



2022-n°1

N. Prince, T. Tuhkunen, *Adapter, récrire, ressusciter Notre-Dame de Paris : échos d'Hugo dans les films, illustrations, bandes dessinées, jeux vidéo et autres formes abrégées ou hybrides pour la jeunesse*

## La cathédrale de Guernesey : Hugo Designer

Erik ANSPACH (Ecole Nationale Supérieure de Création Industrielle)

**Publije**  
e-Revue de critique littéraire  
Littérature pour la jeunesse et littérature générale

no. 1 2022

**Adapter, récrire, ressusciter *Notre-Dame de Paris* : échos d'Hugo dans les films, illustrations, bandes dessinées, jeux vidéo et autres formes abrégées ou hybrides pour la jeunesse**  
sous la direction de Nathalie Prince et Taina Tuhkunen, avec une préface de Franck Laurent

**Introduction**  
Nathalie Prince, « Ciel, mon Paris ! Le cas *Notre-Dame de Paris* (Hugo) à l'aune des cultures pour la jeunesse »

**Partie 1 - Monter la façade : typologies, plans et premiers dessins**  
Marie-Laurentine Caetano  
Anne Schneider et Marlène Fraternalo  
Alina Gonzalez et Isabelle Henry

**Partie 2 - Escalader la flèche : illustrations, animation, mise en images**  
Camille Page  
Christian Chelebourg  
Taina Tuhkunen

**Partie 3 - Gargouilles : créations jubilatoires et monstrueuses**  
Guillaume Peynet  
Erik Anspach  
Pamela Ellayah





Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution – Pas d'Utilisation Commerciale – Pas de Modification 4.0 International

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

### **Résumé :**

L'article aborde la relation entre *Notre-Dame de Paris* et les décors intérieurs de Hauteville House, la maison familiale des Hugo à Guernesey. Après avoir établi les liens entre l'ambiance médiévale du roman et celle que Hugo a personnellement dessinée et fait construire, l'on peut imaginer la maison comme étant un roman adapté pour enfants. Ainsi, nous pouvons considérer la connexion entre un projet d'écriture romanesque et ce à quoi l'on pense plus traditionnellement comme étant l'activité du design avec, au centre, le tableau vivant pour enfants qu'est Hauteville. A travers ce prisme du design, l'on voit mieux comment la maison participe également à la construction d'un narratif censé perdurer dans le temps, un conte pour ses petits-enfants et à vocation d'influer sur la perception que les générations futures auront de lui. Le design de la maison constitue donc une écriture de son mythe par anticipation. Enfin, c'est en étudiant le texte des souvenirs d'enfance de son petit-fils, accompagnés de dessins, comme dans un livre d'enfant, que l'on constate à quel point cette légende de l'auteur a été propulsée vers les générations à venir, pour ainsi dire, vers les jeunes, principalement à travers l'imaginaire de cette maison évoquant, dans toutes les pièces, *Notre-Dame de Paris*.

### **Mots-clés :**

Victor Hugo, cathédrale, Notre-Dame de Paris, design, mémoire, exil, décors, arts appliqués, propagande, médias, histoire culturelle, patrimoine, Hauteville House, Guernesey

\*

\* \*

### **Abstract:**

The article approaches *Notre-Dame de Paris* in relation to the interior decoration at Hauteville House, the Hugo homestead on Guernsey. After having demonstrated the influences of the medieval atmosphere presented in the novel and that which he drew and constructed in the home, the house can be considered as an illustrated version of the novel accessible to children. In so doing, one begins to see a connection between writing and what one more traditionally considers to be the nature of design, with children's literature at the core of this link. By considering Hugo through the prism of design, one better understands how the house participates in the construction of a personal narrative expected to last over time. In short, he builds a fairytale for his grandchildren that is meant to shape future generations' perceptions of him. The house's design therefore constitutes the preemptive myth-writing. Finally, through an analysis of his grandson's childhood memories – whose publication is accompanied by drawings, as if children's literature – one notices how the legend of the author was designed for future generations, that is to say for youth, principally through the imaginary regarding the house which, in turn, recalls *Notre-Dame de Paris* in each and every room.

### **Keywords:**

Victor Hugo, cathedral, Notre-Dame de Paris, design, memory, exile, interior decoration, applied arts, propaganda, media studies, cultural history, national heritage, Hauteville House, Guernsey

En 1856, bannie de Jersey, la famille Hugo s'est installée à Guernesey, inaugurant ainsi un séjour de presque quinze ans dans la seule maison qui appartenait à Victor Hugo : Hauteville House<sup>1</sup>. Achat souvent cité comme opportun, – la loi guernesiaise interdisait l'expulsion des propriétaires à l'époque – et malgré les avantages francophones de cette installation<sup>2</sup>, l'implication personnelle de Hugo dans la refonte des intérieurs indique un projet plus complexe que celui de l'aménagement d'un simple point de chute. En effet, Hugo a « orchestré<sup>3</sup> » chaque aspect des travaux à Hauteville, et de nombreux textes indexent ses embellissements personnels : peintures, ornements, dessins préparatoires, assemblages, etc.<sup>4</sup>. Ces catalogues affirment qu'« on comprend mieux l'œuvre [...] de Victor Hugo quand on connaît sa maison de Hauteville. Elles réagissent l'une sur l'autre<sup>5</sup> ». Par conséquent, pour bien cerner *Notre-Dame de Paris* ainsi que la mémoire collective de son auteur, l'analyse de son design à Guernesey s'impose.

Les historiens du design s'accordent pour situer l'émergence de la discipline en 1851<sup>6</sup>, année de l'exposition de Londres, qui intervient au moment de l'exil de la famille Hugo. Cette histoire du design cite le rôle central de Cole dans la conception de l'évènement, et plusieurs écrivains détaillant la maison sur Guernesey notent l'usage du verre dans l'agrandissement du dernier étage de Hauteville comme une référence au palais de Paxton, architecture centrale de l'exposition<sup>7</sup>. L'installation à Guernesey en 1856 coïncide avec les premières publications de *Oxford and Cambridge Magazine* qui exposent le monde au mouvement « Arts and Crafts » de William Morris, qui était également poète, traducteur et écrivain<sup>8</sup>. Morris prônait un design humaniste qui, selon l'histoire de la discipline, informera plus globalement cette dernière, irrigant le Bauhaus et ainsi de suite, mouvance dans laquelle Hugo s'est inscrit à travers *Les Misérables*, publié 6 ans après. L'agence d'artisanat et de design de Morris fut créée dans les premières années de 1860<sup>9</sup>, moment où le « look-out » de Hauteville a été terminé<sup>10</sup>. Ainsi le

---

<sup>1</sup> Delalande, J., *Victor Hugo à Hauteville House*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 13 à 14 ; Dhainaut, P., *La demeure océan de Victor Hugo*, Paris, Encre, 1980, p. 17 ; Fillipetti, S., *Victor Hugo*, Paris, Gallimard, 2011, p. 203.

<sup>2</sup> Delalande, J., *op cit.*, p. 11 à 12. Goodall, P., « The Spell of Sarnia: Fictional Representations of the Island of Guernsey », *Shima, The International Journal of Research into Island Cultures*, vol. 1, no. 2, 2007, p. 59 à 60.

<sup>3</sup> Delalande, J., *op cit.*, p. 39.

<sup>4</sup> Pour ne citer que quelques exemples : Butor, M., *Dans l'intimité de Victor Hugo à Hauteville House*, Paris, Paris musées, 1998 ; Hugo, L., *Hauteville House : Victor Hugo décorateur*, Paris, Paris musées, 2016 ; Sabourin, R., *Hauteville House, maison de Victor Hugo*, Rennes, Ouest-France, 1983.

<sup>5</sup> Delalande, J., *op cit.*, p. 161.

<sup>6</sup> Midal, A., *Design : Introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Pocket, 2009, p. 39 à 40.

<sup>7</sup> Charles, C., *op cit.*, p. 58 à 59.

<sup>8</sup> Morris, W., *News From Nowhere and Other Writings*, Londres, Penguin, 2004, p. xii.

<sup>9</sup> Morris, W., *op cit.*, p. xiii.

<sup>10</sup> Charles, C., *op cit.*, p. 58, situe la fin de travaux en 1861 ; Fillipetti, S., *op cit.*, p. 213, situe la fin des travaux en 1862.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

design de Hauteville House s'avère concomitant avec les premiers ancrages de la discipline, plus globalement.

Ces théoriciens du design confirment également un lien avéré avec les pratiques narratives ou de l'écriture.<sup>11</sup> Je nuancerai ces propos, en précisant que la littérature peut bien être partie intégrante du design à partir du moment où elle fait projet, et que celui-ci porte une ambition d'usage, souvent sociétale, dont les objectifs vont au-delà des considérations commerciales du divertissement, de la perfection esthétique ou formelle, ou bien de l'innovation exploratoire ou avant-gardiste visant l'ouverture des champs des possibles. En effet, en tant que designer et écrivain, Morris partage de forts liens d'affinité avec d'autres efforts proto-socialistes tels que ceux menés par Robert Owen<sup>12</sup>, œuvres de soutien aux classes défavorisées reproduites par Hugo auprès de la jeunesse de Guernesey. Plutôt que fournir de nouveau une archive centrée sur les productions de Victor Hugo dans le domaine des arts appliqués, l'objectif de cet article sera de démontrer comment Hugo, et plus précisément *Notre-Dame de Paris*, s'avoisinent au design, et comment cette corrélation influe à la fois sur l'auteur et son œuvre en ce qui concerne leur rapport à la jeunesse.

## Hauteville cathédrale

William Morris était architecte de formation, et sa vision du design jaillissait d'une conception romantique du monde féodal où les différents corps de métiers étaient unifiés par un chef bâtisseur. Hugo regrette, lui aussi, la perte d'alignement des arts derrière un maître architecte : « Alors, quiconque naissait poète se faisait architecte [...] Tous les autres arts obéissaient et se mettaient en discipline sous l'architecture [...] L'architecte, le poète, le maître totalisait en sa personne la sculpture [...] la peinture [...] la musique [...] <sup>13</sup> ». Il continue, « (c)ependant, du moment où l'architecture n'est plus qu'un art comme un autre, dès qu'elle n'est plus l'art total, l'art souverain, l'art tyran, elle n'a plus la force de retenir les autres arts. Ils s'émancipent donc, brisent le joug de l'architecte, et s'en vont chacun de leur côté<sup>14</sup>. » Le roman médiéval de Hugo, *Notre-Dame de Paris*, est par conséquent une œuvre dont les contours sont ponctués par l'architecture et qui est inspirée directement par celle-ci.

L'ensemble des moments clés du roman, autant que la description des personnages centraux, sont accompagnés par des détails de bâtisses environnantes, ainsi fournissant un plan en volume de la narration. En se concentrant sur les luttes principales du récit, nous pourrions citer comme exemple la fresque que nous dresse Hugo de la terrasse à sculptures où Quasimodo

---

<sup>11</sup> Midal, A., *Design by Accident: For a New History of Design*, Berlin, Sternberg, 2019, p. 132.

<sup>12</sup> Le Goff, J., *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 88.

<sup>13</sup> Hugo, V. *Notre-Dame de Paris*, Paris, Pocket, 2018, p. 266 à 267.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 272.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

confronte les émeutiers et où Jehan trouve la mort : « on vit tomber quelque chose qui s'arrêta au tiers de la chute à une saillie de l'architecture<sup>15</sup> ». Ou encore, un exposé de l'architecture de la cathédrale et des toits parisiens alentours est fourni au moment où Claude Frollo et Quasimodo en viennent aux mains<sup>16</sup>. En ce qui concerne les personnages, le « trou aux rats » bénéficie d'une esquisse notable où l'on décrit avec soin sa grille, ses pierres, et ses coins sombres, détails qui viennent compléter le portrait d'Agnès, et les derniers drames d'Esméralda<sup>17</sup>. Cette distillation de l'architecture dans le récit atteint son apothéose dans le personnage de Quasimodo, qui devient inséparable de l'édifice : « peu à peu, se développant toujours dans le sens de la cathédrale, y vivant, y dormant [...] [le Bossu] arriva à lui ressembler, à s'y incruste, pour ainsi dire, à en faire partie intégrante [...] La rugueuse cathédrale était sa carapace<sup>18</sup> ». En avançant le fantôme de Leroux, Hugo précise : « on eût dit qu[e Quasimodo] faisait respirer l'immense édifice<sup>19</sup> ». Enfin, cette liaison entre fiction et architecture médiévale au sein de *Notre-Dame de Paris* a déjà été observé par Hugo lui-même dans le texte : « Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture [...] C'est là [...] un des buts principaux de ce livre ; c'est là un des buts principaux de [m]a vie<sup>20</sup> ».

Auteur anonyme d'un volume sur la maison à Guernesey, le fils de Hugo introduit la notion d'« archéologie », indiquant que le roman se situe « aux rudiments de [cette] science<sup>21</sup> ». En revanche, quand Hugo parle de l'architecture « nationale », il pense clairement à une « archéologie » du Moyen-Âge. Nous savons par ailleurs que son goût pour l'architecture médiévale aurait été stimulé par sa connaissance de la collection du musée Cluny, ouvert au public en 1843, ainsi que sa visite au château de Pau la même année, structure totalement restaurée et remeublée pendant cette période : « l'homme qui se met au travail dans sa propre maison a déjà de multiples références sur les possibilités d'agencement d'objets médiévaux<sup>22</sup> ». Or, à part ces inspirations, les historiens de l'art soulignent qu'il était commun au XIXe siècle de projeter un style considéré comme « gothique » sur les objets, même sur ceux qui n'auraient pas réellement existé au Moyen-Âge – une table basse, par exemple – ou inversement d'adapter des meubles de l'époque aux usages contemporains<sup>23</sup>. Contrairement aux travaux du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc (1874) ainsi que les propos de son fils cité ci-dessus, l'on constate nulle part le désir d'effectuer un travail « archéologique » et réaliste dans le décor de Hauteville<sup>24</sup>. Les créations issues de la restauration de Hugo démontrent plutôt une recherche esthétique reliant

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 617.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 719-721.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 702-705.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>21</sup> Lalanne, M., *Chez Victor Hugo par un passant*, Paris, Cadart et Luquet, 1864, p. 25.

<sup>22</sup> Charles, C., *Victor Hugo, visions d'intérieurs : du meuble au décor*, Paris, Paris musées, 2003, p. 22 à 23.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 37.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

mobilier et romanesque qui, de par sa nature historique et hétéroclite, résonne plus particulièrement avec *Notre-Dame de Paris*, et les références à cette œuvre sont explicitement présentes dans la maison.

Cette appétence pour l'architecture historique et hétérogène se traduit directement dans les ornements de Hauteville dès l'entrée : ce vestibule comporte un linteau dont la partie « supérieure présente un haut bas-relief doré et peint représentant les principaux sujets de *Notre-Dame de Paris*<sup>25</sup> ». Ainsi, le visiteur ne pénètre « chez Victor Hugo que par le portail<sup>26</sup> » de son roman. Dans son texte sur la maison publié en 1864, Charles Hugo décrit le salon du rez-de-chaussée comme « une cathédrale de bois sculpté » dont son père était l'« ouvrier comme les artistes du moyen âge<sup>27</sup> ». Ou encore, la chambre principale au deuxième étage était ornée de « sculptures du moyen âge » avec, au fond de la pièce, un lit unique qui ne pourrait exister que dans des « chambres à coucher féodales<sup>28</sup> ». Enfin, la maison, tout comme le roman *Notre-Dame de Paris*, est sillonnée de multiples inscriptions et passages en latin.

Contigu à l'image du Moyen-Âge construite dans la fiction de Hugo, le décor de Hauteville comprend de réelles pièces historiques ainsi que des pastiches contemporains – un point central de l'esthétique romantique – et il est composé de trésors découverts par Hugo sur l'île, liant davantage l'auteur à son exil<sup>29</sup>. Les boiseries sont notables, puisque omniprésentes, mais aussi parce que composées de carcasses « démembrées » de trousseaux guernesiais<sup>30</sup>. Étonnante composition, puisque dès 1825, Hugo a écrit contre la démolition des monuments historiques en France, position qu'il réitère lors de la publication de *Notre-Dame de Paris* en 1832 : « l'auteur [...] a déjà plaidé dans plus d'une occasion la cause de notre vieille architecture, il a déjà dénoncé à haute voix bien des profanations, bien des démolitions [...] Il ne se lassera pas. Il s'est engagé à revenir souvent sur ce sujet, il y reviendra. Il sera [...] infatigable à défendre nos édifices historiques<sup>31</sup> ». Quant à la maison, elle est située sur une île et donc, comme la cathédrale, mimique la sécurité du château fort, mais présente aussi sa part d'isolement incarné dans le personnage de Quasimodo. Ainsi, la cathédrale du roman a été dépeinte comme une forteresse, et dans l'optique de libérer Esméralda, elle est mise à sac par un peuple enragé<sup>32</sup>. Hauteville présente ces deux aspects – préservation et destruction – car elle contient des trésors à préserver pour les jeunes générations tout en adoptant une démarche décorative qui va à l'encontre de ce principe en démantelant et réassemblant des antiquités guernesaises.

---

<sup>25</sup> Lalanne, M., *op cit.*, p. 27.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 31 et 34.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>29</sup> Charles, C., *op cit.*, p. 39.

<sup>30</sup> Charles, C., *op cit.*, p. 19 et 81 ; Delalande, J., *op cit.*, p. 19 ; Fillipetti, S., *op cit.*, p. 214 à 215.

<sup>31</sup> Hugo, V., *op cit.*, p. 12 et 198.

<sup>32</sup> *Ibid.*, livre X.



Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

Un autre effet émergeant de l'entrelacement de la maison avec le roman est la production et la répartition des espaces genrés. Dans *Notre-Dame de Paris*, plusieurs personnes sont rattachées à des espaces distincts, qu'il s'agisse de Quasimodo dans les tours de la cathédrale, la pièce de travail de Frolo, la cellule d'Esméralda, ou bien d'Agnès dans le « trou aux rats », dont la demeure donnant sur rue présente une frontière très curieuse entre vie publique et privée. De même, à Hauteville, les étages sont réservés à certains sexes et populations, et décorés en conséquence, facilitant la lecture de leurs usages. Le premier étage, par exemple, est composé de chambres et salons pour les dames, et couvert de tissus et de tapisseries. Le second étage, où se trouvent les chambres des fils de Hugo, est décoré en bois et cuirs. Enfin, le dernier étage était réservé à Hugo lui-même, et cette organisation reproduit des approches de décoration du XIXe siècle, largement documentées, où les espaces de la vie publique et ouverte diminuent progressivement jusqu'aux endroits retirés de la vie intime et privée, dans le cas de Hauteville, en montant l'escalier<sup>33</sup>.

Surtout, sa vision d'un architecte médiéval réunissant tous les arts dans un projet de cathédrale met en exergue un effet de *Gesamtkunstwerk*, ou « œuvre d'art totale<sup>34</sup> ». Nous pouvons constater que Hauteville a été conçue ainsi, car Hugo prétend avoir touché à tous les métiers d'arts appliqués pour réaliser ses travaux. Par exemple, dans sa correspondance, Hugo écrit : « J'ai manqué ma vocation. J'étais né pour être décorateur<sup>35</sup> ! ». Ou encore, « C'est dommage que je sois poète. Quel architecte j'aurais fait<sup>36</sup> ! ». La notion de *Gesamtkunstwerk* ayant été popularisée en fin de siècle par Richard Wagner et, dans le contexte français, le mouvement symboliste, la vision d'Hugo dans la traduction du roman en maison invite à imaginer que l'œuvre d'art totale fût à la fois plus ancienne et en lien également avec l'architecture, voire le design.

En citant Hauteville nominativement, Muthesius nous rappelle qu'au XIXe siècle,

« le terme 'décorateur' n'était plus tout à fait convenable et le design – parmi les termes les plus difficiles en matière artistique – a commencé à le remplacer. Au XIXe siècle, le mot 'design' était utilisé moins fréquemment et avec moins d'emphase qu'au XXe siècle, et il y avait peu de théorisation [...] Néanmoins le mot source, *disegno*, avait ses racines dans la Renaissance, et a toujours porté une signification attachée à un sens élargi et qui mettait en exergue une valeur intrinsèque de préconception et du contrôle [...] Dans beaucoup de cas, ce rôle de coordination a été rempli par l'architecte [...] un métier avec lequel le mot 'design' a été associé

<sup>33</sup> Muthesius, S., *The Poetic Home: Designing the Nineteenth-Century Domestic Interior*, London, Thames and Hudson, 2009, p. 157 à 159, 170, 189.

<sup>34</sup> "Who will be the poet? Indisputably the performer!" Wagner, R., W. Ashton Ellis, trad., *The Art-Work of the Future and Other Works*, Lincoln: Nebraska UP, 1993, p. 195 à 196, emphase originelle ; voir également : Satgé, A., « L'Œuvre d'art totale et les symbolistes français : la Revue wagnérienne (1885-1888) », in Denis Bablet (ed.), *L'Œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 1995, p. 47 à 58.

<sup>35</sup> Delalande, J., *op cit.*, p. 19.

<sup>36</sup> Charles, C., *op cit.*, p. 13.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

bien avant. En dehors de cette complexité, une notion générale continuait à prendre de l'ampleur, celle de l'individualité et le pouvoir artistique et créatif<sup>37</sup> » du designer. Ainsi, c'est à travers l'architecte médiéval et sa coordination de tous les métiers artistiques engagés dans la construction, la création des décors de Hauteville, et le roman *Notre-Dame de Paris* qui lie l'ensemble, que l'on peut comprendre Hugo comme designer d'une véritable cathédrale à Guernesey.

## Une cathédrale pour la jeunesse

En ce qui concerne *Notre-Dame de Paris* particulièrement, les bâtisseurs de la cathédrale sont décrits comme « magiciens<sup>38</sup> » dans le roman, et les théoriciens de l'écriture pour la jeunesse confirment également les tendances vers le fantastique dans ces textes, ainsi que l'influence de Hugo sur ce courant d'écriture, notamment chez Jules Verne<sup>39</sup>. Tandis que les séances de spiritisme ont cessé sur Jersey dans la famille Hugo, Hauteville a été, selon les légendes, construite pour un pirate, et le propriétaire précédent – un prêtre – a fui la maison car prétendument ensorcelée<sup>40</sup>, contes fantastiques dignes des drames gothico-romantiques.

Ces thèmes apparaissent également dans les décors, et la maison contient d'ailleurs ses propres gargouilles. Pour ne citer qu'un exemple, dans sa chambre au dernier étage, deux portes de placard ont été peintes par Victor Hugo lui-même. Noires et laquées afin d'imiter les arts asiatiques, ces portes racontent une histoire qui a pris de l'ampleur, comme Notre-Dame de Paris, pendant le Moyen-Âge occidental : la victoire de Saint Georges sur le dragon. Ces portes ne sont pas plus remarquables que d'autres décors dans la maison, mais sont devenues centrales dans la mythologie d'Hauteville grâce au texte du petit-fils de Hugo qui décrit un grand-père attentionné, racontant ces illustrations comme si les portes, pour ainsi dire les arts décoratifs de l'auteur, étaient un livre pour enfants : « il nous entourait de légendes<sup>41</sup> ! »

Intitulé *Mon grand-père*, le texte de Georges a été publié au XXe siècle et renforce l'image de Victor comme le génie derrière les intérieurs de Hauteville :

Ne croyez pas à l'improvisation dans l'arrangement d'une telle demeure. Tout fut longuement étudié par Victor Hugo ; pour chaque pièce, des dessins, des ébauches. Il dressait un plan avec le soin et la science d'un architecte. Que de projets, dont nous avons les croquis, pour une réalisation ! Rien ici du désordre d'un bric-à-brac, mais une ordonnance parfaite et de haut goût.<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> Muthesius, S., *op cit.*, p. 32 à 33. Sauf contre-indication, toutes les traductions ont été effectuées par l'auteur de cet article.

<sup>38</sup> Hugo, V., *op cit.*, p. 611.

<sup>39</sup> Chelebourg, C. et Marcoin, F., *op cit.*, p. 25.

<sup>40</sup> Dhainaut, P., *op cit.*, p. 22 ; Robb, G., *Victor Hugo*, New York, Norton, 1997, p. 350 à 351.

<sup>41</sup> Hugo, G., *op cit.*, p. 1 et 29.

<sup>42</sup> *Ibid.*, *op cit.*, p. 67.



Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

Bien entendu, l'intitulé du livre renvoie à une posture d'enfant, bien que Georges fût adulte au moment de son écriture, et il semble revivre des moments d'enfance en écrivant :

Entourés par les personnages de cet univers que le grand-père nous façonnait, nous nous endormions au souvenir de sa voix et de ses gestes frappants. Les rêves que nous faisons nous venaient de lui.<sup>43</sup>

Si les décors inspirés du Moyen-Âge de *Notre-Dame de Paris* prennent réellement forme à Hauteville, le projet est surveillé par Victor lui-même, ainsi pesant sur les membres de la famille jusqu'aux rêves nocturnes des plus petits.

Comme Victor Hugo, Georges était dessinateur et son texte est accompagné de ses propres aquarelles<sup>44</sup>. Dans les écrits théoriques sur la littérature pour la jeunesse, la place centrale de l'image a été soulignée, souvent en forme de dessin, et constitue un aspect visuel également intrinsèque aux décors de manière générale. À Hauteville plus spécifiquement, les dessins préliminaires de Hugo accompagnent systématiquement les textes présentant la maison, et enrichissent ainsi la narration de ces intérieurs inspirés par *Notre-Dame de Paris*. Certaines théories de la littérature pour la jeunesse poussent plus loin cette interrogation sur le rôle de l'image :

N'est-ce pas ici essentiellement la question de l'image, de sa présence ou de son absence, qui constituerait l'élément-clé de la littérature d'enfance et de jeunesse ... [qui] touche alors peut-être son acmé quand l'image rivalise avec le texte.<sup>45</sup>

Bien entendu, ce point culminant où les visuels surpassent les mots relève non seulement de la littérature pour la jeunesse, mais représente une forme d'interaction entre texte et image plus globalement, problématique au sein de laquelle manœuvre le design graphique. Enfin, parmi les dessins qui nous sont parvenus de Victor Hugo, les cathédrales de Reims, et bien évidemment Notre-Dame de Paris, y figurent<sup>46</sup>. L'image de cette dernière montre surtout le haut des tours de la cathédrale – le « look-out » en définitive – qui sortent d'un nuage noir et flou aux fondations, ainsi détaillant particulièrement le domaine de Quasimodo / Hugo, au détriment du parvis et de la ville / île autour.

Ce dessin hugolien de Notre-Dame passe en sourdine le contexte parisien de la cathédrale, et le roman fait de même avec les enfants. En effet, dans *Notre-Dame de Paris*, il n'en figure aucun : Jehan et Esméralda sont déjà adolescents quand le roman commence. Par ailleurs, au vu des thèmes et la matière traitée, surtout son dénouement, le roman n'est pas écrit pour les jeunes : émeutes populaires, communautés criminelles, meurtres et pendaisons. Parallèlement, en tant que traduction du roman en décor, la maison de Guernesey ne contient

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>44</sup> Image accédée le 1er novembre 2020 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15215370/f23.item>

<sup>45</sup> Prince, N., *La littérature de jeunesse*, Paris, Colin, 2015, p. 20.

<sup>46</sup> Image accédée le 1er novembre 2020 : <http://expositions.bnf.fr/hugo/grand/423.htm>

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

aucun espace spécifiquement dédié aux enfants. Le mobilier dessiné par Hugo lui-même est, par ailleurs, massif et d'une échelle inadaptée pour les petits. Cependant, pour Georges et les enfants qui rampaient sous ces tables et chaises, celles-ci devenaient une « forêt » magique dans laquelle jouer<sup>47</sup>. Ainsi, ces décors rappelant l'édifice de son roman et surtout, sa charpente forte en symbolique, sont devenus un monde imaginé, encapsulé et fantastique, un espace tout particulier pour les jeunes mimant les combles de la cathédrale.

S'il n'y figure pas d'enfants, toutes les histoires présentées dans le texte de Hugo sont toutefois conditionnées par la jeunesse. L'enfance très rigoureuse de Claude Frolo a tracé son destin dans l'érudition. Jehan, Quasimodo, et Esméralda ont tous été abandonnés dans leur enfance, facteur déterminant dans leurs situations personnelles au début du livre. Enfin, Agnès réfléchit sur les fautes de son adolescence qui l'ont amenée à avoir une fille, enfant ensuite « volé » et perdu. En définitive, et suivant l'introduction de Hugo, le lecteur ne fait qu'observer des actions liées à l'*Anankè*, toutes prédéfinies, et ce au plus jeune âge<sup>48</sup>. Tandis que le roman ne décrit aucun enfant, l'avenir des différents personnages est significativement impacté par un vécu particulier de leur enfance, ce qui rend ainsi la notion de la jeunesse omniprésente.

Ces écueils de jeunesse des différents personnages de *Notre-Dame de Paris* sont traduits dans le décor de la maison, où Hugo a « semé [...] les maximes qui résument l'expérience et les épreuves de sa vie<sup>49</sup> », comme si les murs de la maison étaient à vocation éducative pour les jeunes. Il a été observé que la littérature de jeunesse contient souvent un courant pédagogique et, dans certaines manifestations, elle cherche de manière affirmée à cultiver les enfants, à les initier à une culture « quasi documentaire<sup>50</sup> ». Hugo a également conçu sa décoration en musée pédagogique en y inscrivant des objets soi-disant du patrimoine national de l'aristocratie, même si aujourd'hui les liens entre Hugo et son prétendu ancêtre de Lorraine ont été démontrés inexistant<sup>51</sup>. Les théoriciens de la littérature de la jeunesse citent spécifiquement l'école de Robert Owen comme ayant joué un rôle dans la création d'une « certaine littérature de jeunesse » qui se préoccupait de l'édification d'un « nouveau monde moral<sup>52</sup> ». Encore, l'impact du proto-socialisme de l'école ouvrière d'Owen sur la discipline du design à travers William Morris, entres autres, a été confirmé et démontré<sup>53</sup>.

Cet aspect moral surgit également au cœur du roman de Hugo, même si ce dernier n'a pas été écrit *pour* les jeunes. Nous pouvons évoquer le traitement de Quasimodo et Esméralda, par exemple, tous deux martyrisés dans l'histoire malgré leur relative pureté dans les faits,

---

<sup>47</sup> Charles, C., *op cit.*, p., 7.

<sup>48</sup> Hugo, V., *op cit.*, p. 7.

<sup>49</sup> Lalanne, M., *op cit.*, p. 23.

<sup>50</sup> Prince, N., *op cit.*, p. 65 à 66.

<sup>51</sup> Dhainaut, P., *op cit.*, p. 42, 55 à 56.

<sup>52</sup> Prince, N., *op cit.*, p. 74 à 75.

<sup>53</sup> Morris, W., *op cit.*, p. xviii.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

reprenant ainsi les codes du mélodrame<sup>54</sup> : Esméralda est orpheline vierge et Quasimodo sévèrement défiguré physiquement à la naissance et ensuite rendu malentendant. Notons ici qu'au niveau des théories de la littérature pour la jeunesse, les handicapés surdoués, à l'image de Quasimodo qui reste physiquement très puissant, sont devenus des personnages récurrents, malgré les problématiques éthiques dans la représentation que cela pourrait engendrer<sup>55</sup>. Ou encore, dans l'imaginaire populaire, Frollo est sorcier et Quasimodo devient la figure de son « démon<sup>56</sup> ». Par ailleurs, les deux personnages ont des liens forts avec les animaux, autre élément clef de la littérature de jeunesse<sup>57</sup>. Tandis qu'Esméralda tient une relation étroite avec sa chèvre qui lui est volée, Quasimodo est décrit comme toute une ménagerie d'animaux<sup>58</sup>, comme un chien<sup>59</sup> ou un singe<sup>60</sup>. De la pureté au handicap, passant par les démons et ensuite les animaux, les insultes dirigées vers les personnages centraux créent une puissante empathie autour de l'injustice qu'ils subissent, et établissent une lecture claire du bien et du mal qui est tout à fait à la portée des plus jeunes, d'où ses nombreuses adaptations pour ce public certainement.

Un monde moral a ainsi été créé par Hugo sur les pages de *Notre-Dame de Paris*, monde moral qui a été ensuite inscrit dans les maximes pédagogiques sur les murs de Hauteville. Ces leçons auraient aidé les personnages du roman à éviter ou à surmonter les maux qui les frappent. En résumé donc, si la littérature de jeunesse émerge « dès qu'il y a sens pour les jeunes<sup>61</sup> », l'on voit bien ici que Hauteville traduit l'univers de *Notre-Dame de Paris* pour les jeunes, à travers l'ensemble de sa décoration, et ce au dépit de l'inaccessibilité du roman lui-même pour ce public. Par ailleurs, n'y étant pas installé avec des enfants, Hugo puise dans son roman pour transformer Hauteville en ambiance, en art total, pour un enfant « fantasmé<sup>62</sup> ». Ainsi, la maison est partie intégrante d'une écriture « pour les jeunes<sup>63</sup> » car elle traduit le tableau médiéval de *Notre-Dame de Paris* en décors qui, ensuite, « inventent » le lecteur absent, en amont de son arrivée sur place, en manipulant les expériences que l'on peut y vivre et le souvenir qu'on pourrait en garder par son design<sup>64</sup>.

---

<sup>54</sup> "We may legitimately claim that melodrama becomes the principal mode for uncovering, demonstrating, and making operative the essential moral universe in a post-sacred era." Brooks, P., *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale UP, 1976, p. 15.

<sup>55</sup> "Other damaging stereotypes include the notion of the 'supercrip,' where a character with a disability or illness is portrayed as having an extraordinary skill or genius that helps them 'overcome' their disability." Hintz, C., *Children's Literature*, London, Routledge, 2020, p. 128 à 132.

<sup>56</sup> Hugo, V., *op cit.*, p. 238.

<sup>57</sup> Prince, N., *op cit.*, p. 80 ; Hintz, C., *op cit.*, p. 155.

<sup>58</sup> Hugo, V., *op cit.*, p. 208 à 209.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 723.

<sup>61</sup> Prince, N., *op cit.*, p. 134.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 186 à 187.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 193.

## Une cathédrale portrait de famille

Si les enfants sont absents dans le roman de Hugo ainsi que de la maison au début, cela s'avère lié à l'histoire familiale de l'auteur. En effet, Hauteville a été achetée avec les revenus des *Contemplations*, un tome de deuil écrit suite au décès d'un enfant, sa fille Léopoldine<sup>65</sup>. Tout comme *Notre-Dame de Paris*, ce livre n'est pas destiné aux lecteurs jeunes, mais plutôt à un enfant perdu, une lectrice d'outre-tombe. Parallèlement, dans *Notre-Dame de Paris*, deux personnages sont particulièrement marqués par les absences : Esméralda qui a fait une promesse de célibat dans l'espoir de retrouver sa mère perdue dans l'enfance, et Agnès qui se confine dans le « trou aux rats » en forme de pénitence, voire en exil public, suite à la perte de sa fillette. Ce thème est repris dans le texte de souvenirs d'enfance de Georges. Ce dernier confirme encore une fois l'importance des absents dans cette maison :

Hauteville-House est restée pour nous un peu comme la 'maison des âmes', car tout y parle des chers disparus.<sup>66</sup>

Ou encore,

Cette chère maison est vivante. Tout y est vibrant de souvenirs et nulle part mieux qu'ici vous ne sentirez la mystérieuse présence des absents.<sup>67</sup>

Le recueil de Georges tâche ainsi de démontrer l'importance de la famille, notamment les enfants, ainsi que la primauté du souvenir et des architectures, c'est-à-dire à travers les divers autels et chapelles que l'on construit pour conserver la mémoire.

La noyade de Léopoldine ainsi que les textes qui s'ensuivent révèlent que l'achat de Hauteville a été financé par une réflexion sur les « choses absentes » qui, dans plusieurs analyses, a informé l'écriture des théories de la mémoire plus globalement, d'Aristote jusqu'au moment présent<sup>68</sup>. De l'*Ad Herennium* jusqu'à Cicéron, les écrits sur les théories antiques de la mémoire relatent des techniques mnémoniques préconisant l'élaboration des espaces architecturaux – une maison, par exemple – par le biais d'images mentales. Déambuler dans cette architecture imaginée permet ensuite d'accéder aux différents souvenirs qui y sont rangés figurativement. Dans les écrits de Quintilien, ces espaces imaginés ont été également décorés avec ornements, objets, mobilier, avant que les penseurs du Moyen-Âge ne passent à la technique des pictogrammes, ainsi mutant le design d'espace ou d'objet en design graphique. Tout comme pour Hauteville, la notion de mémoire des absents, notamment des enfants, s'est souvent retrouvée en lien avec les diverses pratiques du design<sup>69</sup>.

---

<sup>65</sup> Dhainaut, P., *op cit*, p. 21 à 22 ; Hugo, A., *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, Paris, Plon, 1985, p. 50.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>68</sup> Whitehead, A., *Memory*, New York, Routledge, 2009, p. 54.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 29 à 30, 42.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

Par conséquent, Hugo grave « *Absentes adsunt* » dans la boiserie de Hauteville, ainsi liant la notion de la mémoire et *Notre-Dame de Paris* traduite en décors. Ce texte latin figure sur une chaise particulière, et ces objets composant la « forêt » des mobiliers sont, de manière générale, chargés de symbolique au sein de la maison. Positionnée contre un mur dans la salle à dîner, la chaise en question veille sur les membres de la famille. Dotée d'un dossier droit, vertical, et chapeauté d'un surplomb, la chaise est en effet dessinée pour ressembler à une stalle de cathédrale, évoquant à nouveau le roman. Une chaîne est suspendue entre les accoudoirs afin de faire respecter cette place réservée aux spectres, parmi lesquels Léopoldine, et par conséquent un trône pour les « anciens » comme indiqué dans les textes de la famille, mais c'est aussi paradoxalement une chaise d'enfant.

Le petit-fils de Hugo raconte ce membre de la « forêt » guernesiaise, disant que « Hauteville-House est restée pour nous un peu comme la 'maison des âmes', car tout y parle des chers disparus [...] et, le soir, quand les fenêtres sont ouvertes sur la nuit étoilée, on ne sait si le murmure qu'apporte le vent est le bruit de la mer, ou le bruit du passé<sup>70</sup> ». Baudrillard commente le rôle des antiquités, ou imitations dans ce cas, dans le cadre de la construction d'image familiale :

L'objet ancien, c'est toujours, au sens fort du mot, un 'portrait de famille'. C'est sous la forme concrète d'un objet, l'immémorialisation [sic] d'un être précédent [...] C'est ce qui manque évidemment aux objets fonctionnels, qui n'existent qu'actuellement [...] L'objet ancien se donne ainsi comme mythe d'origine [...] La fascination de l'objet artisanal lui vient de ce qu'il est passé par [...] quelqu'un, dont le travail y est encore inscrit : c'est la fascination de ce qui a été *créé* [...] Or, la recherche de la *trace créatrice*, depuis l'empreinte réelle jusqu'à la signature, est aussi celle de la filiation et de la transcendance paternelle. L'authenticité vient toujours du Père : c'est lui la source de la valeur.<sup>71</sup>

Cette citation nous éclaire sur la valeur symbolique de la chaise dans la maison de Hugo qui cherchait, par son implication dans la création du mobilier, à y ancrer le portrait de famille, avec comme mythe d'origine l'écrivain. Comme l'unique chausson de bébé tenu par Agnès, l'inscription latine sur une chaise interdite d'accès intervient comme objet de mémoire comportant un aspect rompu, inutilisé, et inopérant.

Une deuxième chaise remarquable se situe au second étage. Dans la pièce la plus importante il existe un cabinet de travail donnant sur un lit monumental que Victor Hugo n'a finalement jamais utilisé, préférant l'isolation du « look-out » au dernier étage. Derrière le bureau, et face au lit, il y a trois postes d'écriture comportant chacun une chaise fabriquée par les soins de Hugo, et dont le dossier indique l'occupant envisagé : « Mater », « Pater », et « Filius ». Ainsi, Hugo démontre l'image qu'il tenait de lui-même, comme une sorte de déité :

---

<sup>70</sup> Hugo, G., *op cit.*, p. 27 à 28.

<sup>71</sup> Baudrillard, J., *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 106 à 108, emphase originelle.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

On voit ici comment Hugo, se créant peu à peu à Guernesey le rôle d'un patriarche responsable de sa tribu, va jusqu'à s'assimiler à Dieu le Père.<sup>72</sup>

Travaillant dans sa cellule avec ses lumières mystérieuses qui y en sortent<sup>73</sup>, de manière similaire, dans *Notre-Dame de Paris*, Frolo est le seul créateur et père, personnage qui, dans son rôle auprès de Quasimodo et Jehan, sert autant de protecteur que de guide spirituel. Enfin, contrairement au positionnement d'époux ou de mari, se figurer comme père ou « Pater » oblige la présence, l'existence, ou la préfiguration d'enfants.

D'après Baudrillard, le design du mobilier donne à voir la structure familiale, sa valeur affective, et sa nature tout à fait exceptionnelle car signée, et donc symbolique au lieu du fonctionnel :

La configuration du mobilier est une image fidèle des structures familiales et sociales d'une époque [...] Chaque pièce a une destination stricte qui correspond aux diverses fonctions de la cellule familiale, [...] car les meubles et les objets y ont d'abord pour fonction de personnifier les relations humaines [...] Êtres et objets sont d'ailleurs liés, les objets prenant dans cette collusion une densité, une valeur affective qu'on est convenu d'appeler leur 'présence' [...] et si la figure du propriétaire était normale dans le décor traditionnel, dont elle était la connotation la plus claire – la signature elle est étrangère par contre à un espace 'fonctionnel'.<sup>74</sup>

Tout en omettant une lecture psychanalytique du trio de chaises et leur positionnement face au lit d'apparat du père, en tant que reflet de l'ambiance du roman *Notre-Dame de Paris*, ce mobilier comporte des inscriptions relatives à la famille absente, thème central des différents personnages du livre.

Hauteville présente une dernière particularité vis-à-vis d'une topologie classique des espaces domestiques du XIXe siècle : de manière générale, la progression va en s'assombrissant, vers le « boudoir », tandis que la maison des Hugo avance en s'éclaircissant, laissant apparaître l'image lumineuse que Victor a dessinée pour sa place au sein du foyer. En cela, Hugo se rapproche davantage de Quasimodo qui passe son temps également en haut de la cathédrale, les tours lumineuses, contrairement à Frolo dans sa cellule. Par ailleurs, certains affirment que la « codification du mobilier et des décors a servi à aider la construction des identités masculines ou féminines<sup>75</sup> ». Cependant, nous remarquerons que la division des espaces par genre au sein de Hauteville, structure voire déforme le type d'expériences que les habitants ou visiteurs peuvent y vivre. Ce travail de délimitation des espaces est réalisé, bien entendu, par l'« ennemi parasite<sup>76</sup> » : le décorateur. Ainsi, Hugo n'a pas fourni les matières d'une réalisation de soi aux membres de la famille à travers ses travaux à Hauteville, mais plutôt cherché à influencer sur la

---

<sup>72</sup> Charles, C., *op cit.*, p. 89.

<sup>73</sup> Hugo, V., *op cit.*, p. 237.

<sup>74</sup> Baudrillard, J., *op cit.*, p. 21.

<sup>75</sup> Lasc, A., Downey, G., et Taylors, M., ed., *Designing the French Interior: The Modern Home and Mass Media*, London, Bloomsbury, 2017, p. 124 ; Sparke, P., *The Modern Interior*, London, Reaktion, 2008.

<sup>76</sup> Le Corbusier, *L'art décoratif aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1996, p. 209.



Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

mémoire que pourra induire cet endroit à la fois pour ses habitants ainsi que les « passants », et ce de par son organisation des intérieurs de la demeure : « maison mystérieuse où chaque meuble, chaque bibelot presque, porte l’empreinte de sa griffe<sup>77</sup> ».

## Un conte fabriqué par design

A l’image du rôle d’éducation morale typique de la littérature de jeunesse dont nous avons parlé, les absences tragiques dans le roman amènent le lecteur à avoir de la compassion pour plusieurs personnages, notamment Quasimodo. A travers ces liens affectifs, l’on perçoit également un lien avec l’écrivain :

Hugo mit trop de lui-même en ses personnages, bannis, forçats, solitaires, pour que l’on n’y voie pas une identification, une projection de son destin. Le réel rejoignit l’imaginaire.<sup>78</sup>

Ainsi, Hugo incite à développer des affinités pour lui-même à travers des personnages qui sont censés évoquer l’auteur. Le roman étant transposé dans le design de sa maison et de son mobilier, ces derniers participent également à l’effet centrifuge qui consiste à concentrer toute affection sur Hugo lui-même, et ce par tous les moyens possibles. Cet effort termine par rendre son écriture un projet de design par son objectif émotif et mémoriel qui cherche à influencer sur la perception sociétale de l’écrivain-designer à travers ses créations.

Dans certaines manifestations, la volonté de construire une image favorable de l’auteur vise particulièrement les jeunes : selon Georges, les derniers mots de Victor Hugo étaient « pensez à moi ... aimez-moi<sup>79</sup> ». Il va sans dire que la phrase relève d’une expression d’angoisse concernant la persistance de sa mémoire, et les réactions positives et tendres qu’il souhaiterait que son souvenir inspire. Cela se traduit dans le texte de Georges par la construction – le design – d’un imaginaire lié à l’enfance à Hauteville. Par exemple, dans son récit, Georges rappelle les rites autour de la galette des Rois traditionnelle. Celle-ci a été découpée pour laisser une part au Dieu et une part aux pauvres. Selon l’histoire, toute la famille était particulièrement heureuse quand la fève était restée dans la part destinée aux démunis<sup>80</sup>. Nous voyons encore une fois comment Georges, à travers son texte sur son vécu de jeunesse, construit un nouveau conte moralisateur pour enfants, accompagné d’images tout comme celui de Saint Georges, une histoire sur la vie familiale auprès de Victor Hugo.

Georges souligne la tendresse qu’il avait pour ces espaces de sa jeunesse et, surtout, les meubles :

---

<sup>77</sup> Hugo, G., *Mon grand-père*, Paris, Librairie de France, 1931, p. 28.

<sup>78</sup> Dhainaut, P., *op cit.*, p. 24 à 25.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 53.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

Il y avait là des objets que j'ai toujours connus et que, par ce fait, je ne puis partiellement définir, car ce sont de trop vieux amis.<sup>81</sup>

En revanche, cette version de l'histoire familiale est largement contestée par les faits, correspondances, et autres artefacts culturels qui nous sont parvenus. Tandis que Georges a élaboré une fantaisie enfantine de la vie en exil ainsi que des qualités de Victor Hugo, le design des environnements à Hauteville a largement posé les décors pour ce faire. Ainsi, et comme tous les personnages de *Notre-Dame de Paris*, Georges ne fait que nous exposer, en définitive, son impuissance liée à son *Anankè*.

En ce qui concerne la jeunesse plus particulièrement, une analyse de la cheminée excentrique portant la marque de Hugo mettra le point précédent en exergue. En effet, nombreux sont les exemples de textes détaillant comment Hugo a invité les enfants les plus désavantagés de l'île dans sa salle à manger et les cadeaux qu'il leur a donnés<sup>82</sup>. Cette table à dîner où s'assoient les enfants pauvres est dominée par une cheminée monumentale, couverte d'un assemblage de carrelages présentant une lettre « H » géante<sup>83</sup>. Comme Frolo pour Jehan et Quasimodo, Hugo est devenu bienfaiteur d'un certain nombre d'enfants de tragédies. Un regard optimiste pourrait peindre le restaurant populaire de Hauteville comme étant un précurseur des efforts d'innovation sociale repris par les domaines du design<sup>84</sup>. Une version pessimiste, en revanche, comprendrait que ces efforts ressemblent à des actions de mécénat motivées par l'accroche narrative qui en découle, comme s'il s'agissait d'un « storytelling » d'image de marque contemporaine :

Hugo était trop préoccupé avec sa réputation pour *ne pas* donner de l'argent aux pauvres.<sup>85</sup>

Grâce au design de cette cheminée en céramique, il était impossible pour ces jeunes d'oublier qui les nourrissait, et les esquisses pour sa composition en émail dessinées par Hugo continuent à accompagner les nombreux textes sur la maison. La démarche d'accueillir les enfants pauvres a ouvert au grand public la transmutation du roman en décors, et l'a ainsi rendue davantage accessible aux enfants.

Ensuite, la famille a soigné la dissémination de ces histoires à l'étranger grâce aux médias. Nous pouvons citer les trois livres écrits par sa famille, textes qui mettent en valeur une pléthore d'artefacts douteux intégrés dans le design de Hugo : boiseries du château de Fontainebleau ou de la cathédrale de Chartres, une table du duc d'Orléans, étoffes du palais

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 13 à 14.

<sup>82</sup> Filipetti, S., *op cit.*, p. 240.

<sup>83</sup> Pour le débat sur la signification de la lettre H ici, entre Hauteville ou Hugo, voir : Charles, C., *op cit.*, p. 77 ; Dhainaut, P., *op cit.*, p. 37 ; Delelande, J., *op cit.*, p. 51.

<sup>84</sup> Sur l'exportation internationale de ces repas, voir Robb, G., *op cit.*, p. 407 ; Jégou, F. et Manzini, E., *Collaborative Services: Social Innovation and Design for Sustainability*, Milan, Polidesign, 2008.

<sup>85</sup> Robb, G., *op cit.*, p. 408, emphase originelle.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

impérial de Chine, etc.<sup>86</sup>. Un biographe a bien souligné qu'Adèle avait un goût pour le commerce, et possédait des « talents remarquables » dans les « affaires publiques<sup>87</sup> ». Au-delà des écrits de la famille, Graham Robb confirme que tous les textes de Hugo étaient disponibles en France pendant son exil, et quand publiés dans *Le Rappel*, par exemple, ils touchaient 50 000 lecteurs<sup>88</sup>. Nous pouvons désormais confirmer que cette décoration, en plus de faire constamment référence à l'univers de *Notre-Dame de Paris*, était partie intégrante d'une stratégie de marque personnelle. Enfin, les théoriciens de la littérature de jeunesse confirment que les narratifs qu'on leur propose – voire les décors, selon mon argument concernant Hauteville – peuvent tout à fait être instrumentalisés de manière propagandiste<sup>89</sup>.

Cette démarche avait une pulsion double : ne pas se faire oublier en exil, et bâtir une postérité, deux mouvements intimement entrelacés avec les questions de mémoire. En croisant deux écrits sur la question – ceux d'Augé et de Rancière – quelques constats généraux émergent. Tandis qu'Augé met en exergue l'importance de coupures et suppressions dans les récits, ainsi « traçant » l'expérience de ceux qui écoutent ou se souviennent<sup>90</sup>, Rancière se focalise sur la nécessité de narration pour rendre accessible une expérience<sup>91</sup>. Pour résumer, les deux réfutent une vision de fiction comme étant relativiste ou purement mimétique, tout en reconnaissant le rôle de la narration pour modeler l'intelligibilité des expériences quotidiennes. Par ailleurs, tandis que Rancière affirme que le récit transmet une expérience sensible, Augé constate que celui-ci donne structures ou formes à la réalité<sup>92</sup>. Il est ainsi possible d'observer que, croisées, ces deux visions de la mémoire fournissent une définition parmi d'autres de la discipline du design : l'élaboration de formes sensibles. L'écriture de fiction infuse donc non seulement les objets dans leur design, mais les positionnent également en contextes et, à terme, conditionnent notre écriture d'autres histoires, ainsi formant et reformulant notre façon de se souvenir des choses malgré leur disparition : dans le cas de *Notre-Dame de Paris* et Hauteville, il s'agit de la disparition de parents et d'enfants.

En vieillissant, nous oublions beaucoup de notre plus tendre jeunesse, et ce contrairement aux personnages de *Notre-Dame de Paris*. Hugo, par exemple, a oublié l'endroit où l'on trouve *Anankè* gravé dans la cathédrale<sup>93</sup>. En omettant de vastes parties de l'histoire d'Hauteville dans les narratifs la concernant, Hugo produit un récit qui est justement pour la jeunesse car il opère comme un *Bildungsroman*, où certaines images restent, et d'autres sont

---

<sup>86</sup> Delalande, J., *op cit.*, p. 67 à 75, 139 ; Dhainaut, P., *op cit.*, p. 50, 60.

<sup>87</sup> Robb, G. *op cit.*, p. 310 ; Hugo, A., *op cit.*, p. 50.

<sup>88</sup> Robb, G., *op cit.*, p. 422, 435.

<sup>89</sup> Chelebourg, C., et Marcoin, F., *La littérature de jeunesse*, Paris, Colin, 2007, p. 39 à 40.

<sup>90</sup> Augé, M. *Les formes de l'oubli*, Paris, Rivages, 2019, p. 52 à 54.

<sup>91</sup> Rancière, J., *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 49, 61.

<sup>92</sup> Augé, M., *op cit.*, p. 54 ; Rancière, J., *op cit.*, p. 62.

<sup>93</sup> Hugo, V., *op cit.*, p. 7.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

circonscrites à l'enfance : la maison vieillit comme nous, en perdant des fragments de son histoire. Justement, le texte de son petit-fils démarre par un questionnement sur sa mémoire :

je ne crois pas que ma sensation d'enfant ait été déformée par ce que j'ai appris.<sup>94</sup>

Même s'il semble incertain, Georges termine en affirmant à nouveau la véracité de ses souvenirs afin qu'on puisse faire confiance à la tradition de marque hugolienne dans toutes ses expressions, et ce pour des générations encore, un travail qui persiste dans les œuvres de ses descendants.<sup>95</sup> Le travail d'Augé est d'ailleurs probant sur cette question, car il met en exergue les suppressions nécessaires pour consolider un récit, comme les décors à Hauteville cachent les origines des éléments et objets de par leur recombinaison. Il a déjà été remarqué que les textes d'Adèle sur Hugo censurent tout ce qui laisse apercevoir que Hugo était « un homme normal » au bénéfice d'une « mise en scène grandiose organisée autour de lui-même<sup>96</sup> ». Je propose donc de nous concentrer sur cette question d'omission, puisque, en dehors du simple oubli, la désinformation relative à l'histoire personnelle de Hugo – pour ainsi dire son « design fiction<sup>97</sup> » – a également été observée :

les versions personnelles de sa propre vie [...] produisent une séquence de [...] mensonges.<sup>98</sup>

Après la restauration de Hauteville en 2019, une exposition détaillant la demeure et ses rénovations a été organisée à Paris qui, à l'exception d'un seul portrait, a totalement fait abstraction des femmes dans la maison, surtout celles qui y travaillaient<sup>99</sup>. En cela la mémoire construite autour d'Hugo imite, encore une fois, le roman, car l'évasion des femmes était un phénomène prononcé chez Frolo<sup>100</sup>. Or, dans les premiers sept ans à Guernesey, les journaux de Hugo fournissent des détails complets et « pornographiques » concernant au moins quinze servantes<sup>101</sup>. Toutes ces femmes étaient pauvres, et nombreuses ont été enfermées pour raisons psychologiques après leur séjour à Hauteville<sup>102</sup>. Elles étaient logées au dernier étage près de la chambre de Hugo, et cette dernière était au-dessus de celle de ses fils, qui ont dû pouvoir entendre ce qui s'y passait. Si l'on suit le détail de ses journaux, on apprend qu'Hugo

---

<sup>94</sup> Hugo, G., *op cit.*, p. 4.

<sup>95</sup> Les photographies de Jean-Baptiste Hugo, son arrière-petit-fils, ont figuré dans l'exposition en 2019, pour ne citer qu'un exemple.

<sup>96</sup> Hugo, A., *op cit.*, p. 14, 60.

<sup>97</sup> Bleecker, J., "Design Fiction: a short essay on design, science, fact and fiction," Geneva, Near Future Laboratory, mars 2009.

<sup>98</sup> Garval, M., *'A Dream of Stone': Fame, Vision, and Monumentality in Nineteenth-Century French Literature*, Newark, Delaware UP, 2004, p. 166 à 167 ; Robb, G., *op cit.*, p. 172.

<sup>99</sup>

[http://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/sites/victorhugo/files/cp\\_dp\\_visuels/dossiers\\_de\\_presse/dp.iportrait\\_dune\\_maison.pdf](http://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/sites/victorhugo/files/cp_dp_visuels/dossiers_de_presse/dp.iportrait_dune_maison.pdf), accédé le 4 janvier 2020.

<sup>100</sup> Hugo, V., *op cit.*, p. 239 à 240.

<sup>101</sup> « Une bonne est mal placée pour résister aux avances de son maître [...] Elle peut essayer, mais ses chances de résistance sont minces et la durée de résistance est souvent brève, elle aussi. » Guiral, P., et Thuillier, G., *La vie quotidienne des domestiques en France au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1978, p. 33.

<sup>102</sup> Robb, G., *op cit.*, p. 259, 363 à 364, 457.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

avait en moyenne un acte sexuel par jour à certaines périodes de sa vie, ou encore quarante partenaires en cinq mois à d'autres périodes (la plus jeune n'avait que quatorze ans<sup>103</sup>). La seule histoire des servantes à Hauteville apparaît dans le texte anonyme de son fils. Dans ce narratif, la servante fait preuve de brutalité envers les autres et elle doit être corrigée, avec beaucoup de grâce, par Hugo lui-même : drôle d'inversion d'histoires<sup>104</sup>. Par conséquent, la maison de Hauteville ressemble davantage à celle de la maison médiévale du Pont-Neuf dans le roman, chambres où Esméralda, âgée de seize ans a vécu une nuit d'enfer amenant à sa condamnation, et où la femme de Hugo – incarnée par la vieille propriétaire – observe la violence de la situation, sans pour autant pouvoir, voire vouloir, prendre parti pour les enfants abusées<sup>105</sup>. Par conséquent, et contrairement à la proximité historiquement aperçue entre Hugo et le héros bossu, l'auteur se rapproche plus du personnage de Phœbus quand son histoire est correctement détaillée.

## Conclusions

La disparition de Quasimodo a laissé une cathédrale comme un crâne qui regarde sans yeux<sup>106</sup>. De même, Hauteville a été laissée à l'État en musée sans l'âme familiale à l'intérieur, sans enfants dans sa « forêt ». Les plans et le design d'intérieur et des objets à Hauteville – directement liés à *Notre-Dame de Paris* – émergent comme étant les meilleurs témoins de son univers artistique mais aussi de ces vies et histoires omises consciemment. Nous avons fait apparaître que les objets, leur design, modifient les fictions qui ensuite informent nos perceptions. Une fois consolidée comme une narration cohérente, l'expérience de ce design altère la mémoire de manière préemptive en posant une base diégétique qui permet l'incorporation du récit dans l'imagination populaire avec, comme résultat, la germination d'une réalité partagée à travers l'histoire et sa répétition dans le temps<sup>107</sup>. Dans le design d'un narratif séduisant de sa marque personnelle, les faits moins positifs de la vie à Hauteville ont visiblement été supprimés de manière volontaire, par anticipation<sup>108</sup>.

Au-delà de ce qui est présenté dans l'exposition récente sur la maison et les contes de son petit-fils, la véritable histoire de la construction d'un imaginaire populaire de l'écrivain qui a terminé au Panthéon transparait principalement à travers les décors historiques et mélodramatiques d'Hauteville ; la stratégie médiatique autour de la maison<sup>109</sup> ; les vies

---

<sup>103</sup> de Decker, M., Hugo, *Victor pour ces Dames*, Paris, Belfond, 2002, p. 108 à 109.

<sup>104</sup> Lalanne, M., *op cit.*, p. 47 à 49.

<sup>105</sup> Hugo, V., *op cit.*, livre VII.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>107</sup> Le Goff, J. aborde directement ce lien entre histoire du design et mémoire, *op cit.*, p. 58, 80 à 81.

<sup>108</sup> « Mais la maison de Guernesey représente aussi le lieu de gestation d'un mythe, celui du 'roi en exil'. Victor Hugo avait compris qu'il en ressortirait grand. » Charles, C., *op cit.*, p. 81.

<sup>109</sup> Ainsi, dans son étude sur les maisons musées, Emery ne regarde le phénomène qu'à partir de 1880, tandis que le

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

tragiques opprimées qui auraient raconté une histoire très différente de la demeure que celle que l'on connaît ; ainsi que le façonnage d'un mythe grâce à ces oublis. En étudiant le design d'Hauteville, nous pouvons confirmer que ces décorations de Hugo n'étaient qu'un effort pour manipuler sa propre mémoire ainsi dessinant un génie romantique et héros national. *Notre-Dame de Paris* ayant infusé la conception de la maison et son mobilier, devenus terrain de jeu et conte pour enfants, le mélodrame autour de la mémoire de Hugo a été ravivé et exacerbé par l'incendie de 2019 et la destruction de la « forêt » ; une pièce qui a été mise en scène par Hugo lui-même par anticipation et que nous répétons soigneusement depuis plus de 130 ans<sup>110</sup>.

---

cas de Hauteville invite à regarder plus en arrière. En effet, selon la famille, plus de mille visiteurs sont venus à Hauteville dès 1867. Emery, E., *Photojournalism and the Origins of the French Writer House Museum (1881-1914): Privacy, Publicity, and Personality*, Farnham, Ashgate, 2012, p. 2 à 3, 187.

<sup>110</sup> Pour ne citer qu'un exemple : <https://fr.sputniknews.com/caricatures/201904161040766442-lincendie-de-notre-dame-de-paris-maitrise/>, accédé le 1<sup>er</sup> janvier 2020.



Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

## Bibliographie

AUGE, M. *Les formes de l'oubli*, Paris, Rivages, 2019.

BABLET, D., ed.. *L'Œuvre d'art totale*, Paris, CNRS, 1995.

BAUDRILLARD, J., *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

BLEECKER, J., "Design Fiction: a short essay on design, science, fact and fiction," Genève, Near Future Laboratory, mars 2009.

BROOKS, P., *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale UP, 1976.

BUTOR, M., *Dans l'intimité de Victor Hugo à Hauteville House*, Paris, Paris musées, 1998.

CHARLES, C., *Victor Hugo, visions d'intérieurs : du meuble au décor*, Paris, Paris musées, 2003.

CHELEBOURG, C., ET MARCOIN, F., *La littérature de jeunesse*, Paris, Colin, 2007.

DE DECKER, M., HUGO, *Victor pour ces Dames*, Paris, Belfond, 2002.

DELALANDE, J., *Victor Hugo à Hauteville House*, Paris, Albin Michel, 1947.

DHAINAUT, P., *La demeure océan de Victor Hugo*, Paris, Encre, 1980.

EMERY, E., *Photojournalism and the Origins of the French Writer House Museum (1881-1914): Privacy, Publicity, and Personality*, Farnham, Ashgate, 2012.

FILLIPETTI, S., *Victor Hugo*, Paris, Gallimard, 2011.

GARVAL, M., *'A Dream of Stone': Fame, Vision, and Monumentality in Nineteenth-Century French Literature*, Newark, Delaware UP, 2004.

GOODALL, P., « The Spell of Sarnia: Fictional Representations of the Island of Guernsey », *Shima, The International Journal of Research into Island Cultures*, vol. 1, no. 2, 2007.

GUIRAL, P., ET THUILLIER, G., *La vie quotidienne des domestiques en France au xixe siècle*, Paris, Hachette, 1978.

HINTZ, C. *Children's Literature*, Londres, Routledge, 2020.

HUGO, A., *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, Paris, Plon, 1985.

HUGO, G., *Mon grand-père*, Paris, Librairie de France, 1931.

HUGO, L., *Hauteville House : Victor Hugo décorateur*, Paris, Paris musées, 2016.

HUGO, V., *Notre-Dame de Paris*, Paris, Pocket, 2018.

JÉGOU, F. ET MANZINI, E., *Collaborative Services: Social Innovation and Design for Sustainability*, Milan, Polidesign, 2008.

Erik Anspach, dans *Adapter, récrire, ressusciter* Notre-Dame de Paris (N. Prince & T. Tuhkunen dir.)

LALANNE, M., *Chez Victor Hugo par un passant*, Paris, Cadart et Luquet, 1864.

LASC, A., DOWNEY, G., ET TAYLORS, M., ed., *Designing the French Interior: The Modern Home and Mass Media*, Londres, Bloomsbury, 2017.

LE CORBUSIER, *L'art décoratif aujourd'hui*, Paris, Flammarion, 1996.

LE GOFF, J., *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

MIDAL, A., *Design : Introduction à l'histoire d'une discipline*, Paris, Pocket, 2009.

---. *Design by Accident: For a New History of Design*, Berlin, Sternberg, 2019.

MORRIS, W., *News From Nowhere and Other Writings*, Londres, Penguin, 2004.

MUTHESIUS, S., *The Poetic Home: Designing the Nineteenth-Century Domestic Interior*, Londres, Thames and Hudson, 2009.

PRINCE, N., *La littérature de jeunesse*, Paris, Colin, 2015.

RANCIERE, J., *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

ROBB, G., *Victor Hugo*, New York, Norton, 1997.

SABOURIN, R., *Hauteville House, maison de Victor Hugo*, Rennes, Ouest-France, 1983.

SPARKE, P., *The Modern Interior*, Londres, Reaktion, 2008.

WAGNER, R., W. Ashton Ellis, trad., *The Art-Work of the Future and Other Works*, Lincoln, Nebraska UP, 1993.