VICTOR HUGO, ESTHÈTE DU RIRE

Communication présentée à la journée du 29 novembre 2008 de l'Université Paris 7

Victor Hugo, théoricien du rire : la Préface de *Cromwell*

Charles Baudelaire, dans l'article qu'il consacre à Théophile Gautier dans *L'Artiste* du 13 mars 1859, affirme que l'auteur d'*Albertus* et de *Mademoiselle de Maupin* a apporté au romantisme l'élément qui lui faisait défaut : « je veux parler du rire et du sentiment du grotesque » ; mais il ajoute aussitôt, citant en particulier *Notre-Dame de Paris*, que Victor Hugo « fai[t] positivement exception par le nombre et l'ampleur de ses facultés[1] ». En effet, si l'on considère l'évolution du romantisme, des premiers recueils des années 1820-1822 jusqu'à la fin de la décennie, marquée sur le double front du théâtre et du roman par la représentation ou la publication d'*Hernani* et de *Notre-Dame de Paris*, il faut admettre que l'indiscutable contribution de Victor Hugo à la révolution culturelle du romantisme est la place centrale que, le premier de la nouvelle école et le seul des trois grands poètes lyriques (Lamartine, Vigny et lui-même), il a assigné au rire dans son projet littéraire. Plus exactement, le rire est le socle indispensable sur lequel Hugo édifie le triptyque formel qu'il a totalement conçu et théorisé dès la Préface de *Cromwell* (1827) et dont toute l'œuvre à venir constitue, selon des modalités littéraires très diverses, l'expansion poétique : un triptyque qui articule étroitement, par des liens d'implication réciproque et d'homologie artistique, le *grotesque*, le *drame* et le *vers* (et, par-delà le vers, la poésie elle-même).

Puisque tout est dit dans la Préface de *Cromwell*, il faut donc partir d'elle, et de sa lecture attentive. Concernant le rire, la réflexion de Victor Hugo peut s'y résumer en quatre grandes idées, qu'il est nécessaire de rappeler en ouverture.

La première est à première vue la plus banale – mais il ne faut jamais oublier que, en littérature, l'originalité n'est presque jamais dans l'idée même, mais dans les conséquences concrètes et esthétiques qu'un écrivain en tire – : le rire moderne résulte de la conscience que l'homme chrétien a de sa dualité constitutive, de son être fait à la fois de corps et d'âme, de matérialité et d'idéalité. L'homme antique (*i. e.* païen) séparait rigoureusement la sphère des idées et le monde des réalités physiques, si bien que l'une et l'autre apparaissaient simples et homogènes. La beauté sensible et artistique n'était donc, en particulier, que l'application à la matière des principes d'harmonie et d'équilibre qu'il était possible de déduire rigoureusement de l'idée du Beau, l'intelligence pure de l'esprit se manifestant à travers la beauté objective de l'art. Mais cette beauté objective est interdite à l'homme chrétien, qui est constitutivement hétérogène, et qui doit acquérir, pour être pleinement homme, la conscience de cette hétérogénéité intime. De cette conscience découle une conception de la beauté qui repose, non plus sur la conformité à un modèle idéal, mais sur une nouvelle exigence de vérité, qui prenne le risque de la complexité voire de le disharmonie et du contraste – de là les célèbres antithèses hugoliennes – : « Le christianisme 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

[1] Charles BAUDELAIRE, « Théophile Gautier », dans *Œuvres complètes*, C. Pichois éd., t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 110-111.

gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière[2]. » De cette redéfinition du Beau découle une « forme » et un « type » nouveaux, respectivement la *comédie* et le *grotesque*. Le grotesque résulte donc de la complexité humaine ; plus précisément, il trahit et traduit la part charnelle de l'homme, sa nature matérielle ; pour cette raison encore, il est, au moins dans la Préface de *Cromwell*, du côté du bas et du laid (par opposition à l'esprit, au haut et au beau).

Cette idée est, je l'ai dit, très banale, aussi bien chez les romantiques que dans la théologie chrétienne. Théologiquement, c'est justement parce que le rire vient de la chair, qui a failli depuis le péché originel, qu'il représente la part du diable, inquiétante et condamnable. Baudelaire, qui reprend à son compte dans son traité *De l'essence du rire* la nature duelle (donc conflictuelle) de l'homme et l'origine diabolique du rire, s'inscrit ainsi dans une longue tradition théologique. Au contraire, pour Victor Hugo – c'est la deuxième idée qu'il faut ici souligner –, la dualité, puisqu'elle a été voulue par Dieu et d'ailleurs incarnée en Jésus, est bonne et profondément chrétienne ; elle révèle, non la faiblesse de l'homme, mais sa complexité ; et l'art (moderne) qui en découle est lui-même plus complexe, plus véritablement beau, plus profondément humain que l'art de la beauté simple. Plus encore : la chair elle-même, le monde corporel et physique est lui-même beau, puisqu'il a été voulu par Dieu. Il s'ensuit, même si Hugo ne rompt pas explicitement avec cette représentation qu'il paraît encore cautionner dans la Préface de *Cromwell*, qu'il n'est même plus légitime d'associer le corps au bas et à la laideur. L'homme est chair et esprit, ombre et lumière, pesanteur et légèreté, toutes choses à égalité de valeur et de dignité, si bien que le grotesque n'est rien d'autre que la conséquence esthétique de ce principe d'égalité. Ici, me semble-t-il, réside la seule lacune, ou faiblesse, de la Préface. Hugo n'a pas encore tranché, ou du moins ne peut le dire clairement, entre d'une part l'opposition axiologique du haut sérieux et du bas comique, qui est héritée de la pensée classique, et, d'autre part, l'égalité moderne du sérieux et du rire : mais nous sommes en 1827, et Hugo a toutes ses œuvres à venir pour administrer la preuve de la thèse qu'il a décidé de taire ici et qui, au passage, est très proche de la conception rabelaisienne.

Cette dignité égale du matériel et du spirituel (ou de l'idéel) se traduit artistiquement de deux manières très précises. En premier lieu, il y a chez Hugo un matérialisme fondamental et jubilatoire, que révèle son goût immodéré pour tout ce qui a une forte présence sensorielle ; pour les couleurs vives, les matières épaisses, les bruits (aussi discordants que possible) ; pour tout ce qui signale que la matière existe, heureuse, insolente, épanouie, mais émouvante aussi. Les trivialités, les incongruités prétendument choquantes, les énumérations (à la fois si flamboyantes et si pesantes), les effets insistants d'allitérations, les cascades de /m/ et de /b/ qui remplissent la bouche du diseur de vers, ne sont pas que des provocations, des défis au bon goût, mais reflètent, avec une sincérité presque naïve, un bonheur charnel qui a gardé l'essentiel de la leçon épicurienne ; et tant pis, ou plutôt tant mieux si cela fait rire. En second lieu, chez les théoriciens du comique diabolique, l'ironie, aussi désespérée que cruelle, était l'arme logique du rieur : on sait quel usage systématique, et lui-même profondément ironisé, Baudelaire fera de ce motif très byronien du satanisme de l'ironie. Mais Hugo, qui est du côté du *bon* rire, ironise peu. Il aime les blagues, les calembours, les à-peu-près, les farces, mais l'ironie n'intervient pas, sinon de façon très secondaire et ponctuelle, à titre de simple technique du rire.

La référence à Rabelais s'impose en effet. Car le moyen âge a révélé – troisième idée hugolienne – que le comique du corps grotesque n'était pas un comique purement abstrait, une simple fantaisie. Dans la tourmente historique qui ébranle l'Europe médiévale, il devient le comique des peuples souffrants, malmenés, sacrifiés à la violence des puissants. Et ce

[2] Victor HUGO, Préface de *Cromwell*, dans *Œuvres complètes*, tome « Critique », J.-P. Reynaud éd., Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 9.

grotesque-là, qui fait naître la pitié que tous les hommes doivent avoir en partage, n'est plus alors seulement comique mais suscite la mélancolie : « Il se faisait tant de bruit sur la terre, qu'il était impossible que quelque chose de ce tumulte n'arrivât pas jusqu'au cœur des peuples. Ce fut plus qu'un écho, ce fut un contre-coup. L'homme se repliant sur lui-même, en présence des vicissitudes, commença à prendre en pitié l'humanité, à méditer sur les amères dérisions de la vie. De ce sentiment, qui avait été pour Caton païen le désespoir, le christianisme fit la mélancolie.[3] » Bien avant Flaubert, Hugo a acquis la conviction que du comique et de la dérision burlesque devaient naître le lyrisme et la mélancolie, une émotion d'une qualité infiniment supérieure à l'empathie ordinaire née de l'illusion romantique. Car le célèbre « mélange des genres » ne signifie pas qu'il suffit, bêtement, de mêler le rire aux larmes. Le rire prépare et purifie par avance les larmes ; il les rend intelligentes.

En outre, on comprend maintenant pourquoi le rire hugolien est, par essence, politique et démocratique. Si le corporel grotesque est assimilé aux faibles et aux malheureux, l'opposition axiologique du sérieux et du risible, du spirituel et du matériel, du haut et du bas est non seulement absurde, mais devient moralement insupportable. Au contraire, le rire hugolien vise à rapprocher fraternellement le haut et le bas – donc, par une incessante dialectique, à rabaisser le haut et à élever le bas : et c'est la co-présence dans une même œuvre, et parfois dans une même page, de ces deux rires apparemment contradictoires (suscitant l'un la dérision et la moquerie, l'autre un rire ému et empathique) qui rend si frappante et si singulière l'esthétique du comique hugolien. Cependant, si cette esthétique consiste en une perpétuelle inversion du haut et du bas, la visée éthique et politique de cette esthétique est, bien entendu, que, pour tous, le haut finisse par l'emporter sur le bas, que tous les corps (et d'abord ce bas politique que représente le peuple) se spiritualisent, une fois que les esprits auront appris à faire bon accueil aux corps et à les aimer. D'où la quatrième et dernière thèse défendue par Hugo, à propos du grotesque, dans la Préface de *Cromwell* : après avoir fait place au grotesque à côté du sublime, il faut désormais, non pas revenir régressivement au sublime, mais, grâce aux progrès esthétiques, philosophiques et démocratiques réalisés, parvenir à extraire du grotesque une sublimité nouvelle : tirer le sublime du grotesque, pour pasticher la définition baudelairienne de la modernité (« tirer l'éternel du transitoire »), qui est beaucoup plus proche qu'on l'imagine de la conception hugolienne. Quant à cette sublimité du grotesque, c'est au drame moderne, tel que Victor Hugo lui-même après Shakespeare entreprend de l'écrire, d'en donner la formule : « Il est vrai de dire qu'à l'époque où nous venons de nous arrêter, la prédominance du grotesque sur le sublime, dans les lettres, est vivement marquée. […] Le moment est venu où l'équilibre entre les deux principes va s'établir. Un homme, un poète roi, *poeta soverano*, comme Dante le dit d'Homère, va tout fixer. Les deux génies rivaux unissent leur double flamme, et de cette flamme jaillit Shakspeare [*sic*].

Nous voici parvenus à la sommité poétique des temps modernes. Shakspeare [*sic*], c'est le drame ; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle.[4] »

Victor Hugo, dramaturge du rire

On ne doit pas s'étonner de retrouver, au fil de toutes les pièces hugoliennes – et, en particulier, d'*Hernani* et de *Ruy Blas*, la stricte application de cette théorie du grotesque – complexe, diverse dans ses manifestations mais totalement cohérente dans son principe. Avant d'en venir au texte, il faut cependant lever une difficulté préalable, qui porte sur l'identification du comique chez Hugo. On le sait bien, selon les lecteurs, les spectateurs ou

[3] *Ibid.,* p. 8.
[4] *Ibid.*, p. 14.

les metteurs en scène, le même trait paraîtra avec autant de raisons risible, émouvant, voire tragique. À quelques scènes franchement hilarantes près, tout exemple comique peut donc être rejeté et retourné. Mais, si l'on y songe un instant, l'objection n'a aucune importance ; ou plutôt, elle démontre *de facto* l'originalité de la poétique hugolienne du rire. Celle-ci repose tout entière, en effet, sur le flottement axiologique et esthétique que Hugo insinue entre le grotesque et le sublime, et tend vers ce point asymptotique où tout énoncé sublime serait aussi nécessairement grotesque, et *vice versa*. Soit par exemple la scène la plus pathétique d'*Hernani*, la scène finale où Hernani et doña Sol, qui devaient connaître le bonheur de la nuit de noces, se résolvent à partager seulement le froid glacé du sépulcre. Ce que Doña Sol résume d'une formule très frappante :

Devons-nous pas dormir ensemble dans cette nuit ?
Qu'importe dans quel lit !

Il est incontestable que nous tenons là une des répliques les plus saisissantes de la pièce, faisant passer au lecteur, avec une extraordinaire économie de moyens, le double frisson de l'amour et de la mort. Mais il est tout aussi évident que, dans ce contexte tragique, l'évocation triviale – selon les codes de l'époque – du « lit » relève de ce sublime grotesque dont Victor Hugo est l'initiateur sur la scène française. Le spectateur ne s'y est pas trompé, puisque, selon les annotations écrites par Hugo lui-même sur son exemplaire au cours de la représentation d'*Hernani*, le mot de « lit » a provoqué des rires parmi le public. Nous disposons en effet, grâce à cet exemplaire du texte et aux 119 mentions de « rires » ou de « ricanements » qui y figurent, d'un document très précieux, à condition de ne pas voir seulement dans ces rires, comme le fait trop souvent la critique, la preuve de la bêtise, de l'insensibilité ou de l'hostilité du public. Car ils résultent toujours d'un choix d'écriture parfaitement volontaire et assumé et, même si, dans la majorité des cas, ils n'ont sans doute pas été souhaités par l'auteur, ils n'en ont pas moins été programmés et, dans une certaine mesure, autorisés par la poétique du grotesque. La principale vertu du grotesque est de légitimer artistiquement le rire : il serait donc contradictoire – à moins de passer du côté de ces « pédagogues tristes » dont se moque Hugo dans sa « Réponse à un acte d'accusation » – de reprocher au public de rire un peu trop que prévu : le propre du rire est justement qu'il ne se contrôle ni se canalise. On peut en dire autant des multiples parodies d' *Hernani* et de l'inventivité satirique que le drame suscite, par exemple chez le jeune Balzac dont l'éreintement de la pièce, paru dans le *Feuilleton des journaux politiques* des 24 mars et 7 avril 1830[5], est d'une drôlerie irrésistible : cette productivité comique constitue bien plus un hommage indirect rendu au grotesque hugolien qu'une critique sérieuse et significative.

Arrêtons-nous maintenant aux caractéristiques formelles de ce grotesque, en nous appuyant notamment sur les annotations manuscrites de Hugo. En premier lieu, puisque ce comique moderne doit marquer l'intrusion du rire dans le sérieux, il intervient presque toujours de façon très localisée et imprévisible, au détour d'un vers, d'un mot ou d'une rime, à la différence de la comédie classique où le rire est préparé et amplifié au long de grandes scènes comiques globalement homogènes. Sans l'approuver nécessairement, on comprend ainsi le rire d'une partie des spectateurs *d'Hernani* lorsque, sans crier gare, les jeunes blancs-becs séducteurs des jouvencelles sont dotés par Don Ruy d' « un amour qui mue ainsi que leur plumage » (v. 758), qu'Hernani, usant d'une rhétorique sentimentale très plébéienne, interpelle doña Sol en l'appelant « ma beauté » (v. 696) ou que cette dernière l'apostrophe d'un cavalier « mon amour » (v. 2008). Même rupture burlesque, dans *Ruy* Blas, lorsque Salluste casse l'éloquence enflammée de son ex-laquais d'un inattendu « c'est impatientant », dont le comique est accentué par la diérèse, ou que Ruy Blas accueille la reine munie de la

[5] Honoré de BALZAC, « *Hernani ou l'honneur castillan*, drame, par (Monsieur) Victor Hugo », dans *Œuvres diverses*, t. 2, R. Chollet et R. Guise éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 677-690.

lettre écrite de sa propre main par ce cri jailli du cœur : « Mais c'est à se briser le front contre le mur » (v. 267).

De plus, comme on le voit par ces exemples, l'irruption du grotesque dans le drame se marque toujours par l'incongruité comique que représente le recours à un registre concret, pittoresque voire trivial, et ces chutes brutales du registre de langage sont autant de provocations lancées ostensiblement à la face du public. C'est de cette manière aussi que doivent s'analyser la double allusion plaisante de Carlos à l' « armoire » où il s'est enfermé au début d'*Hernani* (v. 172 et 426), ou le boitillement dont sont successivement affublés la vengeance (v. 616) puis l'amour (v. 732). Sans oublier, bien sûr, la nature léonine attribuée à Hernani, successivement désigné comme un « lion / de la montagne » (v. 808-809), un « lion superbe et généreux » (v. 1028), et un « lion de Castille », transformé en « tigre » (v. 1218) contre toutes les lois de la nature. Le félin a d'ailleurs sauté d'une pièce à l'autre puisque Ruy Blas est lui aussi, dans la bouche de Salluste, « un vrai lion » (v. 531), tandis que don Guritan se contente d'apparaître comme « un tigre qui pleure » (v. 1902).

Enfin, ces trivialités, qui ont souvent une fonction de dévoilement social, ont alors une signification politique, comme l'a très bien démontré Anne Ubersfeld. La critique peut tourner à la franche satire : contre la toison d'or assimilée à un mouton (« C'est quelque mouton d'or qu'on va se pendre au cou », *Hernani*, v. 401), contre l'allure étriquée des prêtres (« Tu m'agrafes toujours comme on agrafe un prêtre […] », *Ruy Blas*, v. 26) et, bien sûr, contre la corruption ministérielle (« Bon appétit, messieurs », *ibid.,* v. 1058).

Au niveau cette fois macrotextuel, chaque personnage incarne et intériorise le couple ambivalent du grotesque et du sublime, chacun en fonction de ce qu'il représente dans la pièce et du rôle qu'il y joue. Figure à la fois pathétique et terrifiante de haine jalouse, don Ruy est aussi un vieillard ridicule et réduit à pleurnicher – pathétique et terrifiant parce que ridicule, devenu à la scène 3 de l'acte II un pantin hystérique et burlesque, arrachant son collier et jetant son chapeau par terre comme ferait un barbon de Molière. Guritan, le vieillard de *Ruy Blas* et à ce titre l'alter ego de don Ruy, n'est pas ridicule, mais il est lui-même un homme d'esprit qui fait rire, quand il se moque de son âge dans sa scène de confrontation amoureuse avec le faux don César (« J'ai la goutte ; et d'ailleurs ne suis point asez sot / Pour disputer le cœur d'aucune Pénélope / Contre un jeune gaillard si prompt à la syncope », v. 932-934).

Doña Sol n'est, elle, évidemment pas risible, mais le dénuement volontaire de son langage amoureux, son refus de l'éloquence enflammée des trois mâles qui tournent autour d'elle est aussi une forme aussi subtile que gracieuse de grotesque. Dès la deuxième scène, Victor Hugo sait parfaitement les conséquences comiques de ses mots, lorsqu'il fait interrompre par son héroïne les déclarations solennelles d'Hernani par une cascade de banalités touchantes : « Jésus ! votre manteau ruisselle ! il pleut donc bien ? », « Vous devez avoir froid ? », « Ôtez donc ce manteau ! », « […] mais dites-moi / Si vous avez froid » (v. 41-50), comique de répétition souligné encore par la réplique d'Hernani « Moi, je brûle près de toi ! ». Il va sans dire que, ici comme partout ailleurs dans la pièce, doña Sol ne doit pas être comique, mais elle est justement le symbole vivant de la sublimation poétique du grotesque. En revanche, la reine d'Espagne, dans *Ruy Blas*, est sans doute plus proche du vrai rire lorsque, dans la plus pure tradition de la comédie classique mais contre toute vraisemblance dramatique, elle se jette au cou de Guritan – elle, la reine ! – pour obtenir de lui qu'il s'en aille en Allemagne (II, 5).

Hernani, lui, n'a, pas plus que doña Sol, de vocation au comique, partagé qu'il est entre la fatalité de la vengeance et l'absoluité de l'amour. Mais c'est précisément du décalage entre son statut de brigand hors-la-loi et la force solennelle de son éloquence que naît le grotesque ; un grotesque qui est attaché, dans toute la pièce, au mot de « bandit », que Victor Hugo emploie à de multiples reprises et qui a provoqué systématiquement en 1830, à chacune

de ses apparitions, le rire du public. Hugo souligne d'ailleurs volontairement l'incongruité du mot à deux reprises au moins. Aux vers 129-130, qui propose un commentaire métalinguistique et une décomposition plaisamment anagrammatique du mot bandit (« Vous viendrez commander ma bande, comme on dit , / Car, vous ne savez pas, moi, je suis un bandit ! ») ; au vers 559, en répartissant de part et d'autre de la césure les deux mots de l'expression oxymorique « Seigneur bandit », variation comique de la formule « Seigneur roi de Castille » (« C'était d'un imprudent, seigneur roi de Castille, / Et d'un lâche ! – Seigneur / bandit, de vous à moi / Pas de reproche ! »). On trouverait les mêmes effets de décalage dans le discours de Ruy Blas, laquais amoureux d'une reine et qui, avec une naïveté attendrissante mais cocasse, s'offre dans la scène 3 de l'acte I le luxe ingénu d'apitoyer sur cette « pauvre femme » de reine d'Espagne après avoir, d'une logique imparable, déduit qu'il était « jaloux du roi », puisqu'il était amoureux de sa femme.

Cependant, le personnage authentiquement comique d'*Hernani*, qui provoque le rire volontairement avec ses plaisanteries, c'est le roi Carlos. Préfiguration de François Ier dans *Le Roi s'amuse*, il donne le ton (mélange de gouaille, de mépris et de panache) dès la première scène avec la duègne, puis dans sa discussion cynique de politique étrangère avec don Ruy, et encore, au début de l'acte II, en dévoilant avec ses familiers ses manigances de séducteur royal, qui sont très proches, on le voit dans la scène avec doña Sol, du simple viol. Don Carlos fait des bons mots (« Le jeune amant sans barbe à la barbe du vieux », v. 10 ; « Serait-ce l'écurie où tu mets d'aventure / Le manche du balai qui te sert de monture ?, v. 23-24, etc.). Il est en effet important qu'il soit à la fois drôle, intelligent, caustique et grotesque, car il incarne, lui, non le grotesque sublime ou attendrissant, mais le grotesque inquiétant et paradoxal du pouvoir, qui fascine alors même qu'il est éthiquement condamnable. Et cette fascination est d'autant plus forte que Carlos paraît se moquer lui-même, avec une duplicité blagueuse très séduisante, de l'ordre établi et violent dont il est le bénéficiaire. C'est d'ailleurs pourquoi, dès qu'il perd sa qualité de roi et qu'il est transfiguré en empereur tout-puissant donc à la fois sacré et hors d'atteinte, à mi-chemin entre les Dieu et les hommes, il arrête immédiatement d'être drôle. Au travers de l'évolution de ce personnage central, le drame figure ainsi la métamorphose du grotesque en sublime que Victor Hugo esquissait dès la Préface de *Cromwell* – à ceci près que la métamorphose ne vaut que pour don Carlos/Charles Quint et que, pour tous les autres protagonistes, le grotesque se résout en tragique.

Victor Hugo, poète du rire

J'ai feint jusqu'à présent de considérer que le rire était identique dans *Hernani* et dans *Ruy Blas* et que les deux pièces illustraient de manière analogue l'esthétique hugolienne du grotesque. Or, il n'en est rien et, sur trois points au moins, *Ruy Blas* se distingue très fortement de la pièce de 1830.

Comme on vient de le voir, le rire dramatique de Hugo implique l'entrelacement serré et constant du grotesque et du sublime, de telle sorte qu'à chaque moment, ces deux éléments soient l'un et l'autre présents et que le comique ne survienne que par de brefs éclairs, aveuglant le temps de quelques mots le ciel uni de l'émotion dramatique : c'est précisément cette instabilité et cette condensation du comique qui fait l'extraordinaire réussite artistique d'*Hernani*. Dans *Ruy Blas* au contraire, il faut admettre que la répartition du sérieux et du rire se fait par grandes masses et, en particulier, le comique est essentiellement concentré dans de longues scènes qui, reposant sur des effets d'accumulation ou de répétition, sont plus conformes à la tradition comique française, classique ou populaire. La pièce de 1838 ressemble donc plus, à bien des égards, à un drame (ou mélodrame) bien mené et agrémenté de quelques scènes joyeuses et légères comme autant de contrepoints comiques : le premier dialogue entre Don Salluste et don César, qui permet de faire le récit amusant de la vie vagabonde de l'aristocrate déclassé (I, 2) ; la confrontation déjà évoquée entre les deux

soupirants de la reine, le jeune et le vieux (II, 4) suivie des manœuvres coquettes de la reine pour éloigner Guritan de la cour (II, 5) ; la plus grande partie du l'acte IV, long intermède comique avant la catastrophe finale (voir notamment les scènes 2, 3, 4, 5 et 8).

En outre, la préface de *Ruy Blas* semble lui-même remettre en cause le modèle idéal présenté dans la Préface de *Cromwell* et réalisé dans *Hernani.* En effet, alors que Hugo avait jusque là défendu la thèse, en effet décisive, que le drame moderne tirait sa force de la synthèse et du mélange indissociable du comique et du tragique, du grotesque et du sublime, il avance cette fois sa théorie des trois publics. Les spectateurs du théâtre appartiendraient à trois catégories : les « femmes », les « penseurs » et la « foule » ; aux femmes, il faudrait une tragédie, aux penseurs une comédie, à la foule un mélodrame. Hugo ne songe donc pas à un système binaire et antithétique, mais ternaire et complémentaire. D'autre part et surtout, le drame qu'il imagine a désormais l'ambition d'apparaître simultanément, parallèlement donc séparément, comme une tragédie, une comédie et un mélodrame et où les femmes verraient seulement la tragédie, les penseurs la comédie, la foule le mélodrame. L'idéal synthétique laisse ainsi la place à une sorte d'étude de marché – un peu à la manière des producteurs de films hollywoodiens qui veillent à toucher à la fois le public des enfants, des adolescents et des parents en accumulant tous les ingrédients susceptibles de séduire chaque type de spectateurs. Il est vrai que Hugo revient ensuite à des formules plus orthodoxes et, oubliant le mélodrame, conclut notamment : « […] les deux électricités opposées de la comédie et de la tragédie se rencontrent et l'étincelle qui en jaillit, c'est le drame[6]. » Il n'en apparaît pas moins clairement que les contraintes qui s'imposent inévitablement à Hugo, au moment d'ouvrir le tout nouveau théâtre de la Renaissance avec *Ruy Blas*, ont pesé sur ses choix esthétiques. La préface en donne d'ailleurs un autre indice. Alors que la comédie est d'abord, dans la Préface de *Ruy Blas* comme dans celle de *Cromwell*, associée aux penseurs et à l'esprit critique, il résume ensuite la matière du mélodrame en évoquant les « événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles qui contiennent pour le cœur ce plaisir qu'on appelle l'intérêt », et le comique est alors subrepticement renvoyé du côté de la foule, alors que l'esprit du penseur s'attache, lui, à « cette leçon qu'on appelle la morale[7] ».

Il fait bien avouer, en effet, que le comique de *Ruy Blas* semble souvent bien plus proche du comique des théâtres populaires que du grotesque épuré et artiste d'*Hernani*. Le personnage de César, qui est le seul vrai rieur de la pièce, n'a rien de la complexité ni de l'ambiguïté de don Carlos et ressemble plutôt aux joyeux aventuriers du mélodrame, à un d'Artagnan blagueur, seulement plus voyou que le mousquetaire de Dumas. J'étais donc tout prêt à sacrifier *Ruy Blas*, qui avait toute l'apparence d'une pièce de circonstance et du Boulevard, sur l'autel de l'authentique drame hugolien, lorsque mon attention a été retenue par un détail, apparemment accessoire et pourtant capital. Souvent au XIXe siècle – du moins chez Hugo, Balzac, Flaubert –, l'essentiel est caché dans le choix des noms propres, et c'était encore le cas en cette occasion.

On l'apprend au vers 153 : César, comte de Gérofa, après avoir dilapidé sa fortune, a décidé de fuir ses créanciers pour devenir « un joyeux compagnon, / Zafari ». Et, comme il le déclare à don Salluste, « [depuis neuf ans] Je vais dormir avec le ciel bleu sur ma tête. / Je suis heureux ainsi. Pardieu, c'est un beau sort ! ». Pourquoi le nom de Zafari pour désigner ce bohémien volontaire, l'un de ces personnages paratopiques qui peuplent la littérature romantique ? C'est que Zafari est un patronyme dérivé du mot arabe *zafar*, qui signifie « victoire ». Autrement dit, Zafari est Victor, malicieusement dissimulé derrière le détour exotique, mais un Victor joyeux, incarnation théâtrale de ce moi rieur qu'une note manuscrite de l'exil désignera sous le nom de Maglia – un Hugo déjà très proche, en effet, de l'auteur fantaisiste et lyrique à la fois du *Théâtre en liberté*. On comprend aussi, par contrecoup, le

---

[6] Victor HUGO, Préface de *Ruy Blas*, P. Berthier éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio/théâtre », 1997, p. 29.
[7] *Ibid.*

choix du nom de César. César est le nom d'un vainqueur mythique de l'Histoire (à l'égal d'Alexandre ou de Napoléon) ; c'est un Victor sublime, alors que Zafari est un César qui a ri, ou un Hugo grotesque. À propos de Zafari, Hugo a d'ailleurs lui-même vendu la mèche, par le biais humoristique d'une rime mirltitonesque, aux vers 111-112 :

Don Salluste
Une marquise
Me disait l'autre jour en sortant de l'église :
– Quel est donc ce brigand […] ?
Don César, *jetant un coup d'œil sur sa toilette.*
Vous avez répondu : C'est ce cher Zafari !
Don Salluste
Non ; j'ai rougi, monsieur !
Don César
Eh bien ! la dame a ri.
Voilà. J'aime beaucoup faire rire les femmes.

César/Zafari fonctionne peut-être comme le jumeau caïnique de Ruy Blas. Mais il est, à coup sûr, un double auctorial, traversant l'intrigue sans y prendre réellement part – sinon pour la débarrasser par un coup d'épée de l'encombrant Guritan – mais lui apportant sa fantaisie joyeuse et sa libre dérision. Du même coup, l'acte IV cesse d'être un simple concentré de scènes comiques traditionnelles, pour apparaître comme un moment de délire absolu, voué à ce rire en liberté qu'incarnera, dans *Mangeront-ils*, un autre marginal au grand cœur, le vagabond Aïrolo : il figure, en plein drame, l'utopie du rire – tout comme l'acte IV d'*Hernani* figurait l'utopie du politique. César incarne ainsi le rire le plus intimement hugolien, qui n'est ni, assurément, celui de la comédie ordinaire, ni même le rire plus complexe et politiquement significatif du grotesque, mais un rire franc, primaire, tout à la fois blagueur et rêveur, par avance déconnecté de toutes les contraintes génériques[8]. Car il est temps de dire que le théâtre de Hugo, comme sa poésie et ses romans, est d'une irrésistible et continuelle drôlerie – d'une drôlerie à fleur de vers, sautant de mot en mot, de rime en rime, de son en son. Il est seulement possible de donner ici quelques specimens de ce rire perpétuel.

Dans *Hernani,* le très célèbre pied-de-nez adressé au public, sous la forme d'un enjambement malicieux (« Serait-ce déjà lui ? C'est bien à l'escalier / Dérobé. ») ; une suite d'à-peu-près et de paronomases comiques jouant à la fois sur le mot « main » et sur le décompte possible de ces multiples mains (« *Demain*, sous ma fenêtre, à minuit, et sans faute. / Vous frapperez *des mains* trois fois. – *demain, demain* [deux mains ?] ! / Souffrez que pour rentrer je vous offre *la main*. » (v. 372-374) ; le calembour paronomastique jouant sur la confusion entre le verbe être et le verbe suivre ou son dérivé « suite » – un calembour si visible, quelle que soit la manière de dire les vers, que Hugo a dû finalement y renoncer (« Oui, de ta suite, ô roi, de ta suite ! j'en suis. / Nuit et jour, en effet, pas à pas, je te suis ! », v. 381-382) ; une rime faite de la seule voyelle /i/ comiquement isolé, écho probable de l'insolent « comme un point sur un i » de Musset, qui venait de faire scandale, en 1828, dans les *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset (« Son nom, seigneur ? – Munoz… fernan… Un nom en i ! / – Hernani, peut-être ? – Oui. – ¢'est lui ! – C'est Hernani ! », v. 423-424).

Dans *Ruy Blas*, la plaisanterie très appuyée sur la boîte en bois de « calambour » que la reine confie à Guritan et avec laquelle, en effet, elle lui fait une bien mauvaise blague (« Oh ! la divine boîte ! – Ah ! j'en ai la clef là. / – ce bois de calambour est exquis ! […] », v. 635-636 ; « Bien. Vous allez partir de Madrid tout à l'heure / Pour porter cette boîte en bois de calambour […], v. 962-963) ; des expressions comiquement recherchées (« C'est agir congrûment. », v. 1697) ou au contraire triviales (« C'est bête comme tout ce que je te dis

[8] Sur le rire hugolien, voir Alain VAILLANT, « Bon Han, mal Han », dans *Choses vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, textes réunis et présentés par C. Millet, F. Naugrette et A. Spiquel, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 27-47.

là. », v. 1704), sans compter des rimes farcesques à la pelle (par exemple, aux vers 1711-1712 : « Le mur sans fondement s'écroule subito. / Mon cher, raccroche-moi le col de mon manteau »). Le travail de repérage des ces incongruités comiques est d'ailleurs virtuellement infini, puisqu'il dépend de la bonne volonté et de l'humeur folâtre du lecteur lui-même.

Est-ce à dire que le génie hugolien se résume à une extraordinaire énergie rieuse, à une explosion de plaisanteries plus ou moins approximatives et visibles? Non, bien sûr. En revanche, cette dissémination du comique prouve que Hugo fut bien, parmi les modernes, le premier à avoir compris l'affinité profonde entre le rire et l'art. Tous les psychologues, les anthropologues ou les ethnologues du rire le savent bien : l'être humain en général – et l'enfant en particulier – se met à rire lorsqu'il se rend compte que le phénomène qui se présente à ses sens n'interfère pas réellement avec lui, n'exige de lui aucune interaction et ne comporte aucune menace effective, mais qu'il s'agit seulement d'une représentation, d'une réalité feinte, d'un spectacle dont il n'a qu'à jouir ; et c'est la certitude de cette jouissance tranquille qui provoque le rire. Autrement dit et pour employer un vocabulaire aristotélicien, le rire procède de la conscience de la mimésis elle-même. Pour le dire encore en d'autres termes, le rire et l'art dérivent du même mécanisme – qui est celui de la *représentation* ou de l'*imitation*. Il s'ensuit que, face à une réalité évidemment fabriquée (« poiétique »), la première attitude doit d'être d'en rire, et ce n'est que dans un second temps que l'art peut être réinvesti par le sérieux : on rit d'abord, d'un rire à la fois primaire et artistique, parce qu'on s'amuse et se réjouit du mécanisme de la représentation ; puis, on désapprend de rire, lorsque l'intérêt pour la chose représentée suscite d'autres types d'émotions que le rire et fait oublier la facticité comique de l'illusion artistique, sous l'influence de ce sur-moi collectif que l'éducation et la culture suscitent en chacun. Mais il est des artistes qui ont su garder la pleine conscience de l'énergie première et primitive du rire né de l'imitation : Hugo est sans aucun doute de ceux là.

Malgré la croyance ordinaire, ce n'est donc pas la comédie qui est la forme dégradée de la tragédie mais, au contraire, la tragédie qui dérive du comique primitif – comme le prouvent, d'ailleurs, les origines dionysiaques du théâtre grec antique. Or, cette différence entre le tragique et le comique est capitale pour comprendre la poétique hugolienne. En effet, les mots sérieux de la tragédie sont tout entiers consacrés à leur fonction de représentation de l'en dehors substantiel du langage, de la masse dense des passions, des conflits de pouvoir ou de devoir, des fatalités divines, psychologiques ou sociales – comme si l'art pouvait « donner la chose même », comme s'en moque Hugo dans la Préface de *Cromwell*[9]. Et il suffit que les mots ne parviennent plus à s'effacer devant les choses pour que le charme tragique s'interrompe brutalement : ce qui arrive à l'époque romantique, lorsque la fastueuse éloquence du théâtre classique, à la fois trop visible et trop figée, en vient à ennuyer ou à amuser. Au contraire, le mot comique, même lorsqu'il sert à se moquer du réel des choses et des êtres, a pour vertu, primordiale et nécessaire, de faire rire de lui-même, de se représenter et de s'exhiber comme fait artistique, de rappeler que les mots existent indépendamment des choses et ont leur propre efficace.

La *vis comica* a donc de profondes et mystérieuses affinités avec la poésie, du moins avec cette poésie lucide du mot que pratique Hugo et à laquelle le mélange des genres donne libre cours sur scène. le théâtre hugolien a en effet ceci de singulier que, en introduisant un trait risible dans la situation la plus pathétique ou la plus tragique, il importe aussi avec lui cette vertu poétique que possède le comique de donner une épaisseur et un relief aux mots prononcés par les personnages, et c'est cette présence presque gênante, en discordance absolue avec les codes dramatiques en usage, qui a le plus déstabilisé le public du XIXe siècle. Le comique ne naturalise donc pas ni ne banalise le travail du vers ; au contraire, il le

[9] Victor HUGO, Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 25.

complète en ajoutant les beautés bizarres de l'incongruité verbale aux arabesques du vers brisé[10]. Dans la Préface de *Cromwell*, on l'a vu, le grotesque devait viser à fondre en une seule forme comique le corporel et le spirituel, parce que l'homme est « le point d'intersection, l'anneau commun des deux chaînes d'êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels » ; dans l'art poétique que donne à lire sa « Réponse à un acte d'accusation », l'objectif du versificateur est également de mêler « au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées » (v. 70) et de « jet[er] le vers noble aux chiens noirs de la prose » (v. 178), selon une eucharistie sauvage et carnivore où l'énergie dévoratrice de la prose s'assimile la beauté du vers, pour qu'au bout du compte, selon le renversement provocateur que suggère la Préface de *Cromwell*, le vers parvienne à être « *aussi beau que de la prose*[11] ».

Chez Hugo, la question du rire se superpose rigoureusement à celle de la poésie : il s'agit, encore et toujours, de parvenir à concilier l'exigence artistique et la conviction matérialiste que manifeste le grotesque – sans oublier que, chez les romantiques, le matérialisme n'est jamais exclusif d'une certaine forme d'idéalisme ou de spiritualisme. Revenons pour terminer à Baudelaire qui, après voir salué « le rire, et le meilleur rire » de Gautier, passait sans crier gare à son « *Idée fixe* », « l'amour exclusif du Beau[12] ». C'est que, pour Baudelaire, le *bon* rire (le « comique absolu ») est une pure question d'esthétique, « l'apanage des artistes supérieurs qui ont en eux la réceptibilité suffisante de toute idée absolue[13] », selon la formule définitive de son essai *De l'essence du rire*. Le comique complète sa théorie avec Baudelaire. Mais il ne fait pas de doute que, dans cette généalogie du grotesque moderne que j'ai essayé d'esquisser, Victor Hugo ait été le premier esthète du rire.

Alain VAILLANT
université Paris Ouest Nanterre la Défense

[10] Je reprends dans ces lignes l'analyse que j'ai développée dans « Victor Hugo, le vers et la scène » (dans *Lectures du théâtre de Victor Hugo*, J. Wulf dir., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 47-63.
[11] Victor HUGO, Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 29.
[12] Charles BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 111.
[13] Charles BAUDELAIRE, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, *op. cit.*, p. 536.