'Homme qui rit* [1969], le sens allégorique et symbolique de la mutilation imposée à Gwynplaine est explicitement inscrit dans le récit. Le monstre de la Green-Box apparaît d'abord à la Chambre des Lords comme un double martyr du Satyre face aux Olympiens : « Qu'on s'imagine, sur la montagne réservée aux dieux, dans la fête d'une soirée sereine, toute la troupe des tout-puissants réunie, et la face de Prométhée, ravagée par les coups de bec du vautour, apparaissant tout à coup[12]. » Le discours du monstre surgi « des profondeurs » a une portée politique et sociale directe :

Je représente l'humanité telle que ses maîtres l'ont faite. L'homme est un mutilé. Ce qu'on m'a fait, on l'a fait au genre humain. On lui a déformé le droit, la justice, la vérité, la raison, l'intelligence, comme à moi les yeux, les narines et les oreilles ; comme à moi, on lui a mis au cœur un cloaque de colère et de douleur, et sur la face un masque de contentement[13].

Politiques monstres

L'allégorie romantique du peuple-monstre conserve, sous le second Empire, une efficacité dont témoignent les reconfigurations qu'elle inspire, les décalages intertextuels manifestant le débat politique qu'engagent ces réécritures. Lorsque Alexandre Dumas fait de ses *Mémoires* une défense et illustration en acte de l'énergie romantique, il place son enfance sous l'égide d'un Quasimodo agreste, ogre au cœur de lion venu protéger le petit orphelin après la mort de son père, l'Hercule républicain :

Quasimodo, auprès de Boudoux, aurait pu avoir des prétentions à la beauté. Boudoux avait le visage non pas grêlé, mais couturé, mais sillonné, mais bouleversé par la petite vérole ; l'œil, tiré hors de son orbite par une excavation de la paupière, semblait descendre, plein de larmes et de sang, jusqu'au milieu de la joue ; le nez, au lieu d'être saillant, se déprimait au-dessous du cartilage, et s'aplatissait sur la lèvre supérieure […] le reste était complété par des cheveux qu'eût enviés Polyphème[14].

Ce géant monstrueux, avatar difforme d'Alcidamas, de Sanson et de Milon de Crotone, joint « la force d'un éléphant » et « la douceur d'un agneau[15] » ; il est le parrain spirituel du petit Alexandre, surnommé lui-même Berlick – du nom de la marionnette figurant le diable dans un spectacle de Polichinelle… Dumas fait ainsi de son histoire familiale une contre-épopée populaire, qu'il construit explicitement contre la propagande bonapartiste (de l'oncle et du neveu).

Cette réincarnation rurale (et sympathique) de Quasimodo marque la double fidélité, esthétique et politique, qui lie Dumas au romantisme et à la République – dans ces premières années de l'Empire, il multiplie les hommages romanesques et journalistiques à Hugo. Inversement, à la fin des années 1860, Vallès articule son

[11] V. Hugo, *La Légende des siècles. Petites épopées* [1859], Paris, Le Livre de poche, 2000, p. 380.
[12] V. Hugo, *L'Homme qui rit* [1869], Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 752.
[13] *Ibid.*, p. 764.
[14] Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, tome 1, p. 195.
[15] *Ibid.*, p.195.

positionnement anti-romantique[16] à des attaques répétées contre les œuvres-culte de la génération 1830 – *Hernani* au théâtre[17], et *Notre-Dame de Paris*, dont il propose une suggestive réécriture dans son roman *Un gentilhomme*, paru en feuilleton dans *Le National* en 1869. On y rencontre un avatar de Quasimodo en la personne (si l'on peut dire) de Babassou, au quasi-nom emblématique. Ce « monstre inoffensif et silencieux » a lui aussi été trouvé sur les marches de l'église, et adopté par le curé du village :

> A partir de ce jour, il fit de l'église son chez lui, il s'y sentit à l'aise et heureux. Petit à petit, il n'en sortit plus. Il en avait pris la teinte, il en portait l'odeur avec lui. A force de patience, le curé lui apprit le ménage […]
>
> Puis, on le dressa à figurer dans les enterrements. Il portait u cierge ou le seau à eau bénite. Plus tard, il fut chargé de la croix. Enfin, il vint à bout de servir la messe.
>
> Au bout de dix ans de cette existence, Babassou était sacristain, sonnait les cloches, avait retenu les principaux répons de l'office[18].

Plusieurs détails précisent le dispositif intertextuel. Certains épisodes font directement écho au roman de Hugo : Babassou, malgré son corps monstrueusement difforme[19], témoigne d'une sensibilité immédiate et naïve à la beauté et à l'art (p. 49) ; traduit devant la justice, il manifeste la même incompréhension bornée que Quasimodo face à ceux qui l'accusent (p. 111) ; à la fin du récit, on retrouve son cadavre sous les fenêtres de sa bien-aimée Melle de Laubanil, réécriture prosaïque du finale macabre et tragique de *Notre-Dame de Paris*.

Mais ces points de rencontre ont pour but de souligner les divergences essentielles qui opposent les deux personnages-monstres. L'amour, chez Babassou, se traduit par des pulsions sexuelles et bestiales incontrôlables, que l'odieuse Mme de Vérac utilise sans scrupule, lorsqu'elle le pousse à violer la jeune et pure Louise afin qu'elle ne puisse pas épouser son fils. Le monstre devient une arme vivante dont se saisit sans remords cette aristocrate abjecte, dépourvue de tout sens moral au point d'avoir assassiné sa propre belle-mère – Babassou incarne le vrai visage de Mme de Vérac, si bien qu'au moment de la scène de viol, c'est elle que Louise épouvantée voit se refléter dans le grand miroir qui se dresse dans l'obscurité de la chambre (p. 103).

Fils d'un mendiant aveugle et idiot, qui ne déparerait pas la Cour de Miracles hugolienne, Babassou, figure du sous-prolétariat enterré vivant dans les enfers sociaux, est instrumentalisé au service des intérêts sociaux-économiques de notables provinciaux en voie de prolétarisation ; en violant Louise, fille d'un républicain quarante-huitard tué au moment du coup d'Etat, il empêche la régénération de la famille de Vérac par la vitalité, la générosité et la solidarité paysannes qu'incarne la jeune fille. Sans doute n'est-ce pas un hasard si les hypocrites bienfaiteurs du monstre transforment Quasimodo en caricature de bourgeois louis-philippard : « Babassou s'était tassé, et son corps figurait exactement une toupie en pâte. Invariablement vêtu d'une redingote, fermée du haut en bas par de

---

[16] Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon article « Décapiter les aigles, plumer les cygnes. Jules Vallès antiromantique », à paraître dans *Romantisme*, n°182, 2018 / 4.

[17] J. Vallès, « Hernani », *La Rue*, 29 juin 1867, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. 1, p. 947-952.

[18] J. Vallès, *Un Gentilhomme* [1869], Paris, Les Editeurs français réunis, 1957, p. 50. Toutes les références à ce roman, désormais insérées dans le corps du texte, renverront à cette édition.

[19] « Trois ou quatre fils rouges – tout ce qu'il avait de cheveux – raclaient, par derrière, le col de l'habit. Une raie écailleuse marquait la place des sourcils absents. Les yeux bleus en saillie, recouverts d'une cendre qui éteignait le regard, dormaient sous des paupières jaunes et bouffies. La joue pendait, blafarde et jaune. Un fanon de graisse recouvrait en rabat le noir de la lévite. Le nez en pomme de terre disparaissait dans cette soufflure de viande. Les lèvres tombantes brochaient perpétuellement comme un museau de lapin » (p. 51).

petits boutons de corne et taillée dans les soutanes hors de service du curé, fourré dans un pantalon montant jusque sous les aisselles, pour maintenir le ventre qui écrasait ses cuisses, il allait, les jambes écartées, par les rues et l'église. Les pieds, en forme de spatule, étaient chaussés de larges chaussons laineux et gras […] Sur cette rotondité remuait une tête taillée en poire » (p. 51).

L'inquiétante métamorphose de Quasimodo en Babassou se radicalise, lorsque le monstre se fait l'incarnation de l'animalité archaïque qui caractérise un peuple resté barbare, relégué en marge de l'histoire. Le Chouan romanesque, mauvais sauvage hantant les confins de la civilisation, trouve son allégorie cauchemardesque dans *Quatrevingt-Treize* [1874], avec le monstrueux Imânus : « Il avait en lui quelque chose d'inexprimablement horrible. *Imânus*, dérivé d'*immanis*, est un vieux mot bas-normand qui exprime la laideur surhumaine, et quasi divine dans l'épouvante, le démon, le satyre, l'ogre[20]. » La mention de l'étymologie latine rappelle la formule virgilienne *Immanis pectoris custos, immanior ipse* – en l'occurrence, l'Imânus est l'emblème du mauvais pasteur, conduisant une meute de brutes barbares.

On rencontre un frère hideux de cet être épouvantable dans *Sous la hache* d'Elémir Bourges [1883]. En territoire chouan, les Bleus découvrent (avec une horreur inexprimable, donc) un cousin rustique de Quasimodo, « difforme et fabuleux comme un monstre de cathédrale[21] », mais infiniment plus inquiétant que l'Imânus lui-même. Le Caqueux voue en effet une fascination idolâtre à la guillotine, la Vorace, autre monstre allégorique d'une Histoire anthropophage :

> Cette géante toute rouge, avec ses deux bras teints de sang et son glaive à couper les têtes, était apparue au Caqueux comme un Moloch dévorateur et se rassasiant de meurtres. Cette brute aux idées informes avait compris la grandeur de ce Dieu, à qui appartenaient le sang, la chair des hommes ; – et à la fin, n'y tenant plus, dans un prurit d'angoisse et de plaisir, Coatgourmarch s'était rué sur l'échafaud[22].

Depuis *Notre-Dame de Paris*, l'histoire n'a pas tenu ses promesses – celles de juillet 1830 ou de février 1848 : dans le sang de la débâcle et l'écrasement de la Commune, le peuple-monstre est devenu cannibale, à l'image d'une histoire-Moloch.

Quasimodo naturaliste ?

L'offensive naturaliste contre le « miroir de concentration » qu'est « l'écran romantique » devrait *a priori* réduire les monstres à des effets d'optique, des images démesurément grossies et déformées par le parti-pris de l'hyperbole et du grotesque. Zola critique et romancier s'emploie, comme le Vallès des *Mémoires d'un révolté*, à renvoyer les petits-fils de Quasimodo à l'esthétique désuète du romanesque 1830. L'intrigue du *Ventre de Paris* se déroule non loin du cimetière des Innocents, à proximité de l'ancienne Cour de miracles ; comme Pierre Gringoire au milieu des truands, les commères du quartier croient voir des monstres terrifiants dans les silhouettes des conspirateurs réunis dans l'arrière-salle du café Lebigre, flanqués d' « un profil énorme de revolver, tout noir dans

[20] V. Hugo, *Quatrevingt-treize*, Paris, GF, 2002, p. 258.
[21] Elémir Bourges, *Sous la hache*, repris dans l'anthologie *Le Roman noir de la Révolution*, Paris, éditions Complexe, 1989, p. 1046.
[22] *Ibid.*, p. 952. On aura reconnu dans la Vorace la sœur du Moloch, dévorateur d'enfants : « Cependant l'appétit du Dieu ne s'apaisait pas. Il en voulait toujours [...] Complètement rouge comme un géant tout couvert de sang, il semblait, avec sa tête qui se renversait, chanceler sous le poids de son ivresse » (Gustave Flaubert, *Salammbô* [1862], Paris, GF, 2000, p. 332).

la pâleur des vitres, la gueule tendue. Le pistolet allait, venait, se multipliait[23]. » Mais cette fantasmagorie tient tout simplement aux vitres dépolies qui interceptent le regard, et aux jeux de lumière qui déforment la simplicité prosaïque du réel ; il faut traverser l'écran pour saisir la vérité, et constater que Logre, bien qu'il affirme avoir sillonné la ville pour rassembler les forces républicaines, « porte des souliers que ne tache aucun grain de poussière[24]. » Tel s'appelle Logre qui n'est point ogre, mais mouche ou mouton (ce qui, dans la capitale moderne de Napoléon III, est beaucoup plus dangereux).

Ce dispositif de mise en abyme est prolongé par une réécriture critique de *Notre-Dame de Paris*. Marjolin et Cadine, enfants trouvés promus divinités tutélaires des Halles, « réincarnent le couple hugolien de Quasimodo et Esmeralda. Quasimodo est donné explicitement comme le modèle de Marjolin dans le dossier préparatoire du roman : "Le Quasimodo de mes Halles", prévoit Zola, "en connaîtra les coins les plus cachés", "les expliquera sans cesse par ses courses à travers les pavillons[25]" ». Mission accomplie : dans le roman, la belle brute fait découvrir au lecteur tous les secrets que recèle la moderne cathédrale de verre et de fonte, et l'emmène jusqu'aux toits s'où, comme le bossu de Notre-Dame, il contemple tout Paris.

Reste que le dialogue intertextuel s'avère particulièrement grinçant. L'Hercule enfant est ramené à une stupidité animale lorsque la belle Lisa, pour se défendre de ses avances, l'assomme littéralement comme un bœuf à l'abattoir, d'un coup de poing entre les deux yeux. Le crâne fendu, Marjolin revient de l'hôpital complètement idiot, avec sur la face un continuel « rire d'innocent » : « il était une bête » (p. 870). Le voici devenu, comme le remarque David Charles, un jumeau noir de l'Homme qui rit – au lieu de défendre, comme Gwynplaine « venu des profondeurs », les misérables dont il a partagé les souffrances, Marjolin s'adonne à un enthousiaste massacre des innocents dans la resserre souterraine[26] où les pigeons sont enfermés, gavés de force puis égorgés :

> Puis, il saigna […] d'un mouvement régulier, avec le tic-tac du manche sur les crânes qui se brisaient, le geste balancé de la main prenant, d'un côté, les bêtes vivantes et les couchant mortes, de l'autre côté. Peu à peu, cependant, Marjolin allait plus vite, s'égayait à ce massacre, les yeux luisants, accroupi comme un énorme dogue mis en joie. Il finit par éclater de rire, par chanter : « Tic-tac, tic-tac », accompagnant la cadence du couteau d'un claquement de langue, faisant un bruit de moulin écrasant des têtes. Les pigeons pendaient comme des linges de soie (p. 872).

Le « coin d'idylle » qu'esquissaient les amours de Marjolin et de Cadine s'engloutit dans le sang des innocents, sans que, comme dans *Notre-Dame de Paris*, une méprise tragique explique la métamorphose caïnite du monstre amoureux. Si, dès *La Fortune des Rougon*, le bourgeois Granoux incarnait un diminutif caricatural du sonneur de Notre-Dame[27], la version angoissante que représente Marjolin déstabilise de manière inquiétante la métaphore du peuple comme Hercule monstrueux.

---

[23] Emile Zola, *Le Ventre de Paris* [1873], *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 857. Toutes les références à ce roman, désormais insérées dans le corps du texte, renverront à cette édition.

[24] David Charles, *Emile Zola et le Commune de Paris. Aux origines des* Rougon-Macquart, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 145.

[25] *Ibid.*, p. 320.

[26] C'est dans cette même resserre que la belle charcutière a laissé Marjolin évanoui, le crâne ouvert sur l'angle d'une table d'abattage.

[27] « [Rougon] aperçut, dans un rayon de lune qui entrait par la dentelure d'une ogive, Granoux, sans chapeau, l'air furieux, tapant devant lui avec un gros marteau. Et qu'il y allait de bon cœur ! Il se renversait, prenait un élan, et tombait sur le bronze sonore, comme s'il eût voulu le fendre. Toute sa personne grasse se ramassait ; puis quand il s'était jeté sur la grosse cloche immobile, les vibrations le renvoyaient en arrière,

Les fils de Quasimodo sont presque tous, comme leur premier ancêtre, des enfants trouvés – rejetons difformes d'une société marâtre, qui lui (et nous) renvoie le reflet physiquement monstrueux de ses propres monstruosités morales et sociales. Les créatures manquées qui peuplent les nouvelles de Maupassant, dont l'énigmatique et retors récit intitulé « La Mère aux monstres », problématisent plus directement la question de la responsabilité individuelle et collective dans la fabrique des monstres. Dans une nouvelle au titre révélateur, « Un fils », le personnage principal, académicien, notable respectable et respecté, découvre avec horreur qu'il a eu un enfant illégitime d'une jeune servante d'auberge, qu'il a jadis déflorée en abusant de son innocence. Resté orphelin, élevé par charité, le fils de cette Vénus prolétaire est devenu un valet d'écurie idiot, avec, comble d'horreur, « quelque chose du rire ancien de sa mère » sur sa face bestiale : « [Il] portait ses deux seaux en boitant, avec un effort douloureux de la jambe plus courte. Il était déguenillé, hideusement sale, avec de longs cheveux jaunes tellement mêlés qu'ils lui tombaient comme des cordes sur les joues[28]. »

Cette créature hideuse, imbécile, ivrogne et brutale, assiège les pensées et peuple les cauchemars de son père, lequel reconnaît en lui les marques irréfutables de son inavouable parenté : « Je m'aperçus que ce monstre me ressemblait » (p. 168). Le narrateur second reconnaît dans cet à-peu-près irrémédiablement atrophié la manifestation (la traduction) physique, immédiate, accablante, de sa propre monstruosité : « J'ai tué la mère et perdu cet être atrophié, larve d'écurie, éclose et poussée dans le fumier, cet homme qui, élevé comme d'autres, aurait été pareil aux autres » (p. 170). Un père au monstre, en somme, qui reconnaît dans cette créature angoissante son abominable semblable : « Il est moi par mille choses, par son sang et par sa chair, et […] il a jusqu'aux mêmes germes de maladies, aux mêmes ferments de passion » (p. 170).

Emblème, allégorie et symbole d'un peuple mutilé, Quasimodo dénonce par sa difformité les logiques d'un monde mal fait, qui réduit les misérables à l'état de monstres pour les exhiber et/ou les exterminer – enchaînant ainsi, dans les égouts du social, une légion de brutes aliénées, aveugles et sourdes, dont le déchaînement est aussi inquiétant que la résignation. La force de l'image fait du bossu de Notre-Dame un authentique mythe littéraire, dont la destinée transfictionnelle problématise le rapport idéologique et politique au peuple, notamment en période de crise – aux lendemains calamiteux de 1848, ou au moment du traumatisme de la Commune. Quasimodo et ses épouvantables avatars inversent la figure glorieuse du peuple-Hercule, et interrogent la légitimité des comprachicos qui, détenteurs des pouvoirs politique, économique et culturel, font de la société une impitoyable mère aux monstres.

Corinne Saminadayar-Perrin
Université Paul-Valéry, Montpellier 3 / RIRRA 21

et il revenait avec un nouvel emportement […] Alors il comprit les bruits de chaudron que cet étrange sonneur secouait sur la ville » (*La Fortune des Rougon* [1971], *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, p. 286).

[28] Guy de Maupassant, « Un fils », *Contes de la bécasse* [1883], Paris, GF, 2017, p. 166. Toutes les références à ce récit, désormais insérées dans le corps du texte, renverront à cette édition.