

Quelques remarques sur une édition moderne de *Notre-Dame de Paris*.

Benedikte Andersson
Université de Lille,
EA 1061-Alithila (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue),
F-59000 Lille, France.

Conçue en collaboration avec Adrien Goetz, la récente édition de *Notre-Dame de Paris. 1482*, parue en 2009 chez Gallimard, en collection « Folio classique », se fonde sur la dernière édition du roman publiée du vivant de Hugo, à savoir l'édition dite « *Ne varietur* » publiée chez Hetzel et Quantin aux volumes 3 et 4 de l'ensemble « Roman » de l'« édition définitive » des *Œuvres complètes* (1880-1892). Il s'agit d'une révision d'après le manuscrit original par Paul Meurice, sous le contrôle de Hugo¹. L'édition de Jacques Seebacher, publiée à la Librairie Générale Française, dans la collection « Le Livre de Poche classique », reprend quant à elle l'édition Furne de 1840, fidèle au texte de la huitième édition, parue chez Renduel le 17 décembre 1832² et ajoutant les trois chapitres consécutifs prétendument perdus, à savoir « Impopularité » (IV, 6), « Abbas beati Martini » (V, 1) et « Ceci tuera cela » (V, 2)³. Les différences entre les deux textes sont peu nombreuses et rarement significatives, à quelques exceptions près. D'autres éléments de présentation et d'analyse distinguent et légitiment l'édition Folio, comme par exemple l'insertion d'illustrations fournies par différentes éditions d'époque, le choix de relever et de citer le plus largement possible les sources de Hugo, ou encore la proposition d'une lecture alchimique du roman. Le cadre de la communication ne permet pas de détailler au delà et je ne ferai qu'évoquer la considérable préface d'Adrien Goetz, qui renouvelle profondément la lecture du roman, grâce à sa perspective d'historien de l'art, ou les plans de Paris, établis par nos soins, afin que le lecteur puisse se représenter l'action dans l'espace, ou enfin les différents textes donnés en annexe, *in extenso* ou sous forme d'extraits, à savoir « Sur Walter Scott à propos de de *Quentin Durward* », les deux articles « Guerre aux démolisseurs ! » de 1825 et 1832, deux scénarios primitifs du roman ou une partie du chapitre LIV, « Notre-Dame de Paris », de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* d'Adèle (Foucher) Hugo.

Mis à part l'important ajout de trois chapitres dans la huitième édition, le texte de *Notre-Dame de Paris* est relativement stable. La révision de Paul Meurice d'après le manuscrit fait néanmoins apparaître quelques variantes intéressantes. L'une d'entre elles réside dans la datation de la préface, « février 1831 » pour la première et la huitième édition notamment, « mars 1831 » selon l'édition Hetzel et Quantin et le manuscrit. Cette dernière date correspond à la chronologie traditionnellement retenue : après une rédaction achevée depuis le 15 janvier, sauf pour « Paris à vol d'oiseau » (III, 2) ajouté après coup, la préface fut remise à l'éditeur le 9 mars pour une parution le 16.⁴ Or la date de février 1831 est également celle qu'avance Adèle Hugo dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* :

Le roman parut le 13 février, jour du sac de l'archevêché. L'auteur, témoin de la violence populaire, vit jeter à l'eau les livres de la bibliothèque, un entre autres qui lui avait servi pour son

¹ Le manuscrit, conservé à la Bibliothèque Nationale de France dans le fonds Hugo, est également consultable sur Gallica. Les Editions des Saints Pères l'ont également publié en 2016.

² Voir Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, éd. J. Seebacher, Librairie Générale Française, 1988, p. 49.

³ Les chapitres furent probablement mis de côté car l'éditeur Gosselin refusa les conséquences du passage de deux à trois tomes : voir Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo I. Avant l'exil*, Fayard, 2001, p. 498.

⁴ Pour la chronologie de la rédaction, voir Jacques SEEBACHER, in Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. Les Travailleurs de la mer*, éd. Jacques Seebacher, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1085.

roman. Ce livre, qu'on appelait « le livre noir » parce qu'il était relié en peau de chagrin noire, et qui était un exemplaire unique, contenait la charte du cloître Notre-Dame.⁵

La précision historique révèle l'enjeu de la réécriture, introduire une coïncidence entre la date de parution et celle du second sac de l'archevêché, bâtiment jouxtant la cathédrale Notre-Dame de Paris, qui eut lieu en réalité les 14 et 15 février⁶. La charge contre le vandalisme n'en est que plus forte, tout autant que le parallèle entre l'actualité politique et le roman, dont un épisode est justement le siège de Notre-Dame (X, 4). En outre, un premier sac du même monument s'était déroulé le 29 juillet 1830, c'est-à-dire quasiment en même temps que le début de la rédaction du roman, le 25 juillet selon le manuscrit, le 27 selon Adèle Hugo. Paul Meurice rétablit ainsi une vérité historique au prix d'une variante hautement symbolique, exprimant la volonté de Hugo de lier étroitement, d'une part, son objet, Notre-Dame et son site parisien, d'autre part, un de ses propos essentiels, la dénonciation du vandalisme adossée à une interrogation sur la résistance au temps des œuvres humaines, écrits ou bâtiments, et enfin, son livre même, dans toute la matérialité de sa genèse, de sa rédaction et de sa publication.

L'attention portée au livre, conçu comme un objet, parfois fort précieux à l'instar du « livre noir », s'exprime également au fil des éditions du vivant de Hugo, par les constantes illustrations⁷ qui agrémentent, parfois somptueusement, la lecture du roman. L'édition Folio cherche à en restituer le souvenir et dans sa préface, Adrien Goetz, en détaille l'importance et les enjeux⁸. L'échantillon proposé fournit quelques exemples des trois grandes innovations techniques qui permettent au 19^e siècle une diffusion sans précédent du livre illustré, à savoir la lithographie, la gravure sur acier, et la gravure de bois de bout⁹. Comme l'explique Ségolène Le Men, l'illustration est, au 19^e siècle, au cœur d'une révolution à la fois technique mais aussi plus profondément culturelle¹⁰, ne serait-ce qu'en ce qu'elle est partie prenante de la perception du texte. Par son succès et ses éditions constamment illustrées, répondant aux

⁵ Voir Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. B. Andersson avec préface d'Adrien Goetz, Gallimard, « Folio classique », 2009, p. 750.

⁶ Le 13 février 1831 tombait en outre un dimanche. L'émeute eut pour origine une manifestation populaire contre le service pour la mémoire du duc de Berry, fils de Charles X, organisé par les légimistes à Saint-Germain-l'Auxerrois. Sur le siège de l'archevêché, voir R. LIMOUZIN-LAMOTHE, « La dévastation de Notre-Dame et de l'archevêché de Paris en février 1831 », *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, 1964, 147, p. 125-134.

⁷ Nous remercions Jean-Marc Hovasse pour cette précision apportée lors de la journée d'études. Voir également Ségolène LE MEN, *La Cathédrale illustrée de Hugo à Monet. Regard romantique et modernité*, éd. CNRS, 1998, « Les éditions illustrées de *Notre-Dame de Paris* » (chapitre III), p. 65-74.

⁸ Voir Adrien GOETZ in Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), préface, p. 33-41 et, *ibid.*, « Table des illustrations », p. 947-948. Ségolène Le Men rappelle : « Alors que son intérêt pour la typographie et le lancement du livre lui fait nouer des liens de collaboration avec l'imprimeur en plus de l'éditeur, [Victor Hugo] se détourne de l'édition illustrée, associée au phénomène de la réédition, et, pour cette raison, abandonnée au ressort de l'éditeur. Seuls deux livres font exception à cette règle d'indifférence : *Les Travailleurs de la mer*, illustré par Chifflart (Hetzl, 1869), et *L'année terrible*, par Flameng (Hetzl 1873). » Ségolène LE MEN, « L'édition illustrée, un musée pour lire », in *La Gloire de Victor Hugo*, Ministère de la Culture, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 544.

⁹ La lithographie, invention allemande de la fin du 18^e siècle, consiste à imprimer par le biais d'une presse un tracé à encre, crayon gras, sur une pierre calcaire. La gravure sur acier recourt à un support très résistant, gravé en creux, encre, puis pressé pour impression. La gravure de bois de bout, invention anglaise de la fin du 18^e siècle, consiste à graver en creux une planche de bois coupée perpendiculairement aux fibres, à la différence de la gravure sur bois de fil. Pour une mise au point en contexte, voir Gérard BLANCHARD, « Victor Hugo et les graveurs de son temps », *Communication et langages*, 62, 1984/4, p. 65-85.

¹⁰ Ségolène Le Men parle à ce titre de « révolution médiologique » (*op. cit.*, p. 7).

différentes modes et techniques, *Notre-Dame de Paris* est à ce titre profondément représentative¹¹.

La première illustration retenue pour l'édition Folio est celle de la page de titre du premier volume de la première édition, publiée chez Gosselin, en mars 1831, et ornée d'une vignette, selon un modèle à la mise en place duquel *Notre-Dame de Paris* contribue justement¹². La vignette, gravée sur bois de bout par Henri Porret d'après Tony Johannot, représente Quasimodo au pilori¹³. Face au supplicié sur sa roue, tête bestiale et demi-nu, se dresse Esmeralda, épaules et pieds nus, avant-bras découverts, dans une tenue fort suggestive par ses effets de voile et de transparence. Elle donne à boire au malheureux, sa chèvre se tient derrière elle. Le décor de la place de Grève est esquissé à l'arrière-plan et en bas à gauche, plumes et chapeaux font deviner la masse compacte de la foule au pied du pilori. Cadre parisien, théâtralité de la scène, érotisme et animalité des personnages, émotions et sentiments avec la pitié et la souffrance, cruauté du pouvoir et de la foule, symboles du pied ou de la roue, l'image recueille bien des composantes et éléments essentiels du roman. La vignette est surmontée par le titre, composé en gothique pour « Notre-Dame » et en égyptienne pour « de Paris ». En dessous, les mentions du lieu d'édition, « Paris », en Didot, et de l'éditeur, en égyptienne également, sont suivies de la date de publication en chiffres romains¹⁴. Ce mélange de caractères d'imprimerie anciens - gothique - et contemporains - Didot et égyptienne¹⁵ - rappelle que 1482 est une date de transition entre Moyen-Age et Renaissance, entre ère gothique et ère moderne, mais évoque aussi encore l'esthétique du roman dont le narrateur met en perspective la période décrite avec celle qui est la sienne. Enfin, ces variations typographiques, qui attirent l'attention sur la composante graphique voire inscriptionnelle de l'écriture, annoncent « ce mot gravé », « dans un recoin obscur de l'une des tours [de Notre-Dame] », « 'ΑΝΆΓΚΗ », « sur [lequel] on a fait ce livre. »¹⁶

La deuxième illustration retenue est le fameux frontispice de Célestin Nanteuil. Comme Tony Johannot, Célestin Nanteuil compta parmi les membres du cénacle romantique autour de 1830 et fut proche de Hugo¹⁷. L'illustration fait partie d'un ensemble de quatre planches commandées par l'éditeur Renduel, dans le cadre d'un projet de série, par la suite abandonné, et pour illustrer *Œuvres complètes* de Hugo. Elle parut dans un portefeuille édité

¹¹ « (...) [L]e livre illustré romantique a connu deux épisodes culminants autour de 1832-1833, avec la mode des livres à vignettes dont fait partie l'édition originale du roman de Hugo, et autour de 1840-1845, avec la vogue des physiologies et « musées d'images » dont relève l'édition Perrotin ; il s'agit bel et bien d'un fait de société qui en dit long sur la société sous Louis-Philippe, sur les artistes, les éditeurs et les écrivains romantiques, sur les publics enfin. » Ségolène LE MEN, *op. cit.*, p. 11. Voir également Gérard BLANCHARD, art. cit.

¹² « Malgré leur très petit nombre, relativement à l'ensemble des livres illustrés parus à la même période, les éditions originales à vignettes de Hugo ont joué un rôle important, à la fois exemplaire et matriciel : rôle exemplaire, dans la mesure où l'édition romantique fut d'abord celle d'auteurs romantiques dont Victor Hugo, sitôt la préface de *Cromwell*, fut reconnu le « pape » incontesté ; rôle matriciel, puisque certaines de ses vignettes ont contribué à l'élaboration de nouvelles formules du livre illustré romantique. » Ségolène LE MEN, art. cit., p. 528. Ségolène Le Men rappelle ailleurs que « *Notre-Dame de Paris* fut l'objet d'un lancement exceptionnel (...) puisque le roman est à la « une » de l'actualité culturelle, dans les vitrines des librairies, mais aussi dans des journaux illustrés qui reproduisent, tel *L'Artiste*, les vignettes des premières éditions, et même au Salon (avec les aquarelles de Boulanger (...)) Elle évoque « le lancement par vignette » du roman : *op. cit.*, p. 66.

¹³ La vignette du second volume représente « L'amende honorable ». Sur les couvertures des deux tomes, une vignette représente la grimace de Quasimodo dans la lucarne. Pour l'édition en quatre volumes chez Gosselin au printemps 1831, dite « cinquième édition », viennent s'ajouter deux nouvelles vignettes pour les pages de titres des tomes I et IV, toujours de T. Johannot, gravées par Porret. Voir Flavien MICHAUX, « A travers les œuvres de Victor Hugo (...) *Notre-Dame de Paris* », *Bulletin du bibliophile*, 1931, p. 409-418.

¹⁴ L'édition Folio reproduit la page de titre de la septième édition, d'où la date de 1832. Voir Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), p. 56.

¹⁵ Voir Gérard BLANCHARD, art. cit., p. 82 et Adrien GOETZ, préface citée, p. 34.

¹⁶ Voir Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, *ibid.*, p. 59-60.

¹⁷ Voir Ségolène LE MEN, *op. cit.*, p. 544-546.

par Renduel sans grand succès¹⁸ mais fut reprise en 1877, gravée sur bois par Meulle, dans l'édition Hugues de *Notre-Dame de Paris*¹⁹. La manière à la cathédrale, où s'illustra particulièrement Nanteuil, traduit la métaphore du livre monument, et plus précisément du roman cathédrale. Dans une façade architecturée avec ogives et niches, selon l'architecture gothique, scènes et personnages alternent, images, statues, reliefs. Au bas, sont inscrits, comme gravés, le titre, l'auteur, et la date. Le roman devient légende dorée tandis que son auteur se fait graveur de pierre, sculpteur, maçon, bâtisseur de cathédrales. Non seulement le frontispice travaille l'analogie du monument et du livre, selon le propos de « Ceci tuera cela » (V, 2), mais il rappelle aussi la parenté entre le livre romantique illustré et la cathédrale gothique, lieux de mariage des arts.

Parmi les autres illustrations, l'édition Folio reprend à l'édition Perrotin (1844) une série ornementale de bandeaux et culs-de-lampe²⁰. Cette fois, le lien entre le gothique et le contemporain se noue sur l'analogie entre le livre moderne, d'une part, le manuscrit médiéval, avec ses enluminures et décorations, d'autre part, et enfin, les premiers imprimés, contemporains de l'action romanesque, mimant dans leur présentation le style des manuscrits. L'écho à « Ceci tuera cela » est toujours bien perceptible, et ce, d'autant que, comme le remarque Ségolène Le Men, les termes de bandeau et cul-de-lampe ont aussi une acception en architecture,²¹ ce que plusieurs ornements, imitant des éléments architecturaux, soulignent avec insistance.

Ces différents exemples signalent la force et l'originalité du lien qui unit *Notre-Dame de Paris* à ses illustrations. Et si les illustrations suscitent et commentent ce lien, il en est de même pour le texte lui-même. Certes, le chapitre « Ceci tuera cela » (V, 2) multiplie les analogies entre le livre et la cathédrale, tous deux trésors d'images, mais Hugo travaille plus largement la composante visuelle de son roman. A plusieurs reprises, il revendique des modèles connus pour faire voir au lecteur ce que la plume décrit²². Ainsi, le « spectacle » de la Cour des Miracles est digne de l'œuvre de Callot (II, 6)²³, le « triste spectacle [de la sachette] qui s'offrait aux yeux des deux femmes » est celui d'« un de ces spectres mi-partis d'ombre et de lumière, comme on en voit dans les rêves et dans l'œuvre extraordinaire de Goya » (VI, 3)²⁴ ; quant à la cellule de Frolo, elle « offr[e] à la vue de Jehan » « quelque chose d'assez semblable à la cellule de Faust » selon l'eau-forte de Rembrandt (VII, 4)²⁵. En outre, le jeu des regards accuse dans ces exemples tout comme ailleurs les dispositifs spectaculaires. A ce titre, la moralité de Gringoire, qui ouvre le livre sur du théâtre dans le roman et qui constitue le peuple de Paris comme un public, possède une fonction essentielle, introduire de la théâtralité.

L'imagination du lecteur est également stimulée par la précision des descriptions. Celle-ci fait voir autant de couleurs, de matières, de costumes, d'éléments architecturaux avec

¹⁸ Voir Aristide MARIE, *Un Imagier romantique : Célestin Nanteuil, peintre, aquafortiste et lithographe*, L. Carteret, 1910, p. 14-16.

¹⁹ L'édition Hugues se distingue par la variété et le nombre de ses illustrations, gravées sur bois. Une nouvelle génération se joint aux précédents illustrateurs pour fournir l'exemple d'une édition populaire rassemblant des artistes renommés.

²⁰ Ceux-ci sont plus variés dans cette édition même si, par endroits, celle-ci peut également reprendre des décorations déjà utilisés. Dans l'édition Folio, la collection est l'œuvre d'Edouard de Beaumont, sauf pour le cul-de-lampe représentant des corbeaux, de Charles François Daubigny. L'édition Perrotin se distingue par ses nombreuses gravures sur bois et acier puisqu'elle compte, en plus des vignettes, bandeaux, culs-de-lampe et lettrines, cinquante-cinq planches hors-texte. Les illustrations sont l'œuvre d'artistes distingués et l'ensemble ne dépare pas les grands beaux livres illustrés de l'époque. Voir Ségolène LE MEN, *op. cit.*, p. 11, citée *supra*.

²¹ *Ibid.*, p. 169.

²² Voir Adrien GOETZ, préface citée, p. 36-37.

²³ Voir Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482, ibid.*, p. 165.

²⁴ *Ibid.*, p. 334 et p. 335.

²⁵ *Ibid.*, p. 391.

une exactitude et une richesse lexicale qui correspond aux connaissances du temps, parfois toutes récentes au moment de la rédaction du roman²⁶. Or exactitude et précision sont une qualité essentielle du romancier selon Hugo. Il les relève et les loue chez Walter Scott :

L'habile magicien veut avant tout être exact. Il ne refuse sa plume à aucune vérité (...). Peu d'historiens sont aussi fidèles que ce romancier. On sent qu'il a voulu que ses portraits fussent des tableaux et ses tableaux des portraits. (...) Walter Scott allie à la minutieuse exactitude des chroniques la majestueuse grandeur de l'histoire et l'intérêt pressant du roman (...).²⁷

Saisie par le biais de la métaphore picturale du tableau, la fibre historique chez Scott allie pour Hugo la force de l'évocation visuelle à la vérité du propos.

Dans *Notre-Dame de Paris*, c'est aussi à travers le travail des sources que Hugo peut aussi prétendre à un tel programme esthétique. C'est pourquoi un autre parti pris de l'édition Folio est de relever celles-ci et de les citer autant que faire se peut. Elles ont pour l'essentiel été déjà bien identifiées. Edmond Huguet en a repéré la majeure partie²⁸ et grâce à Jean Mallion et Anne Ubersfeld, les livres que Hugo a empruntés à la Bibliothèque royale pour la préparation de son roman sont connus²⁹. Max Bach décrit les plans de Paris sur lesquels s'appuie Hugo : le chapitre « Paris à vol d'oiseau » (III, 2) s'inspire d'un plan de Paris « à vol d'oiseau », datant de la mi-16^{ème} siècle et provenant de la bibliothèque de Saint-Victor et d'un autre, reproduisant la ville vers 1540 d'après le plan dit « de la Tapisserie »³⁰. En outre, le Reliquat de *Notre-Dame de Paris*, légué par Hugo à la Bibliothèque Nationale, conserve des notes préparatoires porteuses de la mémoire intertextuelle du roman³¹. Et enfin, Hugo cite lui-même explicitement ses lectures, notamment dans les premières pages du roman où il mentionne trois grandes sources historiques pour l'évocation du règne de Louis XI et du Paris de l'époque. Rapidement, Jean de Roye fait son entrée. Hugo le nomme Jean de Troyes selon la coquille de La Croix du Maine reprise par la *Biographie universelle* de Michaud, utilisée par Hugo³². Contemporain de Louis XI, l'auteur de la *Chronique scandaleuse* dont Hugo s'inspire, fut notaire au Châtelet et « Secrétaire de Mgr. le Duc de Bourbon, et Garde dudit hostel de Bourbon » en l'an 1478, selon la même *Chronique*. A la page suivante, Hugo mentionne le parlementaire Henri Sauval (1623-1676)³³. C'est son *Histoire et Recherches des*

²⁶ Voir par exemple les considérations de Hugo sur l'ogive et l'art gothique, *ibid.*, I, 1, p. 69 et notes correspondantes.

²⁷ *Ibid.*, « Sur Walter Scott à propos de *Quentin Durward* », p. 722. L'article parut dans première livraison de *La Muse française*, en juillet 1823, sous le titre de « Quentin Durward ou l'Écossais à la cour de Louis XI », et fut repris dans *Littérature et Philosophie mêlées* (1834), d'après quoi nous le reproduisons.

²⁸ Edmond HUGUET, « Quelques sources de *Notre-Dame de Paris* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. VIII, 1901 et « Notes sur les sources de *Notre-Dame de Paris* », *ibid.*, t. X, 1903.

²⁹ Voir Anne UBERSFELD, « Catalogue des œuvres empruntées par Victor Hugo à la Bibliothèque royale », *Romantisme*, 6, 1973, p. 126-131 et Jean MALLION, « Remarques à propos des œuvres empruntées par Victor Hugo à la Bibliothèque royale », *ibid.*, 9, 1975, p. 131-134. Pour un récapitulatif des ouvrages empruntés par Hugo le 30 juin 1830, voir Jacques SEEBACHER, in *Notre-Dame de Paris. Les Travailleurs de la mer*, éd. cit. (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 1076-1077.

³⁰ Voir Max BACH, « Le vieux Paris dans *Notre-Dame* : sources et ressources de Victor Hugo », *Publications of the Modern Language Association*, 80-4, septembre 1965, p. 321-324 et Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), p. 204, note 1. Voir également, pour les sources du roman, Georges HUARD, « *Notre-Dame de Paris* et les antiquaires de Normandie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1953, p. 319-344.

³¹ Le Reliquat est facilement accessible dans des éditions modernes : voir par exemple, Victor HUGO, *Œuvres complètes. Chantiers*, dir. Guy Rosa et Jacques Seebacher, Robert Laffont, « Bouquins », 1985 ou encore Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. Les Travailleurs de la mer*, éd. cit. (« Bibliothèque de la Pléiade »), « Reliquat de *Notre-Dame de Paris* », p. 501-557.

³² Voir Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), p. 68. Hugo lit la *Chronique scandaleuse*, ainsi qu'un grand nombre de documents d'époque, dans l'édition des *Mémoires de Commines* par Jean Godefroy (Bruxelles, F. Froppens, 1706-1723, 7 vol.), que les notes citent selon l'édition augmentée par Nicolas Lenglet-Dufresnoy (Londres, Paris, Rollin, 1747, 4 vol.).

³³ Voir Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), p. 69.

Antiquités de la Ville de Paris, resté inachevé et publié en 1724 par Claude-Bernard Rousseau (chez Moette et Chardon), qui intéresse Hugo, à la fois pour les précisions et descriptions concernant l'histoire, la géographie et les coutumes parisiennes, et pour les *Comptes de la Prévôté de Paris*, archives historiques que contient le troisième et dernier tome. Deux pages plus loin, c'est l'abbé bénédictin Jacques Du Breul (1528-1614), lu par Hugo pour son *Theatre des Antiquitez de Paris* (1612)³⁴. Le rythme est soutenu, quasiment une source principale par page, ou toutes les deux pages.

Le traitement de cette matière est très varié. Par exemple, les *Comptes de la Prévôté* fournissent un catalogue de noms pour le peuple de Paris. Le nom du compagnon de Jehan Frolo, « Robin Poussepain », y apparaît à plusieurs reprises comme celui d'un mercier dont l'étal était, en 1484, « assis au Palais en la gallerie du Palais »³⁵. De même, « Joachim de Ladehors », « Louis Dahuille », « Lambert Hoctement », « Claude Choart », « Marie la Giffarde » ou encore « Simon Sanguin » qui apparaissent de conserve constituent des noms piochés en divers endroits dans les *Comptes de la Prévôté*³⁶. Les états mentionnés par Hugo relèvent en revanche de son invention : dans les *Comptes*, Choart apparaît comme marchand, Sanguin comme chaussetier et gruyer, et Marie la Giffarde comme veuve de « Jean des Essars »³⁷. En outre, certains noms ont pu retenir l'attention de Hugo pour diverses raisons. Celui de « Marie la Giffarde » présente une jolie ligne vocalique, soutenue par la liquide [r] et vaut par ses connotations : « gifart » en ancien français signifie « joufflu » et peut désigner la servante de cuisine joufflue. « Perrette Callebotte » figure dans les *Comptes de la Prévôté* de 1479³⁸. Le nom réunit les motifs alchimiques de la pierre et de la coagulation ; quant au prénom, il évoque aussi la Laitière de La Fontaine - autre inspirateur de Hugo³⁹ - dont la fable est en partie inspirée par un apologue de Des Périers consacré aux alchimistes⁴⁰. Ainsi, le romancier tire des archives des noms, des états civils, pour offrir, de manière émouvante, une nouvelle vie, romanesque, à des individus oubliés.

Parfois, les *Comptes* sont mis à contribution pour forger un personnage de premier plan. Ainsi en va-t-il de Phœbus de Châteaupers, dont le patronyme, qui rappelle celui de l'illustre modèle, Chateaubriand, appartient au « Noble homme Ambrois de Chasteaupers, Escuyer, Seigneur de Gressy en France », relevé dans une liste de noms du *Reliquat*⁴¹. Le poète Pierre Gringoire figure quant à lui à plusieurs reprises dans les *Comptes* qui témoignent de son rôle dans les spectacles parisiens et entrées de grands personnages. Hugo le rappelle explicitement, lorsqu'à l'avant-dernier chapitre, il cite à peu près fidèlement un extrait des comptes de 1502, qu'il date cependant de 1483⁴². Le nom de Claude Frolo provient en

³⁴ Voir *ibid.*, p. 71. Comme dans l'annotation de l'édition Folio, nous nous référons au *Theatre des Antiquitez de Paris*, dans l'édition de la Société des imprimeurs de 1639.

³⁵ Voir *Comptes de la Prévôté de Paris*, in Henri SAUVAL, *op. cit.*, t. III, p. 446 ; ainsi que Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), p. 777-777, note 1 de la p. 80.

³⁶ Voir *ibid.*, p. 80-81 et notes correspondantes. Les exemples de ce type sont fort nombreux : voir l'annotation de l'édition Folio.

³⁷ Voir *Comptes de la Prévôté de Paris*, *op. cit.*, p. 536 (Choart) ; p. 437 et 508 (Sanguin) ; p. 323 et 447 (la Giffarde).

³⁸ Voir *ibid.*, p. 436 ; voir Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, éd. cit. (Folio), p. 792, note 4 de la p. 118.

³⁹ La Fontaine apparaît également rapidement et explicitement dans le cadre de la présentation des références hugoliennes dans le premier livre du roman : voir Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), I, 3, p. 99 et note correspondante.

⁴⁰ Voir Bonaventure DES PERIERS, *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis*, éd. Krystyna Kasprzyk, S.T.F.M., 1997, « Comparaison des Alquemistes à la bonne femme qui portoit une potée de lait au marché », p. 63-65.

⁴¹ Voir *Comptes de la Prévôté de Paris*, *op. cit.*, p. 488. Mais les *Comptes* donnent aussi « Pierre de Chasteaupers Prestre, Chanoine de Paris » (*ibid.*, p. 598). Voir Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), p. 804-805, note 1 de la p. 154.

⁴² Voir *ibid.*, XI, 3, p. 696 et note correspondante.

revanche de Du Breul (qui dit recopier une copie d'un cartulaire que lui a procuré un religieux de Saint-Martin-des-Champs). Associé au fief de Tirechappe, se trouve un certain Claude Frollo parmi les 141 seigneurs « prétendant censive »⁴³.

Hugo puise aussi dans ses lectures un décor parisien, avec son peuple, ses habitudes et son langage. Ainsi, la peinture de la Cour des Miracles et du monde de la truanderie doit beaucoup à Sauval. C'est par exemple le cas dans la description de la procession du pape des fous, « recrutée de tout ce qu'il y avait à Paris de marauds, de voleurs oisifs et de vagabonds disponibles »⁴⁴. Après avoir décrit l'Égypte, ouvrant la marche, Hugo évoque

(...) le royaume d'argot ; c'est-à-dire tous les voleurs de France, échelonnés par ordre de dignité ; les moindres passant les premiers. Ainsi défilaient quatre par quatre, avec les divers insignes de leurs grades dans cette étrange faculté, la plupart éclopés, ceux-ci boiteux, ceux-là manchots, les courtauds de boutanche, les coquillarts, les hubins, les saboueux, les calots, les francs-mitoux, les polissons, les piêtres, les capons, les malingreux, les rifodés, les marcandiers, les narquois, les orphelins, les archisuppôts, les cagoux ; dénombrement à fatiguer Homère. Au centre du conclave des cagoux et des archisuppôts, on avait peine à distinguer le roi de l'argot, le grand coësre, accroupi dans une petite charrette traînée par deux grands chiens.⁴⁵

La comparaison avec l'*Histoire et Recherches des Antiquités de la Ville de Paris* de Sauval fait apparaître la proximité d'Hugo avec sa source en même temps que son travail de dramatisation :

Pour les Argotiers, ce sont des pauvres que vous voyés aux foires, aux pardons et aux marchés : ils sont tant qu'ils composent un gros Royaume : ils ont un Roi, des Loix, des Officiers, des Etats, et un langage tout particulier (...). Leurs Officiers se nomment Cagoux, Archisuppôts de l'Argot, Orphelins, Marcandiers, Rifodés, Malingreux et Capons, Pietres, Polissons, Francsmitoux, Calots, Saboueux, Hubins, Coquillarts, Courteaux de boutanche. Leur Roi prend le nom ordinaire de grand Coësre, quelquefois de Roi des Thunes, à cause d'un scelerat appelé de la sorte, qui fut Roi trois ans de suite, et qui se faisoit traîner par deux grands chiens dans une petite charrette, et mourut à Bordeaux sur une roue.⁴⁶

Chez Hugo, le mouvement de la procession, que la syntaxe à retardement fait sentir, dessine les silhouettes, anime et incarne en une circonstance particulière, en un événement, la description générale de Sauval. En outre, Hugo gomme la référence explicite au langage de l'Argot. A la place et probablement conformément à l'état de la langue de son époque, différent de celui de Sauval, il recourt à une définition de ce que sont les argotiers, à savoir des « voleurs », laisse simplement parler, d'une part, ce mot d'argot, qui dénote justement aussi et depuis plus d'un siècle alors le langage des gueux, d'autre part, la cascade de termes argotiques, et rehaussés en noblesse et en dignité littéraire par la référence à Homère⁴⁷.

Dans d'autres cas, Hugo opère des transpositions énonciatives : il met en dialogue telle description ou telle liste pour en infléchir l'intention. Ainsi, le relevé disséminé des charges et revenus de Coictier dans les *Comptes de la Prévôté* se teinte d'ironie dans la bouche de Frollo qui les égrène⁴⁸. De même, la discussion entre Gisquette la Gencienne, Liénarde et Gringoire met en dialogue à propos de l'entrée dans Paris de Julien de Rovere, légat du pape Sixte IV et futur Jules II, en septembre 1480, l'évocation par la *Chronique scandaleuse* des festivités de

⁴³ Voir DU BREUL, *op. cit.*, p. 806 et Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), IV, 2, p. 241.

⁴⁴ *Ibid.*, II, 3, p. 143.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 143-144.

⁴⁶ Voir Henri SAUVAL, *op. cit.*, t. I, p. 514-516 (pour une description complète et une définition des termes). Voir également Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), p. 800-801, notes de la p. 143.

⁴⁷ Hugo inverse également l'ordre de l'énumération, et crée une gradation continûment progressive et croissante en raison de l'ordre hiérarchique qu'il prête à la procession. Il rajoute les « narquois », plus loin définis par Sauval, avant les « orphelins » et les « marcandiers » et après les « cagoux » et « archisuppôts ».

⁴⁸ Voir Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), V, 1, p. 270-271 et notes correspondantes.

l'entrée de Louis XI dans Paris, après son avènement, en 1461⁴⁹. A la dramatisation énonciative s'ajoute la transposition historique.

Telle page peut aussi servir de noyau matriciel pour un développement plus libre : *Le Bon Jugement de Madame la Vierge* est inspiré non pas d'une pièce de Gringoire, mais des festivités qui célébrèrent l'entrée dans Paris de « Madame la *Dauphine* », c'est-à-dire la même Marguerite d'Autriche, en juin 1483, et décrites par la *Chronique scandaleuse* :

(...) estoient préparés pour sa venuë trois beaux eschaffaux, en l'un desquels tout en haut estoit un personnage représentant le Roy comme Souverain. Au second estoient deux beaux enfans, un fils et une fille, vestus de damas blanc, faisant et représentant Mgr. le *Dauphin*, et maditte Damoiselle de *Flandres*. Et au tiers estage au dessous estoient deux personnages de mondit seigneur de *Beaujeu* et de Madame sa femme. (...) Et si y avoit aussi quatre personnages : c'est assavoir l'un de labour, l'autre de Clergé, l'autre de marchandise, et l'autre de Noblesse, qui tous dirent un couplet à icelle entrée.⁵⁰

La circonstance, proche de celle de l'action, élément esthétique essentiel comme le déclare Gringoire sous la plume ironique de Hugo⁵¹, commande l'identité des canevas des deux pièces, l'historique et la romanesque. Par de tels artifices, Hugo peut prétendre ainsi à une exactitude d'historien, capable de surprendre le lecteur, dépaysé.

Néanmoins, les textes de du Breul ou de Sauval ne sont pas contemporains de l'action romanesque, non plus que bien d'autres sources encore. Ces œuvres variées tendent un pont entre l'an 1482 et le lecteur, ajoutant le filtre d'autres époques et étageant par strates la vision historique. L'exotisme temporel de l'intrigue s'en bigarre, mais dans un même mouvement, l'archaïsme se fait plus accessible sous le poli des siècles. La couleur historique du roman y gagne en originalité. Et la métaphore du livre monument s'en enrichit également : comme sur le monument de pierre, chaque époque laisse sa marque dans le livre.

Parmi les sources non littéraires⁵², figurent aussi des sources scientifiques ou pseudo-scientifiques qui attestent tout autant que les historiques l'ampleur des lectures et la curiosité hugolienne. Le cri inaudible de Jehan Frolo du Moulin n'est pas celui des ombres virgiliennes, mais celui que décrit la science acoustique :

Sa bouche était toute grande ouverte, et il s'en échappait un cri que l'on n'entendait pas, non qu'il fût couvert par la clameur générale, si intense qu'elle fût, mais parce qu'il atteignait sans doute la limite des sons aigus, perceptibles, les douze mille vibrations de Sauveur ou les 8000 de Biot⁵³.

La double référence à Joseph Sauveur, un des fondateurs de l'acoustique musicale et à Biot, savant contemporain de Hugo, qui s'intéressa également à l'acoustique, se retrouve également dans le compte rendu de l'intervention de Savart sur la sensibilité de l'ouïe lors de la séance du 30 août 1830 de l'Académie des Sciences :

A mesure que le nombre des vibrations augmente, le son devient de plus en plus aigu, et il arrive un moment où il cesse d'être perceptible. Les physiiciens n'étaient pas d'accord sur le nombre de vibrations qui correspondent à cette limite supérieure. Sauveur pensait qu'à la limite il y avait douze mille oscillations, M. Biot un peu plus de huit mille (...).⁵⁴

Les préoccupations scientifiques de Hugo sont bien celles de son temps.

Quant à la réplique de Frolo à Coictier, « [m]ais croire à la clavicule, à la ligne pleine, et aux étoiles, c'est aussi ridicule que de croire avec les habitants du Grand Cathay que le

⁴⁹ Voir Jean DE ROYE, *Chronique scandaleuse*, in Philippe DE COMMYNES, *op. cit.*, t. II, p. 9 et p. 159, ainsi que Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), I, 2, p. 88-90 et notes correspondantes.

⁵⁰ Voir Jean DE ROYE, *op. cit.*, p. 170, ainsi que Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), I, 2, p. 92 et notes correspondantes.

⁵¹ « Ce qui convient pour un légat (...) ne convient pas pour une princesse. » (*Ibid.*, p. 89.)

⁵² Le cadre de la communication oblige à des choix, et je laisse de côté les sources littéraires.

⁵³ *Ibid.*, I, 5, p. 119.

⁵⁴ Voir le compte rendu de l'intervention de Savart sur la sensibilité de l'ouïe (Académie des Sciences, 30 août 1830), *Revue bibliographique pour servir de complément aux Annales des sciences naturelles*, 1830, p. 110.

loriot se change en taupe et les grains de blé en poisson du genre cyprin »⁵⁵, celle-ci semble tout droit provenir des *Observations sur l'état des Sciences naturelles chez les peuples de l'Asie orientale* par Abel Rémusat, lu à l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres en 1828, repris dans *Le Nouveau Journal asiatique*⁵⁶ et pris en note par Hugo. Comme Frollo, Rémusat se montre très critique. Il établit un lien entre la croyance chinoise en l'unité de la matière et l'alchimie, qui, rappelons-le, naît en Chine. Dans ce contexte, la « ligne pleine » renvoie au symbole graphique du yang. C'est alors autant la curiosité pour les choses de la nature que le goût pour l'ésotérisme qui se manifeste et qui fait écho à un projet esthétique plus large et auquel l'édition Folio se montre attentive, à savoir l'inscription au cœur de l'écriture romanesque d'une poétique de l'alchimie⁵⁷.

L'alchimie figure d'abord dans le roman comme une pratique médiévale et illustrée par des personnages historiques : « (...) je vous montrerai les parcelles d'or restées au fond du creuset de Nicolas Flamel, et vous les comparerez à l'or de Guillaume de Paris », dit Frollo au compère Tourangeau⁵⁸. Mais cette pratique ne s'éteint pas avec la modernité scientifique : elle perdure que ce soit avec Cambriel, qui aurait influencé la rédaction du roman,⁵⁹ ou plus tard, avec par exemple au début du 20^e siècle Fulcanelli, alchimiste déchiffreur de Notre-Dame de Paris⁶⁰.

Dans le roman, plusieurs personnages sont ainsi adeptes de la « science »⁶¹ : au compère Tourangeau qui lui demande : « quelle chose tenez-vous vraie et certaine ? » ; Frollo répond : « L'alchimie. »⁶² Sa cellule du cloître (V, 1) et plus encore celle de la tour de Notre-Dame (VII, 4) sont bel et bien des ateliers d'alchimiste. Hugo le souligne rapprochant le décor de la seconde d'une gravure de Rembrandt, également connue sous le titre « L'Alchimiste »⁶³ : livres, inscriptions sur les murs, ustensiles variés et peut-être même « poudre de projection » dans « quelques fioles de verre reléguées dans un coin » de la cellule du cloître⁶⁴. Le décor correspond aux attentes du lecteur et matérialise la science de Frollo. « [M]aître en Hermès » selon l'expression de Gringoire⁶⁵, il initie aussi Jacques Charmolue et le mystérieux abbé du bienheureux Martin, à savoir le roi Louis XI. Cette initiation repose sur « les fragments du livre d'Hermès que nous avons ici », comme par exemple « le symbole du Semeur »⁶⁶. Frollo en parle au roi, quand Charmolue, désireux de réussir sa quête, demande des explications sur « le jardinier de plate peinture qu'on voit en entrant dans l'église. » Il interroge son maître : « N'est-ce pas le Semeur ? »⁶⁷ Selon une tradition recueillie par Sauval, les monuments de Paris et en premier lieu la cathédrale Notre-Dame sont, pour les alchimistes,

⁵⁵ Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*. 1482, éd. cit. (Folio), V, 1, p. 276.

⁵⁶ Abel REMUSAT, « Observations sur l'état des Sciences naturelles chez les peuples de l'Asie orientale », *Le Nouveau Journal asiatique*, 2, août 1828, p. 91.

⁵⁷ Voir également Adrien GOETZ, préface citée, p. 39-49.

⁵⁸ Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*. 1482, *ibid.*, V, 1, p. 279 et p. 841, note 1 de la p. 260 (pour Guillaume de Paris alchimiste). Le Grand Œuvre aurait été réalisé par Flamel le 7 janvier 1382. Guillaume d'Auvergne (ou de Paris) fut évêque de Paris (1228-1249) et à ce titre, veilla au chantier de la cathédrale Notre-Dame, initié par l'évêque Maurice de Sully vers 1160.

⁵⁹ Voir par exemple Serge HUTIN, *L'Alchimie*, P.U.F., « Que sais-je ? », p. 57.

⁶⁰ FULCANELLI, *Le Mystère des cathédrales*, Nogent-le-Rotrou, Imprimerie P. Daupeley-Gouverneur, Paris, Librairie Jean Schemit, 1926 et *Les Demeures philosophales*, Imprimerie P. Daupeley-Gouverneur, Paris, Librairie Jean Schemit, 1930.

⁶¹ « Monsieur est de la science ? » demande Claude Frollo au compère Tourangeau (Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*. 1482, éd. cit. (Folio), V, 1, p. 271).

⁶² *Ibid.*, p. 275.

⁶³ *Ibid.*, VII, 4, p. 391 et note correspondante.

⁶⁴ *Ibid.*, V, 1, p. 269.

⁶⁵ *Ibid.*, II, 3, p. 146.

⁶⁶ *Ibid.*, V, 1, p. 278.

⁶⁷ *Ibid.*, VII, 5, p. 410.

un recueil de secrets à déchiffrer. De fait, les alchimistes ont pu utiliser les arts plastiques pour exposer leur savoir, d'autant que certains appartenaient à des corporations de bâtisseurs⁶⁸.

Le personnage de Gringoire traite également l'alliance de alchimie et de l'architecture. Disciple de Frolo, il est aussi « philosophe »⁶⁹ et au début du livre X, le lecteur le découvre féru d'architecture, ce qui n'est pas sans rapport avec l'alchimie :

Il s'occupait aussi de commenter le bel ouvrage de Baudry le Rouge, évêque de Noyon et de Tournay, *De cupa petrarum*, ce qui lui avait donné un goût violent pour l'architecture, penchant qui avait remplacé dans son cœur sa passion pour l'hermétisme, dont il n'était d'ailleurs qu'un corollaire naturel, puisqu'il y a un lien intime entre l'hermétique et la maçonnerie. Gringoire avait passé de l'amour de l'idée à l'amour de la forme de cette idée.⁷⁰

Cet engouement pour la pierre a valeur symbolique : il est l'image même de l'obsession des Philosophes pour la Pierre philosophale et fait écho au traitement du motif sous forme de *leitmotiv* dans le roman⁷¹. Mais le nouveau centre d'intérêt de Gringoire est présenté comme un effet de sa qualité d'esthète, de son caractère poète : il en vient à préférer le langage du savoir alchimique, recueilli par l'architecture, au savoir lui-même.

Car l'alchimie est indissociable d'un langage propre, et en cela, son art est l'analogue de l'architecture et de l'écriture, les deux grands réceptacles symboliques de la pensée humaine selon « Ceci tuera cela » (V, 2). L'œuvre alchimique devient alors une figure possible pour l'œuvre architecturale et le livre. Ainsi, aux temps du règne de l'architecture, « [to]us les autres arts obéissaient et se mettaient en discipline sous l'architecture. C'était les ouvriers du grand œuvre. »⁷² Quant à l'avènement de l'imprimerie, elle est décrite en ces termes chimiques quelques pages auparavant : c'est « la pensée humaine, volatilisée par la presse, [qui] s'évapor[e] du récipient théocratique. »⁷³ Par ce réseau métaphorique adossé à une utilisation au propre de l'alchimie, le roman suggère son analogie avec la cathédrale dont il porte le nom : comme elle, il présente des figures d'alchimie et comme elle, il recueille la pensée humaine. Il accomplit ainsi le programme de « Ceci tuera cela », le remplacement du monument de pierre par le livre, qui en reprend le nom pour titre. Le recours à une symbolique alchimique ésotérique achève la substitution en conservant à l'alchimie et à la cathédrale, qui en est un autre livre, leur caractère mystérieux.

Certains motifs simples, récurrents, relèvent de cette symbolique. Le cercle⁷⁴ ou la rose peuvent représenter de l'Œuvre ; l'œuf, la chambre ou la prison, la cornue philosophique. Parfois la métaphore est plus spécifique. Dans « Grès et cristal » (IX, 4), les deux vases de fleurs que Quasimodo offre à Esmeralda sont bien sûr une allégorie évidente de la laideur, solide de Quasimodo, et de la beauté, trompeuse de Phœbus. Mais leurs matières respectives possèdent une pertinence en alchimie qui distingue deux modes opératoires possibles pour le

⁶⁸ Voir Henri SAUVAL, *op. cit.*, t. III, p. 55-57 (la réplique de Charmolue sur le Semeur est une transposition d'une notation de Henri Sauval, *ibid.*, p. 56) et Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), p. 843-844, note 2 de la p. 261 et p. 849, note 3 de la p. 848.

⁶⁹ Le roman relève en Gringoire cette qualité avec une telle insistance qu'il invite le lecteur à prêter également au terme son acception ésotérique.

⁷⁰ *Ibid.*, X, 1, p. 551-552. La note correspondante contient une erreur. La coupe des pierres (« *cupa petrarum* ») est une partie de l'architecture, liée à la stéréotomie, qui considère « l'art de tailler les pierres qui entrent dans la construction d'un édifice » (*Dictionnaire de l'Académie*, 6^{ème} édition, 1832-1835). Et si « *cupa* » peut désigner la cabaretière ou le tonneau, le titre humoristique à la manière rabelaisienne serait plutôt « de la cabaretière des Pierres » ou « du tonneau de pierres » - lectures peu probables. Néanmoins l'invention d'un titre rappelle la manière de Rabelais, autre écrivain de l'alchimie, dont le double Alcofribas Nasier est un autre « abstracteur de quinte essence ».

⁷¹ Le nom de Perrette Callebotte, retenu par Hugo, en fournit un exemple : voir *supra*.

⁷² Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris. 1482*, éd. cit. (Folio), V, 2, p. 287.

⁷³ *Ibid.*, p. 281.

⁷⁴ Voir Adrien GOETZ, préface citée, p. 38.

Grand Œuvre. La « voie sèche » ou « voie royale », très rapide (environ quatre jours) mais plus dangereuse, nécessite un creuset en grès ou du moins en terre ; la « voie humide », beaucoup plus longue (souvent quarante jours), et plus fréquemment pratiquée, requiert une cornue de cristal.⁷⁵ Hugo recourt également aux figures du tarot bohémien qui passe pour un *compendium* alchimique⁷⁶ : lorsqu'Esmeralda apparaît aux yeux de Gringoire (II, 3), se trouvent réunis divers types correspondant à des arcanes majeures du tarot, le fou, le pape, le bateleur, l'empereur. S'y ajoute le souvenir de les lames du chariot avec le brancard, de la justice avec le gibet, de l'ermite avec la sachette, et de la force, qui représente une vierge domptant un lion, couple repris dans celui d'Esmeralda (qu'on peut aussi associer à la Reine d'épée) et de sa chèvre⁷⁷. Selon la symbolique alchimique, le fou représente l'étape de la sublimation ; il correspond au premier état du Mercure (la majuscule signale la distinction entre les métaux courants et les principes alchimiques qui désignent des qualités de la matière), un des trois principes permettant d'obtenir la pierre philosophale. Il est aussi une figure de l'alchimiste. Le bateleur est l'image du Rebis non fixé : le Rebis (du latin, « chose double ») est un autre nom pour la matière de la pierre philosophale car elle est double en ce qu'elle associe le Mercure et le Soufre, le principe féminin au masculin (que peut symboliser l'empereur) ; le Rebis est aussi une image de l'initié. Quant au pape, il possède les attributs du lion rouge, c'est-à-dire du Mercure philosophique, de la matière préparée pour la fabrication de la pierre philosophale. Cette lame est aussi un emblème de l'union du Soufre et du Mercure, réalisée par le Sel, dans le mariage philosophique d'où naît la Pierre. Ses trois couronnes figurent les trois étapes du Grand Œuvre, ou Grand Magistère, l'Œuvre au noir, au blanc et au rouge. Ainsi Frollo, domptant le pape Quasimodo, s'affirme-t-il en grand maître de l'hermétique aux yeux de son disciple herméneute. Au delà de la simple figuration symbolique, les personnages et leurs relations revêtent une signification alchimique ainsi que Denis Augier s'est attaché à le montrer⁷⁸.

Les personnages peuvent être associés aux différentes étapes de la progression de la quête : Quasimodo représenterait la matière première, imparfaite et Esmeralda, que tous désirent, et dont tout particulièrement Frollo est jaloux, la Pierre des Philosophes. Elle porte le nom de l'émeraude, qui peut dénoter la Pierre dans le langage des alchimistes ; et pour preuve, mais de manière humoristique, elle fait « pleuv[oir] », par son art, de l'or sous forme de « grands-blancs, (...) petits-blancs, (...) targes, (...) liards-à-l'aigle »⁷⁹. Son nom évoque aussi la « Table d'Emeraude », le livre des Philosophes par excellence, prétendument œuvre d'Hermès Trismégiste⁸⁰. Quant à Frollo, dont le nom est l'anagramme de « or fol », il figurerait le Mercure. Cependant, son état de prêtre l'associe aussi au Sel, qui assure la cohésion entre Mercure et Soufre, autrement dit, selon une métaphore ésotérique, les noces de la « Reine » et du « Roi ». Ainsi, le rendez-vous galant entre Phœbus et Esmeralda chez la Falourdel, que permet Frollo par sa pièce donnée au capitaine, et auquel il assiste également, pourrait s'interpréter comme une variation romanesque et allégorique sur le thème alchimique des noces alchimiques, réalisées dans l'œuf philosophique, parfois appelé « chambre

⁷⁵ Voir Victor HUGO, *ibid.*, p. 909-910, note 1 de la p. 529.

⁷⁶ Voir *ibid.*, p. 798, note 2 de la p. 138.

⁷⁷ Voir *ibid.*, p. 803, note 2 de la p. 147.

⁷⁸ Denis AUGIER, « L'or et l'émeraude. Sur la signification alchimique de quelques personnages de *Notre-Dame de Paris* », *Romanic Review*, 89-2, 1998, p. 199-205.

⁷⁹ Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*. 1482, éd. cit. (Folio), II, 3, p. 140. Ce traitement vulgaire de l'alchimie comme moyen de s'enrichir revient à plusieurs reprises dans le roman, et n'est pas non plus sans rappeler Rabelais : le filou Panurge déclare posséder « une pierre philosophale qui [lui] attire l'argent des bourses, comme l'aymant attire le fer » (RABELAIS, *Pantagruel*, in *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, chapitre XVII, p. 277.)

⁸⁰ La *Table d'Emeraude*, texte bref, apparu en Europe au 12^{ème} siècle, est censé condenser les secrets de la science des alchimistes.

nuptiale ». La rougeur d'Esmeralda est mentionnée très vite et avec insistance : « La jeune fille était rouge, interdite, palpitante. Ses longs cils ombrageaient ses joues de pourpre. (...) Phœbus (...) dépos[a] sur son beau cou ployé un baiser qui fit redresser la jeune fille, écarlate comme une cerise. »⁸¹ Or la couleur rouge appartient au dernier stade de Grand Magistère, l'Œuvre au rouge. Mais son apparition n'est pas toujours gage de réussite : si l'alchimiste a trop poussé le feu, métaphorisé en l'occurrence par la passion amoureuse, alors le rouge apparaît trop précocement, signe que tout est alors à recommencer. L'échec alchimique redouble ainsi l'échec érotique.

Plusieurs autres épisodes du roman se prêtent au même type de lecture : l'emprisonnement d'Esmeralda évoque par exemple l'Œuvre au noir et sa nuit saturnienne ; et plus généralement, les scènes de martyre ou de supplice, la préparation de la matière. La fin du roman présente une magnifique orchestration symbolique à partir de la cathédrale devenue athanor. Le thème de l'obscurité, exprimé par la nuit, dans laquelle s'ouvre, au livre X, l'épisode du siège de la cathédrale, chambre et prison d'Esmeralda, suggère d'abord la première phase du Magistère, à savoir l'Œuvre au noir. Celle-ci est également symbolisée par Clopin en Faucheur⁸², selon la lame du tarot qui représente la mort mais aussi la phase de la putréfaction ou phase de dissolution de la matière correspondant à l'Œuvre au noir. Le foyer allumé par Quasimodo et le plomb fondu qui sort des gouttières de Notre-Dame en figurent le moyen et l'opération. Puis, au livre XI, l'aube succède à la nuit, comme l'Œuvre au blanc à l'Œuvre au noir. La lumière, la brume, les vapeurs, sont autant d'éléments qui signalent l'avancée du Magistère⁸³. Esmeralda est devenue une blanche silhouette comme le note avec insistance le titre du chapitre emprunté à Dante, « *La creatura bella bianco vestita* »⁸⁴. Puis, le martyre, la métamorphose, la mort et la décomposition des corps des protagonistes marquent la progression des opérations et préludent au « mariage » final, enfin réalisé, à l'ultime chapitre, « Le mariage de Quasimodo », le Roi, et de la Reine, Esmeralda : dans le noir du sépulcre aux « crânes blancs », luisant sous la lune⁸⁵, la transformation en une « poussière », dernier mot du livre, figure l'obtention de la Pierre sous forme de poudre de projection.⁸⁶

L'analogie entre l'alchimie et le livre conjuguée à la réussite ultime de l'Œuvre dit celle du roman lui-même. Et de fait, Hugo laisse paraître dans le *Journal des Débats* du 27 novembre 1835, à propos de la double publication du roman chez Renduel (1835-1836), qu'elle fut tirée à 11000 exemplaires et achetée par Renduel pour 60000 francs. La somme correspondrait sans doute aussi à l'achat pour réédition des sept drames, de *Cromwell* à *Angelo*⁸⁷. Mais elle exprime bien cette même idée d'un succès analogue à celui de l'alchimiste, dont la preuve est l'or amassé. Comme l'alchimiste, qui produit de l'or vulgaire et se veut un Philosophe, comme Esmeralda, amoureuse Phœbus, image même de cet or vulgaire, mais également capable de transfigurer la réalité par son chant et sa danse, l'artiste demeure un être double et mystérieux.

⁸¹ Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*. 1482, éd. cit. (Folio), VII, 8, p. 430 et p. 432.

⁸² Voir *ibid.*, X, 7, p. 641.

⁸³ Voir *ibid.*, XI, 2, p. 688.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 684.

⁸⁵ Voir *ibid.*, 4, p. 699.

⁸⁶ Voir *ibid.*, p. 700 et note correspondante. Cette réussite est préfigurée par le couple de giroflées, couleur rouge et or, poussées dans une gouttière de Notre-Dame (voir *ibid.*, 2, p. 689 et note correspondante).

⁸⁷ Voir Flavien MICHAUX, art. cit.