

Yvette PARENT

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*.

Table des matières

Avant propos

I. Les avatars de l'ironie

Le mot, son origine et ses définitions

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

Hugo et l'ironie socratique

Hugo, Shakespeare et le redoublement

Un concept sans définition ?

II. La pratique de l'ironie romantique

Les thèmes communs

L'arabesque

La mise à distance et le double point de vue

III. L'ironie, le mot chez Victor Hugo

Qu'est-ce qu'un roman ironique ?

Le rire et le bouffon. La réversibilité des cibles ironiques

Qu'est-ce qu'un personnage ironique ?

L'ironie dans l'arène politique

Conclusion

Bibliographie succincte

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

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.

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.

1. *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 la différence de celle-ci, 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.

Pour suivre l'évolution historique de la notion d'ironie, il faut retourner aux origines étymologiques 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,

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

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 (*eirôneieusoio*) [...] » (*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 et à sa 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

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 complexes. 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 première phases (Muzelle, 159).

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 réactionnaire⁵. 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 romantique⁶ était d'insister sur la fonction intellectuelle de l'ironie aux dépens de la notion de 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 littérature⁷ :

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 où Schlegel faisait partie avec son frère du Cercle d'Iéna, berceau du jeune romantisme allemand, auquel appartenaient aussi Novalis, Tieck, Schleiermacher, Fichte, Schelling. La plupart d'entre eux étaient des élèves de Kant. 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 temps » (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. » (*Kritische Ausgabe*, Bde. XVI, S. 88, V-32)

5. 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 censurera ses premiers écrits.

6. 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 » sera ensuite prononcée par les adversaires de F. Schlegel.

7. Son *Histoire de la littérature ancienne et moderne*, publiée en allemand en 1815, a été traduite en français en 1829 par William Tuckett.

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 (Schlegel, *Histoire de la littérature ancienne et moderne*, 1-2).

Les auteurs les plus cités par lui sont Dante, Cervantès, Milton, Calderon et Shakespeare⁸. 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 Stendhal⁹.

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 romantisme¹⁰. Fille de Jacques Necker, banquier suisse et ministre de Louis XV, Germaine de Staël Hölstein avait applaudi aux débuts de la Révolution française jusqu'en 1791¹¹. 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

8. Ces auteurs, que lui et son frère Auguste ont 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 en en faisant 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).

9. 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, t. 1, 268-80). *Le Globe*, d'inspiration libérale, fondé en 1824, défendit de son côté le libéralisme en littérature contre le classicisme.

10. 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* : « 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*.

11. Malgré ce qu'en dit le jeune Hugo royaliste de la Préface des *Odes et Ballades* (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.

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*¹².

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 accessibles¹³. 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 *Fragmente* 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* » :

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 traditionnel (*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 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 considérait 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.

12. 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.

13. 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 font preuve les personnages du roman de Schlegel *Lucinde* (1799).

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 génie¹⁴ :

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 (*ibid.*, 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* :

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 » (*ibid.*, 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 a fourni aux spécialistes de l'ironie l'exemple type de l'ironie de situation ou ironie du

14. 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*.

sort¹⁵ dans un passage de son roman *Corinne ou l'Italie* en 1807 ; 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 cabane¹⁶ ! » (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.

Hugo restera à proximité de son jugement d'ensemble 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, il faut le dire, Madame de Staël ne perçoit pas toujours clairement les tenants et les aboutissants, lui ouvriront un vaste champ de réflexion pour construire sa propre pensée et résoudre les contradictions existentielles, les « antithèses » telles qu'il les conçoit.

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 avait 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 philosophique. Dans la thèse qu'il soutient en 1841 : *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Sören Kierkegaard fait le point sur les affirmations contradictoires des penseurs du XIX^e siècle¹⁷. Il acquiesce notamment au jugement de Hegel et lui donne raison contre Schlegel qu'il accuse de faire de l'ironie socratique « une critique dirigée contre la réalité tout entière » (Kierkegaard, 250) tout en ne tenant pas compte du

15. 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.

16. On trouve, chez Hugo, 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).

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

facteur historique dans la conception de l'ironie¹⁸. 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 irréaliste, 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*¹⁹, 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 allemands, de Kant à Schopenhauer, en version originale, et ne s'en laissait pas conter²⁰ » (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). Pour Hugo, Socrate annonce même *l'Évangile* : « Socrate savait-il qu'il engendrait Jésus ? » (*Les Quatre vents de l'esprit*, I, 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 ciguë²¹. De l'ironie socratique, il n'est pas question. L'ironie voltairienne est, elle, suggérée sans toutefois que le mot « ironie » soit prononcé : « En présence des

18. « Pour l'ironie, au contraire, il n'y a pas de passé proprement dit, et cela du fait qu'elle a abandonné les recherches métaphysiques. Elle a confondu le je éternel et je temporel. Mais le je éternel n'a pas de passé et par conséquent le je temporel n'en a pas non plus. Or dans la mesure où l'ironie accepte par obligeance pure un passé, il faut qu'il soit d'une nature telle que l'ironie puisse le dominer en toute liberté et mener son jeu avec lui. C'est pourquoi la partie mythique de l'histoire, légendes, contes, trouve de préférence grâce à ses yeux. En revanche, l'histoire proprement dite au sein de laquelle l'individu vrai a sa liberté positive parce qu'il y possède ses prémisses devait être écartée » (Kierkegaard, 250-251).

19. C'est une expression hégélienne.

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

21. 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).

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'Ursus²² :

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 pérerait. Luther aussi. Ursus tenait de ces grands hommes. Il avait cette faculté hermaphrodite²³ 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, 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 Esculape²⁴ » (*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 Schlegel :

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* (*ibid.*, 465-466) :

22. Hugo recourt à cette forme de dialogue 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 pérorer ! Assez, que tout se taise ! / Je voudrais bien le voir sortir de l'antithèse » (*Poésie III*, 1180).

23. Ce terme 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 discursivité. L'ambiguïté du thème de l'hermaphrodite rejoint l'ambiguïté de l'ironie d'après P. Schoentjes (Schoentjes, 127).

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

« Cette admirable création humaine, Lear, sert de support à cette ineffable création divine, Cordelia. Tout ce chaos de crimes, de vices, de démentes et de misères, a pour raison d'être l'apparition splendide de la vertu » (*ibid.*, 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 dans l'œuvre théâtrale. Il analyse ainsi le procédé de 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'expliquer. 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 Regane, 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 Molière²⁵ (*Critique*, 379).

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 » (*ibid.*, 380). Le dédoublement et le reflet créent un mode de vision ambigu et trouble²⁶ ; 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 :

25. 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. 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).

26. Voir sur ce sujet Pierre Schoentjes : « 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).

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* il 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 » (*ibid.*, 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 elles, du moins contre celles qui engendraient le refus de

l'empathie et l'absence de morale au nom du projet esthétique²⁷. 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 aveugle²⁸ ? » (*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 ; en transposant l'idéalisme sur le plan éthique et métaphysique, Kant, et ensuite Hegel, avaient néanmoins établi des modes de conciliation entre le subjectif et l'objectif. Par la suite, Arthur Schopenhauer renoua avec le pessimisme de l'ironie romantique et confirma le mode de vision idéaliste du sujet par rapport au monde extérieur et sa distance irréductible avec lui²⁹. 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 nihilisme³⁰. Voici le texte de Hugo :

27. 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).

28. Le jugement de Hugo recoupe celui de Mme de Staël en 1813 : « Goethe n'a plus cette ardeur entraînant 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).

29. 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.

30. 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).

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 et 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.

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 (abréviation CFL) en 18 volumes.

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

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.

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 sqq.

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.

Base textuelle Frantext, ATILF, CNRS, Université de Lorraine, accès libre et par abonnement.