

Les doubles-fonds et les bas-fonds du roman hugolien

Chantal Brière

Paru dans *Littérature et architecture : lieux et objets d'une rencontre*, Textes réunis par Pierre Hyppolite, *Revue des Sciences Humaines* n° 300, Septentrion, octobre - décembre 2010, p. 19-32.

Si certains personnages hugoliens ont profondément marqué notre imaginaire collectif, il faut sans doute leur adjoindre le nom et la silhouette de quelques édifices qui ont valu à l'auteur la réputation d'un amateur d'architecture, voire d'un spécialiste dont la compétence est consacrée par sa nomination en 1835 au « Comité des Monuments inédits¹ » et dont le combat en faveur de ce qui ne s'appelle pas encore le Patrimoine ne cessa qu'avec sa vie. L'ensemble de son œuvre, tous genres confondus, en témoigne ; l'œuvre romanesque y trouve non seulement un horizon référentiel et un terrain de combat – représenter Notre-Dame de Paris en 1831 était le meilleur moyen de plaider en faveur de l'édifice menacé –, mais en dramatisant l'édifice, elle lui accorde une charge symbolique très forte. De 1823 à 1874, c'est-à-dire de *Han d'Islande*, roman gothique des années de jeunesse, à *Quatrevingt-Treize*, roman historique longtemps projeté et mûri, l'esthétique du genre a changé mais la représentation architecturale reste signifiante et se leste des problématiques abordées par Hugo. Pour nous intéresser aux constructions souterraines, nous emprunterons un titre au roman *Les Travailleurs de la mer* : « Ce qu'on y voit et ce qu'on y entrevoit² », titre qui se propose d'explorer le monde du dessous des romans de Hugo selon deux pistes qui l'une et l'autre mettent en jeu une expérience de la limite : espace décrit où se conjuguent l'art et la nature, c'est ce que voit l'observateur attentif ; espace inférieur le plus souvent infernal où se reflètent et se donnent à lire les enjeux essentiels de la fiction, espace toujours inscrit dans les marges de la sphère sociale ou de l'Histoire, c'est ce qu'entrevoit le lecteur pensif.

¹ Le « Comité des monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts considérés dans leurs rapports avec l'histoire générale de la France », créé par François Guizot, deviendra en 1838 le *Comité historique des arts et monuments*. Hugo en sera également membre.

² Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, [1866], II, I, XIII, vol. « Roman III », p. 222. Toutes les références des textes de Hugo renvoient à l'édition *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Robert Laffont, Paris, « Bouquins », 1985-1991, réédition 2002, 15 vol.

1 – « Ce qu'on y voit »

La pensée et l'esthétique romantiques ont rencontré et fait leur une grande partie des théories analogiques qui depuis Vitruve établissent des liens entre le monde modèle et l'art de bâtir. Aux similitudes structurales – proportion, symétrie et loi du nombre – s'ajoutent des similitudes formelles, les églises gothiques imitant par exemple les voûtes de branchages ou l'élévation des futaies. L'œuvre romanesque de Victor Hugo se nourrit d'une telle collusion. L'auteur a eu une connaissance plus souvent indirecte de ces théories, de leurs avatars littéraires - l'on songe en particulier au *Génie du christianisme* de Chateaubriand -, il a surtout été inspiré par le spectacle du monde, découvert lors de ses voyages et de son exil aux îles anglo-normandes. Les Alpes, les Pyrénées puis les paysages atlantiques ont fait naître des visions d'architecte et, si l'analyse vaut pour les édifices érigés, tours, phares ou cathédrale, elle vaut sans doute bien davantage pour les constructions souterraines qui jalonnent cette production pendant un demi-siècle. Cavernes et grottes abritant des hommes autant que des animaux apparaissent dans *Han d'Islande* et *Bug-Jargal*³, premiers romans empreints d'exotisme, le premier prenant pour toile de fond la Norvège du XVII^e siècle, le second l'île de Saint-Domingue en 1791. Quarante ans plus tard, la grotte sous-marine, repaire de la pieuvre géante des *Travailleurs de la mer*, apporte une nouvelle version de l'ancre. Les hommes utilisent ou organisent des excavations : ainsi les mineurs révoltés contre le pouvoir en Norvège ou les paysans vendéens se soulevant contre les troupes révolutionnaires. Enfin, les constructions souterraines doublent l'espace romanesque de *Notre-Dame de Paris*, *L'Homme qui rit* et *Quatrevingt-Treize* puisque nombre de bâtiments sont édifiés sur des cryptes, des oubliettes et des caves pénales comme le Paris des *Misérables* masque ses bas fonds et le réseau labyrinthique de son égout. À la faveur d'images, de correspondances métaphoriques, de tels lieux font vivre l'analogie en brouillant les limites de l'Art et de la Nature, « les deux grands rideaux de la création divine⁴ ». L'appareil descriptif rend compte de cette symbiose au gré d'une réversibilité constante. Termes architecturaux et catégories esthétiques qualifient les sites naturels tandis que les bâtiments se comprennent en référence à la nature, à son mode de formation et de croissance organique. Dans *Notre-Dame de Paris*, roman le plus théorique en la matière, Hugo développe une conception finaliste de l'architecture et de l'art apparenté à un processus biologique, un style se greffant sur un autre, assurant par là même la vitalité de l'ensemble. Aussi la structure de

³ *Han d'Islande* paraît 1823 et *Bug-Jargal*, dans sa version définitive, en 1826.

⁴ Victor Hugo, *William Shakespeare*, [1864], Livre II, « Les génies », I, vol. « Critique », p. 261.

l'édifice est-elle comparable au règne végétal, ses parties souterraines drainent la vie et existent comme image inversée et symétrique des parties supérieures :

Au moyen-âge quand un édifice était complet, il y en avait presque autant dans la terre que dehors. A moins d'être bâtis sur pilotis, comme Notre-Dame, un palais, une forteresse, une église avaient toujours un double fond. Dans les cathédrales, c'était en quelque sorte une autre cathédrale souterraine, basse, obscure, mystérieuse, aveugle et muette, sous la nef supérieure qui regorgeait de lumière et retentissait d'orgues et de cloches jour et nuit ; quelquefois c'était un sépulcre. Dans les palais, dans les bastilles, c'était une prison, quelquefois aussi un sépulcre, quelquefois les deux ensemble. Ces puissantes bâtisses, dont nous avons expliqué ailleurs le mode de formation et de végétation, n'avaient pas simplement des fondations, mais, pour ainsi dire, des racines qui s'alliaient ramifiant dans le sol en chambres, en galeries, en escaliers comme la construction d'en haut. Ainsi, églises, palais, bastilles avaient de la terre à mi-corps. Les caves d'un édifice étaient un autre édifice où l'on descendait au lieu de monter, et qui appliquait ses étages souterrains sous le monceau d'étages extérieurs du monument comme ces forêts et ces montagnes qui se renversent dans l'eau miroitante d'un lac au-dessous des forêts et des montagnes du bord⁵.

La fusion entre nature et architecture est totale et, comme l'écrit Daniel Payot dans *Le philosophe et l'architecte*, si « l'édifice est lu comme analogue à la nature, on pourrait tout aussi bien dire que la nature dont on parle alors est l'analogon du faire architectural : sa répétition⁶ ».

Les grottes ne portent pas seulement par antiphrase le nom de « palais », « palais de Han d'Islande », « palais d'abîmes et de ténèbres » dans *Bug-Jargal*, « palais de la Mort, contente » dans *Les Travailleurs de la mer*, le terme va de pair avec une réelle lecture architecturale qui au fil des romans se spécialise. La configuration urbaine de la cachette des mineurs des monts de Norvège préfigure le réseau hiérarchisé des sapes vendéennes :

C'était comme une immense place d'une ville souterraine, dont les limites se perdaient derrière une foule de piliers qui soutenaient les voûtes. Ces piliers brillaient comme des pilastres de cristal aux rayons d'un millier de torches que portait une multitude d'hommes bizarrement armés et répandus confusément dans les profondeurs de la place⁷.

⁵ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, [1831], VIII, 4, vol. « Roman I », p. 723.

⁶ Daniel Payot, *Le philosophe et l'architecte*, Paris, Aubier, 1982, p. 73.

⁷ Victor Hugo, *Han d'Islande*, XXXI, vol. « Roman I », p. 178.

Une des plus sauvages clairières du bois de Misdon, toute perforée de galeries et de cellules où allait et venait un peuple mystérieux, s'appelait « la Grande ville ». Une autre clairière, non moins déserte en dessus et non moins habitée en dessous, s'appelait « la Place royale »⁸.

Aux « stalactites », aux « basaltes séculaires », aux « tortueuses arcades » de la « salle ronde naturellement creusée dans le flanc du rocher⁹ » du repaire norvégien, à « la grotte taillée par la nature » et son « ouverture en forme d'arche¹⁰ » de *Bug-Jargal* dont la description puise ses références dans la géologie et pour certains détails dans l'architectonique succède l'évocation technique et esthétique du double fond de l'écueil des Douvres dans *Les Travailleurs de la mer* :

Des deux côtés du porche sous-marin, des ébauches de cintres surbaissés, pleins de ténèbres, indiquaient de petites cavernes latérales, bas côtés de la caverne centrale, accessibles peut-être à l'époque des très basses marées.

Ces anfractuosités avaient des plafonds en plan incliné, à angles plus ou moins ouverts. De petites plages, larges de quelques pieds, mises à nu par les fouilles de la mer, s'enfonçaient et se perdaient sous ces obliquités¹¹.

L'art réside dans le détail, dans le décor et ses combinaisons infinies qui transcendent la matière. Tous les critères architecturaux se trouvent bouleversés dans l'union des contraires, contraste constamment établi entre la matière brute et la perfection de l'acte créateur :

En d'autres endroits, la roche était *damasquinée* comme un bouclier sarrasin ou *niellée* comme une vasque florentine. Elle avait des panneaux qui paraissaient de bronze de Corinthe, puis des *arabesques* comme une porte de mosquée, puis, comme une pierre runique, des empreintes d'ongles obscures et improbables. Des plantes à ramuscules torses et à vrilles, s'entrecroisant sur les *dorures* du lichen, la couvraient de *filigranes*. Cet antre se compliquait d'un alhambra. C'était la rencontre de la sauvagerie et de l'orfèvrerie dans l'auguste et difforme architecture du hasard¹².

« Le dedans d'un édifice sous mer¹³ », titre du chapitre, confère explicitement à l'écueil son statut de construction, une de « ces maisons de la vague, ces pyramides et ces seringues de

⁸ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, [1874], III, I, 2, vol. « Roman III », p. 917.

⁹ Victor Hugo, *Han d'Islande*, XXIX, *op. cit.*, p.163.

¹⁰ Victor Hugo, *Bug-Jargal*, XXVIII, LI, vol. « Roman I », p. 327, 380.

¹¹ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 13, *op. cit.*, p. 222.

¹² *Ibid.*, p. 223.

¹³ *Ibid.*, II, I, 12, p. 220

l'écume », produit de « l'Art de la Nature », création de « l'Inconnu, immense architecte¹⁴ ». Au fond de la grotte des Douvres, la puissance de l'océan a fait son œuvre : « Le rocher, abrupt extérieurement, et inabordable, était évidé en dedans. Il avait des galeries, des puits et des chambres comme le tombeau d'un roi d'Égypte. Cet affouillement était un des plus compliqués parmi ces dédales, travail de l'eau, sape de la mer infatigable¹⁵ ». Ce texte forme un diptyque avec la description du palais baroque imaginé deux ans plus tard par Hugo dans un chapitre de *L'Homme qui rit* intitulé par un retournement métaphorique désormais cohérent : « Ressemblance d'un palais avec un bois¹⁶ », même si les images sont plus fréquemment marines que sylvestres : « Les ramifications des coraux et les percées des éponges avaient probablement servi de modèles aux architectes des « petits appartements » royaux et seigneuriaux [...]. Couloirs, reposoirs, nids, alvéoles, cachettes. Toutes sortes de trous où se fourraient les petites des grands¹⁷ ».

Au rebours, quand ils sont le fait de l'homme, les lieux souterrains, sans doute parce qu'ils exercent une fonction répressive, offrent une architecture en déliquescence qui retourne à l'état de nature, estompant toute trace de l'ouvrage humain et toute marque du temps historique dont ils pourraient témoigner. La pierre des murs et du sol prend une consistance organique troublante et il semble qu'en investissant les entrailles de la terre, en les évidant ou en les fouillant, les bâtisseurs aient commis une forme de transgression. Celui qui parcourt ces lieux pénètre dans une intimité interdite. L'orifice d'entrée, « bouche de gouffre » ou « bouche d'antre », conduit aux « entrailles ». La prison médiévale de la Tournelle a « un long couloir sombre, qui serpentait dans le palais comme le canal intestinal du vieil édifice¹⁸ », le langage du corps prévaut dans l'ordre de la comparaison pour décrire ces lieux troubles où grouille une humanité déchue et qui, d'une manière ou d'une autre, constituent une menace, une régression. L'ancien égout parisien est nommé « appareil digestif de Babylone¹⁹ ». Gwynplaine, quant à lui, progresse dans les viscères de la geôle de Southwark : « ce boyau faisait des détours ; toutes les entrailles sont tortueuses, celles d'une prison comme celles d'un homme [...]. Le mur suintait ; il tombait de la voûte des gouttes d'eau ; le dallage qui pavait le corridor avait la viscosité d'un intestin²⁰ ».

¹⁴ *Ibid.*, II, I, 11, p. 218, 219.

¹⁵ *Ibid.*, p. 220.

¹⁶ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, [1869], II, VII, 2, vol. « Roman III », p. 687.

¹⁷ *Ibid.*, p. 687.

¹⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, VIII, I, *op. cit.*, p. 712.

¹⁹ Victor Hugo, *Les Misérables*, [1862], V, II, 4, vol. « Roman II », p. 1000.

²⁰ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, II, IV, 8, *op. cit.*, p. 624.

Au fond de ces édifices se trouve même un « cul-de-basse-fosse », aboutissement de la métaphore intestinale. Cet « ancien mot²¹ », recouvrant une réalité barbare, retrouve son sémantisme dans la configuration métaphorique qui le situe comme le lieu le plus honteux de l'édifice, son fondement davantage que ses fondations.

La caractérisation des constructions souterraines abolit également la lisière entre humanité et animalité par l'emploi réitéré de termes polysémiques et le jeu des proximités sémantiques : les hommes creusent des *galeries*, ils se cachent dans des *grottes* ou des *cryptes*, doublet étymologique dont Hugo use savamment ; la nuance est étroite et la confusion permise entre la cave, le caveau et la caverne, repaire de toutes les créatures sauvages. L'image où s'opère de la manière la plus forte la fusion nature-architecture est, sans conteste, celle du madrépore. La récurrence du terme en fait un motif central dans l'univers de correspondances qu'édifie Hugo : l'organisation labyrinthique du Paris souterrain, celle de l'écueil et de ses doubles fonds, l'aménagement d'un palais et les puits de la forêt vendéenne sont ainsi unifiés :

Le sous-sol de Paris, si l'œil pouvait en pénétrer la surface, présenterait l'aspect d'un madrépore colossal. Une éponge n'a guère plus de pertuis et de couloirs que la motte de terre de six lieues de tour sur laquelle repose l'antique grande ville. Sans parler des catacombes, qui sont une cave à part, sans parler de l'inextricable treillis des conduits du gaz, sans compter le vaste système tubulaire de la distribution d'eau vive qui aboutit aux bornes-fontaines, les égouts à eux seuls font sous les deux rives un prodigieux réseau ténébreux ; labyrinthe qui a pour fil sa pente²².

Un écueil absolument isolé comme le rocher Douvres attire et abrite les bêtes qui ont besoin de l'éloignement des hommes. C'est une sorte de vaste madrépore sous-marin. C'est un labyrinthe noyé. Il y a là, à une profondeur où les plongeurs atteignent difficilement, des antres, des caves, des repaires, des entre-croisements de rues ténébreuses²³.

Le sous-sol d'une telle forêt était une sorte de madrépore percé et traversé en tous sens par une voirie inconnue de sapes, de cellules et de galeries²⁴.

²¹ *Ibid.*, p. 625.

²² Victor Hugo, *Les Misérables*, V, II, 1, *op. cit.*, pp. 993 - 994.

²³ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, I, VI, 1, *op. cit.*, p. 152.

²⁴ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, III, I, 3, *op. cit.*, pp. 917 - 918.

Le mot naturalise, pourrait-on dire, l'idée du labyrinthe, forme archétypale en même temps qu'il suggère des interférences entre les règnes animal, végétal et minéral. Il résulte de cette construction une prolifération et une répétition qui tantôt traduisent les efforts conjugués et cumulés des bâtisseurs, tantôt une autonomie effrayante de la matière. Si la réussite poétique de l'image est incontestable, l'idée qui la sous-tend n'exclut pas le doute : la nature se présente-t-elle là comme un modèle ou comme un repoussoir ?

Face aux aspects fascinants et monstrueux de la nature qui touchent au sublime, l'angoisse réitérée de Hugo trouve dans l'architecture un antidote. Par la médiation d'un lexique spécialisé, les comparaisons architecturales octroient une lisibilité à ce qui apparaît d'emblée impossible à concevoir. Les éléments les plus informes entrent dans un contour linguistique et peuvent ainsi être identifiés, nommés donc dominés qu'il s'agisse des montagnes, des falaises et plus encore des gouffres. À l'inverse et en contrepartie, les productions architecturales, en particulier celles imaginées par le romancier, empruntent au modèle naturel l'audace et la complexité de ses formes et s'inspirent d'une toute-puissance créatrice qui porte divers noms : l'Inconnu, le Hasard ou Dieu.

La nature et l'architecture, tout à la fois matière et pensée, présence visible et lisible, renvoient l'écrivain à son propre pouvoir de maîtrise de la forme.

2 – « [...] ce qu'on y entrevoit »

Mais, on le sait, chez Hugo l'image et plus largement la fiction dramatisent l'idée. Le roman fait exister l'espace du dessous comme point d'ancrage d'une verticalité à même de figurer l'aventure biographique ou de représenter la marche de l'Histoire. La destinée d'un personnage et celle de l'actant collectif qu'est le Peuple passent par des lieux voués à l'enfermement, au complot ou au secret, lieux que la diachronie des romans montre comme liés à l'esthétique gothique, mais, tout en restant fidèles à leur point d'origine, de plus en plus lestés par la question sociale.

Topos du roman noir, création métonymique, la caverne obscure symbolise la sauvagerie de son occupant, que le monstre soit créature animale ou créature humaine. Elle abrite l'ours, le loup ou le sauvage mais elle trouve une traduction et un prolongement symboliques dans l'évocation historique comme dans l'épopée sociale. Si Han, le monstre sanguinaire, hante les mêmes repaires que les bêtes féroces, les truands de la Cour des Miracles qui esquissent les marginaux des *Misérables*, Thénardier et ses acolytes, apparaissent comme les spectres des bas

fonds de la ville. La barbarie, loin des clichés du roman frénétique, se reproduit sous la société parce que celle-ci l'oublie ou l'opprime. L'ignorance et la misère l'engendrent.

C'est l'ignorance qui réduit les paysans vendéens de *Quatrevingt-Treize* à se terrer comme des animaux dans des galeries pour lutter contre l'envahisseur même si celui-ci vient lui apporter la lumière des idées nouvelles. Dans un triptyque de chapitres aux titres éloquentes : « Les forêts », « Les hommes », « Connivence des hommes et des forêts », le contenu descriptif s'inverse puisque le premier chapitre fait le portrait du paysan breton viscéralement hostile à la Révolution, « ce sauvage grave et singulier, [...] borné à son toit de chaume, à sa haie et à son fossé²⁵ », alors que le chapitre suivant introduit le lecteur dans les caches secrètes où vivent les paysans comme des bêtes, prisonniers d'un passé de superstition au nom duquel ils livrent une guerre baptisée par Hugo « Guerre des Ignorants²⁶ » :

Les femmes vivaient dans les huttes et les hommes dans les cryptes. Ils utilisaient pour cette guerre les galeries des fées et les vieilles sapes celtiques. [...] Ces repaires étaient creusés avec soin. On allait jeter à quelque étang voisin la terre qu'on ôtait du puits. La paroi et le sol étaient tapissés de fougère et de mousse. Ils appelaient ce réduit « la loge ». On était bien là, à cela près qu'on était sans jour, sans feu, sans pain et sans air²⁷.

C'est la misère qui mine la société du XIX^e siècle et signe pour partie l'échec de la Révolution. Un siècle et demi plus tard, l'organisation sociale mise en scène dans *Les Misérables* crée toujours des monstres qu'elle relègue dans « *un troisième dessous*²⁸ », appelé « mine » ou « bas-fond » : « A une certaine profondeur, les excavations ne sont plus pénétrables à l'esprit de civilisation, la limite respirable à l'homme est dépassée ; un commencement de monstres est possible²⁹ ».

La réflexion générale sur la misère sociale et morale trouve des illustrations précises, des images qui mêlent hommes dénaturés et espaces hypogés : Thénardier dans son bouge, « [l']homme fauve au gîte³⁰ », Gueulemer, « un hercule déclassé » qui a « pour antre l'égout de

²⁵ *Ibid.*, p. 916.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 919.

²⁸ Victor Hugo, *Les Misérables*, III, VII, 1, *op. cit.*, p. 569.

²⁹ *Ibid.*, p. 570.

³⁰ *Ibid.*, III, VIII, titre du chapitre 6, p. 590.

l'Arche-Marion³¹ ». Le retour à l'état sauvage menace l'organisation sociale, comme une irruption du chaos, une perversion de la nature :

Les villes, comme les forêts ont leur antres où se cache tout ce qu'elles ont de plus méchant et de plus redoutable. Seulement, dans les villes, ce qui se cache ainsi est féroce, immonde et petit, c'est-à-dire laid ; dans les forêts, ce qui se cache est féroce, sauvage et grand, c'est-à-dire beau. Repaires pour repaires, ceux des bêtes sont préférables à ceux des hommes. Les cavernes valent mieux que les bouges³².

D'ailleurs ce monde possède sa langue qui est l'argot, « la langue des ténébreux³³ », « [f]ormation profonde et bizarre. Édifice souterrain bâti en commun par tous les misérables³⁴ », langue née et enracinée dans le secret. Tous ceux sur qui pèse la « Babel sociale³⁵ » survivent et régressent dans cet espace inférieur : « Les silhouettes farouches qui rôdent dans cette fosse, presque bêtes, presque fantômes, ne s'occupent pas du progrès universel, elles ignorent l'idée et le mot, elles n'ont souci que de l'assouvissement personnel³⁶ ».

Dans les abîmes existe une hiérarchie, un vertige insondable qui aboutit de degré en degré, comme une inversion de Babel, à « la grande caverne du mal » :

Cette cave est au-dessous de toutes et est l'ennemie de toutes. [...] Elle ne mine pas seulement, dans son fourmillement hideux, l'ordre social actuel ; elle mine la philosophie, elle mine la science, elle mine le droit, elle mine la pensée humaine, elle mine la civilisation, elle mine la révolution, elle mine le progrès. Elle s'appelle tout simplement vol, prostitution, meurtre et assassinat. Elle est ténèbres, et elle veut le chaos. Sa voûte est faite d'ignorance³⁷.

Le rôle de l'historien des mœurs, rôle auquel prétend désormais le romancier, est alors semblable à celui de l'archéologue. Il se doit de fouiller l'intérieur et le fond de la société pour exhumer toutes les formes de la misère. « Le dessous de la civilisation, pour être plus profond et

³¹ *Ibid.*, III, IV, 5, p. 533.

³² *Ibid.*, III, VIII, 6, p. 590.

³³ *Ibid.*, IV, VII, 2, p. 780.

³⁴ *Ibid.*, p. 781, 782.

³⁵ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, II, VIII, 7, *op. cit.*, p. 741.

³⁶ Victor Hugo, *Les Misérables*, III, VII, 2, *op. cit.*, p. 571

³⁷ *Ibid.*, p. 571-572.

plus sombre, est-il moins important que le dessus ? Connaît-on bien la montagne quand on ne connaît pas la caverne ? ³⁸ ».

Parmi les combats qu'a livrés Hugo, la réflexion sur l'incarcération et la pénalité tient une place prépondérante que l'œuvre romanesque traduit sans discontinuer. La prison comme antichambre de la mort apparaît dans tous les romans. À chaque époque ses cachots, les prisons du XIX^e siècle n'ayant guère plus d'humanité que les geôles médiévales : le nombre important d'oubliettes, de culs de basse fosse, d'*in-pace*, à la fois cellule carcérale et monacale, et de caves pénales témoigne sans doute d'une fidélité aux visions de cauchemar du roman noir, mais il affirme plus encore la répulsion de l'auteur face aux lieux de torture et de pénitence qui détruisent l'humanité en la pétrifiant :

C'est dans un fond de cuve de ce genre, dans les oubliettes creusées par saint Louis, dans l'*in-pace* de la Tournelle, qu'on avait, de peur d'évasion sans doute, déposé la Esmeralda condamnée au gibet, avec le colossal Palais de Justice sur la tête. Pauvre mouche qui n'eût pu remuer le moindre de ses moellons !³⁹

L'incarcération confine à la tombe, il n'est que de prendre en compte la récurrence des formules descriptives, leur similitude syntaxique et lexicale tournant à l'obsession pour caractériser davantage la claustration qu'un lieu précis. L'*in-pace* de la Tournelle, la geôle de Southwark et l'oubliette de la Tourgue sont interchangeables de même que les labyrinthes qui permettent d'y accéder. « Pas d'autre jour dans cette cave. Ni fenêtre, ni porte, ni soupirail. », lit-on dans *L'Homme qui rit*⁴⁰ ; « pas de soupiraux, pas de lucarnes ; juste autant de jour et d'air que dans une tombe⁴¹ », lit-on à nouveau dans *Quatrevingt-Treize*. « L'étage supérieur était le cachot, l'étage inférieur était le tombeau. Superposition ressemblante à la société d'alors. / C'est là ce que nos aïeux appelaient « un cul-de- basse-fosse⁴² ».

À l'évidence prévaut le caractère emblématique de telles descriptions qui s'affirme au fil des romans, l'imagerie de la terreur cédant la place à un discours idéologique et militant dénonçant une situation bien réelle. L'historien des mœurs ne cherche pas seulement à témoigner mais à juger. Là encore s'impose une autre forme de réversibilité.

³⁸ *Ibid.*, IV, VII, 1, p. 778.

³⁹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris.*, VIII, 4, *op. cit.*, p. 724.

⁴⁰ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, II, IV, 8, *op. cit.*, p. 625.

⁴¹ Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, III, II, 13, *op. cit.*, p. 969.

⁴² *Ibid.*, III, II, 9, p. 957

La trajectoire des personnages est jalonnée d'édifices et il faut se demander si les lieux souterrains correspondent nécessairement à leur perte. Le parcours de nombre d'entre eux passe par un en-deçà essentiellement initiatique : Ordener affirme son courage et son jugement dans les grottes et au fond de la mine d'Apsyl-Corh où se fomentent une révolte populaire qu'il ne doit ignorer en tant que fils du vice-roi ; Gilliatt terrasse la pieuvre au fond de la grotte pour que triomphe le génie humain contre les éléments ; la destinée de Gwynplaine, enfant abandonné et défiguré, et son ascension jusqu'à la Chambre des Lords commencent par une descente aux enfers dans une cave pénale ; de même Jean Valjean suit sa voie douloureuse dans les égouts pour sauver Marius et achever sa propre rédemption. Ce qui vaut pour un destin personnel vaut pour l'Histoire. De fait, l'involution peut être évolution et la chute occasion de renaître. « Le sol social est partout miné, tantôt pour le bien, tantôt pour le mal⁴³ ». Les philosophies, les utopies trouvent aussi leur chemin sous terre car c'est là que doit avoir lieu le vrai travail, que doit circuler la vraie énergie :

Il y a sous la construction sociale, cette merveille compliquée d'une mesure, des excavations de toutes sortes. Il y a la mine religieuse, la mine philosophique, la mine politique, la mine économique, la mine révolutionnaire. Tel pioche avec l'idée, tel pioche avec le chiffre, tel pioche avec la colère. [...] Autant d'étages souterrains, autant de travaux différents, autant d'extractions diverses. Que sort-il de toutes ces fouilles profondes ? l'avenir⁴⁴.

Comme tous les personnages qui sont parvenus au faîte de leur destin, socialement ou moralement, l'ascension est promise à tous dans la pensée du progrès défendue par Hugo : « Le genre humain montant, les couches profondes sortiront tout naturellement de la zone de détresse. L'effacement de la misère se fera par une simple élévation du niveau⁴⁵ ».

A cet égard, un dernier exemple mérite sans doute d'être considéré comme une parabole. Dans la cinquième partie des *Misérables*, deux livres sont consacrés à l'égout parisien : « L'intestin de Léviathan » se présente comme une digression documentaire coupée du récit et « La boue, mais l'âme⁴⁶ » raconte la fuite de Jean Valjean dans le cloaque. L'un comme l'autre, ces livres portent des titres métaphoriques appelant une interprétation symbolique. Le premier mêle considérations économiques, historiques et philosophiques sur l'insolite sujet des égouts,

⁴³ Victor Hugo, *Les Misérables*, III, VII, 1, *op. cit.*, p 569.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, IV, VII, 4, p. 790

⁴⁶ *Ibid.*, titres des livres II et III de la Cinquième partie, p. 991 et 1007.

partie oubliée et presque honteuse de l'art de construire, sorte d'anti-monument auquel le roman restitue une archéologie, une histoire, voire une épopée : les trois premiers chapitres soulèvent le couvercle pour découvrir un monde inconnu « vu à vol d'oiseau », « étrange plan géométral⁴⁷ ». Ces expressions entrent en résonance avec *Notre-Dame de Paris*, comme si ce chapitre des *Misérables* venait compléter l'image du roman de 1831, en révélant la face cachée de la ville. Le tracé des égouts forme lui aussi, comme d'autres monuments cités dans *Notre-Dame de Paris*, « quelque alphabet d'orient brouillé comme un fouillis, et dont les lettres difformes seraient soudées les unes aux autres, dans un pêle-mêle apparent et comme au hasard, tantôt par leurs angles, tantôt par leurs extrémités⁴⁸ ». Ces hiéroglyphes ont eu leur Champollion avant l'heure – Hugo préfère écrire que le « cloaque eut son Christophe Colomb⁴⁹ » – : il s'agit de l'ingénieur Bruneseau qui l'explora durant une campagne héroïque de sept ans, doublée d'une expédition archéologique qui révéla des « [d]étails ignorés⁵⁰ », découverte de résidus honteux et macabres, éléments trahissant la mauvaise conscience de la ville, et permit « Progrès actuel » et « Progrès futur », deux titres de chapitre assez clairs. Le chapitre IV se conclut sur une gravure à la Piranèse du cloaque et le chapitre V s'ouvre sur la réponse apportée par le progrès : un égout « tiré au cordeau⁵¹ » où triomphe la géométrie, négation radicale de l'art mais réussite totale de l'assainissement au même titre que la Révolution « assainit le siècle, couronna le peuple⁵² » :

Ramifications en tous sens, croisements de tranchées, branchements, pattes d'oie, étoiles, comme dans les sapes, cœcums, culs-de-sac, voûtes salpêtrées, puisards infects, suintements dartreux sur les parois, gouttes tombant des plafonds, ténèbres ; rien n'égalait l'horreur de cette vieille crypte exutoire, appareil digestif de Babylone, antre, fosse, gouffre percé de rues, taupinière titanique où l'esprit croit voir rôder à travers l'ombre, dans de l'ordure qui a été de la splendeur, cette énorme taupe aveugle, le passé.

Ceci, nous le répétons, c'était l'égout autrefois.

V

Progrès actuel

Aujourd'hui l'égout est propre, froid, correct. [...] C'est plus qu'un progrès, c'est une transmutation. Entre l'égout ancien et l'égout actuel, il y a une révolution⁵³.

⁴⁷ *Ibid.*, V, II, 2, p. 994.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, V, II, 3, p. 997.

⁵⁰ *Ibid.*, V, II, 4, p. 998.

⁵¹ *Ibid.*, V, II, 5, p. 1001.

⁵² *Ibid.*, IV, VII, 3, p. 789.

⁵³ *Ibid.*, V, II, 4, 5, pp. 1000-1001.

L'épopée de l'égout raconte une victoire sur le labyrinthe inexploré, symbole des turpitudes et de l'infamie, mémoire de tous les bouleversements de la surface, « depuis le coquillage du déluge jusqu'au haillon de Marat ⁵⁴ », à n'en pas douter image anticipée de l'inconscient. Si Jean Valjean, miséreux devenu misérable, en sort vainqueur, y trouve le chemin de l'abnégation et du sacrifice absolu, c'est que l'espace souterrain a aussi une vocation salvatrice.

Ainsi Hugo intègre-t-il à la représentation spatiale de chacun de ses romans des lieux souterrains au point que leur récurrence et leur ressemblance les inscrivent dans un système cohérent. Avec les doubles-fonds et les bas-fonds s'ouvre un espace d'une grande richesse : celui de l'altérité où, à la faveur d'une collusion, se redéfinissent les limites de l'Art et de la Nature ; celui de l'infériorité et de la duplicité. Le jugement qui sous-tend leur description rend compte, le plus souvent, d'un système interne à la fiction romanesque – le bien, le mal, la misère, la perversion ou la rédemption – mais il fonde une réflexion plus large sur les leçons de l'histoire ou l'évolution de la société. À leur propos, l'esthétique autant que l'éthique donnent matière à discussion et à digression, ce dont le roman hugolien ne se prive pas, manière de conjurer le surgissement toujours possible du chaos dans un monde où, en dépit de la foi dans le Progrès, régnait encore « en haut l'inintelligible, en bas l'inextricable », où « Dédale doublait Babel ⁵⁵ ».

⁵⁴ *Ibid.*, V, II, 6, p. 1005.

⁵⁵ *Ibid.*, V, II, 3, p. 996.