

Victor Hugo et l'ironie romantique, le mot et la pratique.

« Dès ma première enfance, une flèche de la douleur s'est plantée dans mon cœur. Tant qu'elle y reste, je suis ironique – si on l'arrache, je meurs. » Sören Kierkegaard, *Journal 1846-1849*.

Avant propos.

À l'origine de cette étude, il y a un corpus d'énoncés pris dans l'œuvre de Victor Hugo, où figure le mot « ironie », et qui comprend aussi des noms qui en constituent le paradigme comme *antithèse*, *antinomie*, *antiphrase*¹. Tous les énoncés n'ont pas été retenus, car en ce qui concerne le mot lui-même, le but n'était pas de le commenter de manière exhaustive selon un ordre chronologique ou thématique, même si la thématique et la chronologie ne sont pas sans importance en la matière. Le propos consistait à s'interroger sur les rapports que Hugo a pu entretenir sur le plan littéraire et philosophique avec la nouvelle conception de l'ironie apparue en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle, de reconnaître comment cette ironie romantique lui était parvenue, comment il avait répondu aux enjeux qu'elle posait et comment le changement sémantique qu'elle provoquait s'était combiné dans son œuvre avec une nouvelle pratique de l'ironie. L'influence de l'ironie romantique sur Victor Hugo est restée très longtemps confidentielle dans les travaux d'exégèse où, si l'on parle de *satire* et d'*antithèse* à propos de son œuvre, on parle peu d'*ironie*. La première partie de ce travail s'intéresse à l'évolution du mot proprement dit et aux conséquences que son renouvellement sémantique a pu avoir sur les écrivains français en général et sur Hugo en particulier ; notamment par la réintroduction de l'ironie socratique et par la relecture à sa lumière des écrivains du passé. La deuxième partie relève de la pratique nouvelle qui en résulte pour l'auteur de la préface de *Cromwell* et de *William Shakespeare*, pratique repérable dans les thèmes, la figure de l'arabesque et la mise à distance de l'œuvre ou parabase. Le troisième point de cette étude traite de l'utilisation qu'il a faite du terme pour définir son œuvre, ses cibles, ses personnages, et renouer avec la tradition voltairienne au bénéfice de sa lutte politique.

I. Les avatars de l'ironie

Le mot, son origine et ses définitions.

La définition du mot « ironie » dans les dictionnaires reste souvent elliptique ; tantôt ceux-ci insistent sur l'ironie socratique et la maïeutique (comme le Robert en 6 volumes) ; tantôt ils assimilent prioritairement l'ironie au seul procédé rhétorique de l'antiphrase (dire le contraire de ce que l'on pense). L'ironie est bien, comme l'antithèse, mise au service de la réfutation de la thèse adverse, mais, contrairement à l'antithèse, elle procède de manière indirecte et interrogative. Bien que souvent considérée comme un des procédés de la satire, à sa différence, elle n'« impose pas une réponse inférée d'une norme morale rigide » (Schoentjes, 219). Elle est en relation avec le scepticisme comme « énonciation floue et non assumée » (M. Bonhomme 1998, 86), et avec le cynisme, philosophie insolente de Diogène dont Hugo évoque souvent le personnage avec une certaine complaisance. Comme le paradoxe, elle opère une « déconnexion entre le langage et la réalité » et réalise la « mise en scène d'univers du discours déconcertants » (*ibid.*, 83) ; mais, contrairement à lui, elle est une « figure de double langage » (*ibid.* 86). Le sarcasme, mot très présent dans le corpus d'énoncés, a souvent été confondu avec l'ironie comme ironie mordante et violente ; plus direct qu'elle, il a valeur d'invective et n'a rien de dialectique ni de dialogique.

1. Le corpus comprend dans l'œuvre numérisée : 107 énoncés d'*ironie* au singulier, 8 au pluriel ; 35 énoncés d'*ironique* au singulier, 12 au pluriel ; 4 d'*ironiquement* ; un seul énoncé d'*antiphrase* et d'*antinomie* au singulier, aucun au pluriel ; 37 d'*antithèse* au singulier, 10 au pluriel.

Pour suivre l'évolution historique de la notion d'ironie, il faut retourner aux origines étymologique du mot. Au départ, il y a sans doute le personnage de l'*eirôn* (le dissimulé) du théâtre grec, qu'Aristophane, qui en fournit les premières occurrences, n'estime pas. Le nom est employé ensuite par Platon à propos de Socrate qui feint l'ignorance pour amener son interlocuteur à constater qu'il croit savoir et se trompe. Dans le *Banquet* (Platon, 216d, 217a), Alcibiade l'un des participants l'en félicite : « Or à faire ainsi le naïf (*eirôn*) et le plaisantin, il passe sa vie entière. Mais, quand il est sérieux, et que le Silène a été ouvert, y a-t-il quelqu'un qui ait vu les Divinités qui sont à l'intérieur ? je l'ignore, mais à moi, déjà, il m'est arrivé de les voir, et je les ai trouvées à tel point divines et toutes d'or² [...] ». Inversement, Thrasymaque dans *La République* s'en indigne : « Par Héraklès ! dit-il, la voilà bien la feinte ignorance (*eirôneia*) habituelle aux questions de Socrate ! Voilà ce que je savais et que j'avais prédit à ces messieurs : que tu ne consentirais pas à répondre, mais que tu feindrais l'ignorance (*eirôneiuseio*) [...] » (*La République*, 337a.) De là partent les jugements contradictoires sur l'ironie socratique : soit elle accouche de la vérité grâce à la dialectique, soit elle dissimule un point de vue négatif sous un questionnement sophistique. Aristote au nom de l'éthique condamne l'ironie comme mensonge dans sa *Rhétorique*, mais l'admet comme doute et modestie sincère. Cicéron la célèbre comme trope au service de l'art oratoire et c'est ainsi qu'elle se transmet comme procédé antiphrastique. C'est à la fois comme procédé oratoire et interrogation simulée que Pascal en hérite au XVII^e siècle. Dans la XI^e Provinciale il en fait l'ironie verbale de Dieu se moquant d'Adam après le chute :

Mais c'est une chose bien remarquable sur ce sujet, que, dans les premières paroles que Dieu a dites à l'homme depuis sa chute, on trouve un discours de moquerie, et une *ironie piquante*, selon les Pères. Car, après qu'Adam eut désobéi, dans l'espérance que le démon lui avait donnée d'être fait semblable à Dieu, il paraît par l'Écriture que Dieu, en punition, le rendit sujet à la mort ; et qu'après l'avoir réduit à cette misérable condition, qui était due à son péché, il se moqua de lui en cet état par ces paroles de risée : *Voilà l'homme qui est devenu comme l'un de nous : ecce Adam quasi unus ex nobis* : ce qui est une ironie *sanglante et sensible* dont Dieu le *piquait vivement* selon saint Chrysostome et les interprètes. Adam, dit Rupert, *méritait d'être raillé par cette ironie, et on lui faisait sentir sa folie bien plus vivement par cette expression ironique, que par une expression sérieuse*. Et Hugues de Saint-Victor, ayant dit la même chose, ajoute *que cette ironie était due à sa sottise crédulité ; et que cette espèce de raillerie est une action de justice, lorsque celui envers qui on en use l'a méritée* (*Provinciales*, 185-186).

Il pratique aussi l'interrogation socratique dans les premières *Provinciales* en posant des questions faussement naïves à ses adversaires Jésuites dont il attaque la casuistique. Sainte-Beuve dans *Port-Royal* (1840) évoque à maintes reprises son exemple. Au XVIII^e siècle, l'ironie verbale est l'arme idéologique dont Voltaire s'est servi pour attaquer le fanatisme et les idées reçues. Elle s'imposera durablement aux auteurs français comme procédé de style et arme polémique majeure.

En 1797, au sein du Cercle d'Iéna, une nouvelle définition de l'ironie fut formulée par

2. Silène est un satyre, père de Bacchus, dont les statues de bois difformes et laides contenaient des statues d'or de dieux olympiens. Rabelais reprend la comparaison comme métaphore de son livre dans le prologue de *Gargantua* et en tire l'opposition entre l'être et le paraître, à savoir que « l'habict ne fait point le moyne » : « À l'exemple d'icelluy [Socrate] vous convient estre saiges, pour fleurir, sentir et estimer ces beaulx livres de haulte gresse, légiers au prochaz et hardiz à la rencontre ; puis, par curieuse leçon et méditation fréquente, rompre l'os et sugcer la substantifique moelle [...] laquelle vous revelera de très haultz sacremens et mystères horrificques, tant en ce que concerne notre religion que aussi l'estat politicq et vie œconomicque. »

Frédéric Schlegel dans ses *Fragments*³. Pour les romantiques allemands de cette fin du XVIII^e siècle, l'ironie renouait avec la dialectique platonicienne et autorisait la liberté fondamentale du sujet dans sa création esthétique. Friedrich Schlegel le théorise et l'applique à la littérature⁴. Il a alors vingt cinq ans, a lu Dante, Rabelais, Shakespeare, Voltaire, étudié la comédie et la poésie grecques et confronté les œuvres des Anciens à celles d'auteurs modernes plus complexes⁵. Il fonde avec son frère deux revues où il publie ses idées et définit l'ironie comme mode de vision de l'écrivain exerçant indirectement son pouvoir poétique sur la réalité extérieure. Alain Muzelle en analyse ainsi le processus :

Dans un premier temps, cette ironie prend une part active, essentielle, au processus de création poétique qui, selon la description analytique qu'en proposent les nombreuses définitions formulées dans différents fragments et écrits du tournant du siècle, doit, pour être authentique, se décomposer en trois phases : à l'« autocréation » jubilatoire (« Selbstschöpfung ») qui initie l'acte créateur, succède le recul critique par scepticisme de l'« autonégation », ou encore « auto-destruction » (« Selbstvernichtung »), lequel correspond à la prise de conscience de l'impossibilité de tout véritable achèvement ; finalement vient l'« autolimitation » (« Selbstbeschränkung »), étape correspondant à une synthèse qui permet de parachever l'œuvre en dépassant l'opposition des deux premières phases⁶.

Le manque de diffusion effective des idées de F. Schlegel en France s'explique sur le plan politique : lui et ses amis, favorables au départ à la Révolution française, ont été déçus par l'impérialisme de la politique napoléonienne ; certains romantiques ont évolué vers le mysticisme, et Schlegel vers le militantisme religieux et réactionnaire⁷. Sur le plan éthique, le franchissement avoué des normes morales au nom de l'esthétique s'est incarné dans la théorie de l'art pour l'art.

Le propre de la définition de l'ironie romantique⁸ était d'insister sur la fonction intellectuelle de l'ironie et sur son origine philosophique aux dépens de la notion de

3. Friedrich Schlegel (1772-1829) a publié ses fragments critiques dans deux revues : "Lyceum der schönen Künste" et "l'Athenæum", entre 1797 et 1798. Les *Fragments* ont été écrits pendant la période, relativement brève, où Schlegel faisait partie avec son frère du Cercle d'Iéna, berceau du premier romantisme allemand, auquel appartenaient aussi Novalis, Tieck, Schleiermacher, Fichte, Schelling. La plupart étaient des élèves de Kant, et deux d'entre eux, Fichte et Schelling furent des philosophes. Les *Fragments* ont attendu le XX^e siècle pour être traduits en français et la diffusion des idées de F. Schlegel s'est faite de façon indirecte au XIX^e siècle.

4. « Les romans sont les dialogues socratique de notre époque. Sous cette forme libérale, la sagesse de la vie s'est évadée de la sagesse de l'école » (Lyceum, 26). Le terme « roman » doit s'entendre au sens schlegélien de *poème*, témoin ce classement : « Trois genres poétiques dominants : 1) la *tragédie* chez les Grecs 2) la *satire* chez les Romains 3) le *roman* chez les modernes. » (KFSa, Bde. xvi, S. 88, V-32) August et Friedrich Schlegel ont unifié ensuite ce classement grâce au concept d'« Universalpoesie » (Athenäum 116).

5. En marge de la *querelle des anciens et des modernes*, relayée par le mot « modernité » opposé à *Antiquité* et *classicisme* à la fin du XVIII^e siècle, l'originalité du groupe d'Iéna fut de trouver les sources de l'ironie romantique dans la littérature antique elle-même.

6. A. Muzelle, *L'Arabesque La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenæum*, PUPS, 2006, p. 159.

7. F. Schlegel avait rédigé en 1796 un écrit sur la république universelle, qui fit date : *Versuch über den Begriff des Republikanismus (Essai sur le concept de républicanisme)*. Après sa conversion au catholicisme en 1808, il adoptera jusqu'à sa mort une attitude de mystique chrétienne militante au service de la Sainte-Alliance et de Metternich, et censurera ses premiers écrits.

8. F. Schlegel écrit *Ironie* ou *ironisch* seuls, mais il avait noté dans un carnet en 1797 : « Pétrarque aussi a de l'ironie romantique » (cité par P. Schoentjes, 100). Le mot « romantique », chez lui, renvoie aux romans du Moyen Âge, en prose et en vers, écrits en langue romane, que les premiers romantiques allemands redécouvraient par-delà le classicisme. L'expression « ironie romantique » est dite ensuite par leurs adversaires.

moquerie qu'on lui associe traditionnellement. L'ironie exprime alors la discordance entre l'aspiration du poète à l'Idéal et le monde tel qu'il le perçoit. Cette rupture entre ce que Schlegel appelle « l'intérieur » et « l'extérieur », la subjectivité et l'objectivité, il la trouvait par récurrence dans les œuvres des auteurs qu'il aborde comme historien de la littérature et comme linguiste⁹ :

J'ai essayé de présenter un tableau des diverses nations européennes, des Allemands, des Français, des Anglais et des Espagnols, et surtout de leurs poésies et de leurs connaissances dans le moyen âge et jusqu'au seizième siècle. Il ne me reste plus qu'à traiter de la littérature italienne. Je m'étais réservé de le faire séparément, parce qu'elle sert de point de transition entre la poésie du moyen âge et la littérature nouvelle des derniers siècles, depuis que les Sciences et les Arts ont été considérablement enrichis, et pour ainsi dire restaurés par elle au quinzième et au seizième siècles (F. Schlegel, *Histoire de la littérature ancienne et moderne*, 1-2).

Les auteurs les plus cités par lui sont Dante, Cervantès, Milton, Calderon et Shakespeare¹⁰. Ce seront aussi les grands aînés de Victor Hugo.

Les romantiques français, plus adonnés aux manifestations de l'émotion qu'à la théorisation de la mise à distance esthétique, ont ignoré cette redéfinition de l'ironie, bien qu'on en relève la pratique chez la plupart d'entre eux. Ces œuvres étrangères leur étaient parvenues, en effet, par l'entremise d'écrivains tels que Madame de Staël et Stendhal¹¹.

À littérature moderne, il faut une ironie nouvelle. Madame de Staël et les Schlegel

Sous l'influence de Madame de Staël, la modernité littéraire fit son apparition en France sous l'appellation de romantisme¹². Fille de Jacques Necker, banquier suisse et ministre de

9. *L'Histoire de la littérature ancienne et moderne* (1815) fut traduite en français par William Tuckett en 1829.

10. Ces auteurs, que lui et son frère Auguste avaient traduits et étudiés, sont ceux dont les membres du Cercle d'Iéna s'inspirent au nom de la modernité. Ces jeunes gens renouvellent la critique en faisant voler en éclats les notions de genre, de goût et, d'une façon générale, les normes formelles au nom desquelles, par exemple, Voltaire avait condamné Shakespeare. Victor Hugo, qui s'en était déjà fait l'écho dans la préface de *Cromwell*, réaffirme cette liberté de création et de critique dans la préface d'*Hernani* de mars 1830, et en fait la définition du romantisme : « Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est à tout prendre, et c'est là sa définition réelle si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le libéralisme en littérature » (*Théâtre* I, 541).

11. Le Stendhal de *Racine et Shakespeare* (mars 1823) notamment. L'influence de *De l'Allemagne* s'est fait sentir dans *La Muse française*, journal fondé par Soumet, Deschamps et de Vigny en juillet 1823, d'inspiration royaliste, et auquel Hugo fournit quelques articles, dont l'un sur Walter Scott (Voir Hovasse, I, 268-280). *Le Globe*, d'inspiration libérale, fondé en 1824, défendit de son côté le libéralisme en littérature contre le classicisme. Entre 1824 et 1829, Victor Hugo a, par ailleurs, beaucoup fréquenté Ferdinand d'Eckstein, ami de Friedrich Schlegel, mais rien ne prouve que d'Eckstein ait communiqué à Hugo les idées du Schlegel du Cercle d'Iéna. Néanmoins un article d'Eckstein dans *La Revue européenne* en 1831 est une charge contre la thèse du mélange des genres dans la préface de *Cromwell* ; un extrait en donne le ton : « À toutes les excroissances du génie de l'auteur d'*Atala* se sont rattachés nos auteurs romantiques modernes ; Charles Nodier, avec ses romans [...] Victor Hugo, doué d'une force de volonté presque napoléonienne, qui exagère le sublime et joue mal avec la trivialité » (*Le Baron d'Eckstein et ses contemporains*, éd. Louis Le Guillou, Champion, 2003, p. 485).

12. Victor Hugo lui fait allégeance sur ce point dans la lettre adressée à Z... dans le *Journal des Débats* du 29. 7. 1824 : « Permettez-moi de vous dire encore que je n'adopte point le mot de romantique avant qu'il ait été universellement défini. Mme de Staël lui a donné un fort beau sens et je déclare ne pas lui reconnaître d'autre acception » (CFL, t. II, 543). La même année, il signale son rôle novateur dans la préface des *Odes et ballades* et par une note de bas de page indique qu'il cite *De l'Allemagne* : « Selon une femme de génie, qui, la première, a prononcé le mot de *littérature romantique*, en France, *cette division se rapporte aux deux grandes ères du monde, celle qui a précédé l'établissement du christianisme et celle qui l'a suivi* » (*Poésie* I, 57) ; c'est exactement cette division qu'il reprendra dans la préface de *Cromwell*.

Louis XV, Germaine de Staël Hölstein avait applaudi aux débuts de la Révolution française jusqu'en 1791¹³. Elle échappa de justesse aux massacres de septembre en 1792 en regagnant la Suisse, mais sa plus longue période d'exil commence à partir de 1802 avec l'interdiction de séjour imposée par Bonaparte après la conspiration de Moreau et de Bernadotte à laquelle elle avait été mêlée. Commencèrent alors ses voyages à travers l'Europe, qui lui donnèrent l'occasion de rencontrer les penseurs et les auteurs les plus éminents de l'Allemagne, de l'Angleterre et de l'Italie. C'est de cela et de la fréquentation des frères Schlegel, que sortira son œuvre la plus importante pour le romantisme français, *De l'Allemagne*¹⁴.

Alors qu'elle oppose l'esprit français axé sur l'ironie verbale à l'esprit rêveur et sérieux de l'Allemagne, c'est un critique allemand, proche d'elle, Friedrich Schlegel, qui vient donc d'asseoir une nouvelle définition de l'ironie, et de réinterpréter les écrivains du passé à sa lumière. Madame de Staël, qui rencontre les frères Schlegel en 1804, ne relaie pas directement les idées de Friedrich Schlegel, alors que sa connaissance de la langue allemande les lui rendait facilement accessibles¹⁵. Ce sont les travaux de critique littéraire d'August Wilhelm, son frère, dont elle fait le précepteur de ses enfants, qu'elle utilise dans *De l'Allemagne* presque six ans plus tard. Les *Fragments* de la période du cercle d'Iéna avaient été provocateurs et innovants ; F. Schlegel y redécouvrait dans l'ironie après Socrate une attitude contestatrice qu'il résume ainsi dans la revue « Lyceum der schönen Künste » :

La philosophie est la patrie propre de l'ironie que l'on aimerait définir comme beauté logique ; ainsi, partout où l'on philosophe en dialogues parlés et écrits, et non sur le mode rigoureusement systématique, il faut exiger et faire de l'ironie ainsi que les stoïciens eux-mêmes tinrent l'urbanité pour une vertu. Sans doute y a-t-il aussi une ironie rhétorique qui, employée avec retenue, est remarquablement efficace, en polémique surtout ; toutefois, elle est à l'urbanité sublime de la muse socratique ce que l'éclat du plus brillant morceau d'orateur est à une tragédie antique de haut style. Seule la poésie là encore peut s'élever à la hauteur de la philosophie ; elle ne prend pas appui, comme la rhétorique, sur de simples passages ironiques. Il y a des poèmes, anciens et modernes, qui exhalent de toutes parts et partout le souffle divin de l'ironie. Une véritable bouffonnerie transcendante vit en eux. À l'intérieur, l'état d'esprit qui plane par-dessus tout, qui s'élève infiniment loin au-dessus de tout le conditionné, et même de l'art, de la vertu et de la génialité propres : à l'extérieur, dans l'exécution, la manière mimique d'un bouffon italien traditionnel¹⁶ (*Lyceum*, 42).

Les « poèmes, anciens et modernes » qu'il évoque sont selon lui le fait d'auteurs ironiques qui, au nom de l'Idéal, mettent l'ambiguïté existentielle au cœur de leur œuvre

13. Malgré ce qu'en dit le jeune Hugo royaliste de la Préface des *Odes et Ballades* en 1824 (« La littérature présente, telle que l'on crée les Chateaubriand, les Staël, les La Mennais, n'appartient donc en rien à la révolution », *Poésie I*, 60), Madame de Staël a écrit plusieurs ouvrages de réflexion socio historique et son libéralisme politique n'est pas sans influence sur ses conceptions littéraires.

14. August Schlegel a sauvé en 1811 un des manuscrits de *De l'Allemagne* condamné au pilon par la censure napoléonienne en 1810. L'ouvrage parut à Londres en français en 1813.

15. Tout en lui rendant hommage dans le chapitre XXXI de la deuxième partie de *De l'Allemagne*, c'est August que madame de Staël cite le plus souvent pour ses connaissances littéraires. Elle-même s'en explique : « Friedrich Schlegel s'étant occupé de philosophie, s'est voué moins exclusivement que son frère à la littérature ; cependant le morceau qu'il a écrit sur la culture intellectuelle des Grecs et des Romains rassemble en un court espace des aperçus et des résultats du premier ordre » (*De l'Allemagne*, t. II, 75). Elle écrit de même dans *Corinne* : « L'observation du cœur humain est une source inépuisable pour la littérature ; mais les nations qui sont plus propres à la poésie qu'à la réflexion se livrent plutôt à l'enivrement de la joie qu'à l'ironie philosophique » (*Corinne*, éd. Nelson, 1933, t. I, l. VII, chap. II, 224). Ce qu'elle ne dit pas, la réprochant, c'est l'amoralité dont se réclame Schlegel au nom de l'ironie, et qu'il met en pratique dans son roman *Lucinde* en 1799.

16. Ernst Behler, éditeur des œuvres de F. Schlegel fait un très intéressant commentaire de ce fragment dans le chapitre qu'il consacre à l'ironie romantique. (*Le premier romantisme allemand*, PUF, 1996, 215 sqq.)

poétique. Cette ambiguïté dont témoigne la distance prise avec les malheurs des personnages, Madame de Staël la refuse pour des raisons d'éthique, mais elle est obligée d'en rendre compte quand elle évoque les grands penseurs dont parle Schlegel. Ses analyses mettent en lumière ce qu'elle qualifie de *machiavélique* en eux, et que Friedrich Schlegel considérerait comme *ironique*. Les critiques de Germaine de Staël concernent *Faust*, par exemple, et l'indifférence froide, voire le blasphème que Goethe impose au spectateur tout au long de sa pièce :

Goethe a voulu montrer dans ce personnage, réel et fantastique tout à la fois, la plus amère plaisanterie que le dédain puisse inspirer, et néanmoins une audace de gaieté qui amuse. Il y a dans les discours de Méphistophélès une ironie infernale qui porte sur la création tout entière, et juge l'univers comme un mauvais livre dont le diable se fait le censeur.

Méphistophélès déjoue l'esprit lui-même, comme le plus grand des ridicules, quand il fait prendre un intérêt sérieux à quoi que ce soit au monde, et surtout quand il nous donne de la confiance en nos propres forces. C'est une chose singulière que la méchanceté suprême et la sagesse divine s'accordent en ceci : qu'elles reconnaissent également l'une et l'autre le vide et la faiblesse de tout ce qui existe sur terre ; mais l'une ne proclame cette vérité que pour dégoûter du bien, et l'autre que pour élever au-dessus du mal.

S'il n'y avait dans la pièce de *Faust* que de la plaisanterie piquante et philosophique, on pourrait trouver dans plusieurs écrits de Voltaire un genre d'esprit analogue ; mais on sent dans cette pièce une imagination d'une tout autre nature. Ce n'est pas seulement le monde moral tel qu'il est qu'on y voit anéanti, mais c'est l'enfer qui est mis à sa place. Il y a une puissance de sorcellerie, une poésie du mauvais principe, un enivrement du mal, un égarement de la pensée qui font frissonner, rire et pleurer tout à la fois (*De l'Allemagne*, t. I, 344).

Ce qu'elle reproche à l'auteur dans ce texte, c'est de laisser Méphistophélès, ironiste suprême, régner sur le plan humain et n'offrir à l'homme d'autre issue que la postulation de l'âme vers un Dieu pour le moins indifférent à ce qui se passe sur terre. De manière plus positive, elle analyse avec intelligence deux éléments qui sont dans le paradigme de l'ironie : le burlesque et le fantastique, et souligne leur rapport nécessaire avec l'homme de génie¹⁷ :

Méphistophélès conduit Faust chez une sorcière qui tient à ses ordres des animaux moitié singes et moitié chats. (Meer-katzen.) On peut considérer cette scène, à quelques égards, comme la parodie des Sorcières de *Macbeth*. Les Sorcières de *Macbeth* chantent des paroles mystérieuses, dont les sons extraordinaires ont déjà l'effet d'un sortilège ; les Sorcières de Goethe prononcent aussi des mots bizarres, dont les consonances sont artistement multipliées ; ces mots excitent l'imagination à la gaieté, par la singularité même de leur structure, et le dialogue de cette scène qui ne serait que burlesque en prose, prend un caractère plus relevé par le charme de la poésie (*De l'Allemagne*, t. I, 348-349).

Cette notion de burlesque « relevé », voisin de l'ironie, qui, comme elle, rompt le pacte d'harmonie mais est magnifié par son utilisation poétique, se retrouvera chez Hugo dans la préface de *Cromwell* comme alliance du grotesque et du sublime dans le drame romantique.

L'œuvre de Shakespeare, pour les mêmes raisons que celle de Goethe, procure un malaise moral à l'auteur de *De l'Allemagne* : « Shakespeare, qu'on veut appeler un barbare, a peut-être un esprit trop philosophique, une pénétration trop subtile pour le point de la scène, il juge les caractères avec l'impartialité d'un être supérieur, et les représente quelquefois avec une ironie presque machiavélique [...] » (*De l'Allemagne*, t. I, 257). Au nom de la morale et de la religion, elle condamne de même le sensualisme et l'utilitarisme des philosophes des Lumières dans le parallèle qu'elle fait entre les philosophies anglaise, française et allemande dans les premiers chapitres de la troisième partie de *De l'Allemagne* :

17. Le culte des écrivains de génie a été transmis à Germaine de Staël par les frères Schlegel ; Hugo y fera écho notamment dans *William Shakespeare*. F. Schlegel abordé ce thème dans plusieurs fragments ; il suggérait avec humour dans l'un, qu'il devrait y avoir pour un kantien « l'impératif catégorique de génialité » (Lyceum, 16).

On a vu naître et s'accroître depuis près de cent ans en Europe, une sorte de scepticisme moqueur dont la base est la métaphysique, qui attribue toutes nos idées à nos sensations. Le premier principe de cette philosophie est de ne croire que ce qui peut être prouvé comme un fait ou comme un calcul ; à ce principe se joignent le dédain pour les sentiments qu'on appelle exaltés, et l'attachement aux jouissances matérielles. Ces trois points de la doctrine renferment tous les genres d'ironie dont la religion, la sensibilité et la morale peuvent être l'objet » (*De l'Allemagne*, « Du persiflage introduit par un certain genre de philosophie », t. II, 113).

Elle regrette ainsi que l'ironie voltairienne dans *Candide* soit stylistiquement mise au service du scepticisme moral et religieux : « *Candide* met en action cette philosophie moqueuse si indulgente en apparence, si féroce en réalité ; il présente la nature humaine sous le plus déplorable aspect, et nous offre pour toute consolation le rire sardonique qui nous affranchit de la pitié envers les autres, en nous y faisant renoncer pour nous-mêmes » (*De l'Allemagne*, t. II, 115). Le reproche n'est pas loin de faire de Voltaire l'équivalent de l'*eirôn* antique.

Tout en refusant le désenchantement philosophique de l'ironie romantique, Madame de Staël fournit aux spécialistes de l'ironie, dans un passage de son roman *Corinne ou l'Italie* en 1807, l'exemple type de l'ironie de situation ou ironie du sort¹⁸ ; Pierre Schoentjes le commente ainsi :

Il s'agit d'un passage où Corinne commente le point culminant d'une pièce à laquelle elle assiste en Écosse : l'héroïne est parvenue à s'échapper des mains des femmes qui tentent de l'empêcher de mettre fin à ses jours et, au moment où elle se donne un coup de poignard, elle laisse éclater un rire : « Ce rire de désespoir est l'effet le plus difficile et le plus remarquable que le jeu dramatique puisse produire ; il émeut bien plus que les larmes : cette amère ironie du malheur est son expression la plus déchirante. Quelle est terrible la souffrance du cœur, quand elle inspire une si barbare joie, quand elle donne, à l'aspect de son propre sang, le contentement féroce d'un sauvage ennemi qui se serait vengé » (*Corinne*, l. XVII, chap. IV).

Cette scène de paroxysme rappelle celle de la folie d'Oreste dans *Andromaque* où une même ironie du malheur s'exprime [...] Cependant le mot ironie ne sert pas dans *Corinne* à faire référence aux propos tenus, puisque aucune parole n'est apparemment prononcée. Ce qui est qualifié du terme d'ironie, c'est la situation que le dramaturge a mise en scène, une situation particulièrement émouvante aux yeux de Madame de Staël parce qu'elle réalise le rapprochement d'extrêmes opposés : la joie et la douleur.

La nouvelle expression du terme va s'établir solidement dans le courant du XIX^e siècle, et les encyclopédies illustrent volontiers l'ironie du sort par une phrase généreuse de Théophile Gautier : « Quelle ironie sanglante qu'un palais en face d'une cabane¹⁹ ! » (Schoentjes, 49.)

Libérale et militante de la modernité littéraire, Madame de Staël est ainsi obligée de promouvoir ensemble le sentimentalisme et son contraire, l'ironie existentielle qui lui donne sens par contraste ; son roman fournit même aux linguistes l'archétype de l'ironie du sort quant au désenchantement sentimental, et à la juxtaposition du rire et des larmes.

Hugo restera à proximité de son jugement en refusant l'ironie comme jugement définitif porté sur l'espèce humaine et expression d'indifférence à l'égard de Dieu ; mais les grands modèles des penseurs de l'ironie romantique dont Madame de Staël ne perçoit pas toujours les tenants et les aboutissants lui ouvriront un vaste champ de réflexion pour construire sa propre

18. En Angleterre vers 1750 chez Joseph Fielding, ce nom remplace le mot de *péripétie* emprunté aux Anciens ; on l'emploie beaucoup plus tard en France comme synonyme de *coup de théâtre*. Au théâtre, l'ironie du sort est liée à l'ironie dramatique, lorsqu'un personnage est ignorant de la situation dans laquelle il se trouve, alors que le public connaît ou devine le coup de théâtre qui va se produire.

19. Hugo pratique une semblable ironie, mais souriante, dans ces vers des *Contemplations* : « Une petite mare est là, ridant sa face, / Prenant des airs de flot pour la fourmi qui passe, / Ironie étalée au milieu du gazon, / Qu'ignore l'océan grondant à l'horizon » (*Poésie II*, 454).

pensée et résoudre les contradictions existentielles, les « antithèses » telles qu'il les conçoit²⁰.

Hugo et l'ironie socratique.

En 1797 la définition de l'ironie donnée par F. Schlegel était fondée sur une relecture de Platon et de la littérature grecque antique. Au siècle suivant, l'interprétation de l'ironie socratique a donné lieu à une controverse sur la valeur positive de la maïeutique et sur l'ignorance feinte ou réelle dont Socrate se réclamait, car de la réponse dépendait la valeur positive de l'ironie philosophique²¹. Dans la thèse qu'il soutient en 1841 : *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Sören Kierkegaard²² fait le point sur les affirmations contradictoires des penseurs du XIX^e siècle. Il acquiesce notamment au jugement de Hegel et il lui donne raison contre Schlegel à qui il reproche « une critique dirigée contre la réalité tout entière » (Kierkegaard, 250) dans une vision transcendantale de l'Histoire²³. Mais contrairement à Hegel, Kierkegaard refuse de voir en Socrate un penseur de la réalité : « Socrate n'était pas chargé de *concrétiser l'abstrait* mais d'amener *l'abstrait à se faire jour* à travers le concret immédiat » (Kierkegaard, 241), et il ajoute :

Si nous résumons maintenant les caractéristiques de ce point de vue déjà souligné dans la première partie de notre exposé, savoir que toute la vie substantielle de l'ancienne Grèce avait perdu sa valeur aux yeux de Socrate, c'est à dire que la réalité établie était pour lui irréelle, non pas dans un quelconque sens bien particulier, mais en sa réalité comme telle ; que par rapport à cette réalité caduque, il respectait pour la forme l'ordre établi et préparait ainsi sa ruine ; et que, ce faisant, il devenait constamment plus léger, constamment plus libre sur le plan négatif, nous voyons en conséquence que *le point de vue de Socrate* fut en tant que *négativité infinie et absolue* [expression hégelienne] de l'ironie. Certes, il ne niait pas la réalité dans son ensemble ; il niait la réalité donnée à une époque précise, la réalité de la substantialité telle qu'elle existait en Grèce à cette époque ; et ce qu'exigeait l'ironie, c'était la réalité de la subjectivité, de l'idéalité. L'histoire en a décidé : Socrate se justifie au point de vue de l'histoire universelle. Il fut une victime (Kierkegaard, 244-245).

Cette analyse est importante, bien qu'elle conclue au négativisme pur de Socrate, car elle s'intéresse au contexte dans lequel celui-ci s'est exercé ; l'ironie socratique y est envisagée comme le point d'aboutissement d'une pensée subjective s'opposant à l'idéologie dominante et au déterminisme socio politique d'une époque. Il n'est pas sûr que Hugo ait connu cet ouvrage, très tardivement édité en français, sauf à en avoir eu des échos par Mme Engelson, sa voisine à Guernesey, qui « connaissait les philosophes

20. *De l'Allemagne* fut pour Hugo une précieuse source d'information grâce aux recensions des œuvres que cite Mme de Staël. Mais Sainte-Beuve a raison de marquer la différence entre les deux écrivains en évoquant *La Muse française* et son influence sur le premier romantisme de Hugo : « Un écho de la *sentimentalité* de Mme de Staël y retentissait vaguement [...] Cependant Hugo, par son humeur active et militante, par son peu de penchant à la rêverie sentimentale [...] par ses violents instincts dramatiques et son besoin de la foule, par son intelligence complète du Moyen-Âge, même laid et grotesque [...] devait bientôt briser le cadre étroit, l'étouffant huis clos, où les autres jouaient à l'aise [...] » (Sainte-Beuve, *Victor Hugo en 1831*, Revue des Deux Mondes du 1, 8, 1831, CFL, t. II, 1067-1068).

21. Pour Schlegel, l'ironie socratique est : « une autoparodie continuelle, croyant et doutant sans cesse jusqu'au vertige, tenant la plaisanterie pour du sérieux et le sérieux pour une plaisanterie » (*Lyceum*, 108).

22. Sören Kierkegaard (1813-1855), philosophe danois, auteur par ailleurs du *Concept d'angoisse*, du *Traité du désespoir* et du *Journal d'un séducteur*.

23. « Schlegel et Tieck prétendaient produire un monde. Il s'ensuit que cette ironie n'était pas au service de l'esprit du monde. Il ne s'agissait pas d'un moment qui, dans la réalité donnée, devait être nié et supplanté par un moment nouveau ; en fait, cette ironie niait toute *réalité historique* pour faire place à une réalité, fille de ses propres œuvres [...] Il s'ensuit que cette ironie était tout à fait injustifiable et que l'attitude de Hegel à son égard est pleinement fondée » (Kierkegaard, 249).

allemands, de Kant à Schopenhauer, en version originale, et ne s'en laissait pas conter²⁴ » (Hovasse, II, 681). Dans son appréciation de Socrate dans *William Shakespeare*, Hugo ne recoupe pas le jugement de Kierkegaard sur la négativité socratique, mais il voit aussi en Socrate le liquidateur d'un monde voué à disparaître et il fait de lui l'adversaire de la pensée métaphysique de son temps : « Or un certain esprit bourgeois et moyen arriva avec Socrate. C'était la sagacité venant tirer à clair la sagesse. Réduction de Thalès et de Pythagore au vrai immédiat, telle était l'opération » (*Critique*, 320)²⁵. Pour Hugo, Socrate annonce même l'Évangile : « Socrate savait-il qu'il engendrait Jésus ? » (*Les Quatre vents de l'esprit*, l. IV, II) ; le Christ et Socrate sont des passeurs de mondes et Hugo met souvent à égalité leurs deux sacrifices : la crucifixion et la condamnation à boire la ciguë²⁶. De l'ironie socratique, il n'est pas question. L'ironie voltairienne, elle, est suggérée sans toutefois que le mot « ironie » soit prononcé : « En présence des affirmations hautaines des croyants, Socrate avait un demi-sourire gênant. Il y a du Voltaire en Socrate » (*Critique*, 320). La maïeutique, mot absent de toute l'œuvre numérisée, devient pour Hugo la pratique du monologue intérieur où Socrate, étant son propre interlocuteur, ne se livre évidemment plus à la dialectique de l'interrogation à autrui. Hugo prête cette pratique socratique dans *L'homme qui rit* au personnage d'Ursus²⁷ :

Ursus était remarquable dans le soliloque. D'une complexion farouche et bavarde, ayant le désir de ne voir personne et le besoin de parler à quelqu'un, il se tirait d'affaire en se parlant à lui-même. Quiconque a vécu solitaire sait à quel point le monologue est dans la nature. La parole intérieure démange. Haranguer l'espace est un exutoire. Parler tout haut et tout seul, cela fait l'effet d'un dialogue avec le dieu qu'on a en soi. C'était, on ne l'ignore point, l'habitude de Socrate. Il se pérorait. Luther aussi. Ursus tenait de ces grands hommes. Il avait cette faculté hermaphrodite²⁸ d'être son propre auditoire. Il s'interrogeait et se répondait [...] » (*Roman III*, 353.)

Dans la préface de *Cromwell* un jugement évoque bien un Socrate sublime opposé à un Socrate trivial, mais Hugo concilie les deux au nom du réel, de même qu'il avait associé le sublime et le grotesque dans le contexte du drame comme expression de la vie même : « Dans le drame tel qu'on peut, sinon l'exécuter, du moins le concevoir, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle comme l'âme ; et les hommes et les événements, mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour,

24. Bien que danois, Kierkegaard, qui avait été élève Friedrich Schelling, était proche de l'idéalisme allemand, donc connu peut-être de Mme Engelson.

25. « Socrate doit entrer dans Adam et produire Marc-Aurèle » (*Les Misérables*, Roman II, p. 410).

26. Beaucoup d'énoncés associent Socrate et Jésus comme figures de passion et de vérité. Madame de Staël, de son côté, les réunissait déjà comme figures de pardon. (*De l'Allemagne*, t. II, 278.) La conception d'un Christ comme premier des prolétaires est inspirée à Hugo par Pierre Leroux (voir Franck Paul Bowman, *Le Christ des barricades*, éd. Le Cerf, 1987).

27. Hugo, lui-même, recourt à cette forme de dialogue intérieur à deux ou plusieurs voix contraires dans beaucoup d'œuvres qui intéressent l'existence de Dieu, dans *l'Âne*, dans *Dieu*, dans *Les Quatre vents de l'esprit*, notamment, où la voix sceptique de « Dieu éclaboussé par Zoïle », dénigre l'antithèse divine : « Que tout crie et pérore ! Assez, que tout se taise ! / Je voudrais bien le voir sortir de l'antithèse » (*Poésie III*, 1180).

28. Ce mot renvoie au *Banquet* où Platon imagine que les premiers hommes étaient bisexués, qu'ils furent séparés et que depuis ils cherchent leur moitié perdue. Ursus retrouve l'unité du moi dans l'exercice de la discoursivité. L'ambiguïté du thème de l'hermaphrodite rejoint l'ambiguïté de l'ironie d'après P. Schoentjes (Schoentjes, 127).

bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble [...] Ainsi Socrate buvant la ciguë et conversant de l'âme immortelle et du Dieu unique, s'interrompra pour recommander qu'on sacrifie un coq à Esculape²⁹ » (*Critique*, 17). La fusion et non la tension reste donc le fil d'Ariane auquel Hugo se fie.

Hugo, Shakespeare et le redoublement.

Dans *William Shakespeare*, Victor Hugo choisit de ne pas considérer Shakespeare comme un auteur ironiste au sens esthétique du terme, alors que Madame de Staël l'accusait implicitement de l'être en répondant au jugement des Schlegel³⁰ :

Les écrivains allemands les plus spirituels auraient beau soutenir que, pour comprendre la conduite des filles du roi Lear envers leur père, il faut montrer la barbarie des temps dans lesquels elles vivaient, et tolérer que le duc de Cornouailles, excité par Régane, écrase avec son talon, sur le théâtre, l'œil de Gloucester, notre imagination se révoltera toujours contre ce spectacle, et demandera qu'on arrive à de grandes beautés par d'autres moyens (*De l'Allemagne*, t. I, 249).

Hugo juge, lui, que Shakespeare « part du multiple et arrive à l'unité » (*Critique*, 384), donc à l'harmonie, et qu'un personnage négatif appelle son contraire au nom du vrai, corrigeant Régane par Cordelia devenue mère de son père dans *Le Roi Lear* (*Critique*, 465-466) : « Cette admirable création humaine, Lear, sert de support à cette ineffable création divine, Cordelia. Tout ce chaos de crimes, de vices, de démences et de misères, a pour raison d'être l'apparition splendide de la vertu » (*Critique*, 366). Quant à la vision double, plutôt que de parler d'ironie et d'ambiguïté, Hugo préfère parler d'« ubiquité shakespearienne » (*ibid.*, 384), et évoquer la mise en abyme des actions théâtrales. Il analyse leur dédoublement qu'il est, semble-t-il, le premier à constater, et prend comme exemples *Hamlet* et *Le roi Lear* :

Toutes les pièces de Shakespeare, deux exceptées, *Macbeth* et *Roméo et Juliette*, trente-quatre pièces sur trente-six, offrent à l'observation une particularité qui semble avoir échappé jusqu'à ce jour aux commentateurs et aux critiques les plus considérables, que les Schlegel, et M. Villemain lui-même dans ses remarquables travaux, ne notent point, et sur laquelle il est impossible de ne point s'expliquer³¹. C'est une double action qui traverse le drame et qui le reflète en petit. À côté de la tempête dans l'atlantique, la tempête dans le verre d'eau. Ainsi Hamlet fait au-dessous de lui un Hamlet ; il tue Polonius, père de Laërtes, et voilà Laërtes vis à vis de lui exactement dans la même situation que lui vis à vis de Claudius. Il y a deux pères à venger. Il pourrait y avoir deux spectres. Ainsi dans *le Roi Lear*, côte à côte et de front, Lear désespéré par ses filles Goneril et Régane, et consolé par sa fille Cordelia, est répété par Gloucester, trahi par son fils Edmund et aimé par son fils Edgar. L'idée bifurquée, l'idée se faisant écho à elle-même, un drame moindre copiant et coudoyant le drame principal, l'action traînant sa lune, une action plus petite sa pareille ; l'unité coupée en deux, c'est là assurément un fait étrange [...] le drame de Shakespeare est propre à Shakespeare ; ce drame est inhérent à ce poète ; il est dans sa peau ; il est lui. De là ses originalités absolument personnelles ; de là ses idiosyncrasies. Ces actions doubles sont purement shakespeariennes. Ni Eschyle, ni Molière ne les admettraient, et nous approuverions Eschyle et Molière³² (*Critique*, 379).

29. Ce sacrifice est une requête ironique de bonne santé au moment même où Socrate se suicide.

30. F. Schlegel écrivait dans un de ses fragments « qu'aucun poète moderne n'est plus *correct* que Shakespeare [...] par la parodie de la lettre et par l'ironie sur l'esprit du drame romantique » (*Athæneum*, 253).

31. Le nom des Schlegel n'est cité qu'à cette occasion dans l'œuvre numérisée, mais cette remarque indique que Hugo avait pris connaissance de son *Histoire de la littérature ancienne et moderne*, traduite depuis 1829.

32. Molière utilise bien le dédoublement dans *Amphitryon* où Sosie, le valet d'Amphitryon, rencontre le dieu Mercure qui a pris son apparence. C'est une scène de dédoublement ironique où le serviteur essaie d'expliquer l'ambiguïté de la situation à son maître : « Je vous dis que croyant n'être qu'un seul Sosie, / Je me suis trouvé deux chez nous ; / Et que de ces deux moi, piqués de jalousie / L'un est à la maison, / Et l'autre est avec vous » (*Amphitryon*, acte II, sc. 1). Hugo lui-même, dans *Ruy Blas*, utilise le dédoublement et le quiproquo identitaire : Don Guritan se trouve avoir affaire à deux don César de Bazan (Act. IV, sc. V).

Mais Hugo relie Shakespeare à la Renaissance et à son prolongement baroque dont il saisit parfaitement les thèmes et les procédés : jeux de miroir, reflet, illusion : « Ces actions doubles sont en outre le signe du XVI^e siècle. Chaque époque a sa mystérieuse marque de fabrique. Les siècles ont une signature qu'ils apposent aux chefs d'œuvre et qu'il faut savoir déchiffrer et reconnaître. Le XVI^e siècle ne signe pas comme le XVIII^e. La renaissance était un temps subtil, un temps de réflexion. L'esprit du XVI^e siècle était au miroir ; toute idée de la renaissance est à double compartiment » (*Critique*, 380). Le dédoublement et le reflet créent un mode de vision ambiguë et trouble dont Pierre Schoentjes analyse les conséquences :

À côté de l'image du masque fréquent dans la littérature romantique, qui aime jouer sur les travestissements, il convient de signaler une autre image de l'ironie. Il s'agit de celle du miroir qui donne naissance à une série d'images de dédoublement et de multiplication. Le regard qui scrute le miroir conduit à l'image du double ; quand le miroir se brise, les morceaux reflètent une image fragmentaire qui dépasse les contours du modèle. Place-t-on deux miroirs face à face de telle sorte qu'ils se réfléchissent mutuellement, ils multiplieront à l'infini l'objet ou la personne qu'ils entourent. En combinaison avec des vitres transparentes, le miroir c'est encore le palais des glaces, qui est une des formes les plus intéressantes du labyrinthe. L'arabesque, qui est un fil d'Ariane se tordant dans un labyrinthe de foire où sont réfléchis ses entrelacs, relève du même champ (Schoentjes, 207)

Sans vouloir expliquer ni s'expliquer cette *réflexion* aux deux sens du mot, Hugo accepte les « idiosyncrasies » du poète en qui s'accomplit cette opération mystérieuse. Dans un passage brillamment ironique de *William Shakespeare* qui parodie le jugement porté sur Shakespeare par les critiques classiques, Hugo réclame finalement le droit de tout accepter d'« extravagant » venant des génies dont il parle et de Shakespeare en particulier :

Qu'il a de l'esprit celui qui trouve que Shakespeare n'a pas d'esprit ! Il s'appelle La Harpe, il s'appelle Delandine, il s'appelle Auger ; il est, fut et sera de l'Académie. *Tous ces grands hommes sont pleins d'extravagance, de mauvais goût et d'enfantillage.* Quel beau décret à rendre ! Ces façons-là chatouillent voluptueusement ceux qui les ont ; et, en effet, quand on a dit : Ce géant est petit, on peut se flatter qu'on est grand. Chacun a sa manière. Quant à moi, qui parle ici, j'admire tout, comme une brute [...] Gilles Shakespeare, soit. J'admire Shakespeare et j'admire Gilles. Falstaff m'est proposé, je l'accepte, et j'admire le *empty the jordan*. J'admire le cri insensé : un rat ! J'admire les calembours de Hamlet, j'admire les carnages de Macbeth, j'admire les sorcières, « ce ridicule spectacle, » j'admire *the buttock of the night*, j'admire l'œil arraché de Gloucester. Je n'ai pas plus d'esprit que cela. (*Critique*, 381-382).

Dans la préface de *Cromwell*, Hugo reconnaît néanmoins une ironie de situation concernant Shakespeare et le place dans l'ambiguïté du rire et des larmes en compagnie d'autres auteurs comiques : « À force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes. Ces Démocrites sont aussi des Héraclites. Beaumarchais était morose, Molière était sombre, Shakspeare mélancolique » (*Critique*, 18). Dans *William Shakespeare* Hugo constate dans le personnage d'Hamlet, victime de l'ironie du sort, une dissociation du moi qui correspond à ce que Friedrich Schlegel nomme « bouffonnerie transcendante » :

Hamlet n'est pas dans le lieu où est sa vie. Il a toujours l'air d'un homme qui vous parle de l'autre bord d'un fleuve. Il vous appelle en même temps qu'il vous questionne. Il est à distance de la catastrophe dans laquelle il se meut, du passant qu'il interroge, de la pensée qu'il porte, de l'action qu'il fait. Il semble ne pas toucher même à ce qu'il broie. C'est l'aparté d'un esprit plus encore que l'escarpement d'un prince. L'indécision en effet est une solitude. Vous n'avez même pas votre volonté avec vous. Il semble que votre moi se soit absenté et vous ait laissé là. Le fardeau de Hamlet est moins rigide que celui d'Oreste, mais plus ondoyant ; Oreste porte la fatalité, Hamlet le sort (*Critique*, 362).

Et, de cette dualité, il conclut à l'ironie du personnage : « Hamlet est formidable, ce qui ne l'empêche pas d'être ironique. Il a les deux profils du destin » (*Critique*, 362).

Un concept sans définition ?

Selon les spécialistes de l'ironie, les romantiques français n'ont pas conceptualisé l'ironie romantique. Pierre Schoentjes le commente ainsi :

L'ironie est absente de la réflexion théorique menée par les romantiques. L'exposé de la doctrine de cette école qui se retrouve dans les textes programmatiques comme « Préface de Cromwell » (1827) privilégie la notion de grotesque et ignore l'ironie [...]

L'absence du mot n'empêche pas les similitudes avec l'analyse des romantiques allemands. C'est à partir de constats semblables à ceux que faisaient Schlegel – les contradictions de l'existence, la proximité du sublime et du ridicule – que Victor Hugo élabore sa nouvelle vision de l'art en général et du drame en particulier. Il articule cependant sa réflexion autour d'autres catégories et pose d'autres accents ; ainsi la religion était étrangère au premier Schlegel, elle ne l'est pas à Hugo : « Le christianisme, écrit-il, amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le bien avec le mal, l'ombre avec la lumière. » Dans cette réflexion qui prend en compte le rôle de la providence, il existe une tendance manifeste à la synthèse et à l'harmonie fort éloignée des conceptions philosophiques de Schlegel, pour qui la tension entre les extrêmes ne doit être ni équilibrée ni à plus forte raison levée par l'art, mais simplement intégrée. Hugo s'appuie sur les antithèses quand, pour être au cœur des hommes où le sublime voisine avec le grotesque, il demande ce mélange particulier de comédie et de tragédie inspiré de Shakespeare. Ce qui est toutefois absent dans sa pensée, c'est l'ambiguïté, celle que précisément Schlegel cultive au plus haut degré (Schoentjes 119-120).

Il est néanmoins probable que Victor Hugo connaissait les théories de l'ironie romantique et s'est élevé contre celles qui risquaient d'engendrer le refus de l'empathie et l'absence de morale au nom du projet esthétique³³. Il écrit dans un passage des *Misérables* qui a des allures de contre-manifeste et vise Horace, Goethe et La Fontaine :

Ces penseurs oublient d'aimer. Le zodiaque réussit sur eux au point de les empêcher de voir l'enfant qui pleure. Dieu leur éclipe l'âme. C'est là une famille d'esprits, à la fois petits et grands. Horace en était, Goethe en était, La Fontaine peut-être ; magnifiques égoïstes de l'infini, spectateurs tranquilles de la douleur, qui ne voient pas Néron s'il fait beau, auxquels le soleil cache le bûcher, qui regarderaient guillotiner en y cherchant un effet de lumière [...] L'indifférence de ces penseurs, c'est là, selon quelques-uns, une philosophie supérieure. Soit ; mais dans cette supériorité il y a de l'infirmité. On peut être immortel et boiteux ; témoin Vulcain. On peut être plus qu'homme et moins qu'homme. L'incomplet immense est dans la nature. Qui sait si le soleil n'est pas un aveugle³⁴ ? » (*Roman II*, 963.)

Son opposition concerne aussi l'idéalisme athée à quoi aboutit une conception ironique du monde. Pour Kant, dont F. Schlegel était parti, le réel était un phénomène laissant l'homme incapable de saisir le fond des choses ; mais en transposant l'idéalisme sur les plans éthique et métaphysique, Kant et ensuite Hegel avaient établi des modes de conciliation entre

33. Ces idées sont dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1836) où Théophile Gautier plaide en faveur de l'art pour l'art. L'expression « art pour l'art » apparaît chez Benjamin Constant en 1803 après une conversation avec un élève de Schelling. Ce sont les membres du groupe d'Iéna qui ont fait passer le concept d'art (« Kunst ») dans le lieu de l'esthétique, non plus comme activité mais comme savoir (Le mot allemand *Kunst* vient de *können*, connaître).

34. Le jugement de Hugo recoupe celui de Mme de Staël en 1813 : « Goethe n'a plus cette ardeur entraînante qui lui inspira Werther ; mais la chaleur de ses pensées suffit encore pour tout animer. On dirait qu'il n'est pas atteint par la vie, et qu'il la décrit seulement en peintre : il attache plus de prix maintenant aux tableaux qu'il nous présente qu'aux émotions qu'il éprouve ; le temps l'a rendu spectateur » (*De l'Allemagne* t. I, 190).

le subjectif et l'objectif. Par la suite, Arthur Schopenhauer³⁵ renoua avec la tendance pessimiste de l'ironie romantique et affirma le mode de vision illusoire de façon irréductible du sujet par rapport au monde extérieur. Hugo ne s'y trompe pas qui attaque presque nommément Schopenhauer dans *Les Misérables* à travers son œuvre principale, *Le Monde comme volonté et représentation* dont il dénonce le nihilisme³⁶. Voici le texte de Hugo :

Une école métaphysique du nord, un peu imprégnée de brouillard, a cru faire une révolution dans l'entendement humain en remplaçant le mot force par le mot Volonté [...]

Quant à nous, qui pourtant au rebours de cette école ne rejetons rien a priori, une volonté dans la plante acceptée par cette école, nous paraît plus difficile à admettre qu'une volonté dans l'univers niée par elle.

Nier la volonté de l'infini, c'est à dire Dieu, cela ne se peut qu'à la condition de nier l'infini. Nous l'avons démontré.

La négation de l'infini mène droit au nihilisme. Tout devient « une conception de l'esprit ».

Avec le nihilisme pas de discussion possible. Car le nihiliste logique doute que son interlocuteur existe, et n'est pas bien sûr d'exister lui-même.

À son point de vue, il est possible qu'il ne soit lui-même pour lui-même qu'une « conception de son esprit » (*Roman II*, 410).

Cette condamnation cible, bien au-delà de Schopenhauer, l'idéalisme transcendantal allemand en son entier, la vision tragique du monde à laquelle celui-ci parvenait parfois et l'abstraction du réel qu'il implique ; le mot « école » en porte témoignage. Dans ce qui est le contraire d'un dialogue socratique, Hugo pousse à l'absurde les arguments de l'adversaire et par sa surenchère argumentative il en arrive à exprimer ironiquement la philosophie qu'il dénonce. Ce n'est plus le matérialisme des écrivains des Lumières, qu'il combat, mais une dématérialisation de l'homme qui lui permet, paradoxalement, d'en appeler à Dieu comme réponse.

II. 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 français³⁷. Elle s'y retrouve par le mystérieux

35. Arthur Schopenhauer (1788-1860). Son œuvre principale *Le Monde comme volonté et représentation* fut publiée en 1818, mais n'aura de succès qu'en 1859. Son idéalisme doit beaucoup à celui d'autres penseurs comme Kant, Fichte, Schelling et Hegel.

36. Jean-Marc Hovasse situe pendant l'exil la connaissance que Hugo a de cette œuvre : « Cette méthode de discussion avec des interlocuteurs fictifs, mais reconnaissables, qui se retrouve périodiquement dans *Les Misérables*, est le mode de construction de *Philosophie*, qui aborde les mêmes points (« combattez jusqu'à votre dernier souffle, et je suis avec vous, les religions, mais respectez la religion »). Ces interlocuteurs ont été depuis longtemps identifiés. Les premiers étaient les plus enragés parmi les exilés de Belgique, des îles anglo-normandes et de Londres, ceux qui comme Seigneuret, Déjacque ou Colfavru, avaient pour devise « ni Dieu ni maître » et faisaient de la religion l'ennemie mortelle de la démocratie. Il y avait aussi des philosophes et des penseurs que Hugo connaissait depuis longtemps comme Proudhon [...], Pierre Leroux, Auguste Comte et le Père Enfantin, ou dont il avait entendu parler par des articles publiés dans *L'Homme*, comme Feuerbach et Schopenhauer, réunis dans *Les Misérables* par leur appartenance à la même « école métaphysique du nord, un peu imprégnée de brouillard » (Hovasse, II, 622).

37. 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, 110).

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 opposition 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 (Schoentjes 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-même³⁸. 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). Dans *Les Feuilles d'automne*, 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 tel³⁹ : « 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 II*, 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

38. 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.

39. 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.

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 suicide⁴⁰. 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 Goethe⁴¹. 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 hugolienne n'ont pas cette valeur religieuse. Ils relèvent de l'ironie du sort, le plus

40. 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*.

41. 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).

« 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 mort⁴². *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 final⁴³. 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 nothing⁴⁴ (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.

42. 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.

43. 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.)

44. « 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).

À la fin du XVIII^e 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 antique⁴⁵. 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 Shakespeare⁴⁶. 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. II, 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 à son sens nouveau par Balzac dans *La Peau de Chagrin* en 1838⁴⁷. 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*, *Troilus 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'embranché 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).

45. 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).

46 . Lui, compose son unique roman, *Lucinde*, sous forme d'arabesques encadrant la partie centrale de confession.

47. « [...] 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).

Il s'est auparavant interrogé sur le fait que Shakespeare « a ce manquement 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 » (*Critique*, 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 architecturale⁴⁸ 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 désagréments 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 œuvre⁴⁹. 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

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 cadencée, tordue, branlante, scellée à deux piliers verdis et moussus, bizarrement couronnés d'un fronton d'arabesques indéchiffrables » (*Roman II*, 700).

49. Cette attitude réflexive empêche l'ironie d'être une simple attitude de jouissance esthétique.

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 critique⁵⁰ : « 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, 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 (Genette, 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 didactique⁵¹ : 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 rues⁵² » (*Roman I*, 543). Dans *Han d'Islande*, il pratique l'auto ironie en mettant en exergue du chapitre XV :

50. 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 préface 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).

51. 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).

52. 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.

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 contemporain⁵³ 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 passage⁵⁴.

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 dépens⁵⁵ :

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 sottise qu'il suffit de laisser parler pour en saisir la mauvaise foi.

III. 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 poème⁵⁶ : « Ô mes jeunes

53. 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.

54. 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*.

55. 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 ».

56. Cité aussi dans *Chantiers*, 41.

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 poète 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 dénouement 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 insouciantes 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, Goethe 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 trop⁵⁷ ».

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 :

57. 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).

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 fraîches 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 événement moitié d'histoire, moitié d'invention, qui faisait ressortir lui-même une grande conclusion morale, base de la composition (*Correspondance familiale 1*, 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 1*, 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 Tieck⁵⁸ : 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*⁵⁹ ? 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'Histoire⁶⁰. 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.

58. Un des six du Cercle d'Iéna, auteur de plusieurs contes fantastiques ironiques.

59. *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.

60. « 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. » (Kierkegaard, 251).

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 jeune⁶¹.

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 prostituée⁶². (Réponse à Saint-Marc de Girardin, 1845, *Politique*, 108)⁶³. C'est aussi le cas du bouffon, version parodique du beau, personnage risible de ce fait. Lorsque Friedrich Schlegel parle de « bouffonnerie transcendante », 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 Bohême 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

61. 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.

62. 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).

63. 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.

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 reparaisent. 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 » (lettre XXVIII, 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 moucheron 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 » (lettre XX, *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 pouvoir⁶⁴.

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 bain, 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

64. 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.

écouter son discours politique⁶⁵. 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 philosophie⁶⁶, 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 » (*Roman III*, 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 homme⁶⁷ » (*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 adverbiallement l'ironie quand il constate à la fin du roman que Thénardier, qu'il suit, est entré dans les égouts avec une clef⁶⁸ ; 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 !

65. « 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).

66. « 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).

67. C'est une des seules situations romanesques où Hugo recourt au thème de l'androgynie, 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. II.) C'est sous cet habit d'homme que Blanche, comme Éponine, sera tuée.

68. 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).

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 », *Roman II*, 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 sélective⁶⁹. 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 » (*Roman II*, 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 » (*Roman II*, 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 excellence⁷⁰ ?

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

69. 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.

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

cible, et leur célébration⁷¹. 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 hasard⁷². 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 » (*Roman II*, 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 » (*Roman II*, 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'économiste 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

71. Cette ambiguïté est très présente dans *Les Chansons des rues et des bois*, tout particulièrement dans « L'éternel petit roman », I, I, VI.

72. *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.

de dialogue socratique à interlocuteurs multiples qui vise aussi à s'interroger lui-même⁷³. 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 pensée⁷⁴ (*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*⁷⁵ » (*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 entrainé 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 :

73. 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.*

74. 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).

75. 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*.

« 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 eux⁷⁶ » (*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 graffitis⁷⁷ :

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 Goethe :

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 » (*Poésie I*, 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 universel⁷⁸. 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* :

76. Il est difficile de ne pas penser à la situation française à l'époque de l'énonciation en février 1859.

77. « 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.

78. 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).

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 universel⁷⁹ [...] (*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 martyr, 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 Voltaire⁸⁰ ! (« 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'infailibilité 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,

79. 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).

80. Tous ces noms ont été cités ensemble dans *William Shakespeare* comme symboles de la lutte pour l'égalité, la liberté, la science.

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-je⁸¹ ? » (*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 antithèses⁸² » (*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 publique⁸³ » (*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 » (*Roman II*, 272-273) ; quine voulu par Dieu car « dans cet événement, empreint de nécessité surhumaine, la part des hommes n'est rien » (*Roman II*, 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 »

81. 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).

82. 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).

83. 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.)

(*Roman II*, 276). De même, selon lui, « la révolution française est un geste de Dieu » (*Roman II*, 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 noème⁸⁴ 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 pique⁸⁵ » (*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 » (*Athenæum*, 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*⁸⁶, 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

84. Noème est synonyme de brève sentence conclusive.

85. 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.

86. 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).

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 noir⁸⁷ » (*Poésie IV*, 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 seizième 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

87. 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, Goethe et les ironistes du passé : « Et Goethe 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 ! / Shakespeare 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 cimetièr » (*Poésie IV*, 585).

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 chaos⁸⁸ », et d'en faire jaillir une *composition* libérée des clichés traditionnels et rassurants de l'« *opinion* qui prétendait pourtant nous protéger du chaos lui-même⁸⁹ ».

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'auteur⁹⁰. 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 certains⁹¹. Ils ont substitué à l'enchaînement diachronique des faits un structuralisme culturel

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

89. *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).

90. 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.

91. 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*

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'idéal⁹² » (CFL, t. IV, 1274).

Bibliographie succincte⁹³

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. Schlegel est resté, quant à lui, partisan de l'universel, même après sa conversion au catholicisme, et sans doute à cause d'elle.

92. Dans un article sur Anatole France et Goethe, 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.)

93. Œuvres citées de manière usuelle :

Victor Hugo, *Œuvres complètes*, sous la direction de Jacques Seebacher et de Guy Rosa, Robert Laffont, coll. « Bouquins », *Théâtre I, II, Roman I, II, III, Poésie I, II, III, IV, Histoire, Politique, Critique, Voyages, Correspondances familiales I, II, Chantiers, Océan*, 1985-1990, rééd. 2002.

Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique établie sous la direction de Jean Massin, au Club français du livre, 1967-1970 en 18 volumes. (Abréviation CFL.)

Correspondance, Paul Ollendorf et Albin Michel éditeurs, tomes I, II et III, IV, 1947-1952.

Ernst Behler, *Le premier romantisme allemand*, PUF, 1996.

Walter Benjamin, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Flammarion, coll. « Champs essais », 1986, rééd. 2008.

Marc Bonhomme, *Les figures du discours*, Seuil, col. « Mémo Lettres », 1998.

Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, Champion, 2005.

Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, Fayard, t. I, 2001, t. II, 2008.

Sören Kierkegaard, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, *Œuvres complètes*, t. II, L'Orante, P.H. Tisseau trad., 1975.

Alain Muzelle, *L'Arabesque La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenæum*, PUPS, 2006.

Blaise Pascal, *Provinciales*, Jean-Jacques Pauvert éd., 1964.

Platon, *Œuvres complètes*, traduction et notes L. Robin et M.-J. Moreau, Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 2 volumes, 1950.

Friedrich Schlegel, *Histoire de la littérature ancienne et moderne*, traducteur William Duckett, Th. Ballimore, Genève, 1829. (Gallica, numérisé.)

Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, H. Eichner éd., Paderborn, F. Schöningh, 1967, t. II, (*Lyceum*, 147-163, *Athenæum* (165-255), *Ideen* (256-272)).

Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, E. Behler, éd. Paderborn, München, Wien, Ferdinand Schöningh, 1958 (abrév. KFSA).

Friedrich Schlegel, 1794-1802. *Seine prosaische Jugendschriften*. Heraus gegeben von J. Minor, 2 vol. Vienne, 1906.

Friedrich Schlegel, *Fragments*, traducteur Charles Le Blanc, Corti, 1996.

Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, coll. « Points », 2001.

Madame de Staël, *De l'Allemagne*, GF-Flammarion, 2012, t. I et II.

Outil numérique : *Frantext*, ATILF, CNRS, Université de Lorraine, accès libre et par abonnement.

Annexe

Corpus d'énoncés concernant le mot « ironie » et ses dérivés, les mots « antithèse », « antiphrase » et « antinomie ».

I. *ironie*

Lettre à Adèle du 16 février 1822

« Tu as douté de moi ce soir, Adèle, et tu as exprimé ces doutes désolants d'une manière bien cruelle, tu m'as dit à moi, Adèle, à moi qui t'adore, dont la vie est dans ta vie, dont l'âme est dans ton âme, tu m'as dit ce que seul j'aurais peut-être le droit douloureux de te dire, ces quatre mots impitoyables : *Tu ne m'aimes pas*. Ces paroles dans ta bouche me déchirent comme l'**ironie** la plus amère, et j'ajouterais la plus froide ingratitude, s'il était possible que tu fusses ingrate envers moi », *Correspondance familiale et écrits intimes 1*, 310.

Lettre à Adèle du 2 mars 1822

« Si cette lettre te semble triste, tu me diras peut-être que tu attribues cela à ce que tu m'as parlé de mes affaires, mais que tu ne m'en entretiendras plus, &c. je te prévient que cette amère **ironie** ne ferait que m'affliger davantage, tu dois savoir que c'est un plaisir, et un bonheur pour moi que de suivre tes conseils ; ils me seront toujours précieux et chers », *Correspondance familiale et écrits intimes 1*, 321.

Préface de Cromwell, 1827

« À force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante **ironie**, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément tristes. Ces Démocrites sont aussi des Héraclites. Beaumarchais était morose, Molière était sombre, Schakspeare mélancolique », *Critique*, 18.

Les Voix intérieures, 1837

« Chacun, qu'il doute ou qu'il nie,
Lutte en frayant son chemin ;
Et l'éternelle harmonie
Pèse comme une **ironie**
Sur tout ce tumulte humain ! » *Poésie 1*, 865.

« Tu souffres cependant ! toi sur qui l'**ironie**
Épuise tous ses traits,
Et qui te sens poursuivre, et, par la calomnie,
Mordre aux endroits secrets ! » *Poésie 1*, 905.

Les Chants du crépuscule, 1840

« 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 1*, 728.

« Tout était profané dans la cloche bénie.
La rouille s'y mêlait, autre amère **ironie** !
Sur le nom du Seigneur l'un avait mis son nom !
Où le prêtre dit oui, l'autre avait écrit non !
Lâche insulte ! affront vil ! vain outrage d'une heure
Que fait tout ce qui passe à tout ce qui demeure ! » *Poésie 1*, 771.

« [...] Mais tout ce que grava dans leur bronze souillé
Le passant imbécile avec son clou rouillé,
L'**ironie** et l'affront, les mots qui perdent l'âme [...] » *Poésie 1*, 775.

Les Rayons et les ombres, 1840

« Foule qui répands sur nos rêves
Le doute et l'**ironie** à flots,
Comme l'océan sur les grèves
Répand son râle et ses sanglots,
L'idée auguste qui t'égaie
A cette heure encore bégaie ;
Mais de la vie elle a le sceau !
Ève contient la race humaine,
Un œuf l'aiglon, un gland le chêne !
Une utopie est un berceau ! » *Poésie I*, 924.

« 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 », *Poésie I*, 941.

« On a pavé la route âpre et mal aplanie,
Où, dans le sable pur se dessinant si bien,
Et de sa petitesse étalant l'**ironie**,
Son pied charmant semblait rire à côté du mien ! » *Poésie I*, 1011.

Hernani, Acte III, scène 4, 1830

« Hernani
– Va, si jamais le ciel à mon sort qu'il renie
Souriait... n'y crois pas ! Ce serait **ironie**.
Épouse le duc ! » *Théâtre I*, 600.

Le Rhin, 1842

Lettre XX (23 août 1838)

« Pendant que les avocats déclament sur le tréteau politique, pendant que les rhéteurs pérorent sur le tréteau scolastique, moi [G-] je vais dans les prés, je catalogue des moucheron 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'essouffant sur sa grosse caisse, ce Bobino, ce Bobèche, cette **ironie** ! » *Voyages*, 140.

Lettre XXI (août 1838)

« En parlant ainsi, le petit bossu avait un air inexprimable. L'**ironie**, c'est le visage même du diable », *Voyages*, 196.

Lettre XXVI (octobre 1838)

« Que de choses il peut y avoir dans un *ah* ! Je n'oublierai jamais celui-là. Il y avait de la surprise, de la colère, du mépris, de l'indignation, de la raillerie, de l'**ironie**, de la pitié, un regret profond et légitime de mes thalers et de mes silbergrossen, et, en somme, une certaine nuance de haine », *Voyages*, 254.

Lettre XXVI (octobre 1838)

« Non, jamais l'**ironie** ne sortira de ma bouche en présence de ces penseurs [ceux du catholicisme et du protestantisme] et de ces sages qui ont souffert pour ce qu'ils ont cru le bien et le vrai [...] » *Voyages*, 267.

Lettre XXVIII (octobre 1838)

« La mort, qui a passé sur ce rire [celui de Perkeo, bouffon de Frédéric I de Prusse], en a ôté la facétie et n'y a laissé que l'**ironie**. Il semble que la statue de Perkeo raille celle de Charlemagne », *Voyages*, 301.

Napoléon le petit, 1852.

« 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 entrant 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** –, et le lendemain, ou trois mois après, ou un an plus tard, quelque chose tombait sur la surface du globe, ou quelque chose surgissait. » *Histoire*, 92.

Ibid.

« Parlons sérieusement. Car l'**ironie** pèse dans ces matières tragiques. » *Histoire*, 103.

Ibid.

« Ayons foi ! affirmons : l'**ironie** de soi-même est le commencement de la bassesse », *Histoire*, 150.

Châtiments, 1853

« La voix alors devint âpre, amère, stridente,
Comme le noir sarcasme et l'**ironie** ardente ;
C'était le rire amer mordant un demi-dieu », *Poésie II*, 133.

L'Âne, écrit en 1853, publié en 1880

« Ce combat des penseurs est sublime. – À merveille.
[...] « Soit. On lutte, on s'acharne, assaut, mêlée à mort !
Et la science pique et la sagesse mord ;
Que reste-t-il au cœur, la bataille finie ?
Hélas ! la nudité d'une immense **ironie** [...] » *Poésie III*, 1056.

« Que tu jures par Locke ou bien par Saint Mathieu,
Homme, athée en ta foi comme en ton **ironie**,
Tu crois qu'un ciel s'éteint dès qu'un prêtre le nie,
Imbécile ! ou qu'après ton choc voltairien
Le monde est en poussière et qu'il n'en reste rien », *Poésie III*, 1075.

« L'homme, au besoin, funèbre et lamentable jeu,
Fait de son ineptie une **ironie** à Dieu ;
Il rit : – Hein, créateur, dit-il, sommes-nous bêtes ! – » *Poésie III*, 1094.

Les Contemplations, 1856

« Ne les [les morts] attristons point par l'**ironie** amère », *Poésie II*, 409.

« Une petite mare est là, ridant sa face,
Prenant des airs de flot pour la fourmi qui passe,
Ironie étalée au milieu du gazon,
Qu'ignore l'océan grondant à l'horizon », *Poésie II*, 454.

« Sourds [les pleurs] à l'hymne des bois, au sombre cri de l'orgue,
Chacun d'eux est un champ plein de cendre, une morgue
Où pendent des lambeaux,
Un cimetière où l'œil des frémissants poètes
Voit planer l'**ironie** et toutes ses chouettes,
L'ombre et tous ses corbeaux », *Poésie II*, 477.

« Nier l'Être ! à quoi bon ? L'**ironie** âpre et noire
Peut-elle se pencher sur le gouffre et le boire,
Comme elle boit son propre fiel », *Poésie II*, 510.

« O douleur ! clef des cieux ! l'**ironie** est fumée », *Poésie II*, 511.

La Légende des siècles, 1^{ère} série, 1859

« Donc, César vous [les mercenaires suisses du baron d'Empire Madruce] 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 », *Poésie II*, 779.

Les Misérables, 1862

« Mais à mesure que sa jeunesse s'éteignait, il [Tholomyès] allumait sa gaîté ; il remplaçait ses dents par ses lazzi, ses cheveux par la joie, sa santé par l'**ironie**, et son œil qui pleurait riait sans cesse », *Roman II*, 99.

« *Iron* est un mot anglais qui veut dire fer. Serait-ce de là que viendrait **ironie** ? » *Roman II*, 99.

« Un pli triste, qui ressemblait à un commencement d'**ironie**, ridait sa joue droite. » *Roman II*, 119.

« [...] il se fit soudain en lui [Jean Valjean] cette espèce de mouvement indescriptible qu'aucun homme n'éprouve plus de deux ou trois fois dans sa vie, sorte de convulsion de la conscience qui remue tout ce que le cœur a de douteux, qui se compose d'**ironie**, de joie et de désespoir et qu'on pourrait appeler un éclat de rire intérieur » *Roman II*, 178.

« [...] Waterloo. Triomphe des médiocres, doux aux majorités. Le destin consentit à cette **ironie** », *Roman II*, 274.

« Il lui [Thénardier] restait deux choses dans les mains, une **ironie**, le chiffon de papier signé *Fantine*, et une consolation, les quinze cents francs », *Roman II*, 337.

« Ainsi, pour donner un exemple, la popularité de mademoiselle Mars dans ce petit public d'enfants orageux était assaisonnée d'une pointe d'**ironie**. Le gamin l'appelait mademoiselle Muche », *Roman II*, 459.

« [...] groupe [les émigrés] qui regardait la France avec humeur et que la France regardait avec **ironie** [...] » *Roman II*, 493.

« Il [Grantaire] vivait avec **ironie** », *Roman II*, 521.

« 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.

« 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.

« [...] étant, et nous employons ici les mots sans la moindre **ironie** et dans leur acception la plus sérieuse, étant, nous l'avons dit, espion [Javert], comme on est prêtre », *Roman II*, 1043.

William Shakespeare, 1864

« 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.

« Derrière le personnage équestre, Cervantès crée et met en marche le personnage asinal. Enthousiasme entre en campagne, **Ironie** emboîte le pas », *Critique*, 281.

« Des écoliers charbonnent sur la muraille, tantôt par admiration, tantôt par **ironie**, des vers connus, entre autres le singulier vers iambique en un seul mot de Phrynichus [...] » *Critique*, 308.

« 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.

« Leur œuvre [celle de Jésus et celle de Voltaire] 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.

« Pas une sympathie ne lui manque ; elle [la foule] a en elle tout le clavier, depuis la passion jusqu'à l'**ironie**, depuis le sarcasme jusqu'au sanglot », *Critique*, 396.

« Pas plus tard qu'au mois de janvier dernier, un spirituel journal de Londres, avec une **ironie** accentuée d'indignation, se demandait lequel est le plus célèbre, en Angleterre, de Shakespeare ou de « M. Calcraft, bourreau [...] » *Critique*, 424.

Les Chansons des rues et des bois, 1865

« Ici l'on sent, dans l'harmonie,
Tout ce que le grand Pan caché
Peut cacher de vague **ironie**
Au bois sombre où rêve Psyché », *Poésie II*, 868.

« Ton **ironie** est amère,
Mais elle se trompe, ami,
Dieu compte avec l'éphémère,
Et s'appuie à la fourmi », *Poésie II*, 1005.

Lettre à Albert Lacroix du 21 janvier 1866

« Être condamné [Lacroix] pour ce sénateur [Proudhon], c'est perdre sa cause deux fois, devant les juges que je méprise, et devant la démocratie que je défends et que je sers. C'est là le sens, bien clair, de mon **ironie** : *magnifique opération* », CFL, t. XIII, 754.

Les Travailleurs de la mer 1866

« Cette conservation de la machine avait on ne sait quoi de dérisoire et ajoutait l'**ironie** à la catastrophe. » *Roman III*, 199.

« Lugubre **ironie** finale. Dans cet écueil d'où Gilliatt avait compté sortir triomphant, Clubin mort venait de le regarder en riant », *Roman III*, 294.

Mille francs de récompense 1866

« Le baron de Puencarral
Une fortune immense m'est venue. Pourquoi ? Quelle **ironie** ! » *Théâtre II*, 788.

Mangeront-ils ? 1867

« Aïrolo
– [...] Dès que j'aurais pris goût à me revoir vivant,
Vous me ressaisiriez. C'était une **ironie**,
Brute ! » *Théâtre II*, 513.

L'Homme qui rit, 1869

« Il [le patron de la *Matutina*] se tint un peu en arrière les coudes serrés aux hanches, les mains écartées, la tête penchée sur l'épaule, l'œil ouvert, le sourcil haut, un coin de lèvres souriant, ce qui est l'attitude de la curiosité, quand elle flotte entre l'**ironie** et le respect », *Roman III*, 407.

« Éclairer l'ouverture inexorable [l'écueil], avertir de l'inévitable, pas de plus tragique **ironie**. » *Roman III*, 426.

« Il est désagréable de voir les gens pratiquer l'obstination. On n'aime pas ces façons de Régulus, et dans l'opinion publique quelque **ironie** en résulte », *Roman III*, 475.

« Josiane était en tout, par la naissance, par la beauté, par l'**ironie**, par la lumière, à peu près reine », *Roman III*, 487.

« Du reste, un commencement d'**ironie**, qui cinquante ans plus tard sera la philosophie, s'ébauche dans la littérature [en 1705 en Angleterre], et le Tartuffe protestant est démasqué par Swift, de même que le Tartuffe catholique a été dénoncé par Molière », *Roman III*, 500.

« Les rois n'aiment pas qu'on prétende être grand autour d'eux. L'**ironie** à qui n'est pas eux les charme », *Roman III*, 512.

« Toute la parodie, qui aboutit à la démence, toute l'**ironie**, qui aboutit à la sagesse, se condensaient et s'amalgamaient sur cette figure [celle de Gwynplaine] [...] » *Roman III*, 532.

« [...] les hommes venaient confronter à ce modèle du sarcasme idéal l'exemplaire d'**ironie** que chacun a en soi [...] » *Roman III*, 533.

« Il y avait eu abus de confiance dans l'immensité, et l'**ironie** obscure mêlée aux choses s'était arrangée de telle sorte qu'elle avait compliqué ce triomphe loyal, l'enfant perdu Gwynplaine redevenant Lord Clancharlie, d'une victoire venimeuse, qu'elle avait fait méchamment une bonne action, et qu'elle avait mis la justice au service de l'iniquité », *Roman III*, 646.

« Tu [Gwynplaine] as l'**ironie**, mais j'ai [Tom-Jim-Jack] ma canne », *Roman III*, 704.

« L'**ironie** fait face à l'agonie », *Roman III*, 742.

« 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 [...] » *Roman III*, 759.

L'Année terrible 1872

« Il [le premier venu] est sa propre insulte et sa propre **ironie** », *Poésie III*, 10.

« [...] **Ironie** idiote, anathèmes farouches,
Ô reste de salive encore blanchâtre aux bouches
Qui crachèrent au front du pâle Jésus-Christ,
[...]
Pierre éternellement jetée à tout proscrit,
Acharnez-vous, soyez les bien venus ; outrages », *Poésie III*, 143.

Lettre à Auguste Vacquerie, du 16 mai 1869

« Toutes les étincelles de l'**ironie** se mêlent aux profondes étoiles de la pensée et de l'idéal », CFL, t. XIV, 1274.

Lettre à Albert Koemfen 1869

« Dites-lui, que dans un journal [le Temps] qui, je ne sais pourquoi, m'est hostile (Nefftzer peut-être excepté), je sens le prix de sa vaillante sympathie si noblement et si spirituellement affirmée, son **ironie** charmante aux juges terribles a eu un si grand succès parmi nos proscrits républicains de l'archipel [...] » *Correspondance*, Ollendorf, t. III, 206.

Quatrevingt-Treize, 1874

« Ils [Robespierre et Marat] continuèrent sur un ton de causerie dont la lenteur accentuait la violence des répliques et des ripostes, et ajoutait on ne sait quelle **ironie** à la violence », *Roman III*, 879.

Actes et Paroles I, 1841-1851

Le Droit et la loi, VII (juin 1875)

« Injure, **ironie**, sarcasme, et ça et là la calomnie », *Politique*, 80.

Réponse de M. Victor Hugo au discours de M. Saint-Marc Girardin (16 janvier 1845)

« Que le poète et le penseur achèvent de rendre de plus en plus sainte et vénérable aux yeux de la foule, trop prompte à l'**ironie** et à l'insouciance, cette pure et noble compagne de l'homme [la femme] [...] », *Politique*, 108.

Réponse de M. Victor Hugo au discours de M. Sainte-Beuve (27 février 1845)

« Ce sont là de ces enthousiasmes sur lesquels Voltaire et l'**ironie** ont passé », *Politique*, 119.

La Famille Bonaparte (14 juin 1847)

« Depuis quinze ans, on a traité avec quelque dédain et quelque **ironie** tout cet ordre de sentiments [...] » *Politique*, 138.

Le Suffrage Universel (20 mai 1850)

« Enfin, par une hypocrisie qui est en même temps une suprême **ironie**, et qui, du reste, complète admirablement l'ensemble des sincérités régnantes, lesquelles appellent les proscriptions romaines amnisties, et la servitude de l'enseignement liberté [...] » *Politique*, 248.

La Liberté de presse (9 juillet 1850)

« Entre ces deux murailles, double enceinte construite autour de la pensée, on disait à la presse : Tu es libre ! (On rit.) Ce qui ajoutait aux satisfactions de l'arbitraire les joies de l'**ironie**. (Nouveaux rires.) » *Politique*, 256.

Actes et Paroles III, 1870-1876

« Aux Cinq Rédacteurs-fondateurs du *Rappel* » (25 avril 1869)

« Quant aux hydres pour de bon, le césarisme en est une, l'**ironie** les consterne », *Politique*, 621

« Aux Cinq Rédacteurs-fondateurs du *Rappel* » (25 avril 1869)

« Surtout quand l'**ironie** est un appel à la lumière », *Politique*, 621.

« Aux Cinq Rédacteurs-fondateurs du *Rappel* » (25 avril 1869)

« Souvenez-vous du coq chantant sur le dos du tigre. Le coq, c'est l'**ironie**. C'est aussi la France », *Politique*, 621.

« Aux Cinq Rédacteurs-fondateurs du *Rappel* » (25 avril 1869)

« Le dix-huitième siècle a mis en évidence la souveraineté de l'**ironie** », *Politique*, 621.

Pour Cuba (1870)

« En attendant, elle [Cuba] elle saigne et souffre. Et, comme si l'**ironie** devait toujours être mêlée aux tortures, il semble qu'on entrevoit on ne sait quelle raillerie dans ce sort féroce [...] » *Politique*, 642.

« Aux Rédacteurs du *Rappel* » (31 octobre 1871)

« Nos déchirements et nos divisions lui [à l'étranger] donnent le droit insolent d'**ironie** », *Politique*, 827.

Obsèques de Frédéric Lemaître (29 janvier 1876)

« De là sa toute-puissance [Frédéric Lemaître] ; car l'épouvante et la pitié sont d'autant plus tragiques qu'elles sont mêlées à la poignante **ironie** », *Politique*, 902.

L'Amnistie au Sénat (22 mai 1876)

« Et parce que je dis cela, j'entends des cris de malédiction. Et, ce qui est pire, des paroles d'**ironie** », *Politique*, 919.

L'Art d'être grand-père, 1877

« 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 », *Poésie III*, 748.

La Légende des siècles, Nouvelle série, 1877

« [...] Et la blême **ironie** autour de cette fosse [la tombe de Halley],

Voleta quelque temps, étant chauve-souris [...] », *Poésie III*, 427.

« Nous [les peuples qui vont vers de nouveaux équilibres] ne sommes plus ceux qui riaient à la face

De l'ombre impénétrable où tout rentre et s'efface,

Qui faisaient le mal sans frayeur,

Qui jetaient au cercueil ce cri : Va-t-en ! je nie !

Et mettaient le néant, le rire et l'**ironie**

Dans la pelle du fossoyeur », *Poésie III*, 469.

Les Quatre Vents de l'esprit, 1881

« C'est bien ; puisqu'au sénat, puisqu'à la pourriture,

Tu [Proudhon] poses, calme, altier, fier, ta candidature,

Puisque tu tends la main à l'argent de César,

Puisque ta conscience est cotée au bazar,

Puisque tu prends ton rang dans la honte infinie,

Ne te gêne pas, jette au peuple l'**ironie** », *Poésie III*, 1168.

Ibid.

« Vous [Gallus] m'avez pris la joie et donné l'**ironie**,

Duc, j'avais le sommeil, je vous dois l'insomnie », *Poésie III*, 1284.

« Comprenant l'**ironie**, ils [Caton et Brutus] murmuraient : assez ! » *Poésie III*, 1329.

Histoire d'un crime 1877-1878

« Peu à peu cependant, cette confiance diminua ; l'**ironie** s'effaça devant l'étonnement ; l'étonnement se changea en stupeur. » *Histoire*, 351.

« 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*. » *Histoire*, 405.

« 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

La Légende des siècles, Dernière série, 1883

« Sur l'homme dans l'ignominie

Ils [les sceptiques] jetaient leur rude gaîté,

Sachant que c'est à l'**ironie**

Que commence la liberté », *Poésie III*, 650.

Actes et Paroles IV, 1876-1885

Discours pour Voltaire (30 mai 1878)

« Il [Voltaire] a vaincu la violence par le sourire, le despotisme par le sarcasme, l'infailibilité par l'**ironie**, l'opiniâtreté par la persévérance, l'ignorance par la vérité », *Politique*, 987.

Choses Vues Le temps présent III

1848 Visite à l'Ancienne Chambre des Pairs (mars-avril 1848)

« Le peuple tient de l'enfant. Il charbonne volontiers sa colère, sa joie et son **ironie** sur les murs », *Histoire*, 1033.

1848 (novembre-décembre 1848)

« Le sourire est la meilleure arme contre cette sorte d'audaces [les coups d'état] et la violence se déconcerte devant l'**ironie** », *Histoire*, 1115.

Choses Vues Le temps présent IV

1849 (18 janvier 1849)

« Tout le monde riait, lui aussi, l'assemblée par **ironie**, lui [Boulay de la Meurthe] de bonne foi », *Histoire*, 1178.

1849 (mars 1849)

« Âpre, dur, sérieux [Blanqui], ne riant jamais, payant le respect par l'**ironie**, l'admiration par le sarcasme, l'amour par le dédain, et inspirant des dévouements extraordinaires », *Histoire*, 1203.

Choses Vues Le temps présent V

Tapner (12 décembre 1855)

« La physionomie était jeune et grave ; les yeux fermés dormaient ; seulement un peu d'écume, assez épaisse pour que le plâtre en eût gardé l'empreinte, soulevait un coin de la lèvre supérieure, ce qui finissait par donner à cette face, quand on la regardait longtemps, une sorte d'**ironie** sinistre », *Histoire*, 1303.

Dieu, 1855

« L'aurore, ô cieus profonds, serait une **ironie** ! » *Poésie IV*, 585.

« Puis ces voix s'éteignaient comme le vague son

Qui n'est plus la parole et devient le frisson.

Noirs discours ! L'**ironie** y grinçait dans le râle [...] », *Poésie IV*, 586.

« Oh ! percer la matière horrible d'outre en outre !

Faire à travers le bien, le mal, l'onde et le feu,

L'homme, l'astre et la bête, une trouée à Dieu !

Qui le pourra ? personne. Oh ! tout n'est qu'**ironie**.
Sage celui qui doute et fort celui qui nie ! » *Poésie IV*, 636.

« L'être fait pour l'extase et la soif infinie
Devient sarcasme, rire, ignorance, **ironie** ;
Il n'a plus rien de saint, il n'a plus rien de cher ;
Et sa tête de mort apparaît sous sa chair », *Poésie IV*, 703.

II. *ironies*

Notre-Dame de Paris 1831

« C'étaient des rires, des **ironies**, des humiliations sans fin », *Roman I*, 670.

Le Rhin 1842

Conclusion VII ((juillet 1841)

« 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 », *Voyages*, 40.

L'Âne, écrit en 1853, publié en 1880

« – 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.

Les Misérables, 1862

« [...] les plus hauts monuments de la civilisation humaine acceptent ses **ironies** [Paris] et prêtent leur éternité à ses polissonneries », *Roman II*, 469.

William Shakespeare, 1864

« Il existe en littérature et en philosophie des Jean-qui-pleure-et-Jean-qui-rit, des Héraclites masqués d'un Démocrite, hommes souvent très grands, comme Voltaire. Ce sont des **ironies** qui gardent leur sérieux, quelquefois tragique », *Critique*, 408.

« Toutes les émotions les plus pathétiques du drame, toutes les **ironies** et les profondeurs de la comédie, toutes les analyses du roman, toutes les intuitions de l'histoire, sont dans l'œuvre surprenante construite par ce vaste et agile architecte [Alexandre Dumas] », *Critique*, 844.

La Légende des siècles, Nouvelle série, 1877

« Tout à coup, au milieu des psaumes, des sermons,
Des hymnes, des chansons, des cris, des **ironies**,
Quelque chose à travers les brumes infinies
Semble apparaître au seuil du ciel, et l'on croit voir
Un point confus blanchir au fond du gouffre noir,
Comme un aigle arrivant dont grandit l'envergure [...] » *Poésie III*, 481.

Choses Vues, Le Temps présent II

Affaire du Duc de Praslin (août 1947)

« Le mari fait obstacle à la femme, la femme fait obstacle au mari. **Ironies**, amertumes, colères, querelles », *Histoire*, 985.

III. *ironique*

Notre-Dame de Paris, 1831

« 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.

« Quand Claude Frollo et Quasimodo sortaient ensemble [...] plus d'une mauvaise parole, plus d'un fredon **ironique**, plus d'un quolibet insultant les harcelait au passage [...] » *Roman I*, 610.

« L'instinct de sa haute intelligence lui [Claude Frollo] en faisait deviner une non moins haute sous le bonnet fourré du compère Tourangeau, et en considérant cette grave figure, le rictus **ironique** que la présence de Jacques Coictier avait fait éclore sur son visage morose s'évanouit peu à peu, comme le crépuscule à un horizon de nuit », *Roman I*, 613.

« Le coup d'œil du prêtre n'avait rien de moqueur et d'**ironique** ; il était sérieux, tranquille et perçant », *Roman I*, 675.

Les Feuilles d'automne 1831 « Ce siècle avait deux ans ... »

« S'il me plaît de cacher l'amour et la douleur
Dans le coin d'un roman **ironique** et railleur [...] » *Poésie I*, 566.

Les Voix intérieures, 1837

À un Riche
« Ce splendide séjour sur ton cœur, sur ta vie,
Jette une ombre **ironique**, et rit en écrasant
Ton front terne et chétif d'un cadre éblouissant », *Poésie I*, 867.

Les Rayons et les ombres, 1840

« Et vous a-t-il trouvé [Molière], vous le spectre cynique [le faune],
Moins triste, moins méchant, moins froid, moins **ironique**,
Alors qu'il comparait, s'arrêtant en chemin,
Votre rire de marbre à notre rire humain », *Poésie I*, 1023.

Le Rhin 1842

Lettre IV (29 juillet 1838)

« [...] un carillon fin, léger, cristallin, fantastique, aérien, qui a éclaté brusquement dans cette nuit noire, nous annonçant la Belgique, cette terre des étincelantes sonneries, et prodiguant sans fin son badinage moqueur, **ironique** et spirituel, comme s'il reprochait à mes deux lourds voisins leur stupide bavardage », *Voyages*, 41.

Lettre IX (6 août 1838)

« Sur le dos de cet aigle, comme par un triste et **ironique** pressentiment, le sculpteur du dixième siècle avait étendu une chauve-souris d'airain à face humaine, qui est là comme clouée et sur laquelle s'appuie maintenant le livre du lutrin », *Voyages*, 65.

Lettre XV (août 1838)

« Mais il a fallu me résigner à ne rien voir et à ne rien entendre que le sifflement **ironique** d'un merle des rochers perché je ne sais où », *Voyages*, 113.

Lettre XXI (août 1838)

« Comme il cherchait à approfondir le sens lugubrement **ironique** de cette inscription, la porte s'ouvrit lentement, le cheval entra, et Pécopin fut comme un homme qui passe brusquement du plein soleil de midi dans une cave », *Voyages*, 191.

Lettre XXII (15 septembre 1838)

« Le faiseur de vers, – le poète, si vous voulez, – était un gaillard classique, philosophe, constitutionnel, **ironique** et voltairien qui se plaisait à saper, comme il disait, *les préjugés*, c'est à dire les à insulter, tout en répétant des lieux communs contre des vieilleries, beaucoup de choses graves, mystérieuses et saintes que les hommes respectent », *Voyages*, 209.

Lettre XXVI (octobre 1838)

« De pareilles émotions l'ont maigri ; mais il [l'homme à la brouette] n'en vient pas moins là chaque jour, avec la conscience du devoir accompli, à ce débarcadère **ironique**, à cette station dérisoire, regarder l'eau du Rhin couler, les voyageurs passer et l'auberge voisine s'emplier », *Voyages*, 258.

Lettre à G. d'Eichtal du 26 octobre 1849

Peu à peu le jour se fait, et notre siècle, d'abord si incrédule et si **ironique**, commence, grâce aux efforts courageux de ceux qui pensent, à s'accoutumer à la clarté de l'avenir », CFL, t. VII, 759.

Les Contemplations 1856

Livre I, 6, *La vie aux champs*

« On parle, on cause, on rit surtout ; – j'aime le rire,
Non le rire **ironique** aux sarcasmes moqueurs,
Mais le doux rire honnête ouvrant bouches et cœurs,
Qui monte en même temps des âmes et des perles. – » *Poésie III*, 262.

L'Âne, écrit en 1853, publié en 1880

« On vide sur l'amas des rouages horribles
D'effrayants sacs de mots qu'on appelle les bibles,
[...] Le diable est au grenier, qui voit par un judas ;
À mesure qu'aux trous des cribles, noire ou blanche,
La mouture en poussière aveuglante s'épanche,
La mort la jette au vent, **ironique** meunier [...] », *Poésie II*, 1049.

« L'almanach [le livre portatif] grimpe droit à l'azur, court, descend,
Monte, ôte à saint Michel son nimbe, va chassant
Saint Médard de son ciel, saint Pierre de sa loge,
Extermine Turnèbe, Arnobius, Euloge,
Moïse, Bossuet et l'abbé de Corbeil,
Et casse Josué, gendarme du soleil ;
Et c'est fini, voilà la Légende dorée
Croulant sous l'**ironique** et splendide empyrée [...] », *Poésie III*, 1055.

Les Misérables 1862

« Donc, étant **ironique** et chauve, il [Tholomyès] était le chef » *Roman II*, 99.

« Le gamin de Paris est respectueux, **ironique** et insolent. » *Roman II*, 466.

« Il [Grantaire] était d'ailleurs lui-même composé de deux éléments en apparence incompatibles. Il était **ironique** et cordial », *Roman II*, 522.

William Shakespeare 1864

Deuxième partie Livre II, v

« Hamlet est formidable, ce qui ne l'empêche pas d'être **ironique**. Il a les deux profils du destin », *Critique*, 362.

Deuxième partie Livre V, II

« La poésie dégage de l'héroïsme. M. Royer-Collard, cet ami original et **ironique** de la routine, était à tout prendre un sagace et noble esprit », *Critique*, 390.

Lettre à Alfred Asseline du 27 juillet 1866

« Ton apostrophe à Calcraft est d'une haute et **ironique** éloquence », CFL, t. XIII, 798.

Les Travailleurs de la mer 1866

« C'est une joie **ironique** pour l'intelligence combattante de constater la vaste stupidité des forces furieuses aboutissant à des services rendus, et Gilliat sentait cet immémorial besoin d'insulter son ennemi, qui remonte aux héros d'Homère », *Roman III*, 273.

Mangeront-ils ? 1867

Acte II, scène III

« Il [le roi] s'avance lentement sur le devant de la scène, pensif. Mess Tityrus, **ironique**, l'observe en arrière », *Théâtre II*, 514.

Actes et Paroles I, 1841-1851

Discours de réception à l'Académie (2 juin 1841)

« Après avoir dégagé la ligne principale de l'œuvre [celle de Népomucène Lemercier], permettez-moi d'en signaler, quelques détails saillants et caractéristiques : cette comédie de la révolution portugaise, si vive, si spirituelle, si **ironique** et si profonde [...] », *Politique*, 99.

L'Homme qui rit, 1869

« Destinée **ironique**, l'âme cette chose céleste, il la tenait, il l'avait dans sa main, c'était Dea ; le sexe, cette chose terrestre, il l'apercevait au plus profond du ciel, c'était cette femme », *Roman III*, 593.

Lettre à Auguste Vacquerie du 20 janvier 1870

« Une page de vous, c'est la vérité en pleine lumière, on ne sait quoi d'**ironique** et de fier dans la plénitude du bon sens supérieur, c'est de la haute politique et de la haute raison », CFL, t. XIV, 1292.

Choses Vues Journal de ce que j'apprends chaque jour

1847 (novembre 1847)

« Le ciel éclatant et joyeux nous est **ironique** », *Histoire*, 654.

Choses Vues Le Temps présent III

Louis-Philippe en exil (mars, avril, mai 1848)

« En bas de la réclamation émanée de Louis-Philippe se trouvait une liste singulière d'objets perdus. Note évidemment **ironique** et qu'on suppose avoir été écrite par quelque mystificateur républicain. Cette note était ainsi conçue : *Je réclame en outre un paquet de cure-dents, deux vieux caleçons, un gilet de flanelle, mes pantalons et une paire de bretelles* », *Histoire*, 1035.

1849 (1^{er} janvier 1849)

« Béranger est toujours le même ; spirituel, **ironique**, indifférent, à peu près franc, à peu près bon, entre Diogène et Voltaire », *Histoire*, 1172.

L'Année terrible 1872

Avril I, *Les Précurseurs*

« Chacun de ces chercheurs de Dieu

Prend un infini sur son aile,

Fulton le vert, Herschell le bleu ;

Magellan part, Fourier s'envole ;

La foule **ironique** et frivole

Ignore ce qu'ils ont rêvé », *Poésie III*, 98.

Histoire d'un crime 1877-1878 (1851-1852)

Première journée *Le Guet-apens IV*

« Dans cette même nuit, sur tous les points de Paris s'accomplissaient des faits de brigandage [...] et quand l'homme réveillé en sursaut demandait à ces bandits : Qui êtes-vous ? le chef répondait : Commissaire de police . Ceci arriva [...] chez Roger du Nord qui, vaillamment et spirituellement **ironique**, offrit du vin de Xérès aux bandits », *Histoire*, 172.

Troisième journée *Le Massacre IV*

« Telle était l'histoire que, dans l'été de 1840, à Saint-Leu Taverny [...] racontait M. Vieillard, bonapartiste **ironique**, dévoué sceptique », *Histoire*, 320.

Troisième journée *Le Massacre XV*

« Les fantassins avaient le fusil haut, les cavaliers avaient le sabre nu. Qu'est-ce que cela voulait dire ? C'était une curiosité, cela valait la peine d'être vu ; et des deux côtés des trottoirs, de tous les seuils des boutiques, de tous les étages des maisons, étonnée, **ironique**, confiante, la foule regardait », *Histoire*, 351.

IV. ironiques

Notre-Dame-De-Paris 1831

« Les écoliers, pressés à la fenêtre, les [les universitaires] accueillirent au passage avec des sarcasmes et des applaudissements **ironiques** », *Roman I*, 504.

« Et il [Quasimodo] 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.

Le Rhin 1842

Lettre XVII (août 1838)

« Chaque dentelle de la fanfare se répète avec une netteté prodigieuse dans la profondeur ténébreuse des vallées. Ce sont des symphonies délicates, exquises, voilées, affaiblies, légèrement **ironiques**, qui semblaient se moquer de vous en vous caressant », *Voyages*, 125.

Lettre XXI (août 1838)

« Le soir venu, voyant qu'il [Pécopin] 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 » *Voyages*, 201.

Lettre XXVI (octobre 1838)

« Et ces terribles et **ironiques** paroles de l'homme à la charrette me revenaient à l'esprit : *Monsieur veut coucher dans les champs ?* » *Voyages*, 256.

Conclusion II (juillet 1841)

« Les princes d'Europe, par curiosité plus encore que par politique, envoyaient au knez des ambassades presque **ironiques** », *Voyages*, 374.

Actes et Paroles I, 1841-1851

Affaire de Rome (9 octobre 1849)

« Les actes de ce gouvernement clérical, les actes de cette commission des trois cardinaux, vous les connaissez, je ne crois pas devoir les détailler ici ; il me serait difficile de les énumérer sans les caractériser, et je ne veux pas irriter cette discussion. (*Rires ironiques à droite.*) *Politique*, 209.

Le suffrage universel (20 mai 1850)

« [...] mais, messieurs, c'est surtout dans son action sur les classes qualifiées jusqu'alors classes inférieures qu'éclate la beauté du suffrage universel. (*Rires ironiques à droite.*) *Politique*, 241.

Révision de la constitution (17 juillet 1851)

« « M. Victor Hugo. – Non, je n'ai pas dit cela. (*Vives réclamations à droite, mêlées d'applaudissements et de rires ironiques.*) *Politique*, 278.

Révision de la constitution (17 juillet 1851)

« M. Victor Hugo. – Je crois, Dieu me pardonne, que M. de Rességuier me reproche d'avoir siégé parmi les juges du maréchal Ney ! (*Exclamations à droite. – Rires ironiques et approbatifs à gauche.*) *Politique*, 281.

Révision de la constitution (17 juillet 1851)

« Vous reniez ce siècle tout entier, son industrie vous semble matérialiste, sa philosophie vous semble immorale, sa littérature vous semble anarchique (*rires ironiques à droite. – Oui ! Oui ! à droite.*) *Politique*, 282.

Actes et Paroles III, 1870-1876

Démission de Victor Hugo (8 mars 1871)

« La France vient de traverser une épreuve terrible, d'où elle est sortie sanglante et vaincue. [...] De toutes les puissances européennes, aucune ne s'est levée pour défendre cette France qui, tant de fois, avait pris en main la cause de l'Europe... (*Bravo ! à gauche.*) pas un roi, pas un État, personne ! un seul homme excepté [Garibaldi]... (*sourires ironiques à droite. – Très bien ! à gauche.*) *Politique*, 766.

V. ironiquement

Le Rhin, 1840.

Lettre III (25 juillet 1838)

« Mon ami, en relisant cette lettre, je m'aperçois que j'y ai deux ou trois fois employé le mot *champanois* tel qu'il me venait involontairement à la pensée, nuancé **ironiquement** par je ne sais quelle acception proverbiale », *Voyages*, 27.

Lettre XXXI (6 septembre 1839)

« De temps en temps le nain [il s'agit d'une illusion d'optique] se retournait vers moi, et il me semblait qu'il me saluait **ironiquement** avec de grands éclats de rire », *Voyages*, 321.

Les Misérables 1862

« [...] il [Javert] exprima tout un monde d'idées intérieures par cette bouffée de monosyllabes accentués presque **ironiquement** : – Tiens ! tiens ! tiens ! tiens ! » *Roman II*, 1015.

Choses Vues Le Temps présent I, jusqu'en 1844

Talleyrand (15 mai 1838)

« Il [Talleyrand] s'était laissé tutoyer par la révolution, et lui avait souri **ironiquement** ; il est vrai ; mais elle ne s'en était pas aperçue », *Histoire*, 790.

Ironie et sarcasme

Préface de Cromwell, 1827

(1) « À force de méditer sur l'existence, d'en faire éclater la poignante **ironie**, de jeter à flots le **sarcasme** et la raillerie sur nos infirmités, ces hommes qui nous font tant rire deviennent profondément rires deviennent profondément tristes. Ces Démocrites sont aussi des Héraclites. Beaumarchais était morose, Molière était sombre, Schakspeare mélancolique. » *Critique*, p. 18.

Châtiments, 1853

(2) « La voix alors devint âpre, amère, stridente, Comme le noir **sarcasme** et l'**ironie** ardente ; C'était le rire amer mordant un demi-dieu. » *Poésie II*, p. 133.

William Shakespeare, 1864

(3) « Pas une sympathie ne lui manque ; elle [la foule] a en elle tout le clavier, depuis la passion jusqu'à l'**ironie**, depuis le **sarcasme** jusqu'au sanglot. » *Critique*, p. 396.

L'Homme qui rit, 1869

(4) « [...] les hommes venaient confronter à ce modèle du **sarcasme** idéal l'**exemplaire** d'ironie que chacun a en soi [...] » *Roman III*, p. 533.

Actes et Paroles I, 1841-1851

(5) Le Droit et la loi, VII (juin 1875)

« Injure, **ironie**, **sarcasme**, et çà et là la calomnie. » *Politique*, p. 80.

Actes et Paroles IV, 1876-1885

(6) Discours pour Voltaire (30 mai 1878)

« Il [Voltaire] a vaincu la violence par le sourire, le despotisme par le **sarcasme**, l'infailibilité par l'**ironie**, l'opiniâtreté par la persévérance, l'ignorance par la vérité. » *Politique*, p. 987.

(7) 1849 (mars 1849)

« Âpre, dur, sérieux [Blanqui], ne riant jamais, payant le respect par l'**ironie**, l'admiration par le **sarcasme**, l'amour par le dédain, et inspirant des dévouements extraordinaires. » *Histoire*, p. 1203.

Dieu, 1855

(8) « L'être fait pour l'extase et la soif infinie Devient **sarcasme**, rire, ignorance, ironie ; Il n'a plus rien de saint, il n'a plus rien de cher ; Et sa tête de mort apparaît sous sa chair. » *Poésie IV*, p. 703.

Les Contemplations 1856

(9) Livre I, 6, *La vie aux champs*

« On parle, on cause, on rit surtout ; – j'aime le **rire**,

Non le rire **ironique** aux **sarcasmes** moqueurs,
Mais le doux rire honnête ouvrant bouches et cœurs,
Qui monte en même temps des âmes et des perles. – » *Poésie III*, p. 262.

Notre-Dame-De-Paris 1831

(10) « Les écoliers, pressés à la fenêtre, les [les universitaires] accueillirent au passage avec des **sarcasmes** et des applaudissements **ironiques**. » *Roman I*, p. 504.

VI. *antithèse*

Le Rhin, 1842

Lettre VII

« Cette tour qui était jadis le beffroi du prince-évêque est maintenant la prison des filles publiques ; triste et froide **antithèse** que le bourgeois voltairien d'il y a trente ans eût faite *spirituellement*, que le bourgeois utilitaire et positif d'à présent fait bêtement », *Voyages*, 55.

Lettre X

« Au-dessous de cette opulente madone aux bracelets et aux colliers de perles on a mis, comme **antithèse** apparemment, un massif tronc pour les pauvres, façonné au douzième siècle, enguirlandé de chaînes et de cadenas de fer et à demi enfoncé dans un bloc de granit grossièrement sculpté. On dirait un billot scellé dans un pavé », *Voyages*, 77.

Lettre XXI

« 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** », *Voyages*, 195.

Lettre XXII

« Tout contribue à faire de Bingen une sorte d'**antithèse** bâtie au milieu d'un paysage qui est lui-même une antithèse vivante », *Voyages*, 204.

Lettre XXII

« Plus vous examinez ce beau lieu [Bingen], plus l'**antithèse** se multiplie sous le regard et sous la pensée », *Voyages*, 77.

Lettre XXIV

« 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 tiaras, de sceptres, d'épées et de couronnes », *Voyages*, 230-231.

Lettre XXV

« Le bateau à vapeur c'est la spéculation ; le bateau à voiles c'est bien la vieille navigation austère et croyante. Les uns cheminent en faisant une réclame, les autres en faisant une prière. Les uns comptent sur les hommes, les autres sur Dieu. Cette vivace et frappante **antithèse** se croise et s'affronte à chaque instant sur le Rhin », *Voyages*, 240.

Conclusion I

« Le visiteur s'arrêta devant cette triste et saisissante **antithèse**. Ce haillon populaire, cette défroque impériale, ce sayon de pâtre, cette livrée de laquais, c'était toute la gloire et la honte d'un peuple (les Suisses) pendues à deux clous », *Voyages*, 372.

Conclusion XVII

« *En droit*, dit le légiste Houard, *les anglais sont des juifs, les français des chrétiens*. Les sauvages mêmes semblent sentir vaguement cette profonde **antithèse** », *Voyages*, 431.

Choses Vues, 1887. Faits contemporains

La prison des condamnés à mort, 1847

« La prison des condamnés à mort placée à côté et bâtie en pendant de la prison des jeunes détenus est une vivante et saisissante **antithèse** », *Histoire*, 703.

Académie Française – 12 septembre 1850

« Aujourd'hui jeudi 12 septembre 1850, l'Académie travaillant au Dictionnaire, à propos du mot *accroître*, on a proposé cet exemple tiré de M^{me} de Staël :

La misère accroît l'ignorance et l'ignorance la misère.

Trois objections ont surgi immédiatement :

1° **Antithèse.**

2° Écrivain contemporain.

3° Chose dangereuse à dire.

L'Académie a rejeté l'exemple », *Histoire*, 1226.

Les Misérables, 1862

« Le corse devient l'**antithèse** du béarnais » (*Roman II*, 909).

« Elles [les bonnes heures] viennent d'ordinaire après les mauvaises, comme le jour après la nuit, par cette loi de succession et de contraste qui est le fond même de la nature et que les esprits superficiels appellent **antithèse** », *Roman II*, 277.

Les quatre vents de l'esprit, I, Le livre satirique, XLII, « Dieu éclaboussé par Zoïle », 1857-1860

« Que tout crie et péroré ! Assez, que tout se taise ! / Je voudrais bien le voir sortir de l'**antithèse** », *Poésie III*, 1180.

Proses Philosophiques de 1860 à 1865, *La Mer et le vent*

« À de certains moments, on devine, on sent que la loi va s'affirmer sous une nouvelle forme. On voit venir Dieu [...] On a le vertige de mettre la main sur l'outil divin. Ici, il travaille par **antithèse**, là par identité » *Critique*, 686-687.

William Shakespeare 1864

« Ce phénomène de la réflexion double élève à la plus haute puissance chez les génies ce que les rhétoriques appellent l'**antithèse**, c'est-à-dire la faculté souveraine de voir les deux côtés des chose » *Critique*, 345.

« Je n'aime pas Ovide, ce proscrit lâche, ce lécheur de mains sanglantes, ce chien couchant de l'exil, ce flatteur lointain et dédaigné du tyran, et je hais le bel esprit dont Ovide est plein ; mais je ne confonds pas ce bel esprit avec la puissante **antithèse** de Shakespeare » *Critique*, 345.

« 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 », *Critique*, 345.

« *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 fait, disons que ce mot, *totus in antithesi*, qui a la prétention d'être une critique, pourrait être simplement une constatation » *Critique*, 346.

« 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 » *Critique*, 346.

« 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 » *Critique*, 346.

« Avant d'ôter de l'art cette **antithèse**, commencez par l'ôter de la nature. *William Shakespeare* (*Critique*, 346.)
« Voltaire, bien entendu, reproche l'**antithèse** à Shakespeare ; c'est bien. Et La Beaumelle reproche l'**antithèse** à Voltaire », *Critique*, 367.

« Voltaire quand il s'agit de lui, *pro domo sua*, se fâche. – « Mais, écrit-il, ce Langleviel, dit La Beaumelle, est un âne ! Trouvez-moi, je vous en défie, dans quelque poète et dans quelque livre qu'il vous plaira, une belle chose qui ne soit pas une image ou une **antithèse** ! » *Critique*, 367.

Les Travailleurs de la mer, 1866

« [...] il y a [dans l'obscurité] l'embrassement et l'antagonisme, un magnifique flux et reflux d'**antithèse** universelle [...] », *Roman III*, 239.

Lettre à Hippolyte Lucas, 1869

« Tant que le bon Dieu ne renoncera pas à sa vieille **antithèse**, le jour et la nuit, la poésie ne renoncera pas à la sienne. La critique n'existe qu'à la condition d'être aussi la philosophie », *Correspondance*, Ollendorf, 234).

Lettre à Émile Péhant, le 11 décembre 1868

« La métaphore, c'est à dire l'image, est la couleur, de même que l'**antithèse** est le clair-obscur. Homère n'est pas possible sans l'image, ni Shakespeare sans l'**antithèse** », CFL XIV, 1254.

Lettre à Émile Péhant, le 11 décembre 1868

« Vous êtes un peintre, monsieur, tant pis si cela vous fâche, et vos belles pages, nombreuses dans votre noble poème, ont toutes les qualités du style, la métaphore comme l'**antithèse** » CFL XIV, 1254.

Art d'être grand-père, IV, 5, « Encore Dieu, mais avec restriction », 1875

« Je l'ai dit, Dieu prête à la critique.
Il n'est pas sobre. Il est dévorant, frénétique,
Inconvenant ; ici le nain, là le géant,
Tout à la fois ; énorme ; il manque de néant.
Il abuse du gouffre, il abuse du prisme.
Tout, c'est trop. Son soleil va jusqu'au gongorisme ;
Lumière outrée. Oui, Dieu vraiment est inégal ;
Ici la Sibérie et là le Sénégal ;
Et partout l'**antithèse** ! » *Poésie III*, 747.

VII. *antithèses*

Lettre à Louise Bertin, 1836

« Jamais je n'ai senti plus vivement qu'ici [le Mont –Saint-Michel] les cruelles **antithèses** que l'homme fait quelquefois avec la nature », CFL t. v, 1097.

Le Rhin

Lettre XXVI

« Vous savez que le bon Dieu est pour moi le grand faiseur d'**antithèses** », *Voyages*, 267.

Lettre XXXVIII

« Du milieu d'une des carrières qui sont là, un galérien, rayé de gris et de noir, la pioche à la main, la double chaîne au pied, regardait la cataracte. Le hasard semble se complaire parfois à confronter dans des **antithèses**, tantôt mélancoliques, tantôt effrayantes, l'œuvre de la nature et l'œuvre de la société » *Voyages*, 355.

Les Misérables, 1862

« Ce ne sont pas des ennemis [Napoléon et Wellington], ce sont des contraires. Jamais Dieu qui se plaît aux **antithèses**, n'a fait un plus saisissant contraste et une confrontation plus extraordinaire. » (*Roman II*, 273.)

« Je [M. Gillenormand] vous demande un peu, *Hernani* ! des **antithèses** ! des abominations qui ne sont pas même écrites en français ! » *Ibid.*, 550.

Lettre à George Sand, 1862.

« [...] jadis j'étais un faiseur d'**antithèses** [selon ses ennemis], aujourd'hui je suis un brutal », CFL XII, 1171.

William Shakespeare 1864

« La simplicité propre à la poésie peut être touffue comme le chêne. Est-ce que par hasard le chêne vous ferait l'effet d'un byzantin et d'un raffiné ? Ses **antithèses** innombrables [...] seraient-elles des marques d'afféterie, de corruption, de subtilité et de mauvais goût ? » *Critique*, 350.

« [...] autant d'**antithèses** que le chêne, autant de contrastes et de profondeurs que l'univers [...] c'est trop ; cela viole le droit des neutres », *Critique*, 351.

« Refaisons le plus haut possible la leçon du juste et de l'injuste, du droit et de l'usurpation, du serment et du parjure, du bien et du mal, du *fas* et *nefas* ; arrivons avec toutes nos vieilles **antithèses**, comme ils disent », *Critique*, 407.

Quatrevingt-Treize

« Plus tard, à la ville tragique succéda la ville cynique ; les rues de Paris ont eu deux aspects révolutionnaires très distincts, avant et après le 9 thermidor ; le Paris de Saint-Just fit place au Paris de Tallien ; et, ce sont là les continuelles **antithèses** de Dieu, immédiatement après le Sinaï, la Courtille apparut », *Roman III*, 862.

VIII. *antinomie*

William Shakespeare, 1864

« L'antithèse de Shakespeare, c'est l'antithèse universelle, toujours et partout ; c'est l'ubiquité de l'**antinomie** [...] » *Critique*, 345-346.

IX. *antiphrase*

William Shakespeare, 1864

« 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 », *Critique*, 345-346.