

***Quatrevingt-Treize* de Victor Hugo**
entre invention archéologique et recherche romanesque

Chantal Brière

Paru dans Actes du colloque *La plume et la pierre, L'écrivain et le modèle archéologique au XIX^e siècle*, juillet 2006, textes rassemblés et présentés par Martine Lavaud, Lucie éditions pour Champ Social éditions, Nîmes, 2008, coll. « Essai littérature », p. 411-430.

« Questionner un édifice de près, vous le savez, c'est ma manie¹. » S'il excuse ainsi auprès de son correspondant la fréquence autant que la longueur de ses descriptions, Hugo, voyageur du *Rhin*, ne cherche nullement à s'amender et, « poète par aspiration, archéologue par sympathie », il poursuit son cheminement comme ses digressions « d'archéologue et de curieux », obéissant « à son instinct d'antiquaire et à son instinct de songeur² ». Cette motivation répétée à l'envi exclut un point de vue univoque – occasionnellement archéologue, Hugo reste éternellement poète - et rappelle que sa passion pour les édifices unit dans un enrichissement mutuel sa vie et son œuvre : touriste dès les années 20, de 1835 à 1848 membre du *Comité des monuments historiques* créé par François Guizot, dessinateur inspiré, infatigable pourfendeur de spéculateurs et d'architectes restaurateurs incompetents, il cède à la tentation de ce que son compagnon de voyage, Charles Nodier, appelait le « démon Ogive³ ».

Un demi-siècle sépare *Han d'Islande* de *Quatrevingt-Treize*. Du premier roman de 1823 surgissent les ruines fantastiques des manoirs de Norvège et la silhouette d'un personnage étrange, le « concierge archéologue » Spiagudry, philologue, antiquaire et gardien de la morgue. Au cœur du roman de la Révolution, paru en 1874, se dresse la Tourgue, l'ultime édifice imaginé par Hugo auquel le nom de l'archéologue normand Auguste Le Prévost, membre lui aussi du *Comité des monuments historiques* et mort en 1859, prête une forme d'authenticité. Qu'il joue de la caricature ou du mimétisme scientifique, aucun des romans de Hugo ne raconte l'aventure d'une découverte à la manière d'une archéofiction ni ne choisit comme protagoniste un archéologue ; cependant l'œuvre romanesque accueille le questionnement archéologique, sorte d'invariant dans la représentation de l'Histoire. Les chapitres digressifs de *Notre-Dame de Paris* exhument le passé architectural de la capitale et déchiffrent dans l'écriture monumentale, qui fut première, l'histoire de l'humanité. Pour

mettre en scène l'histoire plus récente, en l'occurrence la catastrophe de l'épopée napoléonienne, l'auteur des *Misérables* parcourt le champ de bataille de Waterloo et en interroge les vestiges. *Les Travailleurs de la mer* s'ouvrent sur *L'Archipel de la Manche*, monographie préliminaire qui met en place dans une vaste reconstitution géologique et historique le lieu d'exil qui sert de cadre à la fiction. Pour le lecteur de *L'Homme qui rit* est reconstituée la vieille salle de la chambre des Lords au temps de la reine Anne afin que le Passé n'ait plus pour synonyme l'Ignoré⁴. Vestiges, ruines, traces et inscriptions donnent au discours sur l'Histoire la précision de leurs contours en même temps qu'ils ouvrent le champ infini des lectures et des interprétations. Dans *Quatrevingt-Treize* la place accordée à l'archéologie ne semble pas prééminente, notre propos porte cependant sur ce roman à la suite d'un constat : en inscrivant la représentation de l'année terrible de la Révolution dans un espace romanesque symboliquement distribué entre un édifice qui n'existe plus, la salle des Tuileries où siège la Convention, et un édifice qui n'existe pas, la Tourgue, une bastille vendéenne, le romancier revendique haut et fort sa compétence à « parler du passé au présent »⁵. Pour ce faire il en déchiffre les traces, au besoin les invente, les fabrique pour les faire revivre puis les effacer. Au lecteur, « archéologue par sympathie », de décrypter ces fragments d'Histoire auxquels se mêlent les indices du drame et les signes à peine brouillés d'un affleurement autobiographique. Ce sont les trois strates que nous allons explorer.

A une date éponyme, *Quatrevingt-Treize*, qui concentre les événements du roman répond une division tripartite de l'espace, symbole de la déchirure nationale : « En mer », la première partie, se lit comme une ouverture vers l'extériorité d'où viendra la menace étrangère pour les uns, le salut pour les autres ; « A Paris » et « En Vendée », deuxième et troisième partie, ancrent dans des limites géographiques et sociologiques l'affrontement idéologique. Un haut lieu se distingue comme sommité de l'une et l'autre France : la salle de la Convention dans le château des Tuileries où se réunit l'Assemblée et une forteresse féodale, fief de la famille Gauvain. Pour décrire la salle des Tuileries, disparue depuis l'incendie de 1871, Hugo a recours aux documents et en particulier à différentes gravures⁶. Il exploite ses sources en historien tout en donnant à sa description la dynamique d'un parcours visuel :

Ce qui, en entrant, frappait d'abord le regard, c'était entre deux larges fenêtres une haute statue de la Liberté. [...]

Cette salle, peu éclairée le jour par de pâles fenêtres, mal éclairée, quand venait le crépuscule, par des flambeaux livides, avait on ne sait quoi de nocturne.⁷

Le commentaire historique ou esthétique prolonge la sélection des éléments remarquables opérée par le regard du narrateur :

Quarante-deux mètres de longueur, dix mètres de largeur, onze mètres de hauteur, telles étaient les dimensions de ce qui avait été le théâtre du roi et de ce qui devint le théâtre de la révolution. L'élégante et magnifique salle bâtie par Vigarani pour les courtisans disparut sous la sauvage charpente qui en 93 dut subir le poids du peuple.⁸

La salle de la Convention offrait le plus complet spécimen de ce que les artistes ont appelé depuis « l'architecture messidor » ; c'était massif et grêle. Les bâtisseurs de ce temps-là prenaient le symétrique pour le beau.⁹

Voir et savoir sont indissociables dans la reconstitution textuelle. Mais dans le même temps l'existence attestée du lieu autorise les images poétiques et l'amplification épique d'une relecture mythique de l'Histoire. La Convention présentée comme « la grande cime » officie dans un « lieu terrible¹⁰ » qui a banni les fastes passés : « c'était quelque chose comme Boucher guillotiné par David¹¹ ».

Dans la mise en scène de la Tourgue s'impose d'emblée le procédé inverse puisque l'édifice imaginaire prend forme dans le discours scientifique d'un voyageur archéologue qui explore, nomme et interprète les ruines rencontrées sur son chemin. Romanesque, l'invention de la Tourgue est aussi archéologique et l'expansion descriptive qui la définit tend vers la démonstration savante, méthodique et exhaustive, l'exposition d'un savoir spécialisé.

La division du roman en parties, livres et chapitres accorde aux deux bâtiments une place parfaitement circonscrite : l'édifice parisien a pour cadre la troisième partie du chapitre « La Convention », inclus dans le livre du même nom. Dans ce dispositif gigogne, la salle apparaît comme l'enveloppe matérielle de ce « point culminant de l'histoire¹² », réceptacle provisoire dans lequel « la France a fait de l'éternel¹³ ». Par souci d'exhaustivité et de véracité, le romancier historien verse au dossier de la « minute sanglante¹⁴ » une vue des lieux du pouvoir de la même manière qu'il mêle aux personnages romanesques les portraits des grandes figures révolutionnaires et leur antagonisme idéologique. Cependant le cadre ainsi posé ne s'ouvrira pas et restera un simple horizon référentiel de la narration.

La forteresse vendéenne fait, quant à elle, l'objet d'un chapitre entier dont le titre la désigne comme spécimen architectural anonyme : « Une bastille de province ». Ce chapitre se divise en sept sections numérotées et intitulées : la première donne le nom de l'édifice et de sa partie la plus ancienne, « La Tourgue », puissant donjon médiéval, les suivantes inventorient les différentes parties du bâtiment selon un agencement vertical, des oubliettes de la crypte au grenier, en passant par le pont-châtelet, véritable trait d'union entre le moyen âge et les

époques ultérieures. Sorte de monographie, délimitée dans la typographie – un chapitre clos et énumératif – et délimitée dans la chronologie puisque la Tourgue est découverte quarante ans après les faits tragiques dont elle a été le théâtre, le texte marque une rupture générique dans la continuité narrative, distinguant l'édifice comme un monument dans son environnement, et l'accès au lieu mime l'accès au sens. Le voyageur, très vite relayé par une instance narrative supérieure, découvre la ruine, parcourt son volume et reconstitue son plan :

Du haut en bas, aucun diaphragme ; pas de toit, pas de plafonds, pas de planchers, des arrachements de voûtes et de cheminées, des embrasures à fauconneaux, à des hauteurs diverses, des cordons de corbeaux de granit et quelques poutres transversales marquant les étages, sur les poutres les fientes des oiseaux de nuit, la muraille colossale, quinze pieds d'épaisseur à la base et douze au sommet, çà et là des crevasses, et des trous qui avaient été des portes, par où l'on entrevoyait des escaliers dans l'intérieur ténébreux du mur.¹⁵

La béance offerte au premier regard se comble progressivement grâce au savoir archéologique et les hypothèses de lecture reconstruisent l'édifice et en révèlent l'usage. Le détail date ou explique l'ensemble : les « impostes à oreillons » des baies déterminent l'âge de la tour, des ornières sillonnant les murs de l'oubliette témoignent des supplices qui s'y pratiquaient et la chambre souterraine sans aucune ouverture donne une réalité au mot *cul-de-basse-fosse*. Reconstitution qui s'opère au mépris parfois de toute logique ou au profit d'un certain humour puisque la description s'arrête sur des détails qu'aucun vestige n'est véritablement en mesure de révéler. Ainsi en est-il des « longues fenêtres à petites vitres en verre de Bohême, des pilastres entre les fenêtres, des médaillons dans le mur », des « six bustes de marbre, Hermolaüs de Byzance, Athénée, grammairien naucratique, Suidas, Casaubon, Clovis, roi de France, et son chancelier Anachalus », bustes qui ornent la bibliothèque comme « la figure de saint Barnabé » orne la porte du grenier et surmonte un dicton populaire élevé au rang d'inscription latine : *Barnabus sanctus falcem jubet ire per herbam*¹⁶. Autant d'infractions à la rigueur scientifique et de concessions à l'imaginaire.

Cependant pour gagner en crédibilité, la description privilégie l'élément caractéristique qu'il s'agisse de détails topographiques et géologiques qui incluent l'édifice dans un site ou d'analogies avec des lieux similaires réels :

On avait construit cette citadelle sur un de ces gros blocs de schiste qui abondent entre Mayenne et Dinan [...].

La tour était toute la forteresse ; sous la tour le rocher, au pied du rocher un de ces cours d'eau que le mois de janvier change en torrents et que le mois de juin met à sec.¹⁷

Instruments indispensables à la recherche d'une adéquation entre les mots et les choses, les termes techniques apparaissent bien comme des « instruments de préhension¹⁸ ». Aussi la précision lexicale omniprésente, insistante parfois, fonde-t-elle la légitimité du romancier à saisir le monde. Rappelons que le souci premier de Hugo, membre du *Comité des monuments historiques*, avait été l'établissement d'un glossaire, complété au besoin d'illustrations, afin d'exclure tout risque d'imprécision et d'erreur dans l'emploi de la terminologie architecturale¹⁹.

Par la nature même de sa caractérisation, la Tourgue « lézardée, sabordée, balafrée, démantelée²⁰ » se rattache à l'Histoire alors même qu'elle ne lui appartient pas. Ainsi procédait-on pour toute fabrique. Son apparition comme « [u]ne bastille de province » suffit à faire d'elle le double de la prison parisienne prise d'assaut et détruite en 1789, scène fondatrice que Hugo n'a jamais composée et que le roman évoque par brèves allusions : « 89, la chute de la Bastille, la fin du supplice des peuples » ou « Palloy, l'architecte qui avait exploité la démolition de la Bastille²¹ ». La Tourgue, « vieille bastille des Gauvain », symbole de la féodalité, subit le même sort et sa destruction met un terme à une évolution historique inscrite dans la pierre. Le système de défense et les lieux carcéraux de l'ouvrage médiéval rappellent les châteaux de Vianden et de Bouillon visités par Hugo en 1862 et 1863. Ses passages secrets l'apparentent même à une origine antique plus lointaine qui lui sert de modèle :

On voit encore aujourd'hui de ces portes-là dans les mystérieuses cités de l'Anti-Liban, échappées au tremblement des douze villes sous Tibère.²²

En se civilisant la citadelle a affaibli son système défensif pour privilégier le confort et la recherche esthétique. L'histoire architecturale de la Tourgue ressemble à celle de la noblesse, devenue noblesse de cour au Grand Siècle, toute-puissante sur ses terres mais soumise au pouvoir royal. La tour domine et effraie ; en copiant Versailles l'élégant pont-châtelet qui lui a été adjoint trahit une vulnérabilité qui n'est pas seulement architecturale.

L'enquête archéologique initie donc une lecture du monument, lecture d'une histoire de France pétrifiée depuis le moyen âge jusqu'à la déchirure qui donna naissance au XIX^e siècle, lecture qui conduit de la matière au symbole. C'est l'exemplarité de l'édifice imaginaire qui garantit sa valeur historique et conduit presque naturellement à une symbolisation. Le livre final, « Féodalité et révolution », en est l'aboutissement et sa mise en scène du face à face entre la Tourgue, « monstre de pierre » et la guillotine, « fille du donjon²³ », par métaphores architecturales interposées dit combien les crimes de l'Ancien

Régime ont enfanté ceux de 93 et à quel point la violence révolutionnaire se justifie si elle ne s'excuse pas.

Ainsi la matérialité de ce château en ruines inventé par Hugo vaut réalité au regard de l'Histoire ou réalisme en régime romanesque. Pour le romancier l'archéologie constitue une « entrée en matière » de l'Histoire, au premier sens de l'expression. Les mots qui ont bâti ce lieu ont la présence opaque des pierres, une présence que Hugo a transposée dans un dessin de 1876 intitulé *La Tourgue en 1835*, parachevant d'une certaine manière sa démarche d'archéologue et donnant un équivalent tangible aux documents iconographiques historiques utilisés pour l'évocation de la Convention. Retour en arrière pour le voyageur antiquaire, anticipation narrative pour le lecteur, la description de la Tourgue se présente à la fois comme une reconstitution archéologique à même de hisser la fiction au niveau de l'Histoire, et comme le balisage d'un récit à venir dont la forteresse sera partie prenante. La double postulation est toujours bien présente : l'archéologue n'évince pas le poète.

Sur l'édifice apparaissent mêlées les traces de l'Histoire et celles du drame fictionnel, entrelacs récurrent chez Hugo qui figure de manière exemplaire l'ambition du roman historique. L'observation scrupuleuse de la Tourgue révèle l'aventure de l'édifice qui en porte des séquelles car le plan de l'édifice est aussi plan de bataille et les sections numérotées du chapitre définissent autant la configuration des lieux que les phases de l'assaut qui l'anéantiront. La destruction complète a pour origine une brèche, « une blessure profonde par où les assiégeants avaient dû pouvoir entrer », blessure fatale après de multiples impacts de mitrailles que l'œil expert reconnaît comme n'étant pas tous « du même temps », mais ayant marqué le donjon « depuis les boulets de pierre du quatorzième siècle jusqu'aux boulets de fer du dix-huitième²⁴ ». Si le rez-de-chaussée témoigne encore de la violence de l'assaut, les étages supérieurs portent les stigmates d'un siège et d'un incendie. Vestige unique du pont-châtelet, la charpente calcinée arrête le regard et renvoie à des exactions historiques similaires : incendie de la bibliothèque d'Heidelberg et de celle de Strasbourg. Scénarios narratifs fréquents chez Hugo, incendie et assaut accordent à l'édifice un réel statut d'actant : le drame s'adapte au lieu, l'englobe et le modifie. Pour conter l'histoire de la Tourgue, Hugo commence par la fin et annonce la catastrophe encore visible pour la rendre plus lisible. La mémoire du lecteur est sollicitée par des détails de la description architecturale, véritable « lieu-dit » textuel où se dépose le sens en attente d'une interprétation. Dans le dessin de l'édifice s'organisent les lignes de fuite de la narration.

L'auteur comme les constructeurs fictifs procèdent par anticipation et la conception même de l'édifice programme l'événement :

Pourtant les constructeurs du pont avaient pris quelques précautions. Premièrement, ils avaient prévu l'incendie ; au-dessous des trois fenêtres du côté aval, ils avaient accroché transversalement, à des crampons qu'on voyait encore il y a un demi-siècle, une forte échelle de sauvetage ayant pour longueur la hauteur des deux premiers étages du pont, hauteur qui dépassait celle de trois étages ordinaires ; deuxièmement, ils avaient prévu l'assaut ; ils avaient isolé le pont de la tour au moyen d'une lourde et basse porte de fer ; [...]²⁵

La lecture archéologique a donc partie liée avec le déroulement narratif et s'appuie sur les éléments clés de la poétique romanesque : le temps, l'espace et les personnages, tripolarité qui pour être conventionnelle n'en est pas moins opératoire. La présence de l'édifice permet une mise en perspective temporelle : date et durée définissent un rapport au temps historique, indices anaphoriques et cataphoriques au temps romanesque, rapport que l'antropomorphisation de l'édifice traduit de manière plus pathétique en termes de vie et de mort. Quarante ans après le drame – 1833 – et quarante ans avant sa mise en récit – 1873 –, le voyageur rencontre le cadavre de la Tourgue ou son fantôme. Recomposer son histoire le ramène à la tragédie de 93 avant de remonter à sa naissance au neuvième siècle et de revenir au temps de l'écriture qui enregistre sa disparition totale :

Cette ruine est aujourd'hui tout à fait démolie, et il n'en reste aucune trace.
[...]

La Tourgue, qui il y a quarante ans était une ruine et qui aujourd'hui est une ombre, était en 1793 une forteresse. C'était la vieille bastille des Gauvain, gardant à l'occident l'entrée de la forêt de Fougères, forêt qui, elle-même, est à peine un bois maintenant.²⁶

Jalonnée de repères intermédiaires comme l'insolite déblayement de la crypte par Auguste Le Prévost en 1855, la diachronie met en relation la présence et l'absence, le souvenir et l'oubli, l'analyse autant que le ressenti.

Quant au lieu, déchiré par l'explosion et réduit à néant par l'incendie, il présente tous les signes de ce que Guy Rosa appelle « l'historicité de l'intime²⁷ » : la prise de cette « bastille de province » reproduit l'histoire de l'intérieur au sens que Pierre Larousse donne à l'expression dans l'article « Archéologie » de son *Grand Dictionnaire Universel* qui oppose les historiens attachés aux « faits généraux de la politique, de la guerre, des révolutions, [...] aux événements remarquables qui dessinent en grand les figures des peuples, en un mot au côté dramatique et extérieur de la vie des sociétés » aux archéologues qui font « pénétrer dans l'intérieur, dans le fond de cette vie²⁸ », au même titre que *le Massacre de saint Barthélémy*

est commis « en privé » par trois petits enfants qui mettent en pièces un précieux in-quarto ainsi intitulé, trésor de la bibliothèque dans laquelle ils sont prisonniers.

La lézarde au flanc de la forteresse déchire de « l'intérieur » une famille noble aux idéaux opposés : le marquis de Lantenac organise la lutte vendéenne, son petit-neveu Gauvain commande aux troupes républicaines, comme elle déchire une nation en proie à une guerre plus que civile²⁹. Dans le conflit fratricide, sacrifier ou sauver le bâtiment dépend de la nature du lien entre le personnage et l'édifice : le premier « qui avait surtout habité Versailles » voit dans la forteresse un refuge inexpugnable, le second considère avec émotion le « manoir de famille », « cette muraille vénérable qui l'avait protégé enfant³⁰ » ; entre eux Cimourdain, ancien prêtre et précepteur de Gauvain, gagné à la Révolution, respecte le côté civilisé du lieu, la bibliothèque où il a formé son élève, et en méprise le côté barbare, la tour gothique, emblème des siècles d'oppression et d'obscurantisme. Sentimental ou idéologique, ce lien interne à la fiction dit sur le mode de l'intime la dichotomie de l'époque révolutionnaire qui a détruit nombre d'édifices au nom du passé et en a préservé d'autres au nom de la nation et de ce qui ne se nommait pas encore le patrimoine.

Enfin si dans la construction romanesque, la description archéologique est dépositaire du savoir, elle n'en a pas l'exclusivité et entre en concurrence ou en résonance avec d'autres voix qui impliquent les personnages. Cette polyphonie orchestre également la dramatisation du lieu. En effet, la Tourgue est objet de discours bien avant sa présentation technique et exhaustive. Au début du roman, le savoir empirique du paysan vendéen Halmalo la réduit à un schéma, matrice de la description et des péripéties ultérieures :

- Si je connais la Tourgue ! Le gros château rond qui est le château de famille de mes seigneurs ! Il y a une grosse porte en fer qui sépare le bâtiment neuf du bâtiment vieux et qu'on n'enfoncerait pas avec du canon. C'est dans le bâtiment neuf qu'est le fameux livre sur saint Barthélémy qu'on venait voir par curiosité.³¹

Ce croquis initial caractérise la forteresse et fixe l'image que la narration multipliera et reproduira en situation : grâce au schéma sommaire personnage et lecteur sont en mesure, en différents moments de l'intrigue, d'identifier l'édifice avant même que le narrateur ne juge indispensable pour la clarté de l'ensemble de livrer une version plus élaborée dont la première étape sera la découverte archéologique et la seconde l'analyse historique. Connaissance et reconnaissance réunissent les actes et les paroles et, dans un effet d'écho, une semblable conclusion met un terme aux deux types de description : « Voilà ce que c'est que la Tourgue » dit Halmalo, « Voilà ce que c'était que la Tour-Gauvain, dite la Tourgue³² » confirme le narrateur. Le dialogue des savoirs intervient au sein même de la description archéologique.

Comme l'archéologue Auguste Le Prévost, le voyageur narrateur déblaise les décombres de la crypte pour comprendre l'essentiel de la ruine qui s'offre à lui, mais très rapidement son point de vue s'estompe au profit d'un savoir surplombant et théorique. Le discours retourne à son point d'origine, l'auteur rappelle irrésistiblement son autorité et, selon un procédé déjà éprouvé dans le chapitre « Paris à vol d'oiseau » de *Notre-Dame de Paris*, la description de l'édifice s'achève par un résumé aussi succinct que le texte qui précède était minutieux :

Ainsi une haute et large tour, à six étages, percée çà et là de quelques meurtrières, ayant pour entrée et pour issue unique une porte de fer donnant sur un pont-châtelet fermé par un pont-levis ; derrière la tour, la forêt ; devant la tour, un plateau de bruyères, plus haut que le pont, plus bas que la tour [...].³³

Affirmation de l'arbitraire de « celui qui écrit ce livre » qui peut certes user du discours de l'archéologue mais sans exclusive et en l'inféodant systématiquement au dessein de sa construction romanesque.

Ainsi loin de figer l'édifice dans l'examen de ses ruines, la description archéologique renforce-t-elle sa place au sein de la dynamique narrative. Caution de l'histoire autant que programmation de la fiction, elle semble explorer encore une strate plus profonde et plus secrète.

Hugo eut ce don d'attacher à son nom des idées qui préexistaient à son œuvre mais qu'il sut graver dans les esprits par la netteté de ses images. L'analogie entre architecture et écriture, le livre de pierre et la pensée édifice, appartiennent à ces références qui caractérisent de manière définitive l'originalité de l'auteur. De ce point de vue l'archéologie semble jouer le rôle de ce que Philippe Hamon appelle un « opérateur métaphorique » de l'Histoire mais également du destin collectif et individuel. Dans les ruines de la Tourgue se devinent les traces d'un moi que l'œuvre n'a jamais dévoilé dans les règles de l'art et du genre : c'est-à-dire le récit autobiographique. Quand Hugo reconstitue le passé, il s'accorde voix au chapitre et nombre de ses commentateurs ont souligné la profondeur de l'enracinement de ce dernier roman dans la biographie. « Cette guerre, mon père l'a faite, et j'en puis parler³⁴ » : la phrase conclusive du chapitre IV du Livre « La Vendée » confère non seulement à l'auteur sa posture de témoin autorisé mais elle restaure l'histoire familiale du père soldat de la Révolution et de la mère vendéenne, « fable » qui, pour Bernard Leuilliot, « relève d'une archéologie qui reconduit la biographie – la " vie que nous nous faisons " – aux origines de l'histoire qu'on nous a faite³⁵ ». Fragments de vie et inscription de soi apparaissent en filigrane : le voyageur archéologue marche sur les traces de l'auteur qui avait parcouru la Bretagne en compagnie de

Juliette Drouet en 1834 et 1836. La Tourgue concentre les souvenirs des « choses vues » - château de Fougères, de Vianden, d'Elz ou de Beaufort dont l'œuvre graphique témoigne également – et ressuscite l'intimité des voyages au point de n'être, s'il fallait lui trouver un modèle, qu'un édifice de style hugolien dont le nom à l'évidence noue tous les fils autobiographiques : « Tour Hugo » selon l'expression de Bernard Leuilliot et « Tour Gauvain » honorant le patronyme de Juliette. Passé et présent du moi se rejoignent dans cette écriture de l'enquête que Hugo commence le 21 novembre 1872 avec sous les yeux « le portrait de Charles et les deux portraits de Georges et de Jeanne³⁶ », son fils récemment disparu et ses petits-enfants. Le détail infime et intime révélé dans les carnets éclaire la création comme ce mot charmant de Jeanne voyant une dame noire, « C'est un momomme³⁷ », attribué à la petite Georgette contemplant l'image massacrée de saint Barthélemy. Teinte personnelle et mélancolique qui échappe à l'Histoire : si l'émotion existe devant l'effacement de la Convention, la nostalgie sourd des vestiges vendéens imaginés, au plus proche de leur inventeur. Une nostalgie qui ne sacrifie plus tout à fait au rituel de la méditation romantique mais trahit l'état d'âme d'un homme vieillissant qui a vu disparaître les êtres les plus chers et, dans une moindre mesure, les édifices qui ont jalonné sa vie. La liste qu'en dressent les carnets tient de l'inventaire et de la rubrique nécrologique :

La maison de la rue de Clichy, numéro 3 ou 5, où j'ai été petit enfant vers 1806, a été démolie pour faire une place.

La maison des Feuillantines, où j'étais en 1810 et 1811, a été démolie pour faire une rue.

La maison de la rue Sainte-Marguerite, 42, pension Cordier, où j'ai été élève, rhétorique et philosophie, de 1815 à 1817, a été démolie pour faire une rue.

La maison de la rue des Petits-Augustins, 18, où j'étais en 1818 et 1819, avec ma mère et mes frères, a été démolie pour faire une cour (la cour de l'École des Beaux-Arts).

La maison de la rue Mézières, 10, où ma mère est morte, a changé d'aspect et est méconnaissable. Ma mère est morte en 1821.

La maison de la rue de Vaugirard, 92, où Charles est né en 1826, a été démolie pour faire une place.

La maison de la place Royale, 6, où j'ai habité seize ans, est défigurée. Le balcon s'est écroulé.

La maison de la rue de la Tour-d'Auvergne, 37, où j'ai habité d'octobre 1848 à décembre 1851, a perdu sa belle vue sur Paris. Elle est masquée au sud par de hautes maisons neuves.

La chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice, où ma mère a été enterrée et où je me suis marié, a été trouée d'un obus prussien le 13 janvier 1871.³⁸

Angoisse ontologique de l'homme et de l'écrivain, l'effacement est conjuré par la quête archéologique et sa transcription scripturale. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur affirme qu'il vient « d'essayer de réparer cette admirable église³⁹ » comme le roman tout entier cherche à retrouver le sens d'un mot effacé sur le mur d'un édifice menacé : « C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre⁴⁰ ». Au fragment d'élucider la totalité, lui qui apparaît comme la lisière infime entre commencement et achèvement, promesse et renoncement. Hugo garde les vestiges de ses propres édifices, les reliquats doublent l'œuvre et certains composent *Le tas de pierres*, dossier en attente ou en souffrance à la préface éloquente :

Qu'y a-t-il dans ce livre ?

Est-ce du passé ?

Est-ce de l'avenir ?

Le lecteur jugera si ce tas de pierres provient d'un monument
en ruine ou d'un édifice en construction.⁴¹

En préférant la plupart du temps le terme « livre » à la désignation générique de ses écrits, Hugo traduit sa considération et son respect pour l'objet matériel, support de la trace et pierre ajoutée à l'édifice, lui que Béatrice Didier et Jacques Neefs considèrent comme « l'écrivain qui le premier a affirmé hautement la singularité absolue de l'écrit dans le "manuscrit" »⁴². Souligner ce lien presque charnel permet d'affirmer que l'archéologie réfléchit et prolonge le rapport de Hugo à son écriture, comme geste et comme signe.

Répetons-le pour conclure : les roman hugoliens - *Quatrevingt-Treize* comme ses prédécesseurs - ne mettent pas en scène de fiction archéologique ; s'il leur arrive d'en ébaucher quelques tableaux, la caricature se fait jour sous les traits du discours pédant de Spiagudry ou de l'enthousiasme néophyte de Pierre Gringoire. En réalité le questionnement profond et constant sur la représentation de l'histoire collective, individuelle voire personnelle qui sous-tend l'écriture romanesque trouve dans l'heuristique archéologique une forme de figuration et de réponse. Entre le scepticisme ironique de Mérimée : « Le Victor Hugo nous fait de la poésie sur tout⁴³ », et l'hommage appuyé d'Ernest Feydeau :

Ayons le courage de l'avouer, à l'éternelle honte de nous autres, archéologues, dans aucun autre temps, par aucun autre homme, aucun morceau d'archéologie n'a été écrit qui vaille comme histoire, comme exactitude, comme intérêt, comme couleur, comme pensée, la centième partie des chapitres intitulés : Notre-Dame et Paris à vol d'oiseau, malgré quelques erreurs de détails presque

insignifiantes en 1831... Ce n'est donc pas Sauval qui est véritablement un archéologue, c'est Victor Hugo.⁴⁴

L'avis des hommes de l'art oppose en les dissociant les deux approches que Hugo revendique conjointement. Les débris de l'œuvre construite comme les fragments de l'œuvre écrite sont la matière même du rêve et de la puissance créatrice qui concilie le passé et le présent, le détail et l'ensemble et tente d'abolir la grande rature du néant.

¹ Lettre vingtième, *Le Rhin, Œuvres complètes*, éditions Robert Laffont, tome « Voyages », 1987, rééd. 2002, p. 148.

² Préface du *Rhin*, *op. cit.*, p. 6, 4, 3.

³ « A chaque endroit où l'on descendait, les deux amis s'emparaient de l'aubergiste et le questionnaient tous deux à la fois, l'un sur les restes de vieille architecture, l'autre sur les étalages de bouquinistes. L'aubergiste s'embrouillait dans cet interrogatoire entre-croisé et répondait de travers. M. Nodier s'impatientait :

- Mon cher, disait-il à M. Victor Hugo, vous êtes possédé par le démon Ogive.

- Et vous, par le diable Elzevir. », *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, Œuvres complètes*, édition chronologique Massin, t. II, 1967-1970, p. 1043.

⁴ « Le Passé a un un synonyme : l'Ignoré. », *L'Homme qui rit, Œuvres complètes*, éditions Robert Laffont, tome « Roman III », p. 720.

⁵ *Les Misérables, Œuvres complètes*, éditions Robert Laffont, tome « Roman II », p. 354.

⁶ Portefeuille de quinze de quinze estampes de Charles Monnet, voir Bernard Leuilliot, *Quatrevingt-Treize*, notes de l'édition du Livre de poche, 2001, p. 222, 229.

⁷ *Quatrevingt-Treize, Œuvres complètes*, éditions Robert Laffont, tome « Roman III », p. 893-895.

⁸ *Ibid.*, p. 893.

⁹ *Ibid.*, p. 896.

¹⁰ *Ibid.*, p. 893.

¹¹ *Ibid.*, p. 896.

¹² *Ibid.*, p. 891.

¹³ *Ibid.*, p. 892.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1063.

¹⁵ *Ibid.*, p. 955.

¹⁶ *Ibid.*, p. 958, 960, 961.

¹⁷ *Ibid.*, p. 957.

¹⁸ Henri Meschonnic, « Le poème Hugo », *Œuvres complètes*, édition Massin, tome XIV, p. XXXIII.

¹⁹ Voir Jean Mallion, *Victor Hugo et l'art architectural*, Appendice IV, PUF, 1962, p. 652-684.

²⁰ *Quatrevingt-Treize, op. cit.*, p. 955.

²¹ *Ibid.*, p. 864, 866.

²² *Ibid.*, p. 955.

²³ *Ibid.*, p. 1061, 1062.

²⁴ *Ibid.*, p. 956.

²⁵ *Ibid.*, p. 959.

²⁶ *Ibid.*, p. 957.

²⁷ Guy Rosa, « "L'avenir arrivera-t-il ?" – *Les Misérables roman de l'histoire* », communication au Groupe Hugo du 20 mai 2006, groupuho@paris7.jussieu.fr.

²⁸ « Archéologie », *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse [DVD-ROM], Redon, 2004.

²⁹ « *Plus quam civilia bella* », titre du chapitre I, Livre II, Troisième partie.

³⁰ *Ibid.*, p. 966.

³¹ *Ibid.*, p. 831, 832.

³² *Ibid.*, p. 832, 961.

³³ *Ibid.*, p. 961.

³⁴ *Ibid.*, p. 920.

³⁵ Introduction à *Quatrevingt-Treize*, Le Livre de poche classique, Librairie Générale Française, 2001, p. 11.

³⁶ Carnets, albums, journaux, *Œuvres complètes*, édition Massin, tome XV-XVI/2, p. 793.

³⁷ *Ibid.*, p. 745

³⁸ Carnets, albums, journaux, notes éparses de 1871, *Œuvres complètes*, édition Massin, t. XV-XVI/2, p. 720, 721.

³⁹ *Notre-Dame de Paris*, *Œuvres complètes*, éditions Robert Laffont, tome « Roman I », p. 575.

⁴⁰ Préface de *Notre-Dame de Paris*, *Ibid.*, p. 491.

⁴¹ Projet de préface, *Le Tas de pierres*, *Œuvres complètes*, édition Massin, t. IV, p. 929.

⁴² *Hugo de l'écrit au livre*, Études réunies et présentées par Béatrice Didier et Jacques Neefs, PUV, coll. « Manuscrits modernes », 1987, p. 5.

⁴³ Cité par Jean Mallion, *Victor Hugo et l'art architectural*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 404.