

Groupe Hugo

PARTICIPANTS

OEUVRES

ÉTUDES

BIBLIOGRAPHIE

CHRONOLOGIE

RÉFÉRENCES

RECHERCHES

ACTUALITÉS

BIBLIOTHÈQUE

ÉQUIPE 19°

Gérard Audinet : «Lecture» de Hauteville House

Communication au Groupe Hugo du 21 janvier 2017
Ce texte peut être téléchargé aux formats [doc](#) ou [pdf](#)

C'est un lieu commun de la littérature consacrée aux maisons d'écrivains de les comparer, voire de les assimiler à une œuvre écrite.

Hauteville House n'y échappe pas et sans doute aucune étude, aucune présentation n'a omis de citer la formule de Charles, fondatrice et devenue rituelle du « poème en plusieurs chambres », de l'« autographe de trois étages »^[1]. On pourrait y ajouter cette autre à propos du salon de tapisserie : « Cette cheminée est du reste du haut en bas une page qu'il faut non seulement regarder, mais lire. »

Mme Hugo n'est pas en reste quand elle écrit à sa sœur, le 3 décembre 1856 : « Ce sera un poème que ce logis. Mon mari grave des inscriptions, met son âme sur les murs de sa maison ». La maison est non seulement un texte, mais ce texte est le portrait de l'auteur, autre lieu commun.

Qui dit « texte » dit donc « lecture » mais cette lecture semble toujours promise, jamais tout à fait tenue. Elizabeth Emery dans son étude *Le Photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France*^[2], souligne par exemple à quel point Henri Harvard ne formalise jamais complètement cette « lecture » qu'annonce son entreprise de reportage. A-t-on véritablement « lu » Hauteville ? On l'a souvent décrite, mais on en retire l'impression qu'il reste du sens enfoui sous les décors. Plutôt lue par des spécialistes de la littérature^[3], Hauteville semble rester mal étudiée du point de vue de l'esthétique ou de l'histoire de l'art^[4].

Je n'ai pas l'outrecuidance de prétendre faire ici ce que personne n'aurait réussi à faire. Il s'agit seulement de tenter un exercice par nécessité de service, conscient qu'il n'est ici que partiel et incomplet, laissant volontairement bien des aspects de côté. Mais, à la veille d'une grande campagne de travaux et de restauration de décors, accompagnée de restitutions, il semble nécessaire de tenter de comprendre Hauteville, d'un point de vue « plastique », dans son état voulu et mis en œuvre par Victor Hugo, afin de prendre des décisions raisonnées, argumentées et si possible, justifiées. C'est en quelque sorte un exercice de sciences

humaines appliquées.

Il est, de surcroît, important que le fonctionnaire chargé de la conservation de ce lieu de mémoire qui est aussi une œuvre à part entière dont on sait l'importance patrimoniale et symbolique puisse justifier son action devant la communauté scientifique et je vous remercie de m'en donner l'occasion par votre invitation.

Un manuscrit qui devrait couler de sources

Puisqu'il s'agit de lire Hauteville, la première tâche est d'établir le manuscrit original, de le dégager du palimpseste des interventions postérieures, familiales et muséales qui en ont parfois modifié « le texte ». Ce travail a été entrepris depuis plusieurs années par l'équipe permanente d'Hauteville, Stéphanie Duluc et Cédric Bail avec Odile Blanchette qui est l'administratrice de la Maison. Il s'est agi pour l'ensemble de la maison et pièce par pièce de collationner toute l'information historique sur la création des décors et leur évolution au gré des travaux et des interventions, depuis l'achat par Victor Hugo jusqu'à aujourd'hui.

On peut diviser l'histoire d'Hauteville House en trois périodes :

- Celle de Victor Hugo de 1856 à 1885 qui semble relativement stable, hormis des déplacements d'objets et le remplacement rapide des tapis et moquette (à cause des « vers ») mais peut-être aussi de certains textiles. C'est cet état qui nous intéresse bien sûr ici car il est précisément « l'œuvre » de Victor Hugo.
- L'époque familiale, de 1885 à 1927 – sans doute la moins bien documentée pour nous – , où l'on peut situer certaines transformations sans que l'on puisse toujours les dater et sans toujours pouvoir les attribuer avec certitude à Alice Lockroy ou à Georges Hugo.
- L'époque muséale, depuis 1927 jusqu'à aujourd'hui, marquée par des aménagements et des travaux, souvent nécessaires pour l'accueil du public, pour lesquels nous conservons de nombreuses archives.

Comment repérer l'état de la maison de Hugo, celui qu'il s'agit de « lire », qui s'est modifié, progressivement et inégalement selon les pièces ? Il n'est pas inutile de faire ici un état critique des sources dont on dispose, de leurs apports et des problèmes qu'elles soulèvent. Les sources visuelles et écrites, pour précieuses et complémentaires qu'elles soient, posent souvent autant de questions qu'elles apportent d'informations. Elles sont toujours marquées par un coefficient d'imprécision et d'incomplétude qui réclame de les lire à l'aune d'autres sources ou de l'observation directe de la Maison. Nous pouvons ainsi lister :

- Les dessins de Victor Hugo. Nous les laissons ici de côté car ils réclameraient une étude spécifique qui dépasserait les limites de cette communication. En outre, ils témoignent de l'état de projet.
- Les sources intimes. Agendas de Victor Hugo, lettres familiales et lettres de Juliette Drouet. Ce sont certainement les plus précieuses, en particulier pour la chronologie des aménagements, mais elles demeurent silencieuses sur bien des points et parfois ambiguës ou imprécises. En outre, il importe de rappeler que les agendas de Victor Hugo non seulement

ne nous disent pas tout et qu'étant purement factuels, ils ne nous livrent donc aucun réflexion, aucune « pensée » du décor.

- Les sources publiées. Le livre de Charles Hugo, *Chez Victor Hugo par un passant*, y tient bien sûr une place à part. Discours fondateur, c'est la description d'ensemble la plus en amont et la plus précieuse. Mais elle n'est pas univoque et devrait être lue sous forme de tableau synoptique mettant en regard : (1) la première description, conservée à la Bibliothèque nationale, que l'on peut dater de 1857, c'est-à-dire bien avant l'achèvement des décors, (2) le manuscrit conservé à la Maison de Victor Hugo et (3) le livre publié en 1864. Ces deux dernières versions, qui présentent quelques variantes, décrivent l'état antérieur au départ de Charles en 1861, en principe « achevé » pour les décors, mais précédant toutefois la construction du look-out. Le texte présente donc une certaine discordance avec son illustration puisque les eaux fortes de Maxime Lalane sont réalisées d'après les photographies d'Edmond Bacot prises en 1862, après l'achèvement du look-out. Retravaillé avant la publication, comme le démontre le manuscrit du musée, donc à distance, il n'est pas exempt de petites erreurs. Il laisse aussi bien des zones d'ombres, en particulier pour le troisième étage qui ne décrit que très succinctement la chambre de Victor Hugo et pas l'antichambre du look-out. Les autres publications – souvenirs, récits de visites, reportages – empruntent volontiers l'explication et l'anecdote à leurs prédécesseurs – principalement à Charles Hugo mais aussi à Gustave Laroumet – et ne se piquent pas toujours d'exactitude. Imprécisions, erreurs et confusions pullulent et on n'y fait montre d'aucun recul historique, d'aucun souci d'archives, passant généralement sous silence les modifications apportées au fil du temps. Elles sont donc de plus en plus délicates à utiliser à mesure qu'on s'éloigne de la date de la mort de Victor Hugo. Elles tendent aussi à figer de manière répétitive la description d'Hauteville en un catalogue de figures obligées, s'arrêtant généralement sur les éléments les plus spectaculaires et pittoresques et s'y limitant.

Pour ne pas alourdir le corps de cette communication, nous donnons en annexe une bibliographie chronologique et commentée de ces publications.

- Les photographies. La plus grande partie des photographies sont antonymes et non datées. Les séries doivent être repérées (selon les formats, les tirages, les montages, les marques éventuelles) alors que les photographies ont été, au musée, classées par localisation, puis elles doivent être classées par comparaison d'après les séries datées ou des points de références.

À cette difficulté s'ajoute le problème propre à la photographie de cette époque : outre l'absence de couleur, l'impossibilité des vues à contre-jour nous prive généralement des murs côté fenêtres comme nous le sommes des espaces trop sombres, comme les paliers. Les reportages ne sont donc jamais aussi complets qu'on pourrait le souhaiter. On peut distinguer :

- La 1^{ère} génération : quelques clichés autour de l'album Joss, que l'on peut dater vers 1859-1860 ; le reportage d'Edmond Bacot, 1862. Précisément datée, cette série, faite avec la complicité de Victor Hugo, est la plus précieuse car la plus proche de l'état

d'achèvement des décors.

- La 2^{ème} génération : Thomas Singleton [?] / « Archives L'illustration » / Des portraits isolés de VH (Arsène Garnier, Andre). On peut supposer que ces images qui, hormis les portraits, ne sont pas datées, peuvent se situer soit lors du dernier séjour de Victor Hugo, soit juste après la fin de sa vie, alors que la maison était déjà régulièrement ouverte à la visite^[51], ce qui pouvait susciter un marché pour la vente de photographies souvenirs. Elles furent ensuite, pour bon nombre, éditées en cartes postales, par H.J Singleton, le fils de Thomas, au début du XX^e siècle.

- La 3^{ème} génération : La série entre l'électrification et la vente des tapisseries de la Galerie de Chêne, avant 1925 ; la série Paul Méjat, vers 1927, illustrant la publication de René Weiss, contemporaine de la donation ; la série N. Grut, vers 1947, illustrant la publication de Jean Delalande. Bien que tardives ces photographies conservent encore des éléments originaux, mais permettent d'enregistrer les premières modifications apportées aux décors de Victor Hugo.

Entrée en matière par le vestibule

Dès l'entrée tout est dit, ou du moins, les principes sont posés. Anne Ubersfeld avec déjà souligné que Victor Hugo, pour le décor de ses pièces de théâtre, appliquait une conception cubique de l'espace dont il considérait toutes les faces. Même chose ici. Hugo intervient sur chacune des six faces du cube : claustra découpé selon ses dessins au-dessus de la porte d'entrée, revêtement de sol à motifs carrés, au plafond, prolongeant le sommet des murs latéraux, un papier peint à motif de verdure et de ciel, symétriquement sur les murs latéraux, dans des encadrements découpés selon ses dessins et peints, deux nattes chinoises ou japonaises peintes sur éclisses de bambou sont disposées de part et d'autre d'un tapa océanien des Îles Fidji qui a sans doute été partagé en deux parties, enfin, répondant à la porte, le morceau de bravoure avec une colonne Renaissance supportant un entablement où sont incrustés les médaillons de l'écrivain et de sa fille Adèle par David d'Angers, et portant un claustra de bois découpé et de verres bosselés de part et d'autre d'un encadrement sculpté de figures illustrant *Notre-Dame de Paris* et servant d'huissierie à une vitre. On sait aujourd'hui qu'il s'agit du cadre réalisé par Antoine Rivoulon pour ses *Quatre scènes de Notre-Dame de Paris* envoyé au Salon de 1833 où il fut refusé. L'artiste a vraisemblablement offert son œuvre à Victor Hugo qui, si la mention qui est faite au catalogue de la vente du mobilier en 1852 concerne bien ce cadre, semble l'avoir très tôt séparé de la peinture.





On observe donc déjà, dès cette entrée, le procédé que Hugo va appliquer et faire varier dans chaque pièce de la maison :

- Le traitement « cubique », sans solution de continuité de la totalité de l'espace
- Le remploi d'éléments d'origines géographiques et d'époques diverses
- Leur mise en œuvre par assemblage comme en une sorte de collage
- Le traitement de cette juxtaposition d'éléments par des encadrements faisant transition autant que séparation

Mais ce premier vestibule nous donne-t-il des clés de lecture d'Hauteville, seulement en lui-même ou aussi en relation avec une autre pièce ? en l'occurrence le couloir aux faïences. Ces deux espaces sont dans un rapport de symétrie, à chaque bout d'un même couloir traversant, ouvrant sur la rue, ouvrant sur le jardin, séparés par le second vestibule. Cette situation suscite une parenté de traitement mais dans un rapport qu'il faudrait qualifier de symétrie antithétique ou contrapuntique. Même utilisation d'encadrements de bois découpés et peints ; même continuum murs latéraux-plafond, mais dans un rapport inversé et un choix de matériaux opposés (espace plus étroit en haut, plus large en bas pour le vestibule ; plus large en haut, plus court en bas pour le couloir aux faïences) ; l'espace coloré est superposé à celui du matériau végétal dans le vestibule, juxtaposé dans le couloir, etc. Toutes les cartes – découpage de l'espace, matériaux, disposition – sont rebattues pour faire varier le schéma de

base.

Pour filer la métaphore littéraire appliquée à la maison, on peut dire que l'on a d'emblée la syntaxe et le vocabulaire décoratif dont va user Hugo pour une série de variations, voire aussi de contrepoints. L'entrée joue donc comme une véritable introduction à la maison, énonçant la règle du jeu de sa décoration.

Mais si ce vestibule est bien une entrée en matière, est-il vraiment « une entrée » ? Etrange entrée en effet, qu'une pièce qui dissimule ainsi sa structure architectonique. Le plafond s'efface sous un effet de tonnelle ou de pergola, les murs disparaissent sous des matériaux souples dont l'exotisme rend la nature et la fonction architecturale incertaines ; enfin, on peut se demander si la colonne, qui ne semble pas du tout nécessaire pour soutenir l'entablement, n'a pas plutôt pour fonction de redoubler la porte d'entrée, comme si le véritable vestibule se trouvait encore au-delà, dans ce que l'on nomme justement le second vestibule, espace bien clos qui ne reçoit de lumière qu'en second jour. Nous ne serions donc pas encore tout à fait dans la maison. En tout cas, le décor paraît bien vouloir semer le trouble, rendre incertaine la distinction entre intérieur et extérieur, entre jardin et demeure. Ainsi Hugo met en œuvre une ambivalence de l'espace, poussant à bout la nature même d'un espace de transition qui réunit la double nature des lieux qu'ils relie.

Ainsi dès le premier pas, l'espace décoratif hugolien nous apparaît rédigé en oxymore affirmant le cube (comme espace clos sur lui-même) pour le nier aussitôt et le volatiliser (comme espace ouvert métaphorique de l'extérieur). Le cube hugolien est donc singulièrement dynamique en ce qu'il met en scène une tension et transition entre plusieurs espaces. Nous retrouverons cette clé.

Faut-il brûler Charles ?

Le livre de Charles Hugo, *Chez Victor Hugo par un passant*, a inauguré la suite de publications sur Hauteville qui y ont largement puisé et en ont suivi l'ordre de la visite. De fait Hauteville est presque toujours décrite selon cet ordre logique de visite (respecté encore aujourd'hui par les guides du musée). La répétition, que nous avons évoquée à propos des sources éditées, a quelque peu figé la description selon un mode linéaire.

Faut-il briser cet ordre de visite ? N'aurait-on pas intérêt à tenter une autre lecture pour saisir les pièces non plus dans leur « pittoresque » individuel et successif mais dans leurs résonances « esthétiques » ? de les parcourir non plus en enfilade mais en reliant des pièces éloignées, pour tenter de percevoir les constantes ou les oppositions ?

La lecture que nous venons de tenter du premier vestibule nous invite à pousser le pion et à poursuivre en portant attention aux espaces frontières, en bordure de la maison, non seulement ouverts sur l'extérieur mais y empiétant : l'atelier et la serre, la chambre, le look-out.

A quoi sert une serre ?

Tentons d'abord une lecture conjointe de la serre ou jardin d'hiver et du look-out que leur structure rapproche – une pièce dont trois côtés et le plafond sont vitrés – mais que leur fonction oppose : l'une est un lieu de repos, l'autre un lieu de travail. En fait, cette opposition pourrait tout aussi bien les rapprocher puisque c'est celle qui est mise en œuvre dans la dualité de la galerie de chêne comme pour suggérer que la création est dans le prolongement du rêve. Il faudrait donc se garder de faire de cette opposition fonctionnelle, une opposition trop radicale qui se répercuterait sur la charge symbolique des pièces et leur « valeur », entre la survalorisation du look-out, lieu de création par rapport au jardin d'hiver lieu de loisir et de déréliction dans la contemplation du paysage.





Victor Hugo in the Little Conservatory.
The portrait from a litharto aquatinted photograph in the possession of the family.



Tout au contraire la serre semble avoir fait l'objet d'un fort « investissement imaginaire » depuis Marine-Terrace, si l'on en juge par la destinée des clichés pris par Auguste Vacquerie, avec ou sans Mme Hugo. L'une de ces images est sortie des albums pour être dessinée par Gustave Fraipont et illustrer *Le Livre d'or de Victor Hugo*, en 1883, tandis qu'en 1897, non sans quelque confusion de lieu semble-t-il, Georges Jeannot s'en sert à son tour pour illustrer son article sur Hauteville House, y incrustant Victor Hugo lui-même. Ce qui semble fasciner dans cette image, c'est encore une antithèse avec un élément de mobilier enfoui dans les feuillages, comme en pleine nature. C'est une relation de ce type que Victor Hugo remet en place à Hauteville, mais en donnant en plus au canapé qui fait le tour de la pièce un motif de bouquets qui redouble la vigne^[6] courant le long de la paroi vitrée, comme pour insister sur l'équivalence du décor et de la nature. Ou comme pour en poser le principe ?

Ces divans fleuris sous les feuillages peuvent évoquer la réplique d'Obéron dans la scène III du *Songes d'une nuit d'été*, lorsqu'il décrit à Puck la couche de Titania : « Je sais un banc où s'épanouit le thym sauvage, – où poussent l'oreille d'ours et la violette branlante. – Il est couvert par un dais de chèvrefeuilles vivaces, – de suaves roses musquées et d'églantiers. – C'est là que dort Titania, à certain moment de la nuit, – bercée dans ces fleurs par les danses et les délices [...] »^[7]

Quelques années plus tard, en 1863, la didascalie pour le premier acte de *Mangeront-ils ?* semble traduire cette tendance profonde de l'imaginaire : « La scène est dans l'île de Man.

[...] La ruine d'un cloître dans une forêt. Une mesure colossale aussi composée de troncs d'arbres que de pans de mur. Pierres et racines mêlées. Écroulement et broussaille. Ensemble de bâtisse et de végétation, crevassé çà et là de portes rongées et de fenêtres égueulées, peu distinctes de la vaste et informe claire-voie des branches. [...] au premier plan, la forêt. Au fond, la mer. »

À Marine-Terrace comme à Hauteville House, la serre revisiterait le thème de la ruine romantique, ici rendue habitable. Sur le toit, le look-out répond-il à la serre, de la même manière ? Ce n'est peut-être pas si simple.

Chronologiquement et visuellement, il semble que ce soit d'abord l'antichambre du look-out qui établisse le dialogue. Rappelons que dans cette appellation utilisée par Hugo dès l'origine, « look out » désigne alors la chambre de l'écrivain. Cette antichambre est le premier cabinet de travail de Victor Hugo. Comme en témoigne une unique photographie prise après le 16 août 1859 (la table visible est celle qui remplace celle de *La Légende des siècles* offerte à Juliette Drouet^[81]), il ouvre par trois vitres sur le clocheton de verre de l'escalier, la cheminée et au-delà, la mer. Pour compléter la lecture de la pièce, que le contrejour rend difficile, il faut avoir recours à la photographie prise par Bacot en 1862 après la construction du look-out – « chambre de verre » – depuis ce dernier. On voit la pièce divisée en deux par un rideau, la première partie est tendu d'un tissu rayé, celle consacrée au travail est recouverte depuis les canapés jusqu'à l'angle du toit d'un feutre imprimé, le plafond est lui tendu d'un textile de tissage classique (qui est la brocatelle jaune retrouvée encore en place, en 1991, complètement brûlée et conservée aujourd'hui place des Vosges) dont les bords retombent en lambrequin.

La comparaison de la photographie d'Edmond Bacot avec celle de la serre de Marine-Terrace et celle du jardin d'hiver d'Hauteville est tout à fait suggestive. Le motif de fleurs et de feuillages du feutre crée le même sentiment d'enveloppement dans un nid de verdure. L'espace ouvert en pleine nature se replie sur lui-même en un cocon protecteur.



Look-out ou look-inside ?

Si comme nous venons de le suggérer c'est l'antichambre du look-out qui répond à la serre, comment alors comprendre le look-out qui la prolonge ? En un sens il en poursuit la logique. Son aménagement sur une partie coupée du toit est une manière d'affirmer cette dualité : il doit compléter le nid de verdure par le paysage.

Cependant, les photographies qui nous en conservent le souvenir le plus original et complet nous permettent de lister les éléments de son décor : des carreaux de Delft, comme dans la salle à manger ; des divans recouverts de tapis turc, comme dans le salon de tapisserie ; un rideau de feutre imprimé, du même motif que celui de l'atelier ; un mur tendu de feutre imprimé, du même motif que celui de l'antichambre ; des panneaux et une frise gravés et peints, comme dans la chambre ; des miroirs dorés, comme dans toutes les pièces... Le look-out, pour ouvert qu'il soit sur la ville, la mer et le ciel, apparaît aussi comme un résumé de la maison. Ambivalent, le look-out semble autant s'ouvrir vers l'extérieur que retourner son regard sur l'intérieur.



Ainsi encore, et comme nous l'avons vu avec le premier vestibule, avec l'antichambre du look-out et les look-out, ce jeu entre intérieur et extérieur, entre paysage métaphorique du décor et paysage réel, entre architecture et nature, fait de chacune de ces pièces un espace de passage, de transition ou plus exactement un espace toujours en tension entre dedans et dehors, en une résolution des contraires. L'espace d'Hauteville apparaît donc comme un espace dynamique tout en tension.

Mais dans cette histoire de look-out nous en oublions un, aujourd'hui disparu, mais qui avait la préséance chronologique : celui du jardin.

La lettre de Mme Hugo à sa sœur Julie, du 25 mai 1856, l'indique dans la description de la maison telle qu'elle vient d'être acquise : « Une espèce de pavillon découvert pour la vue dans le jardin ». Hugo y intervient pour quelques aménagements en 1859 comme l'indique l'agenda de cette année :

« 28 avril j'ai donné à Mauger les indications pour recouvrir le look-out du jardin.

9 mai. Jean a terminé le Victor-Look out dans le jardin.

21 mai Jean fait la tablette et le tiroir du look out du jardin.

11. juillet nous avons dîné Charles et moi dans le look out du jardin.

26 août nous avons déjeuné et dîné dans le look out du jardin jusqu'à la fin d'août (depuis les derniers jours de juin). »



Trois photographies nous en conservent le souvenir, celle de l'album Joss, prise sans doute peu après son achèvement, celle d'André, en 1878 et une autre anonyme et non datée.

Ce belvédère vitré est la manifestation la plus évidente de l'obsession de Victor Hugo d'habiter le paysage. L'aménagement d'Hauteville offre ainsi toute une liste des conquêtes de l'extérieur : construction de la structure en bois et verre de l'atelier et du jardin d'hiver ; modification de sa chambre en look-out doté d'une terrasse sur le toit et création d'un chemin en caillebotis sur les chéneaux ; construction de la « chambre de verre » ou look-out. La

maison s'étend vers l'extérieur et intègre le paysage par ses parois de verre dans le même temps qu'à l'intérieur les tapisseries font entrer le paysage dans la maison et en creusent à la fois les murs et les plafonds, tâche que complètent les feutres imprimés et de manière plus abstraite – doit-on dire comme un rappel symbolique ? – les damas et les brocatelles aux motifs floraux stylisés.

Fonctionnalisme à deux bandes

Hauteville House nous apparaît aménagée par un travail de l'imaginaire. Le fonctionnalisme ne semble pas être déterminant dans sa conception ou du moins dans les lectures qu'on en fait. Le caractère spectaculaire de ses décors en ferait même l'antithèse du fonctionnalisme (pour qui « l'ornement est crime »).

Dans une lettre du 13 juillet 1859 à son fils Charles, Mme Hugo se plaint du côté mal pratique de cette maison à laquelle son mari n'a donné que des pièces d'apparat et pas de chambre d'amis : « Au lieu de rendre Hauteville habitable et applicable vous en faites un Louvre, au lieu de construire une maison pour la vie, vous l'arrangez pour la vue. » Le fils reçoit les reproches destinés au père d'avoir aménagé la maison selon sa vision, ses rêves au détriment de sa fonctionnalité sociale. À Hauteville les pièces auraient une destination plus qu'une fonction. La déshérence de la Galerie de chêne pourtant aménagée selon une double fonction exprime bien cette déroute de la fonctionnalité. La multiplication des salons – pièces qui ne servent qu'à être là pour n'y rien faire de précis – semblerait dire que les pièces n'ont d'autres fonctions que de recevoir des décors.

Une pièce semble cependant propice à interroger cette relation entre fonction et décors, celle justement qui est la moins décorée, ou plutôt qui l'est selon un principe différent des autres, la salle de billard.

« Entrons – nous dit Charles Hugo dans son manuscrit – dans le billard qui, bien que meublé avec une simplicité commandée par sa destination même, n'est pas une des moins intéressantes de la maison ». La remarque sur la relation du décor et de la destination disparaîtra dans la version imprimée.

Quelle est la destination de la salle de billard ?



Certes de jouer au billard. Mais cette fonction rebondit vers une autre : celle de fixer la vie familiale et en particulier celle des fils (même si Hugo était un joueur acharné comme nous le dit Paul Cheney). Mme Hugo dans une lettre à sa sœur Julie du 24 mai 1857 évoque les soirées qui s'y déroulent : « J'oublie de dire que le billard absorbe notre groupe masculin et que le soir où nous ne sortons pas, la salle de billard a assez l'air d'un café : rien n'y manque, le thé et le cigare, et c'est éclairé au gaz s'il vous plaît ».

De fait le billard arrive très tôt, dès le 10 février 1857, alors que la pièce ne recevra son décor définitif, par Tom Gor, qu'en 1859, en même temps que Victor Hugo peindra les cadres de ses dessins qui y seront accrochés.

Mais la mise en place progressive de ce décor révèle que cette fonction familiale – maintenir les fils à la maison et animer les soirées – est « à plusieurs bandes ». Le billard est

en effet la pièce qui reçoit les portraits de famille dès qu'on les fait venir de Paris. Ils y sont placé déjà en 1857 : « Tableaux de famille aux murailles (ceux qui étaient place Royale et rue de la Tour d'Auvergne) ». La fonction est donc aussi de recréer le lien de la vie familiale avec son passé. Cette dimension sera accentuée lors de l'accrochage des dessins de Victor Hugo – ils focaliseront l'essentiel de la description de Charles –, de cette série des *Souvenirs* qui, paradoxalement ne sont guère des souvenirs familiaux mais bien plutôt ceux des voyages avec Juliette Drouet (ce ne sera pas sa seule porte d'entrée dans Hauteville).

C'est d'évidence à la présence des peintures et des dessins que l'on doit la simplicité du décor limité au tapis et au revêtement du canapé tandis que les murs sont peints d'une teinte unie. Ici, par exception le mur est une surface d'accrochage.

Pourtant, c'est durant cette période d'aménagement d'Hauteville que les tensions familiales se crispent. Le 3 octobre 1858, François-Victor lance à son père : « ta maison est à toi. On t'y laissera seul. » Menace ou prophétie, c'est ce qui adviendra. Alors, le 26 janvier 1866, Hugo fera mettre un cadenas au billard qui deviendra au printemps une remise où il fera entreposer objets, caisses et colis. La maison vidée de la famille, le billard est vidé de sa fonction et cadenassé sur ses souvenirs.

La fonctionnalité de la salle de billard est autant celle du jeu que celle de la famille, sa clé de lecture devient donc biographique, l'espace se fait temporel, comme soumis aux fluctuations de sa valeur d'usage et des déchirements intimes. Pièce à part elle sera finalement mise à l'écart, retrouvant une fonction de débarras qui fut d'ailleurs la sienne à certains moments des travaux d'aménagement de la maison.

Est-ce là l'indice d'une moindre résistance des pièces à leur valeur d'usage ? Celle-ci a tendance à varier. L'atelier sert parfois de chambre, tout comme la chambre noire (« la photographie ») pour les domestiques ; plus tard, Hugo délaisse sa chambre pour celle de François-Victor, la galerie de chêne finira par être fermée et ne s'ouvrira que pour les visiteurs ; comme l'indique A. Périvier, dans son article du *Figaro* du 23 août 1878, les lieux d'écriture mêmes varient... Nouvelle instabilité de l'espace.

La vue ou la vie !

On l'a vu plus haut, Mme Hugo déplore que la maison soit faite comme un Louvre, pour la vue et non pour la vie. Elle exprimait avec plus de modération une idée que lui avait soufflée le mois précédent, son fils François-Victor – moins impliqué que Charles dans l'aménagement d'Hauteville – : « [...] la faute qui a été faite de mettre en Salons et en salles d'apparat la moitié de cette maison. [...] La première qualité d'une maison n'est pas d'être belle ; c'est d'être hospitalière. Toute maison inhospitalière manque à son devoir, n'est-ce pas ton avis ? Il y a chez nous une inélégance morale que ne compensera jamais l'élégance matérielle »^[9]. Mais dès l'origine, avant même l'emménagement, Mme Hugo avait bien saisi le partage des rôles : « Mon mari a la responsabilité du beau. Je ne veux pas y voir. Je suis dans le nécessaire, ce qui est journalier, le commun, lui pour le grand inutile, en admettant –

concérait-elle – que l'art, que ce qui charme le goût soit inutile »^[10]. Hauteville relève donc d'abord et avant tout de l'esthétique. Elle est motif à fabriquer du décor.

Fabriquer doit s'entendre au sens fort. Gustave Laroumet puis Émile Bertaux insistent sur la façon dont Hugo dépasse le bric-à-brac des « romantiques chevelus » qui n'est qu'une simple accumulation de curiosités pittoresques abandonnées à leur diversité. Lui, au contraire, « compose », « en ordonnant ses collections comme des décors ». Ces commentateurs perçoivent l'intentionnalité d'un projet et sa vision d'ensemble... ou ses visions, car « compositions » peut s'entendre au pluriel comme « décors ».

Si l'on a pu, dès l'entrée, repérer un principe de mise en œuvre, celui-ci est décliné de façon particulière pratiquement dans chacune des pièces. Ainsi individualisée, la composition est d'abord celle de la pièce dont on perçoit immédiatement la force de cohésion des éléments qui y sont réunis. La première impression visuelle est celle d'un espace unitaire, continu, et non celle d'un espace atomisé où une foule d'objets divers réclameraient l'attention sans qu'elle puisse se fixer dans l'amoncellement des curiosités et des panoplies qui encombrent les ateliers d'artistes de l'époque. Hauteville n'est pas du côté du capharnaüm.

Un facteur qui concourt à cette composition d'un espace unitaire se distinguant du bric-à-brac tient au fait que Victor Hugo n'utilise pas le mur comme une surface d'accrochage qui séparerait le support structurel du décor qu'il reçoit, mais il le reconstruit, il le redouble comme une seconde peau. C'est le décor lui-même qui devient mur, il fait corps avec la structure.

Le recours fréquent de Hugo à l'incrustation (les médaillons du vestibule, le jeu de dominos du salon de tapisserie, la ceinture de la cheminée du salon rouge, etc.) affirme aussi cette conception structurelle du décor où les objets « entrent » littéralement et font corps avec l'ensemble.

Notons, que la formule souvent citée, empruntée à l'article de Houssaye où Hugo dit « ma maison est machinée comme le château d'Angelo » pourrait bien évoquer par hyperbole toutes ces petites caches qui s'ouvrent souvent dans l'épaisseur de cette seconde peau.



Cette unité se conquiert aussi par le fait que cette occupation cubique et continue de l'espace se fait avec une matériologie relativement réduite. Le salon de tapisserie, par exemple, ne mobilise que le bois, la tapisserie et le tapis ; encore faut-il noter que tapis et tapisserie sont dans une sorte de rapport en « demi-ton » et que le continuum est orchestré par le divan qui fait passage entre eux, du mur au sol. Les miroirs concourent aussi à ce fondu qu'ils reflètent et les fleurs et les insectes peints sur les taches de leur tain, au sens propre, les fondent dans le paysage. Un seul élément est *à part*, mais qui vient jouer comme la bouée de Turner ou les points rouges de Corot : le jeu de dominos « noble play » inséré dans la boiserie.

La diversité elle, vient jouer à l'intérieur de ces trois unités : grouillement des motifs du tapis, foisonnement des verdure et des personnages des tapisseries, rassemblement des multiples panneaux de bois qui forment les boiseries.

Mais Hugo compose-t-il aussi au-delà de la pièce ? Il serait logique que sa conception dynamique de l'espace que nous avons évoquée l'incite aussi à penser la maison comme espace de déplacement que rendraient tangibles des éléments faisant liens, créant des sortes de parcours.

On a très souvent souligné l'importance et le rôle des citations disséminées dans la maison et qui semblent justifier la formule de Charles Hugo, « l'éducation de l'esprit par la demeure ». Mais cette éducation est-elle seulement verbale où pourrait-elle être visuelle, et être aussi le fruit d'une symbolique peut-être moins évidente à lire ?

On en suggèrera un ici : le parcours Notre-Dame. La maison s'ouvre sur ce que l'on a

coutume d'appeler le « frontispice de Notre-Dame de Paris » ; tout de suite après nous trouvons, dans le second vestibule, une statue de la vierge sur la porte du billard ; puis dans la salle à manger la célèbre « Notre-Dame de Bon Secours » devenue symbole de la liberté et de la république ; il y avait une « marchette fleurdelisée » dans l'escalier^[11] et l'on retrouve au plafond du second étage une tapisserie aux armes d'un roi de France avec de grosse fleurs de lys ; sur les murs de la galerie de chêne, découpée en trois parties une tenture de scène de la vie de la Vierge ; enfin au centre de la pièce, la statue dont Hugo a sculpté lui-même « les plis du dos » et qui coiffe l'arbre de feu. Cela fait beaucoup ! Trop, en tout cas, pour que ce ne soit ni voulu ni intentionnel.

La maison n'est donc pas seulement une accumulation de pièces, juxtaposées dans leur individualité comme autant de « lieux de séjour » elle est aussi pensée comme un espace déambulatoire... ou faut-il dire « discursif » ?

Chemin faisant, remarquons que matériologie et parcours paraissent mettre en évidence une stratigraphie d'Hauteville qui serait partie intégrante de sa composition. On observe en effet une curieuse alternance des couches. L'alliance bois-tapisserie-citation-Notre-Dame se trouve au rez-de-chaussée et au deuxième étage, tandis qu'au premier et au troisième les décors sont organisés sur une prédominance des textiles, soieries, damas ou brocatelles (significativement les « tapisseries » des salons rouge et bleu sont des broderies de perles), sans citations ni vierge : la femme nue qui coiffe le poêle viendrait au contraire comme le contre-point de l'amour profane donné à l'amour sacré. Le feutre imprimé ferait figure de liant : il est utilisé au rez-de-chaussée, semble-t-il au premier de part et d'autre de la cheminée du salon bleu, au second sur le palier de la bibliothèque, au troisième dans l'antichambre et le look out et surtout tout au long de l'escalier, sur les trois niveaux dont il recouvrirait non seulement la paroi mais aussi la rampe.

Ainsi, dans sa conception, Hauteville n'échappe pas au goût hugolien de l'antithèse. La stratigraphie oppose les étages un à un. L'espace unitaire et harmonieux des pièces s'obtient par des contradictions de matières, la souplesse duveteuse des tapisseries fait oxymore avec la rigidité lisse du bois dont la chaleur sombre contraste ailleurs avec la froideur claire des carreaux de Delft ou des céramiques.

Cette double antithèse matériologique, est une carte de plus dans ce jeu qui construit un espace en tension dynamique, comme nous l'avons déjà vu, toujours entre deux mondes. Formule qu'il faut prendre au sens propre. Car l'oxymore est aussi un oxymore géographique. Charles nous prévient dès sa préface empruntant à une lettre de son père la formule de « La vieille Hollande chinoise »... qui n'est d'ailleurs pas seule à être Chinoise puisque Hugo écrivait déjà à Léopoldine, le 9 août 1843 : « J'ai dit le premier que l'Espagne était une Chine. Personne ne sait ce que contient cette Espagne. »

Le savons-nous mieux aujourd'hui ? Nous pouvons au moins mettre des exemples sous la formule. Si la « Hollande chinoise » n'a jamais été aussi puissante qu'à Hauteville II^[12], chez Juliette Drouet, la « Hollande espagnole » plastronne dans le salon rouge. C'est une doxa assez unanimement répandue de considérer ce salon comme le fruit des souvenirs du séjour madrilène de l'enfance, revivant à travers le théâtre, d'*Hernani* à *Ruy Blas*. Pourtant ce salon rouge qui est en fait rouge et or (sangre y oro), aux couleurs de l'Espagne, reçoit son thème chromatique des portes de laque chinoise, rapportées de Paris, qui séparent les deux salons et dont les revers peints à l'huile à l'imitation des Chinois donne celui du salon bleu.

Quelle est la couleur du salon rouge de Victor Hugo ?

« Je n'ai pas fait mettre aux rideaux de la chambre d'Adèle la doublure rose que tu désirais, par la raison que dans trois mois cette doublure rose serait une doublure jaune. Il était inutile de donner ces quelques trente francs à manger au soleil qui est très gourmand de couleur rose »^[13]. Mauvaise foi de l'époux et du père qui n'hésite pas ailleurs à donner en festin au soleil damas et brocatelles, perses, feutres et tapis turc jusque sous les verrières du jardin d'hiver ou du look-out ? Conscient de l'instabilité des couleurs, Victor Hugo n'en a pas moins agencé les harmonies. Ce sont sans doute les éléments de composition les plus difficiles à lire aujourd'hui.

D'abord de nombreux textiles d'origine, ruinés, ont été refaits : le salon rouge en est à sa troisième génération de tenture, la brocatelle de la chambre à sa deuxième édition ; les échantillons d'origine soit ont disparu, soit sont complètement brûlés. Pour ceux qui subsistent en place, les effets de contrastes se sont atténués du fait de l'encrassement – pour les fonds clairs des feutres – ou du palissement. Le rôle des tapis et moquettes nous demeure inconnu du fait, cette fois, de la voracité des vers qui, dès l'époque de Victor Hugo, en ont rendu le remplacement nécessaire au bout de cinq ou six ans. Nous ne connaissons que vaguement le motif de revêtement de sol du vestibule, ignorons tout du tapis de l'escalier et pouvons seulement déduire que la moquette de la galerie de chêne était à fond blanc, etc... C'est donc toute une face de l'esthétique cubique de Victor Hugo dont la colorimétrie s'est perdue dans les ténèbres de notre ignorance.



Il nous semble cependant pouvoir encore percevoir des effets de contraste – d’antithèse – qui peuvent paraître étranges. On a vu que le salon rouge devait son harmonie sang et or aux portes de laque. Mais le blanc y intervient comme une troisième partie qui pourrait paraître déconcertante : il est très présent dans les fonds des tapisseries de perles et dans la broderie de soie chinoise qui recouvre la porte. Dans l’antichambre du look-out, le feutre à dominante vert et rouge sur fond blanc devait contraster avec la brocatelle de soie jaune d’or. Est-ce parce que ce contraste a paru déconcertant que lors des travaux de 1997-1998 on a préféré remplacer cette brocatelle – alors même qu’on la faisait retisser pour la chambre – par la cotonnade « Alfred de Musset », au motif de fleurs et aux couleurs similaires à celle du feutre et qui avait été commandée pour remplacer le rideau qui séparait la pièce du look-out ?

On a aussi l’impression que ce jeu sur les contrastes s’inscrit dans la gestion de la lumière. Si l’on regarde les premières photos de la galerie de chêne et celle de Hauteville II, il apparaît que Victor et Juliette partagent le goût pour les moquettes à fond très clair. Le but est sans doute de réfléchir la lumière qui tombe obliquement du haut par les fenêtres. La moquette de la galerie de chêne apparaît fortement contrastée ; les motifs stylisés qui s’y inscrivent par plaques séparées semblent d’une couleur très foncée. Est-ce pour maintenir le contraste dans certaines limites et éviter une trop grande discordance avec le reste de la pièce dont le bois d’origine diverse a été harmonisé nécessairement sur la teinte la plus sombre^[14] ?

Une maison sortie de table

Hauteville House est à bien des égards une maison sortie de la table qui s'est mise à parler à Jersey. Vrais et faux fantômes s'y logent.

Le premier fantôme que nous rencontrons est un faux. Ou plus exactement, il n'habite pas à la même adresse. Les commentateurs se sont plu à dire que la Maison était hantée. Ils suivent en cela Auguste Vacquerie, sans prêter attention à la date du texte en question – le dernier chapitre des *Miettes de l'histoire* qui est écrit avant l'achat de Hauteville House, au 38 de la rue, et qui parle de la première « Hauteville House » habitée par la famille Hugo, au numéro 20 de la même rue. Mais une erreur a parfois sa raison d'être ; les commentateurs d'Hauteville avaient besoin de la dire hantée car ils y sentaient des présences invisibles. Les décors auraient leur part d'invisibilité à l'œuvre.

Le second fantôme est un vrai, qui à l'époque était bien vivant. C'est Juliette Drouet. Jamais là mais bien présente ou plutôt bien représentée par les objets offerts ou échangés avec Victor Hugo. Et par les liens entre les décors de leurs maisons respectives. Les panneaux peints pour Hauteville II ont leur équivalent au seul étage réservé au poète, dans sa chambre et dans son look-out (que de manière choisie il inaugure en y lisant une lettre de Juliette). Le feutre imprimé de l'escalier et celui de l'antichambre du look-out se retrouve chez Juliette Drouet. La symbolique de leur liaison amoureuse circule à l'intérieur d'Hauteville House tout autant qu'entre le 38 et le 20 de la rue, mais c'est un sujet à part qu'il faudrait mener avec l'étude d'Hauteville II.



Le troisième fantôme c'est l'humanité et un peu plus qu'elle. Si Juliette Drouet n'est qu'un fantôme par métaphore, restent les vrais fantômes, ceux qui se sont faits entendre par la table qui font cortège avec les ancêtres. Il y a d'évidence dans Hauteville House l'acquis des séances de spiritisme de Jersey. Cette maison paysanne semble faite à l'aune du panthéisme animiste des tables. Ce n'est pas seulement son âme que Victor Hugo met sur les murs, c'est celle des plantes et des animaux. Une pièce cependant focalise ce cycle de métempsychose, de la transmigration des âmes, c'est la salle à manger. Pas uniquement par la spectaculaire présence du siège des ancêtres.

La salle à manger enchevêtre trois thèmes principaux : l'entretien de la vie par la nourriture ; la mort, par le fauteuil des défunts et par les peintures encadrées dans les stalles, ces trois scènes de meurtre, à la coloration plus révolutionnaire que crapuleuse, où le bas peuple reprend sa liberté en se débarrassant des puissances qui l'oppriment : « la fin du soldat », « la fin du prêtre », « la fin du seigneur », nous conduisant au troisième thème, celui de la question sociale et politique, mise en exergue par l'inscription de la cheminée.



Hugo ne titre les trois peintures, ni « mort » ni « meurtre » mais « fin » comme pour marquer qu'il les inscrit dans un cycle temporel auquel répond l'usage dans cette inscription qui court au-dessus de la cheminée : « le peuple est petit mais il deviendra grand ». Mais – un grotesque pour un sublime – ne joue-t-il pas aussi sur les mots et sur l'homophonie de « fin » et « faim » ?

Comment ne pas penser ici au chapitre des *Misérables*, dont le titre évoque lui aussi un devenir cyclique : « comment de frère on devient père », et où la « fin de Gavroche » est simultanée à la faim de ses frères, dans le jardin du Luxembourg.

« Toute la nature déjeunait ; la création était à table, c'était l'heure ; la grande nappe bleue était mise au ciel et la grande nappe verte sur la terre ; le soleil éclairait a giorno. Dieu servait le repas universel. Chaque être avait sa pâture ou sa pâtée. [...] On se mangeait bien un peu les uns les autres, ce qui est le mystère du mal mêlé au bien ; mais pas une bête n'avait l'estomac vide ».

La vie et la mort sont liées par le cycle où elles s'entretiennent l'une l'autre, par le mouvement régénérateur où la vie de l'un se garde par la fin de l'un qui rassasie la faim de l'autre. Seul l'homme – et pire, ses enfants – sort de ce cycle. C'est par l'estomac vide que se fait le passage de la salle à manger à la question sociale. La misère est l'interruption du grand cycle naturel que le progrès politique – la République – doit rétablir guidé par la liberté, cette vierge laïcisée en « liberté sainte », « qui porte l'enfant qui porte le monde »... et qui le nourrit pas l'eucharistie, qui le nourrit par sa propre mort qui rétablit le cycle.

Cet aspect eucharistique pourrait bien être aussi confirmé par la tapisserie placée au plafond, qui faisait partie d'une série des quatre saisons et représente l'automne par une

scène de vendanges.

Les dîners des enfants pauvres qui se dérouleront dans cette pièce pourraient bien répondre aussi à ce chapitre des *Misérables* tout en symbolisant une nouvelle communion sociale.

Il ne s'agit bien sûr pas ici de faire de la salle à manger une illustration qui serait d'ailleurs anachronique des *Misérables* mais de se risquer à pointer la permanence de certains termes qui peuvent trouver leur expression par le décor aussi bien que par l'écriture.

Si la salle à manger est, comme d'autres pièces, un espace dynamique, le passage qu'elle met en œuvre se situe, cette fois, dans le temps dont il rend les cycles sensibles.

Déjà Gustave Laroumet reprenait le terme de la préface de *La Légende des siècles* (celle de la Première Série, datée de septembre 1859) qu'il citait pour mettre en évidence une semblable entreprise de défilement de l'humanité, à travers le mélange des styles et des époques du mobilier – et l'on pourrait ajouter de leur origine géographique, au-delà de la « Hollande chinoise » – comme pour « Expérimenter l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique ; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects [...] »^[15]

La salle à manger est peut-être la pièce où ce que l'on perçoit de symbolique visuelle est au plus près de la symbolique textuelle.

Beau débarras !

Nous avons déjà évoqué les pièces perdant leur raison d'être, comme le billard, ou tombant en désuétude, comme la galerie de chêne. Cette instabilité temporelle de la maison dans sa valeur d'usage connaît aussi un autre mode : l'abandon. C'est le cas de la chambre de Victor Hugo, son premier look-out. Aménagée en 1859, elle est délaissée à partir de 1865, Victor Hugo jugeant plus pratique d'occuper la chambre de François-Victor^[16] qui a quitté Guernesey après la mort d'Emily de Putron.

Le décor lisible aujourd'hui est en grande partie celui de l'abandon de cette pièce. Sur le mur de gauche, en regardant le lit, est placé un meuble peint en noir, à tiroir marquetés, avec au-dessus un miroir ; on y plaçait aussi la croix processionnelle du *Burg à la Croix*. Les photos les plus anciennes, comme celle de Bacot ne documentent pas ce mur. Cependant, on y devine sur une étagère le cabinet de laque qui s'y trouve toujours et peut-être un pan de tissu. On sait que cette paroi était percée d'une porte de communication avec la chambre des domestiques, qu'y avait fait pratiquer Hugo, à travers le placard de celle-ci.



Il est fort probable que le meuble à tiroirs soit celui acheté à Hennet de Kesler pour lui venir en aide en 1867^[17], et placé ici, de même que le miroir accroché au-dessus, sans souci de bloquer la porte de communication devenue inutile. Ce meuble acheté par charité pourrait avoir été placé ici faute de savoir où le mettre ou par commodité pour augmenter le rangement. La photo la plus ancienne documentant cet état, montre entre le meuble et le lit, une table recouverte d'un tissu pour cacher ou abriter ce qu'on a entassé dessous et sur laquelle on a empilé une valise et d'autres effets. Le tapis et la descente de lit en peau de léopard ont disparu. La chambre est devenu un débarras.

Doit-on aller jusqu'à dire qu'elle est dénaturée ?

Comment lire la chambre d'usage de Victor Hugo ?

Le poète, de cet espace réduit, avait fait une pièce sans meuble, ou presque, avec cet étrange lit bas comme une ottomane, orné de tapisserie (aujourd'hui disparue), et dont tous les rangements étaient soit disposés sur des étagères, soit dissimulés dans les murs, dans l'épaisseur de leur doublure ou dans la pente du toit pour la toilette et le placard qui reçurent, en 1863, les peintures de la princesse et du chevalier au dragon. Seule exception à cette disposition qui justifiait la formule souvent utilisée de « cabine de navire », deux chaises à accouder et une table qu'il faut déduire de l'inscription à l'agenda du 25 mai 1859, précédant le don de la table de *La Légende des siècles*. Mais depuis longtemps, il n'y a plus de table dans cette pièce.

Telle qu'on la voit aujourd'hui, la chambre de Victor Hugo est une « demi-mesure » ; ni

tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre des deux états antérieurs. La temporalité de cet espace a perdu sa mémoire, celle de ses modifications d'usage et de disposition. La mémoire qui surnage de cet oubli a finalement enregistrée une chambre hybride tenant à la fois de la chambre à coucher et du débarras. Ni tout à fait authentique, ni tout à fait fausse. Elle s'offre à nos yeux comme un cas limite de la lisibilité du décor.

Sortie de service

La « lecture » d'Hauteville que nous avons tentée ici n'est qu'un ânonnement. Tenter de lire la maison, c'est encore ouvrir des portes sans vraiment entrer tout à fait dans la pièce, comme si on la regardait encore du dehors. On en retire cependant l'impression que tout fait sens même si ce sens résiste et demeure inaccessible. C'est aussi devoir courir le risque des hypothèses avec le danger de se laisser aller à la surinterprétation faute de pouvoir mesurer la part de hasard avec laquelle travaille Hugo. Il fait souvent avec ce qu'il a, avec ce qu'il trouve plus qu'avec ce qu'il choisit. Souvent les meubles sont achetés par Charles. On y pourrait voir l'indice d'un clivage : Charles a le goût de l'objet quand son père a le goût de l'usage qu'il peut en faire. L'objet vaudrait par ses capacités de transformation, d'intégration, de collage avec d'autres objets. La dynamique que nous avons perçue dans l'espace serait présente dès l'origine, dans le matériau qui ne vaut pas pour lui-même mais son hybridation possible.

Pour à peine amorcée qu'elle soit, cette lecture rend à la fois passionnante et désespérante la tâche de restaurer Hauteville. Nous y trouvons des principes directeurs, mais aussi des limites, des butées. À l'intérieur de ces limites, le choix est fait de retrouver en priorité la continuité des décors et de privilégier le retour à l'état premier... Mais peut-on ici, respecter l'esprit sans respecter scrupuleusement la lettre ? Que faire lorsque la lettre manque ?

[1] On trouve d'abord dans le manuscrit de *Chez Victor Hugo par un passant* de Charles Hugo, de 1857 (bibliothèque nationale) la formule : « C'est un autographe à deux étages » (à cette date le troisième n'était pas encore aménagé). Puis, dans le manuscrit du même texte conservé à la Maison de Victor Hugo : « On peut dire que sa résidence de Guernesey sera un jour pour ses biographes un véritable autographe de trois étages, quelque chose, qu'on nous permette le mot, comme un poème en plusieurs chambres ».

[2] Elizabeth Emery, *Le Photojournalisme et la naissance des maison-musées d'écrivains en France*, Chambéry, 2015. Voir en particulier « « Lire » la maison de l'écrivain », p. 72 sq. et les chapitre 2 et 3.

[3] Comme dans la thèse de Chantal Brière, *Victor Hugo et le roman architectural*, Paris, 2007

[4] Pour ne pas alourdir cette étude d'une description d'Hauteville nous renvoyons le lecteur aux pages du site <http://www.maisonsvictorhugo.paris.fr> : « Visite de la maison » et « Visite de la maison au temps de Victor Hugo ».

[5] « "Yes" said the Guernsey maiden, opening the door and replying to our inquiries – "Yes, visitors are allowed to see the house between two and four. » article paru dans le journal *The Star*, Guernesey, 5 octobre 1887.

[6] Selon une lettre de Charles à sa mère, Hugo avait même pensé à une perse à motif de feuille de vigne.

[7] Cité d'après la traduction de François-Victor Hugo. Rappelons que la didascalie de la scène IV nous apprend que l'endroit où dort Titania est « Devant le chêne du duc ».

[8] Notons cependant la double ambiguïté – sur la table et le lieu – de la formulation, Hugo note en effet « mon look out » lorsqu'il y fait placer la table (25 juin 1859 : « j'ai fait placer une table à pieds torsés dans le look out. les premières lignes que j'ai écrites sur cette table sont une lettre adressée à M. Ernest Feydeau. » à cette date le manuscrit

de la Légende de siècles est déjà été expédié) et lorsqu'il l'offre à Juliette (16 août 1859 : « j'ai donné à JJ. la table de chêne à pieds torsés de mon look out avec cette inscription : je donne à Mme J.D. cette table sur laquelle j'ai écrit la légende des siècles. V.H. ») mais « antichambre du look out » pour « l'autre table à pieds torsés » lorsqu'il fait installer celle qui la remplace (« j'ai fait placer une autre table de chêne à pieds torsés dans l'antichambre du look out. »)

[9] François-Victor Hugo à sa mère, juin 1859, Maison de Victor Hugo, MVHPMS316 (transcription Cédric Bail)

[10] Mme Hugo à sa sœur Julie, 31 juillet 1856, publiée par Léon Séché, *Revue de Paris*, octobre 1912, p. 552.

[11] Cette « marchette » marque pour nous un problème de restitution : nous savons par les agendas qu'il y avait un tapis dans l'escalier mais nous n'avons aucune indication précise le concernant et la marchette est ici difficile à interpréter.

[12] La maison habitée par Juliette Drouet au 20 de Hauteville street (qui fut avant la première habitée par la famille Hugo, à Guernesey) a très longtemps été appelée « Hauteville Fairy ». L'origine de ce nom reste obscure et ne semble renvoyer qu'à une unique mention de Kesler. Dans leurs échanges, Juliette Drouet et Victor Hugo parlent eux, de « Hauteville II ». Nous reprenons désormais ce nom.

[13] Victor Hugo à Mme Hugo, 6 juillet 1859, Œuvres complètes [...] sous la direction de Jean Massin, Paris, 1971, t. X, p. 1306

[14] « Mme Mourant a mis au ton tous les chênes et les a huilés » écrit Charles à sa mère, le 26 juin 1859. Maison de Victor Hugo, MVHPMS602 (transcription Cédric Bail).

[15] On pourrait s'amuser à mettre en relation la suite du texte : « en un seul mouvement d'ascension vers la lumière ; faire apparaître dans une sorte de miroir sombre et clair » et l'escalier d'Hauteville montant vers la lumière du look-out avec son épine dorsale de miroirs.

[16] Agenda, 19 et 20 février 1865 : « 19. mes nuits sont troublées par cette obsession singulière. je prends le parti d'aller coucher dans la chambre de Victor, en laissant ouvertes les portes des deux chambres voisines où couchent Mme Chenay et Virginie. je coucherai là la nuit prochaine. » et « 20. mon émigration dans la chambre de Victor m'a réussi. »

[17] Agenda, 2 mai 1867 : « - rachat du meuble à tiroirs de Kesler ----- 48 »

*Composante " Littérature et civilisation du 19° siècle" de l'équipe CERILAC; responsable Claude Millet
Bibliothèque Jacques Seebacher, Grands Moulins, Bâtiment A, 5 rue Thomas Mann, 75013 Paris. Tél : 01 57 27 63 68;
mail: bibli19@univ-paris-diderot.fr. Bibliothécaire: Julie Colas ; responsable : [Paule Petitier](#)
Auteur et administrateur du site: [Guy Rosa](#).*