

# Victor Hugo et la langue

Actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002

Textes réunis par Florence Naugrette  
et présentés par Guy Rosa

Ouvrage publié en 2005 aux éditions Bréal avec le concours du Centre national du livre et de l'Université Paris7, reproduit avec la gracieuse autorisation de l'éditeur et l'accord du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle

© Editions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7

## Édifices et personnages romanesques mêlés

Chantal BRIÈRE

Telle une veine dans le marbre, l'inspiration architecturale a laissé sa marque dans l'œuvre de Hugo. Tous les genres en témoignent, cependant ce « goût violent pour l'architecture », proclamé par Gringoire au livre X de *Notre-Dame de Paris*, trouve dans l'œuvre romanesque des formes d'expression diverses.

Les romans – en particulier celui de 1831 dont le titre impose la présence monumentale – font la part belle aux évocations d'édifices, réels et imaginaires, révélant le véritable amateur qu'est Hugo, à la fois compétent et inspiré. Compétent parce qu'il érige sa construction romanesque sur un savoir technique et une réflexion esthétique, mis au service du combat pour la préservation des monuments. Inspiré dans la mesure où, sa création visant à produire autant qu'à reproduire, le romancier découvre dans l'art architectural une analogie féconde avec son propre travail d'écriture, « une sorte de complicité ou de connivence d'artificialité, voire de collaboration épistémologique implicite », selon l'analyse de Philippe Hamon<sup>1</sup>.

La fiction romanesque, dans sa diversité, tire parti de la valeur sémantique de l'édifice, qu'elle le présente comme une concrétion du temps historique, comme une composition spatiale déterminant des situations et des parcours, ou qu'elle privilégie la création humaine à l'usage de l'individu et de la société. Ce dernier point retiendra notre attention.

Philippe Hamon a encore montré « cette propension du XIX<sup>e</sup> siècle à penser, dès le romantisme, le réel comme un emboîtement volumétrique d'iconothèques généralisé », emboîtement résumé par la formule « habit/habitant/habitat/habitudes »<sup>2</sup>. Nul doute que la plupart des édifices et des personnages présents dans les romans hugoliens

---

1. *Expositions. Littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 1989, p. 29.

2. *Imageries. Littérature et image au XIX<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 2001, p. 186.

s'imbriquent dans un tel réseau de représentations ; le titre de quelques chapitres l'annonce explicitement (« Tel maître, tel logis » ou « *Post corda lapides* » dans *Les Misérables*, « A maison visionnée, habitant visionnaire » dans *Les Travailleurs de la mer*), la contiguïté des livres III et IV de *Notre-Dame de Paris*, décrivant la cathédrale puis ses occupants, au cœur même de la composition romanesque, de même que le caractère interchangeable des descriptions associant un type d'architecture à un type de personnage : la splendeur baroque aux êtres maléfiques, la mesure à une humanité inquiétante et obscure.

Ce principe de ressemblance – être à l'image ou être l'image – qui rapproche l'homme et l'édifice et que justifient les récits du voyageur, comme un moyen de les connaître l'un par l'autre, « de l'extérieur à l'intérieur »<sup>3</sup>, ne suffit pas toujours à rendre compte de la teneur du lien qui s'instaure dans l'univers des romans, où parfois l'homme devient pierre et l'édifice prend forme humaine. Echange de nature, de forme, rupture dans « la chaîne qui commence à la pierre, dont l'homme est le milieu mystérieux, et dont les derniers chaînons invisibles et impalpables pour nous, remontent jusqu'à Dieu »<sup>4</sup>, cette consubstantialité tisse un entrelacs métaphorique qui réunit, sous le genre du portrait, les descriptions d'homme et d'architectures et raconte les étapes de leur destinée. A la faveur des processus de métamorphose que sont la pétrification et la personnification, personnages et édifices se mêlent.

## Portraits

### *Pétrification : statues, cariatides et pierres*

Figé en statue, le personnage garde les contours de l'apparence humaine, transformé en pierre de l'édifice, il disparaît dans la matière brute. Peu de statues renvoient à une notion esthétique, à l'exception d'Ethel qualifiée de « jolie statue » par le lieutenant d'Ahlefeld, ou de

---

3. « Pardonnez-moi, mon ami, de ne pas vous donner cette fois tous les détails locaux que j'aime et qui, selon moi, peignent l'homme, l'expliquent par son enveloppe et font aller l'esprit de l'extérieur à l'intérieur des faits. », *Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, *Le Rhin*, vol. « Voyages », p. 87. Toutes les références des œuvres de Victor Hugo renvoient à cette édition.

4. *France et Belgique*, *ibid.*, p. 641.

Dea, dont le corps innocemment dévoilé révèle « la statue féminine ébauchée », ébauche que voudrait achever Gwynplaine « comme un Pygmalion du rêve modelant une Galatée de l'azur »<sup>5</sup> et lui donner la perfection sculpturale d'Eve, incarnée par la duchesse Josiane. En réalité, le langage de la statuaire traduit l'absence de couleur, de mouvement, la défection des sens et de la sensibilité, selon une rhétorique assez conventionnelle.

La première comparaison apparaît dès *Han d'Islande* ; lorsqu'Ordener annonce sa décision de poursuivre Han, il découvre « sur le roc bruni par la mousse, Ethel pâle, comme une statue d'albâtre sur un piédestal noir »<sup>6</sup>. De même, les passagers de la *Matutina*, « pétrifiés »<sup>7</sup> dans leur corps à corps avec l'écueil ; ou encore, Gwynplaine, « pierre debout », « droit et sans mouvement »<sup>8</sup>, posé au bord de l'abîme. L'immobilité et l'impassibilité déshumanisent le personnage et le figent dans une posture. Javert, habituellement comparé à un animal féroce, perd toute expression au moment où il se découvre coupable d'avoir dénoncé M. Madeleine, son visage devient « simple comme du granit »<sup>9</sup>.

Les figures dominatrices s'apparentent à des monolithes. Lantenac, qui « semblait un homme de pierre »<sup>10</sup>, pose son regard froid sur le canon détaché qui menace de détruire la corvette ; Cimourdain, ayant prononcé la sentence de mort contre Gauvain, « redevint de marbre »<sup>11</sup> ; la duchesse Josiane exhibe sa beauté, comme un rêve de pierre, idole aux bijoux, perles, diamants, rubis, pierres aussi précieuses que dangereuses.

La minéralité agrège victimes et bourreaux. La scène sculptée du supplice d'Esmeralda se détache en saillie, comme en ronde-bosse, de la façade de la cathédrale :

Au moment où il parut au grand jour sous le haut portail en ogive, enveloppé d'une vaste chape d'argent barrée d'une croix noire, il était si pâle que plus d'un pensa, dans la foule, que c'était un des évêques de marbre agenouillés sur les pierres sépulcrales du chœur, qui s'était levé et qui venait recevoir au seuil de la tombe celle qui allait mourir.

5. *L'Homme qui rit*, vol. « Roman III », p. 599.

6. *Han d'Islande*, vol. « Roman I », p. 56.

7. *L'Homme qui rit*, p. 429

8. *Ibid.*, p. 762.

9. *Les Misérables*, vol. « Roman II », p. 163.

10. *Quatrevingt-Treize*, vol. « Roman III », p. 810.

11. *Ibid.*, p. 1053.

Elle, non moins pâle et non moins statue, elle s'était à peine aperçue qu'on lui avait mis en main un lourd cierge de cire jaune allumé ; [...].

Personne n'avait encore remarqué, dans la galerie des statues des rois, sculptée immédiatement au-dessus des ogives du portail, un spectateur étrange qui avait tout examiné jusqu'alors avec une telle impassibilité, avec un cou si tendu, avec un visage si difforme que, sans son accoutrement mi-parti rouge et violet, on eût pu le prendre pour un de ces monstres de pierre par la gueule desquels se dégorgeaient depuis six cents ans les longues gouttières de la cathédrale<sup>12</sup>.

Le personnage de pierre semble plus solitaire encore, représentant une épure de lui-même, un modèle : le religieux, la pénitente et le monstre. La stylisation les isole davantage du mouvement narratif.

Cependant, le langage de la sculpture n'exclut pas une forme de dramatisation lorsque le romancier décrit le processus de pétrification comme une métamorphose douloureuse, supplice d'une mort plus ou moins lente, et comme une malédiction qui ouvre le roman sur un arrière-plan religieux et mythologique. Explicitement évoqué dans *Quatrevingt-Treize*, le châtimement biblique infligé à la femme de Loth, statufiée pour avoir regardé Sodome en flammes, frappe le mendiant Tellmarch, contemplant l'incendie du hameau vendéen :

A en croire la légende biblique, un incendie regardé change une créature humaine en statue ; Tellmarch fut un moment cette statue. Le spectacle qu'il avait sous les yeux le fit immobile<sup>13</sup>.

Symboliquement, la malédiction s'était déjà abattue sur Frolo, brûlant de concupiscence. Son regard posé sur Esmeralda, lumineuse et vivante flamme qui danse, tourbillon de « plaques de métal », de « paillettes », de « mille étincelles », « resplendissante figure »<sup>14</sup>, laisse pénétrer en lui une lente et partielle pétrification. La scène fait l'objet d'une répétition lancinante, d'abord spectacle perçu par un regard extérieur, puis confession du personnage :

Et, à l'immobilité profonde de tout son corps, à peine agité par intervalles d'un frisson machinal, comme un arbre au vent, à la roideur de ses coudes plus marbre que la rampe où ils s'appuyaient, à voir le sourire pétrifié qui contractait son visage, on eût dit qu'il n'y avait plus dans Claude Frolo que les yeux de vivant<sup>15</sup>.

12. *Notre-Dame de Paris*, vol. « Roman I », p. 744 ; 746.

13. *Quatrevingt-Treize*, p. 853.

14. *Notre-Dame de Paris*, p. 728.

15. *Ibid.*, p. 674.

Je voulais fuir. Impossible. J'étais cloué, j'étais enraciné dans le sol. Il me semblait que le marbre de la dalle m'était monté jusqu'aux genoux. [...] Alors je tombai dans l'encoignure de la fenêtre plus roide et plus faible qu'une statue descellée<sup>16</sup>.

A la tradition biblique, la superstition populaire substitue des créatures diaboliques comme cet esprit Sabnac, « le grand marquis, le démon des fortifications » qui « change les hommes en pierres dont il bâtit des tours »<sup>17</sup>, auquel les bohémiens ont tôt fait d'identifier Quasimodo, monstre parmi les monstres.

Mythe antique et mythe littéraire se conjuguent. En la personne du *wapentake* venu quérir Gwynplaine, la justice anglaise surgit comme un monstre :

Cet homme était vêtu de noir avec une cape de justice. Il avait une perruque jusqu'aux sourcils, et il tenait à la main un bâton de fer sculpté en couronne aux deux bouts.

Ce bâton était court et massif.

Qu'on se figure Méduse passant sa tête entre deux branches du paradis<sup>18</sup>.

L'homme au bâton de fer immobilise ses victimes, paralysant du même coup les témoins du spectacle :

Sous ce rigide attouchement de la loi, Gwynplaine eut une secousse, puis fut comme pétrifié. [...]

Deux pétrifications, c'étaient ces deux filles. Elles avaient des attitudes de stalactites.

[...] et Gwynplaine, ayant à sa droite et à sa gauche les gens du justicier-quorum alignés en double haie, pâle, sans un geste, sans autre mouvement que les pas qu'il faisait, couvert de son manteau ainsi que d'un suaire, s'éloigna lentement de l'inn, marchant muet derrière l'homme taciturne, comme une statue qui suit un spectre<sup>19</sup>.

Enfin, figure du châtiment de Dom Juan, la statue du Commandeur a les traits de Lantenac, « homme de pierre » impassible sur le pont de

---

16. *Ibid.*, p. 729.

17. *Ibid.*, p. 799. Voir la note de Jacques Seebacher dans l'édition de la Pléiade : Hugo utilise le *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy, p. 1228.

18. *L'Homme qui rit*, p. 610.

19. *Ibid.*, p. 611-612.

la Claymore, affrontant l'incendie de la Tourgue pour sauver les trois enfants prisonniers des flammes :

[...] sa pâleur de marbre n'avait pas un pli, son regard de spectre n'avait pas un éclair ; à chaque pas qu'il faisait vers ces hommes dont les prunelles effarées se fixaient sur lui dans les ténèbres, il semblait plus grand, l'échelle tremblait et sonnait sous son pied lugubre, et l'on eût dit la statue du commandeur redescendant dans le sépulcre<sup>20</sup>.

Paradoxalement, l'humanité triomphe dans cette apparition fantastique, envoyée par le Ciel pour intervenir au moment précis où « aucune force humaine n'y pouvait rien », alors que Cimourdain, l'homme de marbre, ne déroge pas à ses convictions et punit Gauvain. N'est-ce pas la statue qui parle lorsqu'il dit au prisonnier, à la veille de son exécution : « Je viens souper avec toi »<sup>21</sup>?

A son tour, la statue vit le supplice de l'humanisation, elle est parcourue de sensations et d'émotions ; aussi, est-ce bien la conscience qui dicte le choix de mourir. En se suicidant ou en se rendant à l'ennemi, Javert et Lantenac brisent leur gangue de pierre. C'est ainsi qu'il faut lire la transformation de Javert, pétrifié par la grâce qu'il a lui-même accordée à Jean Valjean, le bagnard, éternel coupable :

Être le granit, et douter ! être la statue du châtiment fondue tout d'une pièce dans le moule de la loi, et s'apercevoir subitement qu'on a sous sa mamelle de bronze quelque chose d'absurde et de désobéissant qui ressemble presque à un cœur<sup>22</sup> !

La statue, victime pétrifiée ou bras vengeur, donne un contour à l'idée de justice humaine et divine. Etant « naturellement allégorique »<sup>23</sup>, selon la définition d'Alain, l'art sculptural figure la pensée par son modelé.

Une statue particulière, image récurrente de l'œuvre hugolienne, traduit le degré suprême de la souffrance : la cariatide. Pierre Albouy signale que deux titres, annonçant le poème *La Révolution*, *Le Dialogue des cariatides* et *Les Statues*, remontent à 1835. Quelques

20. *Quatrevingt-Treize*, p. 1030.

21. *Ibid.*, p. 1056.

22. *Les Misérables*, p. 1044.

23. Alain, *Système des beaux-arts*, Gallimard, « Tel », p. 226.

années plus tard, Hugo décrit Francfort comme « la ville des cariatides », statues martyres condamnées à « travailler, geindre et hurler » sous le poids de leur fardeau d'architecture. Le voyageur s'effraie de songer à ce que serait « le réveil, le déchaînement et la vengeance »<sup>24</sup> de ces statues.

La cariatide, comme les damnés des enfers, subit un châtement éternel. Vitruve rapporte au livre I du *De Architectura* l'origine historique de cet état : après leur victoire sur les Perses, les Grecs se retournèrent contre les habitants de Carie, qui avaient pris parti pour l'ennemi. Ils tuèrent les hommes, capturèrent les femmes et « pour les traiter avec plus d'ignominie, on ne permit pas aux dames de qualité de quitter leurs robes accoutumées, ni aucun de leurs ornements, afin que non seulement elles fussent une fois menées en triomphe, mais qu'elles eussent la honte de s'y voir en quelque façon mener toute leur vie paraissant toujours au même état qu'elles étaient le jour du triomphe, et qu'ainsi elles portassent la peine que leur ville avait méritée. Or pour laisser un exemple éternel de la punition que l'on avait fait souffrir aux Cariates et pour apprendre à la postérité quel avait été leur châtement, les architectes de ce temps-là mirent au lieu de colonnes ces sortes de statues aux édifices publics<sup>25</sup>. »

Hugo donne à ce symbole des incarnations romanesques. Dans *Les Misérables*, une scène montre le forçat Jean Valjean venir en aide à des ouvriers que menace la chute d'une cariatide descellée du balcon de l'hôtel de ville de Toulon. Cariatide de « l'une des plus admirables cariatides de Puget »<sup>26</sup>, le bagnard, damné parmi les damnés, semble s'arc-bouter sous le poids de la société qui l'a jugé. En contrepoint comique, l'attitude nonchalante de Laigle de Meaux, temporairement délivré de sa malchance coutumière et « sensuellement adossé au chambranle de la porte du café Musain », fait de lui « une cariatide en vacances »<sup>27</sup>.

Le martyr de saint Gwynplaine est double : son visage sculpté le déforme et déforme le sens de ses actes et paroles. Sa caractérisation symbolique exprime ce non-sens :

Il était l'Homme qui Rit, cariatide du monde qui pleure. Il était une angoisse pétrifiée en hilarité portant le poids d'un univers de calamité,

---

24. *Le Rhin, Voyages*, p. 224 ; 225.

25. *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve*, présentés par Charles Perrault, Coignard, 1673, réédité par la Bibliothèque de l'Image, 1995, p. 5.

26. *Les Misérables*, p. 114.

27. *Ibid.*, p. 522.



et muré à jamais dans la jovialité, dans l'ironie, dans l'amusement d'autrui [...] <sup>28</sup>.

Si la statue supporte le fardeau du malheur, elle est incapable de le soulager ; son immobilité est le plus souvent immobilisme.

Etre statue ou cariatide, c'est garder sa forme humaine ; certains personnages sont condamnés à devenir matière, pierre de l'édifice. Ainsi en est-il des emmurés, de tous les prisonniers sur qui pèsent et s'impriment des murs cruels.

Dans l'univers carcéral du *Dernier Jour d'un condamné*, où les éléments fusionnent pour former l'idée de prison, prison de fer, de bois, de pierre et de chair, le prisonnier n'existe plus. Pour l'architecte venu examiner sa cellule, il se fond dans la muraille : « Moi, j'étais là, comme une des pierres qu'il mesurait <sup>29</sup>. » Le discours contre la peine de mort dénonce implicitement le mimétisme terrifiant qui rend la foule des spectateurs plus dure que les pierres : « deux masses de peuple murées de soldats » <sup>30</sup> observent le condamné et une « route pavée et murée de visages humains » <sup>31</sup> le conduit vers l'échafaud.

Pas de monstre mythologique ni de légende, c'est la société qui pétrifie l'homme. La même image se retrouve dans *Notre-Dame de Paris* où la recluse de la Tour-Roland fait corps avec sa cellule. La fatalité a œuvré en ce sens :

Cette figure, qu'on eût crue scellée dans la dalle, paraissait n'avoir ni mouvement, ni pensée ni haleine. [...] On eût dit qu'elle s'était faite pierre avec le cachot, glace avec la saison <sup>32</sup>.

Tout cachot, effrayant et sombre comme une gravure de Piranèse, marque sa victime ; dans l'*in-pace* de la Tournelle, Esmeralda se retrouve « perdue dans les ténèbres, ensevelie, enfouie, murée [...] engourdie, gelée, pétrifiée » <sup>33</sup>, tandis que la cathédrale, lieu d'asile, l'enveloppera de ses murailles protectrices :

Les lignes solennelles de cette architecture, l'attitude religieuse de tous les objets qui entouraient la jeune fille, les pensées pieuses et

---

28. *L'Homme qui rit*, p. 759.

29. *Le Dernier jour d'un condamné*, vol. « Roman I », p. 468.

30. *Ibid.*, p. 659.

31. *Ibid.*, p. 710.

32. *Notre-Dame de Paris*, p. 650.

33. *Ibid.*, p. 724.

seraines qui se dégageaient, pour ainsi dire, de tous les pores de cette pierre, agissaient sur elle à son insu<sup>34</sup>.

Le couvent unit les deux expériences de la réclusion, le côté hideux du passé avec « les bouches closes, les cerveaux murés » des *in-pace*, le côté sublime, c'est-à-dire « la réverbération de Dieu sur le mur humain »<sup>35</sup>.

Les hommes devenus pierres du mur, Fantine, « devenue marbre en devenant boue »<sup>36</sup>, sombrent dans l'oubli ou régressent, masse qui retourne à la matière, s'éloigne de la pensée et de l'action. L'analyse de Claude Millet à propos du bloc, figure du Mal historique, chute « dans une matérialité de plus en plus lourde, figée jusqu'au bas de l'échelle des êtres, dans le monde minéral – une aggravation, au sens étymologique »<sup>37</sup>, trouve un écho dans la représentation métaphorique des personnages romanesques. La malédiction des mythes et le carcan d'une religion répressive pèse sur les hommes, relayés par les réalités historiques et sociales.

#### *Personnification*

Dans le second volet du diptyque, les éléments du système métaphorique s'inversent pour créer des édifices anthropomorphes. Faut-il, là encore, rappeler l'influence des voyages, les étonnements du regard devant « les espèces de rêves qui se dégagent parfois de la réalité »<sup>38</sup>, à la faveur du dépaysement, des variations de lumière et de perspective ? Jean-Bertrand Barrère a mis en évidence le « climat de légendes », goût personnel de Hugo autant que d'une époque, qui entourait ces voyages et déterminait, entre pittoresque, merveilleux et fantastique, la tonalité des représentations architecturales. L'édifice est lié aux êtres qui l'ont fait vivre et le font survivre dans le souvenir.

Malgré son atmosphère gothique, *Han d'Islande* ne présente pas d'édifices personnifiés, leur évocation restant sans doute tributaire des modèles codifiés du roman noir. C'est avec *Le Dernier Jour d'un*

34. *Ibid.*, p. 763.

35. *Les Misérables*, p. 406 ; 403.

36. *Ibid.*, p. 149.

37. « Bloc, événement – Une représentation de l'Histoire dans l'œuvre de Victor Hugo », communication faite dans le cadre du Groupe Hugo, le 6 avril 2002. (<http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr>)

38. *France et Belgique*, vol. Voyages, p. 646.

*condamné* et *Notre-Dame de Paris* que l'anthropomorphisme image la description architecturale. Il s'agit, dans ce dernier roman, de caractériser le groupe de bâtiments délimitant la Cour des Miracles. Largement inspiré de Sauval, le passage trouve néanmoins son originalité dans l'expansion métaphorique qui transmue la vétusté des lieux en caractéristiques physiques de la vieillesse :

[...] un hideux encadrement de vieilles maisons dont les façades vermoulues, ratatinées, rabougries, percées chacune d'une ou deux lucarnes éclairées, lui semblaient dans l'ombre d'énormes têtes de vieilles femmes, rangées en cercle, monstrueuses et rechignées, qui regardaient le sabbat en clignant des yeux<sup>39</sup>.

A quelques détails près, l'image est transposée dans *Les Travailleurs de la mer* et *L'Homme qui rit*. La Cour des Miracles, le vieux Saint-Malo ou l'ancien Weymouth semblent interchangeable, ensemble confus d'édifices anonymes se prêtant d'autant plus à la transfiguration qu'ils ont disparu :

Ces vieilles baraques du moyen âge normand ont des profils presque humains. De mesure à sorcière il n'y a pas loin<sup>40</sup>.

Un pêle-mêle de baraques tombé de ce sac du diable donnerait l'idée de ce Weymouth incorrect. Plus, dans les baraques, les bonnes femmes. [...] Une confusion de tanières de bois sculptées, et vermoulues, ce qui est une autre sculpture, [...] un amoncellement de vieilles maisons grand'mères groupées autour d'une église aïeule, c'était là Weymouth<sup>41</sup>.

Trop fidèle à elle-même, la métaphore trahit sa distance par rapport au réel et sa propension à styliser la ville médiévale, voire à la caricaturer, décor de contes et légendes. Quand la nuit recouvre la ville la plus connue, l'imagination s'empare des formes et Paris, en plein XIX<sup>e</sup> siècle, révèle des créatures tout droit venues des récits épiques :

Le reste était un lac d'obscurité, brumeux, pesant, funèbre, au-dessus duquel se dressaient, silhouettes immobiles et lugubres, la tour Saint-Jacques, l'église Saint-Merry, et deux ou trois autres de ces grands

---

39. *Notre-Dame de Paris*, p. 552.

40. *Les Travailleurs de la mer*, vol. « Roman III », p. 132, 133.

41. *L'Homme qui rit*, p. 455.

édifices dont l'homme fait des géants et dont la nuit fait des fantômes<sup>42</sup>.

Tandis que l'écriture romanesque procède par analogie pour que surgisse un monde onirique, à la même époque, explique Pierre Georgel, l'œuvre graphique, à laquelle on songe nécessairement face à ces descriptions, se gardait d'un tel procédé, cherchant au contraire une représentation réaliste et la précision du dessin d'architecture. « D'où, chez le dessinateur, la démarche opposée à celle de l'écrivain<sup>43</sup>. » Au fil du temps, les deux expériences auront tendance à se superposer. Qu'on se réfère aux dessins du manuscrit des *Travailleurs de la mer*, parmi lesquels un portrait du vieux Saint-Malo, de ses baraques sorcières aux lignes tremblées.

Tel un personnage, l'édifice présente des caractéristiques individuelles : le clocher pointu de Loevig, sur lequel niche une cigogne, « pareille à la perle blanche au sommet du bonnet aigu d'un mandarin »<sup>44</sup>, annonce celui de Torteval, bien réel, « qui est rond et pointu et qui ressemble à un bonnet de magicien »<sup>45</sup> ; les tours des monts de Norvège « présentent de loin l'aspect d'une vieille tiare »<sup>46</sup>, comme le mont Saint-Michel « avec sa tiare de cathédrale et sa cuirasse de forteresse »<sup>47</sup>. Le dessin précis des façades s'élabore au gré des métaphores filées et d'une isotopie du visage. L'hôtel de ville de Paris, sinistre édifice, « a la face toute rongée de vieillesse »<sup>48</sup>. Il inaugure une longue galerie de portraits. Chaque détail architectural des maisons de la ruelle Coutanche reçoit une interprétation anatomique. Dans une construction en chiasme, le système comparatif intervertit ses éléments constitutifs pour parachever la personnification :

Leurs étages rentrants, leurs surplombs, leurs auvents circonflexes et leurs broussailles de ferrailles simulent des lèvres, des mentons, des nez et des sourcils. La lucarne est l'œil, borgne. La joue, c'est la

42. *Les Misérables*, p. 883, 884.

43. *Œuvres complètes*, éd. Club français du livre, tome V, « Les dessins de voyage de Victor Hugo », t. V, p. VII.

44. *Han d'Islande*, vol. « Roman I », p. 85.

45. *Les Travailleurs de la mer*, p. 123.

46. *Han d'Islande*, p. 122.

47. *Quatrevint-Treize*, p. 837.

48. *Le Dernier jour d'un condamné*, p. 472.

muraille, ridée et darteuse. Elles se touchent du front comme si elles complotaient un mauvais coup<sup>49</sup>.

L'organisation métaphorique suit sa logique et les images de l'intérieur de l'édifice ont recours au lexique anatomique. Les portes sont des bouches qui avalent ou vomissent des personnages, des gueules quand l'animalité triomphe. L'orifice d'entrée conduit aux « entrailles », terme qui confond l'homme et l'animal. La mesure Gorbeau a « pour tube intestinal un long corridor »<sup>50</sup>, le langage du corps prévaut dans l'ordre de la comparaison pour décrire ces lieux troubles où grouille une humanité déçue, comme l'ancien égout parisien, cloaque immonde, est nommé « appareil digestif de Babylone »<sup>51</sup>. Poussé par la faim, Gilliatt explore les fonds de l'écueil, « le dedans d'un édifice sous mer », qui ressemble à un crâne, tandis que l'ensemble de la grotte dessine et lui révèle la présence en creux d'un corps exceptionnel. Gwynplaine progresse dans les viscères de la geôle de Southwark :

[...] ce boyau faisait des détours ; toutes les entrailles sont tortueuses, celles d'une prison comme celles d'un homme ; [...] Le mur suintait ; il tombait de la voûte des gouttes d'eau ; le dallage qui pavait le corridor avait la viscosité d'un intestin<sup>52</sup>.

L'attaque contre la Tourgue tranche à vif dans le corps de la forteresse, « ponction au flanc de la tour, une longue fracture pénétrante »<sup>53</sup>. Quelques termes polysémiques relient le corps et l'architecture : croupe, boyau et surtout diaphragme – mur transversal de soutien – que Hugo emploie, dans chaque roman, en variant ses acceptions, parfois même en les confondant, brouillant la distinction entre précision technique et image symbolique.

Ainsi doté d'organes, l'édifice vit ; il voit, entend et parle ou refuse de le faire : « La pierre semble quelquefois avoir des yeux étranges. Une statue observe, une tour guette, une façade d'édifice contemple<sup>54</sup>. »

---

49. *Les Travailleurs de la mer*, p. 133.

50. *Les Misérables*, p. 340.

51. *Ibid.*, p. 1000.

52. *L'Homme qui rit*, p. 624.

53. *Quatrevingt-Treize*, p. 1004.

54. *Ibid.*, p. 1062.

La personnification engage un débat idéologique et le pittoresque visuel se leste d'un contenu plus polémique. L'insensibilité, le mutisme, la cécité ou la surdité des édifices dénoncent, par le biais des hypallages, figure privilégiée de la description architecturale, la cruauté de l'homme indifférent à son semblable. Peu d'édifices y échappent. Malgré son caractère « bourru » et « taciturne », le Petit-Picpus accueille et le silence des pierres de ce sphinx protège plus qu'il n'exclut. La rue de l'Homme Armé, « incapable d'émotions entre ses deux rangées de hautes maisons centenaires qui se taisent comme des vieillards »<sup>55</sup>, constitue, à sa façon, un havre de paix pour Jean Valjean.

En règle générale, les maisons se ferment, comme les portes de Digne, les volets de Weymouth, paupières closes sur le sommeil de l'indifférence. Le bagnard, l'enfant abandonné et les insurgés restent dehors. Personnifications et pétrifications se combinent pour traduire la force du refus qui laisse mourir l'insurgé sur le seuil :

Une maison est un escarpement, une porte est un refus, une façade est un mur. Ce mur voit, entend et ne veut pas. Il pourrait s'entr'ouvrir et vous sauver. Non. Ce mur est un juge. Il vous regarde et vous condamne. Quelle sombre chose que ces maisons fermées ! Elles semblent mortes, elles sont vivantes. [...] L'insurgé devant cette porte agonise ; [...] il y a là des murs qui pourraient le protéger, il y a là des hommes qui pourraient le sauver, et ces murs ont des oreilles de chair, et ces hommes ont des entrailles de pierre<sup>56</sup>.

Façonnée par l'homme qui lui imprime sa marque, la pierre représente enfin le dogme, l'idée inscrite dans la matière. La Tourgue, « monstrueuse masse de granit », porte sur l'ensemble de son architecture les stigmates de l'histoire barbare et criminelle. La pierre transcrit la pensée, selon la théorie défendue dans le chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris*, que l'écriture romanesque dramatise.

En dépit de la différence de leurs univers, les romans de Hugo restent fidèles aux images qui fixent l'apparence des êtres et des choses. La formule de Bernard Leuilliot, qui qualifie la Tourgue de « Tour-Hugo »<sup>57</sup>, création résultant de toutes les choses vues et de

---

55. *Les Misérables*, p. 908.

56. *Ibid.*, p. 974 ; 975.

57. *Quatrevingt-Treize*, édition du Livre de Poche, 2001, note 2, p. 337.

toutes les choses lues, invite à interroger nombre d'édifices, personnages « réapparaissant » et points remarquables de l'espace intertextuel.

Si les métaphores se manifestent dans l'appareil descriptif, elles s'intègrent également à la dynamique narrative et à son processus transformationnel. Elles construisent des histoires d'hommes et d'édifices qui, semblablement, vivent, luttent, souffrent et meurent.

## Récits

### *Transformation*

Aucun des romans n'accorde de place à un récit de naissance ni à un récit de construction – les barricades parisiennes comme l'ingénieux bricolage de Gilliatt n'édifient pas mais luttent contre la violence de l'événement. En revanche, la croissance ou le changement forment la matière d'aventures humaines autant qu'architecturales. L'urbanisme, les lois de développement des villes obéissent à ce qui ressemble à une pulsion vitale, à un cycle de régénération. Les quartiers urbains et les faubourgs croissent et dépérissent en fonction d'axes de communication qui sont autant de vecteurs de vie ou de survie : à Weymouth, un pont a aspiré la ville au profit d'un hameau riverain ; le Paris des *Misérables* voit ses lisières travaillées par le chemin de fer qui tue les faubourgs pour que naisse la ville ; « le pavé se montre, les trottoirs commencent à ramper et à s'allonger »<sup>58</sup>. La ville appartient au règne du vivant et les éléments qui la composent évoluent au gré d'une histoire biologique et événementielle. La mesure Gorbeau, ancienne demeure d'un procureur, porte les traces de sa déchéance sociale et physique. Sa porte annonce le bouge actuel, sa fenêtre garde des prétentions nobiliaires :

Cette porte qui avait l'air immonde et cette fenêtre qui avait l'air honnête, quoique délabrée, ainsi vues sur la même maison, faisaient l'effet de deux mendiants dépareillés qui iraient ensemble et marcheraient côte à côte, avec deux mines différentes sous les mêmes haillons, l'un ayant toujours été un gueux, l'autre ayant été un gentilhomme<sup>59</sup>.

---

58. *Les Misérables*, p. 343.

59. *Ibid.*, p. 340.

De même, la cahute d'Ursus, édifice des plus sommaires, subit des transformations au gré des succès théâtraux du saltimbanque ou de ses déboires. C'est dans son état initial, charrette et cabane, que la découvre Gwynplaine enfant ; c'est dans le même état qu'il la retrouvera amarrée au mât de la *Vograat*, juste avant de mourir. Entre temps, la prospérité l'avait transfigurée de tréteau en théâtre et lui avait donné un nom : la *Green-Box*, même si elle gardait dans ses flancs son embryon, sa forme première « mise à la retraite ». La vie a marqué le corps du frêle édifice :

La désuétude la faisait toute paralytique, et, de plus, elle avait cette maladie irrémédiable, la vieillesse. Son profil informe et vermoulu fléchissait avec une attitude de ruine. Tout ce dont elle était faite offrait un aspect d'avarie, les fers étaient rouillés, les cuirs étaient gercés, les bois étaient cariés. [...] Les roues étaient cagneuses. Les parois, le plancher et les essieux semblaient épuisés de fatigue, l'ensemble avait on ne sait quoi d'accablant et de suppliant. Les deux pointes du brancard avaient l'air de deux bras levés au ciel<sup>60</sup>.

L'histoire de l'homme ressemble à ce parcours et l'ascension de Gwynplaine révèle la fragilité d'une construction trop vite érigée. Les titres des livres III, VIII et IX racontent son écroulement : « Commencement de la fêlure », « Le Capitole et son voisinage » et « En ruine ». Alors que Ursus a été restauré par l'arrivée de l'enfant dans sa vie, lui que la vieillesse avait transformé en « ruine pensante »<sup>61</sup>, Gwynplaine, détruit sur ordre du roi, a recouvré ses droits grâce à l'océan avant de s'effondrer à nouveau, au contact de ses pairs : « [...] enfant, on avait fait de lui une ruine ; mais cette ruine, la nature l'avait reprise comme elle reprend toutes les ruines<sup>62</sup> ».

La bastille de province qu'est la Tourgue évolue, elle aussi, et connaît un destin tragique, enjeu d'une guerre fratricide qui divise les êtres d'une même lignée. Vénérée comme berceau de son enfance par Gauvain, considérée seulement pour sa bibliothèque, où s'est exercé son enseignement, par Cimourdain, méprisée par le courtisan de Versailles que fut Lantenac, la bâtisse se trouve, avant même d'être assaillie, comme écartelée. En mêlant les styles d'époques successives, son histoire architecturale oscille entre un « côté sauvage » et féodal, symbolisé par la tour, et un « côté civilisé »

---

60. *L'Homme qui rit*, p. 769.

61. *Ibid.*, p. 355.

62. *Ibid.*, p. 539.



avec la bibliothèque et le pont-châtelet, le passé et l'avenir : « Les deux styles n'étaient point d'accord ; [...] Qu'on se figure Alain Barbe-Torte donnant le bras à Louis XIV<sup>63</sup>. »

Cette dualité discordante de sa personnalité lui sera fatale.

### *Destruction*

Le récit romanesque conduit à leur fin les hommes comme les édifices. Mort et destruction constituent l'ultime analogie pour évoquer leur disparition mutuelle.

Quelques personnages meurent sur les édifices, le premier étant Spiagudry, précipité par Han du haut de la tour du manoir de Vermund. Le condamné de Bicêtre rêve d'une évasion, pour le moins barbare, de sa prison :

Il faut que je m'évade ! il le faut ! sur-le-champ ! par les portes, par les fenêtres, par la charpente du toit ! quand même je devrais laisser de ma chair après les poutres<sup>64</sup> !

C'est sur la cathédrale Notre-Dame que cette chair vient s'écraser ; les truands périssent sous les pierres lancées par Quasimodo, Jehan et Claude Frollo sont précipités du haut des tours et disloqués sur l'édifice :

[...] puis on entendit un bruit comme celui d'une boîte osseuse qui éclate contre un mur, et l'on vit tomber quelque chose qui s'arrêta au tiers de la chute à une saillie de l'architecture. C'était un corps mort qui resta accroché là, plié en deux, les reins brisés, le crâne vide<sup>65</sup>.

D'un élément d'architecture à un autre, le corps de l'archidiacre chute et se désintègre. Tous les points d'appui se dérobent sous le regard indifférent des sculptures : « tout était de pierre autour de lui »<sup>66</sup>, pierre qui brise son corps et condamne son âme. Un semblable décor minéral entoure le suicide de Javert :

[...] Notre-Dame et les tours du Palais de Justice semblaient des linéaments de la nuit. Un réverbère rougissait la margelle du quai. Les

---

63. *Quatrevingt-Treize*, p. 958.

64. *Le Dernier jour d'un condamné*, p. 454, 455.

65. *Notre-Dame de Paris*, p. 802.

66. *Ibid.*, p. 857.

silhouettes des ponts se déformaient dans la brume les unes derrière les autres<sup>67</sup>.

Les lignes architecturales s'évanouissent, aspirées par l'appel du gouffre et de la spirale qui va engloutir l'homme. Citons enfin la ferme d'Hougomont dont les murs gardent la trace et la mémoire des combats sanglants livrés sur le champ de bataille de Waterloo et, décor plus morbide encore, les parois des Douvres, architecture de la mer, où se concentre l'évocation fantasmagorique de l'écrasement sur la pierre :

Les oxydes de la roche mettaient sur l'escarpement, çà et là, des rougeurs imitant des plaques de sang caillé. C'était quelque chose comme l'exsudation saignante d'un caveau de boucherie. [...] On croyait voir le mur pas essuyé d'une chambre d'assassinat. On eût dit que des écrasements d'hommes avaient laissé là leur trace ; la roche à pic avait on ne sait quelle empreinte d'agonies accumulées<sup>68</sup>.

Aucun détail n'est épargné : poumons, viscères, foies, organes disloqués, en décomposition. L'écueil, quelle que soit l'interprétation qu'on lui donne, sous ces suintements écarlates, a la fascination d'un monstrueux autel sacrificiel.

Si les personnages périssent sur les édifices, les édifices succombent par la faute des hommes, dans une sorte de réversibilité tragique. A travers des scénarios narratifs récurrents, assauts, incendies, oubli mettent à mal et à mort les bâtiments,.

Le monstre Han a incendié la cathédrale de Drontheim, puis la caserne des arquebusiers de Munckholm. La flamme allumée par Quasimodo anime les créatures de pierre de Notre-Dame, ennemis contre lesquels les hommes vont lutter pour investir le lieu :

On eût dit que quelque autre église avait envoyé à l'assaut de Notre-Dame ses gorgones, ses dogues, ses drées, ses démons, ses sculptures les plus fantastiques. C'était comme une couche de monstres vivants sur les monstres de pierre de la façade<sup>69</sup>.

Bien après la disparition des hommes, l'édifice répète les tourments des derniers instants. La violence pétrifiée de la bataille de

---

67. *Les Misérables*, p. 1047

68. *Les Travailleurs de la mer*, p. 201.

69. *Notre-Dame de Paris*, p. 803.

Waterloo n'en finit pas de hurler à la mort : « Les murs agonisent, les pierres tombent, les brèches crient ; les trous sont des plaies<sup>70</sup> ».

Dans la guerre fratricide de Vendée, la Tourgue a subi tous les outrages ; ses blessures touchent son corps et son âme : « lézardée, sabordée, balafmée, démantelée [...] violée, [...], découronnée »<sup>71</sup>. L'assaut et l'incendie l'ont tuée, après une agonie symbolique qui unit toutes les autres :

Un ruisseau de sang sortait de la tour par la brèche, et se répandait dans l'ombre. [...]

On eût dit que c'était la tour elle-même qui saignait et que la géante était blessée<sup>72</sup>.

Le combat la laisse en ruine, ruine qui est « à l'édifice ce que le fantôme est à l'homme »<sup>73</sup>, et le temps finira par l'effacer. « La maison comme l'homme peut devenir cadavre »<sup>74</sup> écrit Hugo à propos des maisons visionnées des îles de la Manche, abandonnées de tous et livrées aux esprits. L'homme disparaît, l'édifice en ruine fige le passé dans le présent. Il hante le paysage, exhibant le malheur ou la superstition qui l'ont frappé, ombre tourmentée, objet vide privé de sens.

Nous avons, jusqu'ici, peu évoqué Quasimodo et la cathédrale, c'est avec cet exemple le plus célèbre que nous voudrions conclure. L'auteur de *Notre-Dame de Paris* avertit son lecteur de ne pas « prendre au pied de la lettre les figures » qu'il se dit contraint d'utiliser pour rendre compte de la relation du personnage et de la cathédrale, « cet accouplement singulier, symétrique, immédiat, presque cosubstantiel, d'un homme et d'un édifice »<sup>75</sup>, le terme « accouplement » trouvant dans la suite du texte des échos multiples et sans ambiguïté.

Aucun autre personnage n'entretiendra un tel lien avec un édifice. Quasimodo, être fictif, donne vie au monument réel. Leur constitution respective, qui préexiste à leur rencontre, les rapproche ; la cathédrale

---

70. *Les Misérables*, p. 243

71. *Quatrevingt-Treize*, p. 955-1062.

72. *Ibid.*, p. 1004.

73. *Ibid.*, p. 955.

74. *Les Travailleurs de la mer*, p. 51.

75. *Notre-Dame de Paris*, p. 600.

n'est pas une architecture pure, elle résulte d'une hybridation de styles qui fait d'elle « un curieux échantillon », « une sorte de chimère »<sup>76</sup>. Quasimodo est, lui aussi, une créature imparfaite à peine ébauchée, à la croisée des formes, lui aussi « une sorte de chimère »<sup>77</sup>. Comment ne pas prendre au pied de la lettre ces signes de spécularité ?

En grandissant, le corps de Quasimodo se modèle à l'édifice, s'emboîte dans le moule architectural, angles saillants dans angles rentrants, voûté sous les voûtes. Il « n'a d'existence que dans la relation métonymique qu'il vit à Notre-Dame et dans Notre-Dame »<sup>78</sup>. Quant à son esprit, il est comblé par la présence vivante des statues et de la nature, symbolisée par l'esthétique gothique.

Réciproquement, Quasimodo humanise la cathédrale, étant, en quelque sorte, le fruit de ses entrailles. Il lui donne le mouvement, le souffle et la voix. Hugo scandalisa même en ajoutant « l'âme ». Le roman les unit dans la vie et dans la mort : le squelette difforme du bossu de Notre-Dame tombe en poussière et, sans lui, la cathédrale n'est désormais qu'un squelette, « un crâne où il y a encore des trous, mais plus de regard »<sup>79</sup>. Tout était dit, tout sera répété inlassablement ; les motifs thématiques construisent les lignes de force de l'univers hugolien et érigent sa cohérence.

En choisissant le roman pour servir la cause de l'architecture, celle du moyen âge réhabilitée par le romantisme, Hugo choisissait de mettre cet art à l'épreuve d'une représentation esthétique dont l'une des composantes est la notion de personnage. Les êtres et les édifices de papier échangent leurs apparences et mêlent le parcours de leur existence vouée à la destruction. La substitution est affaire de rhétorique et l'écriture romanesque en multiplie les figures, comme autant de signes de son pouvoir poétique de transfiguration et de transmutation, qui – de manière peut-être inquiétante – bouleverse le « syllogisme »<sup>80</sup> de la création faisant logiquement découler les êtres les uns des autres. Le romancier, maître d'œuvre et bâtisseur d'images, entre alors en rivalité avec le grand Architecte.

---

76. *Ibid.*, p. 573.

77. *Ibid.*, p. 604.

78. Pierre Laforgue, *L'Eros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, PUF, 1998, p. 57.

79. *Notre-Dame de Paris*, p. 604

80. *France et Belgique, Voyages*, p. 641.