

Dominique Peyrache-Leborgne

La question du sublime chez Jean Paul et Hugo

Je voudrais présenter quelques aspects du sublime romantique tels qu'il s'énonce à travers les oeuvres respectives de Hugo et de Jean Paul (Jean Paul de son vrai nom J. F. Richter, que l'on peut considérer comme le romancier qui réalise le mieux la transition entre la période de *l'Empfindsamkeit*, la sensibilité allemande des Lumières et le romantisme). Si j'ai choisi de confronter les deux auteurs, c'est d'abord parce qu'ils sont tous deux à la fois des poètes et des théoriciens, des poéticiens du sublime. Les affinités entre Jean Paul et Hugo sont particulièrement nombreuses; parmi les nombreux points communs, il conviendrait de citer : -l'alliance du grotesque et du sublime dans la production romanesque, -le maniement d'une certaine forme de comique, particulièrement sensible dans l'ensemble romanesque constitué par *Siebenkäs* (1796-97) et *Titan* (1800-1803) d'une part, *L'Homme qui rit* d'autre part. Ces trois romans relèvent d'un héritage culturel commun, la veine grotesque et satirique à la manière de Rabelais, Shakespeare, Cervantès, Sterne et Swift. -le goût de la démesure, du roman-somme, -la notion de romans poétiques, voire de romans-poèmes au sens posé par V. Brombert à propos de Hugo. Plus largement Jean Paul concentre de manière particulièrement précoce (dès les années 1790) dans son oeuvre quelques grandes tendances qui dessineront l'unité du romantisme: -goût pour l'encyclopédisme, -quête mystique de l'Un à travers une esthétique de l'hétérogène, -rêverie cosmique et religieuse, enfin engagement politique et révolutionnaire. Parmi tous ces points communs, c'est surtout sur le plan de la mise en oeuvre du sublime ou de la fusion du sublime et du grotesque que je voudrais interroger les affinités profondes qui se donnent à lire entre ces deux essais majeurs du romantisme que sont le *Cours préparatoire d'esthétique* (*Vorschule der Ästhetik*, 1804), et la *Préface de Cromwell*; également entre ces grands romans-sommes, ces grands romans baroques et carnavalesques que sont *Siebenkäs*, *Titan* et *L'Homme qui rit*. Le mélange particulier de comique, d'extravagance et d'idéalisme poétique qui s'énonce dans ces romans, permet de mesurer l'efficacité romanesque ainsi que la dimension vraiment européenne de l'esthétique des contrastes, du grotesque et du sublime que Hugo développera dans la *Préface de Cromwell*.

intertextualité

Il me faut aborder un dernier point dans cette introduction: la présence d'une intertextualité; question rendue délicate du fait qu'il est difficile de savoir ce que Hugo a réellement lu de Jean Paul, qu'il ne cite pas dans *L'Homme qui rit*, qu'il ne mentionne que très rarement¹. Selon Bernard Leuilliot², il est tout à fait douteux que la traduction du *Cours préparatoire d'esthétique* que publièrent en 1862 Alexandre Büchner et Léon Dumont soit parvenue à la connaissance de l'exilé de Guernesey. Donc pas d'influence directe ou d'intertextualité *in praesentia*, et c'est la notion de « transtextualité » (Genette) qui convient le mieux ici: transtextualité constituée par tout un arrière-plan culturel, d'échanges entre les nations, de traductions partielles, bref une mémoire collective fonctionnant par dissémination.

Par ailleurs, grâce aux travaux d'Albert Béguin³ et de Claude Pichois⁴, l'on peut suivre la façon dont par les compte rendus de revues et les traductions, fut connu en France celui que

¹ / Dans *Littératures et philosophie mêlées* (Ymbert Galloix, 1833) et dans *Dieu*.

² / « L'humour dans *L'Homme qui rit* », in *L'Homme qui rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, Sedes-CDU, 1985, p. 72.

³ / « Le Songe de Jean Paul et Victor Hugo », *Revue de Littérature Comparée*, oct.-déc. 1934.

l'on surnomma le « Sterne allemand ». La gloire de Jean Paul fut ainsi assez considérable dans la première moitié du XIX^{ème} siècle pour qu'il puisse apparaître comme l'un des inspirateurs du romantisme français. Mme de Staël, dans *De L'Allemagne*, fut sans doute la première à le faire vraiment connaître au public français, et elle a pressenti la vocation au sublime du roman poétique jean-paulien⁵, montrant comment il était à la fois le poète des visions cosmiques hallucinées et macabres, et le poète des félicités supra-terrestres. *Titan* fut le premier roman de Jean Paul traduit en français⁶, mais plus que les romans eux-mêmes⁷, ce sont surtout les morceaux choisis qui furent célèbres, en particulier les rêves visionnaires. Ainsi, comme l'a montré Albert Béguin, le motif jean-paulien de l'orbite noire et vide de l'univers, du rayonnement noir, dans le *Discours du Christ mort* de Siebenkäs (1796-1797), traduit dans *De L'Allemagne*⁸, fera fortune par le relais de Gérard de Nerval et de son « soleil noir de la mélancolie », auquel fait écho l'« affreux soleil noir d'où rayonne la nuit » de *Ce que dit la bouche d'ombre*⁹. Hugo cite par ailleurs explicitement Jean Paul dans « Le Seuil du gouffre » de *Dieu*:

Shakespeare a murmuré, courbé sur les tombeaux :/ - Fossoyeur, combien Dieu pèse-t-il dans ta pelle? / Et Jean Paul a repris: - Ce qu'ainsi l'homme appelle, / C'est la vague lueur qui tremble sur le sort; / C'est la phosphorescence impalpable qui sort / De l'incommensurable et lugubre matière; / Dieu, c'est le feu follet du monde cimetièrè .¹⁰

Et plus généralement, c'est tout l'imaginaire visionnaire et cosmique de Hugo qui entretient, pendant la période de l'exil, des affinités profondes avec les rêves jean-pauliens.

Claude Pichois ne dit rien d'une possible influence de *Titan* sur *L'Homme qui rit*, mais il est à mon sens probable que Hugo ait eu connaissance du *Titan*, étant donné les nombreuses ressemblances ponctuelles: outre la métaphore titanesque qui irrigue parallèlement les deux textes, *Titan* et *L'Homme qui rit* sont animés par un même prométhéisme révolutionnaire, une même dimension sternienne, digressive et baroque du récit; enfin, la même dimension à la fois grotesque et sublime des deux figures de bouffons-philosophes de chaque roman: le bibliothécaire Schoppe accompagné de son chien loup dans *Titan*, ressemble fort sur certains points à la figure carnavalesque si originale d'Ursus, philosophe saltimbanque, qui fait lui aussi équipe avec son chien loup Homo.

Je tenterai donc d'examiner quatre points:

I-Les théories respectives du sublime chez JP et Hugo

II-la formulation romanesque du héros sublime dans *Titan* et *l'HQR*

III-la fusion du grotesque et du sublime telle qu'elle se réalise dans le personnage du bouffon romantique, dans *Sibenkäs*, *Titan* et *L'HQR*

IV- la dimension politique du sublime:la question du sublime révolutionnaire

I-Théories du sublime

⁴ / *L'Image de Jean Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963.

⁵ / « Paul Richter est souvent sublime dans la partie sérieuse de ses ouvrages ». Chap. « Des romans », t. II, p. 52.

⁶ / Philarète Chasles publia sa traduction en 1834-35, mais la lourdeur de la tâche fit que le roman resta considérablement adapté et mutilé.

⁷ / Les lecteurs de *Titan*, selon Claude Pichois, se regroupent principalement autour de Baudelaire et de Champfleury. Renan possède la traduction de Chasles dans sa bibliothèque.

⁸ / Edition de Simone Balayé, Paris, G.F., 1968, t. II, chap. « Des romans », p. 53-55.

⁹ / Ecrit en 1854, quelques mois après la publication des *Filles du feu*.

¹⁰ / *Poésie IV, Oeuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 588.

En tant que théoriciens du sublime, Jean Paul et Hugo se situent tous deux à la confluence de trois traditions esthétiques ou philosophiques, et leur réflexion personnelle se construit à partir de ces modèles théoriques, et parfois aussi contre eux:

- 1) les exemples canoniques de sublimité héroïque hérités des Anciens et repris par le classicisme français; le silence d'Ajax, le « qu'il mourût » du vieil Horace, etc.
- 2) la tradition anglaise du sensualisme burkien fondé sur l'oxymore de « l'horreur délicate ». Le traité d'Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, publié en 1757 eut un grand succès à la fin des Lumières. Diderot en reprend les termes dans son *Salon de 1767* et l'applique notamment aux paysages de Vernet. Mais le texte de Burke qui fut pourtant traduit au XVIIIème siècle, n'exercera en fait pas d'influence directe sur Jean Paul et Hugo, et le romantisme rompt manifestement sur ce plan avec le sensualisme des Lumières. Si un héritage peut encore se déceler chez Jean Paul et Hugo, c'est surtout dans l'usage du goût gothique qui prolonge l'imaginaire noir des Lumières, dans lequel s'inscrit aussi l'intensivisme burkien.
- 3) enfin la dimension philosophique du sublime conçu, dans *La Critique de la faculté de juger*, comme intuition de l'Absolu, née du conflit des facultés entre Imagination et Raison, au contact du grandiose. Pour Kant, le sentiment du sublime est ce qui nous rend « intuitionnable » la supériorité des Idées de la Raison sur « le pouvoir le plus grand de la sensibilité ». Il est ce plaisir négatif, fondé sur le sacrifice de l'Imagination impuissante à appréhender le suprasensible, et qui nous procure la conviction que nous possédons une raison pure. L'intuition de l'illimité est donc essentielle au sublime.

Toute la philosophie et une partie de la littérature romantiques allemandes vont dériver de l'idéalisme kantien et les théories kantienne du sublime sont bien évidemment une des bases de la réflexion de Jean Paul dans la *Vorschule*. Elles n'auront pas le même impact en France, et la *Critique de la faculté de juger*, qui ne sera traduite que tardivement (1846)¹¹, ne semble pas alimenter la pensée du sublime chez Hugo au moment de la *Préface de Cromwell*. Hugo ne semble pas avoir retenu non plus la récente traduction des *Considérations sur le beau et le sublime* (1764), par de Kératry en 1823. Même si la pensée kantienne est vulgarisée dès les années 1810-1820 par Mme de Staël et Victor Cousin, le kantisme n'informera vraiment la pensée de Hugo, semble-t-il, que bien après 1830, et moins sur le plan esthétique que sur le plan de la métaphysique et de la philosophie de l'Histoire, dans *Dieu* et dans *L'An* principalement¹². C'est donc essentiellement aux modèles héroïques et au formalisme esthétique véhiculés par le classicisme français que se réfère d'abord Hugo quand, dans la *Préface*, il réemploie le terme de sublime, mais pour le penser et le reformuler à nouveaux frais.

A) Jean Paul

Quand, en 1804, il publie la *Vorschule der Aesthetik*, Jean Paul s'appuie essentiellement sur la *Critique de la faculté de juger* qui paraît en 1790, et les récentes

¹¹ / *La Critique de la Raison pure* ne sera traduite en France qu'en 1835. Voir à ce sujet André Monchoux: *L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835*, Paris, Armand Colin, 1965.

¹² / Voir notamment la notice de Jean-Claude Fizaine dans *Poésies III, Oeuvres Complètes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 1480: « Hugo savait que la grande affaire de la philosophie française au XIXè siècle était la lecture et l'interprétation de Kant. Victor Cousin fustigeait en lui un sceptique et un dangereux négateur, pour saluer ensuite le moraliste exemplaire. [...] La grande aventure de *Dieu*, où s'est lancé Victor Hugo à partir de 1855, l'a mené à assumer à peu près la position de la philosophie de Kant: Dieu et le réel sont inconnaissables [...] ».

théories de Schiller¹³ et Schelling. Mais contrairement à Schiller, qui dramatisera dans ses pièces le conflit kantien des facultés entre imagination ou sensibilité et raison, Jean-Paul se tourne, dans son *Cours préparatoire d'esthétique*, moins vers une conception philosophique du sublime que vers la possibilité de sa représentation esthétique et vers sa configuration psychologique.

L'idée kantienne d'imprésentable, de conflit des facultés, d'intuition de l'absolu dans laquelle s'abîme l'imagination, se transforme surtout chez lui en opposition entre prosaïsme et idéalité, entre fini et infini¹⁴. Dans le premier programme de la *Vorschule*, apparaît d'emblée une typologie du sublime, qui mêle à la topique traditionnelle des espaces grandioses, les caractères moraux propres à l'héroïsme classique et les figures religieuses qui vont servir progressivement de nouveaux exemples canoniques au sublime romantique¹⁵: « Au demeurant, il n'est pas nécessaire à une poétique de commencer par s'expliquer sur la beauté parce que cette déesse, dans l'art et la poésie, est accompagnée d'autres dieux, le sublime, l'émouvant, le comique, etc. » 43. « Si seulement [les poètes] daignaient offrir d'abord à notre âme les cieux étoilés, les couchers de soleil, les cascades, les glaciers des hauteurs, les caractères d'un Christ, d'un Epaminondas ou d'un Caton [...] ils auraient produit le poème des poèmes, et répété Dieu. »

Ce qui le conduit à cette formule qui, en soi, est beaucoup plus proche de la pensée de Schelling que de celle de Kant, et qui adapte la question sublime à l'ensemble du champ esthétique: « le sublime est l'infini appliqué »¹⁶. Selon Schelling en effet, « la beauté est l'infini dans une représentation finie; dans une telle définition, le sublime, comme il se doit, est déjà compris »¹⁷.

S'orientant donc vers un miroitement d'infini dans la représentation finie, Jean Paul s'écarte pour cette raison d'une conception prosaïque ou réaliste, qu'il nomme « matérialiste » du roman: « Même dans le roman dit-il, le poète auréolera une nature finie de l'infinie de l'idée, où il la fait se perdre comme dans une assomption »¹⁸. Dans cet esprit, le § 72 de la *Vorschule* propose une classification particulièrement originale des genres romanesques, par analogie avec la tradition picturale: cette classification oppose le roman que Jean Paul nomme

¹³ / *Fragments sur le sublime (pour servir de développement à certaines idées de Kant)*, publié dans les cahiers 3 et 4 de la *Nouvelle Thalie*, en 1793; et *Du Sublime* (1801) publié dans les *Opuscules en prose*, trad. par Adrien Régnier, première édition, Hachette, 1859, textes repris dans *Du Sublime*, Editions Sulliver, Arles, 1997.

¹⁴ / il semble donc que sa pensée du sublime provienne avant tout de son opposition partielle au classicisme de Weimar à l'harmonie goethéenne du sujet et du monde, quoique, on le verra, le modèle goethéen informe aussi l'orientation et le dénouement du *Titan*. Au sein du classicisme de Weimar, Goethe et son souci antiquisant d'harmonie formelle et spirituelle, d'équilibre entre l'esthétique et la pratique, d'intégration de l'individu dans la société, se place logiquement, bien qu'implicitement plutôt du côté du beau, tandis que Jean Paul se réclame assez ouvertement d'une conception psychologique, esthétisante et religieuse d'un sublime de l'enthousiasme, dépassement de la beauté formelle ou intégration de celle-ci dans un processus de transcendance.

¹⁵ / p. 36.

¹⁶ / *Cours préparatoire d'esthétique (Vorschule zur Aesthetik, 1804)*, trad. Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Editions de L'Age d'Homme, 1979, § 27, p. 113.

¹⁷ / Voir *Kritische Schriften und Briefe II. Die Kunstlehre*, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1963: « Burke on the sublime and the Beautiful », et « Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft », p. 81: « Nach Schelling ist *das Unendliche endlich dargestellt* Schönheit, bei welcher Definition das Erhabene, wie es sich gehört, schon darunter begriffen ist ». Passage traduit dans l'ouvrage de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy: *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 342.

¹⁸ / *Ibid.*, p. 45; ou encore : « L'auteur prosaïque prend autour de lui un être réel et prétend par de poétiques falbalas l'élever au rang d'être idéal; le poète à l'inverse individualise sa créature idéale avec les nippes de la réalité ». *Ibid.*, p. 205.

p. 36: « Le Tout est le mot le plus sublime et le plus audacieux de la langue, et la pensée la plus rare: car presque tous n'ont d'yeux en ce monde que pour la grand-place de leur étroite existence, et dans l'histoire de l'éternité que pour la chronique de leur bourgade ».

de l'école italienne aux romans dits de l'école allemande et de l'école hollandaise. Jean Paul cite comme exemple de romans de l'école italienne, que l'on trouve dans toutes les nations, *La Nouvelle Héloïse* ou le *Werther* de Goethe. A la « sublimité des figures de l'école italienne » (sans doute Jean Paul songe-t-il à la manière de Michel Ange ou de Raphaël), sont opposées les scènes de la vie quotidienne et bourgeoise des héros de l'école allemande, à laquelle est rattachée par exemple une partie du *W. Meister* de Goethe; le roman de « l'école hollandaise » (on pense aux scènes de cuisine ou de taverne de Van Ryck ou Van Ostade) quant à lui, correspond surtout, dans l'esprit de Jean Paul aux sujets picaresques, comiques ou bas, à la manière de Smollett, ou à certaines de ses propres productions orientées vers l'idylle comique, le monde borné de la limitation, comme *Vie de Maria Wutz*, *Vie de Fixlein*, *Vie de Fibel*. Jean Paul réactualise ainsi, semble-t-il, la trichotomie antique des styles qui s'appuyait sur la distinction, fondée par l'œuvre de Virgile, entre *humilis*, *mediocris* et *sublimis*.

B) Préface de Cromwell

En France, la vocation du romantisme au sublime doit encore certainement beaucoup à la sensibilité religieuse et enthousiaste de Madame de Staël, ainsi qu'à son cosmopolitisme, cet esprit européen qui lui a permis de connaître avant les autres le romantisme allemand naissant, essentiellement par l'intermédiaire de son ami A.W. Schlegel. A cet égard, on notera que la *Préface de Cromwell*, qui s'inscrit bien sûr dans le contexte français de la bataille romantique, reprend et poursuit le débat sur l'opposition entre Classiques et Romantiques, Anciens et Modernes, qui avait déjà été formulée par A. W. Schlegel dans les années 1800, notamment dans les *Cours de littérature dramatique (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 1809-1811)*, et qui furent traduits presque aussitôt en France (1814)¹⁹. Tandis que « l'art antique repose sur une rigoureuse séparation des contraires, écrivait Schlegel, l'art romantique aime leur étroite fusion, en amalgamant tout ce qui s'oppose, la nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et le plaisant, [...] le terrestre et le divin »²⁰.

Il n'en demeure pas moins que la vigueur conceptuelle avec laquelle sont présentées dans La Préface de *Cromwell*, et comme mises en miroir l'une de l'autre, les catégories du grotesque et du sublime, est tout à fait propre à Hugo. En conséquence, même si la catégorie du grotesque semble l'élément central de la *Préface*, la conception ancienne, classique, du sublime, apparaît aussi transformée et repensée. Présenté comme l'un des deux pôles fondamentaux de l'esthétique du mélange des contraires, à côté du grotesque donc, le sublime recouvre implicitement deux acceptions: il relève d'une représentation esthétique (d'un motif héroïque, moral et surtout religieux, dérivé du christianisme plus encore que du classicisme); et il signifie aussi manifestement la fonction émotionnelle, ennoblissante, idéaliste, de l'œuvre. Il est son but et sa finalité. Implicitement il représente une nouvelle forme de catharsis aristotélicienne et de jouissance esthétique qui résulte des formes nouvelles, des potentialités ouvertes par l'art romantique: « Le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique »²¹. Ainsi, partant d'une rhétorique binaire des contrastes et des antithèses²², Hugo s'achemine progressivement vers une esthétique de la fusion, d'une indissociabilité grotesque-

¹⁹ / La dette des théories françaises du romantisme envers les célèbres *Cours* de A.W. Schlegel et la postérité de ces *Cours* ont été étudiées avec précision par Bernard Franco dans sa thèse sur *Le Despotisme du goût, débats sur le modèle tragique allemand en France, 1797-1814*, Université de Paris-Sorbonne, 1997, t. I, p. 721-761.

²⁰ / Treizième leçon, *op. cit.*, t. II, p. 134.

²¹ / *Préface de Cromwell*, in *Critique, Oeuvres Complètes*, sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 12.

²² / « La muse moderne [...] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ». *Ibid.*, p. 9.

sublime qui deviendra interne au personnage romanesque ²³. Et ceci, déjà présent dans *Notre-Dame de Paris* et l'oxymore de la « grimace sublime » de Quasimodo, sera au centre de la conception du héros romanesque de *L'Homme qui rit*. Dès lors, l'idée d'une sublimité paradoxale, d'un sublime de la laideur ou du monstrueux s'installe de plus en plus nettement pour venir compléter le concept traditionnel de sublimité morale.

II- la formulation romanesque du héros sublime

A) *Titan*, roman de l'école italienne

Pour Jean Paul, qui en reste à une conception psychologique et idéaliste du personnage, la mise en oeuvre romanesque du sublime rencontre un certain nombre de problèmes d'ordre poétique, du fait de la nature par essence prosaïque du roman. Autant le théâtre, par la tension dramatique qu'il exige, et le caractère resserré, symbolique des enjeux, semble propice à illustrer le conflit kantien des facultés - le théâtre de Schiller en est un bon exemple -, autant le roman, par sa vocation à raconter « la prose de la vie » et à situer ses ambitions du côté du réalisme psychologique ou social, ne semble pas pouvoir accueillir constamment cette tension vers le sublime. Le roman épouse les aléas d'une vie, suit un parcours de formation, et suppose donc une situation problématique du héros. Comment, s'il est posé d'emblée comme un être idéal, le héros peut-il encore être un bon caractère romanesque? Comme l'a souligné Christian Helmreich dans son ouvrage sur *Jean Paul et le métier littéraire*²⁴, la question du caractère idéal paraissait obsolète à de nombreux théoriciens de l'*Aufklärung*. Par exemple Moses Mendelssohn ou Lessing, considéraient que les « caractères parfaits » constituaient un défi au vraisemblable et une frein puissant à la dynamique romanesque. Lessing préconisait un « caractère moyen », mêlé, qui soit plus universel et plus vraisemblable. On rappelait aussi qu'Aristote demandait déjà que le héros représenté dans la tragédie fût un homme qui nous ressemble, une figure certes positive mais « sans atteindre à l'excellence dans l'ordre de la vertu et de la justice ». Cette dimension problématique du caractère parfait est abordée par Jean Paul, qui pourtant soutient l'exigence de figures idéales dans son *Cours préparatoire d'esthétique*:

p. 209: « Exposer un idéal moral présente autant de difficulté que le créer, parce que la généralité croît avec l'idéalité, et par suite la difficulté d'exprimer cette généralité supérieure dans des formes individualisées, de faire de Dieu un homme. [...] Mais il faut y arriver, l'ange même a son Moi déterminé ».

« Les grands poètes « devraient ouvrir plus souvent le ciel que l'enfer, si de tous deux ils possèdent les clés. Léguer à l'humanité un personnage moral idéal, un saint [...] » (211)

Albano, le blanc, le pur comme son nom l'indique, et qui est le héros du *Titan* répond assez bien à ces critères développés dans le *Cours préparatoire d'esthétique*. Au schéma du roman de formation à la manière du *Wilhelm Meister* s'ajoute dans *Titan* une dimension de prose poétique et visionnaire qui apparente le récit à un roman poétique. Dans ce contexte, l'histoire ne doit pas être lue comme celle d'une adaptation au monde ou une initiation à la réalité, mais comme celle d'un cheminement intérieur destiné à aboutir au couronnement moral et sentimental d'une « humanité idéale » incarnée par Albano. Jean Paul a par ailleurs

²³ / C'est en cela qu'Hugo manifeste une voie originale dans une esthétique du mélange qui est par ailleurs depuis longtemps revendiquée et pratiquée par les romantiques allemands.

²⁴ / Jean Paul et le métier littéraire, p. 162-163.

déclaré dans sa correspondance qu'il avait placé dans son personnage toute « l'idéalité de son monde intérieur » (Geneviève Espagne, édition française du *Titan*, L'Age d'Homme).

(résumé succinct du schéma narratif)

Nous sommes en 1792; arrivé au seuil de l'âge adulte, le jeune comte Albano de Cesara, part s'initier au monde, à la vie de cour dans une petite principauté allemande. Il y rencontre de hautes figures d'artistes et de femmes, celles par lesquelles le plein épanouissement de sa personnalité s'accomplira, en Allemagne mais aussi au cours de voyages en Italie. Une trilogie féminine marque les trois étapes de l'initiation d'Albano: Liane la première fiancée, mystique, morte prématurément, et comparée à une Madone de Raphaël montant aux cieux, à un « lys étincelant venu du deuxième monde » (p. 149); puis Linda, la « titanide » au-dessus des conventions sociales, sorte d'égérie tragique de l'émancipation féminine; enfin Idoine, princesse régente d'un petit village édénique, d'une micro-société utopique (l'Arcadie), et qui deviendra l'élue, l'épouse terrestre, le double viable et durable de Liane.

L'on voit par tous ces éléments que *Titan* tranche particulièrement avec l'inspiration « hollandaise », et picaresque, à laquelle il avait eu recours dans ses romans précédents, notamment *Siebenkäs*. Par son sujet, le *Titan* appartient évidemment à la catégorie du « grand genre » ou de « l'école italienne », c'est pourquoi il abandonne partiellement la veine de l'humour et de la digression sternienne, pour accentuer l'unité de parcours du héros idéal. Dans *Titan*, les caractéristiques du « roman de l'école italienne » relèvent manifestement de plusieurs ordres d'idées, qui tous concourent à une élévation constante de ton et de style, une idéalisation poétique de la réalité qui dépasse la peinture naturaliste de la vie quotidienne ou des contingences attachées à toute détermination de temps, d'espace ou de milieu.

-1er critère: le roman relève d'une conception platonicienne de l'Idéal

et s'attache à « la peinture des grandes passions » (culte de l'amitié et de l'amour): « Dans le roman de l'école italienne, l'élévation de ton exige et choisit de dépasser les platitudes de l'existence - la plus grande liberté et universalité des castes supérieures - une individualisation moins poussée - des contrées moins déterminées, ou à l'Italienne, ou idéalisant la nature ou l'histoire - de hautes figures de femmes - de grandes passions. »²⁵

-2d critère: manifestement inspiré par la *Nouvelle Héloïse*, et sans doute aussi par la « Confession d'une Belle-âme » du *Wilhelm Meister*, Jean Paul organise son récit autour de ce qu'il nomme dans la Vorschule une mythologie romanesque de l'humanité idéale: « Plus la poésie prend de hauteur, plus la caractéristique est une *mythologie des âmes* » écrit Jean Paul (§ 59).

-3ème critère: celui de « l'oeuvre totale » et de l'orientation symbolique du récit: le personnage doit incarner « l'universel dans le particulier », « l'individualité allégorique ou symbolique [...] [dans laquelle] humanité se reflète ».

-Le 4ème critère me semble celui du roman de l'artiste: *Titan* est aussi, partiellement, un roman sur l'art, et sur la formation de l'artiste ou de l'âme poétique en Italie. Il est à situer dans le sillage d'*Ardinghello* (1785) de Heinse, ou du *Franz Sternbald* (1798) de Ludwig Tieck; il est assez proche aussi de ce que fera Mme de Staël dans *Corinne ou de l'Italie* (1807). Toute une partie du récit est consacré au voyage d'Albano avec son ami le peintre Dian dans les îles italiennes d'Isola Bella, à Rome et à Naples, qui sont pour lui des lieux de formation du sens artistique, des lieux de la régénération spirituelle.

Un des premiers portraits qui est fait d'Albano donne une illustration de ce « sublime appliqué » à cette « mythologie des Belles âmes », de la portée générale du caractère idéal, et de la fonction impartie à l'art. Le portrait insiste

²⁵ /.

-sur la faculté d'enthousiasme développée au contact de l'art, sur les vertus du cœur et sur l'instinct de grandeur morale contenu dans le sentiment: ²⁶

p. 14: « Chez lui l'amour était toujours voisin de l'admiration et son cœur était toujours à la fois prêt à s'ouvrir et à s'enflammer. [...]

p. 111: « Que de rêves et quelle innocence! Homère et Sophocle, l'histoire ancienne, Dian et Rousseau [...] Shakespeare [...] Tous avaient laissé chez cet heureux jeune homme une lumière éternelle, une pureté sans pareille, des ailes adaptées à tous les monts Thabor et les désirs les plus hauts et les plus difficiles. Il ne ressemblait pas aux bourgeois français qui, à l'instar des étangs, prennent la couleur de la rive la plus proche mais à ces hommes sublimes qui prennent comme les mers celle du ciel infini ».

Si cette sublimité, présentée comme inaugurale, peut s'allier à une conception non statique de la figure romanesque, c'est parce que l'anthropologie du sublime qui est mise en oeuvre à travers Albano, reste compatible avec un principe d'acculturation, ou « d'éducation esthétique », pour reprendre le concept formulé par Schiller dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, publiées en 1795²⁷. En Albano, la grandeur relève à la fois d'une pureté innée du cœur et de la sensibilité, héritage rousseauiste, et des forces vives d'une énergie encore neuve, prometteuse mais en quelque sorte « brute » (comparée à des « perles baroques monstrueuses »²⁸), qu'une « éducation esthétique » doit orienter harmonieusement. Et ainsi Albano devra parvenir, essentiellement par la sublimité du cœur et par la culture artistique, à éviter les excès et les risques de dévoiement de cette énergie, à neutraliser par exemple le déséquilibre entre la sphère de l'éthique et celle de la sensibilité, ou pour reprendre les termes schillériens, il lui faudra éviter cette double perversion du sublime que peut constituer le fait, pour la volonté humaine, de tomber, soit dans les erreurs du « sauvage », dominé par ses sentiments, sa sensibilité, au détriment de sa raison, soit dans celles du « barbare », au contraire dominé par ses principes, au détriment des sentiments ²⁹.

Albano n'est certes pas une pure et simple illustration des théories de Schiller, mais on peut néanmoins affirmer que la « sublimité du cœur » qui le caractérise fait de lui une figure qui réalise une parfaite transition entre le culte de la sensibilité, l'*Empfindsamkeit*, propre aux *Lumières*³⁰, celle de l'éducation esthétique propre à l'humanisme schillérien, et l'éthique romantique, du moins celle du premier romantisme (jusque dans les années 1850 en France) qui reste encore fondée sur une utopie du sentiment. On trouverait par exemple dans les *Fragments* anonymes de l'*Athenaeum*, premier organe de publication du romantisme allemand, cette définition du sentiment, « instinct de grandeur morale » et « poésie de la raison sublime »:

²⁶ / « Certes tout jeune homme et tout grand homme qui en considère un autre comme grand exagère par là-même sa grandeur. - mais dans tout cœur noble brûle éternellement la nostalgie d'un plus noble, dans tout cœur beau celle d'un plus beau. il veut voir son idéal hors de lui-même [...] incarné dans un corps transfiguré ». *Titan*, « Erste Jobelperiode », 1 Zykel; München, Carl Hanser Verlag, 1961, p. 17. Trad. française sous la direction de Geneviève Espagne, Lausanne, Editions de L'Âge d'homme, 1990, t. I, p. 14.

²⁷ / *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1795.

²⁸ / « Je t'aime bien, jeune casse-cou, malgré ce cou qui s'interpose entre ta tête et ton cœur! Avec le temps, tes forces qui ressemblent encore à des perles baroques monstrueuses, finiront bien par se fondre en une figure harmonieuse comme celles de la voûte verte se sont transformées sous des mains d'artistes ». *Titan*, 14 Zykel; trad. franç., I, p. 67.

²⁹ / « Il y a deux façons pour l'homme d'être en opposition avec lui-même: il peut l'être à la manière d'un sauvage, si ses sentiments imposent leur hégémonie à ses principes; à la manière d'un barbare, si ses principes ruinent ses sentiments ». (quatrième lettre)

³⁰ / Cette *Empfindsamkeit*, dont les sources, comme l'a montré Christian Helmreich, sont à chercher chez Richardson, Sterne, et Rousseau.

« Le coeur est la poésie de la raison sublime, c'est de lui, uni à la philosophie et à l'expérience morale, que jaillit l'art sans nom qui s'empare de la vie confuse et fugitive pour lui donner forme d'éternelle unité »³¹.

Sous cet angle, le sublime, en tant qu'effusion du sentiment, avec la part d'illimitation, d'enthousiasme, de sens de l'élévation qu'il comporte, ne serait peut-être que le superlatif de la beauté morale présente dans la belle âme. Mais alors apparaît un problème de terminologie: peut-on vraiment parler de sublime pour la belle-âme, si l'on considère que, de Burke à Kant et surtout à Schiller, le sublime se définit par sa composante négative, voire sacrificielle, constamment associée au déchirement héroïque, au malheur, à la négation du terrestre, à l'arrachement au monde sensible? (« il n'y a pas de sublime sans malheur » écrit Schiller dans un de ses opuscules sur le sublime).

Il est un élément particulier qui permet de distinguer chez Jean Paul, au sein de cette mythologie des belles âmes, la composante négative propre au sublime: il s'agit de la théorie des « hommes élevés » (« Hohe Menschen ») que Jean-Paul élabore dans son premier grand roman, *Die Unsichtbare Loge (La Loge invisible)*, publié en 1793.

(196) « Il y a des personnalités que j'appelle des âmes hautes [...] je n'entends pas seulement par ces mots l'âme droite, loyale et ferme, [ni] l'âme délicate, [ni] l'homme vertueux et froid, [ni] l'homme sensible, [ni] même simplement l'homme de génie [...]; la métaphore à elle seule suggère non l'extension horizontale mais l'élévation verticale.

Celui que je désigne ainsi, c'est l'homme qui joint à tous ces avantages, à un degré plus ou moins grand, autre chose que la terre offre bien rarement: le besoin d'échapper à la terre, le sentiment de la vanité de toute action terrestre, de l'incompatibilité qui existe entre notre coeur et le lieu de notre demeure, le visage levé au-dessus de la broussaille enchevêtrée et des répugnants appâts de notre sol, le désir de mourir, le regard qui se fixe par delà les nuages. Si un ange, placé au-dessus de notre atmosphère, [...] distinguait quelques hommes hauts qui marchent droit et les yeux fixés sur lui [...] oh certes! cet ange pourrait prendre ces hommes pour des anges tombés ».

Ce « besoin d'échapper à la terre », et la mélancolie qu'il engendre, « le désir de mourir », ainsi que la dimension manifestement religieuse de l'Homme haut, plus proche des anges³² que de l'humanité ordinaire, tout cela fait de « l'Homme haut » l'emblème d'un romantisme absorbé par ce que Jean Paul nomme dans la *Vorschule* « l'idée anéantissante », c'est-à-dire l'intuition d'un absolu incompatible avec les données terrestres. Bien que dans la *Vorschule*, Jean Paul semble manifestement enclin à minimiser la composante intrinsèquement négative du sublime (« il y aurait beaucoup à redire à la kantienne 'douleur inhérente à tout sublime' », écrit-il³³), néanmoins, une certaine opposition tragique est globalement maintenue entre la tension vers l'idéal et la prose de la vie, et l'on retrouve aussi la dimension conflictuelle inhérente au sublime dans la dynamique romanesque du *Titan*. « Dieu fait homme » ou « ange tombé du ciel », le héros romanesque relève en quelque sorte d'une humanité pré-adamique,³⁴

³¹ / Athenaeum 339, Absolu, p. 152.

³² / « Ces êtres qui se reconnaissent les uns les autres au premier instant, cette sublime franc-maçonnerie, proche, en un sens, de celle des *Dialogues* de Lessing » [...] Jean Paul les pare de « toutes les douceurs » écrit Pierre Jalabert à propos de « hommes hauts ». Voir *La Jeunesse de Jean Paul 1763-1797*, thèse présentée devant l'Université de Paris X (1974), Service de reproduction des Thèses, Université de Lille, 1976, p. 242-43.

³³ / « et en particulier ceci, que la plus grande serait donnée par le plus grand, donc par Dieu » ajoute-t-il. § 27 de la *Vorschule*, p. 114.

³⁴ / *Titan*, 20e cycle, I p. 89 « Comme Adam nous sommes d'abord immortels avant de devenir mortels et comme les Egyptiens, ce sont d'abord des dieux qui nous gouvernent, puis des hommes - et l'idéal précède la

qui sera fatalement confrontée à un univers dégradé et imparfait. Pour cette raison, le personnage jean-paulien se trouve inscrit dans un réseau de situations qui oscillent entre « un pôle de hauteur » et un pôle de bassesse ou de « profondeur », un pôle de sublimité incarné entre autres par l'idéal personnel qu'il recherche et par les hautes figures de femmes qu'il rencontre, et un pôle grotesque ou maléfique (représenté par la vie de cour, et par la figure inquiétante du double maudit, exemple possible de sublime perversi, le libertin Roquairol).

Ainsi Albano n'est-il pas le seul « titan » aux forces morales en quelque sorte « extra-humaine », quoique le titre soit au singulier. Tous les autres personnages importants sont aussi des titans qui, eux, vont frôler les abîmes du comportement humain, en incarnant des formes de grandeur ou de démesure qui pour Jean Paul illustreront, chacune, les erreurs ou les aberrations de la culture de son époque: c'est entre autres, Liane, la fiancée mystique, dévorée par son mysticisme. c'est enfin et surtout, Roquairol, qui est une figure satanique marquante, l'image d'une *ubris* et d'une sensibilité dévoyées; on peut le considérer comme le prototype allemand du débauché tragique, après le Lovelace de *Clarissa Harlowe* et le Valmont des *Liaisons dangereuses* (1782): un parfait intermédiaire en quelque sorte entre le libertin des Lumières et le Don Juan romantique. Il est d'ailleurs explicitement comparé à une sorte de Werther perversi.

Ainsi, le récit est-il aussi l'histoire des catastrophes successives des personnages « titanesques », qui gravitent autour du personnage principal, et qui constituent des épreuves et des repoussoirs dans la *Bildung* du héros. Du même coup, la série des échecs tragiques qui scandent le roman donne une impulsion dialectique à la *Bildung* positive du héros. Par là-même, le risque de statisme romanesque est écarté, et la mythologie des belles-âmes peut coexister avec le romanesque de l'individu problématique. Gwynplaine aussi sera déchiré entre deux pôles similaires (Dea et Josiane, incarnation de l'Eros maléfique); de ce point de vue la structuration symbolique du système des personnages se ressemble dans les deux romans.

B) Hugo: de la mythologie des belles-âmes au sublime de la chimère

L'Homme qui rit peut aussi se concevoir comme un roman des « âmes », des purs et des saints-innocents, mais, publié en 1869, le roman fut pour son époque certainement plus anachronique et plus atypique que le *Titan* n'a l'a été pour la sienne³⁵. Car Jean Paul écrit ses roman de l'italianité au moment où le modèle rousseauiste rencontrait les aspirations du romantisme naissant. Hugo écrit ses derniers romans, lui, dans un contexte qui est marqué par la fin de l'idéalisme romantique, au moment où une telle mythologie des âmes n'est plus active de la même façon. Je rappellerai par exemple que *L'Education sentimentale* est publiée la même année, et peut se concevoir comme une anti-*Bildung*, le retournement amèrement ironique de toute la tradition qui s'est constituée depuis Goethe du roman idéaliste de formation. Un moment donc, où la veine utopique et idéalisante du romantisme s'est retournée en désenchantement et en amertume; l'Idéal quand il est présent, est combattu par le

réalité comme chez certains arbres dont les fleurs délicates apparaissent avant les larges et grossières feuilles, empêchant ainsi que celles-ci ne viennent faire obstacle à la pollinisation et à la fécondation ». « Le personnage-prototype idéal dans l'âme du poète, l'Adam d'avant la chute, qui devient par la suite le père des pécheurs, est en quelque sorte le Moi idéal du Moi poétique » écrit aussi Jean-Paul dans le *Cours préparatoire d'esthétique*; et de même que d'après Aristote on peut deviner les hommes à leurs dieux, on peut deviner le poète à ses héros, qui sont d'ailleurs précisément les dieux qu'il s'est créés lui-même. » (206-207).

³⁵ / Si *L'Homme qui rit* fut certainement le roman le plus méconnu de Hugo, c'est aussi parce que le public voyait s'imposer la veine réaliste (Les Goncourt, Flaubert) comme forme triomphante de la modernité et que commençait déjà pointer l'esquisse des projets naturalistes de Zola. *Thérèse Raquin* est publié en 1867; 1869 voit paraître *L'Education sentimentale*, qui a bien des égards constitue une liquidation amère et ironique du romantisme.

Spleen victorieux et concurrencé par l'essor d'une conception matérialiste et naturaliste du personnage romanesque. Comme l'a montré Myriam Roman (*VH et le roman philosophique*), l'avancée nouvelle de l'art se caractérise par la dimension scientifique, sociologique, du roman de société. La pensée hugolienne, elle, reste tournée vers un humanisme qui n'est pas d'ordre scientifique mais globalement poétique et religieux: les *Proses philosophiques* ou le *William Shakespeare*, presque contemporains de *L'Homme qui rit*, qui sont entièrement engagés dans un surnaturalisme visionnaire, se détournent des essais contemporains sur le réalisme³⁶, ou s'en démarquent très ostensiblement. « La pensée du poète doit être de plain-pied avec l'extra-humain » écrit Hugo dans *Promontorium somnii*; la conception des personnages répond aussi, dans l'HQR à ce surnaturalisme.

Ainsi, Si *Titan* peut être assimilé à un *Bildungsroman* poétique, entre le *Wilhelm Meister* et la *Corinne ou de L'Italie* de Mme de Staël, l'on pourrait dire que *L'Homme qui rit*, au-delà du schéma d'initiation - qui est présent mais plus réduit que dans *Le Titan* -, s'apparente surtout à une sorte de fable mystique, ou à un roman allégorique sur la transfiguration du grotesque en sublime. La sublimité des âmes, du couple symbolique formé par Gwynplaine et Dea, est comme dans le *Titan*, posée dès la première présentation des personnages. Donc là aussi inaugurale. la sublimité du personnage féminin, surtout, relève d'une même conception religieuse et des mêmes représentations esthétiques: comme Liane, frappée de cécité mais visionnaire et mystique, Dea est l'ange et la Madone, la fiancée aveugle en même temps que l'épouse céleste. Elle seule a intuitivement accès à la sublimité intérieure de Gwynplaine:

«L'héroïsme, dans sa région immatérielle, a un contour. Elle saisissait ce contour sublime [...] dans l'inexprimable abstraction où vit une pensée que n'éclaire pas le soleil»³⁷.

«Tu sais que je suis très laid», dit un jour Gwynplaine. «Je sais que tu es sublime», répond-elle. «Laisse-moi toucher ta main, que je sente Dieu »³⁸.

A ce niveau néanmoins, interviennent deux différences majeures dans le traitement du personnage romanesque :

-1ère différence: tandis que les héros de Jean Paul sont encore des individus, même s'ils sont surtout conçus comme des types poétiques à vocation universelle, ceux de Hugo sont avant tout des archétypes et des allégories. C'est l'ensemble du système métaphorique du récit qui transforme les êtres en symboles cosmiques: Dea est la « Maris Stella », l'étoile du ciel, et l'étoile sur la mer, elle est la Vierge et l'astre; tandis que monstre à la grimace grotesque, Gwynplaine est, lui, hydre, gouffre, perdu dans « l'océan d'en bas », mais monstre consolé parce qu' « hydre idolâtré par l'astre ».

C'est à ce niveau qu'intervient la seconde différence majeure: Le grotesque tragique de la laideur, la difformité fantastique du visage de Gwynplaine, se substitue à l'équivalence platonicienne du beau et du bien encore incarnée par la beauté physique et le pur profil grec d'Albano. L'esthétique du mélange grotesque-sublime, qui est caractéristique des deux manières romanesques (jean-paulienne et hugolienne), ne se présente donc pas selon la même distribution. Dans les romans de Jean Paul en général et dans *Titan* en particulier, le comique-grotesque reste un opposant ou un contrepoids³⁹ du sublime, plus qu'il ne fait véritablement corps avec lui, sauf dans le cas très particulier du bouffon-philosophe.

-Deux exemples différents du mélange grotesque -sublime:

³⁶ / Voir Myriam Roman: *Victor Hugo ou le roman philosophique*, Paris, Champion, 1999, p. 197-209.

³⁷ / *Ibid.*, II, 2, 3, p. 539.

³⁸ / *Ibid.*, II, 2, 7, p. 545.

³⁹ / Ainsi l'amitié qui unit par exemple Albano à l'humoriste grotesque Schoppe.

-*Sibenkäs* : peut être considéré comme reposant sur le mélange des manières « hollandaise », « allemande » et « italienne ». Le héros Siebenkäs commence par un grotesque social et psychologique (une vie bourgeoise et étriquée) pour terminer sur une forme de sublime extatique, l'entrée dans un deuxième monde plus élevé, l'univers poétique du Jardin de la Fantaisie de Bayreuth, véritable fragment de paradis.

-*Titan*, lui, est un roman monstrueusement bicéphale dans sa structure: roman de la belle-âme d'abord suivi de toute une série d'appendices comiques, totalement hétérogènes, détachés de l'histoire principale. Le grotesque reste constamment périphérique au héros romanesque dans *Titan*, tandis que chez Hugo il est interne au personnage, ce qui place d'emblée la sublimité morale de Gwynplaine sous le signe du rire tragique. Albano incarne surtout le magnanime moderne, le type même de la subjectivité harmonieuse, qui aura finalement droit au plein épanouissement de ses facultés, tandis que Hugo, à partir de la monstruosité du visage de Gwynplaine, construit véritablement à la fois une nouvelle chimère sur le plan esthétique et un nouveau symbole que le plan religieux et cosmique.

Complétant la nature religieuse de la sublimité de Gwynplaine, très nettement affirmée, une autre forme de sublimité, plus obscure et plus paradoxale, se donne effectivement à lire dans *L'Homme qui rit*, sublimité qui n'était pas sans percer déjà dans la « merveilleuse grimace » de Quasimodo. Comme Quasimodo, Gwynplaine est peut-être également sublime à la fois en fonction de critères purement esthétiques, et en fonction de critères purement intellectuels, liés à la fois à une esthétique du choc sensoriel, à la variété des formes représentées dans le grotesque, à l'idée d'un pouvoir transfigurateur de l'imagination, enfin à la prédominance d'un registre abstrait. De même que Jean-Paul, tout en ne créant pas de figures romanesques de ce type, n'hésite pas à poser dans son *Cours préparatoire d'esthétique*, le paradoxe d'une sublimité de la laideur à propos des sorcières de Macbeth, selon des critères d'intensité, de même Hugo s'oriente implicitement vers une représentation à la fois imagée, fantastique et abstraite de la monstruosité (le portrait est, il faut le remarquer, infiniment plus abstrait que celui de Quasimodo), ce qui génère cet effet de passage à la limite dans l'irreprésentable ou l'archétypal, qui relève bien d'une forme de sublime, un au-delà de tout ce qui serait de l'ordre du représentable et de la perception claire: « Son visage [est] dans l'évanouissement » (G.F. I, 347). Visage-chimère aussi, parce que le monstre est constitué de la somme de plusieurs figures cosmiques complémentaires, qui font de lui une sorte de Protée de la Création, de synthèse oxymorique des antithèses: il est gouffre et soleil, hydre et ange, nuit et lumière, masque de mort et pourtant sorte d'ange vivant. Il est aussi la somme de toutes les traditions artistiques du grotesque, du monstrueux et du laid: comparé aux mascarons grotesques de la mythologie païenne, et à une tête de « Méduse gaie », il renvoie à une forme archaïque de sacré, à la fois fascinant et terrifiant; par les références explicites aux deux masques de la comédie et de la tragédie antique, Gwynplaine est aussi une sorte d'allégorie de l'indissociabilité du comique et du tragique:

I, p. 342: « et la foule, sans cesse renouvelée autour de ce rire fixe, se pâmait d'aise devant l'immobilité sépulcrale du ricanement. Ce sombre masque mort de la comédie antique ajusté à un homme vivant, on pourrait presque dire que c'était là Gwynplaine ».

Il devient ainsi une figure venue du fonds des âges, exprimant les antithèses douloureuses de la condition humaine, ce que Hugo nomme dans la Préface de Cromwell la « poignantes ironie du réel ».

Enfin, même si Hugo ne cite pas cette fois de modèles explicites, Gwynplaine entretient sans doute, secrètement, des affinités avec les multiples têtes grimaçantes des gravures fantastiques de Goya, *Caprichos* et *Disparates*, que l'on connaît en France assez bien, depuis les années quarante et cinquante, grâce notamment à Théophile Gautier et

Baudelaire⁴⁰. Certes, Hugo ne cite pas Goya dans *l'Homme qui rit*, mais les références espagnoles ne manquent pas⁴¹, et par ailleurs *Les Proses philosophiques de 1860-65* rendent explicitement hommage à Goya, dont les gravures fantastiques sont données comme exemple de la fonction de sublimation propre à l'oeuvre d'art: « la grimace quand elle est de Goya, [...] le pou quand Murillo l'écrase, [...] les latrines quand Rabelais en barbouille la théocratie [...] font partie du goût suprême [...] L'art a comme la flamme une puissance de sublimation, [et] à travers [son] prisme [apparaissent] des spectres splendides » dans lesquels le laid peut devenir grandeur et le mal se transfigurer en beauté. (*Critique*, p. 570, 577) Ainsi, les visages grimaçants de Goya, qui se détachent sur fond nocturne, semblent contenir toute la nuit humaine et tout l'infini, et sont l'expression, comme l'écrit Baudelaire dans *Quelques caricaturistes étrangers* de « toutes les débauches du rêve et [de] toutes les hyperboles de l'imagination ». De même le grotesque-sublime chez Hugo relève-t-il d'une sorte de fascination intellectuelle pour cet infini négatif qu'est le visage de Gwynplaine, pour l'idée de mort qu'il contient, par l'absolu dans la souffrance qu'il suggère.

Cependant, contrairement peut-être cette fois au grotesque fantastique de Goya, la grimace de Gwynplaine, même si elle est liée au malheur terrestre ou à la laideur, ne débouche pas sur un grotesque de l'absurde, sur le sentiment d'un néant ou d'un « vide épouvantable », comme l'écrit Bakhtine à propos de l'infléchissement sombre de veine grotesque, propre au XIX^{ème} siècle. La sublimité intérieure du personnage, réaffirmée reste *religio*, trait d'union avec le divin. Elle ouvre sur un parcours dialectique de chute et de réhabilitation, qui ne peut être compris que dans une conception religieuse du chaos et de l'imperfection⁴². Car le grotesque de la difformité et de la mutilation est chez Gwynplaine la condition même de l'émergence de sublime. Comme tel, à la fois par le martyre de sa laideur et par l'esprit d'amour qui l'anime, Gwynplaine appartient à la catégorie des Christ romantiques qu'a analysés Frank Paul Bowman⁴³, que Jean Paul appelait de ses vœux dans la *Vorschule*. Le grotesque-sublime exprime encore alors, à la manière de la religiosité jean-paulienne, la « tension d'un réel voulant s'unir avec le divin »⁴⁴. L'orientation symbolique du récit aboutit donc à la construction d'un symbolisme religieux unifié et cohérent: les

⁴⁰ / Articles de Théophile Gautier repris dans le *Voyage en Espagne* (1845) et de Baudelaire, paru dans le journal *Le Présent* en 1857: « Goya [met en scène] toutes les débauches du rêve, toutes les hyperboles de l'imagination »; expression qui rejoint les « imaginations exaltées par l'orgie » célébrant « la grimace sublime » de Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*. In *Quelques caricaturistes étrangers*, Oeuvres Complètes, éd. Claude Pichois, Pléiade, 1976, II, p. 568.

⁴¹ / On rappellera aussi que dans « Chaos vaincu », Dea chante en espagnol une sorte de nouvelle liturgie poétique.

⁴² / A cet égard, la fable « Chaos vaincu » inventée par Ursus, parabole et fantasmagorie naïve à la fois, peut être lue comme une mise en abyme de la philosophie personnelle de Hugo, fondée sur l'idée d'une palingénésie attendue dans l'Histoire et sur le grand mythe de la victoire finale de l'esprit sur la matière: le grotesque de la difformité est le signe d'un réel non encore transfiguré mais toujours susceptible de transfiguration: « Ursus avait beaucoup léché cet interlude. [...] Voici ce que c'était: Un effet de nuit. [...] Dans ce noir se mouvaient, à l'état reptile, trois formes confuses, un loup, un ours, et un homme. [...] Le loup et l'ours représentaient les forces féroces de la nature, les faims inconscientes, l'obscurité sauvage, et tous deux se ruaient sur G., et c'était le chaos combattant l'homme. [...] On assistait à cette agonie de l'homme ébauche, encore à peine distinct des brutes. Une minute de plus, les fauves triomphaient, et le chaos allait résorber l'homme. [...] Lutte, cris, hurlements, et tout à coup silence. Un chant dans l'ombre. [...] Subitement, sans qu'on sût d'où ni comment, une blancheur surgissait. Cette blancheur était une lumière, cette lumière était une femme, cette femme était l'esprit. Dea, calme, candide, belle, formidable de sérénité et de douceur, apparaissait au centre d'une nimbe. [...] On croyait entendre une chanson d'ange ou un hymne d'oiseau. [...] Alors une autre voix s'élevait, plus profonde et par conséquent plus douce encore, voix navrée et ravie, d'une gravité tendre et farouche, et c'était le chant humain répondant au chant sidéral. » (t. I, p.376, 377,378)

⁴³/ Voir notamment l'ouvrage de F.P. Bowman, *Le Christ romantique*, p. 271.

⁴⁴/ F.P. Bowman: *op. cit.*, p. 271.

personnages sont des figures d'anges qui seraient enfantés par la matière, prisonniers du réel mais visionnaires, et destinés à purifier et à sublimer un jour cette matière monstrueuse et déchue dont le visage de Gwynplaine est l'emblème⁴⁵. «demi-monstre», Gwynplaine est aussi «demi-dieu»⁴⁶. Ainsi, Gwynplaine et Dea résumant-ils à eux seuls l'histoire de l'humanité telle que la comprend Hugo, une histoire humaine inscrite dans une perspective eschatologique, une humanité déchirée par sa propre dualité mais tendue vers la promesse d'une délivrance, d'un allègement de la pesanteur terrestre, vers le «Chaos vaincu», comme le dit aussi de manière naïve la petite saynète inventée par Ursus. Chaos qui ne sera vaincu, on le sait que dans la mort mystique, la mort comme «oui» suprême à l'infini et acquiescement au cosmos. Chaos vaincu très partiellement donc, et certainement pas sur le plan du réel historique, sur le plan de l'Histoire sociale et contemporaine.

III-sublime et comique: l'humoriste grotesque

Héritage platonicien, hommage à la Nouvelle Héloïse, rousseauisme des belles-âmes, roman de l'école italienne, tous ces éléments éloignent le sublime du titan Albano de la fusion oxymorique du grotesque et du sublime, de la fable de la belle et de la bête telle qu'elle s'applique dans le système romanesque de *Notre-Dame de Paris* et de *L'homme qui rit*. Pourtant, si la distribution du sublime et du grotesque, comme je l'ai dit, ne s'organise pas de la même manière chez Jean Paul et Hugo quant à la conception du héros romanesque, une même pratique de la fusion tend néanmoins à se dessiner autour de ce personnage à la fois secondaire et central qu'est le bouffon romantique, qui se présente comme une figure spéculaire de la fantaisie romanesque, du récit excentrique. Il apparaît aussi comme l'élément fondamental de la carnavalisation romanesque, dans sa double fonction de subversion idéologique, politique, et d'expression comique de la poésie du cœur. Comme tel, l'humoriste grotesque apparaît comme la meilleure illustration de la fusion oxymorique non seulement du grotesque et du sublime, théorie proprement hugolienne, mais aussi du lien paradoxal qui unit comique et sublime, élément qui fait toute l'originalité de la théorie jean paulienne du sublime dans la *Vorschule*. Or cette rencontre du comique et du sublime est aussi manifestement pressentie et appliquée intuitivement par Hugo dans *L'Homme qui rit*.

Comment s'énonce cette théorie du comique sublime? Le VI^e programme, « Sur le comique », établit d'abord un rapport de symétrie entre sublime et comique, pour aboutir ensuite à un rapport possible d'équivalence. Comique et sublime sont des symétries inverses puisque l'un occupe traditionnellement la sphère du bas tandis que l'autre habite les hauteurs. Mais ces symétries inverses peuvent aussi fusionner, notamment dans cette forme particulière de comique qu'est l'humour. L'humour, que Jean Paul nomme « comique romantique » parce que fruit de la subjectivité, est cet état d'esprit qui fait éclater le contraste entre l'ordre de la finitude humaine et l'intuition de l'infini. Comme tel, il participe de ce que Jean Paul nomme un « sublime inversé » (« *umgekehrte Erhabene* »): « En tant que sublime inversé, l'humour anéantit non pas l'individuel, mais le fini, par le contraste avec l'idée ».⁴⁷ L'humoriste touche ainsi à l'universel, en se préoccupant non du ridicule individuel, comme le simple comique de situation, mais bien de la « folie humaine ». L'humour exprime ce que

⁴⁵ / Aimé de Dea, Gwynplaine est le gouffre uni à l'étoile, « l'hydre idolâtrée par l'astre », et de cette unité sonore entre les contraires naît aussi leur identité sémantique. Hydre donc, mais astre, le héros participe de la dualité cosmique qui gît dans la puissante force manichéenne de l'univers, ce que l'essai sur *William Shakespeare* désignait par «l'éternel bi-frons, astre et pourceau» de la nature.

⁴⁶ / *L'Homme qui rit*, II, 2, 4, p. 537.

⁴⁷ / VII^e programme « Sur la Poésie humoristique », *ibid.*, p. 129.

JP nomme « l'idée anéantissante ou infinie » par laquelle le réel prosaïque perd sa valeur et est finalement anéanti par la subjectivité: « Lorsque l'homme contemple le terrestre du haut du supra-terrestre, à la manière de l'ancienne théologie, il le voit s'éloigner, minuscule et vain; lorsqu'à l'aune de ce monde petit on rapporte et mesure le monde infini, à la manière de l'humour, naît ce rire qui recèle encore une douleur et une grandeur. »⁴⁸

Ainsi, certes lié au « nihilisme »⁴⁹ du romantisme allemand, issu d'une exigence d'absolu face aux petites choses du monde et exacerbé par le sens des perpétuelles antithèses qui gouvernent la vie⁵⁰, le comique romantique suppose néanmoins une dialectique positive et idéalisante, ayant pour horizon la plénitude du monde des Idées et une pensée de l'absolu. Car « l'humoriste, qui réchauffe l'âme », se distingue du « persifleur, qui la glace » écrit Jean Paul⁵¹; et « l'idée anéantissante », sorte de « mascarade intérieure de l'esprit »⁵², tout en conduisant au mépris de la vie, contient aussi une haute sagesse, un mouvement d'élévation fait de douleur et de joie mêlées. Le sens de l'infini est donc bien le dénominateur commun de l'humour, du sublime et de la poésie romantique, et l'on comprend alors le lien qui les unit dans la dynamique romanesque: comme l'écrit Stéphane Moses à propos du *Titan*, grâce à l'humour, « quelques lueurs de l'idéal viennent filtrer à travers les fissures et les failles du monde. [...] La poésie poétique, cette lumière d'un autre monde, ne parviendrait pas à traverser l'opacité de la matière si l'humour n'avait su, au préalable, en la désintégrant, y ménager des ouvertures, y créer des *percées* »⁵³. « L'humour désire un esprit poétique » écrit aussi Jean Paul, « capable d'apporter une plus haute vision du monde »⁵⁴. Sur ce point, Jean Paul n'est pas resté étranger aux fameux *Fragments* de Friedrich Schlegel évoquant le principe de sublimation contenu dans la pratique de l'humour: le «souffle divin de l'ironie», «bouffonnerie véritablement transcendante». On voit aussi combien la conception jean-paulienne du comique comme sublime inversé anticipe la théorie de freudienne de l'humour comme sublimation, comme défi aux contraintes du réel, et répond aussi au fonctionnement de l'humour poétique comme défi à la souffrance tel qu'il apparaît souvent dans L'HQR.: notamment dans les paroles bougonnes dont Ursus accompagne ses actes de charité:

Qu'en est-il maintenant au niveau de la forme romanesque de l'humoriste grotesque? Tel qu'il s'illustre à travers les romans de Jean Paul et *L'Homme qui rit*, le bouffon romantique semble se constituer progressivement à partir de la conjugaison de plusieurs réminiscences culturelles: celle de l'ancienne figure populaire du fou carnavalesque, celle du bouffon shakespearien et sternien, et celle de cette première grande figure d'artistes saltimbanques que constitue le couple formé par Mignon et le harpiste dans le *Wilhelm Meister*. L'humoriste grotesque, qu'il se nomme Siebenkäs, Leibgeber ou Schoppe chez Jean Paul, Ursus chez Hugo, est en effet toujours un « morosophe », un sage-fou héritier de la tradition érasmiennne et rabelaisienne, mais aussi un artiste et un figure évangélique, un gardien de l'esprit d'amour, participant, comme tel, à l'orientation du récit vers le sublime.

Les bouffons carnavalesques sont légion dans l'oeuvre romanesque de Jean Paul (Voir Alain Montandon: *Jean Paul romancier*); ils constituent le coeur même de sa conception du mélange entre grotesque et du comique. Je m'en tiendrais à deux personnages: le bibliothécaire Schoppe, dans *Titan*, personnage déjà présenté dans le roman précédent

⁴⁸ / § 33: « L'idée anéantissante ou infinie de l'humour », *ibid.*, p. 132.

⁴⁹ / Voir l'introduction de Jean-Luc Nancy et Anne-Marie Lang au *Cours Préparatoire d'esthétique*, p. 8.

⁵⁰ / *Cours préparatoire*, p. 130.

⁵¹ / *Ibid.*, p. 132.

⁵² / *Ibid.*, p. 134.

⁵³ / *Une Affinité littéraire: le Titan de Jean Paul et Docteur Faustus de Thomas Mann*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 118.

⁵⁴ / *Cours préparatoire*, p. 147.

Siebenkäs sous le nom de Leibgeber; Siebenkäs, avocat des pauvres, homme de lettres et satiriste patenté. Schoppe surtout, comme l'affirme Geneviève Espagne, semble bien constituer le « fondateur d'une nombreuse descendance d'humoristes tragiques »⁵⁵, et c'est à ce titre que l'on peut peut-être y entrevoir une origine possible du personnage d'Ursus: philosophe errant comme Schoppe, flanqué comme lui de son chien-loup, Ursus entretient aussi tout un réseau de correspondances avec les autres excentriques des deux romans de Jean Paul. Il est aussi une sorte d' « homme-orchestre », un « panharmoniste » carnavalesque comme le narrateur de *Sienbenkäs*⁵⁶, c'est aussi un ventriloque excentrique comme le personnage du « Chauve », qui est une figure hautement énigmatique du *Titan*, une sorte de double maudit de Schoppe. Schoppe et Ursus ont enfin en commun d'être des figures exemplaires du caractère ambivalent et dialectique du rire romantique, au croisement du nihilisme et de l'idéalisme, de la joie et de la mélancolie.

Cette fusion du grotesque et du sublime chez l'humoriste grotesque s'appuie sur plusieurs aspects: la fonction carnavalesque et politique du fou qui est en même temps un moraliste: maître du persiflage comme de l'autodérision, l'humoriste apparaît d'abord comme l'élément contestataire de l'ordre social, celui qui introduit un désordre apparent pour mieux en souligner un autre, soigneusement caché. Dans *Titan*, au milieu des pompes et des cérémonies convenues de la Cour, c'est Schoppe qui ne cesse de créer la dissonance grotesque dans l'ordre faux et policé des hiérarchies princières. L'excentricité d'Ursus relève de la même liberté contestataire de la loi sociale, cette liberté qui a pour prix la solitude: sorte d'anachorète post-rousseauiste, Ursus est un ermite au milieu de la foule, un bon sauvage au milieu d'une civilisation pervertie. Esprit libre comme Schoppe, il endosse néanmoins d'une autre façon que lui son rôle de moraliste: il retourne son impuissance politique et sa propension au fatalisme par une parole en liberté, mais une parole en liberté qui ne s'oppose jamais frontalement aux puissances établies, qui énonce ironiquement, par antiphrase, des vérités morales et des convictions qui sont celles de Hugo lui-même:

« Il n'approuvait guère que les princes, et il avait sa manière à lui de les applaudir. Un jour que Jacques II donna en don à la Vierge d'une chapelle catholique irlandaise une lampe d'or massif, Ursus qui passait par là, avec Homo, plus indifférent, éclata en admiration devant tout le peuple, et s'écria: - Il est certain que la sainte Vierge a bien plus besoin d'une lampe d'or que les petits enfants que voilà pieds nus n'ont besoin de souliers.

De telles preuves de sa "loyauté" ne contribuèrent probablement pas peu à faire tolérer par les magistrats son existence vagabonde. »⁵⁷

Par la parole oblique, le moraliste rejoint ainsi l'attitude du cynique, qui participe davantage d'une posture philosophique, d'un raidissement contre la souffrance, que d'un enfermement solipsiste et égocentrique dans le moi.

Philosophes et moralistes, ascètes, les bouffons jean-pauliens et hugoliens se caractérisent aussi par leur indifférence à l'aisance matérielle, et ils pratiquent une forme de dénuement et de stoïcisme qui les éloigne des petitesesses de l'existence terrestre. Ils sont

⁵⁵ / Postface à l'édition française de *Titan*, trad. de l'allemand sous la direction de Geneviève Espagne, Lausanne, éditions de l'Age d'Homme, 1990, t. II, p. 972.

⁵⁶ / Le chapitre IX s'ouvre sur cette digression comparant le narrateur à un homme-orchestre: « Ce panharmoniste soufflait, devant nous, harmonistes partiels, dans un cor de chasse qu'il tenait fixé sous son bras droit, celui-ci, à son tour, raclait un violon qu'il tenait sous son bras gauche et ce dernier enfin frappait au moment le plus idoine un tambour qu'il portait sur son dos - et en haut il s'était coiffé d'un bonnet muni de grelots qu'il secouait sans peine avec la tête [...]. » II, p. 489.

⁵⁷ / *L'Homme qui rit*, II, p. 67.

entièrement engagés dans une quête de la connaissance, qui se traduit par une sorte d'hypertrophie comique de la sublimation intellectuelle. Schoppe se proclame grammairien et bibliothécaire dans *Titan*, Ursus est tout entier assimilé à ses livres⁵⁸, à son savoir, à une érudition en folie. Tous deux sont donc des Fous à l'esprit encyclopédique, encombrés d'un savoir monumental qui confine au fatras. Savants, se voulant médecins des âmes et des corps, humanistes camouflés derrière une misanthropie de façade (qui n'est que le garde-fou de la sensibilité), ils reprennent tout ensemble les figures de Diogène, Socrate, Cicéron, Pindare, Hippocrate (et Voltaire pour Ursus).

Mais plus encore que des érudits, ce sont avant tout des artistes errants, et c'est en cela qu'ils réincarnent à leur manière le premier grand modèle de sublimité romantique du saltimbanque que constitue le couple formé par Mignon et le harpiste. Comme eux, Schoppe et Ursus sont des apatrides et des solitaires, des mélancoliques que la vie de bohème, l'amour de la musique et du théâtre protègent des turpitudes du monde et des énigmes du cœur humain. Ainsi l'artiste conjure-t-il comiquement et mélancoliquement le néant de la vie et les aléas du destin: dans *Siebenkäs*, Leibgeber se met « à siffler comme il le faisait d'ordinaire dans ses voyages, mélodies populaires gaies ou tristes. » « Toujours répliqua Leibgeber, je siffle la fuite de la vie, de ce théâtre universel, de tout ce qui s'y trouve et d'autres choses encore ».⁵⁹ Quant à Ursus, son art possède le pouvoir de faire naître une harmonie au sein du chaos, et de défier sinon toutes les formes d'*anankè*, du moins celle de la nature et des éléments: « j'ai parlé à la neige, j'ai joué de la flûte à l'ouragan » dit Ursus pour tromper la faim, le froid et la misère⁶⁰... Ursus devient ainsi le poète et le grand magicien des mots, mêlant le grotesque et le sublime, selon plusieurs jeux de micro-spécularité qui rappellent la poétique hugolienne elle-même⁶¹. Le bouffon est alors le miroir du poète et le messenger de sa philosophie, selon une logique similaire à celle qui fait du comique romantique un « sublime inversé » selon Jean Paul. Car même au sein du comique, l'art reste désigné dans sa fonction de transcendance et finalement de catharsis : « je pense et je panse », « je ratiocine et je médicamente » dit Ursus pérorant « en plein vent » sur son champ de foire; l'éloquence d'Ursus l'éternel bavard est bien « du vent », comme l'indique le titre du chapitre (« Eloquence en plein vent »), car les paroles qui s'envolent peuvent n'être que du vide, impuissantes⁶² ou inutiles; mais ces paroles ont en même temps, comme dans la tradition de la « folie » médiévale, la force du souffle cosmique et comme telles, elles participent, parfois, de la Vérité et de la Nécessité. Associé à Pan et à Protée, le langage d'Ursus est aussi entouré d'une coloration mythique qui en fait une force de la Nature et le constitue comme un hymne à la Création.

Des moralistes donc, des ascètes, des philosophes, des artistes; il reste encore la vertu suprême: les humoristes de Jean Paul et de Hugo sont aussi des magnanimes incarnant l'esprit de charité, et ce sont donc les qualités du cœur qui les rangent dans la catégorie du sublime. Firmin Siebenkäs, l'avocat des pauvres, devenu lui-même pauvre parmi les pauvres, Leibgeber son sosie, et enfin Ursus miséreux et famélique sont, malgré leur pauvreté, des êtres bienveillants et charitables. Comme tels, Leibgeber/ Schoppe et Ursus participent de la double dimension de l'humour romantique, qui est d'adjoindre la tendresse à la dérision, le sens de

⁵⁸ / *L'Homme qui rit*, I, p. 56: « Homo était pour Ursus plus qu'un compagnon, c'était un analogue. Ursus lui tapait ses flancs creux en disant: *j'ai trouvé mon tome second* ».

⁵⁹ / *Siebenkäs*, II, p. 921.

⁶⁰ / *L'Homme qui rit*, I, p. 226.

⁶¹ / Mélangeant les tons et les styles, le prosaïque et l'épique, le grotesque et le sublime (II, p. 74 : « Ma mère l'Oye et Homère »), Ursus est à la fois « Orphée, musicien de la Grèce et Binchois, musicien de Picardie » (II, p. 362).

⁶² / Ce qui est bien le cas des paroles de Gwynplaine à la Chambre des Lords.

l'idéal à la satire. Dans *L'Homme qui rit*, l'antiphrase, véhicule de l'humour sentimental, se met au service de l'apologie déguisée du cœur:

« Sa grande affaire était de haïr le genre humain. Il était implacable dans cette haine. [...] Quand il voyait un pauvre mourant de faim, il lui donnait tous les liards qu'il avait sur lui en groggelant : - vis, misérable ! mange ! dure longtemps ! ce n'est pas moi qui abrégerais ton baigne. - Après quoi, il se frottait les mains, et disait : - Je fais aux hommes tout le mal que je peux. »⁶³

L'humoriste rejoint donc « l'homme haut » jean-paulien, parce que, malgré la pression permanente des trivialités et des cacophonies du monde, il partage avec lui la même élévation spirituelle⁶⁴, et dans le cas de Schoppe, la même rencontre avec l'absolu par laquelle il est finalement empêché de vivre. C'est sur la base de cette morale évangélique que s'est élaborée progressivement une nouvelle trilogie héroïque, créatrice d'un nouveau mythe propre au romantisme, et qui rassemble en une même unité le fou, l'enfant et le poète⁶⁵. Dans les trois romans, l'excentrique et ses doubles forment ainsi des couples héroï-comiques qui préservent au sein d'un monde déchu des îlots d'utopie, de petites idylles soigneusement tenues à l'écart du monde, provisoirement protégées. Dans *Siebenkäs*, c'est essentiellement la sympathie des cœurs (entre Siebenkäs et Leibgeber), qui transcende l'étroitesse de la vie bourgeoise et domestique; dans *L'Homme qui rit*, une telle fonction est impartie à la cahute d'Ursus, humble et comique « boîte verte » et en même temps « temple » de l'art et de la charité, « berlingot olympien » consacrant, comme l'a écrit Starobinski dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, la rencontre des « dieux et des pitres »⁶⁶, bref, monde fini contenant l'infini, nef des fous (la roulotte est en forme de bateau renversé) contenant le sublime:

« D'un côté l'univers et de l'autre cette baraque; et dans cette baraque il y avait la liberté, la bonne conscience, le courage, le dévouement, l'innocence, le bonheur, l'amour, toutes les constellations. »⁶⁷

Ces « sages-fous » sont donc les comiques gardiens des valeurs élevées et, comme tels, ils sont aussi et surtout des emblèmes à la fois de la Fantaisie et de l'âme romantique. Mais c'est aussi du fait de sa dimension évangélique que l'humoriste reste un personnage tragique⁶⁸. Car les romans restent fondamentalement dialogiques ou ambivalents dans leur rapport à l'utopie, pour des raisons d'ordre existentiel et philosophique, liées à la nature de l'idéalisme allemand, chez Jean Paul, pour des raisons essentiellement politiques, l'on s'en doute, chez Hugo.

⁶³ / *L'Homme qui rit*, I, p. 68.

⁶⁴ / Ainsi au début de *Siebenkäs*: « C'était chose rare que pareille alliance princière de deux âmes singulières. - Le même mépris des enfantillages consacrés de la vie, la même hostilité envers la petitesse, jointe à tout le ménagement des humbles choses, la même rage contre l'égoïsme infâme, la même envie de rire dans le bel asile de fous qu'est la terre ». I, p. 51.

⁶⁵ / Parmi les romans du « fol en christ » et des « saints innocents » propres au romantisme, on citera ces deux grands exemples que sont *L'Idiot* de Dostoïevski et *Consuelo* de George Sand.

⁶⁶ / Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970; Champs Flammarion, 1983, p. 12.

⁶⁷ / *L'Homme qui rit*, I, p. 398.

⁶⁸ / *Titan*, I, p. 190. « D'ordinaire l'humour de Schoppe commençait sur le mode comique et finissait sur le mode tragique. Ce jour-là donc aussi, le cercueil vide, les crêpes aux chevaux, leurs chabraques avec les armoiries, le mépris que vouait le prince aux lourdeurs du cérémonial allemand et toute cette mascarade sans âme l'entraînèrent sur cette hauteur où l'amenait toujours d'un coup le spectacle d'une foule nombreuse : de là il contemplait avec un mélange difficile à décrire de détachement superbe, de dépit et d'affliction grimaçante la sévère folie qui affecte le genre humain, [...] Et la sienne propre n'échappait pas non plus à son regard ».

IV. sublime et politique

Parce qu'ils sont bien des romans de la totalité, *Titan* et *L'Homme qui rit* sont aussi, au-delà du romanesque de l'individu, deux romans de la collectivité, deux romans politiques, par la réflexion sur la Révolution française qu'ils contiennent.

Dans *Titan*, l'action se passe en 1792, et Albano pense un moment s'engager aux côtés des troupes révolutionnaires françaises, sacrifiant ainsi son bonheur privé à une cause politique. De même Gwynplaine se lance-t-il à la chambre des Lords dans un long discours prophétique annonçant la Révolution⁶⁹.

L'enthousiasme révolutionnaire, la résolution héroïque sont ainsi une composante intrinsèque de la sublimité des personnages. Cependant, peut-être par opposition au dévoiement du sublime en politique pendant la Terreur, et à ce que tout le monde (Burke, Kant, Schiller) à l'époque de Jean Paul, pense comme un sublime problématique, ou un sublime perverti, ce n'est pas vers le déchirement tragique que s'oriente le dénouement de *Titan* mais vers l'harmonie et le réformisme politique. Contre les perversions de l'Histoire et peut-être aussi contre toute conception intrinsèquement tragique du sublime, Jean Paul ne fera pas partir son héros pour la France, mais Albano réalisera à une petite échelle les idéaux de 89 ou encore le projet kantien de paix perpétuelle⁷⁰, dans le cadre utopique du village d'Arcadie, gouvernée démocratiquement par Idoine, princesse bannie de la cour pour avoir refusé un mariage princier. Donc une femme, révolutionnaire à sa manière, émancipée, au prénom bien choisi, met en application les principes rousseauistes du Contrat social, et d'un fonctionnement démocratique, d'abord au sein d'un petit village. Mais le village d'Arcadie n'est pas conçu comme un espace immobile ou miniaturisé, où régnerait selon la définition jean-paulienne de l'idylle, « la félicité dans la limitation », ce bonheur pour « Lilliputiens ». Il s'agit d'un espace en devenir, travaillé par la perfectibilité humaine. Comme le souligne aussi un passage théorique capital du roman, la tension vers le sublime, en quelque sorte fruit du bon infini du désir humain, reste une asymptote permanente, même quand la réalité permet une épiphany de l'idéal:

« J'affirme que, si sur cette terre la poésie devenait vie, que nos pastorales bergeries et chacun de nos rêves devenaient une journée: alors nos désirs seraient élevés, non pas satisfaits; la réalité la plus sublime ne ferait qu'enfanter une poésie plus sublime, des souvenirs et des

⁶⁹ / L'on sait par ailleurs que *L'Homme qui rit* devait initialement faire partie d'une trilogie historique retraçant la fin de la Monarchie et l'avènement de la République. Lettre à A. Vacquerie, 31 décembre 1868: « Le sujet de mon livre, c'est *l'Aristocratie*. Puis je ferai la *Monarchie* (Louis XV, XVIIIème siècle), puis sortira de ces deux évidences *Quatrevingt-Treize*. » Cité dans l'édition G.F. de *L'Homme qui rit* par Marc Eigeldinger et Gérard Schaeffer), annexe 2, p. 405.

⁷⁰ / On pourra consulter à cet égard la mise au point de Geneviève Bianquis sur le « pacifisme de Jean Paul dans le numéro spécial des *Etudes Germaniques* précédemment cité, p. 13-14: « déjà *Hesperus* contient un chapitre intercalaire sur [...] la Terre promise qui est l'exposé cohérent des idées de Jean Paul sur la guerre et sur la paix et les destins ultimes de l'humanité. [...] Telle est cette utopie: les hommes fraternels unis à l'intérieur des nations, les nations fondues en une seule humanité, la terre entière participant aux bienfaits de la paix et de la liberté. C'est pour le fond une vue herdérienne et kantienne, avec une nuance de mysticisme en plus. Et les garanties que ce poète aperçoit à la réalisation de son rêve sont toutes kantiennes elles aussi: l'existence d'un Dieu présent dans l'histoire, la vertu, l'immortalité de l'âme ».

espoirs plus sublimes. En Arcadie, nous languirions après le *pays d'Utopie*, sur toute étoile nous verrions un ciel étoilé plus profond encore s'éloigner et nous soupirerions - comme ici. »⁷¹

L'Arcadie prend en compte ce point de fuite, cette négativité motrice, la dimension indéfiniment fuyante du désir humain, pour l'accorder à l'action terrestre: il est donc possible d'affirmer alors le paradoxe d'« une réalité de l'idéal », mais cette « réalité de l'idéal », qui relève des exigences spirituelles de l'humanité, ne peut se concevoir que comme une dialectique, au fond pré-hégélienne, et l'aiguillon nécessaire à tout dépassement, à tout perfectionnement. Dans le dénouement de *Titan*, cette « réalité de l'idéal » ne se détourne donc pas de l'action, la conciliation de l'esthétique et du politique étant finalement dévolue à certains « homme hauts », qui ne doivent pas mourir tragiquement pour une cause, mais agir efficacement, ici et maintenant. « Une activité sérieuse, croyez-moi, finit toujours par réconcilier avec la vie » affirme Idoine, qui est aussi le seul personnage à l'intérieur du roman à incarner les vertus positives de l'action. Mourir serait une erreur, dit aussi en substance Albano (I, 183) car il faut vivre pour transposer dans le réel les « rêves poétiques ». La fin du récit offre donc une version eudémoniste de « l'Homme haut », défini cette fois par un équilibre entre rêve et action, ce qui ne veut pas dire pour autant compromis ou compromission avec le prosaïsme de la réalité, ni même acceptation de la limitation comme dans le *Wilhelm Meister*⁷²:

« Il est de ces natures intrépides [...] qui se trouvent juste à la limite du génie et du talent, armées à demi pour tendre vers l'action, à demi pour tendre vers l'idéal [...] Elles devraient comprendre qu'à condition de savoir canaliser leur ambition assez tôt, ce sont elles qui ont tiré le plus beau lot, celui des forces variées et harmonieuses. Elles semblent vouées à la jouissance du beau comme à la perfection morale et à l'équilibre de leur être, bel et bien vouées à être des natures entières. »⁷³

Ainsi Albano surmonte-t-il un risque propre au sublime, noté par Kant et Schiller, qui est, comme le rappelle Pierre Hartmann, de « s'abîmer dans une indépassable posture mélancolique », due au maintien des dualités entre l'ordre de l'idéalité et l'ordre de la réalité⁷⁴. Le dénouement semble ainsi démarquer ou transposer, plus que la fin du *Wilhelm Meister*, la structure théorique des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, en fonction de cet idéal d'humanité par lequel le sublime, pour Schiller, est amené à se confondre *in fine* avec le beau, non au sens classique d'harmonie des formes mais au sens de conciliation de l'esthétique et de l'éthique: le sublime en tant que pratique de la rupture, du « salto mortale », ne doit donc pas être isolé dans la pensée de Schiller, ni pensé comme le point terminal de sa philosophie, puisque au fond il s'intègre dans un projet global qui le dépasse et repose sur une volonté de faire de l'esthétique le moteur positif, non tragique, du progrès politique.

En revanche, le sort politique de Gwynplaine est bien celui d'un Titan vaincu, en ce qu'il illustre la propre tragédie hugolienne de l'engagement révolutionnaire et républicain

⁷¹ / *Titan*, 45e cycle, I, 184.

⁷² / Geneviève Espagne a souligné cette concession à l'humanisme et au « réalisme » goethéen: « partialité ou totalité dans la formation de l'individu, limitation ou expansion dans sa confrontation avec la société, voilà des questions inspirées par la lecture du *Wilhelm Meister* (1797). Wilhelm déclare dans une lettre à son ami Werner: "Me former, développer tout ce que je suis, voilà quelle est mon intention et mon ambition depuis toujours". Moyen de réaliser l'union de l'esprit, celui "qui élargit mais qui paralyse" et de l'action, celle qui "anime mais limite". "Si l'un ne favorise que le sens esthétique et l'autre que le sens pratique, ce n'est qu'à tous deux qu'ils constituent ce que l'on peut appeler un homme". Un idéal d'humanité fondé sur une représentation réaliste de la société allemande et sur la vision d'une harmonie sociale. L'homme parfait se réalise dans la société et c'est pourquoi Wilhelm renonce à la fin au théâtre. » Postface à la traduction française de *Titan*, II, p. 965.

⁷³ / *Titan*, 105e cycle, II, 495.

⁷⁴ / *Du Sublime (de Boileau à Schiller)*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

confronté à dix-sept années d'exil et de Second Empire, et qu'il reflète aussi, à travers le désengagement d'Ursus, le pessimisme historique qui a marqué toute une génération. A la *Bildung* positive du *Titan* s'oppose ici un suicide, conçu aussi comme une mort mystique qui seule soustrait le héros aux différentes formes d'*anankè*; notamment cet *anankè* de l'Histoire qui sanctionne l'échec, pour le temps présent, de la parole révolutionnaire, et donc aussi l'échec du sublime face à cette forme négative du grotesque social que sont la monarchie et le despotisme, dénoncés comme « cas tératologique »: « Jamais l'éternelle loi fatale » écrit Hugo commentant l'hilarité provoquée par le discours politique de Gwynplaine à la Chambre des Lords, « le grotesque cramponné au sublime, le rire répercutant le rugissement, la parodie en croupe du désespoir, le contresens entre ce qu'on semble et ce qu'on est, n'avait éclaté avec plus d'horreur »⁷⁵. Certes, la diatribe prophétique et révolutionnaire de Gwynplaine est destinée à rencontrer l'avenir, et la vérité bafouée qu'elle contient est aussi présentée comme une nécessité inéluctable que l'Histoire actualisera; le discours politique de Gwynplaine aura bien, de plus, un avenir, sur le plan romanesque avec *Quatrevingt-Treize*, se réincarnant dans la grande parole inspirée de Gauvain enfermé dans son cachot et condamné à mort, mais néanmoins confiant dans la capacité dialectique du réel à progresser indéfiniment. Il demeure cependant que l'échec du sublime politique dans l'Histoire contemporaine fait de *L'Homme qui rit* un roman écrit, comme l'a montré Guy Rosa, à la fois « en promesse et en désespoir de toute révolution »⁷⁶, un roman qui suggère l'impossibilité de vaincre le chaos.

Si Jean Paul et Hugo ont donc été tous deux des penseurs de la Révolution française et de l'enthousiasme démocratique, leur situation historique est loin d'avoir été la même, et les répercussions au plan existentiel de ces déterminations historiques sont également visibles: parce que moins directement confrontée aux vicissitudes de l'Histoire et du Destin, la pensée jean-paulienne du sublime se montre *in fine* moins fascinée que celle de Hugo par le « salto mortale », du moins dans *Titan*; elle reste comme protégée par une religiosité sentimentale qui tient à distance la pulsion de mort, si forte et si présente chez Hugo pendant toute la période de l'exil. Il demeure néanmoins que, par-delà les différences de dénouement, les deux récits révèlent l'impact qu'a eu, sur le plan romanesque, l'imaginaire du sublime dans cette mythologie des belles-âmes, dans la vitalité et la richesse du discours utopique. Ils témoignent aussi d'une filiation, celle de Rousseau, Kant et Schiller, qui furent pour Jean Paul des modèles très proches, mais qui constituent aussi pour Hugo une sorte d'écho lointain, de point d'appui à l'autre bout du siècle, de son propre idéalisme, certes d'ordre infiniment plus religieux. Ils montrent enfin comment le sublime dépasse le champ de la rhétorique et de la philosophie pour traverser celui de l'esthétique et créer des ponts entre celui-ci et le domaine du politique. Tout cela avant, néanmoins, que le genre romanesque n'en vienne à identifier de plus en plus clairement son objectif à l'investigation, scientifique, clinique, de la psychopathologie de la personne privée. Mais alors, de cette « démythification » du sublime, concomitante de la fin de l'idéalisme romantique, devait naître autre chose, la forme vraiment moderne, qui est la sublimation, au sens freudien.

D. Peyrache-Leborgne (Nantes)

⁷⁵/ *L'Homme qui rit*, II, p. 295.

⁷⁶ / « Critique et autocritique dans *L'Homme qui rit* », in « *L'Homme qui rit* » ou la parole-monstre de Victor Hugo, Paris, Sedes-CDU, 1985, p. 23.

