

## *Victor Hugo et le burlesque* (version définitive)

« Les railleurs sous leur joug lugubre,/Consolent les âges de fer ;/Leur éclat de rire salubre/Déconcerte l'antique enfer./(...) Ils ont fait, moqueurs nécessaires,/Et plus exacts que Mézeray<sup>1</sup>,/De la torsion des misères/Tomber goutte à goutte le vrai. » *Légende des siècles*, dernière série, Poésie III, (651).

### Introduction

L'étude de *burlesque* et de ses occurrences dans l'œuvre de Victor Hugo implique qu'on fasse la différence entre le nom et l'adjectif. À l'origine, le suffixe *esque*, suffixe d'adjectif, provient de l'italien *esco* venant du bas-latin *iscus* et indique une caractéristique à partir d'un nom racine, en l'occurrence *burla* (moquerie, tromperie). L'adjectif *burlesque* sous la forme *bourrelesque* est chez d'Aubigné<sup>2</sup> et dans *la Satyre Ménippée*<sup>3</sup> à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ; il signifie moqueur ou risible selon le point de vue auquel on se place.

Le mot *burlesque*, sous sa forme substantivée, est un nom appellatif qui, au contraire de l'adjectif, fait du burlesque un objet identifiable comme tel (les œuvres), qui ne peut être confondu avec le qualificatif « risible ». Il doit sa substantivation à la naissance d'un genre au XVII<sup>e</sup> siècle fondé sur la relation intertextuelle entre une œuvre épique et son travestissement dans un style grossier et bas. Il débute en 1643, sous la Fronde, et reste pendant plusieurs années une façon bouffonne d'évoquer les épopées et les récits héroïques, de résister à la mise au pas de l'expression au nom des bienséances, de renverser les hiérarchies et de faire se confronter le réalisme avec le mythe et le sublime. De manière stricte, les limites du burlesque dans le temps ont été fixées par les écrivains mêmes qui l'ont illustré :

« Et si l'on me demandait pourquoi ce burlesque qui a tant de parties excellentes et de détours agréables, après avoir si longtemps diverti la France, a cessé de divertir notre cœur, c'est que Scarron a cessé de vivre et que j'ai cessé d'écrire »,

écrit d'Assoucy dans *Aventures burlesques* en 1677, faisant de l'œuvre de Scarron l'excellence du genre. Dès 1655, dans sa *Gazette burlesque*, Scarron avait d'ailleurs dénoncé les excès d'un « burlesque débordé ».

Par extension de sens, *le burlesque* signifie les procédés employés par les auteurs burlesques : le recours à l'octosyllabe plutôt qu'à l'alexandrin, le remplacement du terme exact par un mot inapproprié, l'utilisation de mots vulgairement choquants<sup>4</sup>, d'archaïsmes, de mots étrangers, de mots techniques, d'argot, et le recours aux néologismes<sup>5</sup> ; la démarche principale restant le renversement des rôles aux dépens des élites sociales.

Le burlesque comme forme particulière du risible est l'objet d'un historique tourmenté ; il a souvent été confondu avec le grotesque et l'héroï-comique depuis le XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'époque

1 Eudes de Mézeray (1610-1683), personnage original Cex Méup[L5

actuelle. Le premier à mélanger le burlesque et l'héroï-comique est Saint-Amant dans *Le Passage de Gibraltar – Caprice Heroicomique*<sup>6</sup>. La confusion entre le burlesque et le grotesque est due à leurs deux formes adjectivales : « crottesque » (de *crota* grotte) signifiait au XVI<sup>e</sup> siècle bizarre et extravagant comme les peintures qu'on avait découvertes dans les ruines du palais de Néron en 1480, où figuraient des monstres chimériques, mi-hommes, mi-bêtes. Les romantiques attribuèrent au burlesque ce caractère hybride en l'assimilant au grotesque. Théophile Gautier y contribua, pour sa part, en plaçant Scarron parmi les écrivains qu'il évoquait dans les *Grotesques*.

Pour plus de clarté, nous nous sommes donc appuyée sur la définition que donne du travestissement burlesque Gérard Genette dans *Palimpsestes* :

« Je propose donc de (re)baptiser *parodie* le détournement de texte à fonction minimale, du type *Chapelain décoiffé* ; *travestissement* la transformation stylistique à fonction dégradante, du style *Virgile travesti* ; *charge* (et non plus, comme ci-devant, *parodie*) le pastiche satirique dont les *À la manière de...* sont des exemples canoniques, et dont le pastiche héroï-comique n'est qu'une variété (...) »<sup>7</sup>

À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, dans *La Bibliothèque française*, Charles Sorel donne une définition intéressante du burlesque à partir du *Roman Comique* de Scarron en en pointant l'auto-dérision :

« Nous avons encore à considérer des Romans qui soient Satyriques & Comiques en effet, mais qui soient aussi Burlesques. Il faut prendre pour cecy l'*Histoire Comique de M. Scarron*, où il décrit la vie de quelques Comédiens & d'autres gens de toutes conditions avec des naïvetés incomparables, & il leur arrive à tous de fort plaisantes aventures. Cela est d'un stile particulier à l'Autheur qui est de faire raillerie de tout, mesmes dans les narrations où il parle de luy-mesme, ce qui est proprement le Stile Burlesque plutost que le comique. »<sup>8</sup>

La plupart des auteurs se réclamant du genre burlesque sont absents de l'œuvre de Victor Hugo, excepté Scarron (onze fois cité), dont *Le Roman comique* figure en 1853-54 dans les projets abandonnés de *Suite de Châtiments*.<sup>9</sup> En revanche, Hugo cite plusieurs fois Régnier<sup>10</sup>, le précurseur, dont il admire le réalisme satirique. Dans l'œuvre de Hugo, il est peu d'occurrences du nom *burlesque* (trois), un peu plus de l'adjectif (huit), une occurrence de *burlesquement* ; à quoi il faut ajouter un archaïsme : *se burler*<sup>11</sup>.

Malgré ce peu de matière, il est intéressant de constater que *burlesque* comme nom n'apparaît que dans les œuvres de Hugo écrites entre 1852 et 1862, et que, à deux exceptions près – celle dans la préface de *Cromwell* où Callot est un « Michel-Ange burlesque, et celle, dans *Châtiments* où « burlesque cantonnade » qualifie l'entourage complaisant de l'empereur –, l'adjectif est presque toujours employé au sens banal de laid ou d'absurde<sup>12</sup>. Autrement dit, c'est pendant l'exil, que le mot est lié à la lutte contre Napoléon III et, en contre-partie, à la glorification des faits révolutionnaires, et prend de ce fait une signification politique.

6 « Aussi les plus habiles de cette Nation ont bien changé de sentiment depuis qu'ils ont vu la *Secchia rapita du Tassone*, où l'Heroïque brille de telle sorte, & est si admirablement confondu avec le Bourlesque, qu'il y en a quelques-uns qui par excès de loüange osent bien la comparer à la divine *Jerusalem du Tasse*. Il est vray que ce genre d'escrire composé de deux Genies si differents, fait un effet merueilleux, mais il n'appartient pas à toutes sortes de Plumes de s'en mesler. »

7 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Essais – Seuil, 1982, p. 40.

8 Charles Sorel, *La Bibliothèque française*, « Des romans comiques », Seconde édition de 1667, p. 198-1969. Gallica.

9 Cote 68, folio 90, Chantiers, (118) : « Tout le *Roman comique* est là, frais débarqué » ; à proximité est un fragment où sont cités Veuillot et Magnan. Aucune des autres œuvres de Scarron ne sont citées par Hugo, ni le *Virgile Travesti*, ni le *Typhon*.

10 « Qu'est-ce que Régnier ? qu'est-ce que d'Aubigné ? qu'est-ce que Corneille ? Des étincelles de Juvénal. » *William Shakespeare*, Critique, (271). Dans *Les Misérables*, Régnier est l'auteur du rébus, qui donne son premier nom : *le poteau rose*, à *Corinthe*, le cabaret où se réunissent les jeunes insurgés autour d'Enjolras.

11 « Pssst ! d'abord le peuple n'en veut pas de ta république, il n'en veut pas, il a du bon sens, il sait bien qu'il y a toujours eu des rois et qu'il y en aura toujours, il sait bien que le peuple, après tout, ce n'est que le peuple, il s'en burle de ta république, entends-tu crétin ? » Locuteur : M. Gillenormand. *Les Misérables*, Roman II, (550).

12 Voir *Annexe*.

## De l'imitation

Victor Hugo a pratiqué l'intertextualité (que Gérard Genette définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>13</sup>), dans toute son œuvre et sous diverses formes : l'exergue et la citation ; l'imitation, lorsqu'il informe Adèle qu'il est en train d'écrire un roman à la manière de Walter Scott<sup>14</sup> ; le pastiche satirique avec la « Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour »<sup>15</sup>, un conte à la manière de Washington Irving<sup>16</sup> et de Ludwig Tieck<sup>17</sup>, que l'auteur qualifie lui-même de « conte-bleu »<sup>18</sup> ; enfin, dans *Han d'Islande*, un projet de roman à la manière de Mlle de Scudéry proposé par Frédéric d'Ahlefeld qui, sans s'en rendre compte, ridiculise son modèle en imaginant raconter à sa manière la vie de Han : « Il me semble, et je serais heureux que la charmante demoiselle partageât mon avis, que les aventures de Han pourraient fournir un roman délicieux, dans le genre des sublimes écrits de la damoiselle de Scudéry, l'*Artamène* ou la *Clélie*, dont je n'ai encore lu que six volumes, mais qui n'en est pas moins un chef d'œuvre à mes yeux. »<sup>19</sup> Hugo n'a fait, par contre, aucun travestissement burlesque d'une œuvre célèbre. Lui-même se plaignait des parodies qu'on faisait de ses œuvres et s'en faisait l'écho dans sa correspondance, conscient d'être burlesquement victime de parodies en tant qu'auteur : il évoque des vers « à demi travestis » d'*Hernani*<sup>20</sup>, déplore de subir « la parodie de [s]es drames en opéras italiens »<sup>21</sup>, et rapporte, non sans humour, une parodie des *Chansons des rues et des bois* : « Une parodie est intitulée *Les Chansons des grues et des boas*. Ces chansons-là, en effet, se sont fait entendre autour de mon livre. »<sup>22</sup> Il emprunte à profusion au burlesque sa discordance sociale et langagière, mais non le travestissement d'une œuvre entière.

## Enfin Scarron parut<sup>23</sup>

« C'était le plus grand petit fou (Ragotin) qui ait couru les champs depuis Roland<sup>24</sup> », Scarron, *Le Roman Comique*, Première partie, chapitre VIII.

Comme figure de rhétorique, le nom de Scarron est une métonymie de la cause pour évoquer le burlesque<sup>25</sup>. Le premier énoncé hugolien faisant allusion à Scarron date de 1827. Curieusement, l'intérêt de Hugo se porte alors sur le premier époux de la future madame de Maintenon et non directement sur le travestissement burlesque : « Plus tard, dans le siècle de l'étiquette, il [le grotesque] nous montrera Scarron sur le bord même de la couche de Louis XIV. »<sup>26</sup> Cette thématique qui fait grotesquement du fantôme du poète infirme le spectateur des ébats du « grand roi » réapparaît en 1834, quand Hugo est attaqué par la critique bourgeoise, Gustave Planche en tête

13 *Opus cit.*, p. 8.

14 « C'était une idée que les compositions de Walter Scott m'avaient inspirée et que je voulais tenter dans l'intérêt de notre littérature. », *Lettres à la fiancée*, lettre du 16 février 1822, CFL, t. II, p. 1168.

15 *Le Rhin*, « Lettre vingt-et-unième », Voyages, (164).

16 Dans *Rip Van Winkle*, Irving narrait l'histoire d'un homme victime d'un maléfice, que personne ne reconnaissait plus après qu'il eut été plusieurs années absent de son village.

17 Ludwig Tieck, un des six de Cercle d'Iéna, était l'auteur de plusieurs contes fantastiques et ironiques.

18 *Le Rhin*, « Lettre vingt-et-unième », (164).

19 *Han d'Islande*, Roman I, (51).

20 *Correspondances*, Au comte de Montbel, le 5 janvier 1830, Massin, t. III,

21 *Ibid.* À Auguste Vacquerie, le 27 septembre 1860, Massin, t. XII, (1104).

22 *Ibid.*, À Louise Colet, le 3 janvier 1866, Massin, t. XIII, (748).

23 Boileau, auteur de l'hémistiche célèbre « Enfin Malherbe vint » fut le dénonciateur officiel du burlesque au XVII<sup>e</sup> siècle ; Sainte-Beuve sera son relais au XIX<sup>e</sup> siècle.

24 Allusion au *Roland Furieux* de l'Arioste.

25 Voir Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, « Des tropes par correspondance », Champs Flammarion, 1977, p. 79.

26 *Préface de Cromwell*, Critique, (13).

comme apôtre du classicisme et en voie de réhabiliter le « grand siècle »<sup>27</sup>. À cette époque, Hugo a pris pour cible Louis XIV dans le *Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830* :

« L'idée de Dieu et l'idée de roi sont deux et doivent être deux. La monarchie de Louis XIV les confond au détriment de l'ordre temporel, au détriment de l'ordre spirituel. Il résulte de ce monarchisme une sorte de mysticisme politique, de fétichisme royaliste, je ne sais quelle religion de la personne du roi, du corps du roi, qui a un palais pour temple et des gentilshommes-de-la-chambre pour prêtres, avec l'étiquette pour décalogue. De là toutes ces fictions qu'on appelle *droit divin, légitimité, grâce de Dieu*, et qui sont tout au rebours du véritable droit divin, qui est la justice ; de la véritable légitimité qui est l'intelligence ; de la véritable grâce de Dieu qui est la raison. Cette religion des courtisans n'aboutit à autre chose qu'à substituer la chemise d'un homme à la bannière de l'église. »<sup>28</sup>

En la figure de Scarron, Victor Hugo trouvait un allié contre le classicisme et la monarchie absolue. Annie Ubersfeld, dans *Le Roi et le Bouffon*, souligne qu'en 1834 Hugo pensait à une pièce de théâtre intitulée : soit *Scarron* soit *Madame Louis XIV*, que l'anachronisme de faire de Scarron le contemporain du « grand roi » avait finalement rendu impossible.<sup>29</sup> Il reste néanmoins de ce projet de mettre en concurrence Louis XIV et Scarron comme maris de Françoise d'Aubigné un quatrain de Hugo en octosyllabes burlesques :

« Scarron, d'avance, étrange chose !/Fit Louis Quatorze cocu./Donc les culs-de-jatte ont la rose/Et les grands rois le gratte-cul. »<sup>30</sup>

Scarron infirme, comparé à un monstre mythologique comme le « griffon », est encore le pendant physiquement monstrueux du roi-soleil dans *Les Chansons des rues et des bois*<sup>31</sup> ; mais dans *Les Contemplations* Hugo lui fait côtoyer Ésope<sup>32</sup> et l'a sacré « prêtre[s] du rire » parmi « Les Mages » : « Et voilà les prêtres du rire,/Scarron noué dans les douleurs,/Ésope, que le fouet déchire,/Cervante aux fers, Molière en pleurs ! »<sup>33</sup> À ces noms Hugo ajoute dans *Châtiments*<sup>34</sup> Lesage, Gulliver et Callot, et conclut à nouveau dans *Les Contemplations* que Scarron est le frère des écrivains et des artistes qui ont choisi le rire comme réponse paradoxale à la souffrance :

« La difformité rit dans Ésope, et la fièvre/Dans Scarron ; l'agonie ouvre aux hymnes sa lèvre ;/Quand je dis : “la douleur est-elle un mal ? ” Zénon/Se dresse devant moi paisible, et me dit : “Non. ” »<sup>35</sup>

## Quand le burlesque fait de la politique

Dans un des trois énoncés qui contiennent le nom *burlesque*, Paris est célébré au nom de l'harmonie des contraires avec la mise en parallèle sur l'axe syntaxique de « burlesque » et « grandiose », et de « parodie » et « majesté » ; cet effet de contraste entre le Paris qui « gamine » et Paris qui « impose aux peuples (...) son idéal »<sup>36</sup> est concrétisé par la métaphore de « la flûte à l'oignon »<sup>37</sup> et du « clairon du jugement dernier » :

27 Voir *Le Roi et le bouffon* d'Annie Ubersfeld, « 1834 – L'Assaut de la critique », José Corti, 1874, p. 237-247. C'est sans doute à cette bataille idéologique dans laquelle les partisans du classicisme prennent leur revanche sur le romantisme et sur Hugo, que pense celui-ci en datant de 1834 le poème des *Contemplations* : « Réponse à un acte d'accusation » écrit en 1854.

28 *Littérature et philosophie mêlées*, Critique, (122).

29 Annie Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, « 1834 – Madame Louis XIV », José Corti, 1874, p. 247-265.

30 *Ibid.*, p. 251.

31 « Louvois pour ministre,/Scarron pour griffon./C'est un chant sinistre/Sur un air bouffon. » *Chansons des rues et des bois*, « Le Grand siècle », Poésie II, (1010).

32 Voir *infra*.

33 *Les Contemplations*, Poésie II, (519).

34 *Châtiments*, « Splendeurs », Poésie II, (72).

35 *Les Contemplations*, « Les Malheureux », Poésie II, (463).

36 *Les Misérables*, Troisième partie, livre I, chapitre XI « Railler, Régner », Roman II, (469).

37 La flûte à l'oignon est l'autre nom du mirliton, flûte populaire et enfantine ; elle doit son nom à la peau d'oignon qui sert d'opercule à l'embouchure de l'instrument.

« Chose étrange que ce grandiose et ce burlesque fassent bon voisinage, que toute cette majesté ne soit pas dérangée par toute cette parodie et que la même bouche puisse souffler aujourd'hui dans le clairon du jugement dernier et demain dans la flûte à l'oignon ! »<sup>38</sup>

Cette vision paradoxale de Paris est récurrente chez Hugo, tout particulièrement dans le même chapitre où il célèbre les deux tendances de la ville qu'il admire :

Paris a une jovialité souveraine. Sa gaîté est de la foudre et sa farce tient un sceptre. Son ouragan sort parfois d'une grimace (...) Ses lazzis sont des flammèches. Il impose aux peuples ses caricatures aussi bien que son idéal ; les plus hauts monuments de la civilisation humaine acceptent ses ironies et prêtent leur éternité à ses polissonneries. Il est superbe (...) il fait parler sa langue à la bouche universelle, et cette langue devient verbe ; il construit dans tous les esprits l'idée de progrès ; les dogmes libérateurs qu'il forge sont pour les générations des épées de chevet, et c'est avec l'âme de ses penseurs et de ses poètes que sont faits depuis 1789 tous les héros de tous les peuples ; cela ne l'empêche pas de gaminer (souligné par moi) ; et ce génie énorme qu'on appelle Paris, tout en transfigurant le monde par sa lumière, charbonne le nez de Bouginier au mur du temple de Thésée et écrit Crédeville voleur sur les pyramides. »<sup>39</sup>

Faire du burlesque l'équivalent de la parodie<sup>40</sup>, c'est offrir à ces deux mots une extension de sens. « Ce burlesque » et « cette parodie » renvoient de manière déictique, non au travestissement d'une œuvre mais au terme « gaminer » qui évoque une pratique langagière, populaire et satirique, et résume le champ lexical du burlesque dans tout le paragraphe<sup>41</sup>. « Gaminer » renvoie aussi par dérivation au gamin dont Hugo a fait le porte-parole de Paris dans un autre chapitre : « Le gamin exprime Paris, et Paris exprime le monde. »<sup>42</sup>. Concernant ce nom *gamin*, Hugo n'hésite d'ailleurs pas à se citer lui-même, et à faire référence à son œuvre antérieure :

« La gaminerie parisienne est presque une caste. On pourrait dire : n'en est pas qui veut. Ce mot *gamin*, fut imprimé pour la première fois et arriva de la langue populaire dans la langue littéraire en 1834. C'est dans un opuscule intitulé *Claude Gueux* que ce mot fit son apparition. Le scandale fut vif. Le mot a passé. »<sup>43</sup>

Le « gamin », ennemi du classicisme et « de nature peu académique »<sup>44</sup>, s'exprime comme Paris et, comme Paris, il incarne la double nature de la révolution et de la moquerie ; comme le peuple, il est à la fois révolutionnaire et parodique, et incarne pour le poète la réalité sociale de son temps :

« Il joue dans le ruisseau et se redresse pour l'émeute ; son effronterie persiste devant la mitraille ; c'était un polisson , c'est un héros ; ainsi que le petit thébain, il secoue la peau du lion ; le tambour Bara était un gamin de Paris ; il crie : En avant ! Comme le cheval de l'Écriture dit : Vah ! Et en une minute il passe du marmot au géant. Cet enfant du borbier

---

38 *Les Misérables*, « Railler, Régner », Roman II, (468).

39 *Ibid.*, (469). « Le nez de Bourginier » et « Crédeville voleur » sont deux graffitis célèbres de la Restauration.

40 « La parodie, qui peut se confondre souvent et par beaucoup de points avec le burlesque, en diffère toutefois en ce que, lorsqu'elle est complète, elle change aussi la condition des personnages dans les œuvres qu'elle travestit, et c'est ce que ne fait point le burlesque, qui trouve une nouvelle source de comique dans cette perpétuelle antithèse entre le rang et les paroles de ses héros. » Victor Fournel, *Du burlesque en France* cité par Gérard Genette dans *Palimpsestes La littérature au second degré*, Essais Seuil, 1982, p. 35.

41 On y trouve aussi « Coq-à-l'âne » et « farce ».

42 *Les Misérables*, troisième partie, livre I, chapitre X, (466).

43 *Ibid.*, chapitre VII, (463).

44 « Le gamin n'est pas sans quelque intuition littéraire. Sa tendance, nous le disons avec la quantité de regret qui convient, ne serait pas le goût classique. Il est, de sa nature, peu académique. Ainsi, pour donner un exemple, la popularité de mademoiselle Mars dans ce petit public d'enfants orageux était assaisonnée d'une pointe d'ironie. Le gamin l'appelait mademoiselle *Muche*. Cet être braille, raille gouaille, bataille, a des chiffons comme un bambin et des guenilles comme un philosophe, pêche dans l'égout, chasse dans le cloaque, extrait la gaîté de l'immondice, fouaille de sa verve les carrefours, ricane et mord, siffle et chante, acclame et engueule, tempère Alleluia par Matanturlurette, psalmodie tous les rythmes depuis le De Profundis jusqu'à la Chienlit, trouve sans chercher, sait ce qu'il ignore, est spartiate jusqu'à la filouterie, est fou jusqu'à la sagesse, est lyrique jusqu'à l'ordure, s'accroupirait sur l'olympes, se vautre dans le fumier et en sort couvert d'étoiles. Le gamin de Paris, c'est Rabelais petit. » *Ibid.*, chapitre III, (459).

est aussi l'enfant de l'idéal. Mesurez cette envergure qui va de Molière à Bara. »<sup>45</sup>

## Les pantins malgré eux

Dans *Les Misérables*, Hugo unit le burlesque à l'idéal en la personne de Paris et du gamin de Paris, mais les deux autres énoncés qui contiennent le nom *burlesque*, extraits, l'un de *Châtiments* en 1853, l'autre d'un poème écrit en 1859 et publié dans *Les Quatre vents de l'esprit* en 1881, concernent les hommes qui ont appuyé le coup d'État de 1851. Hugo les évoque *ad hominem* dans le premier poème : Magnan, Rouher, Fould, Suin, Troplong et Baroche, ceux que Hugo a déjà nommés dans *Napoléon le Petit* comme complices du Second Empire ; dans le second poème, Nisard est sans doute visé si l'on en croit la note 6 de l'édition Massin indiquant que son nom, raturé après coup, désigne probablement le destinataire du poème<sup>46</sup>.

Dans l'énoncé extrait de *Châtiments*, l'hybridation du burlesque et de « l'atroce » se fait par le topos de l'illusion théâtrale suggéré par le mot *mascarade* :

« Non, leur règne, où l'atroce au burlesque se joint, / Est une mascarade, et, ne l'oublions point, / Nous en avons pleuré, mais souvent nous en rîmes. »<sup>47</sup>

Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, la mascarade était un genre mixte, une sorte de ballet royal – premier sens du mot – où les danses de personnages aux masques d'animaux alternaient avec des récitatifs parlés écrits par des poètes de cour à la louange des princes<sup>48</sup>. Le travestissement burlesque fait de la mascarade dans cet énoncé un spectacle à la fois risible et affligeant qui est affaire de point de vue : Hugo se place comme spectateur d'une pratique obsolète et grotesque<sup>49</sup> du souverain en représentation, et ridiculise à la fois celui-ci et ceux à qui il a délégué un rôle par ailleurs, « atroce ». Le burlesque est dans ce cas une forme dégradée du genre. Ce burlesque hybride, à la fois comique et tragique, est évoqué dans un autre énoncé de *Châtiments* où *burlesque* est adjectif ; Hugo y évoque Scarron comme référence de l'origine pour distinguer le burlesque ancien de celui à la fois « grotesque » et « sanglant » qui se joue sur la scène de l'histoire en 1853<sup>50</sup> :

« Ô de Soulouque-deux, burlesque cantonade. !/Ô ducs de Trou-Bonbon, marquis de Cassonnade,/Souteneurs du larron,/Vous dont la Poésie ou sublime ou mordante,/Ne sait que faire, gueux, trop grotesques pour Dante,/Trop sanglants pour Scarron »<sup>51</sup>

45 *Ibid.*, chapitre IX, (466). Bara, jeune tambour dans les armées républicaines pendant la guerre de Vendée, avait été fusillé par les Vendéens pour avoir crié: Vive la République !

46 *Œuvres Complètes*, Massin, t. 10, note 6, 1969, p. (753)

47 *Châtiments*, « Quand l'eunuque régnait », Poésie II, (187).

48 La mascarade a été illustrée par Marot et Ronsard au 16<sup>e</sup> siècle.

49 Au sens premier du mot, qui évoque aussi le fantastique.

50 Hugo a déjà utilisé Dans *Napoléon le Petit* la métaphore de la représentation théâtrale et d'un théâtre d'ombres qui se déroule devant une toile : « Et vous vous figurez que cela est ! et vous vous imaginez que ce plébiscite existe, que cette constitution de je ne sais plus quel jour de janvier existe, que ce sénat existe, que ce conseil d'état et ce corps législatif existent ! Vous vous imaginez qu'il il y a un laquais qui s'appelle Rouher, un valet qui s'appelle Troplong, un eunuque qui s'appelle Bonaparte. Vous ne voyez donc pas que c'est tout cela qui est chimère ! vous ne voyez donc pas que le Deux-Décembre n'est qu'une immense illusion, une pause, un temps d'arrêt, une sorte de toile de manœuvre derrière laquelle Dieu, ce machiniste merveilleux, prépare et construit le dernier acte, l'acte suprême et triomphal de la révolution française ! Vous regardez stupidement la toile, les choses peintes sur ce canevas grossier, le nez de celui-ci, les épauettes de celui-là, le grand sabre de cet autre, ces marchands d'eau de Cologne galonnés que vous appelés des généraux, ces poussahs que vous appelez des magistrats, ces bonshommes que vous appelez des sénateurs, ce mélange de caricatures et de spectres, et vous prenez cela pour des réalités ! Et vous n'entendez pas au-delà dans l'ombre, ce bruit profond ! vous n'entendez pas quelqu'un qui va et vient ! vous ne voyez pas trembler cette toile au souffle de ce qui est derrière ! » *Napoléon le Petit*, « Conclusion II », Histoire, (152).

51 *Châtiments*, « Les Grands corps de l'État », Poésie II, (116). « Soulouque-Deux », « duc[] » de Trou-Bonbon » et marquis de Cassonnade » sont des allusions à l'histoire récente d'Haïti. Soulouque Faustin s'était proclamé deuxième empereur d'Haïti en 1849, à l'imitation de Dessalines en 1804, et par référence à Napoléon I<sup>er</sup>. Trou-Bonbon est une commune d'Haïti.

La « burlesque cantonnade » évoque des figurants à qui l'acteur parle sans qu'ils répondent ou des spectateurs assis sur les côtés de la scène ; ils sont la métaphore de l'entourage passif de Napoléon III lui-même, moqués comme caricatures du pouvoir.

Dans le dernier énoncé de *burlesque* substantivé extrait des *Quatre vents de l'esprit*, Hugo fait potentiellement de Nisard<sup>52</sup>, critique littéraire officiel de Second Empire, un personnage burlesque qu'il définit selon deux registres :

« Ah ça tu perds ton temps et ta peine, grimaud !/Aliboron n'est pas aisément Béhémot ;/le burlesque n'est pas facilement sinistre ;/Fusses-tu meurtrier, tu demeurerais cuistre . »<sup>53</sup>

Les mots associés à *burlesque* que sont « grimaud<sup>54</sup> », « Aliboron<sup>55</sup> » et « cuistre<sup>56</sup> » appartiennent au registre familier, et s'opposent à « sinistre » et à « Béhémot » du registre noble<sup>57</sup>. En transférant Nisard dans le domaine du burlesque, Hugo lui refuse la possibilité du « sinistre », c'est à dire du tragique, c'est à dire du sérieux.

### « Callot, le Michel-Ange burlesque » ?

« Il y avait en outre dans la phrase de Montparnasse une beauté littéraire qui échappa à Gavroche, c'est *mon dogue, ma dague et ma digue*, locution de l'argot du Temple qui signifie, *mon chien, mon couteau et ma femme*<sup>58</sup>, fort usité parmi les pitres et les queues rouges du grand siècle où Molière écrivait et où Callot dessinait. » *Les Misérables*, Roman II, (755).

Hugo a plusieurs fois évoqué dans son œuvre le nom de Jacques Callot, maître de l'eau-forte au 17<sup>e</sup> siècle, qui prit parfois comme modèles dans certaines de ses œuvres des bohémiens, des gueux, des personnages de la Commedia dell Arte (les Balli) et des nains contrefaits (les Gobbi) qui servaient de fous à Cosme de Médicis. En 1827, dans la préface de *Cromwell*, Hugo évoque le grotesque comme initiateur d'un Callot burlesque :

« C'est lui [le grotesque], toujours lui, qui tantôt jette dans l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoquera l'âpre génie de Dante et de Milton, tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot, le Michel-Ange burlesque » *Préface de Cromwell*, Critique, (11).

et il s'appuie sur son exemple pour faire l'éloge du laid artistique :

« Les orgies de Callot, la *Tentation* de Salvator Rosa avec son épouvantable démon, sa *Mêlée* avec toutes ses formes repoussantes de mort et de carnage, le *Triboulet* de Bonifacio, le mendiant rongé de vermine de Murillo, les ciselures où Benvenuto Cellini fait rire de si hideuses figures dans les arabesques et les acanthes, sont des choses laides selon la nature, belles selon l'art .»<sup>59</sup>

Hugo distingue néanmoins deux grotesques, l'un qui rapproche le grotesque du burlesque et du bouffon, et l'autre, monstrueux et inspirant la terreur<sup>60</sup> : « Dans la pensée des modernes, au

52 Voir *Œuvres complètes*, éd. Massin, t. X, note 6, 1969, p. 753.

53 *Les Quatre vents de l'esprit*, « Le livre satirique », « Anima Vilis », Poésie III, (1133).

54 Mot familier du 15<sup>e</sup> siècle qui signifiait : pédant.

55 Aliboron » est la traduction du nom d'un grand savant et mathématicien persan du XI<sup>e</sup> siècle : Al-Birūni . Selon Mohammed Souissi de l'université de Tunis, quand ses écrits parvinrent en occident, ils furent trouvés abscons et on le traita de Maître Aliboron. Dans la fable : « Les voleurs et l'âne », La Fontaine donne ce nom par dérision à l'âne.

56 Au 17<sup>e</sup> siècle, le mot signifie aussi « pédant ».

57 Béhémot, est le monstre biblique des origines.

58 En fait, ces mots sont inventés par Hugo.

59 *Préface de Cromwell*, Note III, Critique, (41).

60 Cette double signification permet de comprendre pourquoi l'adjectif *grotesque*, au sens de *bouffon*, est souvent employé comme synonyme de *burlesque* – y compris par Victor Hugo lui-même.

contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre le comique et le bouffon. »<sup>61</sup>

Le burlesque des œuvres de Callot relève de la seconde définition quant aux « formes ridicules » évoquées dans *La Préface de Cromwell* ; mais le fantastique religieux que Hugo décrit à propos de Saint-Antoine dans *Les Rayons et les Ombres* est plus ambigu :

« Les tritons que Coppel groupe autour d'une conque,/Les faunes que Vateau dans les bois fourvoya,/Les sorciers de Rembrandt, les gnômes de Goya,/Les diables variés, vrais cauchemars de moine,/Dont Callot en riant taquine saint Antoine,/Sont laids mais sont charmants ; difformes mais remplis/D'un feu qui de leur face anime tous les plis,/Et parfois dans leur face jette un éclair rapide. »<sup>62</sup>

L'œuvre de Callot serait alors pour Hugo une forme hybride du burlesque et du grotesque<sup>63</sup>.

Jacques Callot est encore cité dans *Châtiments* comme dessinateur de Scaramouche<sup>64</sup> – ce fantoche de la Commedia dell Arte, proche du Capitano, autre image dégradée de l'héroïsme guerrier –, qui est pour Hugo l'incarnation burlesque des serviteurs de Napoléon III : « Lesage, cède-nous Gil Blas ; que Gulliver/Donne tout Lilliput dont l'aigle est une mouche,/Et Scarron Bruscombille et Callot Scaramouche. »<sup>65</sup> Dans la même logique, en reprenant la thématique du théâtre de tréteaux, Hugo dans *L'Expiation* constate la disparition de l'épique, et évoque de manière sarcastique le rôle burlesque que le Second Empire fait jouer à Napoléon I<sup>er</sup> :

« Regarde ! Bals, sabbats, fêtes matin et soir,/La foule au bruit qu'ils font se culbute pour voir ;/Debout sur le tréteau qu'assiège une cohue/Qui rit, baille, applaudit, tempête, siffle, hue,/Entouré de pasquins agitant leur grelot,/- Commencer par Homère et finir par Callot !/Épopée ! épopée ! Oh ! quel dernier chapitre ! -/Près de Troplong paillasse et de Baroche pitre,/Devant cette baraque, abject et vil bazar/Où Mandrin mal lavé se déguise en César,/Riant, l'affreux bandit, dans sa moustache épaisse,/Toi, spectre impérial, tu bats la grosse caisse. – » *Châtiments*, « L'Expiation », Poésie II, (134-135).

Dans le deuxième tome de sa biographie de Victor Hugo, Jean-Marc Hovasse donne, à ce poème de *Châtiments*, valeur de passage d'une vision épique du 1<sup>er</sup> Empire à une vision ironique du second : « Tout est alors prêt pour la dernière partie, où la voix du châtiment, qui est d'abord celle du poète avant d'être celle de Dieu (“ âpre, amère, stridente,/Comme le noir sarcasme et l'ironie ardente<sup>66</sup> ”), éclate et se déchaîne, et livre, en une apposition exclamative, écho littéraire du “Waterloo ! Waterloo ! Waterloo !” initial, la clef du poème et du recueil : “– Commencer par Homère et finir par Callot !/Épopée ! Épopée ! oh ! Quel dernier chapitre ! –” Tout se passe comme s'il avait fallu attendre cet hiver 1852, un quart de siècle après 1827, pour qu'apparaisse un lien évident entre la préface de *Cromwell* et l'ode “À la colonne de la place Vendôme” : dans un pays où

61 *Préface de Cromwell*, Critique, 10.

62 *Les Rayons et les Ombres*, « Ce qui se passait aux Feuillantines », Poésie I, (971). Dans *Le Rhin*, Hugo refait allusion à la *Vie de Saint-Antoine*, œuvre que Callot avait réalisée en 1634 : « À côté du tréteau s'ouvrait la porte de la baraque, une simple fente dans la toile ; et au-dessus de cette porte, sur un écriteau blanc orné de ce mot en grosses majuscules noires : MICROSCOPE fourmillaient, grossièrement dessinés dans mille attitudes fantastiques, plus d'animaux effrayants, plus de monstres chimériques, plus d'êtres impossibles que Saint-Antoine n'en a vu et que Callot n'en a rêvé. » *Le Rhin*, Lettre vingtième, Voyages, (141).

63 En son temps, Denis Diderot fit aussi l'éloge d'un Callot à la fois grotesque et burlesque : « Cependant une farce excellente n'est pas l'ouvrage d'un homme ordinaire. Elle suppose une gaieté originale ; les caractères en sont comme les grotesques de Callot, où les principaux traits de la figure humaine sont conservés. Il n'est pas donné à tout le monde d'estropier ainsi. Si l'on croit qu'il y ait beaucoup plus d'hommes capables de faire *Pourceaugnac* que *le Misanthrope*, on se trompe. Qu'est-ce qu'Aristophane ? Un farceur original. » *Discours de la poésie dramatique*, « Du Drame Burlesque », VI.

64 Allusion aux *Balli de Sfessancia*, suite de dessins d'acteurs burlesques de la Commedia dell Arte que Callot avait gravés à son retour d'Italie. E.T. Hoffmann, très admiré par les Romantiques, avait publié certaines de ces estampes en 1820 dans *Princesse Brambilla – Un caprice à la manière de Callot*.

65 *Châtiments*, « Splendeurs », Poésie II, (72). Bruscombille, comédien de l'Hôtel de Bourgogne, se partageait au début du siècle entre la farce populaire qu'il jouait sous ce nom, et la comédie qu'il jouait sous le nom de Deslauriers.

66 *Châtiments*, « L'Expiation », Poésie II, (133).



les figures grotesques, sujets de la satire, ont remplacé les héros beaux comme l'antique, la théorie du mélange des genres est maintenant cautionnée par la politique. »<sup>67</sup>

Peut-on aussi parler de burlesque quand Hugo évoque le réalisme des « orgies »<sup>68</sup> et des gravures de bohémiens (« C'était un tas sordide, un groupe à la Callot, une halte de bohémiens »<sup>69</sup>), et quand il en appelle à Callot lorsque Gringoire arrive chez les truands de la Cour des miracles dans *Notre-Dame de Paris* (« Si nous n'étions pas au quinzième siècle, nous dirions que Gringoire était descendu de Michel-Ange à Callot »<sup>70</sup>) ? La réponse est oui, dans la mesure où pour Hugo les marginaux et les gens « d'en bas » participent de l'univers burlesque.

### La réversibilité du qualificatif *burlesque*

Le burlesque est une question de point de vue : sont burlesques celui qui emploie les procédés du genre pour se moquer, et celui qui est moqué : Hugo évoque dans *L'homme qui rit* cette réversibilité de la cible burlesque :

« La cour abonde en impertinents, en désœuvrés, en riches fainéants affamés de commérages, en chercheurs d'aiguilles dans les bottes de foin, en faiseurs de misères, en moqueurs moqués (souligné par moi), en niais spirituels, qui ont besoin de la conversation d'un envieux. »<sup>71</sup>

La sémantique complexe du mot *burlesque* tient donc beaucoup à l'ambiguïté entretenue par l'adjectif ; en sont la preuve : Callot, « Michel-Ange burlesque » de par son œuvre, à la différence de Benignus Spiagudry, burlesque par nature et auteur d'une requête stupide, dans *Han d'Islande* :

« – Tenez, s'écria vivement Wapherney avant qu'Arthur eût eu le temps de répondre, ne voilà-t-il pas encore un *tribuator* sur la burlesque requête de ce Benignus Spiagudry ! »<sup>72</sup>

Dans un autre énoncé extrait de *Bug-Jargal*, Hugo évoque le « côté burlesque » de la « scène » où d'Auverney voit Biassou reprocher à l'un ses soldats de ne pas savoir le latin, alors que ce dernier réclame un grade d'officier ; le chef insurrectionnel met la foule des siens de son côté en faisant de « savez-vous le latin ? », cette antienne venue de Molière dans *Le Médecin malgré lui*, l'argument suprême :

« Il y avait un côté burlesque dans cette scène, qui acheva cependant de m'inspirer une haute idée de l'habileté de Biassou. Le moyen ridicule qu'il venait d'employer avec tant de succès pour déconcerter les ambitions toujours si exigeantes dans une bande de rebelles me donnait à la fois la mesure de la stupidité des nègres et de l'adresse de leur chef. »<sup>73</sup>

Dans ce cas, ce n'est pas Biassou, démagogue cynique, qui est moqué, bien qu'il ait employé un « moyen ridicule », mais son auditoire, et c'est ce que dit le texte.

Lorsqu'il siège à la Chambre, Hugo s'amuse de ce retournement des rôles en narrant l'anecdote de deux de ses condisciples qui se moquent réciproquement l'un de l'autre ; la mise en scène du burlesque des deux personnages reste finalement de la responsabilité de l'auteur lui-même :

« Le baron de Sch. qui a une barbiche blanche pointue, la tête presque chauve et la mine tout à fait hétéroclite, était à la tribune aujourd'hui. Le duc d'H., qui est une façon de nain, s'approche de moi, me le montre et dit : – *Voilà un être qui paraîtrait baroque à des esquimaux*. Un moment après, M. de Sch. descend de la tribune et me dit tout bas : – *Tout en*

67 Jean-Marc Hovasse, Victor Hugo, t. 2, Fayard, 2008, p. 141.

68 *Préface de Cromwell*, Critique, Note III, (41).

69 *Choses Vues*, « Le Temps présent III, 1848, Fragments sans date », Histoire, (1166).

70 *Notre-Dame de Paris*, II, 6, Roman I, (553).

71 *L'homme qui rit*, 2<sup>ème</sup> partie, I, 1, 7, Roman III, (508).

72 *Han d'Islande*, Roman I, (94).

73 *Bug-Jargal*, Roman I, (352). Hugo ajoute en note que Toussaint-Louverture employa le même stratagème.

parlant je regardais le duc d'H. Savez-vous qu'on gagnerait de l'or à le montrer dans les foires ? »<sup>74</sup>

## La pratique du burlesque - Quand le burlesque devient sublime

« J'ai réhabilité le bouffon, l'histriion,/Tous les damnés humains, Triboulet,  
Marion,/Le laquais, le forçat et la prostituée (...) » *Les Contemplations*, « À  
Aug.V. », Poésie II, (430).

Les procédés burlesques sont si nombreux dans l'œuvre de Victor Hugo qu'il est difficile d'en élire un plutôt qu'un autre. Comme exemple extrême, on peut choisir l'éloge du « gros mot » dont Hugo félicite Cambronne. On ne sait si Cambronne prononça vraiment le mot qu'on lui attribue, mais le fait pour l'auteur de le lui attribuer dans *Les Misérables* prouve qu'il assimilait Cambronne à un énonciateur burlesque répondant de façon grossière à un digne officier anglais.<sup>75</sup> Le mot de Cambronne est pour Hugo « sublime » :

« Le lecteur français voulant être respecté, le plus beau mot peut-être qu'un français ait jamais dit ne peut lui être répété. Défense de déposer du sublime dans l'histoire (...) Faire cette réponse à la catastrophe, dire cela au destin, donner cette base au lion futur, jeter cette réplique à la pluie de la nuit (...) être l'ironie dans le sépulcre (...) faire du dernier des mots le premier en y mêlant l'éclair de la France, clore insolemment Waterloo par le mardi gras, compléter Léonidas par Rabelais, résumer cette victoire dans une parole suprême impossible à prononcer, perdre le terrain et garder l'histoire, après ce carnage avoir pour soi les rieurs, c'est immense »<sup>76</sup>,

et il conclut :

« (...) et sous l'accablement du nombre, de la force de la matière, il [Cambronne] trouve à l'âme une expression, l'excrément. Nous le répétons, dire cela, faire cela, trouver cela, c'est être le vainqueur. »<sup>77</sup>

La vertu ordurière des mots était valorisée par les auteurs burlesques, et il n'est pas anodin que le gamin de Paris « extrai[e] la gaîté de l'immondice »<sup>78</sup> et que Hugo prononce l'éloge de l'égout dans *Les Misérables*. À l'origine de son goût pour les « gros mots », Hugo évoque d'ailleurs la Bible : « La Bible, même en français, et par la rude bouche de Calvin, n'hésite pas à dire : *Tu as paillardé Jérusalem*. Ces crudités font partie de la poésie aussi bien que de la colère, et les prophètes, ces poètes courroucés, ne s'en gênent pas. Ils ont sans cesse les gros mots à la bouche. »<sup>79</sup>

## Le burlesque et le double sens étendu au mot d'esprit.

Le travestissement burlesque résulte d'un intertexte où l'œuvre qu'on parodie est d'une certaine façon imitée et dédoublée pour le plus grand plaisir du lecteur ou du spectateur à condition qu'il puisse en décoder le sens. D'une façon plus générale, le burlesque est selon A. Viala un art du contrepoint : « Supposons un lecteur capable de jouer de plusieurs codes à la fois, il est un art du contrepoint et (en cela il reste vivant aujourd'hui) de l'humour, une mise en jeu de la culture. »<sup>80</sup>

Dans le contexte social de la parole insolente, individuelle et/ou populaire, c'est sur le plan du mot d'esprit, que se trouvent ponctuellement des situations où s'exerce le double langage. Selon Julien Greimas, étudiant l'hétérogénéité du discours, le double sens qui en résulte provient de deux isotopies qui créent le comique :

74 *Choses Vues*, « Avril 1847 » Histoire, (628).

75 « (...) un général anglais, Colville selon les uns, Maitland selon les autres, leur cria : Braves français, rendez-vous ! Cambronne répondit : Merde ! » *Les Misérables*, Roman II, (271).

76 *Les Misérables*, Roman II, (271).

77 *Ibid.*, Roman II, (271).

78 *Ibid.*, (459).

79 *William Shakespeare*, III, I, 3, Critique (422).

80 *Dictionnaire des Littératures de la Langue française*, article « burlesque », A. Viala, Bordas, 1984, p. 342.

« Le plaisir “spirituel” réside dans la découverte de deux isotopies différentes à l’intérieur d’un récit supposé homogène. On voit par conséquent, que le “bon mot”, considéré comme genre littéraire, élève au niveau de la conscience les variations des isotopies du discours, variations qu'on fait semblant de camoufler, en même temps, par un terme connecteur. »<sup>81</sup>

Les mots qu'emploie le plus souvent Hugo pour désigner cet exercice : calembour, jeu de mots, quolibet, coq-à-l'âne, alimentent, par exemple, les conversations des jeunes républicains de l'ABC dans *Les Misérables* :

« Et les sarcasmes, les saillies, les quolibets, cette chose française qu'on appelle l'entrain, cette chose anglaise qu'on appelle l'humour, le bon et le mauvais goût, les bonnes et les mauvaises raisons, toutes les folles fusées du dialogue, montant à la fois et se croisant de tous les points de la salle, faisaient au-dessus des têtes une sorte de bombardement. »<sup>82</sup>

Hugo, quant à lui, dans *L'Art d'Être Grand-Père*, ne dédaigne pas de se moquer de Dieu lui-même et du grand Buffon en jouant sur la paronymie<sup>83</sup> de « bouffon » et « Buffon » et sur l'allitération en *b*, lorsqu'il promène Georges et Jeanne au Jardin des Plantes :

« Je contemple au milieu des arbres de Buffon,/Le bison trop bourru, le babouin trop bouffon,/Des bosses, des laideurs, des formes peu choisies,/Et j'apprends à passer à Dieu ses fantaisies. »<sup>84</sup>

Dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Sigmund Freud fait remonter à l'enfance l'exercice ludique de ce qu'il nomme le « Witz »<sup>85</sup>.

« S'il était permis de généraliser, il apparaîtrait fort séduisant de situer le caractère spécifique du comique, que nous sommes en train de chercher, dans le réveil de l'infantile, et de concevoir le comique comme la récupération du “rire infantin perdu”. On pourrait dire alors que je ris d'une différence quantitative de dépense entre l'autre et moi chaque fois que, chez l'autre, je retrouve l'enfant »

mais il poursuit :

« Si nous nous arrêtons un peu sur cette tentative, qui consiste à essayer de trouver l'essence du comique dans le rattachement préconscient à l'infantile, alors il nous faut aller au-delà de Bergson et avouer qu'il n'est pas vrai que la comparaison qui a le comique pour résultat doit forcément réveiller l'ancien plaisir d'enfant et l'ancien jeu d'enfant, mais qu'il suffit qu'elle touche à l'essence enfantine en général, et peut-être même à la souffrance de l'enfant. »<sup>86</sup>

Si comme l'affirme Freud, le dédoublement se fait entre l'enfant et l'adulte, peut-être y a-t-il dans le discours burlesque la mémoire lointaine d'un désir d'égalité qui remonte à l'enfance. Quant au mot d'esprit en littérature, Freud s'avoue impuissant à l'expliquer au niveau de l'inconscient de l'écrivain. Il en admire seulement l'efficacité langagière avec le personnage d'Hernani, héros de la pièce éponyme, quand celui-ci réclame burlesquement de rester couvert devant le roi d'Espagne pour avoir la tête tranchée :

« Dans le *Hernani* de Victor Hugo, le bandit qui est entré dans une conspiration contre son souverain, le roi d'Espagne, Charles I<sup>er</sup> et empereur germanique Charles Quint, est tombé entre les mains de son très puissant ennemi ; il prévoit le sort qu'on réserve à un homme convaincu de haute trahison, sa tête va tomber. Mais cette perspective ne l'empêche pas de révéler son titre héréditaire de Grand d'Espagne et de déclarer qu'il ne songe renoncer à aucun des privilèges qui s'y attachent. Un Grand d'Espagne pouvait légitimement rester couvert en présence du roi, son seigneur. Très bien, alors :

81 Algirdas, Julien Greimas, *Sémantique structurale*, PUF, 1986, p. 71. L'isotopie est la propriété sémantique d'un élément lexical ou syntaxique qui permet au récepteur, au niveau de la phrase, de considérer un discours comme un tout. Au pluriel, « les isotopies du discours sont des ruptures de sens comme il s'en produit dans les mots d'esprit, les équivoques, les calembours etc., qui sont unifiées par le fil du récit ou le cours du dialogue ». *Ibid.* p. 69 à 71.

82 *Les Misérables*, Roman II, (531).

83. Les paronymes sont des mots qui se ressemblent par leur proximité sonore et graphique.

84 *L'Art d'être grand-père*, Poésie III, (742).

85 Marie Bonaparte propose comme traduction « mot d'esprit » et Lacan « trait d'esprit » ; à l'origine du mot d'esprit est « l'ingenium » latin.

86 Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, folio essais, Gallimard, 1988, p. 393, 394, 395.

“... Oui, nos têtes, ô roi, / De tomber couvertes devant toi !”<sup>87</sup> Voilà de l'humour grandiose, et si, en cette circonstance, les auditeurs que nous sommes ne rient pas, c'est que notre admiration recouvre le plaisir humoristique. »<sup>88</sup>

## Conclusion

Hugo a peu parlé du burlesque, mais toujours dans une perspective politique. À l'inverse du théâtre de boulevard plus préoccupé des malheurs des maris trompés ou infidèles que d'affronter les débats d'idées<sup>89</sup>, Hugo sauvegarde la valeur polémique du burlesque dans les emprunts qu'il lui fait. Écrire comme un auteur burlesque ou en utiliser les procédés, c'est être insolent avec élégance et c'est ce que font Victor Hugo et ses épigones : Paris héritier de la Révolution et le Gamin. Dans l'œuvre hugolienne, la parole burlesque est polyphonique et va de Grantaire, ce « douteur anarchique » qui vivait avec ironie »<sup>90</sup>, à l'âne qui philosophe avec Kant<sup>91</sup>. L'époque du Second Empire suggère néanmoins à Hugo un burlesque amer, forme hybride du burlesque originel, qui est la métaphore théâtrale d'un régime qui « commenc[e] par Homère et « fini[t] par Callot »<sup>92</sup>.

Plus léger que la satire, le procédé burlesque reste un exercice de liberté qui permet à l'individu d'échapper aux conformismes et aux dogmes. Comme le fait ponctuellement le mot d'esprit, il permet la mise à distance du sujet par rapport à l'objet grâce à la vision comique du monde.

Yvette Parent, 15-10-2019

---

87. *Hernani*, IV, IV.

88 Freud, *opus cit.*, (401).

89 Les Goncourt écrivent dans *Mystères des Théâtres* en 1852 : « Quand il y a une idée dans un vaudeville, ce n'est plus un vaudeville, c'est un drame. »

90 *Les Misérables*, Roman II, (521).

91 *L'Âne*, conçu en 1856, Hugo le publia en 1880.

92 *Châtiments*, Poésie II, (134).

## Annexe

### *burlesque*

#### nom

1853

« Non, leur règne [celui des ralliés à Napoléon III], où l'atroce au burlesque se joint, / Est une mascarade, et, ne l'oublions point, / Nous en avons pleuré, mais souvent nous en rîmes. » « Quand l'eunuque régnait », *Châtiments*, (VII, X), Poésie II, (187).

1862

« Quelle merveille qu'une telle ville [Paris] ! Chose étrange que ce grandiose et ce burlesque fassent bon voisinage, que toute cette majesté ne soit pas dérangée par toute cette parodie et que la même bouche puisse souffler aujourd'hui dans le clairon du jugement dernier et demain dans la flûte à l'oignon », *Les Misérables*, Roman II, (468).

1859

« Ah ça, tu perds ton temps et ta peine, grimaud !/Aliboron n'est pas aisément Béhémoth ; / le burlesque n'est pas facilement sinistre ; / Fusses-tu meurtrier [Nisard ?<sup>93</sup>], tu demeurerais cuistre. » « Anima Vilis ». *Les Quatre vents de l'esprit*, Poésie III, « Anima vilis », (1133).

#### adjectif

avril 1823

« Il lui [à l'auteur] suffira de dire qu'il n'est pas d'image grotesque, de sens baroque, de pensée absurde, de figure incohérente, hiéroglyphe burlesque, que l'ignorance industrieusement stupide de ce prote logographique ne lui ait fait exprimer. » *Préface à la deuxième édition de Han d'Islande*, Roman I, (8).

janvier 1823

« – Tenez, s'écria vivement Wapherney avant qu'Arthur eût eu le temps de répondre, ne voilà-t-il pas encore un *tributur* sur la burlesque requête de ce Benignus Spiagudry ! » *Han d'Islande*, Roman I, (94).

1826

« Il y avait un côté burlesque dans cette scène, qui acheva cependant de m'inspirer une haute idée de l'habileté de Biassou. » *Bug-Jargal*, Roman I, (352).

1827

« C'est lui [le grotesque], toujours lui, qui tantôt jette dans l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoquera l'âpre génie de Dante et de Milton, tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot, le Michel-Ange burlesque. » : *Préface de Cromwell*, Critique, (11).

1832

« Espérons que ce burlesque projet [celui de faire la rue de Rivoli] ne s'accomplira pas. » *Littérature et philosophie mêlées*, « Guerre aux démolisseurs », Critique (185).

1852

6 « Ô de Soulouque-deux, burlesque cantonnade !/Ô ducs de Trou-Bonbon, marquis de Cassonnade,/Souteneurs du larron,/Vous dont la Poésie ou sublime ou mordante,/Ne sait que faire, gueux, trop grotesques pour Dante,/Trop sanglants pour Scarron. » *Châtiments*, « Les grands corps de l'État » V, VII, Poésie II, (116). Voir *Napoléon le Petit*, « Conclusion II », p. 152. Écrit en 1852. Chercher « machiniste ».

#### pluriel

1826

« Cette invocation étrange et les grimaces burlesques qui l'accompagnaient, m'arrachèrent cette espèce de convulsion involontaire qui saisit souvent malgré lui l'homme le plus sérieux ou le plus pénétré de douleur, et qu'on appelle le *fou rire*. » *Bug-Jargal*, Roman I, (323).

1827

2 « Une chose difforme, horrible, hideuse, transportée avec vérité et poésie dans le domaine de l'art, deviendra belle, admirable, sublime, sans rien perdre de sa monstruosité ; et, d'une autre part, les plus belles choses du monde, faussement et systématiquement arrangées dans une composition artificielle seront ridicules, burlesques, hybrides, *laidés*. » *Préface de Cromwell*, Critique, Note III, (41). **à compléter**

---

93 Voir *Œuvres Complètes*, éd. Massin, t. 10, note 6, 1969, p. 753.

**se burler**

1862

« Pssst ! d'abord le peuple n'en veut pas de ta république, il n'en veut pas, il a du bon sens, il sait bien qu'il y a toujours eu des rois et qu'il y en aura toujours, il sait bien que le peuple, après tout, ce n'est que le peuple, il s'en burle de ta république, entends-tu crétin ? » Locuteur : M. Gillenormand. *Les Misérables*, Roman II, (550).

**burlesquement**

1823

« C'est en ces termes assez burlesquement figurés, que Benignus Spiagudry faisait éclater aux oreilles d'Ordener sa joie, son admiration et sa reconnaissance pour l'ermite mystérieux. » *Han d'Islande*, Roman I, (89).

**Scarron**

1827

*Préface de Cromwell*, (13) :

« Plus tard, dans le siècle de l'étiquette, il [le grotesque] nous montrera Scarron sur le bord même de la couche de Louis XIV. »

1842

*Le Rhin*, (420)

« Quant à Cromwell, l'enthousiasme hésite devant ce grand homme difforme. Ce qu'il a de Scarron gâte ce qu'il a de Richelieu ; ce qu'il a de Robespierre gâte ce qu'il a de Napoléon. »

1852

*Châtiments*, « Les grands corps de l'État » V, VII, Poésie II, (116).

« Ô de Soulouque-deux, burlesque cantonnade !/Ô ducs de Trou-Bonbon, marquis de Cassonnade,/Souteneurs du larron,/Vous dont la Poésie ou sublime ou mordante,/Ne sait que faire, gueux, trop grotesques pour Dante,/Trop sanglants pour Scarron. »

1853

*Châtiments*, « Splendeurs », Poésie II, (72)

« Lesage, cède-nous Gil Blas ; que Gulliver/Donne tout Lilliput dont l'aigle est une mouche,/Et Scarron Bruscombille et Callot Scaramouche. »

1855

*Les Contemplations*, « Les Malheureux », (463).

« La difformité rit dans Ésope, et la fièvre/Dans Scarron ; l'agonie ouvre aux hymnes sa lèvres ;/Quand je dis : "la douleur est-elle un mal ?" Zénon/Se dresse devant moi paisible, et me dit : "Non." »

1855

*Ibid.* « Les Mages », (519).

« Et voilà les prêtres du rire,/Scarron noué dans les douleurs,/Ésope, que le fouet déchire,/Cervante aux fers, Molière en pleurs ! »

1862

*Les Misérables*, (957-58).

« Courfeyrac et Bossuet, dont la vaillante belle humeur croissait avec le péril, remplaçaient, comme madame Scarron, la nourriture par la plaisanterie, et, puisque le vin manquait, versaient à tous de la gaîté. »

1865

*Chansons des rues et des bois*, « Le Grand siècle » (1010).

« Louvois pour ministre,/Scarron pour griffon<sup>94</sup>,/C'est un chant sinistre/Sur un air bouffon. »

1868

*L'Homme qui rit*, (492) .

« La salle du club [le Club des Laid] avait pour ornement des portraits hideux : Thersite, Triboulet, Duns, Hudibras, Scarron ; sur la cheminée était Ésope entre deux borgnes, Coclès et Camoëns (...). »

1857

*Les Quatre Vents de l'Esprit*, « Les Cariatides », (1399).

« Conquérant coudoyé par les supplices [Louis XIV] ! nom/Où la veuve Scarron jette son ombre vile !/Sceptre qui s'est laissé manier par Bâville ! »<sup>95</sup>

---

94 Le griffon était un monstre mi-lion mi-oiseau de proie dans la mythologie grecque.

95 La terre de Basville sous Louis XIV appartenait à Lamoignon, avocat général au parlement de Paris.

### **Callot**

1827

« C'est lui [le grotesque], toujours lui, qui tantôt jette dans l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoquera l'âpre génie de Dante et de Milton, tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot, le Michel-Ange burlesque » *Préface de Cromwell*, Critique, (11).

1827

« Les orgies de Callot, la *Tentation* de Salvator Rosa avec son épouvantable démon, sa *Mêlée* avec toutes ses formes repoussantes de mort et de carnage, le *Triboulet* de Bonifacio, le mendiant rongé de vermine de Murillo, les ciselures où Benvenuto Cellini fait rire de si hideuses figures dans les arabesques et les acanthes, sont des choses laides selon la nature, belles selon l'art. » *Préface de Cromwell*, Critique, Note III, (41).

1831

« Si nous n'étions pas au quinzième siècle, nous dirions que Gringoire était descendu de Michel-Ange à Callot. » *Notre-Dame de Paris*, II, 6, Roman I, (553).

1839

« Les tritons que Coypel groupe autour d'une conque,/Les faunes que Vateau dans les bois fourvoja,/Les sorciers de Rembrandt, les gnômes de Goya,/Les diables variés, vrais cauchemars de moine,/Dont Callot en riant taquine saint Antoine,/Sont laids mais sont charmants (...) » *Les Rayons et les Ombres*, « Ce qui se passait aux Feuillantines », Poésie I, (971)

1842

« À côté du tréteau s'ouvrait la porte de la baraque, une simple fente dans la toile ; et au-dessus de cette porte, sur un écriteau blanc orné de ce mot en grosses majuscules noires : MICROSCOPE fourmillaient, grossièrement dessinés dans mille attitudes fantastiques, plus d'animaux effrayants, plus de monstres chimériques, plus d'êtres impossibles que Saint-Antoine n'en a vu et que Callot n'en a rêvé. » *Le Rhin*, Lettre vingtième, Voyages, (141).

1848

« C'était un tas sordide, un groupe à la Callot, une halte de bohémiens. » *Choses Vues*, « Le Temps présent III, 1848, Fragments sans date », Histoire, (1166).

1852

« Regarde ! Bals, sabbats, fêtes matin et soir,/La foule au bruit qu'ils font se culbute pour voir ;/Debout sur le tréteau qu'assiège une cohue/Qui rit, baille, applaudit, tempête, siffle, hue,/Entouré de pasquins agitant leur grelot,/– Commencer par Homère et finir par Callot !/Épopée ! épopée ! Oh ! quel dernier chapitre ! –/Près de Troplong paillasse et de Baroche pitre,/Devant cette baraque, abject et vil bazar/Où Mandrin mal lavé se déguise en César,/Riant, l'affreux bandit, dans sa moustache épaisse,/Toi, spectre impérial, tu bats la grosse caisse. – » *Châtiments*, Poésie II, (134-135).

1853

« Lesage, cède-nous Gil Blas ; que Gulliver/Donne tout Lilliput dont l'aigle est une mouche,/Et Scarron Bruscombille et Callot Scaramouche. » *Châtiments*, « Splendeurs », Poésie II, (72)

1862

« Il y avait en outre dans la phrase de Montparnasse une beauté littéraire qui échappa à Gavroche, c'est *mon dogue, ma dague et ma digue*, locution de l'argot du Temple qui signifie *mon chien, mon couteau et ma femme*, fort usité parmi les pitres les queues rouges du grand siècle où Molière écrivait et où Callot dessinait. » *Les Misérables*, Roman II, (755).