

Ego Hugo : « Hauteville House », de la maison-musée au miroir de l'écrivain

Bertrand Bourgeois

Numéro 13, 2020

Objets de l'écrivain : images, usages, représentations depuis le XIXe siècle à nos jours

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1078428ar>

DOI : <https://doi.org/10.21083/nrsc.vi13.5350>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

University of Guelph, School of Languages and Literatures

ISSN

2292-2261 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourgeois, B. (2020). Ego Hugo : « Hauteville House », de la maison-musée au miroir de l'écrivain. *Nouvelle Revue Synergies Canada*, (13), 1–17.
<https://doi.org/10.21083/nrsc.vi13.5350>

Résumé de l'article

Victor Hugo achète « Hauteville House » en 1856 grâce aux gains des *Contemplations* et c'est dans cette même demeure qu'il finit *Les Misérables* en 1862 : « Hauteville House » est donc intrinsèquement liée à sa création littéraire. C'est en outre la première maison dont il est propriétaire et dans laquelle il vivra pendant quinze ans. De 1857 à 1862, il façonne la décoration intérieure de la maison, pour laquelle il fabrique même certains meubles.

Cet article démontre qu'Hugo transforme ce lieu de vie en « maison-musée » qui constitue une autre de ses œuvres d'art, la maison-livre de l'écrivain-architecte. Finalement, Hugo met en scène une véritable architecture du moi dans cette maison-miroir narcissique, car ses initiales et sa signature sont partout inscrites à « Hauteville House ».

© Bertrand Bourgeois, 2019



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Ego Hugo : « Hauteville House », de la maison-musée au miroir de l'écrivain

Bertrand Bourgeois
The University of Melbourne
Australie

Hauteville House est doublement liée à la création littéraire de Victor Hugo : en premier lieu, parce qu'il acquiert cette demeure le 16 mai 1856 grâce aux gains que lui ont rapportés *Les Contemplations*. Mais aussi, car il s'agit de la maison dans laquelle Hugo écrit une partie importante de son œuvre durant son exil politique : par exemple, il finit *Les Misérables* à Guernesey en 1862. Alors qu'il avait occupé de nombreux logements jusqu'à l'exil (Régner, « Et mon père » 84), c'est la première maison dont il est propriétaire et dans laquelle il vivra pendant quinze ans, jusqu'en 1870. De surcroît, Hugo contribue lui-même pendant cinq ans, de 1857 à 1862, au *design* architectural et à la décoration intérieure de toute la maison, pour laquelle il fabrique même certains meubles et fait appel à de nombreux artisans et ouvriers, en premier lieu Mauger, qu'il charge des « tâches les plus délicates : ébéniste [...], tapissier, carreleur, graveur, peintre, doreur » (Dhainaut 70) pour réaliser ses désirs les plus extravagants de décoration d'intérieur.

Si l'on connaît bien Hugo le poète, le dramaturge, le romancier ou encore le dessinateur, il s'agit de montrer dans cet article qu'on peut également le considérer comme le véritable créateur d'une « maison-musée » (Bourgeois) qui constitue une autre de ses œuvres d'art, presque une maison-roman, de cet écrivain-architecte. À partir de la notion d'objet telle que théorisée par Jean Baudrillard (1968) dans le contexte de la collection privée, mais aussi de la théorie foucauldienne de l'hétérotopie (1984), ce travail considère la maison-musée de Victor Hugo, à la fois comme objet-miroir et objet de création de l'écrivain, résultant lui-même de la mise en relation subjective des objets du domicile, dont la valeur fonctionnelle est subsumée par une valeur symbolique.

Il semblerait en effet qu'Hauteville House se présente comme un miroir de l'écrivain au sein duquel il peut créer dans un univers apaisé dont les objets rassemblés (meubles, bibelots, livres et œuvres d'art) lui renvoient une image glorifiée et fantasmatique du moi. Si en effet « un nom est un moi », selon les mots de Jean Valjean dans *Les Misérables*, une telle affirmation peut également s'appliquer à la conception hugolienne du lieu de vie, car les initiales et la signature d'Hugo sont inscrites dans les murs, les meubles, les objets collectionnés et partout visibles à « Hauteville House », « espace autre » (Foucault) de l'affirmation d'une identité dans l'exil.

« Maison d'écrivain », « maison-musée » et hétérotopie

Puisque Hauteville House est une maison très curieuse dont Victor Hugo a entièrement pensé et mis en œuvre la décoration, il convient d'emblée de justifier le choix du concept de « maison-musée », plutôt que celui de « maison d'écrivain », qui semblerait *a priori* plus en accord avec le statut de son propriétaire. Le terme de « maison d'écrivain » fait toutefois généralement référence à une maison dans laquelle un écrivain a habité, et qui a été transformée en musée après sa mort par un individu (autre que l'écrivain lui-même), une institution, une ville ou un état. Ce processus politique de « muséalisation »¹ a pour but de rendre hommage à un écrivain, autant que de se l'approprier en le transformant en objet culturel du patrimoine national. La maison d'écrivain constitue ainsi une sous-catégorie du label de « maisons des illustres » créé en 2011 par le ministère de la Culture et désignant « des lieux dont la vocation est de conserver et transmettre la mémoire de femmes et d'hommes qui se sont illustrés dans l'histoire politique, sociale et culturelle de la France ».² Marie-Clémence Régner a ainsi analysé « la première grande vague de muséalisation qui a touché bien des maisons d'écrivains dans les années 1900-1920 » (« Je ne suis pas de ceux » 238).³ En ce sens, la maison parisienne de la place des Vosges transformée en musée Victor Hugo sous l'impulsion de Paul Meurice en 1903 (Emery 175-180 et 188-192) relève véritablement de la maison d'écrivain comme institution politico-culturelle de patrimonialisation de l'écrivain, au même titre, par exemple, que la chambre reconstituée de Proust au musée Carnavalet.

Dans *Poétique de la maison-musée*, j'ai au contraire défini le concept de « maison-musée » de façon restrictive et spécifique comme la pratique culturelle qui émerge dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, en concurrence au développement du musée public moderne, et qui consiste pour un propriétaire (qu'il soit écrivain, artiste ou simple collectionneur) à transformer son domicile, délibérément et de son vivant, en musée privé dont il puisse jouir individuellement, et parfois ouvrir à ses amis ou à un public plus

large (Bourgeois). La deuxième moitié du dix-neuvième siècle offre plusieurs exemples d'une telle pratique : le musée Jacquemart-André, création des époux du même nom née de la transformation de leur hôtel particulier du boulevard Haussmann, constituerait le premier exemple sur le sol français, et la maison de Pierre Loti à Rochefort-sur-mer, Hauteville House à Guernesey, ou encore la maison-atelier du peintre Gustave Moreau à Paris en seraient autant d'exemples subséquents.

Ces lieux ont en effet en commun d'avoir été transformés en musées par leurs propriétaires de leur vivant et alors même qu'ils y résidaient. Ils apparaissent par conséquent – et c'est là toute la spécificité du concept de « maison-musée » – comme des lieux ambigus, en quelque sorte hybrides, qui fonctionnent paradoxalement, à la fois et dans le même temps, comme des « maisons » et des « musées ». Les meubles, objets de collection et œuvres d'art (bibelots, meubles, tableaux, tapisseries, etc.) qui y sont rassemblés cumulent à la fois une valeur d'usage fonctionnel et une valeur symbolique d'exposition, la seconde ne l'emportant jamais complètement – comme dans le cas du musée — sur la première. Le chandelier qu'Hugo baptise « l'arbre de feu » est ainsi un véritable objet expositionnel destiné à décorer la galerie de chêne (figure 1). Cependant, « dans l'esprit médiéval, mais ne renonçant pas à la modernité, Hugo avait songé à y faire passer le gaz » (Charles 200) : il combinait ainsi judicieusement fonction symbolique et valeur d'usage. En outre, comme il l'indique dans ses carnets, Victor Hugo se lance dans une véritable « chasse aux vieux coffres »⁴ en bois qu'il détourne ensuite de toute valeur d'usage et fonctionnalité d'origine en les dépeçant et les transformant en gravures murales décoratives qui sont le pur produit de son imagination créatrice : « Quand par hasard il conserve un panneau intégralement, il le détourne de sa fonction et de son emplacement d'origine. Un devant de coffre de la première Renaissance française est devenu partie de fronton, placé au-dessus de la porte des apôtres. » (Charles 201).



Fig. 1. Reportage d'Edmond Bacot à Hauteville House : la galerie de Chêne au deuxième étage, 1862. Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 2583.

Mais l'objet qui s'avère peut-être le plus représentatif de la logique à l'œuvre dans la maison-musée d'Hauteville House, c'est le fauteuil en bois qu'Hugo a dessiné (figure 2), puis entièrement sculpté de ses propres mains et qu'il baptise « le fauteuil des ancêtres ». Il s'agit moins d'un fauteuil sur lequel puisse s'asseoir les occupants de la maison ou les invités que l'on reçoit, puisqu'une chaîne en condamne l'accès, qu'un meuble à la valeur symbolique d'objet d'exposition ayant pour but de convoquer la mémoire des défunts ancêtres de Hugo, comme le souligne l'inscription en latin dont il est orné, *absentes adsunt* [« les absents sont présents »].

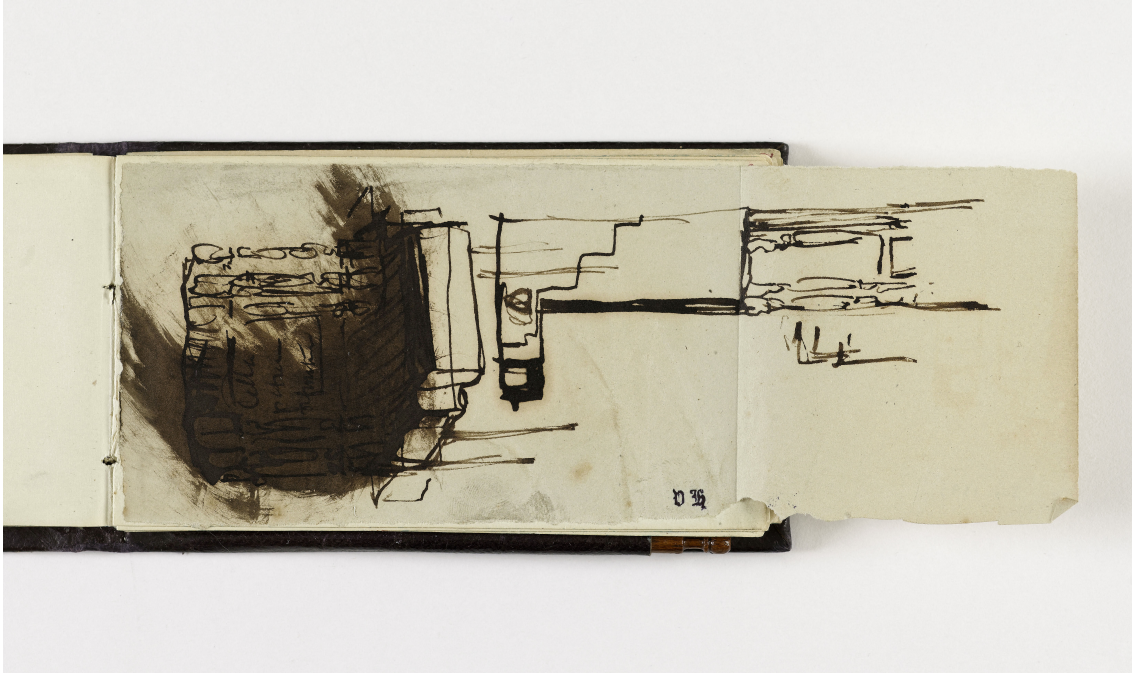


Fig. 2. Projet pour le fauteuil des ancêtres ? Dessin de Victor Hugo. Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 1393.

Finalement, un dernier aspect différencie clairement Hauteville House du musée Victor Hugo de la place des Vosges en même temps qu'il témoigne du fait qu'Hugo envisageait bien cette création architecturale dans les termes d'une « maison-musée » : c'est le fait que, dès son vivant, Victor Hugo a laissé sa maison ouverte aux visiteurs, et même organisé plusieurs reportages photographiques (celui de Leballeur et Auzou en 1860, celui d'Edmond Bacot en 1862 ou encore celui d'Arsène Garnier en 1868), pour la faire connaître au public dans un véritable jeu de mise en scène du moi dans l'espace intime (Régnier « Hauteville House »).⁵ Sa correspondance mentionne d'ailleurs sa joie de voir que sa maison est visitée, il écrit par exemple à son fils François-Victor le 20 octobre 1867 : « Un détail, il est venu cet été près de mille visiteurs étrangers à Hauteville-House. » Il se réjouit en outre que le livre *Chez Victor Hugo, par un passant* que son fils aîné, Charles Hugo, publie anonymement à Paris chez Cadart et Luquet en 1864, fasse connaître sa maison au grand public. L'ouvrage est accompagné de douze eaux-fortes de Maxime Lalanne réalisées à partir de clichés pris par Edmond Bacot et semble pouvoir se lire comme le premier guide de la maison-musée agencée par Hugo, puisqu' « à la façon d'un guide, le fils respectueux signale les inscriptions et les commente » (Brière 534), si bien que « la prose filiale apporte sa contribution à l'édification de la statue de l'exilé » (*Ibidem*).

Bien qu'Hauteville House ne soit léguée à la ville de Paris et ne devienne officiellement un musée qu'en 1927, on ne peut donc qu'acquiescer avec l'ancienne conservatrice en chef Danielle Molinari, quand elle affirme dans la préface du *Guide du visiteur d'Hauteville House* : « La maison était déjà un musée avant d'en devenir officiellement un » (8). Ou, si l'on nous autorise à corriger légèrement son affirmation, elle était déjà une « maison-musée », c'est-à-dire un espace hybride singulier qui brouille les frontières traditionnellement établies entre espace public et lieu de vie privée, entre valeur d'usage et valeur symbolique d'exposition, entre l'art et la vie, et cela, du vivant même et avec l'assentiment de Victor Hugo.

Le concept d' « hétérotopie » forgé par Michel Foucault, et qui signifie littéralement « espace autre » semble par conséquent pertinent pour rendre compte de l'ambiguïté à l'œuvre dans l'espace hybride de la maison-musée, et plus particulièrement à Hauteville House. Foucault définit en effet les hétérotopies comme :

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. (755-756)

L'une des caractéristiques principales de ces « utopies effectivement réalisées » réside selon Foucault dans leur « pouvoir de juxtaposer dans un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (758), en même temps que de juxtaposer différentes strates temporelles, aussi nommées « hétérochronies » (759) dans une réalité temporelle unique. Une telle caractéristique semble bien à l'œuvre dans la maison-musée d'Hauteville House, et elle contribue même sans aucun doute en grande partie à la singulière étrangeté du lieu : le visiteur de la maison entreprend un voyage dans le temps et l'espace qui le conduit d'une cathédrale médiévale de fiction, dès l'entrée sous le porche en bois d'inspiration gothique portant l'inscription « Nostre-Dame de Paris » (figure 3), au décorum chinois du couloir aux faïences ou à l'univers des *Fables* de La Fontaine dans la salle des tapisseries. De surcroît, les objets, les inscriptions ou les meubles de la maison n'ont de cesse de convoquer des temporalités multiples : celle de la vie d'Hugo, en faisant signe vers le moment de leur acquisition; celle des ancêtres et d'un passé glorieux mythifié à travers les symboles exhibés; et enfin, celles d'autres époques révolues (par exemple l'Antiquité, le Moyen-Âge ou la Renaissance) dont les artefacts contribuent à recréer l'atmosphère.



Fig. 3. Porche gothique avec l'inscription « Nostre-Dame de Paris ». Photo « Le vestibule d'Edmond Bacot ». Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 3233.

Toujours selon Foucault, une autre caractéristique des hétérotopies serait leur aptitude à générer une fictionalité d'illusion ou de compensation, dans la mesure où elles

ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. [...] un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. (761)

Le refuge d'Hauteville House, ce monde parfait construit par Hugo pour rendre l'exil supportable, constitue bien un tel espace d'illusion compensatrice, où chaque pièce, chaque meuble ou chaque mur est précisément agencé et décoré pour raconter sous une forme architecturale l'œuvre et la vie de Victor Hugo, et invite ainsi à considérer Hauteville House comme une maison-livre, c'est-à-dire le lieu où les inscriptions scripturales transforment l'architecture de pierres en œuvre d'art.

La « maison-livre » : Hauteville House ou l'œuvre d'art scripturale

Chantal Brière, qui a dédié à Hauteville House un chapitre de son livre *Victor Hugo. Le roman architectural*, a relevé un total de 105 inscriptions⁶ à l'intérieur de la maison, dans cinq langues différentes, à savoir le français, le latin, l'anglais,⁷ l'espagnol et l'allemand, avec une nette prédominance du français et du latin. Ces inscriptions sont présentes dans presque toutes les pièces de la maison, bien visibles au-dessus des portes, sur les murs ou les meubles, ou parfois presque dissimulés dans les recoins des pièces, les renforcements des murs, ou à l'arrière des meubles. Elles ont toutes été choisies par Victor Hugo qui les a même parfois gravées lui-même sur les meubles ou les murs. Selon Chantal Brière, il s'agit d'une véritable « mise en scène typographique » (550) dans la mesure où le texte est toujours positionné stratégiquement dans la maison afin de permettre à Hugo de raconter une histoire architecturale singulière qui accompagne les déplacements du visiteur dans l'espace de la maison, si bien que « l'écriture transforme l'espace en parcours signifiant : la progression spatiale accompagne l'enchaînement des idées » (*Ibidem*). C. Brière va même jusqu'à affirmer que « la maison se construit sur les bases de la philosophie de Hugo : la quête de la lumière, l'action sur le monde et l'amélioration de l'homme » (551). Il y aurait par conséquent une véritable « dynamique narrative » (550) à l'œuvre dans la maison qui conduirait le visiteur de l'impératif pragmatique et matérialiste de l'inscription « Ede I Ora » [Mange et prie] au pied de l'escalier jusqu'au « Deus Dies » [Dieu Jour] à son sommet, annonçant l'entrée dans la verrière du *look-out* du troisième étage. Cette interprétation linéaire et spatiale globalisante d'une maison-narration où Hugo met en scène les principes philosophiques au cœur de son œuvre littéraire est aussi séduisante que pertinente, mais elle ne doit pas faire oublier, et Brière le souligne dans son livre, que l'architecture et la décoration d'intérieur de la maison-musée élaborent également plusieurs micro-narrations distinctes qui confèrent à Hauteville House à la fois les statuts d'avant-texte, d'intertexte, d'anthologie et même de création littéraire à part entière.

Certaines inscriptions fonctionnent ainsi comme autant d'avant-textes littéraires qui érigent Hauteville House en matrice de la création fictionnelle hugolienne, une maison-poème dont procède sa création poétique. Dès le vestibule en effet, la maison se présente comme un véritable poème d'amour écrit par Hugo, avec l'inscription de l'autre côté du porche d'entrée des mots latins suivants : « Ama Crede » [Aime Crois] (figure 5), injonction aux visiteurs qu'Hugo a inscrite sur la porte de sa maison le 25 janvier 1859. Message aux visiteurs, mais aussi credo secrètement destiné à son amante Juliette Drouet, qu'il glose d'ailleurs dans une lettre qu'il lui adresse le 16 février 1859, c'est-à-dire le jour correspondant à la date de leur anniversaire de rencontre : « Oh! Que notre esprit retourne toujours à ceci : croire, et notre cœur toujours à cela : aimer. — Aime – Crois. Voilà ce que j'ai fait écrire au-dessus de la porte de ma maison. Je l'écris aussi sur la porte de mon cœur qui ouvre sur l'amour, et sur la porte de ton cœur qui ouvre sur le paradis. » (*Lettres à Juliette Drouet* 215). En outre, au gré d'inscriptions codées et d'objets à l'intention de l'amante, Hugo démultiplie les allusions discrètes à leur amour partout dans Hauteville House qu'il transforme ainsi en poème d'amour. En se faisant œuvre lyrique, la maison-livre précède même l'œuvre littéraire : Hugo reprendra en effet ce *motto* « Ama Crede » pour en faire le titre de la première partie du livre second du recueil de poèmes *Chansons des rues et des bois*, publié en 1865.

Cependant, si la maison-musée alimente l'œuvre littéraire, elle procède elle-même de cette œuvre dont elle s'avère un véritable palimpseste architectural. Comme en témoigne en effet par exemple l'inscription « Ama Crede », Hauteville House n'est pas seulement un poème d'amour, mais une véritable « anthologie hugolienne » (Brière 540), puisque de nombreuses inscriptions et objets font directement référence à certains des livres qu'il a écrits, tandis que dans d'autres inscriptions, Hugo exhibe son érudition intertextuelle en citant des auteurs dont il partage les idées ou les croyances et qui occupe une place de choix dans sa bibliothèque personnelle. À l'évidence le proche néo-gothique baptisé « Nostre-Dame de Paris » fait, par son nom autant que par son style architectural, clairement allusion au roman éponyme de Hugo publié en 1831. Le geste architectural hugolien est clair : il fait entrer le visiteur dans sa maison, comme le lecteur entrerait dans un de ses livres.⁸ La symétrie *architexturale* ne pourrait pas être plus parfaite. Ce n'est cependant pas qu'à son œuvre que les meubles et murs de la maison font référence, puisque Hugo établit un jeu plutôt complexe de citations indirectes et d'intertextualité avec d'autres auteurs. Par exemple, dans la cheminée en bois du salon des tapisseries, il fait graver les noms respectifs de ceux qu'il considère comme des génies de l'humanité, à gauche : « Job, Isaïe, Homère, Eschyle, Dante, Shakespeare, Molière » et à droite : « Moïse, Socrate, Christ, Colomb, Luther, Washington ». En

outre, deux tapisseries, l'une du salon bleu (figure 4) et l'autre du salon rouge, dépeignent des scènes de deux fables de La Fontaine, à savoir « Le geai paré des plumes du paon » et « Le coq et la perle », où les deux sujets semblent pouvoir se lire comme des allégories un peu ironiques de l'ambition excessive à la décoration à laquelle aspire Hugo dans Hauteville House.



Fig. 4. Le salon bleu, 1^{er} étage. Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 3783.

Mais au-delà de l'intertextualité, c'est une véritable narrativité fictionnelle qui imprègne quasiment tous les objets contribuant à la décoration de la maison, auxquels l'écrivain confère légendes et mythes. Il racontait, par exemple, que les tapisseries du salon rouge provenaient du château de Fontainebleau et, plus précisément, de la chambre de Christine de Suède à laquelle elles avaient appartenu⁹ et avaient ainsi été les témoins silencieux de l'assassinat de Giovanni Monaldeschi.¹⁰ De même, Hugo affirmait que les colonnes torsées Louis XIII en bois doré qui encerclaient symétriquement la cheminée provenaient d'un lit ayant appartenu à Madame de Maintenon.¹¹ Les spécialistes continuent de débattre de l'authenticité historique de ces affirmations qui ne sont fort probablement que des fables inventées par Hugo le conteur.

Enfin, dans cette maison-livre à mi-chemin entre l'anthologie et le palimpseste, certains objets sont même le lieu d'un nouvel investissement par l'écriture : Hugo y écrit des histoires originales. C'est ainsi le cas des deux panneaux de la chambre à coucher du troisième étage, sculptés et peints par le grand écrivain lui-même. L'auteur de *L'Art d'être grand-père* (1877) avait en effet l'habitude de raconter des histoires à ses petits-enfants : ces deux panneaux fournissaient le support graphique de deux histoires qu'il avait inventées, « Le Combat du chevalier et du monstre » et « La Princesse et le chevalier victorieux ». Si l'on regarde toutefois de plus près, ce n'est pas seulement les deux dessins illustrant ces histoires que l'on voit, mais la signature stylisée du grand homme, deux fois présentes, comme elle l'est à maintes reprises un peu partout dans la maison. Ce qui indiquerait que l'histoire principale que raconte Hauteville House, c'est celle d'un miroir sculptural tendu au moi afin de proclamer une identité forte, et de surmonter, sinon la mort, du moins l'exil : « *exilium vita est* »¹² (Figures 5 et 6).



Fig. 5. Exil. Dessin de Victor Hugo (1854). Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 805.



Fig. 6. « Victor Hugo dans le jardin d'Hauteville House (Arsène Garnier) avec l'inscription de sa main : « exilium vita est » (1868). Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 3122.

Initiales VH : jeux de miroir, inscriptions autographes et architecture du moi

Comme dans d'autres maisons-musées, les miroirs sont partout présents dans la maison,¹³ comme s'il s'agissait pour le propriétaire de démultiplier à l'infini son image dans cet espace intermédiaire entre l'utopie et l'hétérotopie, selon Michel Foucault :

Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (756)

Les miroirs permettent ainsi indirectement aux visiteurs de la maison de se projeter dans la peau de Victor Hugo qu'en dépit de son absence, tous les objets ressuscitent et ne cessent de convoquer dans un lieu qui n'est que le miroir narcissique de son être, le mausolée qu'il a laissé à la postérité.



Fig. 7. Victor Hugo dans le reflet du miroir de l'escalier à Hauteville House (1878-1879). Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 3424.

Dans *Le Système des objets* (1968), le sociologue Jean Baudrillard analyse la logique à l'œuvre dans la pratique de la collection privée telle qu'elle s'est développée au sein de la société moderne depuis la fin du dix-neuvième siècle¹⁴. Il démontre que dans la logique de la collection privée, les objets et les meubles sont dépourvus de leur valeur d'usage au profit d'une valeur symbolique qui les fait signifier dans la sérialité autotélique des relations que ces artefacts entretiennent les uns avec les autres afin de créer un univers autonome et cohérent dont seul le collectionneur détient le sens. C'est clairement la logique à l'œuvre dans Hauteville House où le grand écrivain collectionne toutes sortes d'objets hétéroclites, qu'il s'agisse de chinoiserie ou de coffres qu'il dépèce, afin de construire un microcosme qui compense l'exil et lui fasse office de refuge individuel. Pour le dire dans les termes de Susan Stewart, « la collection archétypale est l'arche de Noé, un monde représentatif d'un contexte d'origine que toutefois il efface [afin] [...] de recommencer de telle façon qu'un nombre fini d'éléments crée, en vertu de leur combinaison, une rêverie infinie », ¹⁵ archétype de l'arche de Noé dont relèverait bien Hauteville House, cette maison-île où dans l'exil Hugo constitue un univers composé de tout ce qui lui est cher, et depuis le *look-out* de laquelle il puisse contempler le monde.

La réflexion sociologique de Baudrillard sur la collection se double toutefois de considérations psychanalytiques. Il insiste en effet sur le narcissisme inhérent au collectionnisme privé, en démontrant que l'ultime objet de toute collection est toujours le collectionneur lui-même vers lequel chaque objet de la collection fait signe. Une telle analyse s'avère tout aussi pertinente quand l'on considère la maison que Hugo met en place à Hauteville : celui qui prend comme devise « Ego Hugo » à sa nomination au titre de pair de France en 1845, se retrouve à l'évidence partout dans la décoration de la maison où chaque objet renvoie directement ou indirectement à sa personne. On peut d'ailleurs observer le motto « Ego Hugo » à quatre endroits de la maison, notamment au-dessus de la porte de la salle à manger (figure 8).



Fig. 8. Projet pour la porte de la salle à manger avec devise « Ego Hugo ». Dessin de Hugo (8156-1857). Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 1391D.

Mais la devise « Ego Hugo » n'est pas la seule signature narcissique présente dans la maison, il y a aussi les initiales V et H, partout présentes – dans l'architecture même — ainsi que le nom complet de Victor Hugo. C. Brière a dénombré vingt-cinq occurrences des initiales ou du nom dans Hauteville House (511-523), tantôt éminemment visibles et tantôt volontairement cachées, si bien qu'on ne peut acquiescer quand elle conclut :

Hauteville House est la demeure de l'identité démultipliée. Le moi s'y affiche autant qu'il s'y dissimule; l'édifice, du rez-de-chaussée au dernier étage, [...], s'inscrit dans un espace que délimite le nom du propriétaire, du plus lisible, gravé dans le bois à la hauteur des yeux, au plus inaccessible, discrète et aérienne signature blanche qui échappe au visiteur. (503)

La salle à manger constitue sans doute l'exemple le plus frappant de cette ego/hugomanie à l'œuvre dans la maison avec le « double H monumental, en carreaux de Delft bleus et violets, [qui] surmonte le foyer » (*Ibid.* : 512) (figure 9) et pour lequel Hugo a réalisé de nombreux dessins préparatoires (figure 10). Comme l'ont abondamment noté les critiques, ce double H démesuré désigne conjointement Hauteville House et Hugo, mais peut-être aussi, ainsi que le suggère Florian Rodari, les trois grands thèmes hugoliens que sont l'Homme, le Héros et l'Humanité (Rodari 176).

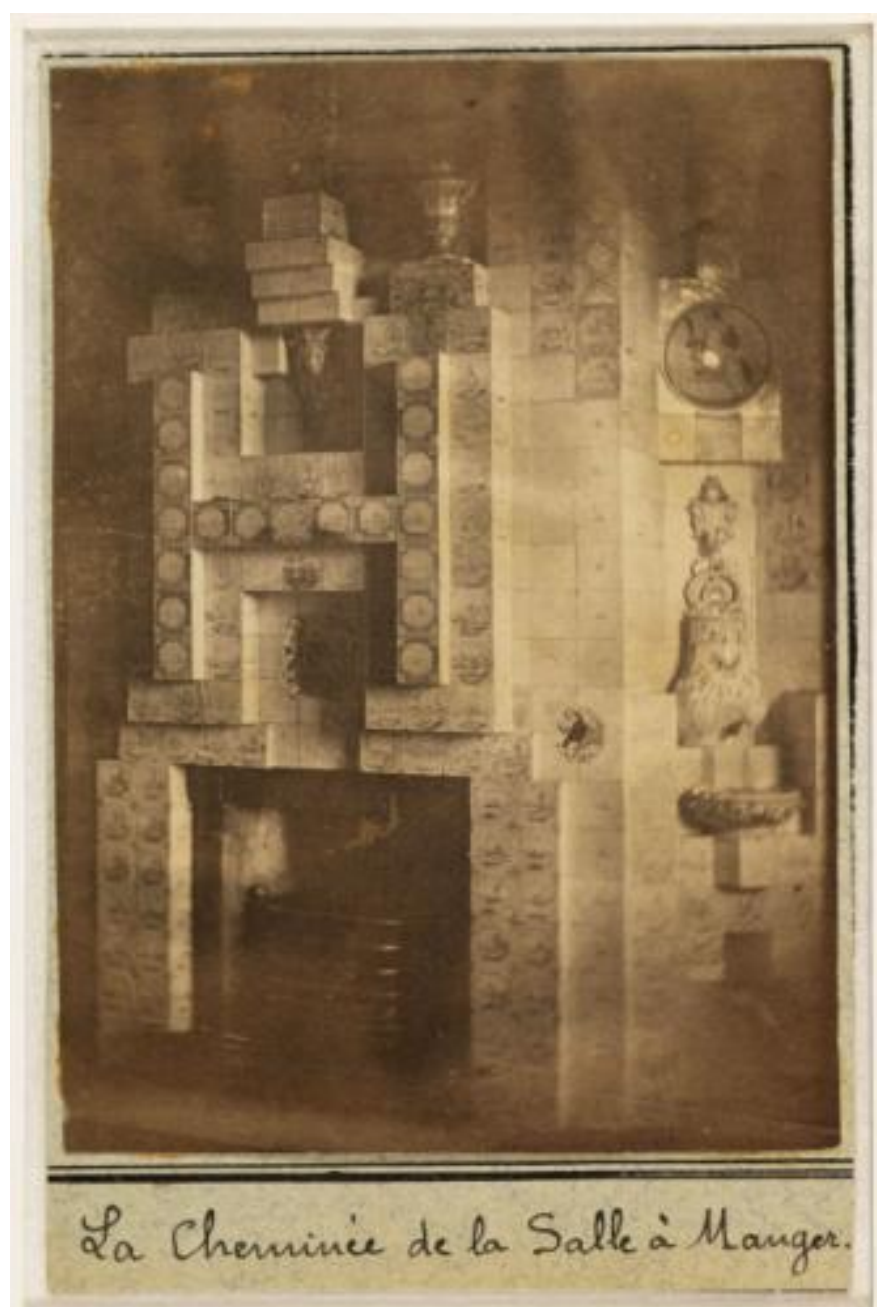


Fig. 9. Cheminée de la salle à manger. Edmond Bacot (1862). Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 3232.



Fig. 10. Cheminée de la salle à manger de Hauteville House (Dessin de Victor Hugo). Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 85.

Le H dessiné et sculpté au sein de la maison identifie ainsi simultanément le créateur, sa maison et sa fiction. En outre, un autre objet de la salle à manger témoigne de la collection complexe du soi orchestrée par Hugo : il s'agit du « fauteuil des ancêtres ». Hugo l'a fait construire sur le modèle d'un pupitre gothique du XV^e siècle : en ce sens, c'est un parfait objet de collection, purement décoratif, dont une chaîne en fer, installée par l'écrivain lui-même, défend d'ailleurs l'usage quotidien. Sur sa partie supérieure est gravée l'inscription latine « Cella Patrum Defunctorum » que l'on peut traduire par « l'autel des ancêtres morts ». Une telle inscription fait à l'évidence ressortir sa fonction symbolique, à savoir ressusciter les ancêtres morts du poète. Au pied du fauteuil, on trouve l'inscription latine « absentes adsunt » qui redouble l'inscription supérieure. À cette fonction symbolique qui participe des croyances spiritistes de Hugo s'ajoute celle d'une auto-collection narcissique rattachant sa personne d'écrivain à un passé glorieux imaginaire. On peut en effet apercevoir sur le fauteuil sa devise « Ego Hugo », ainsi que le blason d'Hugo de Lorraine dont Victor Hugo prétendait qu'il s'agissait d'un de ses nobles ancêtres. Les noms d'autres aïeux sont d'ailleurs gravés dans le fauteuil afin de raviver leur mémoire.

Si la fonction du « fauteuil des ancêtres » rejoint bien celle de l'objet de collection qui fait toujours signe vers l'invisible (Pomian 15-59), c'est d'autant plus le cas que le fauteuil ne fait pas seulement signe vers les défunts absents, mais qu'il est également investi d'une véritable fonction religieuse à l'image d'une sainte relique, afin de permettre à Hugo de vaincre l'anxiété de la disparition et de la mort. Le Christ et le bon samaritain sont en effet dépeints à l'arrière du fauteuil, tandis que la vierge Marie trône à son sommet, entourée de l'inscription latine « Pulvis es/cinis sum » [Tu es poussière/je suis cendres] : autant d'éléments qui témoignent de la forte conscience qu'a Hugo de sa condition mortelle, autant que de sa volonté religieuse de ressusciter à la postérité, à travers ses écrits, ses objets et finalement la maison-musée qu'il a créée. Les critiques ont également noté la surcharge et l'excès qui caractérisent la décoration pensée par Hugo : « on peut se sentir étouffé par l'abondance d'objets ou par ses excès de fantaisie. » (Charles 204). C'est que la décoration d'intérieur d'Hauteville House traduit un *horror vacui* où se lit en trompe-l'œil la peur de la mort qui préside à toute entreprise de collection.

C'est d'ailleurs paradoxalement une épuration minimaliste de la décoration qui conduit au moi le plus intime de Hugo à travers la progression spatiale de la maison. Si les pièces surchargées et hétéroclites du rez-de-chaussée et du premier étage sont essentiellement des pièces familiales destinées à recevoir les invités, les pièces encore chargées du deuxième étage — la galerie de chêne, la chambre à coucher Garibaldi — sont déjà des pièces plus intimes qui témoignent de l'exil du poète, notamment par l'inscription latine « Nox, mors, lux » [nuit, mort, lumière], véritable métaphore de la condition d'exilé, autant que des convictions philosophiques du poète. Mais c'est au troisième étage que s'opère le dépouillement du moi dans une création littéraire qui se substitue totalement à l'œuvre de collection. Le dernier étage abrite en effet la chambre à coucher-cabine et le look-out, deux pièces exclusivement réservées à l'usage d'Hugo, et plus particulièrement à l'entreprise solitaire de création littéraire, puisque le look-out était la pièce dans laquelle, debout à son pupitre, il écrivait ses livres face à la mer.

Dans cette pièce entièrement vitrée (figure 11), ce n'est plus la décoration d'intérieur qui prime — aucune inscription ne se trouve sur les murs —, mais bien la lumière et la transparence qui importent et privilégient l'ouverture vers l'extérieur : l'écrivain réaliste peut ainsi se transfigurer en dieu omniscient tout entier tourné vers sa création face à l'immensité de l'océan. C'est sans doute que l'écriture hugolienne ne pouvait advenir que dans le silence, la lumière et l'éternité, mais aussi, comme l'indiquent photos et témoignages d'époque, que la pièce était jonchée de manuscrits se substituant à toute décoration. Ce look-out qu'il nomme aussi son « Crystal Palace »¹⁶ surplombe l'entreprise du décorateur-collectionneur pour incarner le rêve de l'écrivain réaliste : une « maison de verre »¹⁷ où le moi reclus puisse contempler le monde dans toute sa transparence et le remodeler à sa guise dans le roman.



Fig. 11. Hauteville House, Le look-out, 3e étage (vers 1900). Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 3757.

Hauteville House dépasse la simple entreprise de décoration d'intérieur néo-médiévale et néo-gothique qui participerait de l'engouement romantique pour le Moyen-Âge et la Renaissance (Charles). Le mobilier conçu par Hugo subvertit en effet toujours l'inspiration historique en détournant les objets (coffres, panneaux) de leur fonction originelle afin de leur faire acquérir une fonction symbolique hautement personnelle, dont « l'arbre de feu » ou « le fauteuil des ancêtres » sont sans doute les deux exemples les plus représentatifs. Le premier subsume la fonction utilitaire de chandelier pour faire signe vers l'invisible et le divin, tandis que le second fonctionne comme un sémiophore qui convoque les défunts absents dans la maison.

L'hétérotopie qu'Hugo met en place à Hauteville House multiplie dans un lieu hétéroclite des strates temporelles et spatiales autrement incompatibles, érigeant la maison en refuge — dont le troisième étage pensé comme une cabine de navire est emblématique — qui rend l'exil supportable tout en présidant à l'écriture. Lieu de création littéraire, Hauteville House est aussi maison-livre, architecture où prolifèrent les inscriptions de la main d'Hugo qui érigent le domicile en autre œuvre littéraire du poète. Si pour Hugo, on le sait, « la poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout » (Hugo *Odes* ij), Hauteville House a bien valeur d'œuvre poétique, partout s'y retrouve la signature d'Hugo dans un lieu hanté par ses fantaisistes rêveries, « car nul n'a plus imprimé le cachet de sa fantaisie aux lieux qu'il habitait » (Gautier 129).

Dans l'excès baroque de la décoration d'intérieur, c'est finalement un *horror vacui* traduisant le narcissisme inhérent à toute entreprise de collection privée qui est à l'œuvre dans Hauteville House, où il s'agirait de faire fusionner en une hypothétique unité organique, l'homme et sa maison, ainsi conçue comme une extension naturelle du moi. Construction narcissique et mise en scène du soi par principe d'accumulation de signes auxquelles procèdent toujours la maison-musée et dont témoignent les nombreuses photographies de l'époque qui représentent Hugo devant Hauteville House, dans le jardin ou à l'intérieur d'une des pièces de la maison. A cet égard, deux photographies sont tout particulièrement significatives. La première, c'est la célèbre photographie « Victor Hugo au balcon d'Hauteville House » (figure 14) prise par Arsène Garnier en 1862. La toute petite silhouette d'Hugo vêtu de noir au centre du balcon et de la maison y est dédoublée par l'imposante architecture et façade blanche d'Hauteville House qui apparaît ainsi comme le miroir grossissant du moi¹⁸. La seconde, peut-être encore plus symbolique, c'est la photographie réalisée par Charles Hugo et représentant son père au milieu des feuillages du jardin de la maison (figure 15), comme s'il s'agissait de rappeler que le poète en exil est partout dissimulé dans un lieu avec lequel il désire organiquement faire corps. Loin de n'avoir qu'une valeur anecdotique ou même testimoniale, les objets intimes de l'écrivain qu'il agence en une maison-musée signifiante, lui permettent donc, de son vivant, de construire la figure médiatique de l'écrivain exilé sur son rocher anglo-normand tout entier occupé à son œuvre. Ces objets lui permettent aussi de survivre à la postérité en une ultime œuvre de pierre partout signée de sa main qui résume en la sublimant le reste de sa production littéraire. C'est dans le système de ses objets intimes qu'on accède ainsi à une meilleure compréhension non seulement de l'écrivain, mais de son rapport à la création artistique.



Fig. 12. Victor Hugo au balcon de Hauteville House. Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 3713.



Fig. 13. Victor Hugo dans le jardin de Hauteville House à Guernesey. Maisons de Victor Hugo, Guernesey, inv. 3135.1.

Notes

¹ François Mairesse définit ce terme comme « l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, la transformer en *musealium* ou *muséalie*, soit à la faire entrer dans le champ muséal » (Desvallées et Mairesse 251).

² *Dico des musées* : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees/Ressources/Dico-des-musees#M>. Consulté le 29 octobre 2018. La définition précise que le label est attribué par le ministère pour « une durée de cinq ans renouvelable », « représente une reconnaissance officielle de l'intérêt patrimonial de la Maison et donne lieu à des avantages divers » et qu'« en 2018, le réseau comptait 226 Maisons, parmi lesquelles plusieurs musées de France, tels le musée Gustave Moreau à Paris, le musée départemental Stéphane Mallarmé à Vulaines-sur-Seine, le musée Christian Dior à Granville, le musée Champollion à Figeac, le musée départemental Gustave Courbet à Ornans... »

³ Sur cette question de « patrimonialisation » des maisons d'écrivains en France et en Europe, voir également Régnier « Et mon père » 85-87.

⁴ Hugo acquiert plus d'une soixantaine de coffres. C'est par cette expression qu'il consigne à plusieurs reprises une telle activité dans ses carnets à partir du 25 mai 1857 (Charles).

⁵ Cet article très informé propose une étude historique plus systématique du rôle joué par ces reportages photographiques dans la mise en scène du soi et du chez soi hugolien.

⁶ Brière reproduit l'ensemble de ces inscriptions, avec leur localisation dans la maison, dans un tableau en annexe (629-634).

⁷ Il n'y a en fait que deux mots en anglais dans la maison : « Noble play » [Noble jeu] qui constituent l'inscription d'une plaquette d'ivoire indiquant le sujet d'une tapisserie du salon des tapisseries au rez-de-chaussée.

⁸ Edmond de Goncourt ne procède pas autrement dans *La Maison d'un artiste* (1881), livre qui décrit sa maison et ses collections, où le lecteur entre dans le préambule du livre en même temps que dans le vestibule de la maison (Bourgeois et Duché 12-13).

⁹ Comme le rapporte déjà Charles Hugo dans *Chez Victor Hugo, par un passant* (50).

¹⁰ On se souvient que Giovanni Monaldeschi était l'écuyer et l'amant de la reine Christine de Suède, et qu'elle ordonna son assassinat, en sa présence, dans son château de Fontainebleau le 10 novembre 1657.

¹¹ Comme le rappelle Leïla Jarboui dans le *Guide du visiteur de Hauteville House* : « le maître des lieux a rattaché une légende à la plupart des objets, destinée à leur donner une origine illustre » (Molinari 49).

¹² « L'exil c'est la vie » : c'est la devise qui figure dans la salle à manger de Hauteville House et qu'Hugo a apposée de sa main sur une photographie qu'Arsène Garnier a prise de lui dans le jardin de Hauteville House.

¹³ Danielle Molinari rappelle que « Victor Hugo alla jusqu'à disposer 56 miroirs dans la maison » (Mériel 7).

¹⁴ Si son analyse se prétend anhistorique, c'est bien la collection privée telle qu'elle se développe à partir du dix-neuvième siècle qu'il analyse, ainsi que l'a souligné Dominique Pety (116).

¹⁵ Ma traduction de « the archetypal collection is Noah's Ark, a world which is representative yet which erases its context of origin [...] starting again in such a way that a finite number of elements create, by virtue of their combination, an infinite reverie » (Stewart 152).

¹⁶ Notamment dans une lettre à Auguste Vacquerie datée du 8 décembre 1861.

¹⁷ Pour reprendre une image chère à Zola, récurrente dans ses écrits, et qui est devenue un véritable « cliché critique de la transparence zolienne » (Piton-Foucault 12-13).

¹⁸ Nous rejoignons ainsi la belle lecture que Marie-Clémence Régnier propose de cette photographie (« Hauteville House » 233).

Bibliographie

Baudrillard, Jean. *Le Système des objets*. Gallimard, 1968.

Bourgeois, Bertrand. *Poétique de la maison-musée*. L'Harmattan, 2009.

--- et Véronique Duché. « When the reader wanders through the house-book: From Goncourt's *Maison d'un artiste* (1881) to Danielewski's *House of leaves* (2000). » *Les espaces du livre/Spaces of the book*, Isabelle Chol and Jean Khalfa (eds), Peter Lang, 2015, pp. 7-23.

Brière, Chantal. *Victor Hugo et le roman architectural*. Champion, 2007.

Charles, Corinne. « Moyen Age et romantisme : le mobilier de Victor Hugo. » *Revue suisse d'art et d'archéologie*, vol. 54, 1995, pp. 197-206. <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=zak-003:1997:54::250>. Consulté le 9 novembre 2018.

Dhainaut, Pierre. *Hauteville House. La demeure océan de Victor Hugo*. Nouvelle société des éditions encre, 1984.

Desvallées, André et François Mairesse. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Armand Colin, 2011.

- Emery, Elizabeth. *Photojournalism and the origins of the French writer house museum*. Farnham, Ashgate, 2012.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres. » *Architecture, mouvement, continuité*, n°5, 1984, pp. 46-49, republié dans *Dits et écrits (1954-1988)*, tome IV (1980-988), Gallimard, 1994, pp. 752-762.
- Gautier, Théophile. « Vente du mobilier de Victor Hugo en 1852. » *Histoire du romantisme*, Charpentier, 1874.
- Hugo, Charles. *Chez Victor Hugo, par un passant*. Cadart et Luquet, 1863.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*. Lacroix, 1862.
- . *L'art d'être grand-père*. Calmann-Lévy, 1877.
- . *Lettres à Juliette Drouet (1833-1883)*. Jean-Jacques Pauvert et Silène Har/Po, 1985.
- . *Odes et poésies diverses*. Pélicier, 1822.
- Mayaux, Catherine (dir.). *Quand les écrivains font leur musée...* Peter Lang, 2017.
- Mériel, Olivier. *Dans l'intimité de Victor Hugo à Hauteville House. Olivier Mériel 1998 Photographies*. Paris-Musées, 1998.
- Molinari, Danielle (dir.). *Guide du visiteur de Hauteville House*. Paris-Musées, 2010.
- Pety, Dominique. *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*. Droz, 2003.
- Piton-Foucault, Émilie. *La fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Université Rennes 2, 2012. Consultable en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00718628/document>. Consulté le 10 décembre 2018.
- Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Gallimard, 1987.
- Régnier, Marie-Clémence. « "Je ne suis pas de ceux dont la postérité signalera les maisons" Place et statut des maisons de Théophile Gautier dans sa patrimonialisation. » *Quand les écrivains font leur musée...* Catherine Mayaux (dir.). Peter Lang, 2017, pp. 237-253.
- . « Hauteville House : une « scène » photogénique pour l'exil. Mises en scène de soi, mises en scène du chez soi. », *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Anne Reverseau, Jean-Pierre Montier et David Martens (dir.). Presses universitaires de Rennes, 2017, pp. 229-236.
- . « "Et mon père signa le bail qui l'exilait de Paris." Les maisons d'écrivain au prisme de la cartographie. » *Art@S Bulletin* 1, n° 1, 2012, article 7.
- Rodari, Florian. « Un espace chiffré. » *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo, Photographies de l'exil*, Françoise Heilbrun et Danielle Molinari (dir.). RMN/Paris-Musées, 1998.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. John Hopkins UP, 1984.