

Victor Hugo et le grotesque

José Manuel LOSADA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Francesa
josemanuellosada@wanadoo.es

RÉSUMÉ

La contribution de Victor Hugo à la catégorie du grotesque est double: d'une part il agrandit le corpus métalittéraire du grotesque, d'une autre il apporte une masse considérable d'écrits de fiction où le grotesque joue un rôle de choix. Dans sa réflexion littéraire il faut surtout faire mention de la Préface de *Cromwell* et, dans une moindre mesure, de *William Shakespeare*. Dans sa création littéraire on peut distinguer les œuvres dramatiques, les romans et les poésies. Il y a du grotesque, entre autres, dans *Hernani* et dans *Ruy Blas*, dans *Notre-Dame de Paris* et dans *L'Homme qui rit*, dans plusieurs poèmes de *La Légende des Siècles*. Ceci prouve que la théorie hugolienne sur le grotesque est profonde et organisée. Ces pages étudient la combinaison du sublime et du grotesque dans quelques textes de Hugo.

Mots clés: Victor Hugo, grotesque, sublime

Víctor Hugo y lo grotesco

RESUMEN

La contribución de Víctor Hugo a la categoría de lo grotesco es doble: por un lado este autor aumenta el corpus metaliterario de lo grotesco, por otro aporta un volumen considerable de escritos de ficción en los que lo grotesco juega un papel preponderante. Entre los textos de reflexión es preciso mentar el prefacio de *Cromwell* y, en menor medida, *William Shakespeare*; entre los textos de creación literaria lo grotesco aparece en las obras dramáticas, novelescas y poéticas. Hay grotesco en *Hernani* y en *Ruy Blas*, en *Notre-Dame de Paris* y en *L'Homme qui rit*, en varios poemas de *La Légende des Siècles*, prueba evidente de que la teoría hugoliana sobre lo grotesco es profunda y está fuertemente organizada. Estas páginas estudian la combinación de lo sublime y lo grotesco en algunos textos de Hugo.

Palabras clave: Víctor Hugo, grotesco, sublime

Victor Hugo and the grotesque

ABSTRACT

Victor Hugo's contribution to the category of grotesque is twofold: on the one hand he increases the metaliterary corpus of the grotesque, on the other hand he adds a considerable quantity of fiction writings in which the grotesque plays a preponderant role. Among the reflection texts it is necessary to mention the foreword of *Cromwell* and, in a smaller measure, *William Shakespeare*. Among the texts of literary creation the grotesque appears in the dramatic, novelesque, and poetic works. There is grotesque in *Hernani* and in *Ruy Blas*, in *Notre-Dame de Paris* and in *L'Homme qui rit*, in several

poems of *La Légende des Siècles*; the Hugolian theory on the grotesque is deep and strongly organized. These pages study the combination of the sublime and the grotesque in Hugo's texts.

Key words: Victor Hugo, grotesque, sublime

CLASSIQUES ET PRÉROMANTIQUES: LE STATUT DU BEAU

Chez les classiques, le grotesque est universellement banni; il n'en est pas de même du sublime, qui provoque des opinions contraires. Pour Boileau, bien que le sublime ne tienne pas compte des règles, il est au-dessus de tout raisonnement logique. Cette position est réfutée par Perrault. Dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, il considère également le grotesque comme irrégulier, excentrique et souvent irrévérencieux, mais il ne s'en prend pas moins au sublime, nature brute et déraisonnable, que l'art s'exerce à polir et à raffiner; Saint-Évremond préfère la "belle nature" au sublime (*vid.* Savoie, 1995: 24-29). Les préromantiques sont de l'avis de Boileau: "qu'il soit ou non naturel, le grotesque chez Mme de Staël et chez Chateaubriand échappe à la représentation. Hors des règles, seuls les éléments sublimes de la nature accèdent avec les préromantiques du beau" (*ibid.*: 53). Entre autres, il reviendra à Victor Hugo de parfaire la révolution esthétique en réintroduisant le grotesque dans l'art. Pour ce faire, il lui faut de modifier le statut du beau.

Selon les classiques, seul le beau objectif a droit de cité en poésie car il se rapporte à la raison. Chez Hugo, le beau objectif est incomplet et restreint; il est, par conséquent, contraire à la vérité. Au beau objectif, Hugo oppose le beau subjectif (*vid.* Préface de l'éd. des *Odes* en 1826). Pierre Savoie a démontré que ce beau subjectif trouve son expression philosophique précédente chez Kant: "la forme résulte du rapport heureux entre la représentation sensible (l'expression) et la présentation d'un concept de l'entendement (l'idée). Et cette forme, chez Kant comme chez Hugo, correspond au beau" (1995: 66). La différence entre la réflexion kantienne et la réflexion hugolienne est la possibilité de représentation de cette beauté, dans certains cas, défendue par l'écrivain français. Pour le philosophe, le mélange de sublime et de grotesque donne des êtres difformes, et pas beaux: pour lui, ni l'objet sublime ni l'objet grotesque ne peuvent être délimités, car ils sont tantôt démesurés, tantôt absurdes. Le pur grotesque et le sublime naturel produisent des objets informes et, par conséquent, ils ne participent ni l'un ni l'autre du beau. En revanche, pour l'écrivain, le sublime et le grotesque sont susceptibles d'être mis en forme, à condition que le génie délimite l'objet. À différence de Kant, chez Hugo la forme vient de l'idée et non pas du concept: c'est que, pour lui, l'idée est d'abord une image: "Fouillez des étymologies, arrivez à la racine des vocables, *image* et *idée* sont le même mot" ("Le goût", in *Proses philosophiques de 1860-1865*, 1985: 575). Ces images du sublime et du grotesque sont des images de la vérité divine, de l'infini patent, doublement manifesté: par la Nature et par l'Art. Le génie, prêtre et outil de Dieu, participe de la vérité divine et de la vérité absolue de la nature (*vid.* "Les génies", in *William Shakespeare*, 1985: 261). Et Savoie de conclure: "Dans cette pers-

pective, le grotesque et le sublime, qui participent également de la nature, peuvent trouver une expression convenable, afin de prendre forme dans une œuvre d'art" (1995: 68-69). Ceci explique que le grotesque peut, quelquefois, devenir beau; autrement Vénus ne se serait pas exclamée à la vue d'un pied-de-chèvre: "Il est beau!" ("le Satyre", 1950: 423).

TROIS ÉPOQUES LITTÉRAIRES

Dans sa Préface de *Cromwell*, Hugo distingue trois époques dans l'évolution de la littérature. La première, celle de la *Genèse* biblique, ne paraît pas l'intéresser ici d'une manière spéciale. La deuxième époque, dont le couronnement est l'épopée homérique, décèle quelques aspects du grotesque. Or le grotesque ne s'y trouve que d'une manière fort timide, secondaire même par rapport à la place occupée par la beauté, le divin, le gigantesque et le colossal. C'est surtout dans la troisième grande époque littéraire que le grotesque se montre sans fard. Celui-ci devient un type fondamental: de l'ode au drame, de l'œuvre de Dante à Shakespeare, le grotesque est partout. Cette omniprésence n'est pas cependant synonyme de préséance; Hugo lui-même l'explique: "Il est vrai de dire qu'à l'époque où nous venons de nous arrêter la prédominance du grotesque sur le sublime, dans les lettres, est vivement marquée. Mais c'est une fièvre de réaction, une ardeur de nouveauté qui passe; c'est un premier flot qui se retire peu à peu, le type du beau reprendra bientôt son rôle et son droit, qui n'est pas d'exclure l'autre principe, mais de prévaloir sur lui" (Préface de *Cromwell*, 1963: 422).

Ainsi y a-t-il deux compagnons de voyage: le beau et le laid, intimement liés entre eux-mêmes et avec deux catégories littéraires: le sublime et le grotesque. Le beau doit exercer son droit d'aînesse, mais sans annihiler pour autant son frère cadet. Ce "petit frère" se contente de peu: il lui suffit d'un coin du tableau dans les fresques royales de Murillo, dans les pages sacrées de Véronèse. Cette réflexion guide notre auteur, pour la première fois dans sa préface, vers Shakespeare, principale colonne de l'édifice de la troisième civilisation littéraire, parfaitement arc-boutée, de part et d'autre, par Dante et par Milton. L'idée lui semble intéressante au point même de la développer dans une préface postérieure, celle de *Marie Tudor* (17 novembre 1833). Hugo y explique que "Shakespeare, tout comme Michel-Ange, semble avoir été créé pour résoudre ce problème étrange dont le simple énoncé paraît absurde: –rester toujours dans la nature, tout en en sortant quelquefois–" (1964: 413); et de préciser: "Shakespeare exagère les proportions, mais il maintient les rapports".

Voici un autre point à retenir du grotesque hugolien; contrairement à d'autres écrivains –par exemple, Rabelais– Hugo tient à garantir l'agrément de la composition dans sa globalité. Certes, d'une manière générale, Victor Hugo n'est pas un poète qui se caractérise par la mesure: son verbiage domine toute son expression comme son énormité remplit tous les espaces. Souvenons-nous du faune devenu démesuré pendant son chant au point que "...des peuples errants demandaient leur

chemin / Perdus au carrefour des cinq doigts de sa main” (“Le Satyre”, 1950: 429). Pourtant, l’auteur prend soin de garder les rapports dans la disproportion. Ainsi, au fur et à mesure que le corps du satyre augmente, sa lyre “...devenue en le touchant géante, / Chantait, pleurait, grondait, tonnait, jetait des cris; / Les ouragans étaient dans les sept cordes pris / Comme des moucheron dans de lugubres toiles; / Sa poitrine terrible était pleine d’étoiles” (*ibid.*). En l’occurrence, c’est une particulière “esthétique de la démesure” qui provoque cette vision. Le grotesque est ici doublé du gigantesque (*vid.* Duits, 1975: 96-121).

Ce respect des rapports est intimement lié au goût de l’ensemble. Le comportement de Ruy Blas est grotesque, mais il ne masque pas “l’unité d’action ou d’ensemble, la seule vraie et fondée” (Préface de *Cromwell*, 1963: 427). Qui plus est, les personnages d’une œuvre, et l’œuvre elle-même, respectent toujours l’ensemble de la production hugolienne: “la vérité absolue n’est que dans l’ensemble de l’œuvre” (Préface de *Ruy Blas*, 1963: 1494). C’est ainsi que le grotesque parfait la fonction qui lui a été assignée. Prenons un exemple: tout comme *La Légende des Siècles* par rapport à *Dieu* et à *Satan*, *Hernani* ne serait, par rapport à *Ruy Blas* et à *Torquemada* (dans l’idée générale que Hugo s’était faite de l’histoire de l’Espagne), “que la première pierre d’un édifice qui existe tout construit dans la tête de son auteur, mais dont l’ensemble peut seul donner valeur à ce drame” (Préface d’*Hernani*, 1963: 1150). C’est uniquement de la sorte, en ne perdant pas de vue la globalité, que le grotesque évite le ridicule et se rend efficace. Hugo lui-même ajoute, en ayant recours à un exemple grotesque: “Peut-être ne trouvera-t-on pas mauvaise un jour la fantaisie qui [m’]a pris de mettre, comme l’architecte de Bourges, une porte presque moresque à [ma] cathédrale gothique” (*ibid.*).

Une fois le grotesque localisé dans la troisième époque littéraire, il est plus aisé de préciser sa fonction. Pour Hugo, le grotesque caractérise profondément cette époque en ce qu’il instaure le temps de la transparence. Jusqu’ici, ce fut le temps de la naïveté (première époque) et de la simplicité (deuxième époque); maintenant, c’est le temps de la vérité (Préface de *Cromwell*, 1963: 423). De même que la première époque était celle des colosses et que la seconde était celle des géants, cette troisième époque appartient aux hommes. Le temps de la vérité est celui des hommes. Hugo veut faire une nette distinction entre les âges précédents et le sien. Les autres seraient en effet des âges littéraires peu vraisemblables: les colosses et les géants le sont aussi peu les uns que les autres. En revanche, l’homme est installé dans des coordonnées spatiales et temporelles beaucoup plus proches et précises. Il y a un rapprochement conscient entre ce nouvel âge et la vie elle-même, une synthèse jusqu’alors insoupçonnée entre les différents phénomènes qui nous entourent. Quel est, sinon le grotesque, l’élément générateur de cette nouvelle perception? Par son pouvoir de caractérisation, le grotesque renferme une source inouïe de successives modélisations, aussi bien dans le relatif que dans l’absolu. C’est le grotesque, par son pouvoir d’attraction, qui nous mène à l’homme tel qu’il est, avec ses heurs et ses malheurs, le véritable homme; non l’homme naïf ni l’homme simple, mais l’homme vrai; l’homme qui aspire et qui conspire, le même qui rêve de pouvoir et d’amour, le même encore qui souffre son propre drame: c’est Hamlet, Macbeth, Othello; c’est enfin l’homme selon Shakespeare.

Le grotesque permet d'atteindre la symbiose parfaite, grâce à lui l'homme réel est à portée de main dans la littérature générale. On peut suivre le même processus à l'intérieur des littératures particulières. Ainsi, Corneille c'est le grand et Molière le vrai, mais Shakespeare c'est les deux à la fois ou, si l'on préfère, "le vrai dans le grand" (Préface de *Marie Tudor*, 1963: 413; *vid.* aussi celle de *Ruy Blas*, 1963: 1490). Hugo procède à la combinaison de grandeur et vérité, deux qualités que jus-qu' alors on trouvait séparées; il parvient au réel dont vit et se nourrit le drame. Ainsi la boucle est-elle fermée: "le caractère du drame est le réel; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création" (Préface de *Cromwell*, 1963: 425). Victor Hugo touche ici du doigt deux points capitaux. Le premier, annoncé plus haut, c'est le drame. Le drame, en effet, est la clef de voûte de la réflexion hugolienne autour du grotesque; ainsi l'attestent les protagonistes choisis pour appuyer cette théorie: "C'est lui [le grotesque] qui sera tour à tour Iago, Tartufe, Basile; Polonius, Harpagon, Bartholo; Falstaff, Scapin, Figaro" (*ibid.*: 420). Le deuxième point est la juxtaposition de qualités.

LA JUXTAPOSITION DE QUALITÉS

Pour les classiques comme pour les préromantiques, une triade doit toujours être respectée: unité, clarté, régularité. À cette triade Hugo lui substitue une autre: dualité, ambivalence, liberté. Son goût de l'antithèse le pousse à dévoiler partout le jeu des transcendants contraires qui se cachent derrière tout objet apparemment uni-voque: le bien et le mal, le beau et le laid, le vrai et le faux, l'un et le multiple¹. Ce penchant pour la dualité n'implique ni ambiguïté ni confusion; chez Hugo les contraires s'harmonisent parfaitement de sorte que la dualité "conserve à chaque partie son absolue intégrité dans un ensemble unique" (Savoie, 1995: 73; *vid.* aussi Richard, 1970: 196-197).

Ainsi donc, combinaison du sublime et du grotesque. Le grotesque ne peut inonder toute l'œuvre, cela deviendrait aberrant et risquerait de fausser la vérité de l'œuvre. Il s'agit d'une juxtaposition savamment confectionnée, une combinaison de rires et de larmes (Préface de *Marie Tudor*), de grands et de petits (Préface de *Ruy Blas*). Tout comme la nature, la poésie doit mêler dans ses créations, sans pour autant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime (Préface de *Cromwell*). D'où ce jeu de contrastes qui conforme une des caractéristiques essentielles du grotesque: un vif contraste entre les événements douloureux et comiques

¹ Ce dualisme est au cœur du fondement sociologique et littéraire dont Hugo veut investir le grotesque. Plus précisément, il s'agit d'un dualisme chrétien, même si l'auteur ne parvient pas à nouer tous les fils du problème: "Hugo, gêné par les thèses de Chateaubriand, éprouve la plus grande difficulté à faire de l'influence chrétienne sur la littérature une théorie cohérente. Comme lui, il voit dans le paganisme le règne de la matérialité du corps, mais dans la mesure où il est amené à identifier le grotesque et le corps, il ne sait plus comment expliquer que le christianisme spiritualiste coïncide justement avec l'invasion du grotesque" (Ubersfeld, 1974: 463, nt. 13).

qui conforment l'essence de l'homme véritable. Prenons, par exemple, *Ruy Blas*. Lorsque Hugo entreprend d'expliquer les étapes qu'a connues la noblesse espagnole au moment de sa décrépitude, il a recours aux termes de mélange, ou à d'autres semblables, pour désigner cette classe sociale de l'histoire de l'Espagne à la fin du dix-septième siècle: "Du reste, bonne, brave, loyale et intelligente nature; mélange du poète, du gueux et du prince; (...) alliant dans sa manière, avec quelque grâce, l'impudence du marquis à l'effronterie du zingaro" (Préface de *Ruy Blas*, 1963: 1492). En effet, quoi de plus dramatique, quoi de plus grotesque *et* de plus sublime qu'un laquais aimant une reine et aimé d'elle?

L'unité paradoxale naît de cette combinaison du grotesque et du sublime (*vid.* Collot, 1985: 100). Dans la vision dualiste hugolienne, le grotesque s'étend jusqu'à réclamer la présence du sublime, comme si par voie d'induction le "grotesque impliqu[ait] le sublime" (Rosen, 1991: 59). La juxtaposition de qualités est une condition indispensable pour Hugo, au point qu'on peut dire que sans elle le grotesque n'y apparaîtrait pas. Chez lui, le grotesque n'est jamais présent qu'en compagnie du sublime. Privés de cette juxtaposition, ses romans donneraient dans la monstruosité et le ridicule. Leur curieux pouvoir d'attraction réside dans une nouvelle esthétique où sublime et grotesque se complémentent à merveille.

Pensons à *Notre-Dame de Paris*. À peine y a-t-il un seul chapitre où le grotesque ne paraisse, depuis l'élection du pape des fous, en passant par la célèbre procession et jusqu'à la scène du pilori. Qu'on se souvienne la scène qui a promu Quasimodo à la dignité de pape d'une journée: visage hideux et grimace grotesque entourés, en guise d'auréole, par la splendide rosace de Notre-Dame. Cette union paradoxale fait jaillir l'image du couple grotesque-sublime, contradictoire selon l'esthétique classique, mais dont la teneur carnavalesque est immédiatement acceptée par la foule. Le lecteur, quant à lui, est invité à se joindre au truchement des valeurs traditionnelles qui se poursuit dans la scène du célèbre cortège:

Au centre de cette foule, les grands officiers de la confrérie des fous portaient sur leur épaules un brancard plus surchargé de cierges que la châsse de Sainte-Geneviève en temps de peste. Et sur ce brancard resplendissait, crossé, chapé et mitré, le nouveau pape des fous, le sonneur de cloches de Notre-Dame, Quasimodo le Bossu.

Chacune des sections de cette procession grotesque avait sa musique particulière. Les égyptiens faisaient détonner leurs balafos et leurs tambourins d'Afrique. Les argotiers, race fort peu musicale, en étaient encore à la viole, au cornet à bouquin et à la gothique rubebbe du douzième siècle. L'empire de Galilée n'était guère plus avancé; à peine distinguait-on dans sa musique quelque misérable rebec de l'enfance de l'art, encore emprisonné dans le *ré-la-mi*. Mais c'est autour du pape des fous que se déployaient, dans une cacophonie magnifique, toutes les richesses musicales de l'époque (1975: 68-69).

Les éléments grotesques de la scène (des fous porteurs d'un brancard comblé de cierges, un bossu couronné, des misérables musiciens munis de piètres instruments, la cacophonie musicale qui en sort) sont habilement combinés avec les éléments

sublimes directement ou indirectement évoqués (la châsse de la sainte patronne de la ville, la splendeur de la papauté, la musique d'un fabuleux cortège ecclésiastique absent). Le résultat en est une "procession grotesque", signale l'auteur; la procession est grotesque parce que le lecteur implicite éprouve le contraste de la juxtaposition du grotesque au sublime.

Un autre exemple: la combinaison de la laideur d'un personnage avec la beauté d'un autre. Quoi de plus abject, selon l'esthétique classique, que ce corps du sonneur de la cathédrale?

Pas une voix ne s'éleva autour du malheureux patient, si ce n'est pour lui faire raillerie de sa soif. Il est certain qu'en ce moment il était grotesque et repoussant plus encore que pitoyable, avec sa face empourprée et ruisselante, son œil égaré, sa bouche écumante de colère et de souffrance, et sa langue à demi tirée (*ibid.* 231-233).

Pris à lui seul, son visage est monstrueux, grotesque; mais il ne peut être pris à lui tout seul: il "est" en fonction de la beauté de l'Égyptienne:

Elle s'approcha, sans dire une parole, du patient qui se tordait vainement pour lui échapper, et, détachant une gourde de sa ceinture, elle la porta doucement aux lèvres arides du misérable.

C'est la mise en rapport des deux extrêmes qui provoque le charme de la scène:

C'eût été partout un spectacle touchant que cette belle fille, fraîche, pure, charmante, et si faible en même temps, ainsi pieusement accourue au secours de tant de misère, de difformité et de méchanceté. Sur un pilori, ce spectacle était sublime.

Il en est de même pour les sentiments du bossu: qu'y a-t-il de plus ridicule que l'amour de Quasimodo pour la Esméralda? C'est la symbiose romanesque de la belle et la bête qui fait l'authentique innovation du roman romantique.

LE RABAISSEMENT ET LE RIRE

Il est un autre aspect fondamental du grotesque. Étudié notamment par Bakhtine, "le trait marquant du réalisme grotesque est le *rabaissement*" (1970: 29). Plus précisément, il s'agit d'un "transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel". En un mot, c'est le "rabaissement du sublime" (30). Hugo lui-même aurait souscrit à la formule de Bakhtine; pour le constater, il suffit de se reporter à un autre texte théorique de Hugo: *William Shakespeare*.

Lorsqu'il y examine la grandeur des poètes, Hugo théoricien voit dans le valet de Don Quichotte une synthèse du bon sens. Mais, comparé au sublime de son maître, il fait piètre figure; Sancho Pança cristallise le rabaissement: "Il arrive comme le Silène de Plaute, et lui aussi peut dire: Je suis le dieu monté sur un âne" ("Les génies" in *William Shakespeare*, 1985: 281). Sancho, c'est le bon sens qui

a pris chair dans le corps laid d'un simple valet; cette juxtaposition de qualités contraires est doublée de celle de son maître:

Le bon sens n'est pas la sagesse, et n'est pas la raison; il est un peu l'une et un peu l'autre, avec une nuance d'égoïsme. Cervantes [*sic*] le met à cheval sur l'ignorance, et en même temps, achevant sa dérision profonde, il donne pour monture à l'héroïsme la fatigue. Ainsi il montre l'un après l'autre, l'un avec l'autre, les deux profils de l'homme, et les parodie, sans plus de pitié pour le sublime que pour le grotesque. L'hippogriffe devient Rossinante. Derrière le personnage équestre, Cervantes crée et met en marge le personnage asinal (*ibid.*).

Bakhtine établit une différence fondamentale entre le grotesque du Moyen Âge et de la Renaissance ("directement lié à la culture populaire et empreint d'un caractère universel et public") et le grotesque romantique ("grotesque *de chambre*, une manière de carnaval que l'individu vit dans la solitude, avec la conscience aiguë de son isolement", 1970: 47). La suite est d'importance: "le rire subsiste", mais il "est diminué, il prend la forme de l'humour, de l'ironie, du sarcasme" (*ibid.*). Le grotesque aurait perdu son ton joyeux et gai au profit d'un grotesque marqué par la satire, la peur et le tragique. Il y a ici point commun avec la théorie de Kayser. Pour ce critique, si le grotesque provoque le rire et l'horreur, il n'en reste pas moins vrai qu'il "s'assujettit aux aspects démoniaques du monde" (1968: 188), de telle sorte que le rire se pétrifie face au pouvoir de l'étrangeté. Jean Onimus partage ce point de vue, selon lequel le rire se "fige vite en angoisse" (1966: 292; *vid.* Savoie, 1995: 87-88). De fait, "le trait caractéristique du grotesque hugolien de la Préface [de *Cromwell*] est peut-être *l'horreur*" (Übersfeld, 1974: 466).

Gaieté et tristesse, comique et tragique, hilarité et colère sont les deux faces de l'ambivalence du grotesque. Tout dépend de l'acte de communication entre le locuteur et l'auditoire: c'est que, face au grotesque, le rire résulte de l'impossibilité de communication; lorsque la communication se rend possible, l'hilarité se mue en colère.

L'Homme qui rit est l'un des textes de Hugo où le grotesque tient le plus de place; grotesque par la juxtaposition des qualités, grotesque aussi par le caractère monstrueux du protagoniste (*vid.* Übersfeld, 1974: 481). Par son visage difforme et par son rire éternel, "Gwynplaine [est] un clown, un bateleur, un saltimbanque, un grotesque" (II^e partie, II, III; 1982: 349-350); sur ce point, il rejoint Quasimodo. Mais, il n'y a pas que le visage. Dans son étude sur la parole grotesque, Pierre Savoie a bien montré que Gwynplaine se trouve "fracturé" face au monde; il en va de même pour sa parole, qui devient ambivalente. Ainsi, à la chambre des lords, la parole de Gwynplaine est vaine et provoque tantôt l'hilarité générale, tantôt l'indignation. "L'écart entre l'énoncé et le locuteur provoque chez les auditeurs une surprise. Celle-ci crée un effet comique qui ne se dément plus, d'autant plus comique que les propos de Gwynplaine se font tragiques" (Savoie, 1995: 187). Le changement subit d'interlocuteurs –lorsqu'il parle aux commis– n'améliore point l'affaire: "Ici Gwynplaine se tourna vers les sous-clerks agenouillés qui écrivaient sur le quatrième sac de laine. – [...] Levez-vous, vous êtes des hommes. / Cette brusque apos-

trophe à des subalternes qu'un lord ne doit pas même apercevoir, mit le comble aux joies. On avait crié bravo, on cria hurrah! Du battement des mains on passa au trépignement" (II^e partie, VIII, VII; 1982: 290). Dans ce succédané de conversation, seuls les lords qui le prennent au sérieux se fâchent contre Gwynplaine, les autres rient du grotesque cramponné au sublime.

On a ainsi deux ripostes face au grotesque de la parole ambivalente: la colère et l'hilarité. Si la colère est le fruit d'une communication où les personnages sont confrontés à une réalité incommode et fâcheuse, l'hilarité résulte d'une impossibilité de communication où l'auditoire, incapable d'entendre, ne voit que le rabaissement du sublime.

Ce n'est là qu'une manifestation de la structure duelle des romans hugoliens; il y en a d'autres, comme le clivage net des personnages: dans *L'Homme qui rit*, Bar-kilphedro s'oppose à Ursus comme Josiane à Dea et Lord David à Gwynplaine (vid. Peyrache-Leborgne, 1997: 326-329). La tension provoquée par ces doublets antithétiques, symbiose de grotesque et de sublime, illustre les multiples parcours de rédemption accomplis par les héros.

L'innovation que Victor Hugo introduit dans la tradition littéraire est que, pour lui, il ne peut avoir de représentation du sublime sans représentation du grotesque: face aux classiques, aux préromantiques et au rationalisme kantien, les deux catégories esthétiques vont de pair à partir de l'avènement du romantisme. Ceci n'implique aucun mélange du sublime avec le grotesque, mais plutôt une juxtaposition de qualités, fruit du rabaissement de l'esprit sur la matière.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, M. (1970, rééd. 1998): *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- COLLOT, M. (1985), "L'esthétique baroque dans *L'Homme qui rit*", in "*L'Homme qui rit*" ou la parole-monstre de Victor Hugo, Paris, Sedes.
- DUITS, Ch. (1975), *Victor Hugo. Le grand échevelé de l'air*, Paris, Pierre Belfond.
- HUGO, V. (1950, rééd. 1984), *La Légende des Siècles. La Fin de Satan. Dieu*, éd. J. Truchet, Paris, Pléiade.
- (1963, rééd. 1985), Préface de *Cromwell*, dans *Théâtre complet de Victor Hugo, I*, éd. J.-J. Thierry et J. Méléze, Paris, Pléiade.
- (1964, rééd. 1986), *Théâtre complet de Victor Hugo, II*, éd. J.-J. Thierry et J. Méléze, Paris, Pléiade.
- (1975), *Notre-Dame de Paris, 1482. Les Travailleurs de la mer*, éd. J. Seebacher et Y. Gohin, Paris, Pléiade.
- (1982, 2000), *L'Homme qui rit*, Paris, Flammarion, "GF", introd. M. Eigeldinger et G. Schaeffer, chron. et notes G. Schaeffer.
- (1985), *Critique*, présentation de J.-P. Reynaud, Paris, Robert Laffond.
- KAYSER, W. (1968), *The Grotesque in Art and Literature*, Gloucester, Peter Smith.
- ONIMUS, J. (1966), "Le grotesque et l'expérience de la 'lucidité'", *Revue d'Esthétique*, 19, 290-299.

- PEYRACHE-LEBORGNE, D. (1997), *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Paris, Honoré Champion.
- RICHARD, J.-P. (1970), *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil.
- ROSEN, E. (1991), *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SAVOIE, P. (1995), *L'Esthétique grotesque et "l'Homme qui rit" de Victor Hugo*, thèse de doctorat, Université de Montréal.
- UBERSFELD, A. (1974), *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti.