

De Notre-Dame de Paris au Stryge : l'invention d'une image

From Notre-Dame de Paris to the Stryge: invention of an image

Von Notre-Dame de Paris zum Stryge : das Entstehen eines Bildes

Ségolène Le Men



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lha/257>

DOI : [10.4000/lha.257](https://doi.org/10.4000/lha.257)

ISSN : 1960-5994

Éditeur

Association Livraisons d'histoire de l'architecture - LHA

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2010

Pagination : 49-74

ISSN : 1627-4970

Référence électronique

Ségolène Le Men, « De Notre-Dame de Paris au Stryge : l'invention d'une image », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* [En ligne], 20 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 10 décembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/lha/257> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lha.257>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Tous droits réservés à l'Association LHA

De Notre-Dame de Paris au Stryge : l'invention d'une image

From Notre-Dame de Paris to the Stryge: invention of an image

Von Notre-Dame de Paris zum Stryge : das Entstehen eines Bildes

Ségolène Le Men

- 1 Le Stryge : ce nom propre est celui de l'une des sculptures de Notre-Dame (ill.1), installée à l'angle de la tour nord de la galerie de la cathédrale de Paris vers 1850 lors de la longue restauration entreprise par Eugène Viollet-le-Duc et Jean-Baptiste Lassus à l'issue d'un concours remporté en 1844, l'année de la publication de la grande édition illustrée romantique de *Notre-Dame de Paris*, roman de Victor Hugo paru en 1831 et complété en 1832¹. De toutes les « bêtes² » sculptées d'après Viollet-le-Duc, c'est la seule qui soit ainsi individualisée par un nom qui provient de la légende d'une gravure de Charles Meryon (1821-1868) la représentant (ill. 2). Probablement la même année que Meryon, en 1853, Charles Nègre (1820-1880) a photographié la sculpture³ (ill. 3).

III. 1 : Cartes postales du Stryge et des autres sculptures de la « galerie des chimères »



Vers 2000 (documentation de l'auteur)
Cl. Ségolène Le Men.

III. 2 : Charles Meryon (1821-1868), *Le Stryge*, 1853



15,5 x 11,5 cm, eau-forte de la série *Eaux-fortes sur Paris* (d'après exp. Charles Meryon, officier de marine, peintre-graveur, 1821-1868, Paris, Presses artistiques, 1968, n° 710)

2 Cl. Ségolène Le Men.

III. 3 : Charles Nègre (1820-1880), *Le Stryge*, 1853



Épreuve sur papier salé à partir d'un négatif papier ciré sec, 32,5 x 23 cm

© RMN (Musée d'Orsay).

- 3 Et cette œuvre est devenue aujourd'hui l'une des plus célèbres de l'histoire de la photographie⁴, l'une des plus célèbres images de Paris tout court... Les reproductions du Stryge et les variations sur ce motif, dont la diffusion a été transatlantique⁵, se sont multipliées à travers toutes les expressions artistiques. Thème de cartes postales, de gadgets de la culture de masse, de publicités, mais aussi d'œuvres d'art, le Stryge évoque un démon cornu, mélancoliquement accoudé, qui tire la langue. Caprice d'architecte, ce personnage de pierre peut apparaître comme une création gratuite, un ornement sans fonction – une gargouille qui se serait redressée sans plus servir à l'écoulement des eaux pluviales⁶. Et pourtant sa présence est puissante et polysémique. En contrepoint de la grande façade restaurée, cette sculpture de fantaisie, invisible du sol, en appelle à l'imagination romantique, non sans référence à Quasimodo, le héros de *Notre-Dame de Paris*. Dans cet article, il s'agira d'aborder la genèse hugolienne du Stryge, et de considérer les premières étapes de l'histoire de cette image, depuis la publication du roman jusqu'aux transpositions graphiques de 1853 par lesquelles le Stryge devient un mythe.
- 4 On examinera en premier lieu quels passages du roman donnent lieu à une rêverie « strygiene ». Dans un deuxième temps, on rappellera l'émergence collective et progressive de l'image. En dernier lieu, le *Stryge* sera interprété comme une condensation des chapitres « Paris à vol d'oiseau » et « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris*, qui enrichissent le roman d'une méditation philosophique, tout à la fois patrimoniale, urbanistique et médiologique (ill. 6). L'invention du Stryge, fausse

sculpture médiévale ornant la cathédrale de Paris, permet ainsi d'articuler la question de la fabrique d'une image aujourd'hui mondialement connue avec celle du rapport entre l'imprimé et l'architecture, thème central du roman de Hugo résumé dans la formule prononcée par son personnage Claude Frollo, l'archidiacre de la cathédrale : « Ceci tuera cela ».

Les ingrédients « strygiens » de Notre-Dame de Paris

- 5 Il n'existe aucune allusion au Stryge dans *Notre-Dame de Paris*, et pourtant, comme dans une cuisine de sorcière faustienne, les vapeurs de l'image en formation se répandent. Examinons cette alchimie préalable à l'image. À quels personnages s'attache une rêverie « strygienne » ? Quels sont les thèmes dont le réseau sémantique, en attente dans le livre, est prêt à se condenser autour de l'image du Stryge ? Quelles sont enfin les scènes qui amorcent et dramatisent cette rêverie du haut des tours ?

Les personnages

- 6 Dans un chapitre qui décrit Notre-Dame comme l'habitable maternel de Quasimodo, l'auteur évoque « ce nain bizarre qui grimpait, serpentait, rampait à quatre pattes, descendait en-dehors dans l'abîme, sautait de saillie en saillie et allait fouiller dans le ventre de quelque gorgone sculptée⁷ ». Le génie familier qui se répand dans la cathédrale entre les saillies de pierre et la gorgone sculptée semble être une gargouille qui s'est mise à vivre au milieu de celles qu'évoque ensuite Hugo : « Alors [...] on entendait aboyer les chiens, les guivres, les tarasques de pierre qui veillent jour et nuit, le cou tendu et la gueule ouverte autour de la monstrueuse cathédrale. » L'analogie se précise par la suite dans une scène où Quasimodo, qui s'apprête à enlever Esmeralda, est comparé à une gargouille, de nouveau évoquée par une périphrase : « On eût pu le prendre pour un de ces monstres de pierre par la gueule desquels se dégorgent depuis six cents ans les longues gouttières de la cathédrale⁸. » La gargouille intervient une dernière fois à la fin du roman dans un épisode dramatique : « Il y avait une de ces gouttières de pierre fantastiquement taillées qui hérissent les édifices gothiques⁹. » Précipité dans le vide par Quasimodo, Frollo s'y accroche, ce qui retarde un instant sa chute par une dernière péripétie dramatique...
- 7 La désignation de « *striga* », la sorcière, figure dans l'acte d'accusation en latin d'Esmeralda, présentée comme une dangereuse séductrice et jugée pour sorcellerie¹⁰. Elle est en outre désignée à deux reprises, dans ce chapitre, comme une « stryge¹¹ » : « Aux yeux de tous, cette ravissante bohémienne qui avait tant de fois ébloui les passants de sa grâce, ne fut plus qu'une effroyable stryge » ; quelques pages plus loin, le thème du vampire intervient à travers un « texte de la loi salique » qui parle de l'amende que doit payer une stryge « si elle a mangé un homme, et qu'elle en soit convaincue¹² ». Cette dénomination introduit une ambiguïté de genre, signalée par les définitions du mot dans les dictionnaires¹³, dans le personnage sculpté qui sera désigné au masculin : pourrait-on dire *la* Stryge, comme on dit *la* gargouille ? Le personnage est-il une « belle » métamorphosée en « bête » ? L'indétermination, la métamorphose et le maléfice s'annoncent dans cette dénomination, qui renvoie à plusieurs des lectures de son livre proposées par Hugo à ses lecteurs et lectrices, œuvre gothique romantique, roman noir et conte de fées¹⁴. La création à venir du Stryge condensera certains traits

des trois héros du roman associés à ces différentes lectures : la strige Esmeralda, qui est sorcière, le grotesque Quasimodo dans sa difformité, le noir philosophe Claude Frollo, qu'évoquent la tonsure du crâne et la posture mélancolique de la sculpture. Ce caractère composite lui confèrera une identité monstrueuse, qui, tout en s'adaptant au paradigme des autres « chimères » de la galerie¹⁵, synthétise en une seule figure la triade hugolienne et ouvre à l'imaginaire de multiples interprétations possibles de la sculpture.

Les thèmes et la poétique

- 8 En outre, d'une façon plus ample, certains thèmes « strygiens » sont introduits par Hugo dans son texte ; ils amplifient par leur convergence les notions associées à ces « gouttières de pierre » placées en surplomb à des hauteurs vertigineuses qu'Hugo évoque à plusieurs reprises, bien qu'il n'utilise pas le mot « gargouille », terme d'architecture apparemment inconnu de lui à cette date¹⁶ : l'esthétique du grotesque monstrueux et du sublime ; la poétique de l'ornement d'architecture gothique et du caprice de pierre ; le tableau déployé par la vue de Paris du haut des tours et de l'horizon. Déjà prononcée en 1827 dans le manifeste romantique qu'est la préface de *Cromwell*, texte important aussi pour la théorie de la caricature¹⁷, l'esthétique du grotesque et du mélange des genres se manifeste dans la scène du concours de grimaces où Quasimodo apparaît aux lecteurs comme un être à la face difforme marquée par une « grimace sublime¹⁸ ». Tony Johannot en donne l'illustration en vignette de couverture pour l'édition originale, prototype d'un schéma iconographique constamment repris par les éditions illustrées du roman, jusqu'à sa réinterprétation par Gotlib en couverture de l'album de bande dessinée *Cinémastock* en 1976¹⁹. Le thème revient dans d'autres passages, comme la procession du pape des fous, « une cacophonie magnifique²⁰ ».
- 9 La poétique architecturale oppose à la structure rectiligne les ornements qui composent une « végétation », comme dans la galerie Notre-Dame, et qui animent le rythme vertical de motifs pittoresques : « le tronc de l'arbre est immuable ; la végétation est capricieuse », écrit Hugo de « l'enveloppe sculptée et brodée d'une cathédrale ». Pareils agencements sont reproduits à plusieurs reprises dans le roman, multipliant les effets de gothique fantastique : la foule « enfle autour des piliers » dans la scène de la grand-salle du Palais ; et Frollo aperçoit la tour de Nesle de la pointe de la Cité dans « une sorte de fantasmagorie » fiévreuse au cours de laquelle « toutes ces saillies qui ébréchaient le profil du colossal obélisque, ajoutaient à l'illusion en jouant bizarrement à l'œil les découpures d'une sculpture touffue et fantastique²¹ ».

Le panorama du haut des tours

- 10 Inséparable des deux thèmes précédents, la vue du haut des tours donne lieu à un chapitre entier, « Paris à vol d'oiseau », que Hugo place à la suite de son hymne architectural « Notre-Dame », en présentant cette vue comme la « principale » des « beautés » de « cette admirable église » : « Nous avons omis la principale, c'est la vue de Paris qu'on découvrirait alors du haut des tours. » L'ivresse du plein air et de l'altitude est amplifiée par le contraste avec l'obscurité de l'étroit escalier qu'il a fallu gravir : « Pour le spectateur qui arrivait essoufflé sur ce faîte, c'était d'abord un éblouissement de toits, de cheminées, de rues, de ponts, de places, de flèches, de clochers. Tout vous

prenait aux yeux à la fois [...]. Le regard se perdait longtemps à toute profondeur dans ce labyrinthe. » L'horizon du panorama donne lieu à une magnifique description des lointains :

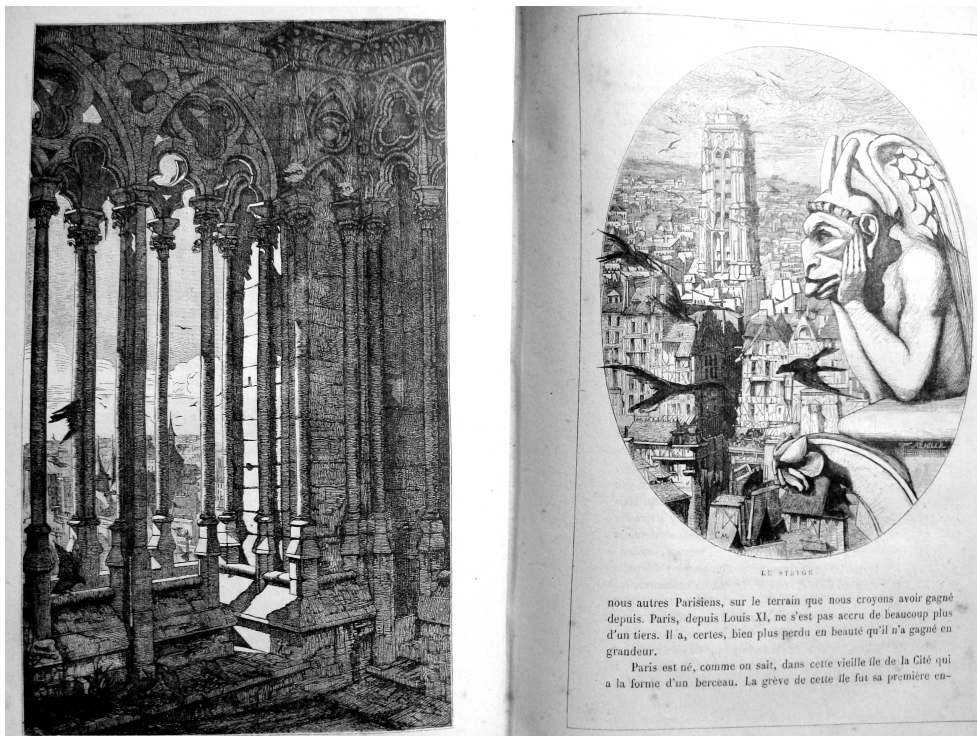
« Enfin, dans les intervalles de ces toits, de ces flèches, de ces accidents d'édifices sans nombre qui pliaient, tordaient et dentelaient d'une manière si bizarre la ligne extrême de l'Université, on entrevoyait, d'espace en espace, un gros pan de mur moussu, une épaisse tour ronde, une porte de ville crénelée, figurant la forteresse : c'était la clôture de Philippe-Auguste. »

- 11 De cette vue du haut des tours qui inspire ici l'évocation d'un *skyline* gothique comparable aux lointains survolés par Méphistophélès dans la planche liminaire du *Faust* de Delacroix (1828), Hugo tire d'autres « tableaux parisiens » qui varient selon l'heure et le personnage, témoignant qu'un paysage est un état d'âme. Ainsi la sereine et romantique promenade d'Esmeralda au clair de lune sur la galerie Notre-Dame : « Le soir venu, elle trouva la nuit si belle, la lune si douce, qu'elle fit le tour de la galerie élevée qui enveloppe l'église. Elle en éprouva quelque soulagement, tant la terre lui parut calme, vue de cette hauteur²². » Plus loin, la scène finale est conduite par le jeu des regards du haut des tours. Et les thèmes strygiens – le monstre, la végétation de pierre, le panorama du haut des tours, et le sublime vertigineux de l'abîme – se regroupent en un faisceau qui se renoue pour la scène finale, laquelle débute en tableau lyrique et s'achève en scène mélodramatique.
- 12 Frolo, dont la posture est alors exactement celle du Stryge à venir, est surpris dans sa contemplation par Quasimodo qui arrive à pas de loup derrière son dos : « Le prêtre, dont les yeux plongeaient sur la ville, avait la poitrine appuyée à celui des quatre côtés de la balustrade qui regarde le pont Notre-Dame. » Ils partagent un instant le spectacle du panorama de la ville médiévale à l'aube – tout comme Meryon et Nègre montreront le Stryge semblant contempler le même spectacle, alors devenu celui du Nouveau Paris : « C'est un magnifique et charmant spectacle que Paris, et le Paris d'alors surtout, vu du haut des tours de Notre-Dame aux fraîches lueurs d'une aube d'été », le regard s'étend vers le lointain, tandis que Hugo compose un très beau paysage de mots :
- « Déjà quelques fumées se dégorgeaient ça et là sur toute cette surface de toits comme par les fissures d'une immense solfatare. La rivière qui fronce son eau aux arches de tant de ponts, à la pointe de tant d'îles, était moirée de fils d'argent. Autour de la ville, en-dehors des remparts, la vue se perdait dans un grand cercle de vapeurs floconneuses à travers lesquelles on distinguait confusément la ligne indéfinie des plaines et le gracieux renflement des coteaux. Vers l'orient le vent du matin chassait à travers le ciel quelques blanches ouates arrachées à la toison de la brume des collines. »
- 13 Quasimodo suit « le rayon visuel » du regard de l'archidiacre, de sorte qu'il assiste impuissant, de loin, aux préparatifs du supplice d'Esmeralda en place de Grève, tandis que l'horizon gothique s'embrace, ce qui l'éblouit et l'aveugle : « D'ailleurs, en cet instant le soleil parut, et un tel flot de lumière déborda par-dessus l'horizon qu'on eût dit que toutes les pointes de Paris, flèches, cheminées, pignons, prenaient feu à la fois²³. » S'ensuit le passage, souvent illustré, où il précipite le prêtre du haut des tours.

La cathédrale et son roman : texte, illustration et restauration

- 14 Si le texte de Hugo s'adapte tellement bien à l'image du Stryge, œuvre de la restauration de Viollet-le-Duc, c'est que son roman a joué un rôle éminent dans la prise de conscience collective de la valeur du patrimoine architectural gothique. Par les chapitres et la note ajoutés en 1832, il a lui-même défendu la nécessité de le sauvegarder, et tout particulièrement de préserver Notre-Dame, et rattaché ainsi le propos de son roman à ses écrits polémiques engagés dans cette cause²⁴. Les éditions illustrées qui se sont succédées n'attestent pas seulement le succès grandissant du roman par la croissance du nombre d'images introduites d'édition en édition, mais s'avèrent un moyen d'action supplémentaire sur l'opinion publique, dont elles jaugent l'horizon d'attente. Tout se passe comme si l'image faisait apparaître peu à peu la cathédrale restaurée, avant même que la restauration n'entre dans les faits. En 1844, l'édition Perrotin, livre-cathédrale, apparaît comme le *summum* de l'édition illustrée romantique dans laquelle est constamment filée la métaphore réciproque du livre et de l'architecture de la cathédrale (ill. 7, 8, 9). En 1877, l'édition Hugues – dont l'illustration reprend celle des éditions antérieures en y ajoutant des reproductions de dessins de Hugo – évoque la cathédrale restaurée dont Quasimodo habite les hauteurs, en faisant référence dans une double page aux gravures de Meryon, *La Galerie du Palais* et *Le Stryge* (ill. 4), outre le hors-texte d'après Viollet-le-Duc évoquant la façade (ill. 5).

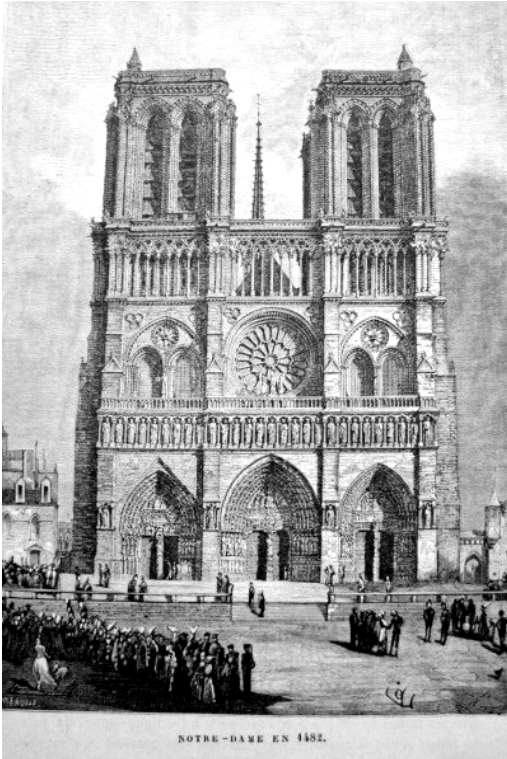
Ill. 4 : Méaulle d'après Meryon, « La Galerie » et « Le Stryge »



Publié dans *Notre-Dame de Paris*, Paris, édition Hugues, 1877, p. 148-149, gravures sur bois gillotées. Coll. part.

Cl. Ségolène Le Men.

III. 5 : Méaille d'après Viollet-le-Duc, « Notre-Dame de Paris »



Hors texte du chapitre « Notre-Dame », livre III, chapitre 1, *Notre-Dame de Paris*, Paris, édition Hugues, 1877, p. 136, gravure sur bois gillottée. Coll. part

Cl. Ségolène Le Men.

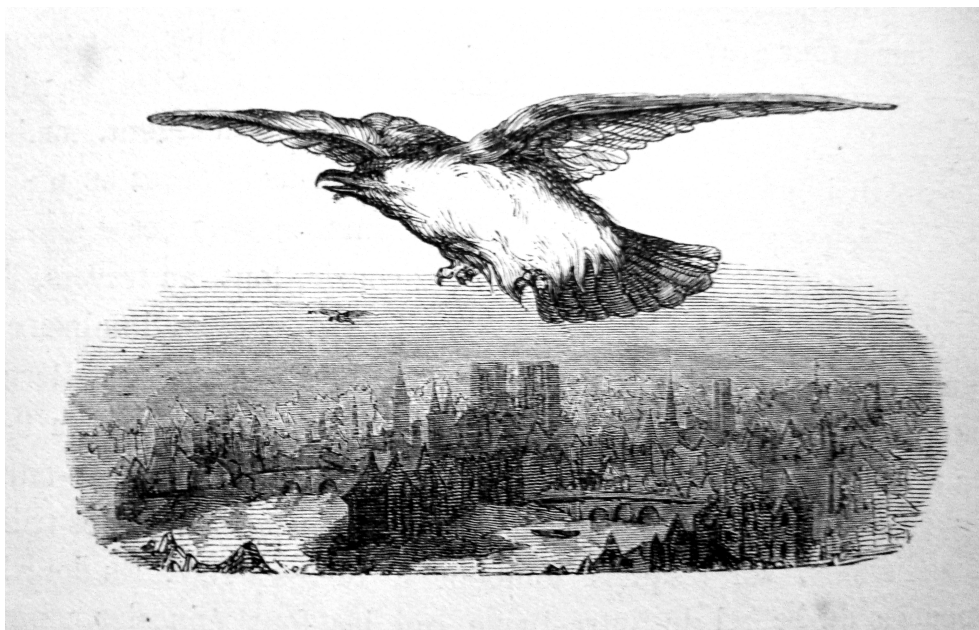
III. 6 : Méaille d'après H. Scott, « Le livre et l'architecture »



BANDEAU DU CHAPITRE « CECI TUERA CELA », LIVRE V, CHAPITRE 2, NOTRE-DAME DE PARIS, PARIS, ÉDITION HUGUES, 1877, P. 227, GRAVURE SUR BOIS GILLOTTÉE. COLL. PART

Cl. Ségolène Le Men.

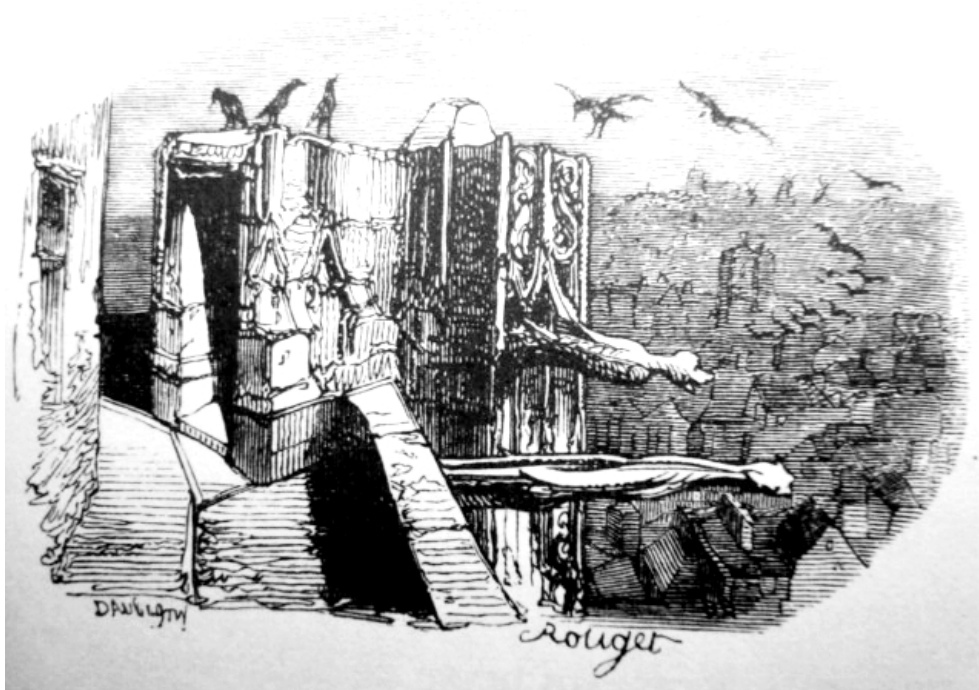
15 III. 7 : Gravure anonyme d'après Charles Daubigny, cul-de-lampe du chapitre « Paris à vol d'oiseau »



Livre III, chapitre 2, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Perrotin, 1844, p. 129, gravure sur bois de bout. Coll. part

Cl. Ségolène Le Men.

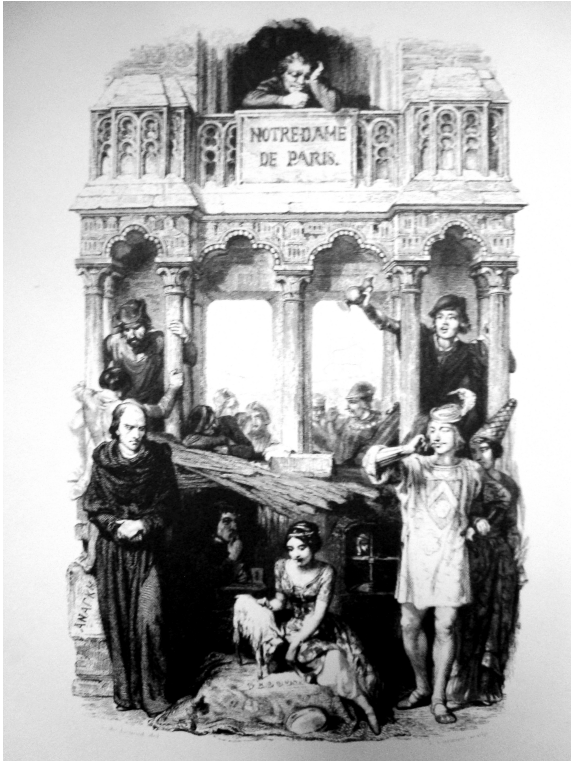
III. 8 : Rouget d'après Charles Daubigny, cul-de-lampe du chapitre « Suite de la clef de la Porte-Rouge »



Livre IX, chapitre 6, *Notre-Dame de Paris*, gravure sur bois de bout. Paris, Perrotin, 1844, p. 365. Coll. part.

Cl. Ségolène Le Men.

III. 9 : V. Garnier d'après Aimé de Lemud, frontispice pour *Notre-Dame de Paris*



Paris, Perrotin, 1844. Coll. part
Cl. Ségolène Le Men.

Les chapitres « d'art et d'histoire » et la note ajoutée en 1832

- 16 Un an après la publication en avril 1831 du livre, d'abord présenté comme un roman historique à la manière de Walter Scott et un roman noir historique à résonance faustienne²⁵, paraît en 1832 une version plus longue, qui en infléchit la lecture dans une direction plus philosophique. Hugo introduit trois chapitres « égarés » et « inédits²⁶ ». Le plus important, « Ceci tuera cela », complète les deux « chapitres d'art et d'histoire » déjà parus, dont le message architectural est indissociable d'une réflexion sur l'aménagement urbain de la capitale médiévale : « Notre-Dame », dont le propos est de « réparer cette admirable église²⁷ » – c'est celui d'un restaurateur –, et « Paris à vol d'oiseau », qui présente le panorama du Paris médiéval vu du haut des tours, sont tous deux introduits en incise dans le livre III.
- 17 Le chapitre « Ceci tuera cela », bien que présenté comme une digression, se trouve placé au cœur du roman, dans le livre V (ill. 6). Cette phrase énigmatique opposant le langage de l'architecture, qui est celui de l'image, à celui du livre et de l'imprimé vient d'être prononcée par l'archidiacre Claude Frolo au cours de la visite qu'il a reçue de Louis XI et de son conseiller, et résume le geste indicel des deux doigts de la main qui éclairent le sens déictique des pronoms personnels de la sentence : Frolo vient de désigner « du doigt l'immense église de Notre-Dame », « découpant sur un ciel étoilé la silhouette noire de ses deux tours » puis a appuyé « son index repleyé sur l'in-folio sorti des presses fameuses de Nuremberg ». Le chapitre suivant commence ainsi : « Nos lectrices nous pardonneront de nous arrêter un moment pour chercher quelle pouvait

être la pensée qui se dérobaît sous les paroles énigmatiques de l'archidiacre : *Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice.* » Il développe dans un long commentaire le parallèle opposant l'architecture à l'imprimé, langage des temps modernes. Selon l'auteur, l'ère typographique, liée à la séparation des expressions artistiques, a, près de quatre siècles plus tôt, déterminé l'extinction d'une ère architecturale²⁸ qui postulait la synthèse des arts dans l'espace monumental. La place du romantisme comme renaissance contemporaine de cette synthèse des arts (revendiquée par le programme de la revue *L'Artiste* en 1831, dont le premier éditorial par Jules Janin donne en exemples les deux expressions que sont l'opéra et le livre illustré) reste implicite²⁹. Le chantier de Notre-Dame mené par Lassus et Viollet-le-Duc – lui-même illustrateur des encadrements lithographiques des volumes *Picardie* et *Languedoc* des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France* en 1835 et 1838³⁰ – en offriront un prolongement architectural.

- 18 De plus, dans la *Note ajoutée à l'édition définitive* datée du 20 octobre 1832, l'auteur dédie ces amplifications, non aux personnes qui « n'ont cherché dans *Notre-Dame de Paris* que le drame, que le roman », mais « à d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant *Notre-Dame de Paris*, se plaire à démêler sous le roman autre chose que le roman, et à suivre [...] le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète ». La mise en évidence du sens caché du livre, démarche calquée sur l'herméneutique chrétienne, présuppose le mélange de la littérature et de la philosophie, qui cache (à peine) un propos polémique et politique critiquant le vandalisme architectural contemporain des monuments médiévaux. Cette phrase annonce le titre *Littérature et philosophie mêlées* du recueil publié par Hugo en 1834³¹, où il publie « Guerre aux démolisseurs, 1825-1832 », qui reprenait un texte écrit en 1825 dont l'*incipit* était un cri d'indignation se mêlant à l'hommage rendu aux *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* :

« Si les choses vont encore quelque temps de ce train, il ne restera bientôt plus à la France d'autre monument national que celui des *Voyages pittoresques et romantiques*, où rivalisent de grâce, d'imagination et de poésie le crayon de Taylor et la plume de Ch. Nodier, dont il nous est bien permis de prononcer le nom avec admiration, quoiqu'il ait quelquefois prononcé le nôtre avec amitié.

Le moment est venu où il n'est plus permis à qui que ce soit de garder le silence. Il faut qu'un cri universel appelle enfin la nouvelle France au secours de l'ancienne. Tous les genres de profanation, de dégradation et de ruine menacent à la fois le peu qui nous reste de ces admirables monuments du moyen âge, où s'est imprimée la vieille gloire nationale, auxquels s'attachent à la fois la mémoire des rois et la tradition du peuple. »

- 19 Il y rééditait ensuite l'article publié en 1832, sous la monarchie de Juillet, avec le même ton pamphlétaire véhément qui fustigeait l'accélération des destructions ou des restaurations mal venues :

« Nous en appelons à la conscience de quiconque a fait, sur un point quelconque de la France, la moindre excursion d'artiste et d'antiquaire. Chaque jour quelque vieux souvenir de la France s'en va avec la pierre sur laquelle il était écrit. Chaque jour nous brisons quelque lettre du vénérable livre de la tradition. [...] À Paris, le vandalisme fleurit et prospère sous nos yeux. Le vandalisme est architecte. [...] Le vandalisme a badigeonné Notre-Dame [...]. Quelquefois il se fait propriétaire, et il change la tour magnifique de Saint-Jacques de la Boucherie en fabrique de plomb de chasse, impitoyablement fermée à l'antiquaire fureteur. [...] Le vandalisme a son idée à lui. Il veut faire tout à travers Paris une grande, grande, grande rue. Une rue d'une lieue ! Que de magnifiques dévastations chemin faisant ! Saint-Germain-

l'Auxerrois y passera, l'admirable tour de Saint-Jacques de la Boucherie y passera peut-être aussi. Mais qu'importe ! une rue d'une lieue ! comprenez-vous comme cela sera beau ! une ligne droite tirée du Louvre à la barrière du Trône ; d'un bout de la rue, de la barrière, on contempera la façade du Louvre. [...] O merveilleuse perspective³² ! »

- 20 Revenant sur « la décadence actuelle de l'architecture » condamnée à végéter par les artisans du *bon goût*, Hugo situe *Notre-Dame de Paris*, par la note de 1832, dans le contexte de son plaidoyer pour la sauvegarde des monuments de l'ancienne France, et fait porter l'accent sur le message patrimonial de son livre :

« Conservons les monuments anciens. Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale. C'est là, l'auteur le déclare, un des buts principaux de ce livre ; c'est là un des buts principaux de sa vie.

Notre-Dame de Paris a peut-être ouvert quelques perspectives vraies sur l'art du moyen âge, sur cet art merveilleux jusqu'à présent inconnu des uns, et, ce qui est pis encore, méconnu des autres. Mais l'auteur est bien loin de considérer comme accomplie la tâche qu'il s'est volontairement imposée. »

- 21 Dans le chapitre « Notre-Dame », il écrit :

« Sans doute, c'est encore aujourd'hui un majestueux et sublime édifice que l'église de Notre-Dame de Paris. Mais si belle qu'elle se soit conservée en vieillissant, il est difficile de ne pas soupirer, de ne pas s'indigner devant les dégradations, les mutilations sans nombre que simultanément le temps et les hommes ont fait subir au vénérable monument. »

- 22 Le moyen d'action du roman, contrairement à la critique pamphlétaire de la destruction des monuments, consiste à faire revivre le vieux Paris médiéval, à restaurer la place de la cathédrale dans l'imaginaire collectif par une évocation littéraire qui n'est pas sans rapport avec la méthode de l'historiographie romantique pratiquée par Charles Nodier, conteur d'édifices dans *l'Ancienne Normandie* (1820 et 1825) des *Voyages pittoresques*³³, ou défendue par Jules Michelet. Hugo exprime cette démarche qui fait appel à l'imagination du lecteur dans un passage où il lui suggère de surexposer le vieux Paris au nouveau Paris et de « comparer » ceci et cela ; la référence à la gravure y est introduite par la métaphore « ciel de cuivre » :

« Toutefois, si admirable que vous semble le Paris d'à présent, refaites le Paris du quinzième siècle, reconstruisez-le dans votre pensée ; regardez le jour à travers cette haie surprenante d'aiguilles, de tours et de clochers ; répandez au milieu de l'immense ville, déchirez à la pointe des îles, plissez aux arches des ponts la Seine avec ses larges flaqes vertes et jaunes, plus changeantes qu'une robe de serpent ; détachez nettement sur un horizon d'azur le profil gothique de ce vieux Paris ; faites-en flotter le contour dans une brume d'hiver qui s'accroche à ses innombrables cheminées ; noyez-le dans une nuit profonde, et regardez le jeu bizarre des ténèbres et des lumières dans ce sombre labyrinthe d'édifices ; jetez-y un rayon de lune qui le dessine vaguement et fasse sortir du brouillard les grandes têtes des tours ; ou reprenez cette noire silhouette, ravivez d'ombre les mille angles aigus des flèches et des pignons ; et faites-la saillir, plus dentelée qu'une mâchoire de requin, sur le ciel de cuivre du couchant. – Et puis, comparez³⁴. »

L'illustration et la cathédrale restaurée

- 23 Il est saisissant de constater combien, d'une édition illustrée à l'autre, l'idée de restauration de la cathédrale de Paris progresse de 1831 à 1844 dans l'opinion publique, comme l'illustration du roman le fait ressentir : les deux éditions originales de 1831 et 1832 comportent une vignette de titre pour chaque tome, et l'illustrateur Tony

Johannot mise tout sur « le drame et le roman », l'architecture n'étant qu'un vague décor dans une seule de ses vignettes. L'édition de 1836, chez Renduel, procède d'un genre de livres, le *keepsake* – pratiqué par exemple par Turner dans *Les Fleuves de France* –, qui met en évidence pour touristes et gens du monde le caractère pittoresque des sites urbains fluviaux et des cathédrales : le frontispice, jouant sur le double sens du mot dans le vocabulaire du livre et dans celui de l'architecture, déploie pour la première fois sur toute sa hauteur la façade de la cathédrale, dont une partie du chapitre « Notre-Dame », la présentant comme une « belle page architecturale », contient la lecture et le commentaire. L'édition de 1844 chez Perrotin représente enfin d'innombrables vues de la cathédrale, qu'évoquent les vignettes, les bandeaux, les planches, les culs-de-lampe (ill. 7, 8), et le frontispice (ill. 9). Enfin, l'édition Hugues de 1877 réintroduit dans *Notre-Dame de Paris* une composition de Viollet-le-Duc montrant la façade-frontispice, par une sorte d'hommage mutuel de l'écrivain et du restaurateur de la cathédrale (ill. 5).

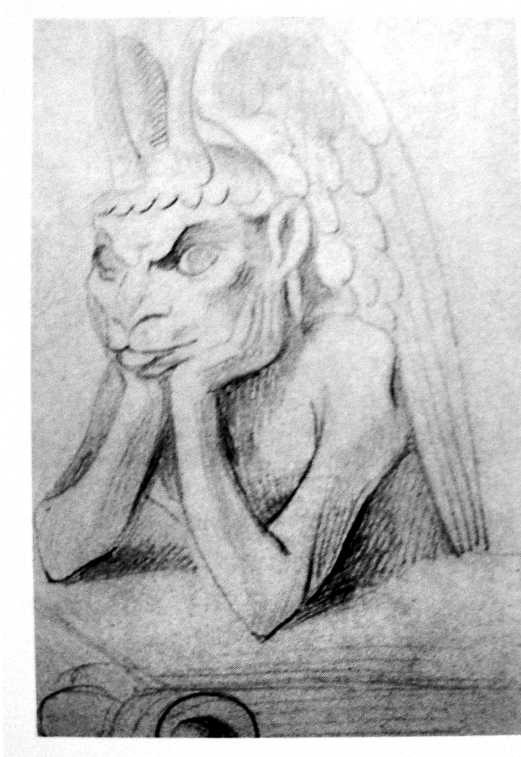
- 24 Ce sont les illustrateurs de l'édition Perrotin qui font le mieux apparaître le rapport entre l'argument romanesque et les parties de la cathédrale ; la structure des illustrations joue constamment avec l'effet de l'ornement sculpté dans les bandeaux et dans les culs-de-lampe, filant la métaphore du livre comme architecture et de l'architecture comme livre ; certaines planches mettent en évidence le rapport entre statue et personnage, qu'il s'agisse de la Vierge à l'enfant qui illustre l'entrée en scène d'Esmeralda (ill. 10), ou du frontispice général disposé comme une image de mémoire où chaque personnage ressemble à une statue dans la niche d'un ensemble architectural (ill. 9). L'illustration contribue à faire ressortir les passages du texte où la veine du gothique fantastique se manifeste, scandés par le recours répété à un bandeau gravé d'après Édouard de Beaumont qui montre un chien mordant une feuille dans un décor sculpté (ill. 6) : cette composition n'est pas sans évoquer les rinceaux de l'hôtel Le Gendre, dit La Trémoille, sauvé à l'initiative de Viollet-le-Duc qui devait proposer le remploi d'éléments conservés de style gothique flamboyant pour la reconstruction de l'archevêché³⁵. Surtout, les vignettes de Daubigny multiplient les aperçus de la cathédrale ; le cul-de-lampe pour « Paris à vol d'oiseau » rend en gravure l'effet de l'horizon et du panorama urbain qu'évoque Hugo, tout en donnant une illustration littérale du titre du chapitre avec l'oiseau aux ailes déployées qui plane au-dessus du tableau de Paris (ill. 7). Le passage où Hugo compare Quasimodo aux gargouilles est illustré d'un cul-de-lampe qui montre la gargouille faisant saillie (ill. 8) ; l'illustration donne un caractère de vérité aux évocations et aux visions de l'écrivain, montre la cathédrale et la fait admirer sous tous les abords auxquels s'est arrêté l'auteur. Les vignettes de Daubigny, un artiste qui vivait dans une petite communauté fouriériste avec Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume³⁶, le sculpteur de Viollet-le-Duc, sont une étape supplémentaire dans la genèse collective du Stryge.

III. 10 : Thiébault d'après Louis Charles Auguste Steinheil, [Vierge à l'enfant]



Livre I, chapitre 5, *Notre-Dame de Paris*, gravure sur bois de bout, Paris, Perrotin, 1844, p. 50. Coll. part.
Cl. Ségolène Le Men.

III. 11 : Dessin à la mine de plomb sur calque préparatoire au Stryge



Reproduction par Victor Pyanet [?] d'un dessin de Viollet-le-Duc, collection particulière, d'après Michael Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2009, p. 36, fig. 48.

Cl. Ségolène Le Men.

- 25 Au terme d'une campagne menée auprès des pouvoirs publics et de l'opinion pour défendre l'architecture nationale et les monuments médiévaux³⁷, la décision de restaurer la cathédrale de Paris, monument symbolique entre tous, a été prise par le ministre de la Justice et des Cultes³⁸, et plusieurs architectes ont participé au concours que Viollet-le-Duc prépare avec Lassus dès 1842. Leur projet de restauration déposé le 31 janvier 1843 est publié, et commence par présenter une réflexion générale sur la question³⁹ : il s'agit de « rendre à l'édifice, par des restaurations prudentes, la richesse et l'éclat dont il a été dépouillé » ; « l'artiste doit s'effacer entièrement, oublier ses goûts, ses instincts pour étudier son sujet, pour retrouver et suivre la pensée qui a présidé à l'exécution de l'œuvre qu'il veut restaurer ». Leur documentation, citée dans la bibliographie du rapport, est la même qu'a utilisée aussi Hugo, ils ont utilisé les livres de Gilbert⁴⁰, sonneur de Notre-Dame comme Quasimodo, et leur style se souvient de la prose hugolienne (qui inspire ultérieurement plusieurs passages du *Dictionnaire raisonné de l'architecture* de Viollet-le-Duc⁴¹) ; malgré un projet d'intervention prudent où les auteurs prévoient de respecter le système de construction, ils annoncent leur intention de recréer le décor sculpté, y compris les gargouilles : ils songent à « rétablir les murs de la nef, avec leur ancienne décoration de pignons, niches, statues et gargouilles, les contreforts, à couronner les pinacles et statues qui les terminaient ».
- 26 Commencé en 1844, le chantier de Notre-Dame va se poursuivre jusqu'en 1864, date de la dédicace de l'édifice, la flèche n'étant achevée qu'en 1867, et il est documenté par le *Journal des travaux* commencé le 11 mars 1844, ainsi que par les dessins de Viollet-le-Duc, maître d'œuvre de l'ensemble de cette restauration-recréation à laquelle

participent de multiples corps de métiers et une quinzaine de sculpteurs, tels Michel-Pascal, Chenillion et Geoffroy-Dechaume⁴². S'y ajoutent les photographies, parmi lesquelles celles de Charles Nègre, ainsi que les estampages et sculptures associées à la genèse de la restauration, que le fonds Geoffroy-Dechaume, récemment déposé au musée des Monuments français, permet de documenter.

Le Stryge sculpté, gravé, photographié

- 27 La mise en place du Stryge, d'après un dessin de Viollet-le-Duc dont seule une reproduction subsiste, s'inscrit dans le contexte de réalisation de l'ensemble des gargouilles et des chimères de la cathédrale, et permet la matérialisation de l'« image potentielle » qu'offrait le texte hugolien. La gravure et la photographie de la sculpture, qui la montrent installée à l'angle de la balustrade faisant balcon au-dessus de Paris, parachèvent la genèse collective et multimédiale de cette image de mémoire, mais en amorcent aussi les réinterprétations qui n'ont cessé, depuis, de ce succéder.

Dessins préparatoires et sculptures des gargouilles et des « bêtes » de Notre-Dame

- 28 Dans le dessin de Viollet-le-Duc et Lassus du 28 janvier 1843 montrant l'élévation de la façade du projet de restauration, des gargouilles sont représentées, rendues minuscules par l'échelle, et l'on voit aussi la balustrade de la galerie, mais à ce stade les sculptures des « chimères » de Notre-Dame n'apparaissent pas encore⁴³, alors qu'elles vont figurer, en tout petit, dans la planche *Façade occidentale de Notre-Dame de Paris* de la monographie officielle de Viollet-le-Duc publiée en 1856 : celui-ci mentionne alors leur réinstallation, d'après des sculptures disparues dont l'implantation se devinait sur la balustrade⁴⁴. Selon Marcel Aubert, elles sont « complètement reconstituées, d'après les témoins, bien effacés d'ailleurs, qui subsistaient encore⁴⁵ ». Leur prolifération sérielle est accompagnée par celle des gargouilles qui se multiplient, alignées, au pourtour de l'édifice. De nombreux dessins des chimères et des gargouilles sont conservés, et forment un ensemble dont l'inspiration, qui confère au monstrueux un aspect naturaliste⁴⁶, se rapproche de celui des « bêtes d'amortissement » de Pierrefonds⁴⁷. Ils mettent en évidence le schéma de construction de ce bestiaire imaginaire, et l'ossature des têtes, aplaties dans les gargouilles déformées par leur élongation verticale, évoquent l'idée que la charge contribue à la mise en évidence du style, comme l'explique l'entrée « Style » du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc⁴⁸ : ainsi une feuille de juillet 1848 réunissant deux dessins (*Grandes gargouilles de la tour du Sud*) pour des gargouilles vues de face et de profil, selon l'usage du dessin de sculpture⁴⁹. Dessins et sculptures montrent enfin l'intérêt de Viollet-le-Duc pour la physiognomonie, un langage codifié depuis l'Antiquité dont Roland Recht a rappelé la présence dans la sculpture de l'art des cathédrales⁵⁰. Les « bêtes » de Notre-Dame furent réalisées, d'après les dessins « bon pour exécution » de Viollet-le-Duc, entre août 1848 (*Angle saillant de la balustrade de la grande galerie sur les contreforts*, août 1848) et décembre 1849 (*Bête d'angle de la balustrade de la grande galerie, tour façade*) et installées à partir de 1850 jusque vers 1855-1856⁵¹.
- 29 Le Stryge, dont un calque du dessin est conservé mais non daté, apparaît dans un détail du fond de la planche de Charles Meryon *Le Petit Pont* datée de 1850, ce qui en situe la réalisation. Le responsable des sculptures du chantier était Geoffroy-Dechaume, qui

vivait comme Baudelaire dans l'île Saint-Louis à l'hôtel de Pimodan, au milieu d'une colonie artistique et littéraire, non loin de Daumier, installé sur l'île depuis 1846, qui vivait sur le même quai que Charles Nègre. Il est important de rappeler que les sculpteurs du chantier appartenaient au même milieu que les illustrateurs de l'édition Perrotin, vivaient dans cette Cité, que Hugo décrivait comme une nef, au cœur du vieux Paris, et qu'ils étaient tous inspirés par les tableaux parisiens, par le goût de l'art médiéval et par celui de la caricature. Au lendemain de 1848, les monstres associés à la vision panoramique de la capitale exprimaient comme un fantasme les peurs et la fascination des soulèvements révolutionnaires qu'il s'agissait d'exorciser ou d'exalter⁵².

- 30 Dans les années qui suivent, au début du second Empire, l'enjeu de sauvegarde du patrimoine national et de l'art médiéval, dans lequel s'engagent les photographes engagés sur le terrain par la Mission héliographique de 1851⁵³, se double du combat contre l'Haussmannisation ; les tenants du « vieux Paris », qu'illustre Gustave Doré lui aussi imprégné de l'imaginaire hugolien, s'opposent aux défenseurs du nouveau Paris, dont Edmond Texier entreprend le tableau, illustré de gravures de *L'Illustration* en réemploi⁵⁴ : la presse et la caricature se font l'écho de ces débats⁵⁵. La deuxième République marque aussi un tournant dans l'histoire de l'image : en 1848, Goupil installe des comptoirs à Londres et à New York ; le marché des vues de Paris se développe en même temps que le tourisme international que stimulent bientôt les expositions internationales de Londres en 1851 puis de Paris en 1855. La production des images politiques des révolutions du printemps des peuples renforcent cette internationalisation de la culture visuelle qui commence.

De la sculpture aux premières images du Stryge

- 31 La dernière étape de la genèse du Stryge s'opère à peu près simultanément chez deux artistes, le graveur Meryon et le photographe Nègre, qui chacun transposent la sculpture dans leur *medium*, au moment où l'eau-forte et la photographie qui s'affrontent réitèrent l'antithèse entre « ceci » et « cela ». L'un grave le vieux Paris, tandis que l'autre photographie, du haut des tours, le nouveau Paris, où prend place un nouveau héros, le photographe de cathédrale en habit noir et chapeau haut de forme Henri Le Secq posant à côté du Stryge. Désormais, tout le monde « croit » au Stryge : « Ce monstre que j'y ai représenté existe, et n'est en aucune manière une œuvre d'imagination, » écrit Meryon à son père pour lui commenter sa planche⁵⁶.
- 32 Au tournant des années 1850, alors que les partisans de la photographie se regroupent, un mouvement analogue conduit les tenants de l'eau-forte à resserrer les rangs et à se constituer en société avec le soutien d'un éditeur. La société des aquafortistes se forme pour défendre l'eau-forte de peintre contre la menace de « contrefaçon » qu'offre alors la photographie. Pour Philippe Burty, le « ceci tuera cela » du poète se reformule en un parallélisme et une opposition entre la gravure au burin, promise à une mort annoncée depuis la fin du XVIII^e siècle (du fait de la concurrence de la manière noire des anglais, puis des gravures au trait, des lithographies et enfin de la photographie qui porte le coup de grâce au procédé défendu par la tradition académique) et la photographie. L'eau-forte de peintre dont il est partisan doit faire renaître la gravure comme art ; le but des aquafortistes est similaire à celui des photographes-artistes regroupés dans la Société héliographique : il s'agit d'assigner une place à l'une et l'autre technique dans le champ de l'art, et de différencier, dans les deux cas, les artistes véritables des « vils

reproducteurs » : car ce sont eux que menace vraiment l'invention de la photographie, dont Francis Wey répète qu'elle va utilement délester le champ de l'art des artistes médiocres et des faux artistes qui l'encombrent et que l'on ne savait comment éliminer.

- 33 C'est dans ce cadre général qu'interviennent les tentatives artistiques de Meryon et de Nègre qui interprètent la sculpture par une double transposition d'art : de la pierre sculptée aux arts graphiques et de l'imaginaire du poète à l'œuvre de l'artiste. Chacun d'eux, face à un même sujet, cherche ainsi à faire ressortir les particularités du mode d'expression qui est le sien.

L'eau-forte

- 34 L'eau-forte de Meryon (11,5 x 11,6 cm) a été précédée de plusieurs dessins préparatoires qui permettent d'en connaître la genèse, bien analysée par Eugenia Parry Janis⁵⁷, et a donné lieu à différents états. Le travail par zones des dessins est très intéressant car il met en évidence le rapport entre les motifs et le fond, où les reliques médiévales prennent de l'importance dans le tissu urbain⁵⁸. Cette liberté de l'assemblage des motifs est l'une des possibilités qu'offre une gravure par rapport à une photographie, contrainte par les contingences de l'angle de la prise de vue.
- 35 L'apport du graveur à l'histoire du Stryge tient notamment à ce qu'il lui a donné son nom⁵⁹, transformant ainsi l'une des chimères de la galerie en un personnage isolé par sa composition (où il semble s'être souvenu aussi des sculptures anthropomorphes qu'il a vues en Nouvelle-Zélande⁶⁰). Elle s'insère dans une suite, celle des *Eaux-fortes sur Paris*, éditée en trois livraisons de 1852 à 1854⁶¹ : les planches sont numérotées ; en frontispice, *Le Blason de Paris* ; n° 7, *Le Stryge* (B 35 ; LD 23) ; n° 9, *La Galerie de Notre-Dame* (B 38 ; LD 26) ; n° 21, *L'Abside de Notre-Dame* (B 50 ; LD 38). Au moins ces quatre eaux-fortes font écho à des passages du roman de Hugo, ce que souligne la reprise de certaines d'entre elles en illustration de l'édition de 1877⁶². C'est Philippe Burty⁶³ qui remarque dès 1863 le lien entre le roman de Hugo et les eaux-fortes de Meryon dans un catalogue auquel le graveur répond par des *Observations*. Il se déclare flatté du « rapprochement » hugolien signalé à propos du *Stryge* et de *L'Abside de Notre-Dame*⁶⁴, et, pour *La Galerie de Notre-Dame*, juge même « la citation fort opportune ». Son commentaire sur la citation de *Notre-Dame de Paris* jointe par Burty à la notice du *Stryge* est intéressante par l'ambivalence qu'elle dénote : d'un côté, Meryon considère cela comme un hommage ; de l'autre, il revendique l'autonomie de son œuvre et refuse d'être tenu pour un illustrateur : « Je suis fort honoré que telles des pièces de *mon œuvre* aient ainsi donné lieu, par quelque *similarité* de caractère, à de pareils rapprochements⁶⁵. »
- 36 Le fait que Meryon écrive lui-même les poèmes qu'il souscrit à ses eaux-fortes renforce cette autonomie. Le distique tracé en lettres cursives gothiques sous *Le Stryge* consacre sa composition comme une œuvre de fantaisie, un caprice qui est un emblème, même si elle est tirée de l'observation d'une vraie sculpture. Il exprime aussi l'importance graphique de l'écriture, comme marque stylistique et néogothique du graveur travaillant avec la pointe, et avec la main, par opposition au procédé acheiropoïétique de la photographie. Voici ces deux vers :
- « L'insatiable Vampire l'éternelle Luxure
Sur la Grande Cité convoite sa pâture. »

37 Le Stryge est interprété comme une allégorie de la luxure (comme le suggère le motif de la langue tirée), un monstre « insatiable » qui surmonte la ville tentaculaire, comme une créature démoniaque. Mais cette tentative chez l'artiste de réduire la polysémie de sa propre image et d'en fixer le sens n'empêche pas la gravure d'inciter à d'autres lectures allégoriques et de déborder cette signification proposée, en particulier grâce au rapprochement avec le texte de Hugo qui met en évidence à l'arrière-plan la tour Saint-Jacques, le vieux Paris, et fustige la tyrannie de la ligne droite. L'envol des oiseaux que Meryon introduit aussi dans sa composition peut trouver une signification symbolique qui rappelle, outre le message du chapitre « Paris à vol d'oiseau », celui de « Ceci tuera cela ». Hugo en associe en effet la métaphore aux signes noirs de la typographie à caractères mobiles de l'ère de Gutenberg :

« Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais ; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace⁶⁶. »

38 Ainsi, la référence hugolienne permet au *Stryge* de Meryon d'accéder au statut d'image philosophique, d'image pensante, dont la signification opère à plusieurs niveaux comme dans toute herméneutique et dans tout emblème.

La photographie

39 *Le Stryge* de Meryon, comme la photographie de Nègre, est achevé en 1854 et composé en 1853⁶⁷, l'année du baptême du prince impérial, où une grande cérémonie a lieu à Notre-Dame dont les pompes sont réglées par Viollet-le-Duc. Entre les eaux-fortes de Meryon et le travail des photographes de cathédrales, l'émulation est certaine, et les historiens de la photographie tiennent pour acquis le fait que les eaux-fortes de Meryon étaient connues de Nègre et de Le Secq que celui-ci photographie en haut des tours, à côté de la sculpture du Stryge⁶⁸. De plus, Le Secq, dont la collection de ferronnerie est aujourd'hui exposée au musée Le Secq des Tournelles à Rouen dans la vieille église médiévale de Saint-Laurent, collectionnait aussi les gravures dans les années 1860. Il fit la connaissance de Meryon, fut son commanditaire pour deux planches et posséda une épreuve en premier état signée et dédicacée du *Stryge*, comme l'atteste son catalogue de vente de 1905⁶⁹.

40 Charles Nègre rappelle dans un passage autobiographique d'une lettre à l'administration que sa vocation photographique remonte à 1844, l'année même de la publication de l'édition Perrotin : « Vers 1844, assistant à une des séances de l'Académie où furent présentées des images daguerriennes, je fus frappé d'étonnement à la vue de ces merveilles, et, entrevoyant l'avenir réservé à cet art nouveau, je pris la résolution d'y consacrer mon temps et mes forces. » Récit d'une conversion, promesse d'un apostolat : telle est l'atmosphère du combat que mènent ceux que l'on appelle les « primitifs de la photographie⁷⁰ » et qui se rassemblent au sein de la Société héliographique, dont la revue hebdomadaire, *La Lumière*, est l'organe, décrivant procédés et enjeux de l'invention qui unit sciences et arts et se voue à populariser le goût pour cette nouvelle expression artistique. La photographie de cathédrales fait pleinement partie du programme de divulgation des œuvres d'art auprès du public, et

de représentation des sites de la revue, ce qui prolonge la fonction des recueils lithographiques romantiques et des éditions illustrées de *Notre-Dame de Paris*.

- 41 Nègre se lance à son tour dans ce programme ; il semble avoir suivi le chantier, et photographie par exemple la façade en cours de restauration. Ses photographies figurent dans le fonds de Viollet-le-Duc passé récemment en vente publique⁷¹ et dans celui de Geoffroy-Dechaume. Ce reportage sur la cathédrale vient accompagner d'autres projets parisiens, des photographies de cris de Paris sur les quais de la Seine en particulier. La photographie juxtapose proche et lointain dans une composition fractionnée où s'établit une opposition entre le Stryge de pierre et le photographe en haut de forme, introduisant ainsi la vie moderne aux côtés d'une icône médiévalisante, et où le panorama du nouveau Paris qui s'élève renforce ce contraste poétique par une sorte d'oxymore visuel.
- 42 Ainsi, le Stryge est une création dont la genèse imaginaire a été collective et romantique : la « recette » est déjà là, en puissance, dans le texte de Hugo, avant que n'existent la sculpture et l'image ; les illustrateurs, et en particulier Daubigny, opèrent un premier glissement favorable à l'invention de l'image, tandis que sur le chantier de Notre-Dame est réalisée la sculpture selon la conception de Viollet-le-Duc. L'année 1853 marque une étape de plus avec deux versions de l'image créées par un aquafortiste et un photographe. L'année 1863 clôt la boucle, et fait retour sur l'œuvre de Hugo, dans le premier catalogue des œuvres de Meryon, par Philippe Burty qui multiplie les rapprochements hugoliens pris en compte par l'artiste lui-même dans les « observations » qu'il destine à *La Gazette des beaux-arts*. Ultérieurement, d'autres références entreront en mémoire de l'image, lorsqu'elle sera renommée *Le Penseur de Notre-Dame*, par référence non plus seulement au roman de Hugo que l'Église avait mis à l'index, mais aussi à la sculpture conçue par Rodin pour être placée au sommet de la Porte de l'Enfer...

NOTES

1. . Sur la fortune illustrée de *Notre-Dame de Paris*, voir exp. *La Gloire de Victor Hugo*, dir. P. Geogel, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985 (Grand Palais, 18 octobre 1985-3 janvier 1986).
2. . Michael Camille a publié un ensemble de dessins préparatoires de Viollet-le-Duc et Lassus pour ces sculptures dont la réalisation était confiée à des praticiens. Ils font partie d'un album conservé dans une collection particulière à Rouen : « bête » est le terme qui revient le plus souvent dans les annotations pour les désigner : Michael Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2009, p. 32-35, fig. 31, 34, 36, 37-46. Pour le démon à tête humanoïde placé à l'autre angle de la balustrade, Lassus a utilisé le terme « tête d'angle », *ibid.*, p. 36, fig. 48. Le dessin inédit à la mine de plomb sur calque d'un artiste inconnu, préparatoire au Stryge, qu'il pense être de Victor Pyanet d'après Viollet-le-Duc, est en revanche dénué d'annotation, *ibid.*, p. 38, fig. 54 (ill. 11). Cette désignation de « bêtes » a perduré, par exemple dans le titre des tableaux d'Étienne

Moreau-Nélaton inspirés par les sculptures de la balustrade en 1898, formant une série exposée en 1899 à la galerie Bernheim-Jeune : *Les Grandes Bêtes de Notre-Dame* (exp. *De Corot aux impressionnistes, donations Moreau-Nélaton*, dir. Françoise Cachin et Pierre Rosenberg, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 311-312, cat. 446 et 447).

3. . La transformation de la dénomination initiale, plus anodine, *Galerie supérieure de Notre-Dame*, indiquée par une note de carnet de Nègre, revient à André Jammes, alors détenteur du fonds d'atelier du photographe, par référence à la gravure de Meryon.

4. . *La Photographie III. Collection Marie-Thérèse et André Jammes. L'œuvre de Charles Nègre*, cat. de vente Sotheby's, Paris, galerie Charpentier, 22 mars 2002, no 420, p. 92-95 (épreuve et négatif préemptés).

5. . Voir l'article de Michael Pantazzi.

6. . La notice, très illustrée, d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc consacrée à la gargouille (ou « gargolle, guivre, canon, lanceur ») dans son *Dictionnaire raisonné* insiste sur le rapport entre la forme et la fonction des gargouilles gothiques et sur leur appartenance à l'architecture monumentale religieuse, aussi monstrueuses et pleines de fantaisie soient-elles. Il montre aussi qu'elles soulignent le style de l'édifice : « Beaucoup de ces gargouilles sont des chefs-d'œuvre de sculpture ; c'est tout un monde d'animaux et de personnages composés avec une grande énergie, vivants, taillés hardiment par des mains énergiques et sûres. Ces êtres s'attachent étroitement aux larmiers, se soudent à l'architecture et donnent aux silhouettes des édifices un caractère particulier, marquant leurs points saillants, accusant les têtes des contre-forts, faisant valoir les lignes verticales » (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, A. Morel, 1868, tome VI p. 22).

7. . *Notre-Dame de Paris* [NDP], p 144. L'édition d'après laquelle la pagination est indiquée est la principale édition illustrée romantique du roman : Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Perrotin, 1844.

8. . NDP, p. 328.

9. . NDP, p. 468.

10. . NDP, Livre VIII, 3.

11. . « Stryge », subst. fém., est ainsi défini en 1819 dans le *Dictionnaire universel de la langue française* de P.C.V. Boiste qu'utilisaient les écrivains romantiques : « chouette-effraie, oiseau qui passait, chez les Anciens, pour sucer le sang des enfants, vampire ; sorcière. »

12. . Dans *Notre-Dame de Paris*, la stryge, c'est Esmeralda. Par la suite, Hugo utilisera encore deux fois le mot dans *La Légende des siècles* (première série, 1859) ; il l'emploie encore dans *Les Quatre Vents de l'esprit* (1881) puis dans *La Fin de Satan* (1885).

13. . Dans les éditions successives du *Dictionnaire de l'Académie*, « stryge » est donné comme substantif masculin toujours au pluriel en 1762 et 1798, puis au singulier en 1835 et en 1878, édition où le mot est complété par son doublet féminin « strige ». Le mot devient féminin dans l'édition de 1935 qui réunit les entrées « strige » et « stryge ». En 1878, Littré donne « stryge » comme substantif masculin, mais ajoute la remarque : « Il faut écrire *strige* et le faire féminin ». Le *Robert* de 1985 donne le mot comme féminin, mais précise : « Certains écrivains emploient ce mot au masculin », et ajoute : « On rencontre la variante *strige*. » L'évolution sémantique de « stryge » indique ainsi le passage du pluriel au singulier, ainsi que la féminisation du mot à l'issue d'une longue phase d'indétermination de genre.

14. . Le personnage de Frolo peut être rapproché du héros du roman fantastique de Lewis *The Monk* (1796), comme l'indiquent les illustrations. Sur le rapprochement avec les contes de fées : « Vous avez été enfant, lecteur, et vous l'êtes peut-être encore » (NDP, p. 95).

15. . Sur la construction composite du monstre, voir Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973.

16. . Le mot « gargouille » – apparu en français comme *gargoule* en 1295, puis comme *gargouille* vers 1500 –, est formé du radical *garg-* (gorge) et de *goule* (gueule) ; il semble bien que Hugo, malgré l'étendue de son vocabulaire et malgré son goût des onomatopées, ne l'ait découvert qu'ultérieurement, puisqu'il ne l'emploie qu'à partir de 1842, à deux reprises, dans *Le Rhin*, son voyage gothique, pour évoquer notamment la gargouille de la flèche de Bâle qui le « regardait fixement », puis, une fois, dans *Les Misérables*.
17. . Ségolène Le Men, « Victor Hugo et la caricature : la fantasmagorie farce d'un écrivain-dessinateur », actes du colloque *L'Œil de Victor Hugo*, Paris, Cendres, 2004, p. 73-107.
18. . NDP, p. 48.
19. . Alexis [dessin], Gotlib [texte], *Cinémastock II*, Paris, Dargaud, 1976.
20. . NDP, p. 69.
21. . NDP, respectivement p. 112, 17 et 338.
22. . NDP, respectivement p. 109, 116, 121 et 349.
23. . NDP, p. 467 et 468.
24. . Voir les actes du colloque international *Victor Hugo et le débat patrimonial* (Institut national du patrimoine, Maison de l'UNESCO, 5-6 décembre 2002), dir. Roland Recht, Paris, Somogy / INP, 2003, p. 311-314.
25. . Ce que rendent manifeste les suites lithographiques illustrant le roman, comme celles de Bécoeur et de Migette.
26. . Il s'agit des chapitres « Impopularité » (tome 1, livre IV), « *Abbas beati Martini* » (tome 2, livre V) et « Ceci tuera cela » (tome 2, livre V). Hugo insiste sur ce point dans la note de 1832 qui parle de l'édition des trois chapitres égarés et retrouvés, alors qu'il semble que l'éditeur Gosselin ait fait, dans la première édition, l'économie de ces trois chapitres pour ne pas gonfler le manuscrit et éviter l'impression d'un quatrième volume (Hector Talvart, Joseph Place, *Bibliographie des auteurs modernes de langue française 1801-1927*, tome 9, « Hugo à Huysmans », Paris, Aux horizons de France, 1949, p. 17-18).
27. . « Nous venons d'essayer de réparer pour le lecteur cette admirable église de Notre-Dame de Paris. Nous avons indiqué sommairement la plupart des beautés qu'elle avait au quinzième siècle et qui lui manquent aujourd'hui », NDP, p. 109 (*incipit* de « Paris à vol d'oiseau »).
28. . NDP, p. 167 : « C'était le pressentiment que la pensée humaine en changeant de forme allait changer de mode d'expression, que l'idée capitale de chaque génération ne s'écrirait plus avec la même matière et de la même façon, que le livre de pierre, si solide et si durable, allait faire place au livre de papier, plus solide et plus durable encore. Sous ce rapport, la vague formule de l'archidiacre avait un second sens ; elle signifiait qu'un art allait détrôner un autre art. Elle voulait dire : l'imprimerie tuera l'architecture. » Ces réflexions médiologiques ont une vaste portée mise en évidence par McLuhan et reprise par les historiens du livre, et notamment Frédéric Barbier : Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy, The Making of Typographic Man*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1962 (trad. fr. : *La Galaxie Gutenberg, la genèse de l'homme typographique*, Paris, Gallimard, 1988) ; Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge, Londres, New York, Cambridge University Press, 1986 ; exp. *Les Trois Révolutions du livre*, dir. Alain Mercier, Paris, CNAM, 2002 (Paris, musée des Arts et Métiers, 2002-2003) ; *Les Trois Révolutions du livre, actes du colloque international* (Lyon, Villeurbanne, 1998), dir. Frédéric Barbier, Genève, Droz, 2001.
29. . Voir Ségolène Le Men, *La Cathédrale illustrée, de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS, 1998 (rééd. 2002).
30. . Quinze dessins préparatoires de ces compositions où s'exprime l'inspiration romantique de Viollet-le-Duc se trouvent à Harvard, à la Houghton Rare Book Library.

31. . *Littérature et philosophie mêlées. 1819-1834*, 2 volumes, Paris, Eugène Renduel, « Œuvres de Victor Hugo », 1834, Hugo y reprend aussi un autre article critiquant le vandalisme : Victor Hugo, « Sur la destruction des monuments de France », *Revue de Paris*, août 1829.
32. . Victor Hugo, « Guerre aux démolisseurs », *Revue des Deux Mondes*, tome 5, janvier-mars 1832, p. 607-622 (passage cité p. 607). Hugo y introduit les exemples des cathédrales d'Angers et de Reims, et stigmatise le percement de la rue de Rivoli dont le tracé passant par la tour Saint-Jacques promet de détruire le vieux Paris, avant d'en venir à Notre-Dame elle aussi menacée.
33. . Voir Jean Adhémar, *La Lithographie de paysage en France à l'époque romantique*, Paris, F. de Nobele, 1937 (rééd. : *La France romantique les lithographies de paysage en France au XIXe siècle*, Paris, Somogy / Fondation Taylor, 1997) ; exp. *Voyages pittoresques, Normandie 1820-2009*, dir. Lucie Goujard, Annette Haudiquet, Caroline Jaubert, Diederik Bakhuys, Milan, Silvana, 2009.
34. . *NDP*, p. 129.
35. . Dominique Hervier, « Paris : l'hôtel Le Gendre, dit La Trémoille, un essai de sauvetage », exp. *Viollet-Le-Duc*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1980 (Paris, Grand Palais, 1980), p. 90-97.
36. . Exp. *De Plâtre et d'Or - Geoffroy-Dechaume (1816-1892), Sculpteur romantique de Viollet-le-Duc*, dir. Frédéric Chappéy, [Nesles-la-Vallée], Val d'Oise éd., 1998 (L'Isle-Adam, musée d'art et d'histoire Louis Senlecq, 1998-1999 ; Château de La Roche-Guyon, 2000).
37. . Pierre-Marie Auzas, « Notre-Dame de Paris », *Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1979 [1965], p. 62-66 ; Jean-Michel Leniaud, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Paris, Genève, Arts et Métiers Graphiques / Droz, 1980, p. 61-63, 80 et suiv. ; Alain Erlande-Brandeburg, « Paris : la restauration de Notre-Dame », exp. *Viollet-Le-Duc*, 1980, *op. cit.*, p. 72-82 ; Alain Erlande-Brandeburg, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Nathan / CNMHS, 1991 ; Jean-Michel Leniaud, *Les Cathédrales en France au XIXe siècle*, Paris, Economica, 1993 ; Jean-Michel Leniaud, *Viollet-Le-Duc ou les délires du système*, Paris, Mengès, 1994.
38. . Après l'échec du projet de l'architecte Goddé en 1819 contre lequel Didron a lancé une cabale.
39. . Jean-Baptiste Lassus, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Projet de restauration de Notre-Dame de Paris : Rapport adressé à M. le ministre de la Justice et des Cultes, annexé au projet de restauration, remis le 31 janvier 1843*, Paris, imprimerie de Mme de Lacombe, 1843.
40. . Antoine-Pierre-Marie Gilbert, *Description historique de la basilique métropolitaine de Paris*, Paris, Adrien Le Clère, 1821. L'auteur, conservateur et grand-sonneur de la cathédrale, note que les gargouilles ont été supprimées au moment de la restauration de la couverture en 1726 entreprise à l'initiative de l'abbé de La Croix et du Chapitre, et remplacées par des descentes de plomb (p. 137-138).
41. . Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 volumes, Paris, B. Bance (A. Morel), 1854-1868.
42. . Léon Pressouyre, « Viollet-le-Duc et la restauration de la sculpture », exp. *Viollet-le-Duc*, 1980, *op. cit.*, p. 144-149. L'auteur, qui se réfère aux articles « Restauration » et « Sculpture » du *Dictionnaire*, ainsi qu'à la documentation du chantier, signale trois types d'intervention : la restauration d'un original mutilé, l'invention pure et simple, la restitution de sculptures disparues, qui est une sorte de pastiche.
43. . Lassus et Viollet-le-Duc, *Élévation de la façade occidentale du projet de restauration*, 28 janvier 1843, signé plume et aquarelle, 9,1 x 6,3 cm, CRMH 4358 (exp. *Viollet-Le-Duc*, 1980, *op.cit.*, repr. p. 78). En revanche le frontispice de la *Description historique de la basilique métropolitaine de Paris* de Gilbert (1821) ne montrait pas les gargouilles de la façade.

44. . Baron François de Guilhermy, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*, Paris, librairie d'architecture de Bance, 1856, p. 15. L'illustration est reproduite par Michael Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame*, op. cit., fig. 7.
45. . Marcel Aubert, *La Cathédrale de Paris, notice historique et archéologique*, Paris, Firmin-Didot, 1945, p. 133. Michael Camille reproduit un fragment d'une gargouille d'origine qu'il a photographié dans le square de Notre-Dame (*The Gargoyles of Notre-Dame*, op. cit., p. 17, fig. 18).
46. . Voir Martin Bressani, « Opposition et équilibre : le rationalisme organique de Viollet-le-Duc », *Revue de l'art*, 1996-2, no 112, p. 28-37. L'auteur insiste sur le rapport entre la conception du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc et le grand traité d'anatomie de Bourguery qu'il possédait dans sa bibliothèque. Voir également Laurent Baridon, *L'Imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris, L'Harmattan, 1996.
47. . Viollet-le-Duc, dessins préparatoires pour les « bêtes d'amortissement » des lucarnes de la grande salle et de la cour : *Singes et chimères*, encre, lavis et gouache, 4 août 1865 ; 18 juillet 1865 ; 6 septembre 1865 ; 7 octobre 1867 ; 5 août 1865 (exp. *Viollet-Le-Duc*, 1980, op. cit., p. 171, cat. no 253).
48. . Et, corrélativement, « Une charge, si elle est bonne, a toujours du style ... », Viollet-le-Duc, « Le Style », *Dictionnaire raisonné*, op. cit, tome 8, p. 479. Voir Sarah Linford, « Viollet-le-Duc ou la caricature au cœur du style », *L'Art de la caricature*, actes de colloque à paraître, Nanterre, Presses de l'université Paris Ouest.
49. . Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (repr. Michael Camille, *The Gargoyles of Notre-Dame*, op. cit. p 23, fig. 23. La mise en évidence du schéma de construction, tout particulièrement dans le dessin de face, rappelle les croquis de Villard de Honnecourt, publiés par Lassus et plusieurs fois commentés par Viollet-le-Duc.
50. . Roland Recht, *Le Croire et le voir, L'art des cathédrales (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, Gallimard, 1999.
51. . Voir l'ouvrage de Michael Camille (*ibid.*), dont le premier chapitre documente la chronologie de l'installation des gargouilles et des « bêtes » de la galerie, tout en renvoyant aussi aux illustrations gravées d'après Viollet-le-Duc et aux dessins, dont beaucoup, tirés d'un album, sont inédits. Pour les dessins datés de 1848-1849, voir p. 32-33. Le second chapitre s'intéresse davantage au sculpteur ornemaniste responsable de la réalisation des « bêtes », et probable propriétaire de l'album, Victor Joseph Pyanet, p. 51-69.
52. . Ce thème est également présent dans le texte hugolien écrit l'année de la révolution de Juillet, tandis que Delacroix peignait son envoi au Salon de 1831 : *La Barricade*, avec, en arrière-plan, la vignette enfumée des tours de Notre-Dame, comme un emblème de Paris.
53. . Exp. *La Mission héliographique : cinq photographes parcourent la France en 1851*, dir. Anne de Mondenard, Paris, Éd. du Patrimoine, 2002 (Paris, Maison européenne de la photographie, 2002).
54. . Edmond Texier, *Tableau de Paris*, ill. Blanchard, Cham, Champin, Forest, Français, Gavarni, Gérard-Séguin, Grandville, Lami, Pauquet, Renard, Roussel, Valentin, Vernet, etc., 2 volumes, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852-1853.
55. . Margret Kampmeyer-Käding, *Paris unter dem zweiten Kaiserreich, Das Bild der Stadt in Presse, Guidenliteratur und populärer Graphik*, Marbourg, Hitzeroth, 1990. Rosemarie Gerken, « Transformation,, und „Embellissement,, von Paris in der Karikatur, Zur unwandlung des französischen Hauptstadt im zweitem Kaiserreich durch den Baron Haussmann, Hildesheim, Zurich, New York, Georg Olms, 1997.
56. . Lettre de Meryon à son père le 17 avril 1854 (British Museum, fol. 375, cité dans exp. *Charles Meryon*, 1968, op. cit., no 710.)

57. . Exp. *Charles Meryon, Paris um 1850 Zeichnungen, Radierungen, Photographien*, Francfort-sur-le-Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, 1975. Sur Meryon, voir aussi exp. *Charles Meryon, officier de marine, peintre-graveur, 1821-1868*, Paris, Presses artistiques, 1968 (Paris, musée de la Marine, 1968-1969).
58. . Exp. *Charles Meryon, Prints and Drawings*, dir. James D. Burke, New Haven (Connecticut), Yale university art gallery, 1974 (Toledo, Museum of Art, 1974 ; New Haven, Yale university art gallery, 1974-1975 ; St Louis, Art Museum, 1975).
59. . « J'avais d'abord appelé cette pièce *La Vigie*, je pense que cette présente dénomination convient mieux encore. » (cité dans Philippe Verdier, « Charles Meryon, *Mes observations* (1863) », *Gazette des beaux-arts*, no 35, décembre 1983, p. 225). Certains éléments phonétiques du mot « vigie », le son *i* et la gutturale, sont maintenus dans « stryge », où Meryon opte pour la version archaïsante en *y*, par un procédé que l'on retrouve chez tous les artistes « ymagiers » jusqu'au symbolisme.
60. . Exp. *Charles Meryon*, 1968, *op. cit.*, no 851 : tiki de Nouvelle-Zélande.
61. . Philippe Burty, « L'œuvre de M. Meryon », *Gazette des beaux-arts*, juin 1863, tome XIV, p. 519-533, et juillet 1863, tome XV, p. 75-88 (abréviation : B) ; Loys Delteil, *Le Peintre-graveur illustré, II. Charles Meryon*, Paris, chez l'auteur, 1907 (abréviation : LD).
62. . Un bandeau de l'édition Perrotin a pour thème les armes de la ville de Paris ; il est reproduit dans l'édition Hugues, 1877, p. 111. Dans le même ouvrage, *Le Stryge* et *La Galerie Notre-Dame*, reproduits d'après l'original, se trouvent face à face dans une double page.
63. . Philippe Burty, « L'œuvre de M. Meryon », *op. cit.* ; Maurice Tourneux, « Charles Meryon et Philippe Burty », *L'Art*, tome LIX, 1899-1900, p. 300.
64. . « Je suis honoré de ce rapprochement que fait l'auteur de mon œuvre à un des plus beaux noms de notre époque, mais en ne l'acceptant qu'avec l'humilité due de mon côté », *ibid.*, p. 225.
65. . Cité dans *ibid.*, p. 225. C'est nous qui soulignons.
66. . *NDP*, p. 171.
67. . Françoise Heilbrun rappelle que Nègre fait envoyer trois épreuves le 21 janvier 1854 au marchand de Londres Gambart, avec « L'Ange du jugement dernier », et indique que la photographie est terminée à la fin de l'année 1853 (exp. *Charles Nègre*, 1980, *op. cit.*).
68. . Le Secq photographie aussi la gargouille, voir Eugenia Parry Janis, « Charles Meryon und die Photographen von Paris », exp. *Charles Meryon*, 1975, *op. cit.*, p. 139-166, repr. p. 20 (*La Gargouille tour sud de Notre-Dame*, 1853).
69. . Eugenia Parry Janis, exp. *Charles Meryon*, 1975, *op. cit.* p. 144 ; Catalogue de vente Le Secq : *Hôtel Drouot. Catalogue des estampes anciennes et modernes et des dessins composant la seconde partie de la collection Henri Le Secq des Tournelles*, Paris, 19 avril 1905, no 108-151 (œuvres de Meryon) : « *Le Stryge*. Superbe et très rare épreuve du 1er état, avec dédicace, signée. »
70. . Exp. *Primitifs de la photographie, le calotype en France (1843-1860)*, dir. Sylvie Aubenas et Paul-Louis Roubert (Paris, Bibliothèque nationale de France, 2010-2011). *Le Stryge* et son négatif sont présentés dans cette exposition. L'expression « primitifs de la photographie » est couramment utilisée par les historiens de la photographie, voir exp. *Charles Nègre*, 1980, *op. cit.*
71. . *Photographies, Collection Eugène Viollet-le-Duc : Gustave Le Gray, Mestral, Charles Nègre, Charles Marville, Henri Le Secq, Edouard Baldus, Bisson frères*, vente à Paris, Drouot-Richelieu, mardi 19 mars 2002 (expert Marc Pagneux), Paris, Pagneux, 2002.

RÉSUMÉS

Le Stryge : ce nom propre est celui d'une sculpture installée en hauteur sur une balustrade à l'angle de la tour nord de la cathédrale de Paris vers 1850 lors de la restauration entreprise par Viollet-le-Duc et Lassus. Des cinquante-quatre « bêtes » sculptées d'après Viollet-le-Duc, c'est la seule qui soit ainsi individualisée. Son nom provient de la légende d'une gravure de Charles Meryon la représentant. Probablement la même année que Meryon, en 1853, Charles Nègre a aussi photographié cette sculpture. En contrepoint de la grande façade gothique restaurée, ce personnage monstrueux de fantaisie, peu visible du sol, en appelle à l'imagination romantique, non sans référence à Quasimodo, le héros du roman noir de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, publié en 1831 et complété en 1832. Dans cet article, il s'agit d'aborder la genèse hugolienne du Stryge, et de considérer les premières étapes de l'histoire de cette image complexe, entre littérature et livre illustré, entre sculpture et architecture, entre gravure et photographie, évoquant la nostalgie du vieux Paris médiéval face au nouveau Paris. C'est ainsi que le Stryge finit par prendre une dimension mythique au point de devenir l'une des plus célèbres images de la capitale.

The Stryge: it's the name of a sculpture placed on a high up balustrade at the angle of the northern tower of the Parisian cathedral. It was placed there during Viollet-le-duc's and Lassus' restoration of said cathedral. Out of the fifty four "beasts" sculpted after Viollet-le-duc, it's the only one to be singled out in that way. It was named after the legend of a print by Charles Meryon that depicts it. Charles Nègre also, probably during the same year as Meryon, 1853, photographed of this sculpture. As a counterpoint to the restored high gothic front, this monstrous fantasy figure, that is almost invisible from the ground, appeals to the romantic imagination, as it is not without containing a reference to Quasimodo, the hero of the gothic novel *Notre-Dame de Paris* by Victor Hugo – published in 1831 and completed in 1832. This article will describe the hugoian genesis of the Stryge. It will also unfold the first steps in the history of this complex image, which stands between literature and illustrated book, between sculpture and architecture, between engraving and photography, conjuring in the end the nostalgia of the medieval Paris facing the new Paris. The Stryge thus develops a mythical dimension to finally become one of the most renowned images of the French capital.

Der Stryge : es ist der Eigenname einer Skulptur, die circa 1850 während der von Viollet-le-duc und Lassus unternommenen Restaurierung aufgestellt wurde. Sie befindet sich auf einer hohen Balustrade an einer Ecke des Nordturms des Pariser Doms. Aus den vierundvierzig „Bestien“ die nach Viollet-le-duc gebaut wurden, ist sie die einzige, die auf dieser Weise abgesondert wird. Ihr Name findet ihren Ursprung in der Bildunterschrift eines sie darstellenden Druckes von Charles Meryon. Vermutlich im selben Jahr als Méryon, 1853, wurde die Skulptur auch von Charles Nègre fotografiert.

Kuntrapunkt zu der hohen restaurierten gotischen Fassade, diese ungeheuerliche Phantasiefigur, die vom Boden kaum zu sehen ist, ist nicht ohne auf Quasimodo, den Helden von Victor Hugos schwarzen Romans, *Notre-Dame de Paris* (1831 herausgegeben, und 1832 vervollständigt) zu verweisen. So lässt dieses Bild der romantischen Phantasie freien Lauf. Dieser Artikel wird sich mit der Hugo'schen Genese des Stryges befassen. Er wird auch die ersten Etappen der Geschichte dieses komplexen Bildes behandeln, das zwischen Literatur und Künstlerbuch, zwischen Bildhauerei und Architektur, zwischen Druck und Fotografie steht, und dadurch die Nostalgie des alten mittelalterlichen Paris beim Anblick vom neuen Paris hervorruft. So nimmt allmählich der Stryge ein solches mythisches Ausmaß, dass er ein der berühmtesten Bilder der französischen Hauptstadt bekommt.

AUTEUR

SÉGOLÈNE LE MEN

Ségolène Le Men, professeur d'histoire de l'art à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, membre *senior* de l'Institut universitaire de France, a été chercheur CNRS au musée d'Orsay (1984-1995, secteur « livres illustrés, presse, affiche»), et directrice des études littéraires de l'ENS (2001-2004). Ses travaux portent sur l'art du dix-neuvième siècle, au cours duquel un afflux de « nouvelles images », inséparable de la croissance de l'édition, a transformé les données de la culture visuelle auprès des amateurs d'art comme du grand public. Ils ont abordé l'histoire du texte et de l'image, celle de l'illustration, de la caricature, de l'affiche et de la peinture.

Ouvrages principaux : *Les Abécédaires français illustrés du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, 1984 ; *La Cathédrale illustrée, de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS éditions, 1998 ; *Courbet*, Paris, Citadelles-Mazenod, 2007 et New York, Abbeville Press, 2008 ; *Daumier et la caricature*, Citadelles-Mazenod, 2008 ; *Monet*, Paris, Citadelles-Mazenod, 2010.