Yvette Parent

Victor Hugo et l'ironie romantique (II)

Séminaire du Groupe Hugo, 11 octobre 2014

Mots clefs : absurde ; antiphrase ; antithèse ; arabesque ; chaos ; Victor Hugo ; ironie romantique ; Voltaire.

Résumé de la première partie (séminaire du 14 juin 2014)

L'ironie est restée longtemps l'équivalent d'une figure de rhétorique (dire le contraire de ce que l'on pense) au service de l'art oratoire depuis Cicéron. À la fin du XVIII^{e} siècle, à Iéna, des jeunes gens (Fichte, Schelling, Novalis, Schleiermacher, Tieck et les deux frères Schlegel) ont constitué un groupe qui a jeté les bases du premier romantisme. Friedrich Schlegel redéfinit alors l'ironie et retrouve ses racines philosophiques dans la dialectique platonicienne et l'ironie de Socrate. Il fait de l'ironie l'élément majeur de la création artistique et, à sa lumière, il réexamine les œuvres majeures des siècles précédents, que le classicisme avait dédaignées, particulièrement Shakespeare. Le groupe d'Iéna s'est dissous après 1800, ce qui explique que l'influence théorisante de Schlegel se soit exercée sans que ses épigones en soient conscients. Hugo a fait ainsi de la bouffonnerie transcendantale de Schlegel l'union du sublime et du grotesque.

Madame de Staël avec *De L'Allemagne* a été le vecteur de cette influence du premier romantisme allemand sur les auteurs français.

La pratique de l'ironie romantique

Les thèmes communs.

C'est dans la pratique textuelle et le recours à des thèmes communs que l'ironie romantique se manifeste chez les écrivains français[1]. Elle s'y retrouve par le mystérieux phénomène de la circulation des idées, notamment l'idée de chaos comme métaphore de l'univers et donnée extérieure au poète, que F. Schlegel définit ainsi : « L'ironie c'est la conscience claire de la mobilité éternelle, d'un chaos grouillant à l'infini » (*Ideen*, 69), et il poursuit : « Un chaos est seulement ce désordre d'où un monde peut surgir (*Ideen*, 71). L'ironie se situe dans le constat de cette tension infinie entre le chaos et le poète. À partir de cette définition, le chaos est conçu par le mouvement romantique comme l'image de la fatalité existentielle dont Sainte-Beuve se fait l'écho de façon pessimiste en 1834 dans son roman *Volupté*, dans un passage cité par Pierre Schoentjes de sa *Poétique de l'ironie* (104) :

> Il y a une loi, probablement un ordre absolu sur nos têtes, quelque horloge vigilante et infaillible des astres et des mondes. Mais pour nous autres hommes, ces lointains accords sont comme s'ils n'étaient pas. L'ouragan qui souffle sur nos plages peut faire à merveille dans une harmonie plus haute ; mais le grain de sable qui tournoie, s'il a la pensée, doit croire au chaos [...] Les destinées des hommes ne répondent point à leur énergie d'âme (*Volupté*, chap. 6).

Par ailleurs la géographie du chaos biblique avait été revisitée par les romantiques grâce à l'exégèse protestante et à la lecture de Milton. Celui-ci avait réinterprété la *Genèse*, le chaos n'étant plus antérieur à la Création, mais coexistant à la Création elle-même[2]. Cette idée domine comme thème obsessionnel chez Hugo dans toute l'œuvre poétique, dans une perspective dialectique où le chaos est à la fois une chance et un danger pour l'homme. Dès 1828 et le livre III des *Odes et Ballades* où Milton est cité en exergue, il illustre le thème sous l'angle politique : « Des révolutions j'ouvrais le gouffre immonde ? /C'est qu'il faut un chaos à qui veut faire un monde » (*Poésie I,* 196[1]). Dans *Les Feuilles d'automne*,

1 Édition de référence : *OEC* « Bouquins », Paris, Laffont, 1985.

le thème est mis sentimentalement au service de l'hyperbole amoureuse et du désir :

> Enfant ! si j'étais roi, je donnerais l'empire,
> [...]
> Pour un regard de vous !
> Si j'étais Dieu, la terre et l'air avec les ondes,
> Les anges, les démons courbés devant ma loi,
> Et le profond chaos aux entrailles fécondes,
> L'éternité, l'espace, et les cieux et les mondes
> Pour un baiser de toi ! (*Poésie I*, 619.)

Dans le poème « Le Satyre » de *La Légende des siècles*, Hugo refait du chaos un dieu et le salue comme tel[3] : « Salut, Chaos ! gloire à la Terre ! / Le chaos est un dieu ; son geste est l'élément ; / Et lui seul a ce nom sacré : Commencement » (*Poésie II*, 744) ; et il lui donne l'âme comme avatar ultime : « Quelqu'un parle. C'est l'âme. Elle sort du chaos. / Sans elle, pas de vent, le miasme ; pas de flots, / L'étang ; l'âme en sortant du chaos le dissipe ; / Car il n'est que l'ébauche, et l'âme est le principe » (*Poésie I*, 745). Grâce à cette fusion, il renonce à mettre définitivement en tension l'âme et le chaos existentiel, car s'il y a contradiction, elle se résout dans la transformation finale du matériel en spirituel et dans l'aspiration vers le haut (même s'il n'est pas sans ironie de donner à l'âme comme prophète un dieu issu du paganisme). Le thème du chaos est encore lié au vertige et à l'image labyrinthique et oxymorique du cosmos dans « Magnitudo parvi » en 1855 : « Quel Zorobabel formidable, / Quel Dédale vertigineux, / Cieux ! a bâti dans l'insondable / Tout ce noir chaos lumineux ? » (*Poésie II*, 374.) Dans *Les Travailleurs de la mer*, le roman de 1866, au chapitre intitulé : « Les vents du large », le thème du chaos est, de façon tragique, lié à l'angoisse d'une possible rupture de la nature avec l'homme et avec Dieu :

> Ils ont la dictature du chaos. Ils ont le chaos. Qu'en font-ils ? On ne sait quoi d'implacable. La fosse aux vents est plus monstrueuse que la fosse aux lions. Que de cadavres sous ces plis sans fond ! Les vents poussent sans pitié la grande masse obscure et amère. On les entend toujours, eux ils n'écoutent rien. Ils commettent des choses qui ressemblent à des crimes. On ne sait sur qui ils jettent les arrachements blancs de l'écume. Que de férocité impie dans le naufrage ! quel affront à la providence ! Ils ont l'air par moments de cracher sur Dieu (*Roman III* , 255).

À la tentation très réelle d'accepter finalement ce divorce et cette ironie des contraires, Hugo oppose la prière comme pari sur Dieu et sur

la conscience, et fournit comme exemple dans *Les Misérables* celui des religieuses contemplatives :

> Quant à nous qui ne croyons pas ce que ces femmes croient, mais qui vivons comme elles par la foi, nous n'avons jamais pu considérer sans une espèce de terreur religieuse et tendre, sans une sorte de pitié pleine d'envie, ces créatures dévouées, tremblantes et confiantes, ces âmes humbles et augustes qui osent vivre au bord même du mystère, attendant, entre le monde qui est fermé et le ciel qui n'est pas ouvert, tournées vers la clarté qu'on ne voit pas, ayant seulement le bonheur de penser qu'elles savent où elle est, aspirant au gouffre et à l'inconnu, l'œil fixé sur l'obscurité immobile, agenouillées, éperdues, stupéfaites, frissonnantes, à demi soulevées à de certaines heures par les souffles profonds de l'éternité (*Roman II*, 413).

Du thème du chaos, on passe à celui du suicide[4]. C'est l'ultime conséquence de l'ironie romantique, une preuve d'ambiguïté non réductible qui témoigne que l'accord de l'individu avec le monde peut se révéler impossible. Le modèle référentiel est évidemment *Werther* de Gœthe[5]. Mais en écho, semble-t-il, à *Rolla* (1833) de Musset, Hugo publie dans *Les Chants du crépuscule* (1835) un poème dont l'incipit est : « Il n'avait pas vingt ans » :

> Il ne croyait à rien ; jamais il ne rêvait ;
> Le bâillement hideux siégeait à son chevet ;
> Toujours son ironie, inféconde et morose,
> Jappait sur les talons de quelque grande chose ;
> Il se faisait de tout le centre et le milieu ;
> Il achetait l'amour, il aurait vendu Dieu (*Poésie I*, 728).

Ce jeune ironiste sceptique finit par se tuer : « Enfin, ivre, énervé, ne sachant plus que faire, / Sans haine, sans amour, et toujours, ô misère ! / Avant la fin du jour, blasé du lendemain, / Un soir qu'un pistolet se trouva sous sa main, / Il rejeta son âme au ciel, voûte fatale, / Comme le fond du verre au plafond de la salle » (*Poésie I*, 728-729). Ce poème est l'occasion pour Hugo, en 1835, de se poser le problème du suicide et de l'individualisme exacerbé et de se demander si le retour à l'ancienne foi, qui commandait les esprits, ne serait pas le remède possible à l'incrédulité et à l'indifférence. Les autres suicides de l'œuvre hugolien n'ont pas cette valeur religieuse. Ils relèvent de l'ironie du sort, le plus « ironique » étant celui de Javert, antihéros des *Misérables*, qui préfère mourir après avoir vécu dans l'illusion de la loi, que de découvrir enfin la bonté. Le suicide de Han d'Islande dans le roman

éponyme relève, lui, d'une ironie libertaire quand il fait sauter sa prison avec les soldats qui la gardent. Sur le plan dramatique, les péripéties évoquent un monde chaotique dont les personnages ne comprennent pas l'injustice – ni même la cohérence s'ils échappent à la mort[6]. *Hernani* et *Ruy Blas* fournissent l'exemple de l'*amère ironie du malheur*, ainsi que Madame de Staël qualifie l'ironie du sort, où s'anticipe dès l'exposition le suicide final[7]. Certains destins sont, par ailleurs, des formes déguisées de suicide compensées néanmoins par leur valeur exemplaire : tels le suicide indirect de Jean Valjean pour l'amour de Cosette et la mort acceptée des héros sur les barricades dans *Les Misérables*.

Au-delà de l'hésitation sur le sens qui caractérise l'ironie, l'absurde est in fine un constat de non sens, une ironie extrême voulue par le destin. Il exprime l'irrationnel de la situation sans issue où se trouvent certains personnages. Dans *Macbeth* de Shakespeare, l'absurde est étendu à la totalité du monde quand Macbeth se voit trompé par la forêt qui marche :

> Life's but a walking shadow, a poor player
> That struts and frets his hour upon the stage
> And then his heard no more: it is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing[8] (Act. V, sc. 5).

Hernani dans le drame éponyme de Victor Hugo évoque l'absurde comme néant de la sensation et de la raison dans une tirade célèbre où il se dit « l'agent aveugle et sourd de mystères funèbres ! / Une âme de malheur faite avec des ténèbres ! » (*Hernani*, acte III, sc. 4) ; dans ce cas, l'absurde est dans le champ de l'individuel et se limite pour le héros à juger son propre destin. En ce qui concerne le destin collectif, on est à proximité de l'absurde quand Hugo évoque dans *Les Misérables* les damnés de l'enfer social : « Le moi sans yeux hurle, cherche, tâtonne et ronge. L'Ugolin social est dans ce gouffre » (*Roman II*, 571). Mais l'absurde peut être aussi une utopie déraisonnable et généreuse, une illusion, comme celle qui s'empare de Gwynplaine dans *L'Homme qui rit* : « Il lui venait des idées. L'absurde lui traversait le cerveau. Parce qu'il avait autrefois secouru un enfant, il sentait des velléités de secourir le monde. Des nuages de rêveries lui obscurcissaient parfois sa propre réalité » (*Roman III* , 558). Rêve, songe, illusion, fantastique, on retrouve encore la thématique de l'ironie romantique.

L’arabesque.

À la fin du XVIIIe siècle, les mots « arabesque » et « grotesque » sont devenus synonymes en matière de motifs décoratifs par le mélange de la tradition arabe et de la tradition antique[9]. La grotesque, qui depuis le Quattrocento désignait la peinture d’hybrides (la monstrositas latine), a intégré l’arabesque chez K. Ph. Moritz (Concepts préliminaires pour une théorie des ornements) et Goethe (Von Arabesken) pour nommer des compositions picturales extravagantes et amimétiques, feuilles, hommes et bêtes confondues. C’est alors que Friedrich Schlegel fit passer l’arabesque (*witzige Spielgemälde*) du plan pictural au plan littéraire à l’époque de *l’Athenæum*, sans doute sous l’influence du *Witz* (qu’on traduit par « construction spirituelle », du mot allemand plaisanterie) qu’il constatait dans les œuvres de Boccace, Cervantès et Shakespeare[10]. Il en fait l’image caractéristique de l’ironie dans *l’Entretien sur la poésie* qu’il publie en 1799. Reflet du chaos extérieur, elle est : « la forme la plus ancienne et la plus originelle de la fantaisie humaine » (*Kritische Aufgabe*, Bd. II, S. 319), propre à la fois à la mythologie et aux auteurs que Schlegel qualifie de romantiques selon son propre classement génétique des œuvres. L’arabesque littéraire se définit comme la composition par contrastes successifs « d’une œuvre librement développée mais simultanément maîtrisée par les lois de la symétrie » (Schoentjes, 209). Mais Schlegel ne limite pas l’arabesque à être une « *künstlich geordnete Verwirrung* » (une confusion ordonnée avec art) et une « *reizende Symmetrie von Widersprüchen* » (une séduisante symétrie des contradictions), il en fait aussi l’« alternance d’enthousiasme et d’ironie qui vit même dans les plus petites parties du Tout » (*Kritische Aufgabe*, Bd., S. 318-319), ce qui évoque déjà le couple du sublime et du grotesque de la Préface de *Cromwell*.

Le mot « arabesque » est employé pour la première fois en son sens nouveau par Balzac dans *La Peau de Chagrin* en 1838[11]. Victor Hugo, le prend, comme Balzac, dans cette acception métaphorique et en fait la « fantaisie » du poète qu’il évoque ainsi dans *William Shakespeare* :

> Qu’est-ce que *La Tempête*, *Troïlus* et *Cressida*, *Les Gentilshommes de Vérone*, *les Commères de Windsor*, *le Songe d’été*, *le Songe d’hiver* ? c’est la fantaisie, c’est l’arabesque. L’arabesque dans l’art est le même phénomène que la végétation dans la nature. L’arabesque pousse, croît, se noue, s’exfolie, se multiplie, verdit, fleurit, s’embranche à tous les rêves. L’arabesque est incommensurable ; il a une puissance inouïe d’extension et d’agrandissement ; il emplit des horizons et il en ouvre

> d'autres ; il intercepte les fonds lumineux par d'innombrables croisements, et si vous mêlez à ce branchage la figure humaine, l'ensemble est vertigineux ; c'est un saisissement. On distingue à claire-voie, derrière l'arabesque, toute la philosophie ; la végétation vit, l'homme se panthéise, il se fait dans le fini une combinaison d'infini, et, devant cette œuvre où il y a de l'impossible et du vrai, l'âme humaine frissonne d'une émotion obscure et suprême (*Critique*, 344).

Il s'est auparavant interrogé sur le fait que Shakespeare « a ce maniement souverain de la réalité qui lui permet de se passer avec elle son caprice » (*ibid.*) et il justifie ce caprice de l'arabesque au nom du réel :

> Et ce caprice lui-même est une variété du vrai. Variété qu'il faut méditer. À quoi ressemble la destinée, si ce n'est à une fantaisie ? Rien de plus incohérent en apparence, rien de plus mal attaché, rien de plus mal déduit [...] Laissez passer la logique de Dieu. C'est dans cette logique-là qu'est puisée la fantaisie du poète. La comédie éclate dans les larmes, le sanglot naît du rire, les figures se mêlent et se heurtent, des formes massives, presque des bêtes passent lourdement, des larves, femmes peut-être, peut-être fumée, ondoient ; les âmes, libellules de l'ombre, mouches crépusculaires, frissonnent dans tous ces roseaux noirs que nous appelons passions et événements. À un pôle lady Macbeth, à l'autre Titania. Une pensée colossale et un caprice immense (*Critique*, 344).

Mais tout en unissant la fantaisie littéraire au modèle dramatique shakespearien, il met l'arabesque au compte de la seule antithèse, non à celui de l'ironie, et lui donne une justification ontologique : « On sent, en abordant l'œuvre de cet homme, le vent énorme qui viendrait de l'ouverture d'un monde. Le rayonnement du génie dans tous les sens, c'est là Shakespeare. *Totus in antithesi*, dit Jonathan Forbes » (*ibid.*, 345).

Si l'arabesque est pour Victor Hugo l'expression métaphorique du vertigineux existentiel chez Shakespeare, il est possible de transférer ce vertige de Shakespeare à Victor Hugo pour éclairer le fantastique présent dans l'œuvre écrite de ce dernier (sans parler de l'œuvre graphique). Dans *Les Misérables*, par exemple, les figures de l'homme et de l'animal se mêlent dans un bestiaire panthéiste et équivoque où l'homme-chien côtoie l'homme-lion, l'homme-renard, etc. Dans cette même œuvre, le jardin de la rue Plumet, laissé à l'abandon, est mis dès

le début du chapitre sous le signe de l'arabesque architecturale[12] puis décrit comme une immense arabesque végétale et animale qui se recompose suivant les saisons au rythme de « la vie universelle » (« *Foliis ac Frondibus* », Roman II, 702). Dans *Philosophie*, Hugo célèbre l'arabesque divine et son caprice comme exemple de cette « symétrie des contradictions » évoquée par Schlegel, que la création offre au poète à l'échelle de l'univers cosmique : « Les forces s'accouplent et se fécondent ; tout est à la fois levier et point d'appui, les désagrégations sont des germinations, les dissonances sont des harmonies, les contraires se baisent, ce qui a l'air d'un rêve est de la géométrie, les prodiges convergent, la loi sesquialtère qui régit les planètes et leurs satellites se retrouve parmi les molécules infinitésimales, le soleil se confronte avec l'infusoire et l'un fait la preuve de l'autre ; c'était hier, ce sera demain. Tout cela est absolu. » (Critique, 491).

La mise à distance et le double point de vue.

Une des conséquences de la redéfinition de l'ironie par les premiers romantiques allemands fut de les faire s'interroger sur la mise à distance (en allemand *Selbstvernichtung*) et sur l'évaluation que l'écrivain pouvait faire de son œuvre[13]. Ils en trouvaient l'origine dans la parabase du théâtre grec antique et dans son rôle correctif du pathétique. Sophocle, par exemple, passe par le chœur et le coryphée pour porter un jugement moral sur sa tragédie d'*Œdipe* grâce au procédé de la parabase. Commentant cette pratique de dévoilement du caractère fictionnel de l'œuvre, F. Schlegel la définit ainsi : « L'ironie est une parabase permanente » (*KFSA*, Bd. 18, S. 85). Cette intervention de l'auteur qui rompt le cours de l'action ou de la narration révèle, selon lui, l'exigence esthétique de l'idéal : « Nous devons nous élever au-dessus de notre propre amour et pouvoir anéantir en pensée ce que nous adorons, sinon nous fait défaut [...] le sens de l'infini » (*Jugendschriften*, II, 169), et il en donne le point de vue critique[14] : « Un homme vraiment libre et cultivé devrait pouvoir se mettre à son gré au diapason philosophique ou philologique, critique ou poétique, historique ou rhétorique, antique ou moderne, de façon très arbitraire, comme on accorde un diapason ; et ceci à tout moment, et à tout degré » (*Lyceum*, 55). Pour Gérard Genette le procédé de mise à distance, qu'il qualifie de fonction *métanarrative*, est comparable à la *fonction métalinguistique du langage* (Genette, *Figures III,* 261-262). L'exemple le plus parlant chez Hugo est celui des *Misérables*, où l'auteur arrête systématiquement le cours du récit pour en préciser le déroulement à l'intention du lecteur, ce que Genette appelle encore la

fonction de régie (*ibid.* 261). Le procédé avait déjà été employé par Cervantès, et remis à l'honneur au XVIII[e] siècle par Laurence Sterne dans *Tristram Shandy* et par Diderot dans *Jacques le fataliste*. Dans *Les Misérables* ces incursions de l'auteur dans son œuvre se présentent sous forme d'adresses au lecteur, de justifications de la méthode, de digressions explicatives qui détruisent l'illusion de vérité et défont le pacte narratif. La parabase romantique était à visée esthétique, le but de Victor Hugo semble être souvent didactique[15] : faire le lecteur intelligent et non seulement ému, à la manière dont Berthold Brecht, au XX[e] siècle, voulait empêcher, par le procédé de distanciation, l'identification totale du spectateur au personnage représenté sur scène.

Les titres de chapitre, les intertextes et les citations mises en exergue sont, à leur façon aussi, une mise à distance critique et expriment souvent un commentaire ironique par contraste. Dans *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo intitule par euphémisme le chapitre où Gringoire manque d'être pendu par les truands : « Les inconvénients de suivre une jolie femme le soir dans les rues[16] » (Roman I, 543). Dans *Han d'Islande*, il pratique l'auto-ironie en mettant en exergue du chapitre 15 :

> Sois le bienvenu Hugo ; dis-moi, toi… as-tu jamais vu un orage aussi terrible ? Mathurin, *Bertram* (*Roman I*, 93).

La réplique empruntée à la pièce d'un écrivain anglais contemporain[17] a recours à un stéréotype conversationnel d'une grande banalité ; or le nom *Hugo* est évoqué à l'entrée du chapitre où il est question des corps mutilés que Han d'Islande sème sur son passage[18].

La mise à distance peut rester extérieure à l'œuvre et répondre ironiquement par avance à des critiques hostiles. Dans sa préface la plus célèbre, celle de *Cromwell*, drame qui paradoxalement ne fut pas joué, c'est contre le classicisme que Hugo exerce son ironie, mais il le fait aussi à ses dépens[19] :

> Ce n'est pas du reste sans quelque hésitation que l'auteur de ce drame s'est déterminé à le charger de notes et d'avant-propos. Ces choses sont d'ordinaire fort indifférentes aux lecteurs. Ils s'informent plutôt du talent d'un écrivain que de ses façons de voir ; et, qu'un ouvrage soit bon ou mauvais, peu leur importe sur quelles idées il est assis, dans quel esprit il a germé. On ne visite guère les caves d'un édifice dont on a parcouru les salles, et quand on mange le fruit de l'arbre, on se soucie peu de la racine.

D’un autre côté, notes et préfaces sont quelquefois un moyen commode d’augmenter le poids d’un livre et d’accroître, en apparence du moins, l’importance d’un travail ; c’est une tactique semblable à celle de ces généraux d’armée, qui, pour rendre plus imposant leur front de bataille, mettent en ligne jusqu’à leurs bagages. Puis, tandis que les critiques s’acharnent sur la préface et les érudits sur les notes, il peut arriver que l’ouvrage lui-même leur échappe et passe intact à travers leurs feux croisés, comme une armée qui se tire d’un mauvais pas entre deux combats d’avant-poste et d’arrière-garde (*Critique*, 3).

Dans *Le Dernier jour d’un condamné,* Hugo opère une double distanciation : le roman est précédé d’une préface et suivie d’une courte saynète intitulée « Une comédie à propos d’une tragédie » dans laquelle l’ironie verbale cible des personnages qui trouvent que le roman de l’auteur est un « livre atroce » (*Roman I*, 419 *sqq.*) et il en profite pour régler ses comptes avec un *poète élégiaque* et plat, un *philosophe* partisan de la peine de mort, une société frivole et sotte qu’il suffit de laisser parler pour en saisir la mauvaise foi.

L’ironie, le mot chez Victor Hugo

Qu’est-ce qu’un roman ironique ?

Dans le premier poème des *Feuilles d’automne* écrit en juin 1830 et dont l’incipit est : « Ce siècle avait deux ans », se trouvent les vers suivants : « […] S’il me plaît de cacher l’amour et la douleur / Dans le coin d’un roman ironique et railleur […] » (*Poésie I*, 566.) De quel roman s’agit-il ? *Han d’Islande* ou *Notre-Dame de Paris* ?

D’après ce que Sainte-Beuve écrit dans son article : *Les romans de Victor Hugo*, dans le *Journal des Débats* du 24 juillet 1832 (CFL IV, 1237), l’allusion à un « livre ironique » concernerait *Notre-Dame de Paris*. À l’appui de sa thèse, on peut avancer la crise affective liée à l’infidélité d’Adèle et à l’état de désenchantement amoureux dans lequel se trouve Hugo à cette époque. Le brouillon du deuxième plan de *Notre-Dame de Paris* (CFL IV, 348), écrit entre la fin juin et le début de juillet 1830, contient un fragment de poème[20] : « Ô mes jeunes amours ! bel avril de ma vie ! / Ô souvenir de tous les souvenirs vainqueurs / Ô tems de soleil et d’orage ! En être encore si près par l’âge / Et déjà si loin par le cœur », dont le ton est presque identique à celui du poème des *Feuilles d’automne* daté, lui aussi, de juin 1830. Dans les deux textes

l'ambiguïté sentimentale, l'ironie donc, naîtrait du contraste passé / présent, le roman répercutant la biographie sous le masque de la froide Anankè de la fiction.

Les arguments de Sainte-Beuve sont évidemment autres. L'ironie de *Notre-Dame de Paris* réside selon lui dans le scepticisme religieux qu'incarne le poète Gringoire, derrière lequel se trouve l'auteur lui-même :

> Dans *Notre-Dame*, l'idée première, vitale, l'inspiration génératrice de l'œuvre est sans contredit l'art, l'architecture, la cathédrale, l'amour de cette cathédrale et de son architecture. Le poète a pris cette face ou, si l'on veut cette façade de son sujet au sérieux magnifiquement ; il l'a décorée, illustrée avec une incomparable verve d'enthousiasme. Mais ailleurs, dans les alentours, et le monument excepté, c'est l'ironie qui joue, qui circule, qui déconcerte, qui raille et qui fouille, ou même qui hoche de la tête en regardant tout d'un air d'indifférence, si ce n'est vers le second volume où la fatalité s'accumule, écrase et foudroie ; en un mot, c'est Gringoire qui tient le dez de la moralité, jusqu'à ce que Frollo précipite la catastrophe. Le poëte songeait à sa *Notre-Dame* lorsqu'il disait dans le prologue des *Feuilles d'automne* : « S'il me plaît de cacher l'amour et la douleur / Dans le coin d'un roman ironique et railleur. »

Gringoire nous représente à merveille cette somme *ironique et railleuse*, produit de l'expérience acquise. Le bon philosophe éclectique et sceptique, porte les vérités, les manies, le bon sens, les ridicules, la science et l'erreur, pêle-mêle dans sa besace, tantôt d'un air piètre, tantôt se rengorgeant. Tout comme Panurge et Sancho. Il est *quelque chose comme le raisonnement opposé au sentiment* ainsi que *le Docteur Noir* de M. Alfred de Vigny ; mais il a moins de tenue que notre important docteur avec sa canne à pomme d'or [...] Il manque un jour céleste à cette cathédrale sainte ; elle est comme éclairée d'en bas par de soupiraux d'enfer. Le seul Quasimodo en semble l'âme, et j'en cherche vainement le Chérubin et l'Ange. Dans le sinistre dénoûment rien ne tempère, rien ne relève ; rien de suave ni de lointain ne se fait sentir. L'ironie sur Gringoire qui sauve sa chèvre, sur Phœbus et *sa fin tragique*, c'est à dire son mariage, ne me suffit plus ; j'ai soif de quelque chose de l'âme et de Dieu. Je regrette un accent pathétique, un reflet consolateur comme en a Manzoni. L'auteur nous fait suivre les corps au gibet ; il nous fait toucher du doigt les squelettes ; mais des destinées morales, spirituelles, pas un mot. La sensibilité, qui est à la passion poignante ce que la douce lumière du ciel est à un coup de tonnerre,

faisait faute ailleurs en bien des endroits ; mais ici c'est la religion même qui manque. Tant qu'on reste en effet sur le terrain moyen des aventures humaines dans la zone mélangée des malheurs et des passions d'ici-bas, comme l'ont fait Le Sage et Fielding, on peut garder une neutralité insouciante ou moqueuse, et corriger les larmes qui voudraient naître par un trait mordant et un sourire ; mais dès qu'on gravit d'effort en effort, d'agonie en agonie, aux extrémités funèbres des plus poétiques destinées, le manque d'espérance au sommet accable, ce rien est de trop, ce ciel d'airain brise le front et le brûle » (CFL IV, 1242-1243).

Sainte-Beuve dénonce implicitement chez Hugo l'ironie romantique et cite des auteurs dont Friedrich Schlegel s'inspirait : Cervantès et Rabelais. Il n'est pas dénué d'ironie que la froideur auctoriale qu'il reproche à Hugo soit la même que celle que Hugo reprochera à Horace, Gœthe et La Fontaine dans *Les Misérables* (Roman II, 963). Le critique accuse finalement le romancier de scepticisme nihiliste, sinon philosophique du moins religieux par, dit-il, « ce manque d'espérance au sommet » et « ce rien [qui] est de trop[21] ».

S'il s'agit de *Han d'Islande* comme le suggère au contraire Pierre Albouy à propos de l'expression « roman ironique », une lettre de Victor Hugo à Adèle Foucher, datée du 22 février 1822, vient à l'appui de cette interprétation :

> Au mois de mai dernier, le besoin d'épancher certaines idées qui me pesaient et que notre vers français ne reçoit pas, me fit entreprendre une espèce de roman en prose. J'avais une âme pleine d'amour, de douleur et de jeunesse, je ne t'avais plus, je n'osais en confier les secrets à aucune créature vivante ; je choisis un confident muet, le papier. Je savais de plus que cet ouvrage pourrait me rapporter quelque chose ; mais cette considération n'était que secondaire quand j'entrepris mon livre. Je cherchais à déposer quelque part les agitations tumultueuses de mon cœur neuf et brûlant, l'amertume de mes regrets, l'incertitude de mes espérances. Je voulais peindre une jeune fille, qui réalisât l'idéal de toutes les imaginations fraiches et poétiques, une jeune fille telle que mon enfance l'avait rêvée, telle que mon adolescence l'avait rencontrée, pure, fière, angélique ; c'est toi, mon Adèle bien-aimée, que je voulais peindre, afin de me consoler tristement en traçant l'image de celle que j'avais perdue, et qui n'apparaissait plus à ma vie que dans un avenir bien lointain. Je voulais placer près de cette jeune fille un jeune homme, non tel que je suis, mais tel que je voudrais être. Ces deux créatures dominaient le développement d'un évènement moitié d'histoire, moitié d'invention, qui

> faisait ressortir lui-même une grande conclusion morale, base de la composition (*Correspondance familiale I*, 308).

Selon cette lettre, Hugo aurait dissimulé son amour pour Adèle dans un roman frénétique, littérature à la mode à l'époque, et rentable. Mais cette lettre produit aussi un face à face ironique entre ce qu'il éprouvait alors et la crise affective de 1830 ; l'on en revient à l'ironie de situation née du désenchantement sentimental déjà évoqué. Mais dans la nouvelle préface de *Han d'Islande* en mai 1833, Hugo définit son roman comme « une œuvre naïve avant tout » (*Roman I*, 4), ce qui rend plus problématique sa nature ironique. Au-delà du problème que pose la référence à *Notre-Dame de Paris* ou à *Han d'Islande*, on doit constater qu'en cette occasion Hugo affecte l'ironie à l'œuvre entière.

L'autre œuvre qu'on pourrait qualifier d'ironique est un conte à la manière de Ludwig Tieck[22] : la « Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour » (*Voyages*, *Le Rhin, Lettre vingt-unième*), que l'auteur dit écrire « assis sur un bloc qui a été un rocher jadis, qui a été une tour au XII^e^ siècle, et qui est redevenu un rocher » (*Voyages*, 164). Il y raconte l'histoire de Pécopin, jeune seigneur trop amoureux de la chasse, qui en oublie sa fiancée, la belle Bauldour. Protégé par un talisman, toujours jeune et ayant suivi *la chasse noire* du diable pendant cent ans (*ibid.*, 196-197), il rentre chez lui et réclame sa belle à une vieille qui lui saute au cou aussitôt, c'était la belle Bauldour : « la pauvre fille avait cent vingt ans et un jour » (*ibid.*, 201). Ce « conte-bleu » (*ibid.*, 164), comme le qualifie l'auteur lui-même, est d'une ironie grinçante ; le diable en est le *deus ex machina* : « L'ironie, c'est le visage même du diable » (*ibid.*, 196). Une fois de retour, Pécopin en quitte la livrée : « Le soir venu, voyant qu'il approchait des tours de son château natal, il déchira ses riches vêtements ironiques qui lui venaient du diable et les jeta dans le torrent de Sonneck » (*ibid.*, 201), mais c'est pour trouver l'épilogue que l'on sait. Pourquoi ce conte qui doit beaucoup à *Faust* et à *Rip Van Winkle*[23] ? L'explication en est peut-être à chercher chez Kierkegaard pour qui l'ironie romantique est attirée par l'irrationnel et préfère le mythe et le conte merveilleux à l'Histoire[24]. Victor Hugo, enfant du XIX^e^ siècle révolutionnaire, de la Raison et des Lumières, ferait alors aux adeptes de l'ironie romantique la réponse du berger à la bergère et ridiculiserait la légende.

Ironie de la biographie, Françoise Chenet écrit dans l'article qu'elle consacre à cette œuvre, que Juliette Drouet vieillissante s'identifiait à la belle Bauldour et voyait en Pécopin un Hugo resté jeune[25].

Le rire et le bouffon. La réversibilité des cibles ironiques.

D'après les adjectifs qui qualifient l'ironie dans l'œuvre hugolienne, elle ne donne pas lieu au rire. Elle est : *amère*, *piquante*, *lugubre*, *sinistre*, *obscure*, *tragique*, voire *idiote*. Hugo l'associe pourtant syntaxiquement souvent à la moquerie, à la raillerie, à l'hilarité. C'est le rire de la foule face au malheur et à la laideur, « foule trop prompte à l'ironie et à l'insouciance » quand il s'agit de juger la « femme accablée », entendons la prostituée[26]. (« Réponse à Saint-Marc de Girardin », 1845, *Politique*, 108)[27]. C'est aussi le cas du bouffon, version parodique du beau, personnage risible de ce fait. Lorsque Friedrich Schlegel parle de « bouffonnerie transcendantale », il n'évoque pas précisément le rire comme réflexe physique ou phénomène affectif. Par définition l'ironie n'implique pas l'éclat de rire, tout juste le sourire comme Hugo lui-même le constate en novembre 1848 à propos d'un faux bruit de coup d'État : « Le sourire est la meilleure arme contre cette sorte d'audaces et la violence se déconcerte devant l'ironie » (*Histoire*, 1115). Le personnage du bouffon, qu'il soit acteur comique ou fou du roi, est pourtant associé à l'ironie sarcastique et au rire faussement approbateur dans plusieurs énoncés.

Dans *William Shakespeare*, le *bouffon*, au sens métaphorique, est un personnage littéraire emprunté à Cervantès ; Hugo identifie Sancho Pança à l'ironie en l'évoquant de façon allégorique et grotesque dans *Don Quichotte* : « Derrière le personnage équestre, Cervantès crée et met en marche le personnage asinal. Enthousiasme entre en campagne, Ironie emboîte le pas » (*Critique*, 281). Il reprend à cet effet la relation antithétique du tragique et du comique propre au drame : « Tout à coup au milieu des chefs-d'œuvre, faces sévères, se dresse et éclate un bouffon, chef-d'œuvre aussi. Sancho Pança coudoie Agamemnon. Toutes les merveilles de la pensée sont là, l'ironie vient les compliquer et les compléter » (*Critique*, 321). Dans cette phrase Hugo ne se contente pas d'opposer le sublime au grotesque car l'emploi du verbe « compliquer » suggère un détour de la signification, change la cible ironique et affecte ceux que l'auteur nomme « les chefs d'œuvre » et qui sont les héros tragiques.

Dans *Le Rhin*, l'ironie sarcastique s'incarne dans un personnage très réel, Perkeo, le bouffon du prince palatin Charles-Philippe, qui nargue par contraste, de sa statue de bois, la grandeur impériale et celle des rois ; Hugo le présente ainsi :

> Là-haut, dans les décombres, Charlemagne n'a plus de sceptre, Frédéric-le-victorieux n'a plus de tour, le roi de Bohème n'a plus de bras, Frédéric II n'a plus de tête, le

> royal globe de Frédéric V a été brisé dans sa main par un boulet, cet autre globe royal ; tout est tombé, tout s'est éteint hormis le bouffon. Il est encore là, lui, il est debout, il respire, il dit : – Me voici ! Il a son habit bleu, son gilet extravagant, sa perruque de fou mi-partie verte et rouge ; il vous regarde, il vous arrête, il vous tire par la manche, il vous fait sa grosse pasquinade stupide, et il vous rit au nez. À mon sens, ce qu'il y a de plus lugubre et de plus amer dans cette ruine de Heidelberg, ce ne sont pas tous ces princes et tous ces rois morts, c'est ce bouffon vivant [...] Il semble que la statue de Perkeo raille celle de Charlemagne. (Lettre XXVIII, *Voyages*, 301).

Hugo en analyse alors le mécanisme :

> Au fond, dans la gaieté grimaçante de ce misérable, il y avait nécessairement du sarcasme et du dédain. Les princes, dans leur tourbillon ne s'en apercevaient pas. Le rayonnement splendide de la cour palatine couvrait les lueurs de haine qui éclairaient par instants ce visage ; mais aujourd'hui, dans l'ombre de ces ruines, elles reparaissent. Elles font lire distinctement la pensée du bouffon. La mort, qui a passé sur ce rire, en a ôté la facétie et n'y a laissé que l'ironie » (*ibid.*, 301).

C'est dans *Le Rhin,* encore, par le biais de l'ironie bouffonne du *Bobèche*, que G., une rencontre amicale de l'auteur, ressent le ridicule des discours politiques et des prêches religieux à l'occasion du spectacle d'un « charlatan » :

> Nous entendions en effet sortir d'un petit groupe de maisons caché dans les arbres à notre gauche la fanfare d'un charlatan. G. a toujours eu du goût pour ce genre de bruit grotesque et triomphal. – Le monde, disait-il un jour, est plein de grands tapages sérieux dont ceci est la parodie. Pendant que les avocats déclament sur le tréteau politique, pendant que les rhéteurs pérorent sur le tréteau scolastique, moi je vais dans les prés, je catalogue des moucherons et je collationne des brins d'herbe, je me pénètre de la grandeur de Dieu, et je serai toujours charmé de rencontrer à tout bout de champ cet emblème bruyant de la petitesse des hommes, ce charlatan s'essoufflant sur sa grosse caisse, ce Bobino, ce Bobèche, cette ironie ! Le charlatan se mêle à mes études et les complète ; je fixe cette figure avec une épingle dans mon carton comme un scarabée ou comme un papillon, et je classe l'insecte humain parmi les autres (Lettre XX, *Voyages*, 140).

L'ironie à laquelle le comédien est identifié, et dont G. se divertit, suscite chez G. une philosophie ironique qui le rend presque indifférent à ses semblables ; ce point de vue « amuse » l'auteur qui acquiesce au nom du vrai : « Moi que la vérité charme et que le paradoxe amuse, je ne connais pas de plus agréable compagnie que G. Il sait toutes les vérités prouvées, et il invente tous les paradoxes possibles » (*Voyages*, 139). C'est à l'aune de *la petitesse des hommes* en général, objets d'une froide analyse qui les animalise, que G. interprète l'ironie du bouffon ; cette ironie par réfraction prend pour cibles précises les vedettes de la politique et de la philosophie scolastique, c'est-à-dire l'Église.

Dans la continuité de Shakespeare, le personnage théâtral du fou ou du bouffon permet de même à l'auteur de *Cromwell* de faire entrer la figure contestataire du peuple dans son œuvre et d'en faire le verso parodique du pouvoir[28].

En regard du bouffon qui rit des puissants, Hugo évoque aussi le rire des puissants prenant pour cible le bouffon. C'est le cas de Gwynplaine, objet de l'hilarité des lords anglais dans *L'Homme qui rit*, quand, devenu lord Clancharlie, il plaide la cause du peuple :

> Il était une angoisse pétrifiée en hilarité portant le poids d'un univers de calamité, et muré à jamais dans la jovialité, dans l'ironie, dans l'amusement d'autrui ; il partageait avec tous les opprimés dont il était l'incarnation cette fatalité abominable d'être une désolation pas prise au sérieux ; on badinait avec sa détresse ; il était on ne sait quel bouffon énorme sorti d'une effroyable condensation d'infortune, évadé de son bagne, passé dieu, monté du fond des populaces au pied du trône, mêlé aux constellations, et, après avoir égayé les damnés, il égayait les élus (*Roman III* , 759).

Cible comme comédien du rire de la foule spectatrice, Gwynplaine l'est aussi du rire des privilégiés. Cas extrême de divorce entre l'être et l'apparence, il est impuissant même à faire *écouter* son discours politique[29]. Condamné au paraître sans l'avoir voulu, il concrétise à lui seul toute l'ironie, incarne l'ambiguïté universelle, sert de miroir aux autres hommes et rend compte d'une dévalorisation générale : « [...] un coin de la bouche était relevé du côté du côté du genre humain, par la moquerie, et l'autre coin, du côté des dieux, par le blasphème ; les hommes venaient confronter à ce modèle du sarcasme idéal l'exemplaire d'ironie que chacun a en soi [...] » (*Roman III*, 533.) Pourtant, grâce à Ursus qui l'a recueilli et lui a prêché la *philosophie**[30]*, chez Gwynplaine l'ironie est *sage* : « Toute la parodie, qui aboutit à la démence, toute l'ironie, qui aboutit à la sagesse,

se condensaient et s'amalgamaient sur cette figure » (*ibid.*,532). La double nature de l'ironie fait qu'elle peut être aussi le mode de vision de la conscience et de la science.

Qu'est-ce qu'un personnage ironique ?

Sans que le mot « ironie » soit prononcé, certains personnages romanesques ne sont pas sans relation avec l'*eirôn* antique. Ils sont des dissimulés. Le plus ancien, Han d'Islande, est sans visage pour le tout venant jusqu'à son procès ; Louis XI apparaît dans *Notre-Dame de Paris* sous le nom de *compère Tourangeau* ; Thénardier dans *Les Misérables* est un *quadrifons*, double Janus et homme à quatre visages ; reste Jean Valjean sur la dissimulation duquel Hugo s'attarde : « [...] il n'avait pas d'état civil ; il cachait son nom, il cachait son identité, il cachait son âge, il cachait tout [...] » (*Roman II*, 699). *Eirôn* aussi Éponine, travestie en homme sur la barricade : « Une espèce de jeune ouvrier, maigre, blême, petit, marqué de taches de rousseur, vêtu d'une blouse trouée et d'un pantalon de velours à côtes rapiécé, et qui avait plutôt l'air d'une fille accoutrée en garçon que d'un homme, sortit de la loge et dit à Courfeyrac d'une voix qui, par exemple, n'était pas le moins du monde une voix de femme ... » (*Roman II*, 854) ; Hugo ajoute : « Elle avait changé de guenilles avec le premier jeune drôle venu qui avait trouvé amusant de s'habiller en femme pendant qu'Éponine se déguisait en homme[31] » (*Roman II*, 903). Ces divers personnages sont ironiques au sens étymologique du terme.

Il y a par ailleurs des personnages que l'axe syntagmatique met en rapport étroit avec l'ironie. Le policier Javert des *Misérables*, pourtant peu suspect d'humour, frôle adverbialement l'ironie quand il constate à la fin du roman que Thénardier, qu'il suit, est entré dans les égouts avec une clef[32] ; Hugo précise alors l'enchaînement des réactions de Javert : « Cette évidence [...] lui arracha cet épiphonème indigné : – Voilà qui est fort ! une clef du gouvernement ! Puis se calmant immédiatement, il exprima tout un monde d'idées intérieures par cette bouffée de monosyllabes accentués presque ironiquement : – Tiens ! tiens ! tiens ! tiens ! » (*Roman II.*, 1015.) Apparenté syntaxiquement à l'ironie plurielle, Paris est aussi, dans *Les Misérables*, pardonné au nom du symbole politique et artistique qu'il représente : « [...] les plus hauts monuments de la civilisation humaine acceptent ses ironies et prêtent leur éternité à ses polissonneries » (*ibid.*, 469). Son enfant (« le gamin de Paris est respectueux, ironique et insolent », *ibid.*, 466) lui ressemble

et Gavroche, qui en est le cas particulier, a le même rire paradoxal : « Le gamin est un être qui s'amuse parce qu'il est malheureux » (*ibid.*, 466). Avec eux, l'ironie retrouve une fonction ludique qui la rapproche de la gaieté et du rire libérateur. Les répliques ironiques de Gavroche sont une manière de se défendre et, comme l'argot, elles expriment la vitalité d'êtres socialement maltraités. Ironie populaire et langagière qui se lit dans les couplets que Gavroche chante avant d'être tué.

Amère, l'ironie peut marquer physiquement le personnage ; Fantine dans *Les Misérables* en porte la trace sur le visage quand elle arrive avec sa fille dans les bras à l'auberge des Thénardier : « Un pli triste, qui ressemblait à un commencement d'ironie, ridait sa joue droite » (*Roman II*, 119). Mais Fantine n'est pas une ironiste. Ceux qui incarnent et pratiquent l'ironie dans ce roman sont des hommes, encore jeunes, aimant les femmes et sceptiques de manière sélective[33]. Courfeyrac exprime l'ironie par *bouffée* : « Courfeyrac, assis sur un pavé à côté d'Enjolras, continuait d'insulter le canon, et chaque fois que passait, avec son bruit monstrueux, cette sombre nuée de projectiles qu'on appelle la mitraille, il l'accueillait par une bouffée d'ironie » (*Roman II*, 957). Il fait des remarques ironiques et crée un néologisme à propos de Jean-Jacques Rousseau, bon mot qui scandalise Enjolras : « Ceci est la rue Plâtrière, nommée aujourd'hui rue Jean-Jacques Rousseau, à cause d'un ménage singulier qui l'habitait il y a une soixantaine d'années. C'étaient Jean-Jacques et Thérèse. De temps en temps, il naissait là de petits êtres. Thérèse les enfantait, Jean-Jacques les enfantrouvait » (*ibid.*, 526). Tholomyès, à qui ressemble Courfeyrac l'idéal politique en plus, a fait de l'ironie son hygiène de vie : « Mais à mesure que sa jeunesse s'éteignait, il allumait sa gaîté ; il remplaçait ses dents par ses lazzis, ses cheveux par la joie, sa santé par l'ironie, et son œil qui pleurait riait sans cesse » (*ibid.*, 99). C'est lui qui suggère l'étymologie fantaisiste d'ironie : « *Iron* est un mot anglais qui veut dire fer. Serait-ce de là que viendrait ironie ? » (*Roman II*, 99.) Son ironie lui donne la prééminence dans la bande des quatre : « Donc, étant ironique et chauve, il était le chef » (*Roman II*, 99). Mais qu'en est-il quand il fait d'Aspasie, maîtresse de Périclès, l'idéal féminin par excellence[34] ?

> Savez-vous ce que c'était qu'Aspasie, mesdames ? Quoiqu'elle vécût en un temps où les femmes n'avaient pas encore d'âme, c'était une âme ; une âme d'une nuance rose et pourpre, plus embrasée que le feu, plus fraîche que l'aurore. Aspasie était une créature en qui se touchaient les deux extrêmes de la femme ; c'était la prostituée déesse. Socrate plus Manon Lescaut. Aspasie fut créée au cas où il faudrait une catin à Prométhée (*Roman II*, 112).

Les inférences discordantes produites par l'ironie dans ce discours à propos des femmes (« pas d'âme », « c'était une âme ») suggèrent à la fois la misogynie dont celles-ci sont la cible, et leur célébration[35]. On retrouve cette ambiguïté chez Grantaire ; lorsqu'il dit : « Toute bonne fille est un héros » signifie-t-il que la bonté féminine est totalement exceptionnelle ou que les femmes seules possèdent le vrai héroïsme ? les deux sans doute. Quant à Tholomyès, « Vingt ans plus tard, sous le roi Louis-Philippe, c'était, précise Hugo, un gros avoué de province, influent et riche, électeur sage et juré très sévère ; toujours homme de plaisir » (*Roman II*, 120). Ayant abandonné la discursivité ironique, Tholomyès, tel l'*eirôn* de comédie, finit en Tartuffe dissimulé.

Dans *Notre-Dame de Paris,* Gringoire (et Sainte-Beuve le reproche à Hugo) est un personnage ironique : « Si cette jeune fille était un être humain, ou une fée, ou un ange, c'est ce que Gringoire, tout philosophe sceptique, tout poète ironique qu'il était, ne put décider dans le premier moment, tant il fut fasciné par cette éblouissante vision » (*Roman I*, 537). L'isotopie du scepticisme est réalisée dans cette phrase. Ce n'est pourtant pas à une école que Gringoire doit sa philosophie, mais à son pragmatisme de poète dans le besoin.

À Grantaire, qui « vivait avec ironie » (*Roman II*, 521), Victor Hugo donne la parole par deux fois de façon abondante et contestataire, et il ne semble pas que ce soit par hasard[36]. Le personnage a une forme d'ironie particulière dont l'auteur signale le caractère paradoxal : « Il était d'ailleurs lui-même composé de deux éléments en apparence incompatibles. Il était ironique et cordial » (*ibid.*, 522). Grantaire met en scène des univers de discours déconcertants à propos de Dieu, des femmes, de l'humanité en général, des régimes politiques en particulier, ce qui relève du procédé d'ironie. Il serait tout proche d'être un satiriste s'il ne traitait pas si légèrement les faits : en Paris il voit Carthage et, tout en admirant le despotisme, déplore que les despotes aient eu sous les tsars « une santé délicate » (*ibid.*, 528). Il refait à sa façon l'histoire universelle et mélange la vertu et le vice en invoquant Diogène et la philosophie cynique : « Toute qualité verse dans un défaut ; l'économe touche à l'avare, le généreux confine au prodigue, le brave côtoie le bravache ; qui dit très pieux dit un peu cagot ; il y a juste autant de vices dans la vertu qu'il y a de trous au manteau de Diogène. Qui admirez-vous, le tué ou le tueur, César ou Brutus ? Généralement on est pour le tueur. Vive Brutus ! il a tué. C'est ça qui est la vertu. Vertu, soit, mais folie aussi » (*Roman II*, 527).

Hugo renoue par les discours de Grantaire avec le réquisitoire de *L'Âne* qui interpellait Kant et, au-delà, l'espèce humaine :

N'est-il pas lamentable et n'est-il pas honteux

> Que cet être, niant ce que font ses génies,
> Accablant les Fulton et les Watt d'ironies,
> Ayant un globe à lui n'en sache pas l'emploi,
> Qu'il en ignore encor le but, le fond, la loi,
> Et qu'après six mille ans, infirme héréditaire,
> L'homme ne sache pas se servir de la terre ? (*Poésie III*, 1071.)

À l'âne Patience qui nie presque tout des œuvres et institutions humaines et à Grantaire qui se questionne à juste titre sur les dites œuvres, Hugo apporte la même réponse ; à l'âne celle du philosophe : tant que les hommes n'œuvreront pas à l'édénisation du monde « les oreilles de l'âne auront raison dans l'ombre » (*Poésie III* , 1108). À Grantaire, Enjolras a répondu de manière différée en célébrant l'utopie au nom de laquelle il allait mourir et, paradoxalement, Grantaire aussi. Hugo établit dans ce cas entre ses personnages une manière de dialogue socratique à interlocuteurs multiples qui vise aussi à s'interroger lui-même[37]. Il revendique de même dans *Les Misérables* un dialogue intérieur de soi avec soi dans l'exercice de la pensée :

> Il est certain qu'on se parle à soi-même, il n'est pas un être pensant qui ne l'ait éprouvé. On peut dire même que le verbe n'est jamais un plus magnifique mystère que lorsqu'il va, dans l'intérieur d'un homme, de la pensée à la conscience et qu'il retourne de la conscience à la pensée[38] (*Roman II*, 179).

Un Hugo grave qui veut « le beau serviteur du vrai », comme il l'affirme dans l'intitulé du livre VI de *William Shakespeare* (*Critique*, 399), dialogue avec un Hugo ironique qui l'aide.

L'ironie dans l'arène politique

En tant que procédé rhétorique s'exprimant par signes ou par figures, l'ironie n'est a priori ni de droite ni de gauche. Entre 1849 et 1851, lors de ses interventions à la Chambre relatées dans *Actes et Paroles I*, Victor Hugo rend compte des didascalies du spectacle parlementaire : « *Rires ironiques à droite* » pour l'« Affaire de Rome[39] » (*Politique*, 209), « *Rires ironiques et approbatifs à gauche* pour la « Révision de la constitution » (*Politique*, 278). Constatant dans *Histoire d'un crime* le caractère réversible de l'ironie à propos du mot « burgrave », il écrit : « La gauche s'était bornée d'abord

à un peu d'ironie, et m'empruntant un mot auquel on attachait alors, à tort du reste, l'idée de décrépitude, avait appelé les seize commissaires *les burgraves* », et il ajoute : « Puis de l'ironie passant à la suspicion, la gauche avait fini par créer de son côté, pour diriger la gauche et observer la droite, un comité de seize membres que la droite s'était hâtée de surnommer *les burgraves* rouges » (*Histoire*, 405).

Dans *Napoléon le petit*, Hugo fait de l'ironie, par synecdoque, l'état d'esprit des sceptiques de la politique qu'il oppose à la voix de la représentation nationale pendant la Révolution : « À de certaines heures un tressaillement de cette tribune, c'était un tremblement de terre. La tribune de France parlait, tout ce qui pense ici-bas entrait en recueillement ; les paroles dites s'en allaient dans l'obscurité, à travers l'espace, au hasard, n'importe où. – Ce n'est que du vent, c'est du bruit, disaient les esprits stériles qui ne vivent que d'ironie – [...] (*Histoire*, 92). Dans *La Légende des siècles, Première série* (« Le régiment du baron Madruce »), il compare l'ironie au prix que concède l'empereur d'Autriche aux mercenaires suisses qui écrasent et trahissent leur propre peuple :

> Donc, César vous admet en ses royaux repaires ;
> César daigne oublier que vous avez pour pères
> Tous nos vieux héros, purs comme le firmament ;
> Même un peu de pardon, se mêle à son paiement ;
> L'iniquité, le dol, le mal, la tyrannie,
> Vous font grâce, et, riant, vous laissent l'ironie
> De leur porte à défendre, et d'un tambour honteux
> Et d'un clairon abject à sonner devant eux[40]
> (*Poésie II*, 779.)

En revanche, il place la gestuelle ironique à gauche lorsque Gavroche, dans *Les Misérables*, la met au service de la barricade : « Après avoir soufflé quelques instants, il se tourna du côté où la fusillade faisait rage, éleva sa main gauche à la hauteur de son nez, et la lança trois fois en avant en se frappant de la main droite le derrière de la tête ; geste souverain dans lequel la gaminerie parisienne a condensé l'ironie française, et qui est évidemment efficace, puisqu'il a déjà duré un demi-siècle » (*Roman II*, 920). Le peuple, quant à lui, exprime son ironie par les graffitis[41].

C'est dans le contexte de la II^e^ République que l'on peut observer l'utilisation politique anti réactionnaire que Victor Hugo fait de l'ironie et du scepticisme voltairiens. Auparavant ses jugements sur Voltaire sont péjoratifs et condamnent souvent l'ironie voltairienne comme phénomène d'Ancien Régime. Dans *Notre-Dame de Paris*, tout en saluant l'auteur de *Candide*, il l'évoque comme « celui qui a le mieux eu le rire

diabolique » (*Roman I*, 588) ; dans *Les Rayons et les Ombres*, le ton devient encore plus satirique : « Voltaire alors régnait, ce singe de génie / Chez l'homme en mission par le diable envoyé » (*Poésie I*, 940), et dans le contexte d'une jeune fille séduite, Hugo reprend la thématique du *Faust* de Gœthe :

> Ô pauvre fille d'Ève ! Ô pauvre jeune esprit !
> Voltaire, le serpent, le doute, l'ironie,
> Voltaire est dans un coin de ta chambre bénie !
> Avec son œil de flamme il t'espionne et rit. »
> (*ibid.*, 941).

Le changement d'appréciation a commencé dès 1849, lorsque la politique autoritaire et cléricale de l'Assemblée et du gouvernement s'est affichée avec l'Affaire de Rome, la loi sur la liberté de l'enseignement et la révision de la loi sur le suffrage universel[42]. Puis l'ironie voltairienne a pris tout son sens pour Hugo à partir de l'exil, et Voltaire, champion de la lutte anticléricale, lui est apparu comme un solide appui pour entamer son combat contre Louis Bonaparte et les soutiens politiques et religieux du coup d'État. En 1852, il écrit à propos de ceux-ci dans *Napoléon le petit* :

> Ils résolurent d'en finir une fois pour toute avec l'esprit d'affranchissement et d'émancipation, et de refouler et de comprimer à jamais la force ascensionnelle de l'humanité. L'entreprise était rude. Ce que c'était que cette entreprise, nous l'avons indiqué déjà, plus d'une fois, dans ce livre et ailleurs. Défaire le travail de vingt générations ; tuer dans le dix-neuvième siècle en le saisissant à la gorge, trois siècles, le seizième, le dix-septième et le dix-huitième, c'est à dire Luther, Descartes et Voltaire : l'examen religieux, l'examen philosophique, l'examen universel[43] [...]. (*Histoire*, 144)

Dans plusieurs énoncés du même genre dans cette œuvre, il oppose Voltaire à Louis Bonaparte, et poursuit son hommage à Voltaire dans *Les Contemplations* et dans *Châtiments*. Dans « Nox », Hugo réunit Voltaire et le Christ contre le même adversaire : « Oh ! qu'il ne soit pas dit que, pour ce misérable, / Le monde en son chemin sublime a reculé ! / Que Jésus et Voltaire auront en vain parlé ! » (*Poésie II*, 16.) Il justifie la conjonction de Voltaire et du Christ dans *William Shakespeare* : « Leur œuvre concorde et coïncide. Si cette concordance dépendait d'eux, tous deux y résisteraient peut-être, l'un, l'homme divin, indigné dans son martyre, l'autre, l'homme humain, humilié dans son ironie ; mais cela est » (*Critique*, 334). Bien que la satire soit un genre dont la valeur polémique et éthique diffère de l'ironie, Hugo met l'ironie au

service de la satire et unit Voltaire, Socrate et le Christ sous la bannière de la satire dans un poème des *Quatre vents de l'esprit* d'avril 1870, où ils forment un groupe héroïque en compagnie de scientifiques, de poètes et de combattants applaudis par elle :

> Quand Colomb part, elle est debout sur la falaise ;
> Elle t'aime, ô Barbès ! et suit d'un long vivat
> Fulton, Garibaldi, Byron, John Brown et Watt,
> Et toi Socrate, et toi Jésus, et toi Voltaire[44] !
> (« La satire à présent... » *Poésie III* , 1126.)

Il complète cette apologie dans son « Discours pour Voltaire » (30 mai 1878) : « Il a vaincu la violence par le sourire, le despotisme par le sarcasme, l'infaillibilité par l'ironie, l'opiniâtreté par la persévérance, l'ignorance par la vérité » (*Politique*, 987). Avec Voltaire, c'est aussi le scepticisme qui trouve dans cette période sa justification combattante et sa raison d'être politique ; le poème « Rupture avec ce qui amoindrit » de *La Légende des siècles, Dernière série* (1883), est un bel hommage rendu à l'ironie comme contre censure, et aux sceptiques, « ces Diogènes » (*Poésie III* , 649) :

> Sur l'homme dans l'ignominie
> Ils jetaient leur rude gaîté,
> Sachant que c'est à l'ironie
> Que commence la liberté [...]
>
> La comédie amère et saine
> Fait entrer Méduse en sortant ;
> Quand Beaumarchais est sur la scène
> Danton dans la coulisse attend.
>
> Les railleurs sous leur joug lugubre,
> Consolent les âges de fer ;
> Leur éclat de rire salubre
> Déconcerte l'antique enfer.
>
> Ils ont fait l'interrogatoire
> Farouche à travers le bâillon,
> Des religions par l'histoire,
> De la pourpre avec le haillon. [...]
>
> Escobar est le chat qui rôde
> Et fuit, mais Voltaire est le lynx.
> Ils font, sans pitié pour la fraude,
> Rire la Gaule au nez du sphinx.
> (*Poésie III* , 650).

Le scepticisme n'est plus alors la réponse négative que l'homme fait à Dieu, mais le questionnement « farouche » fait aux religions et aux pouvoirs avec le doute comme mode de pensée et l'insolence comme vertu ; Hugo renoue avec ce qu'il écrivait déjà entre 1830 et 1833 dans *Le Tas de pierres I* : « Au fond Dieu veut que l'homme désobéisse. Désobéir c'est chercher » (CFL, t. IV, 934). Cette réhabilitation du doute l'a fait réunir Montaigne et Shakespeare dans *William Shakespeare* : « Shakespeare pense, Shakespeare songe, Shakespeare doute. Il y a en lui de ce Montaigne qu'il aimait. Le To be or not to be sort du que sais-je[45] ? » (*Critique*, 422.)

L'ironie concerne aussi l'Histoire et, au-delà, Dieu, maître incompris des événements et ironiste de ce fait. La providence telle que Hugo la pense n'est certes pas celle que Bossuet envisageait dans son *Discours sur l'histoire universelle* au XVII^{e} siècle. Le Dieu de Hugo « se plaît aux antithèses[46] » (*Roman II*, 273) et leur interprétation événementielle pour l'auteur des *Misérables* reste plurivoque, donc ambiguë: « Dieu livre aux hommes ses volontés visibles dans les événements, texte obscur écrit dans une langue mystérieuse. Les hommes en font sur-le-champ des traductions ; traductions hâtives, incorrectes, pleines de fautes, de lacunes et de contresens. Les plus sagaces, les plus calmes, les plus profonds, déchiffrent lentement, et, quand ils arrivent avec leur texte, la besogne est faite depuis longtemps ; il y a déjà vingt traductions sur la place publique[47] » (*Roman II*, 663). Selon Hugo, l'ironie du sort naît de l'incompréhension des acteurs historiques eux-mêmes, dont Waterloo fournit l'exemple : « Waterloo. Triomphe des médiocres, doux aux majorités. Le destin consentit à cette ironie » (*Roman II*, 274). Il insiste sur cet irrationnel : « La bataille de Waterloo est une énigme. Elle est aussi obscure pour ceux qui l'ont gagnée que pour celui qui l'a perdue. Pour Napoléon, c'est une panique ; Blücher n'y voit que du feu ; Wellington n'y comprend rien », et il conclut : c'est « un quine » (*ibid.*, 272-273) ; quine voulu par Dieu car « dans cet événement, empreint de nécessité surhumaine, la part des hommes n'est rien » (*ibid.*, 273). C'est alors que Hugo introduit l'idée de providence visible à certains grands moments de l'Histoire : « Foy tombe à Hougomont et se relève à la tribune. Ainsi procède le progrès » (*ibid.*, 276). De même, selon lui, « la révolution française est un geste de Dieu » (*ibid.*, 97).

Mais la responsabilité divine est aussi envisagée sur un mode plus léger, et Dieu, dans *L'Art d'être grand-père*, est semblable à un dramaturge qui dispose de ses personnages et s'amuse à les contrarier, qu'ils soient trop rêveurs ou trop pragmatiques, selon le noème[48] implicite qu'il faut se méfier des extrêmes :

> [...] Il est sûr
> Que Dieu taille à son gré le monde en plein azur ;
> Il mêle l'ironie à son tonnerre épique ;
> Si l'on plane il foudroie et si l'on broute il pique[49].
> (*Poésie III* , 748).

L'antithèse, l'antiphrase et l'ironie.

L'antithèse, comme figure de pensée quand « on insiste [...] sur le conflit conceptuel que cette structure manifeste » (M. Bonhomme, 1998, 10), exprime un contraste affiché, contrairement à l'ironie qui réalise la contradiction grâce à un détour. Mais pour F. Schlegel, l'antithèse et l'ironie sont confondues dans l'infinité de la diversité des points de vue :

> L'ironie de Schlegel se nourrit d'antithèses : « une synthèse absolue d'absolues antithèses, l'échange constant, et s'engendrant lui-même, de deux pensées contraires » (*Athenœum*, 121). Le paradoxe et l'antithèse permettent en effet de maintenir constamment en mouvement la dialectique de l'ironie : celle-ci ne s'arrête jamais sur une synthèse définitive mais continue à l'infini son mouvement de va-et-vient entre les opposés (Schoentjes, 106).

Là réside la différence entre Victor Hugo et Friedrich Schlegel, car Hugo conclut, lui. Néanmoins dans un extrait de *William Shakespeare* en 1864, tout en réaffirmant que l'antithèse est la métaphore du monde, et la nature *l'éternel bifrons***[50]**, il fait de l'antiphrase son procédé rhétorique, une antithèse au carré :

> *Totus in antithesi*. Shakespeare est tout dans l'antithèse. Certes, il est peu juste de voir un homme tout entier, et un tel homme, dans une de ses qualités. Mais, cette réserve faite, disons que ce mot, *totus in antithesi*, qui a la prétention d'être une critique, pourrait être simplement une constatation. Shakespeare, en effet, a mérité, ainsi que tous les poètes vraiment grands, cet éloge d'être semblable à la création. Qu'est la création ? Bien et mal, joie et deuil, homme et femme, rugissement et chanson, aigle et vautour, éclair et rayon, abeille et frelon, montagne et vallées, amour et haine, médaille et revers, clarté et difformité, astre et pourceau, haut et bas. La nature, c'est l'éternel bifrons. Et cette antithèse d'où sort

> l'antiphrase se retrouve dans toutes les habitudes de l'homme ; elle est dans la fable, elle est dans l'histoire, elle est dans la philosophie, elle est dans le langage. Soyez les Furies, on vous nommera les Euménides, les Charmantes ; tuez votre père, on vous nommera Philopator ; soyez un grand général, on vous nommera le petit caporal. L'antithèse de Shakespeare, c'est l'antithèse universelle, toujours et partout ; c'est l'ubiquité de l'antinomie ; la vie et la mort, le froid et le chaud, le juste et l'injuste, l'ange et le démon, le ciel et la terre, la fleur et la foudre, la mélodie et l'harmonie, l'esprit et la chair, le grand et le petit, l'océan et l'envie, l'écume et la bave, l'ouragan et le sifflet, le moi et le non moi, l'objectif et le subjectif, le prodige et le miracle, le type et le monstre, l'âme et l'ombre ; c'est cette sombre querelle flagrante, ce flux et ce reflux sans fin, ce perpétuel oui et non, cette opposition irréductible, cet immense antagonisme en permanence, dont Rembrandt fait son clair-obscur et dont Piranèse compose son vertige. Avant d'ôter de l'art cette antithèse, commencez par l'ôter de la nature (*Critique*, 346).

Or évoquer l'antiphrase, c'est aussi évoquer l'ironie comme procédé verbal de remise en question du sens. Théoriquement séparées comme figures de style, l'antithèse et l'ironie se rejoignent donc par antiphrase interposée dans cette apologie de Shakespeare, et leur jonction est significative de l'ambiguïté de leur emploi. Dans *Le Rhin* Hugo écrivait par exemple à propos d'un contraste discordant auquel dans d'autres énoncés il réserve le terme d'*ironie* : « À la droite même de la porte du chœur, précisément à côté de l'endroit où l'on couronnait l'empereur, la boiserie gothique étale complaisamment cette antithèse sculptée en chêne : Saint-Barthélemy écorché, portant sa peau sur son bras, et regardant avec dédain à sa gauche le diable juché sur une magnifique pyramide de mitres, de diadèmes, de cimiers, de tiares, de sceptres, d'épées et de couronnes » (lettre XXIV, *Voyages*, 230-231).

Par la jonction de l'antithèse et de l'antiphrase qu'il réalise par métaphore, Hugo reconnaît l'hésitation sur le choix de *ce perpétuel oui et non* de la création et le caractère incertain de *l'ubiquité de l'antinomie* ; mais en limitant l'ironie à n'être qu'un procédé et non une attitude philosophique d'ensemble, il en évite l'ambiguïté subjective. À l'inverse de F. Schlegel, il rassemble les contraires dans *l'antithèse universelle* voulue par Dieu et cette récupération de l'ironie au bénéfice du tout passe par le langage. Où s'arrête alors l'antiphrase ? On serait tenté de répondre : À Dieu. Hugo lui délègue la conclusion qui nous échappe et dont certains esprits simples ont parfois, selon lui, la certitude et certains génies la prescience. Reprenant l'affirmation de Pascal, il donne pour titre à un poème de *La Légende des siècles* : « Dieu

invisible au philosophe » (I, VII). Dans cette œuvre où le philosophe se désole de son néant et de celui de sa doctrine, c'est son âne (autre ironie) qui voit Dieu. Au dualisme chrétien qui oppose le mal au bien, Hugo substitue le principe de transformation du mal en bien, l'un étant le socle de l'autre. Cela est certes une vue déstabilisante du fait religieux pour les croyants orthodoxes et les hommes de système, mais, à condition de ne pas être conclusive, l'antiphrase participe de la foi. C'est ce qui ressort du dialogue entre deux des interlocuteurs de *Dieu* en 1855 ; à la voix qui demande : « L'aurore, ô cieux profonds, serait une ironie ! » (*Poésie IV*, 585), une autre voix, la clarté, répond : « Silence. Le prodige / Sort éternellement du mystère, te dis-je. / Aveugle qui croit lire et fou qui croit savoir ! », et le poète ajoute : « Et je vis au-dessus de ma tête un point noir [51] » (*ibid.*, 706).

Conclusion.

Au-delà de sa définition comme procédé rhétorique et de la confrontation qu'elle opère entre l'être et le paraître, l'ironie est un mode de libre pensée qui, dans le cas de l'ironie romantique, produit une littérature d'avant-garde et donne à la création littéraire sa dimension réflexive grâce au procédé de mise à distance. Ses théoriciens l'ont conceptualisée à l'aube du XIX^{e} siècle, à l'issue d'une inquiétude qui durait depuis le XVII^{e} siècle chez les penseurs et chez les poètes précédents. Cette inquiétude issue de la critique religieuse, des progrès de la science et des grandes découvertes s'était nourrie de deux révolutions, l'une anglaise au XVII^{e} siècle et l'autre en France en 1789. En cherchant le moyen d'en rendre compte, les romantiques allemands du Cercle d'Iéna et leurs épigones du XIX^{e} siècle ont créé la critique moderniste et, d'une certaine façon, libéré la création poétique.

Il eût été étonnant que Hugo, malgré son opposition à l'idéalisme intransigeant de certains d'entre eux ou à la prédominance de l'esthétique sur l'éthique, restât en retrait de ce courant du moins dans la pratique. À l'ambiguïté de l'ironie philosophique, il substitue l'ambiguïté du grotesque, mais il a beau prêté cette inquiétude esthétique et morale au christianisme dans la Préface de *Cromwell*, force lui est de constater que les orthodoxies religieuses, et au-delà n'importe quelle orthodoxie, sont impuissantes à résoudre les contradictions de l'homme et du monde dans un contexte universel, libéral, égalitaire et optimiste.

Parmi les thèmes de l'ironie romantique dont Victor Hugo est l'héritier, celui du chaos dans son rapport avec l'artiste est certainement un des plus riches d'avenir. C'est dans cette lutte avec le chaos que le philosophe Gilles Deleuze a placé au XX^e^ siècle le vrai processus de création, confiant à l'artiste, au philosophe et au scientifique la tâche de « tir[er] des plans sur le chaos[52] », et d'en faire jaillir une *composition* libérée des clichés traditionnels et rassurants de l'« *opinion* qui prétendait pourtant nous protéger du chaos lui-même[53] ».

Le recours à la polyphonie qui donne voix aux personnages hugoliens est au cœur de problème posé par l'interprétation de l'ironie. Le dialogue de soi avec soi, dont Hugo se réclame, relève d'un dialogisme qui vise à construire l'identité du moi. Mais la double formulation de la parole ironique qui oppose la littéralité et la figuralité dans le discours des personnages demande à être interprétée quant au plus ou moins d'adhésion énonciative de l'auteur[54]. En donnant voix dans plusieurs de ses œuvres aux paroles sceptiques, Hugo se situe à la frontière des zones de doute qu'il entrevoit. Pourtant, à la limite de la gageure philosophique, il récupère l'ironie au bénéfice de l'antithèse dans un projet ontologique déléguant à Dieu le soin d'expliquer l'ironie du sort. Il lui reste alors à préciser le rôle de l'homme dans l'Histoire.

Les jeunes gens du Cercle d'Iéna étaient des déçus de la Révolution française, et qui pour cette raison ont déplacé l'idéal politique d'abord pensé au bénéfice du peuple, sur le plan culturel et philosophique au bénéfice du sujet pensant, voire de l'idée de nation pour certains[55]. Ils ont substitué à l'enchaînement diachronique des faits un structuralisme culturel avant la lettre ; pour Schelling l'élément isomorphe était le mythe, pour F. Schlegel l'élément structurant et transtemporel a été l'ironie. Hugo, lui-même, a recours à la synchronisation des génies et des œuvres dans *William Shakespeare*, mais il refuse les conclusions de l'ironie romantique quand elle sous-estime l'histoire événementielle et l'évolution politique au nom de l'idéal poétique. La prise en compte de la dimension historique, donc pour lui politique, du devenir humain est la condition essentielle de l'évolution et du progrès.

Politiquement Victor Hugo reprend à Voltaire le flambeau qui rend l'ironie verbale efficace et le doute positif dans la lutte contre les injustices et les intégrismes. L'ironie comme procédé est mise ainsi au service de la satire, mais elle n'en a ni la précision polémique, ni la violence émotive, ni le dogmatisme. Elle est, pour ceux qui en comprennent les enjeux et la complexité, une consolation intellectuelle non négligeable. C'est sans doute ce que pressent Victor Hugo quand il

écrit à Auguste Vacquerie le 16 mai 1869 : « Toutes les étincelles de l'ironie se mêlent aux profondes étoiles de la pensée et de l'idéal[56] » (CFL, t. IV, 1274).

Pour consulter le compte-rendu de la séance du 11 octobre 2014, cliquez ici.

---

[1]. C'est ce que constate Pierre Schoentjes : « Malgré l'isolement dans lequel s'est déroulé la réflexion sur l'ironie romantique et l'hétérogénéité des conceptions, l'impulsion est donnée et ses effets se feront sentir aussi en dehors de l'Allemagne. Les principes majeurs trouveront à se diffuser, même si ceux qui y souscrivent ne (re)connaissent pas nécessairement leur origine. C'est le cas en particulier de la France, mais cette méconnaissance n'ôte rien à la réalité de l'influence ; ce sont les conceptions de l'idéalisme allemands sur l'ironie qui sont à la base des vues modernes sur le phénomène » (Schoentjes, *Poétique de l'ironie,* Paris, Seuil, Points Essais 2001, 110).

[2]. Milton ne croit pas à la création telle que la conçoit la *Genèse* et estime que Dieu et le Chaos sont coéternels. Voir la préface de Pierre Messiaen dans l'édition bilingue Aubier Montaigne, 1965, t. I, 25 et 39.

[3]. Le Dieu Chaos est évoqué par Hésiode dans la *Théogonie* (VIII^{e} siècle av. J.C.) ; il a pour fille la Nuit et pour fils l'Érèbe. Selon Aristophane, la terre est née d'un œuf déposé par la Nuit dans le sein de l'Érèbe.

[4]. Le suicide au XIX^{e} siècle est traité par des penseurs aussi différents que Madame de Staël (*Réflexion sur le suicide*, 1813) et A. Schopenhauer qui consacre des pages au suicide dans son principal ouvrage, *Le Monde comme volonté et représentation*.

[5]. Dans *Werther*, roman qu'elle admire, Madame de Staël analyse les modernes raisons du suicide comme issues de « l'inquiétude de l'âme » (*De l'Allemagne*, t. II, p. 42-43).

[6]. Dans le drame hugolien, même en cas de fin heureuse, les péripéties dramatiques, devenues ironie du sort, évoquent un univers manquant de cohérence axiologique ; dans *Marie Tudor*, le personnage de Gilbert, pourtant sauvé au dénouement par la ruse de Simon Renard, l’est dans la visée essentiellement opportuniste de ce dernier.

[7]. Le héros éponyme d’*Hernani* dénonce par avance cette ironie du sort qui s’exerce contre son personnage : « Va, si jamais le ciel à mon sort qu’il renie / Souriait … n’y crois pas ! Ce serait ironie. / Épouse le duc ! » (*Hernani*, Acte III , scène 4, *Théâtre I*, 600.)

[8]. « La vie est un fantôme errant, un pauvre comédien, / Qui se pavane et s’agite durant son heure sur scène / Et qu’ensuite on n’entend plus ; c’est une histoire / Dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, / Et qui ne signifie rien » (*Macbeth*, traduction de François-Victor Hugo, Garnier-Flammarion, 1964, 312-313).

[9]. Voir le livre d’Alain Muzelle, *op. cit.*, p.17 *sqq*. Hugo évoque plusieurs fois l’arabesque décorative dans son œuvre écrite, avec une prédominance du mot au pluriel (38 occurrences dans l’œuvre numérisée).

[10] . Lui, compose son unique roman, *Lucinde*, sous forme d’arabesques encadrant la partie centrale de confession.

[11]. « […] aussi Émile la [Aquilina] comparait-il vaguement à une tragédie de Shakespeare, espèce d’arabesque admirable où la joie hurle, où l’amour a je ne sais quoi de sauvage, où la magie de la grâce et le feu du bonheur succèdent aux sanglants tumultes de la colère ; monstre qui sait mordre et caresser […] puis en un moment rugir, se déchirer les flancs, briser sa passion, son amant ; enfin se détruire elle-même comme fait un peuple insurgé » (Balzac, *La Comédie humaine,* éd. Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », t. x, 1979, p. 111).

1. « Plus d’un songeur à cette époque a laissé bien des fois ses yeux et sa pensée pénétrer indiscrètement à travers les barreaux de l’antique grille cadenassée, tordue, branlante, scellée à deux piliers

verdis et moussus, bizarrement couronnés d'un fronton d'arabesques indéchiffrables » (*Roman II*, 700).

[13]. Cette attitude réflexive empêche l'ironie d'être une simple attitude de jouissance esthétique.

[14]. Le mot « critique » n'a pas sa signification littéraire actuelle ; les romantiques ne jugent pas selon le goût ou les normes d'une époque, mais selon la capacité d'une œuvre à être en relation avec l'art poétique tel qu'ils le conçoivent. Walter Benjamin l'analyse ainsi : « Contrairement à *l'Aufklärung*, les romantiques ne concevaient pas la forme comme une règle du beau esthétique ni l'observation des règles comme un préalable nécessaire à la production de l'effet plaisant ou sublime de l'œuvre […] toute forme en tant que telle vaut comme une modification particulière de l'auto-limitation de la réflexion » (*Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, 121-122). Hugo écrit dans la réface de *Cromwell* : « Nous touchons donc au moment de voir la critique nouvelle prévaloir, assise, elle aussi, sur une base large, solide et profonde. On comprendra bientôt généralement que les écrivains doivent être jugés, non d'après les règles et les genres, choses qui sont hors de la nature et hors de l'art ; mais d'après les principes immuables de cet art et les lois spéciales de leur organisation personnelle » (*Critique*, 37).

[15]. Dans la *Note ajoutée à la huitième édition* de *Notre-Dame de Paris* en 1832, Hugo écrit ainsi à propos des deux chapitres inédits du livre V : « Sans doute ces chapitres retrouvés auront peu de valeur aux yeux des personnes, d'ailleurs fort judicieuses, qui n'ont cherché dans *Notre-Dame de Paris* que le drame, que le roman. Mais il est peut-être d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant *Notre-Dame de Paris*, se plaire à démêler sous le roman autre chose que le roman, et à suivre, qu'on nous passe ces expressions un peu ambitieuses, le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète » (*Roman I*, 494).

[16]. Dans ce cas l’ironie a pour cible le procédé euphémique lui-même dans un contexte métafigural, avec, en arrière-plan, la condamnation axiologique du désir masculin. Sur la valeur ironique de l’euphémisme et l’hybridation des figures voir M. Bonhomme, 2005, chapitre 2, 2.1.3, p. 56-57.

[17]. Charles-Robert Mathurin (1780-1824) écrivain anglais, auteur de romans gothiques, créa une pièce de théâtre intitulée *Bertram ou le château de Saint Aldobrand* (1816) dans laquelle joua le célèbre acteur Kean.

[18]. Ces changements de ton, ces passages du lyrisme au prosaïsme ou du prosaïsme au tragique, rapprochent Hugo d’un Musset inspiré par Byron. Ils figurent abondamment dans *Les Chansons des rues et des bois*.

[19]. Sur les enjeux de la préface de *Cromwell* dans l’œuvre de Victor Hugo, voir J. M. Hovasse, *Victor Hugo*, t. I, L. v, chap. XX « La préface de Victor Hugo ».

[20]. Cité aussi dans *Chantiers*, 41.

[21]. Jean-Marc Hovasse fait remarquer dans sa biographie que les réticences de Sainte-Beuve par rapport aux écrits de Hugo durent depuis 1827 et la préface de *Cromwell*. (Hovasse, I, 338 *sqq.*) Dans *Journal des idées et des opinions d’un révolutionnaire de 1830*, Hugo note lui-même : « Mon ancienne conviction royaliste-catholique de 1820 s’est écroulée pièce à pièce depuis dix ans devant l’âge et l’expérience. Il en reste pourtant encore quelque chose dans mon esprit, mais ce n’est qu’une religieuse et poétique ruine. Je me détourne quelquefois pour la considérer avec respect, mais je n’y viens plus prier » (*Critique*, 122).

[22]. Un des six du Cercle d’Iéna, auteur de plusieurs contes fantastiques ironiques.

[23]. *Rip Van Winkle* est un conte de Washington Irving (1783-1859), paru en 1820, et traduit en français sous le titre de *Rip l’endormi*. Il raconte l’histoire d’un homme qui, plongé par magie

dans le sommeil et revenant dans son village quelques vingt ans plus tard, n'est plus reconnu par personne.

[24]. « Hercule, on le sait, se rendit maître d'Antée en le soulevant de terre. L'ironie en fit autant avec la réalité historique. En un tournemain, toute l'histoire se trouva transformée en mythe – poésie – légende – conte. De la sorte, l'ironie était de nouveau libre. Elle choisissait encore et agissait à sa guise selon son bon plaisir. C'était surtout à la Grèce et au Moyen Âge qu'allait ses préférences. » (Kirkegaard, 251).

[25]. Françoise Chenet, « La légende du beau Pécopin revisitée, *Victor Hugo ou les frontières effacées*, dir. Dominique Peyrache-Leborgne et Yann Jumelais, éd. Pleins Feux, Nantes, 2002.

[26]. Fantine en est victime dans *Les Misérables*, quand elle est arrêtée par Javert. Quasimodo, dans *Notre-Dame De Paris*, par sa laideur difforme, déclenche aussi les rires ironiques de la foule quand il est élu pape des fous : « Et il prenait au sérieux tous ces applaudissements ironiques, tous ces respects dérisoires, auxquels nous devons dire qu'il se mêlait pourtant, dans la foule, un peu de crainte fort réelle » (*Roman I*, 543).

[27]. À la différence des lords qui raillent Gwynplaine dans *L'Homme qui rit*, la foule est aussi capable du sentiment contraire : « Pas une sympathie ne lui manque ; elle a en elle tout le clavier, depuis la passion jusqu'à l'ironie, depuis le sarcasme jusqu'au sanglot », *Critique*, 396.

[28]. Dans la présentation de *Cromwell* qu'elle a fait en 1968 (rééd. 1999, 32-36) pour les éditions Garnier Flammarion, Annie Ubersfeld le démontre brillamment : « Leur rôle contemplateur, leur silence et leur refus devant l'événement, leur impuissance objective, signale leur parenté avec le peuple [...] » (34 *sqq.*).

[29]. « Jamais l'éternelle loi fatale, le grotesque cramponné au sublime, le rire répercutant le rugissement, la parodie en croupe du désespoir, le contresens entre ce qu'on semble et ce qu'on est, n'avait éclaté avec plus d'horreur » (*Roman III* , 746).

[30]. « Ursus, en arrêt devant le masque ahurissant de Gwynplaine, avait grommelé : “ Il a été bien commencé.” C’est pourquoi il l’avait complété par tous les ornements de la philosophie et du savoir » (*Roman III* , 543).

[31]. C’est une des seules situations romanesques où Hugo recourt au thème de l’androgyne, exploité par ailleurs par George Sand (*Gabriel*) et Théophile Gautier (*Mademoiselle de Maupin*). Au théâtre, Shakespeare reste la référence par ses comédies. Hugo, dans son drame du *Roi s’amuse*, recourt au travestissement, lorsque Triboulet s’efforce de faire fuir sa fille avant d’exercer sa vengeance contre le roi : « Écoute. Va chez moi, prends y des habits d’hommes, / Un cheval, de l’argent, n’importe quelle somme, / Et pars, sans t’arrêter un instant en chemin [...] » (Acte IV, sc. 2.) C‘est sous cet habit d’homme que Blanche, comme Éponine, sera tuée.

[32]. Pour Wladimir Jankélévitch « L’humour c’est l’ironie ouverte », qu’il nomme l’*ironie humoresque*, plus légère, selon lui, que l’ironie romantique (*L’Ironie ou la bonne conscience*, PUF, 1950, p. 172).

[33]. À part Fantine désenchantée, déjà citée, et Josiane, don juan femelle dans *L’Homme qui rit* (« Josiane était en tout, par la naissance, par la beauté, par l’ironie, par la lumière, à peu près reine », *Roman III*, 487), l’ironie chez Hugo est une affaire d’hommes aux amours légères ; à l’inverse, Marius qui n’aime qu’une femme et Enjolras qui a pour maîtresse la Patrie, sont sans ironie. Le personnage de séducteur est un ironiste selon Kierkegaard, car il est pris dans la jouissance esthétique et refuse la démarche éthique du choix ; « Toutes les belles ont droit de nous charmer », Molière, *Don Juan*, acte I, sc. 2.

[34]. Hugo cite son nom à plusieurs reprises comme symbole de la faiblesse charnelle de Socrate qui « aimait Aspasie aux seins nus » (*Poésie III* , 643).

[35]. Cette ambiguïté est très présente dans *Les Chansons des rues et des bois*, tout particulièrement dans « L’éternel petit roman », l. I, VI.

[36]. *Roman II,* 527 *sqq.* ; 860 *sqq*. Le long discours de Grantaire dans le chapitre intitulé « Gaîtés préalables » date ainsi de la reprise du texte en 1860 et du changement du nom de Grangé en Grantaire. Le chapitre, où figure le premier discours de Grantaire, date aussi de cette reprise.

[37]. Cette extériorisation de l'ironie, qui passe chez l'écrivain par la parole des personnages, lui évite l'hermétisme que Kierkegaard exigeait du véritable ironiste. Mais selon le contexte où s'exerce l'ironie, donner voix au personnage indique aussi un retrait axiologique ou idéologique. Sur ce sujet, voir M. Bonhomme, 2005, 106 *sqq*.

[38]. Le concept de « réflexion » est au cœur de la pensée de Schlegel sur la conscience de soi, comme en témoigne Walter Benjamin dans sa thèse de doctorat en 1919 : « La pensée se réfléchissant elle-même dans la conscience de soi, tel est le fait fondamental dont procèdent toutes les considérations gnoséologiques de Friedrich Schlegel et aussi, pour une très large part, de Novalis » (Benjamin, 47). Les idées de Hugo sur ce point recoupent aussi celles de Schelling lorsque il appartenait au groupe d'Iéna : « En nous tous est présente cette faculté mystérieuse et merveilleuse, celle de nous retirer dans la partie la plus intime de nous-mêmes [...] afin d'intuitionner l'éternel en nous. Cette intuition est l'expérience la plus intime, la plus proche, celle dont dépend tout ce que nous savons et croyons quant au monde suprasensible » (Schelling, *Premiers écrits 1794-1795*, PUF, 1987, p. 189).

[39]. En 1849, la Seconde République envoie un régiment en Italie pour aider la jeune République romaine dirigée par Garibaldi et rétablir le Pape dans ses États. En fait, le Général Oudinot assiège Rome, rétablit le Pape réactionnaire et favorise le retour des Autrichiens. Un terrible répression frappe les libéraux italiens. Victor Hugo, mettra une longue note explicative dans l'édition de 1875 d'*Actes et paroles I*.

[40]. Il est difficile de ne pas penser à la situation française à l'époque de l'énonciationen février 1859.

[41]. « Le peuple tient de l’enfant. Il charbonne volontiers sa colère, sa joie et son ironie sur les murs », *Choses Vues*, *Le temps présent III*, « Visite à l’Ancienne Chambre des Pairs (mars-avril 1848) »**,** *Histoire*, 1033.

[42]. Lors de sa discussion à l’Assemblée qui devait aboutir à la loi du 31 mai 1850, Hugo en appelle ironiquement à Voltaire : « De telle sorte que si Voltaire vivait, comme le présent système, qui cache sous un masque d’austérité transparente son intolérance religieuse et son intolérance politique (*Mouvements*), ferait certainement condamner Voltaire pour offense à la morale publique et religieuse... (*À droite : Oui ! oui ! et l’on ferait très bien !... – M. Thiers et M. de Montalembert s’agitent sur leur banc.*) [...] M. Victor Hugo *reprend :* – Ce serait très bien, n’est-ce pas ? Oui, vous auriez sur vos listes d’exclus et d’indignes le repris de justice Voltaire (*Nouveau mouvement*), ce qui ferait grand plaisir à Loyola ! (*Applaudissements à gauche et longs éclats de rire*) » (*Actes et Paroles I*, *Politique*, 248).

[43]. Hugo montre dans *William Shakespeare* (1864) le paradoxe que cet anticléricalisme passé représente : « Dante et Rabelais arrivent de l’école des cordeliers, comme plus tard Voltaire des Jésuites ; Dante le deuil, Rabelais la parodie, Voltaire l’ironie ; cela sort de l’église, contre l’église » (*Critique*, 278). Il faut attendre 1864 et la lettre à Alfred Sirven pour le voir néanmoins admettre, sur le plan religieux, les aspects positifs de l’agnosticisme de Voltaire : « Votre nom vous engage envers Voltaire, et votre talent doit aide et concours à la grande œuvre commencée par cet esprit. La société actuelle a besoin des graves leçons de la libre-pensée » (CFL, t. XII, 1275).

[44]. Tous ces noms ont été cités ensemble dans *William Shakespeare* comme symboles de la lutte pour l’égalité, la liberté, la science.

[45]. Il avait déjà cité Montaigne dans le discours sur « La Liberté de l’enseignement » en 1850, comme victime de ce qu’il nomme « le parti clérical », « lui qui a anathématisé Pascal au nom de la

religion, Montaigne au nom de la morale, Molière au nom de la morale et de la religion » (*Politique*, 222).

[46]. L'idée apparaît en 1840 comme intitulé d'un chapitre de la *Légende du beau Pécopin* : « Où l'on voit quelle est la figure de rhétorique dont le bon Dieu use le plus volontiers » (*Voyages*, 195).

[47]. Cette ambiguïté de l'Histoire est un thème constant chez Hugo : il note dans *Le Rhin* : « Le parlement lie le premier [le roi d'Angleterre], l'étiquette lie le second [le roi d'Espagne] ; et ce sont là les ironies de l'histoire, ces deux entraves si différentes produisent dans de certains cas les mêmes effets » (Conclusion VII, juillet 1841, *Voyages*, 40.)

[48]. *Noème* est synonyme de brève sentence conclusive.

[49]. Pascal avait dit de son côté : « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange, fait la bête », *Pensées*, fragment 358, éd. Brunschwig.

[50]. Depuis *Le Rhin*, il en fait la loi de Dieu : « Du reste, ne l'oublions pas, Dieu met invariablement le jour à côté de la nuit, le bien auprès du mal, l'ange en face du démon. L'enseignement austère de la Providence résulte de cette éternelle et sublime antithèse » (Lettre XXI, *Voyages*, 195).

[51]. Dans cette œuvre où plusieurs voix s'interrogent et doutent, Hugo cite Jean-Paul Richter (c'est la seule fois dans l'œuvre numérisée) avec Hegel, Fichte, Gœthe et les ironistes du passé : « Et Gœthe au vaste front, Montaigne, Fichte, Hegel, / Se sont penchés pendant que le grand rieur maître, / Rabelais, chuchotaient sur l'abîme : Peut-être. / Diogène a crié : – Des flambeaux ! des flambeaux !/ Shakspeare a murmuré, courbé sur les tombeaux : / – Fossoyeur, combien Dieu pèse-t-il dans ta pelle ? / Et Jean-Paul a repris : – Ce qu'ainsi l'homme appelle, / C'est la vague lueur qui tremble sur le sort ; / C'est la phosphorescence impalpable qui sort / De l'incommensurable et lugubre matière ; / Dieu, c'est le feu follet du monde cimetière » (*Poésie IV*, 585).

[52]. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu’est-ce que la philosophie ?* « Conclusion Du chaos au cerveau », Les Éditions de minuit, 2011, p. 202.

[53]. *Ibid.* 203. Deleuze cite Lawrence à cet effet : « Dans un texte violemment poétique, Lawrence décrit ce que fait la poésie : les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur le dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions ; mais le poète, l’artiste pratique une fente dans l’ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu de chaos libre et venteux et cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente, jonquille de Wordsworth ou pomme de Cézanne, silhouette de Macbeth ou d’Achab » *Ibid.*, 203-204).

[54]. Voir sur ce sujet l’article de Claude Millet, « Amphibologie : Le génie, le passant, la philosophie, l’opinion », dans *Les Misérables : nommer l’innommable*, direction de Gabrielle Chamarat, *Paradigme*, Orléans, 1994.

[55]. André Gisselbrecht commente ainsi le reproche de « nationalisme » fait parallèlement à Schiller : « Est-ce parce que Schiller attribue à « l’âme allemande » plus de profondeur et de sérieux qu’à l’âme latine, à l’Allemagne une culture morale supérieure à celle de la France ? Mais c’est là une idée qu’on retrouve aussi bien chez Hölderlin (dans *Germanien* ou *Gesang des Deutschen*) que chez Fichte ; or le premier tout au moins est tout le contraire d’un nationaliste. Sur quoi repose-t-elle ? Sur le besoin de trouver un contre-poids idéologique au retard politique de l’Allemagne ; la France a fait la révolution et s’est par cet acte, au retentissement philosophique énorme (voir les termes employés par Kant et Hegel) hissée au premier rang des nations européennes ; mais c’est un fruit vert ; d’ailleurs il pourrit : voir Thermidor et le Directoire [...] cependant l’acte demeure, celui par lequel un peuple prouva le mouvement en marchant, celui qui, dit Kant dans *Le conflit des facultés*, « restera une source de méditations éternelles pour le philosophe » et ne l’avoir pas osé restera pour l’Allemagne, nombre de penseurs le sentent confusément, une tache indélébile. Il faut donc, si l’Allemagne possède quelque mérite, quelque titre à

l’admiration des peuples, qu’il soit ailleurs [c’est à dire dans la culture] ». (*Schiller et la nation allemande*, Éditions sociales, 1956, p. 62-63.) F. Schegel est resté, quant à lui, partisan de l’universel, même après sa conversion au catholicisme, et sans doute à cause d’elle.

[56]. Dans un article sur Anatole France et Gœthe, Theodore Reik, brillant élève de Sigmund Freud, définit l’ironiste comme un idéaliste déçu : « Satan qui récite des hymnes sacrés à la louange de Dieu est blasphématoire, mais un jour il a été ange au trône du Seigneur. Dans l’expression ironique, il n’y a pas que les anciennes illusions et les anciens désenchantements qui sont ravivés mais aussi l’indignation et l’amertume, qui sont d’autant plus fortement ressenties que la foi ancienne avait jadis été profondément et sincèrement embrassée » (« Saint Irony », *The Secret Self, Experience in Life and Literature*, New York, Farrar, 1952, 161-183, cité et traduit par P. Schoentjes, 88 *sqq.*)