

Poétique du grotesque et pratiques du burlesque dans les romans hugoliens

Il peut sembler paradoxal, voire peu pertinent, de parler de “burlesque” à propos de l'auteur de la préface de *Cromwell* et du théoricien du grotesque. Le rire au XIX^{ème} siècle se définit d'ordinaire en rapport avec les théories du grotesque, ou dans la mouvance du *Witz* des Romantiques allemands ; il apparaît plus délicat de l'envisager sous l'angle du burlesque. Inévitablement d'ailleurs, l'appréhension du burlesque suppose différenciation et rapprochement avec le grotesque. Non sans difficultés car, à vouloir traiter de deux notions problématiques, on pourrait parfois avoir l'impression de définir une inconnue par une autre inconnue... C'est pourtant le devenir du burlesque dans une poétique du grotesque qui nous intéressera, et nous conduira à tenter de préciser les rapports des deux notions telles que Hugo les met en jeu dans ses romans.

Un mot pour un autre

Le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^{ème} siècle* de Pierre Larousse donne la mesure de la confusion latente qui règne alors entre les notions de burlesque et de grotesque¹. Paradoxalement pour un terme associé à l'esthétique romantique, le grotesque ne se voit consacrer que deux colonnes et demie tandis que l'article encyclopédique traitant du burlesque occupe plus de trois pages. La différence s'explique en ce que le burlesque appartient, par la distance chronologique, à l'histoire littéraire, mais aussi en ce qu'il constitue un genre, dont on peut aisément isoler les œuvres, cerner les auteurs : ainsi Scarron, dont P. Larousse donne de larges extraits. Au contraire, le grotesque n'est pas à proprement parler un genre littéraire, et caractérise plutôt un “type” nouveau de personnages dans le théâtre et dans le roman : avec Han d'Islande, Quasimodo, Triboulet, Don César de Bazan et Gwynplaine, Hugo figure en bonne place. Les œuvres de référence que propose P. Larousse sous l'entrée “grotesque” ne sont pas des œuvres de fiction, plutôt des portraits : *Les Grotesques* de Théophile Gautier (1844) et *Les Grotesques de la musique* de Berlioz (1859). Références problématiques puisque la première traite entre autres des écrivains burlesques du siècle de Louis XIII, et que la seconde constitue une série de portraits satiriques et de “boutades” sur le monde de la musique.

Inversement, c'est sous l'entrée “burlesque” que l'on trouve de larges extraits des *Grotesques* de Gautier, et une réécriture de la préface de *Cromwell*. A côté de la distinction devenue canonique entre burlesque et héroï-comique, le burlesque est caractérisé par des comparaisons picturales ou sculpturales, dérivées en fait du sens premier du mot “grotesque” appliqué aux peintures découvertes à Rome à la fin du XV^{ème} siècle ; comme le grotesque, le

¹ Publié de 1866 à 1876, le *Dictionnaire* de P. Larousse offre une bonne saisie de l'état de langue et des concepts au milieu du siècle. On remarque d'ailleurs que l'emploi indifférencié des adjectifs “burlesque” et “grotesque” perdure encore à la fin du siècle, cf à titre d'exemple Paul Morillot, *Paul Scarron, étude biographique et littéraire*, Paris, Lecène et Oudin, 1888.

burlesque appelle alors la référence à la caricature et à la charge, au “mascaron grimaçant, dont l’œil s’arrondit en prunelle de hibou”, à la “guivre griffue, rugueuse, écailleuse, qui s’accroche aux murs des vieilles cathédrales”. Ce que P. Larousse présente comme une théorie du burlesque est en fait le mélange (et parfois le plagiat) de deux poétiques du grotesque : il doit à Gautier l’association du burlesque / grotesque avec le baroque, la singularité fantasque, le caprice qui consacre la liberté de l’artiste contre le despotisme classique ; à Hugo revient l’idée que le burlesque / grotesque, associé à la laideur, appartient de fait à la nature, qu’il implique l’impossibilité de dissocier le comique du tragique². La confusion souvent implicite des deux notions devient d’ailleurs manifeste après une longue citation de l’article de Gautier sur Scarron : “Ces lignes contiennent, on le voit, la théorie du *burlesque*, ou, si l’on aime mieux, du grotesque, théorie exposée tout au long dans une préface célèbre.”

Ajoutons à cela que l’ambiguïté des deux termes, leur emploi l’un pour l’autre n’est pas le fait de P. Larousse, mais se trouve déjà chez Gautier et Hugo. Est-ce à dire que “burlesque” et “grotesque” soient synonymes ?

Pas exactement semble-t-il. A aucun moment le *Dictionnaire Universel du XIXème siècle* ne différencie les deux termes, mais il ne propose pas non plus de renvois analogiques de l’une à l’autre notion au milieu ou en fin d’article. Les deux termes coexistent ; leur définition mentionne la même outrance, le même refus du classicisme, la même référence à la laideur et au familier, sans que rien cependant ne vienne préciser le statut de cette coexistence.

Quelle différence établir dès lors entre le burlesque et le grotesque ? Faut-il concevoir entre les deux termes une simple nuance chronologique : le burlesque serait aux siècles antérieurs ce que le grotesque est au XIXème ? Le nom change ; la notion reste identique. Le burlesque du seizième et du dix-septième annoncerait le grotesque romantique.

Le grotesque “comique” et “bouffon”, avatar du burlesque

² Dans son article sur Scarron que P. Larousse ou l’un de ses collaborateurs recopie — sans toujours user de guillemets —, T. Gautier s’inspire lui-même du “Discours sur le style burlesque” de Bruzen de la Martinière qui précède l’édition des *Œuvres* de Scarron (Paris, Bastien, 1789, t. I) et de la préface de *Cromwell*. Certaines modifications ne sont pas d’ailleurs sans souligner le caractère souvent interchangeable des termes “burlesque” et “grotesque”. Là où Hugo écrit : “[La muse moderne] 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[...].” (préface de *Cromwell*, in V. Hugo, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, “Bouquins”, vol. *Critique*, 1985, p. 9), “tout ce qui est dans la nature est dans l’art” (*ibid.*, p. 17), Gautier reprend : “Le burlesque, ou, si vous aimez mieux, le grotesque, a toujours existé, dans l’art et la nature, à l’état de repoussoir et de contraste.” (“Scarron”, *Les Grotesques*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, “Bibliotheca della Ricerca”, 1985, p. 403)

Il ne faudrait cependant pas en déduire que la définition que Gautier propose du grotesque ne fait que paraphraser la préface de *Cromwell*. Voir à ce sujet Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L’ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, “L’Imaginaire du texte”, 1991, en particulier “Dans le sillage de Montaigne : *Les Grotesques* de T. Gautier”, IIème partie chap. 3, pp. 63-72.

Une telle vision téléologisée de la notion de burlesque, tentation à laquelle théoriciens et poètes ont cédé au XIX^{ème} siècle³, dissimule en fait deux approches hétérogènes de la littérature : le burlesque prend son essor dans un cadre qui est celui de la rhétorique classique, alors que le grotesque suppose une perspective romantique de la littérature, privilégiant l'idée d'esthétique contre celle de rhétorique⁴. Le saut philosophique qu'implique le passage du burlesque au grotesque se voit clairement dans la préface de *Cromwell* : Hugo attribue au grotesque des justifications non plus essentiellement rhétoriques, mais avant tout ontologiques et métaphysiques. Le grotesque apparaît lorsque s'est perdue l'unité originelle du monde grec. Inséparable d'un drame de la scission, il projette l'image d'une humanité condamnée à la dualité de l'âme et du corps, de l'esprit et de la matière. Parce qu'il aspire à rendre compte de l'homme tel qu'en lui même il se pense et se vit, le grotesque naît sur les ruines de la rhétorique classique, invalidant ses hiérarchies et ses distinctions. Le grotesque hugolien ne se contente pas de juxtaposer comique et tragique, il les pose dans leur indissoluble simultanéité⁵.

C'est ce changement fondamental de perspective, ce refus romantique d'une codification normative du texte littéraire, qui rend compte pour l'essentiel du flou qui entoure chez Hugo les termes de burlesque et de grotesque, la tendance à annexer le burlesque dans une poétique du grotesque, avec toutes les ambiguïtés terminologiques que comporte l'entreprise. De manière d'ailleurs significative, le burlesque qui retient l'intérêt de Hugo n'est pas celui du XVII^{ème} siècle français, mais celui de *Don Quichotte* et de *Gargantua* : Cervantes et Rabelais sont les seuls romanciers à se voir reconnaître une place de choix dans le Panthéon hugolien⁶, en 1827 dans la préface de *Cromwell*, et en 1864 dans l'essai philosophico-poétique *William Shakespeare*, où ils ont inclus dans les "Génies"⁷. En 1827, Hugo emploie deux fois le mot "burlesque", la première au sujet de Callot qui reçoit le titre de "Michel Ange burlesque" dans une énumération des manifestations du grotesque à travers les siècles⁸ : le burlesque se fond alors dans une poétique du grotesque. La seconde occurrence surprend ;

³ Et au delà. Le grotesque tend d'ailleurs à absorber le burlesque : ainsi Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage sur Rabelais envisage le burlesque comme une variante littéraire et érudite de l'esprit grotesque populaire et folklorique. S'il n'y a pas ici de téléologie, on peut toutefois noter la réduction du burlesque à une manifestation secondaire et dérivée que Bakhtine n'envisage pas pour elle-même. M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard 1970 pour la traduction française.

⁴ Hugo plaide dans la préface de *Cromwell* "pour la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes, des codes et des règles" (*op. cit.*, p. 31). Sur le passage de la rhétorique à la "littérature", voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. La théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, "Poétique", 1978.

⁵ Voir Anne Ubersfeld, Notice de la préface de *Cromwell*, in V. Hugo, *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 715-718. Toutes nos références aux œuvres de Hugo seront données dans l'édition des œuvres complètes de la collection "Bouquins".

⁶ Il en est de même dans le *Dictionnaire Universel du XIX^{ème} siècle*, où si Scarron se voit attribuer la place qui lui revient dans une histoire du burlesque, P. Larousse exprime néanmoins sa préférence pour Cervantes et Rabelais.

⁷ V. Hugo, *William Shakespeare*, I, II, 2, § XII et § XIII, vol. *Critique*, pp. 278-282.

⁸ V. Hugo, préface de *Cromwell, op. cit.*, p. 11.

placée au détour d'une note, elle accorde à l'adjectif un valeur péjorative et en fait le synonyme de "ridicule, hybride, laid"⁹. Le statut du burlesque dans le cadre du grotesque sera fait de cette hésitation entre assimilation et rejet.

Faut-il en conclure qu'il disparaît ? Il nous semble au contraire que chez Hugo la poétique du grotesque inclut le burlesque : elle le fragilise et le transforme mais le maintient en partie.

Car le grotesque selon Hugo n'est pas une notion simple et une. Dans la préface de *Cromwell*, même s'il ne s'attarde pas sur leur différence, Hugo distingue Polyphème "grotesque terrible" et Silène "grotesque bouffon", "le difforme et l'horrible" d'une part, "le comique et le bouffon" d'autre part¹⁰. Dans le *Dictionnaire* de P. Larousse, des indices nous laissent penser qu'à la suite de Hugo, le burlesque se rapproche davantage du comique tandis que le grotesque est un proche parent du monstrueux et du fantastique : le "plus pur grotesque" rejoint le "bizarre", dans les œuvres de Jean-Paul Richter, de Swift et d'Hoffmann, dans les trois romans de Hugo nommés par P. Larousse¹¹, *Han d'Islande*, *Notre-Dame de Paris* et *L'Homme qui rit*, qui se rattachent tous trois au genre du roman noir. Le burlesque pour Hugo intervient ainsi dans le cadre du grotesque "comique et bouffon" et s'oppose au grotesque "difforme et horrible". Le burlesque se rapproche de la parodie, jouant de l'écart entre un sujet et un style, entre noblesse et bassesse. Le comique des romans hugoliens n'est pas étranger à cette approche : proche du rire de Cervantes et de Rabelais, le rire hugolien peut comporter un aspect ludique, mettre en jeu une érudition, une forme d'esprit, une conception du langage et une vision bouffonne du savoir. C'est ce grotesque "comique et bouffon" que nous pouvons regarder comme un avatar du burlesque, par opposition au grotesque proprement dit, celui de Quasimodo, tragique, monstrueux, sublime. Quasimodo est grotesque, il n'est en aucun cas burlesque. Il incarne un comique qui ne fait pas rire. Il en est ainsi des personnages principaux des romans hugoliens, grotesques assumant la fonction tragique de bouc émissaire¹². Ce grotesque là, terrible, définit le rire noir romantique et satanique. Il met en jeu une émotion et un *pathos*. Le burlesque hugolien présente une facette à la fois plus fantaisiste et plus gaie du grotesque, directement satirique aussi.

***Notre-Dame de Paris*, roman burlesque**

Le burlesque est bien représenté dans les premiers romans de Hugo, *Han d'Islande* (1823), qui joue sur les codes du roman noir, mais surtout *Notre-Dame de Paris* (1831) qui

⁹ "Rien n'est beau ou laid dans les arts que par l'exécution. Une chose difforme, horrible, hideuse, transportée avec vérité et poésie dans le domaine de l'art, deviendra belle, admirable, sublime, sans rien perdre de sa monstruosité ; et d'autre part, les plus belles choses du monde, faussement et systématiquement arrangées dans une composition artificielle, seront ridicules, burlesques, hybrides, *laid*es." *Ibid.*, note III de la page 9, p. 41.

¹⁰ V. Hugo, préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ P. Larousse, *Dictionnaire Universel du XIXème siècle*, art. "grotesque".

¹² Sur la notion de bouc émissaire dans la tragédie, voir René Girard, *La violence et la sacré*, Paris, 1972 [réf à compléter]

se lit à maints égards comme un roman comique¹³. Burlesque et héroï-comique président à la conception des personnages de Phœbus de Chateaupers, de Pierre Gringoire et de Jehan Frolo. Ils prennent sens dans une fiction qui constitue en quelque sorte le pendant romanesque de la préface de *Cromwell*, une mise à mort du héros aristocratique et une mise à mal du classicisme littéraire.

Avec Phœbus de Chateaupers, Hugo nous présente une version pleinement burlesque du chevalier épique. Le bel et fringant archer du Roi inverse l'image de Quentin Durward¹⁴ et ne peut cacher sa préférence pour les jurons, le vin, et les filles. Au preux gentilhomme sont attribuées des manières de soudard. Hugo multiplie à son égard les indices de noblesse (le surcodage épique et héroïque de son nom par exemple) pour mieux marquer l'écart entre le paraître et l'être. Plus le sujet est noble, plus son attitude est vulgaire. Hugo ne recule pas à l'occasion devant la scatologie¹⁵.

Quant à Pierre Gringoire, poète de son état, mais aussi saltimbanque et truand par la force des choses, il constitue une représentation burlesque du poète. Ayant à demander sa grâce à Louis XI, il mêle au style élevé de sa supplique des comparaisons prosaïques et inattendues : “La grande foudre de Dieu ne bombarde pas une laitue. Sire, [...] ayez pitié d'un pauvre homme honnête, et qui serait plus empêché d'attiser une révolte qu'un glaçon de donner une étincelle !”¹⁶ De même les propos de Jehan Frolo, observant de sa cachette le désespoir de son frère l'archidiacre, offrent un contrepoint burlesque à l'intensité tragique de la scène. A la tirade enflammée de Claude sur la quête du savoir absolu et l'expérience d'Averroès ayant enfoui un rayon de soleil dans un caveau qu'on ne pourra ouvrir “pour voir si l'opération a réussi que dans huit mille ans”, Jehan répond : “Diable, [...] voilà qui est long-temps attendre un écu.”¹⁷

La référence à une veine burlesque se justifie d'autant plus dans *Notre-Dame de Paris* que des comparaisons mythologiques récurrentes divisent le système des personnages en deux catégories : les burlesques — Phœbus, Gringoire, Jehan Frolo — associés aux dieux olympiens et à Jupiter, contre les grotesques — Quasimodo, Esmeralda et la cathédrale — qui puisent leurs racines dans le monde de l'ancienne mythologie, l'univers des titans (Quasimodo et la cathédrale sont des cyclopes), ou dans les mystères de l’“égyptiaque”, entre les lueurs

¹³ Jacques Seebacher a souligné à maintes reprises cette spécificité de *Notre-Dame de Paris*. Voir en particulier “Gringoire ou le déplacement du roman historique vers l'histoire”, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°75, 1975, pp. 308-320, repris dans J. Seebacher, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, P.U.F., “Écrivains”, 1993.

¹⁴ Le roman de Walter Scott constitue par de nombreux aspects l’“hypertexte” du roman de Hugo, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, “Poétique”, 1982.

¹⁵ Ainsi Phœbus, venant à passer devant le collège d'Autun où “il avait ébauché ce qu'il appelait ses études”, “ne passait jamais devant la façade, sans faire subir à la statue du cardinal Pierre Bertrand, sculptée à droite du portail, l'espèce d'affront dont se plaint si amèrement Priape dans la satire d'Horace *Olim truncus eram ficulnus*.” *Notre-Dame de Paris*, VII, 7, vol. *Roman I*, p. 701.

¹⁶ *Ibid.*, X, 5, p. 816.

¹⁷ *Ibid.*, VII, 4, p. 685.

d'un nom d'émeraude et quelques grains d'adzéradach¹⁸. Les dieux olympiens sont les dieux du classicisme et du dix-septième siècle. Ce sont eux qui font l'objet de la satire burlesque. Le burlesque aristocratique représente et condamne anachroniquement dans *Notre-Dame de Paris* le système politique de la monarchie absolue du Roi Soleil et l'esthétique classique¹⁹. Il s'oppose et finit par triompher du grotesque populaire, partagé entre la difformité et l'absence, condamné à disparaître avec Quasimodo et la Esmeralda. Le roman se clôt en effet sur l'éradication du grotesque (le squelette de Quasimodo tombe en poussière) et sur le triomphe burlesque de l'absolutisme littéraire : Gringoire devenu tragédien et poète courtisan est enfin parvenu à négocier ses pièces contre espèces sonnantes et trébuchantes. "C'est ce qu'il appelait avoir fait une fin tragique." "Phœbus de Chateaupers aussi fit une fin tragique, il se maria."²⁰ Le dénouement aristocratique attendu, le mariage du chevalier avec la belle jeune fille, est présenté ici comme le mariage bourgeois des fabliaux, anticipant en quelque sorte sur l'univers du vaudeville.

Dans les premiers romans de Hugo, est burlesque en définitive le personnage affecté d'une "anesthésie du sens moral". Condamnable, il renvoie à une société qui a perdu ses marques, et dont les dieux sont morts. Le burlesque possède une fonction satirique et critique, voire polémique. En cela, il est une constante des romans hugoliens et trouve plus particulièrement sa place dans la création de personnages secondaires, philosophes bouffons, conçus le plus souvent comme des doubles complémentaires des héros.

Les burlesques du roman hugolien

Premier représentant de ce type burlesque de personnage, le gardien de la morgue dans *Han d'Islande*, Benignus Spiagudry, "antiquaire" passionné et grand érudit, mais aussi incorrigiblement attiré par l'appât du gain. Accompagnant le jeune Ordener dans son périple à travers les espaces sauvages de la Norvège, il offre l'image burlesque d'un Charon vénal et athée ainsi qu'une version comique du pédagogue, dans un roman qui se veut un roman d'éducation du prince (Ordener fondera une dynastie nouvelle). Il se montre par ailleurs insensible à tout lyrisme élevé. Saisi par la beauté mélancolique du lac de Sparbo, Ordener laisse aller son âme à une triste rêverie, dont Spiagudry vient rompre burlesquement le romantisme : "il est beau de méditer ainsi devant le lac de Norvège qui renferme le plus de pleuronectes !" ²¹ S'ensuit une dissertation sur les curiosités botaniques de la région. Dans *Notre-Dame de Paris*, le poète philosophe Gringoire, qui, devant le cruel dilemme qui le contraint à choisir entre Esmeralda et Djali, choisit de sauver la chèvre plutôt que la jeune

¹⁸ Ce sont les attributs de la Esmeralda, dont le personnage et son mystère sont introduits par une remarque burlesque de Gringoire : "je veux que le diable m'écorche si je comprends ce qu'ils veulent dire avec leur Esmeralda ! Qu'est-ce que c'est que ce mot-là d'abord ? C'est de l'égyptiaque !" *Ibid.*, I, 6, p. 531.

¹⁹ Voir à ce sujet J. Seebacher, Introduction à *Notre-Dame de Paris*, dans l'édition de la Pléiade, Gallimard, 1975, pp. 1045-1075.

²⁰ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, op. cit., XI, 3, p. 858.

²¹ V. Hugo, *Han d'Islande*, vol. *Roman I*, p. 107.

filles, se présente comme un double comique du prêtre Frolo, dont il partage la passion pour les portails symboliques, mais aussi comme une image, plus veule et plus lâche, de son frère Jehan.

Les Misérables comportent plusieurs philosophes burlesques : Tholomyès, l'amant de Fantine, "l'antique étudiant vieux" de 1817, dont le type se perpétue tout en se modifiant en 1830 en la personne de Grantaire, l'un des Amis de l'ABC, mais aussi à leurs heures, le sénateur comte Néant²², la mère prieure du Petit-Picpus²³, ou l'intarissable Gillenormand. A ce rapide relevé, il convient d'ajouter le voltairien Lethierry des *Travailleurs de la Mer*, et surtout Ursus le philosophe de *L'Homme qui rit*. Mais nous verrons qu'à partir des *Misérables*, le burlesque proprement dit tend à s'effacer, le philosophe bouffon à se racheter, voire même à disparaître complètement dans le dernier roman, *Quatrevingt-treize*.

Qu'ont donc en commun ces personnages bouffons ? Le burlesque se manifeste ici avant tout par un certain usage du langage et une tendance marquée à infléchir toute conversation vers un monologue. Le personnage burlesque de Hugo est un bavard, accumulant une multitude de références érudites proposées pêle-mêle et en désordre. Le langage devient marionnette et la culture fatrasique, à l'instar des propos de Spiagudry que le narrateur qualifie de "burlesquement figurés"²⁴. A l'instar de Gillenormand qui propose une version galante de la guerre de Troie et suggère par cette vision burlesque de *Illiade* la toute-puissance de la femme :

Sur quoi roule la guerre de Troie ? Parbleu, sur la jarretière d'Hélène. Pourquoi se bat-on, pourquoi Diomède le divin fracasse-t-il sur la tête de Mérionée ce grand casque d'airain à dix pointes, pourquoi Achille et Hector se pignochent-ils à grands coups de pique ? Parce que Hélène a laissé prendre à Pâris sa jarretière.²⁵

Quant à Grantaire, il n'est pas davantage respectueux de la Genèse, lorsqu'il fait allusion au "pommier, qui a failli étrangler Adam avec son pépin", ou imagine un Dieu mécanicien, obligé de "suifer la rainure des événements" par des révolutions, ayant "toujours les mains noires de ce vilain cambouis-là"²⁶. Le Dieu de Grantaire, version burlesque du Grand horloger de Voltaire, a les mains sales...

Bien souvent dans ces discours bouffons, il est difficile de distinguer le burlesque proprement dit de l'héroï-comique. Il en est ainsi du discours de libation de Tholomyès, prononcé solennement et avec emphase chez Bombarda. Rien de philosophique dans ce banquet. Rien de l'enthousiasme poétique non plus. Tholomyès n'est pas en proie à l'ivresse des inspirés, mais à une ivrognerie bien commune. Ses paroles font apparaître une perpétuelle disconvenance entre le style et le sujet :

²² V. Hugo, *Les Misérables*, I, I, 8, "Philosophie après boire", vol. *Roman II*, pp. 25-28.

²³ *Ibid.*, II, VIII, 3, pp. 422-429.

²⁴ V. Hugo, *Han d'Islande*, *op. cit.*, p. 89.

²⁵ V. Hugo, *Les Misérables*, V, V, 6, *op. cit.*, p. 1065.

²⁶ *Ibid.*, IV, XII, 2, pp. 860-861.

Quant à Favorite, ô nymphes et muses ! un jour que Blachevelle passait le ruisseau de la rue Guérin-Boisseau, il vit une belle fille aux bas-blancs et bien tirés qui montrait ses jambes. Ce prologue lui plut, et Blachevelle aima. Celle qu'il aimait était Favorite. O Favorite, tu as des lèvres ioniennes.²⁷

Burlesque ou héroï-comique ? Les deux, suivant le point de vue envisagé. Un sujet bas, la rencontre de Favorite et de Blachevelle, alors que celle-ci a avoué quelques pages plus haut à Dahlia qu'elle détestait Blachevelle, et un style noble (apostrophes, invocations aux muses, emploi intransitif du verbe aimer). Ou un sujet noble (la bucolique rencontre de la nymphe et du satyre) et un style miné par des sous-entendus : le ruisseau que passait Blachevelle ce jour-là se trouvait dans une rue, Favorite était “une fille” et “montrait ses jambes.”

Les discours parodiques de ces personnages proposent une vision du langage comme d'une logorrhée irrépressible, par opposition à la parole plus rare du personnage grotesque (Jean Valjean, Gilliatt ou Gwynplaine). Le langage tend alors à perdre sa fonction référentielle, sa fonction diégétique, voire son signifié, et sa prétention à dire quelque chose, pour devenir un simple jeu, vertigineux, avec les mots. Ainsi la “burlesque requête” de Spiagudry²⁸, exposant que c'est lui [...] qui a découvert que les étoiles appelées fixes n'étaient pas éclairées par l'astre appelé soleil ; *item*, que le vrai nom d'Odin est Frigge, fils de Fridulphe ; *item* que le lombric marin se nourrit de sable” etc.²⁹ Ainsi les calembours de Tholomyès : “Bière qui coule n'amasse point de mousse [...] festinons lentement.”³⁰

Le burlesque affecte les personnages qui prétendent posséder un certain savoir, délivrer un message : Spiagudry est savant naturaliste et antiquaire, Pierre Gringoire philosophe éclectique et cousinien avant l'heure, “esprit essentiellement mixte, indécis et complexe, tenant le bout de tous les extrêmes, incessamment suspendu entre toutes les propensions humaines, et les neutralisant l'une par l'autre”³¹. Les autres burlesques représentent les écoles philosophiques post-socratiques, l'épicurisme, le cynisme de Diogène, le scepticisme de Pyrrhon et de son disciple Timon : l’“hypocondre” Grantaire, en “homme qui se gardait bien de croire à quelque chose”³² est un sceptique mélancolique, et rejoint le scepticisme jouisseur de Tholomyès : “Tout n'est pas fini sur la terre, puisqu'on peut encore déraisonner. J'en rends grâce aux dieux immortels. On ment, mais on rit. On affirme, mais on doute.”³³ Gillenormand et le Sénateur comte Néant prônent un épicurisme revisité par un XVIIIème siècle matérialiste et hédoniste ; Ursus le cynique, Diogène du XVIIème siècle anglais, a pour compagnon un

²⁷ *Ibid.*, I, III, 7, p. 109.

²⁸ V. Hugo, *Han d'Islande*, *op. cit.*, p. 94.

²⁹ *Ibid.*, p. 39.

³⁰ V. Hugo, *Les Misérables*, *op. cit.*, I, III, 7, p. 107.

³¹ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, II, 4, p. 544.

³² V. Hugo, *Les Misérables*, III, IV, 1, *op. cit.*, p. 521.

³³ *Ibid.*, I, III, 8, p. 112.

loup nommé Homo, pour logis une charette à lanterne, “Green-Box” qui rappelle le célèbre tonneau de Corinthe³⁴.

La philosophie des burlesques hugoliens est avant tout une philosophie de la négation et du scepticisme, qui cherche à transformer le désenchantement de l'existence en une école du bon sens et de l'accommodement au monde tel qu'il va. Qu'il s'agisse de le louer ou de le déplorer, les philosophes ainsi mis en scène constatent la toute puissance du ventre et de la matière. A l'apparition grotesque et terrifiante du sonneur de cloches de Notre-Dame, “chimère [...] grinçant des dents”, le burlesque Gringoire songe : “Voilà qui est merveilleux [...] ; mais où diable trouverai-je à souper ?”³⁵ Ursus lui fait écho, lorsqu'il s'adresse à l'idéaliste Gwynplaine : “Écoute, je vais te parler le langage de la vraie poésie : que Dea mange des tranches de bœuf et des côtelettes de mouton [...]. Multiplie, animal. Quant au monde il est ce qu'il est ; il n' a pas besoin de toi pour aller mal. N'en prends pas souci. Ne t'occupe pas de ce qui est dehors.”³⁶

La pratique hugolienne du burlesque trouve dès lors un commentaire adéquat dans la présentation que Hugo donne de Rabelais dans *William Shakespeare* : Rabelais y porte le titre honorifique d’“Eschyle de la mangeaille”, variante de l'expression d’“Homère bouffon” employée à l'origine sous la Restauration par Nodier et devenue une expression toute faite³⁷. Mais justement, plus nettement encore qu'en 1827, le burlesque — disconvenance signifiante dans le cadre d'une “transtextualité”³⁸ — s'érode et s'effrite pour laisser place au grotesque — disconvenance métaphysique et existentielle : “Rabelais a fait cette trouvaille, le ventre. Le serpent est dans l'homme, c'est l'intestin. Il tente, trahit et punit”³⁹ ; “Il y a du gouffre dans le goinfre. Mangez donc, maîtres, et buvez, et finissez. Vivre est une chanson dont mourir est le refrain.”⁴⁰ Le rire rabelaisien, pour le V. Hugo de 1864 n'est en rien le sonore éclat de rire, plein de santé, le joyeux climat de relativité du Rabelais de Bakhtine. Chargé de tragique, le “comique et le bouffon” de la préface de *Cromwell* semble avoir rejoint le “terrible et le difforme”.

Métamorphoses du burlesque

³⁴ Sur les allusions à la philosophie cynique dans *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* et *L'Homme qui rit*, voir Jean Maurel, “Misérabelais. Une misère barricadée”, in ***, *Victor Hugo. Les Idéologies*, Actes du colloque interdisciplinaire, Université de Nice, 23, 24 et 25 mai 1985, Nice, Serre, 1985, pp. 155-166.

³⁵ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, II, 3, *op. cit.*, p. 543.

³⁶ V. Hugo, *L'Homme qui rit*, I, II, 11, vol. *Roman III*, p. 559.

³⁷ Hugo l'emploie dans la préface de *Cromwell* à propos de l'Arioste, de Cervantes et de Rabelais (*op. cit.*, p. 13) et précise dans une note qu'il emprunte l'expression à Nodier (note VII, p. 42). Sainte-Beuve fait de même dans son *Tableau historique de la poésie et du théâtre français au XVIème siècle*, (“Du roman au XVIème siècle et de Rabelais”, Paris, Sautet, 1828, pp. 335-356). Dans *Les Grotesques*, c'est Scarron que Gautier qualifie d’“Homère de [l']école bouffonne” (*op. cit.*, p. 392).

³⁸ G. Genette appelle “transtextualité” “tout ce qui [...] met [un texte] en relation, manifeste, ou secrète, avec d'autres textes” (*op. cit.*, p. 7).

³⁹ V. Hugo, *William Shakespeare*, I, II, 2, § XII, *op. cit.*, p. 278.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 280.

Inséré dans une poétique du grotesque, le burlesque demeure en définitive fragile, toujours susceptible d'être récupéré et détourné en grotesque. L'intertextualité littéraire et le jeu avec la culture sont sans cesse dépassés par des notions autres, insérés dans une vision existentielle et ontologique.

Les burlesques de Hugo ne sont que rarement burlesques jusqu'au bout... Dès *Notre-Dame de Paris*, le gai et espiègle écolier Jehan Frolo, en mettant en valeur le burlesque des situations, transforme le sérieux bourgeois en fête carnavalesque ; il vide sa bourse à la taverne “de l'air d'un Romain sauvant la patrie”⁴¹ ou prend “une mine d'Ajax”⁴². Il meurt néanmoins tragiquement et courageusement dans l'attaque de la cathédrale, avec sur les lèvres déjà la chanson de Gavroche et “son intrépide insouciance d'enfant”⁴³. Une même mort tragique et héroïque est réservée à Grantaire, fusillé aux côtés d'Enjolras pour la Révolution. Le pauvre Gillenormand devant Marius blessé s'effondre pathétiquement ; quant au cynisme affiché d'Ursus, il dissimule un grand cœur. Les burlesques perdent leur statut de marionnettes et se font personnages... Le rire pour Hugo n'est profond que s'il dissimule une larme.

Parallèlement à cette évolution des personnages, le ton burlesque tend à disparaître, même quand demeurent les effets de disconvenance entre le style et le sujet. Michael Riffaterre l'a fait remarquer à propos des *Misérables*⁴⁴, de nombreux énoncés qui pourraient être burlesques ne le sont pas, à l'exemple du titre de la quatrième partie, “l'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis”, ou de l'épisode consacré à Cambronne. Remplacer la pudibonde version officielle “La garde meurt et ne se rend pas”, par un formidable juron, faire d'un “obscur officier” “l'homme qui a gagné la bataille de Waterloo”⁴⁵ n'est pas proposer une version burlesque de l'histoire, mais fonder ce que Hugo conçoit sans rire, satire ni parodie, une véritable épopée du peuple. Ce qui aurait pu être burlesque devient ici authentiquement épique.

Ailleurs, il se transforme en humour, joignant à l'effet comique de contraste une dimension attendrissante et pathétique qui récuse l’“anesthésie du cœur” : “le petit Gavroche tire parti de Napoléon le Grand” en logeant ses frères dans l'éléphant de la Bastille (IV, VI, 2), la dévouée servante du père Mabeuf se nomme la mère Plutarque. Le gamin de Paris qui “chansonne les superstitions, dégonfle les exagérations, blague les mystères, tire la langue aux revenants, dépoétise les échasses, introduit la caricature dans les grossissements épiques”, “c'est Rabelais petit.” “Ce n'est pas qu'il soit prosaïque ; loin de là ; mais il remplace la vision

⁴¹ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, VII, 6, *op. cit.*, p. 697.

⁴² *Ibid.*, X, 2, p. 783.

⁴³ *Ibid.*, X, 4, p. 802.

⁴⁴ Michael Riffaterre, “Fonctions de l'humour dans *Les Misérables*”, *Modern Language Notes*, nov. 1972, vol. 87, n°6, pp. 71-82. “dans le contexte du romantisme, il n'y a plus de burlesque, genre né de la violation d'un interdit formel, puisqu'il n'y a plus d'interdit. [...] au lieu que l'épopée soit abaissée et par conséquent comique parce que située rue Saint-Denis, c'est le rue Saint-Denis qui s'élève à l'épopée.” (p. 77)

⁴⁵ V. Hugo, *Les Misérables*, I, I, 14 et 15, *op. cit.*, pp. 270-271.

solennelle par la fantasmagorie farce.”⁴⁶ La bouffonnerie devient alors expression d'une force vitale positive, affirmation d'une vigueur grotesque au sens bakhtinien du terme⁴⁷.

Dans *L'Homme qui rit* enfin, le burlesque confine au contraire au comique de l'absurde. Ursus est appelé à comparaître devant une commission de docteurs à la Bishopsgate : chacun des trois juges portera pour notre saltimbanque philosophe et pour le lecteur, le nom du buste de pierre placé au-dessus de sa tête. Ce sont ainsi les trois juges des Enfers, “Minos, Éaque et Rhadamante” qui mènent l'interrogatoire : trinité de la bêtise et du despotisme. L'entretien prend l'aspect d'une joute verbale dans laquelle les répliques s'échangent de manière mécanique. Minos, le “préposé” à la théologie questionne Ursus :

— Vous dites des choses mal sonnantes. Vous outragez la religion.[...] Par exemple, vous avez dit que la virginité excluait la maternité.

Ursus leva doucement les yeux.

— Je n'ai pas dit cela. J'ai dit que la maternité excluait la virginité.

Minos fut pensif et grommela :

— Au fait, c'est le contraire.

C'était la même chose. Mais Ursus avait paré le premier coup.⁴⁸

L'inversion en chiasme du sujet et de son complément, assortie d'une dénégation ferme, suffit à convaincre le juge des Enfers. La victoire en effet ne dépend pas ici du sens des mots, mais de la construction logique des phrases. Comme dans le théâtre de Ionesco, le langage n'est plus qu'une gangue rhétorique vidée de substance.

Proposant une définition comparée et progressive des différents termes du jugement comique chez Balzac, Maurice Ménard suggère une échelle graduée, un peu à la manière de la systématique guillaumienne en linguistique : entre le pôle du réel et celui du fantastique s'alignent dans l'ordre le drôle, le comique, le drolatique, le grotesque puis le burlesque “chargés d'une étrangeté qui, à tout moment, peut l'emporter sur le risible”⁴⁹. Chez Hugo, il nous semble que la différence entre burlesque et grotesque ne tient pas spécifiquement au degré de fantastique qu'ils contiennent : le grotesque hugolien n'est d'ailleurs pas à proprement parler plus proche du réel que le burlesque, même si Hugo s'est vu reprocher par Flaubert l'irréalisme de ses personnages de bouffons, l'identité de leurs discours à une époque qui considère, depuis l'entreprise balzacienne, que le romancier se doit d'affronter la réalité avec

⁴⁶ *Ibid.*, III, I, 3, p. 459.

⁴⁷ V. Hugo constate d'ailleurs au sujet de Paris que le “grandiose” et le “burlesque” y “[ont] bon voisinage”, que la “majesté” n'y “[est] pas dérangée par toute cette parodie”. *Ibid.*, III, I, 11, p. 468.

⁴⁸ V. Hugo, *L'Homme qui rit*, III, III, 6, *op. cit.*, p. 583.

⁴⁹ Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans “La Comédie Humaine”*, Paris, P.U.F., Publications de la Sorbonne, Série “Littératures II”, 15, 1983, p. 85. M. Ménard se fonde sur les occurrences des mots “burlesque”, “grotesque”, “drolatique”, *etc.*, qui n'est pas l'approche choisie pour cette étude. Aussi l'échelle des genres de comiques que nous proposons pour les romans de Hugo ne se situe-t-elle pas sur le même plan que celle de M. Ménard. Elle met en jeu des catégories comiques sans étudier de manière exhaustive les termes employés par Hugo.

un esprit d'observation et d'analyse⁵⁰. L'échelle par laquelle on pourrait tenter de rassembler les différentes nuances du comique hugolien commencerait plutôt par le burlesque pour aller vers le grotesque, selon le degré croissant de sympathie et de complicité qui unit l'auteur à ses personnages et à ses lecteurs, selon la gravité philosophique et existentielle de la situation d'énonciation. Le grotesque proprement dit incluerait trois variantes : l'épique, l'humoristique, l'absurde.

Car si burlesque et grotesque renvoient tous deux à un dédoublement, le burlesque est une forme de parodie. Son principe est celui de la distanciation et de l'antithèse. Pour parler de burlesque, il faut d'une part pouvoir identifier une opposition entre le style et le sujet, d'autre part que le style "bas" l'emporte et mette à mal la "noblesse" du sujet. Le personnage burlesque n'est pas un être double ; Phœbus est sans ambiguïté médiocre et grossier. Le grotesque en revanche consacre la forme de l'oxymore comme appréhension du destin humain : Quasimodo est à la fois ridicule et sublime, beau et laid, beau parce que laid. Au contraste simple qui définit le burlesque (noble mais bas), le grotesque ajoute une relation causale (noble parce que bas). L'émotion qu'il éveille trahit cette tension de la dualité vers l'unité, tension qui le caractérise. C'est pour cette raison peut-être que, sauf à servir un manifeste contre le classicisme du XVIIIème siècle, comme c'est le cas dans *Notre-Dame de Paris*, le burlesque pur est étranger à l'esprit romantique. Les burlesques du roman hugolien sont un peu comme les fantoches des comédies de Musset, pathétiquement, douloureusement humains au fond⁵¹. Les pratiques burlesques ne se maintiennent que dans la mesure où elles servent de repoussoir au grotesque ou au tragique, qu'à condition bien souvent qu'elles se résolvent à disparaître comme telles. De la "disconvenance classique"⁵² naît alors la "disconvenance christique" qui caractérise l'esprit romantique.

Myriam Roman
MCF à l'Université Paris IV-Sorbonne

⁵⁰ G. Flaubert, lettre à madame Roger des Genettes, Croisset, juillet 1862, in *Œuvres complètes, Correspondance 1859-1871*, Paris, Club de l'honnête homme, 1975, t. III, pp. 121-122.

⁵¹ Voir

⁵² G. Genette emploie ce terme pour caractériser le style héroï-comique et la parodie ; il les différencie ainsi de la "disconvenance burlesque", descendante (in *Palimpsestes, op. cit.*, p. 161). Nous jouons ici sur les mots en l'appliquant de manière indifférenciée aux pratiques burlesques et héroï-comiques de l'âge classique.