

Victor Hugo et les architectes : un discours ambivalent

Chantal Brière

Paru dans *Ironies romantiques : entre dualité et duplicité*, Textes réunis et présentés par Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vivès, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles », 2007, p. 67-77.

Faire figurer Hugo au programme de journées d'étude sur l'ironie romantique ne constitue sans doute pas une bonne idée. L'entreprise semble en effet hasardeuse dans la mesure où les romantiques français écrivirent dans l'enthousiasme et, ainsi que le rappelle Pierre Schoentjes, il serait sans doute vain de chercher

chez Chateaubriand, Hugo ou Lamartine ce mélange particulier de larmes et de sourires, le regard à la fois sévère et compatissant posé sur un même objet, qui fait le propre du romantisme allemand et anglais. [...] Le romantique français est avant tout un passionné qui ressent le détachement propre à l'ironie comme contraire à la passion. Aussi n'éprouve-t-il pas le besoin de l'inclure dans son arsenal littéraire¹.

Comment Hugo, chef de file des romantiques, passionné et engagé s'il en fût, aurait-il pu masquer ou dévoyer son discours, instaurer un soupçon et une distance susceptibles d'entacher la force de ses convictions ? Le poète, le Mage, non plus que le dramaturge ou le romancier qui multiplie les textes programmes de ses préfaces, ne courrait le risque de brouiller sa voix au sein d'une polyphonie équivoque. Faut-il en conclure que l'ironie, sous la forme qui nous intéresse, celle d'une posture distante du créateur face à son œuvre, lui est totalement étrangère ? Plutôt que de risquer une réponse qui supposerait que l'on ait la présomption de saisir l'œuvre dans son ampleur et dans sa diversité générique, il nous semble intéressant d'aborder un point particulier de son discours où se concentre de manière récurrente et violente une « inspiration ironique », bel exemple d'idée fixe qui ne peut manquer d'arrêter la lecture.

Avant même la parution de *Notre-Dame de Paris*, Hugo apparaît comme un amateur et un défenseur de l'architecture. Son intérêt se manifeste dès 1823 dans l'ode à « La Bande noire »², puis en 1825 dans un article intitulé « Sur la destruction des monuments en France », repris en 1832 sous le titre plus vindicatif de « Guerre aux démolisseurs ! »³. Ces premières passes d'arme contre la spéculation qui s'organisait autour des biens de la noblesse et du

¹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, p. 119.

² « La Bande noire », *Odes, Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1985-1991, réédition 2002, vol. *Poésie I*, p. 127. Les notes se réfèrent à cette édition des œuvres de Victor Hugo, nous n'indiquerons que le tome concerné.

³ *Littérature et philosophie mêlées*, vol. *Critique*, p. 177-189.

clergé, devenus biens nationaux, prendront rapidement l'allure d'une croisade en faveur de l'architecture nationale, d'abord des édifices gothiques, vestiges de l'ancienne France, puis de l'ensemble du patrimoine. La préface de *Notre-Dame de Paris* le clame haut et fort et nombre de chapitres du roman en témoignent. Cependant, l'ombre portée des tours de la cathédrale a souvent occulté le reste de l'œuvre romanesque qui répète un goût indéfectible pour cet art, goût cultivé et affiné par les voyages et, en exil, par la découverte des paysages atlantiques dont l'architecture naturelle appelle la contemplation. C'est aussi, on le sait, de l'œuvre poétique que surgissent les plus grandes visions architecturales bibliques et antiques, rêves de villes orientales, de monuments et d'empires écroulés.

A n'en pas douter certains de ces textes ont valu à leur auteur de siéger dès 1835 au *Comité des Monuments historiques* et d'y exercer une action bien réelle en faveur de la préservation du patrimoine, et, comme le proclame l'hagiographique *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, il n'aura de cesse de militer pour sauver les hommes de l'échafaud et les monuments de la destruction⁴. Or cette passion pour l'architecture se double d'un mépris tout aussi constant et profond pour les architectes, cibles favorites de l'ire et de l'ironie hugoliennes. La figure de l'architecte s'inscrit dans le maillage complexe d'un discours hyperbolique, entre surévaluation poétique et dévalorisation caricaturale à l'œuvre dans les romans et les récits de voyage. La charge contre les architectes et leurs productions joue de tous les moyens de l'ironie rhétorique, héritage du rire voltairien, qui vise et atteint une cible étrangère à elle-même. Une première étape nous permettra d'en rendre compte et de montrer qu'en effet Hugo le romantique s'inscrit dans la tradition d'une ironie qui, elle, ne l'est pas. Néanmoins, il convient de se demander si, au-delà de l'aspect polémique, le regard critique d'un créateur – l'écrivain – porté sur un autre – l'architecte – n'est pas sous-tendu d'une interrogation plus grave et ambiguë. La proximité fréquente chez Hugo entre architecture et écriture n'exclut pas de considérer cette veine ironique comme un effet de réflexivité, donc d'autoreprésentation.

Comme la plupart des écrivains français du début du XIX^e siècle, Hugo n'avait pas une connaissance directe des analyses de la philosophie allemande. Si l'auteur de *William Shakespeare* cite tardivement, en 1864, le nom de Schegel, il s'agit d'August Wilhelm⁵ qui avait étudié le mélange de trivial et de sublime, forme d'ironie littéraire caractéristique de

⁴ « A peine avait-il dix ans que, déjà, il tenait pour sacrées la vie et les œuvres de l'homme. Déjà, il voulait qu'on abattît les échafauds et qu'on laissât debout les monuments, déjà il défendait les pierres, où les hommes mettent leurs pensées, et les âmes, le livre où Dieu met la sienne. », *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, « les Mémoires », Paris, Plon, 1985, p. 200.

⁵ August Wilhelm Schegel, *Sur l'art dramatique et la littérature*, leçons données à Vienne en 1808.

l'écriture du dramaturge anglais. En revanche, quand Hugo se réfère à un mode de pensée ironique, apparaît le nom de Voltaire ; « Rabelais la parodie, Voltaire l'ironie »⁶ lit-on dans le même *William Shakespeare*. Pourtant les réticences à l'égard de Voltaire ne manquent pas, sa raillerie et son cynisme heurtant parfois Hugo, mais, lors de la célébration du centenaire de sa mort, il finit par sanctifier cet archange armé d'une plume : « celui qui a le mieux eu le rire diabolique »⁷. En réalité, Hugo apprécie chez Voltaire une ironie apaisée, son sourire plutôt que son rire, la parole efficace. Dans *Les Misérables*, à l'occasion du portrait de Tholomyès, l'étudiant vieillissant et cynique qui a séduit Fantine, un calembour étymologique traduit la distance de l'auteur à l'égard de l'attitude sarcastique :

En outre, il doutait supérieurement de toute chose, grande force aux yeux des faibles. Donc, étant ironique et chauve, il était le chef. *Iron* est un mot anglais qui veut dire fer. Serait-ce de là que viendrait ironie ?⁸

La naïveté feinte semble toute socratique. Il n'empêche, Hugo sait à son tour manier l'ironie voltairienne contre les architectes et leurs exactions, au gré d'une rhétorique de l'inversion ou de l'écart qui choisit plutôt le terrain du roman et des récits où se forge alors un discours sur le monde et l'histoire.

Amateur d'architecture, Hugo s'en prend aux architectes, ceux de l'époque néo-classique ainsi que ses contemporains. Au même titre que le temps ou les révolutions, l'architecte s'abat sur les édifices pour les mutiler et la liste de ces nouveaux vandales comporte les noms des plus célèbres architectes constructeurs ou restaurateurs : Godde, Peyre et Fontaine sont visés par la préface de *Notre-Dame de Paris*, tous « gâcheurs de plâtre d'à-présent », « l'un tient les Tuileries, l'un d'eux balafre Philibert Delorme au beau milieu du visage »⁹. Godde est encore à l'honneur quand le voyageur découvre les tombeaux de Bruges couverts « d'une ignoble boiserie qui imite le catafalque du Père-Lachaise et dont M. Godde serait jaloux »¹⁰. Véritable personnage de comédie, Peyre a œuvré à la Conciergerie et le visiteur qu'est Hugo s'étonne auprès de son guide de ne plus voir une salle ornée de quatre cheminées du XIII^e siècle :

Mais qu'est devenue cette salle ? Outre les quatre cheminées, elle avait de beaux piliers qui supportaient la voûte. Je ne l'ai point vue dans tout cela. Est-ce que votre architecte, M. Peyre, l'a escamotée ?

- Oh non ! Seulement il nous l'a arrangée.

⁶ « Les génies », *William Shakespeare*, I, II, 2, vol. *Critique*, p. 278.

⁷ *Notre-Dame de Paris*, III, 2, vol. *Roman I*, p. 588.

⁸ *Les Misérables*, I, 3, II, vol. *Roman II*, p. 99.

⁹ Préface de *Notre-Dame de Paris*, 1832, vol. *Roman I*, p. 495.

¹⁰ Lettre IX, 31 août 1837, France et Belgique, vol. *Voyages*, p. 629.

Ce mot, dit tranquillement, me fit frissonner. La salle des cheminées était l'un des plus admirables monuments de l'architecture royale et domestique du moyen-âge. Qu'est-ce qu'un être comme l'architecte Peyre avait pu en faire ?¹¹

Le commentaire sur la flèche de fer de la cathédrale de Rouen, innovation technologique de l'architecte Alavoine, s'achève dans un bruyant « Hélas ! »¹² ; le nom de Soufflot exerce phonétiquement sa puissance destructrice : « Nos vénérables cathédrales bravent fièrement les obus, les grenades, les boulets ramés et les fusées à la congrève ; elles tremblent jusqu'à leurs fondements devant M. Soufflot »¹³ ; M. de Brosse et Labrousse essuient de semblables sarcasmes, quant à Viollet-le-Duc et à Debret, que l'auteur ne daigne désigner nommément, en restaurant respectivement Notre-Dame et Saint-Denis, ils ont commis « un double crime architectural »¹⁴.

L'allusion suffit à parler de l'architecte dont l'identité est *de facto* niée, vouée à l'opprobre et à l'oubli ; si le nom apparaît, il est en lui-même objet de dérision, Soufflot balaye les édifices, Viollet-le-Duc, au patronyme faussement aristocratique, est le mieux placé pour accorder protection à l'un de ses anciens élèves, condamné à mort et visité dans sa cellule par Hugo. Malgré la gravité des circonstances, Hugo rapporte dans *Choses vues* les paroles de l'élève Marquis, paroles dont la naïveté dissimule mal l'ironie de l'interlocuteur jouant avec les mots :

- J'étais dessinateur pour meubles, j'ai même étudié pour être architecte. Je m'appelle Marquis, je suis élève de M. Le Duc.

Il voulait parler de M. Viollet-le-Duc, architecte du Louvre. Je remarquai dans la suite de ses paroles qu'il prononçait avec quelque complaisance ces mots *Marquis, M. Le Duc*. [...]

Mon père, qui vient me voir, m'a dit d'être tranquille. C'est M. Le Duc qui remettra lui-même le placet à Sa Majesté. M. Le Duc me connaît bien, il connaît bien son élève Marquis. Le roi est accoutumé à ne lui rien refuser.¹⁵

Ce dernier exemple met en évidence le motif central de la caricature contre les architectes ; si leur compétence et leur savoir archéologique et historique sont fréquemment remis en cause, c'est surtout leur statut social et l'institutionnalisation afférente à l'exercice de leur profession qui les désignent à la vindicte de nombre d'artistes. Depuis l'Antiquité, la fonction d'architecte est comme doublement suspecte : d'une part, elle se définit comme une discipline entre art et technique ; d'autre part, elle collabore avec le pouvoir qui l'emploie et

¹¹ « Visite à la Conciergerie », Le temps présent II, 1845-1847, 1846, *Choses vues*, vol. *Histoire*, p. 926

¹² « L'architecte du nouveau clocher de fer à Rouen a eu, dit-on, le clocher de Freiburg en vue. Hélas ! », Lettre trente-unième, *Le Rhin*, vol. *Voyages*, p. 326.

¹³ Lettre du 12 août, Voyage de 1843- Pyrénées, vol. *Voyages*, p. 829.

¹⁴ Lettre vingt-deuxième, *Le Rhin*, vol. *Voyages*, p. 205

¹⁵ [La prison des condamnés à mort], Faits contemporains, *Choses vues*, vol. *Histoire*, p. 707, 709.

la récompense. Au service de la Cité, de l'État ou du monarque, les architectes portent un titre honorifique. Au XVII^e siècle, la formation des architectes s'institutionnalise davantage avec la création de l'Académie de France à Rome, en 1666, et, en 1671, celle de l'Académie royale d'architecture. En privilégiant l'étude des sources antiques et classiques ainsi que l'art du dessin, le Prix de Rome, qui consacre l'artiste, favorise la tradition aux dépens de la création et de l'innovation. Hugo, pour qui l'araignée est « l'insecte architecte »¹⁶, n'aurait sans doute pas renié la métaphore par laquelle Jean-Michel Leniaud donne à voir le piège de l'académisme :

Dans son principe, à défaut de l'être dans son application, l'organisation de l'enseignement artistique, mise au point sous le Directoire et le Consulat, annonce d'une certaine manière le système « stalinien » : l'État contrôle le nombre des élèves, le contenu des études, l'octroi des récompenses, les débouchés par la commande publique et, pour finir, la qualité architecturale, par l'intermédiaire du *Conseil des Bâtiments civils* qui a pour mission d'examiner tout projet concernant un bâtiment public, du plus grand au plus petit ; il est donc impossible, en principe d'échapper au système. [...] Au centre de la toile : le secrétaire perpétuel.¹⁷

Rien d'étonnant à ce que la génération des romantiques, au nom du moi créateur et du renouvellement de l'inspiration, fustige les hommes d'un art qu'ils admirent. La contestation politique et poétique de 1830 s'est également choisie cette cible.

La position de Hugo repose sur une distorsion qui consiste à louer l'architecture, « cet art-roi »¹⁸, à exalter « ces grandes masses sans nom d'auteur »¹⁹ où se concentrent l'intelligence humaine et la trace du temps, tout en ignorant leurs créateurs. De même les grandes figures archétypales, comme Dédale, Orphée ou Hiram que célèbre le discours poétique, écrasent et renvoient au néant les vrais architectes, cette « nuée des architectes d'école, patentés, jurés et assermentés », « payés par la préfecture ou les menus » et « portant des habits verts »²⁰. Que l'architecte soit évoqué sur le mode réaliste ou qu'il soit identifié aux figures mythologiques, sa représentation affiche invariablement le signe d'un manque. Les premiers sont étrangers au génie créateur, endoctrinés dans des théories et des modèles à reproduire – néo-classique, néo-gothique ou néo-roman, l'art se contente de bégayer – les seconds révèlent à leur manière une incomplétude du talent de l'architecte qui pour accéder au génie doit aussi être poète. Le seul architecte à trouver grâce aux yeux de Hugo et des romantiques est Piranèse, non pour son œuvre bâtie mais pour les gravures de l'artiste visionnaire.

¹⁶ *Notre-Dame de Paris*, VII, 4, vol. *Roman I*, p. 684.

¹⁷ Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, éditions Mengès, Paris, 1994, p. 12.

¹⁸ Préface de *Notre-Dame de Paris*, 1832, vol. *Roman I*, p. 494.

¹⁹ *Ibid.*, p. 574.

²⁰ *Ibid.*, p. 495.

Pour être efficace, la rhétorique hugolienne multiplie les effets de mise à distance : les architectes sont confinés dans un méprisant anonymat, quand ils ne répondent pas au nom de « maçon » ; leurs édifices se voient réifiés, réduits au statut d'objet utilitaire ou d'aliment, déni de toute valeur esthétique. Le récit du *Rhin* peut ainsi s'enorgueillir d'un inventaire des plus fantasques : le clocher du grand Givet, visité en août 1839, donne le ton :

Le brave architecte a pris un bonnet carré de prêtre ou d'avocat. Sur ce bonnet carré il a échafaudé un saladier renversé ; sur le fond de ce saladier devenu plate-forme il a posé un sucrier ; sur ce sucrier, une bouteille ; sur la bouteille, un soleil emmanché dans le goulot par le rayon inférieur vertical ; et, enfin, sur le soleil, un coq embroché dans le rayon vertical supérieur. En supposant qu'il ait mis un jour à trouver chacune de ces six idées, il se sera reposé le septième.²¹

L'humeur ironique du voyageur métamorphose ici un châtelet en « pâtisserie maniérée », là des clochers en « bilboquets *réussis* », les flèches de la cathédrale de Bâle en « carottes sculptées à jour », d'autres clochers en « dames-jeannes énormes », l'un des beffrois de Mons en « une énorme cafetière flanquée au-dessous du ventre de quatre théières moins grosses »²². Un tel bric-à-brac définissait déjà dans *Notre-Dame de Paris* le Paris moderne que le chapitre « Paris à vol d'oiseau » cantonnait à une ébauche à la suite de l'éblouissant tableau de la ville médiévale, ébauche d'où se distinguaient Sainte-Geneviève, « le plus beau gâteau de Savoie qu'on ait jamais fait en pierre », le palais de la Légion-d'Honneur, « morceau de pâtisserie fort distingué », la Halle-au-Blé, « une casquette de jockey anglais », les tours de Saint-Sulpice, « deux grosses clarinettes », la Bourse avec « un attique comme on n'en voyait pas à Athènes » et une colonnade « sous laquelle, dans les grands jours de solennité religieuse, peut se développer majestueusement la théorie des agents de change et des courtiers de commerce »²³.

L'écart sémantique très marqué discrédite la qualité esthétique de ces édifices et, par voie de conséquence, la compétence architecturale de leur maître d'œuvre ; s'y ajoute la figure de prétérition qui dévalorise l'ensemble du texte, à la manière d'une démolition :

Quant aux monuments modernes du Paris neuf, nous dispenserons volontiers d'en parler. Ce n'est pas que nous ne les admirions comme il convient.²⁴

²¹ Lettre cinquième, *Le Rhin*, vol. Voyages, p. 42.

²² *Ibid.*, p. 46, 274, 331, 458, 607.

²³ *Notre-Dame de Paris*, III, 2, vol. *Roman I*, p. 589, 590.

²⁴ *Ibid.*, p. 589.

Le peu de valeur de ce qui suit mériterait le silence à moins de transfigurer cette piètre réalité par le rire et la caricature qui la déforment au sein d'une énumération autosuffisante et dépareillée.

Hugo joue aussi d'une écriture en représentation, d'une « dramaturgie typographique » selon la formule de Philippe Hamon, c'est-à-dire de « signaux visibles de l'ironie »²⁵, substitution écrite d'un accompagnement du corps de celui qui ironise (ton de la voix, gestuelle, etc.). Les guillemets, les italiques composent en effet un jeu autour de la parole de l'autre, parole hétérogène signalée explicitement comme telle, répétée pour être mieux rejetée. Les commentaires sur l'architecture et les architectes fourmillent de ces mots mis en scène, des « mentions en écho » selon la théorie de Sperber et Wilson. Existe chez Hugo une propension à user et abuser de termes, pour la plupart axiologiques, qui finissent par constituer, pour son lecteur bienveillant, une sorte de plaisir attendu, et par susciter, pour ses détracteurs, une forme de lassitude. Les exemples abondent : l'expression *de bon goût* appliquée tantôt à un architecte tantôt à un édifice, *tiré au cordeau* qualifiant l'égout moderne décrit dans *Les Misérables*, les rues de Genève ou la littérature classique, celles de *goût messidor* ou d'*architecture messidor* caractérisant le style révolutionnaire qui « prenait le symétrique pour le beau »²⁶, radicalisant les théories de Vitruve, l'antiphrase *les hommes de l'art*, tout autant que la lexicalisation ironique des adjectifs *superbe* et *beau* font « signe » au lecteur. Hugo va jusqu'à créer un motif transposable, syntagme codé et plaisant concentrant toutes ses attaques contre la rue de Rivoli dont l'architecte Fontaine, responsable avec Percier de l'embellissement des Tuileries, n'est par ailleurs jamais nommé.

Depuis la préface des *Orientales* (1829) jusqu'à *Quatrevingt-Treize* (1874), la constance du sarcasme a produit un véritable topos hugolien, comme une résurgence qui jaillit à propos et hors de propos, forte à chaque fois de nouvelles récriminations liées aux circonstances :

Qu'il vaut bien mieux une belle et correcte nudité, de grandes murailles toutes simples, comme on dit, avec quelques ornements sobres et de bon goût ; : des oves et des volutes, un bouquet de bronze pour les corniches, un nuage de marbre avec des têtes d'anges pour les voûtes, une flamme de pierre pour les frises, et puis des oves et des volutes ! Le château de Versailles, la place Louis XV, la rue de Rivoli, voilà. Parlez-moi d'une belle littérature tirée au cordeau !²⁷

Ce sont là sans aucun doute de très-superbes monuments. Joignons-y force belles rues, amusantes et variées, comme la rue de Rivoli, et je ne désespère pas que Paris, vu à vol de ballon, ne représente aux yeux cette richesse de lignes, cette opulence de détails, cette

²⁵ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Livre, coll. « Hachette Université, Recherches Littéraires », p. 86, 84.

²⁶ *Quatrevingt-Treize*, II, III,1, vol. *Roman III*, p. 896.

²⁷ Préface des *Orientales*, vol. *Poésie I*, p. 413.

diversité d'aspects, ce je ne sais quoi de grandiose dans le simple et d'inattendu dans le beau, qui caractérise un damier.²⁸

Deux cents ans, pour une ville, c'est l'adolescence. Aussi Mannheim est-elle toute neuve. Les braves bourgeois, qui prennent le régulier pour le beau et le monotone pour l'harmonieux, et qui admirent de tout leur cœur la tragédie française et le côté en pierre de la rue de Rivoli, admireraient fort Mannheim.²⁹

Rien de plus maussade que ces petits Paris manqués qu'on rencontre maintenant dans les provinces en France et hors de France. On s'attend à une vieille ville avec ses tours, ses devantures sculptées, ses rues historiques, ses clochers gothiques ou romans, et l'on trouve une fausse rue de Rivoli, une fausse Madeleine qui ressemble à la façade du théâtre Bobino, une fausse colonne Vendôme qui a l'air d'une colonne-affiche. Cela est assommant. Il y a trente rues, et il n'y a qu'une rue ; il y a mille maisons, et il n'y a qu'une maison. Toutes les façades se coupent à angle droit. Du reste, propreté, simplicité, blancheur, alignement au cordeau : c'est cette beauté du damier dont j'ai parlé quelque part.³⁰

Faux goût – goût monarchique et bourgeois

poétique de la rue de Rivoli

... les beautés en ligne droite³¹

Sério (le peintre)

Le mariage est un parallélisme ; de là son peu de valeur dramatique et pittoresque. Que diable voulez-vous que j'en fasse, moi peintre, d'un mariage heureux et de la rue de Rivoli ?³²

L'égout actuel est un bel égout ; le style pur y règne ; le classique alexandrin rectiligne qui, chassé de la poésie, paraît s'être réfugié dans l'architecture, semble mêlé à toutes les pierres de cette longue voûte ténébreuse et blanchâtre ; chaque dégorgeoir est une arcade ; la rue de Rivoli fait école jusque dans le cloaque.³³

Le discours ironique que Hugo tient sur les architectes et l'architecture néo-classiques obéit à un rejet de l'époque romantique à l'égard de l'académisme et du mandarinat intellectuel. Le génie n'a pas d'école, pas de règles à suivre, de modèles à reproduire. Inlassablement, Hugo s'impose en juge au risque de se contredire : le jugement esthétique exposé dans *Notre-Dame de Paris* se fonde parfois sur des généralités, voire une certaine vacuité sémantique des termes qui facilite leur caractère interchangeable dans l'éloge et dans le blâme. De manière plus large, si pour lui l'architecture expire après la Renaissance, la mal-

²⁸ *Notre-Dame de Paris*, III, 2, vol. *Roman I*, p. 590.

²⁹ Lettre vingt-sixième, *Le Rhin*, vol. *Voyages*, p. 267.

³⁰ « Genève », Voyage-1839, vol. *Voyages*, p. 685.

³¹ F° 145, vers 1863, Manuscrit 13424, Faits et croyances, vol. *Océan*, p. 168.

³² Manuscrit 24 798, Plans et projets, vol. *Océan*, p. 499.

³³ *Les Misérables*, V, 2, V, vol. *Roman II*, p. 1001.

nommée, comment concilier cette décadence avec la théorie défendue dans *William Shakespeare* : « L'art en tant qu'art et pris de lui-même ne va ni en avant, ni en arrière »³⁴ ? Ambiguïté et duplicité referment involontairement le piège sur celui qui en joue. Une lézarde dans l'édifice, tout au plus. Il faut chercher ailleurs ce qui pourrait s'apparenter à une remise en question délibérée.

Dans son ouvrage *Ironie et modernité*³⁵, Ernst Behler rapproche la position de Hugo, développée dans la *Préface de Cromwell*, de la forme romantique de l'ironie. Le « grotesque », comme expérience du monde et d'une forme artistique qui lui répond, marque la volonté de Hugo de s'opposer au despotisme des systèmes et des règles, de rompre avec l'esthétique classique. Il n'en demeure pas point que dans le drame comme dans ses premiers romans, *Han d'Islande* ou *Notre-Dame de Paris*, où s'imisce le grotesque, Hugo ni n'exerce de travail de sape généralisé et systématique sur sa propre création ni ne remet vraiment en cause sa posture d'auteur. En revanche, nous pourrions risquer l'hypothèse que sa réflexion critique sur l'architecture et les architectes dans les œuvres narratives instaure un jeu qui n'est pas étranger aux effets de flottement et de brouillage propres à l'ironie romantique.

La notion de « roman hugolien » n'entre pas dans des contours précis ; si nous considérons *Notre-Dame de Paris* comme le premier grand roman, son mode de construction constitue une référence, une matrice où se forment les constantes et les variantes. Or ce roman de l'architecture a été, pour ainsi dire, informé et déformé par son sujet ; le « démon de la digression »³⁶ est né avec le « démon Ogive »³⁷. Le roman prend en charge des données référentielles, des considérations esthétiques et critiques qui modifient en profondeur la structure narrative. Il est aisé de constater que les grandes digressions architecturales de *Notre-Dame de Paris* s'ouvrent par des formules ludiques qui évoquent les récits scottiens ou les chemins de traverse de *Jacques le fataliste* : le lecteur est invité à examiner la façade de la cathédrale en compagnie de l'auteur, à grimper avec lui au sommet des tours pour contempler Paris ; quant aux lectrices de romans, elles sont priées d'excuser la pause narrative due au sérieux chapitre « Ceci tuera cela ». Ces « aperçus », fenêtres ouvertes sur la réalité, rompent l'illusion et le rythme romanesques, soulignant que la fiction est un prétexte, une matière malléable que l'auteur choisit d'utiliser pour servir son dessein : inspirer « à la nation l'amour

³⁴ « L'art et la science », *William Shakespeare*, vol. *Critique*, p. 295.

³⁵ Ernst Behler, *Ironie et modernité*, coll. Littératures européennes, PUF, 1996.

³⁶ Jean Gaudon, « Digressions hugoliennes », dans *Œuvres complètes* de Victor Hugo, édition Club français du Livre, tome XIV, p. VIII.

³⁷ Expression de Charles Nodier qui disait Hugo « possédé par le démon Ogive », *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, dans *Œuvres complètes* de Victor Hugo, édition Club français du Livre, tome II, p. 1043.

de l'architecture nationale »³⁸. L'évolution des romans de Hugo tend à montrer que si la place de l'architecture reste constante, elle se fait moins importante tout en devenant partie intégrante du matériau romanesque sous la forme de référent historique, de décor agissant, voire d'élément signifiant du système des personnages. La digression et la visée dialogique naissent du discours sur l'architecture et, en particulier, du jugement négatif sur les architectes ; elles organisent l'entrée en scène non pas du narrateur mais de l'écrivain lui-même, se désignant comme « l'auteur de ce livre » et joignant son identité à la matérialité de l'objet comme signes redoublés d'une réalité tangible.

La critique sert de surplomb à la présence de l'auteur qui domine l'œuvre et justifie ainsi le procédé dramaturgique de la parabase évoqué par Schlegel, qui chez Hugo est plus fréquente que « permanente ». Si le discours des digressions critiques se fonde sur un esprit et une rhétorique de la tradition classique de l'ironie, la présence de ce discours et son fonctionnement dans le roman, sources de tension et de distanciation entre l'œuvre et le réel, relèvent d'une autre conception puisque l'auteur s'engage et engage la crédibilité de son discours. En témoigne tout particulièrement le choix que fait Hugo dans *Notre-Dame de Paris* de se prêter à une incarnation ironique sous les traits du poète Pierre Gringoire. Dramaturge malheureux, mari éconduit de la belle Esmeralda, Gringoire partage les déboires de son créateur. Pour se consoler des femmes, il s'est tourné vers l'amour des pierres et s'est découvert « un goût violent pour l'architecture »³⁹. Difficile de résister à l'exégèse autobiographique ! Gringoire, « philosophe pratique des rues de Paris », « esprit essentiellement mixte, indécis et complexe, tenant le bout de tous les extrêmes, incessamment suspendu entre toutes les propensions humaines »⁴⁰ - un sceptique sympathique en somme ! - expose sa nouvelle passion avec un enthousiasme et une éloquence sans réserve, comme Hugo en 1830 volant au secours des monuments :

– Tenez ! dit Gringoire, on a des jouissances ! Il prit le bras du prêtre qui se laissait aller, et le fit entrer sous la tourelle de l'escalier du For-l'Évêque. – Voilà un escalier ! chaque fois que je le vois, je suis heureux. C'est le degré de la manière la plus simple et la plus rare de Paris. Toutes les marches sont par-dessous délardées. Sa beauté et sa simplicité consistent dans les girones de l'une et de l'autre, portant un pied ou environ, qui sont entrelacés, enclavés, emboîtés, enchaînés, enchâssés, entretailés l'un dans l'autre, et s'entremordent d'une façon vraiment ferme et gentille !⁴¹

³⁸ Préface de *Notre-Dame de Paris*, 1832, vol. *Roman I*, p. 494, 495.

³⁹ *Notre-Dame de Paris*, X, I, vol. *Roman I*, p. 775.

⁴⁰ *Ibid.*, II, IV, p. 543, 544.

⁴¹ *Ibid.*, X, I, p. 776, 777.

Le passage est d'autant plus intéressant que Hugo place dans la bouche de son personnage un texte qu'il a emprunté mot pour mot à l'ouvrage de l'historien Sauval, *Histoires et Recherches des Antiquités de la ville de Paris*. Hugo, nouveau converti, transpose sans la modifier sa source savante qui devient un morceau d'anthologie non dénué d'effets comiques. Au sein même du roman qui milite pour la conservation des monuments, le porte-parole de l'auteur affiche son statut de néophyte, enclin au prosélytisme. Dans une certaine mesure, sa parole excessive et jubilatoire, riche de l'érudition d'autrui, porte atteinte au sérieux du projet romanesque. L'article de Sainte-Beuve, « Les Romans de Victor Hugo », paru dans le *Journal des Débats* du 27 juillet 1832, rend compte du registre ironique qui coexiste avec l'analyse esthétique de la cathédrale :

Dans *Notre-Dame* l'idée première, vitale, l'inspiration génératrice de l'œuvre est sans contredit l'art, l'architecture, la cathédrale, l'amour de cette cathédrale et de son architecture. Le poète a pris cette face ou, si l'on veut, cette façade de son sujet au sérieux, magnifiquement : il l'a décorée, illustrée avec une incomparable verve d'enthousiasme. Mais ailleurs, dans les alentours, et le monument excepté, c'est l'ironie qui joue, qui circule, qui déconcerte, qui raille et qui fouille, ou même qui hoche de la tête en regardant tout d'un air d'indifférence [...]. Gringoire nous représente à merveille cette somme *ironique et railleuse*, produit de l'expérience acquise. Le bon philosophe éclectique et sceptique porte les vérités, les manies, le bon sens, les ridicules, la science et l'erreur, pêle-mêle dans sa besace, tantôt d'un air piètre, tantôt se rengorgeant, tout comme Panurge et Sancho. [...]

Par Gringoire, M. Hugo est allé jusqu'à railler ce culte de l'architecture qui constitue la croyance et comme la religion de son livre.⁴²

S'il faut parler d'ironie au sens moderne du terme, il est clair que Hugo ne met à distance ni sa qualité de romancier ni la raison d'être de son œuvre mais peut-être le choix de son matériau romanesque et de la rhétorique qui le sert : langage spécialisé, descriptions et digressions, discours savant et militant brisant la fantaisie d'un genre.

Le discours sur l'architecture et des architectes nous semble enfin le lieu d'une interrogation profonde sur l'acte créateur. Désigner l'autre comme cible – insensé qui croit que je ne suis pas toi ! – procède d'un évitement salutaire, mais en réalité le harcèlement ironique trahit un doute du poète, au sens le plus large du terme. Quand Hugo parle d'architecture, il pense souvent écriture et, depuis les préfaces des premiers recueils poétiques, son métadiscours s'appuie sur les métaphores architecturales pour donner un contour à sa création. Cet art premier, qui réunit les autres, impose un ordre humain au chaos et crée ce qui n'existe pas, rapprochant ainsi le geste humain du principe divin. Hugo accorde à l'architecte et au poète le pouvoir du démiurge :

⁴² Sainte-Beuve, « Les Romans de Victor Hugo », *Journal des Débats*, 24 juillet 1832, dans *Œuvres complètes* de Victor Hugo, édition Club français du Livre, tome IV, p. 1242.

Dans les temps antérieurs à l'histoire, là où la poésie est fabuleuse et légendaire, elle a une grandeur prométhéenne. De quoi se compose cette grandeur ? d'utilité. Orphée apprivoise les bêtes sauvages ; Amphion bâtit des villes. Le poète dompteur et architecte, Linus aidant Hercule, Musée assistant Dédale, le vers force civilisatrice, telle est l'origine.⁴³

Les grands architectes sont poètes. La poésie les célèbre, « quiconque naissait poète se faisait architecte »⁴⁴ proclame le chapitre « Ceci tuera cela », les récits de voyage ne cessent de mettre en évidence « cette assimilation qui naît si naturellement entre les choses de l'architecture et les choses de la poésie »⁴⁵ et leur déroulement initiatique conduit à admirer « l'architecte, le poète, le Dieu »⁴⁶. L'ordre des termes établit une hiérarchie : la nature, création divine, donne un modèle à l'architecture, l'écriture les relie par son pouvoir de déchiffrement.

On songe à la quête romantique d'une synthèse des arts et d'un langage universel ; Hugo y participe mais son incessant dialogue avec l'art architectural et ses maîtres d'œuvre a des accents plus personnels. S'il peut s'entendre comme une attaque en règle des principes classiques auxquels l'architecture ne parvenait à renoncer, attaque contre le règne de l'institution au moment où la littérature entrait en révolution, attaque contre une sphère sclérosée du monde des beaux-arts, il traduit aussi une réflexion de l'écrivain sur son propre travail, autant qu'une expression de ses doutes pour parvenir à donner forme à l'informe. Modèle, médiation, rivalité : chercher le mot juste qui cernerait le rapport que Hugo établit entre les deux arts nous semblerait plus réducteur que de constater que toute tentative de définition conduit à multiplier les images d'une dualité, d'un duel passionnel qui au fond enrichit le débat esthétique, duel dont personne, de l'architecte et du poète, ne sort totalement vaincu ni vainqueur, car celui-ci ne tuera pas celui-là.

En guise de chute finale et perfide que le sujet nous autorise, notons que par une ironie du sort ou ironie de situation – catégorie dûment répertoriée par Pierre Schoentjes – les architectes ont peut-être usé de leur droit de réponse à l'endroit de Hugo et ce, le jour de ses funérailles : l'architecte Charles Robelin, ami fidèle et rare proche parmi la foule, suivit le convoi funéraire ; Charles Garnier orchestra le cérémonial des obsèques nationales : drapé de noir, l'Arc de Triomphe, œuvre de l'architecte Chalgrin, reçut, dans son immense catafalque au chiffre de Hugo, la dépouille de l'écrivain avant qu'elle ne rejoigne sa dernière demeure : « le plus beau gâteau de Savoie qu'on ait jamais fait en pierre ». Le rire de Voltaire, voisin de sépulcre, retentit pour l'éternité.

⁴³ « Le beau serviteur du vrai », *William Shakespeare*, II, 6, II, vol. *Critique*, p. 404.

⁴⁴ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, vol. *Roman I*, p. 622.

⁴⁵ Lettre du 12 août, *Voyage de 1843- Pyrénées*, vol. *Voyages*, p. 831.

⁴⁶ Lettre du 28 août 1837, *France et Belgique*, vol. *Voyages*, p. 623.