

MAXIME PRÉVOST

Université de Montréal

Hugo, Shelley et le « texte à bascule ». Notes sur la parodie romantique

À observer le jeu de *Dévotion*, on serait donc conduit à mesurer certaine lacune dans les conceptions traditionnelles de la parodie, et, plus généralement, des textes-palimpsestes. Parler à ce propos d'*hypotexte*, ou, comme les théoriciens du formalisme, situer la parodie comme un moment de l'évolution littéraire, telle que le neuf dépasse l'ancien et le détrône, c'est toujours réduire la relation à un simple étagement, unilatéral, où la parodie *a le dessus* (le temps travaille pour elle).

Je verrais plutôt la parodie, dans certaines au moins de ses manifestations, comme un *texte à bascule* [...]. [L]'acharnement de Rimbaud à détruire les dévotions (piété ou amour) ne se comprendrait guère si, comme *Une saison en enfer* nous le répète, prier n'était chez lui une réclamation essentielle, ou plutôt si le texte ne tournait continûment dans ce cercle: prier, et aussitôt se moquer de la prière [...].

Palimpseste, la parodie? À condition, alors, de prendre en compte la résistance de l'effacé, ou son retour [...].

Jean-Claude Morisot, « Parole en ruine: la dévotion de Rimbaud », *Poétique*, n° 108 (nov. 1996), p. 451-452.

Dans cet article de 1996, Jean-Claude Morisot s'attachait, pour une seconde fois, à débusquer la « direction générale du jeu » proposée par un poème de Rimbaud¹. La poésie rimbaldienne tiendrait de la *parole en ruine*, vu que *Dévotion*, tout en s'inscrivant dans le double horizon

de la prière votive et de la lyrique amoureuse pétrarquiste, peut se lire comme un rejet global de l'écriture : cette pièce participe à la fois de la plaisanterie de potache et de la culture la plus raffinée. *Texte à bascule*, donc, qui nous propose simultanément deux postures herméneutiques : *prier* (ou lire, écrire, méditer, être homme de culture), *et aussitôt se moquer de la prière* (ou de la lecture, de l'écriture, de l'héritage culturel). D'où la furtive réflexion, reproduite ci-dessus, sur le statut du parodique. On peut certes considérer la parodie comme un texte-palimpseste, mais à condition de tenir compte de la forte résistance de l'effacé (ce que Genette appelle l'« hypotexte »), lequel ne disparaît jamais entièrement — du moins aux yeux du « lecteur professionnel » (critique, écrivain, professeur, étudiant), c'est-à-dire ce lecteur qui fait profession d'encyclopédisme, fût-il strictement littéraire.

Or cette hésitation constante entre le sérieux (la dévotion, la prière, le culte rendu au texte littéraire) et le ludique (la dévotion basculant dans la parodie — avant que la parodie ne bascule à nouveau dans la dévotion) me semble constitutive non seulement de la poésie rimbal-dienne, mais aussi, en amont, de ce roman que la critique contemporaine appelle roman noir, ou roman « gothique ». Le premier Percy Bysshe Shelley, le premier Victor Hugo sont de jeunes auteurs aux grandes espérances faisant leur entrée en littérature par la voix romanesque, celui-là en 1810 (*Zastrozzi*) et 1811 (*St Irvyne*), celui-ci en 1823, procédant avec *Han d'Islande* à une forme de *translatio studii*. Pour Hugo, il s'agissait en effet d'implanter en sol français un roman venu d'outre-Manche, roman jouissant en France d'une phénoménale popularité mais presque exclusivement associé aux auteurs étrangers : les auteurs phares du romantisme noir — Horace Walpole, Matthew Lewis, Ann Radcliffe, le révérend Maturin —, mais encore et surtout Walter Scott².

Le nom de Walter Scott peut surprendre dans cette énumération de romanciers « gothiques ». Mais il faut voir

que pour les lecteurs des années 1820, Scott est tout simplement un romancier, non pas encore un « auteur de romans historiques ». On ne souligne pas assez souvent que l'appellation générique anglaise *romance* désigne tout aussi bien la production d'Ann Radcliffe que celle de Maturin, de Scott ou, un peu plus tard, de Dickens. Encore faut-il ajouter qu'au début du XIX^e siècle *romance* (« roman ») ne s'oppose pas tant encore à *novel* qu'à *history* (*Clarissa, or the History of a Young Lady*; *The History of Tom Jones*; *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*). Selon ce partage terminologique, le domaine du roman serait celui du passé, de l'aventure, parfois du surnaturel; à l'histoire reviendrait la peinture de la vie contemporaine, que s'arrogera bientôt le roman dit réaliste. Le jeune Hugo, dans une lettre à Adèle, appelle bien son premier-né « un roman dans le goût de Walter Scott³ ». Et la réception du roman dans la presse contemporaine ne manque pas de souligner cette parenté, cette filiation de l'Écosse à Paris. On lit dans la *Revue encyclopédique* d'avril 1823: « l'auteur, auquel on ne saurait contester du talent, a voulu offrir un tableau à la manière de Walter Scott »; dans le *Journal de la Librairie Pigoreau (Supplément cinquième, février 1823)*: « Voici une composition nouvelle, visiblement empreinte du génie original de sir Walter Scott, et que sans doute ne désavouerait pas ce romancier célèbre »; Alfred de Vigny note pour sa part: « Je crois entendre Walter Scott⁴ ». D'ailleurs Vigny n'hésitera pas à féliciter le jeune Hugo « au nom de la France »: « Mon ami, je vous le dis, et vous êtes le centième à qui je le dise, [...], c'est un beau et grand durable ouvrage que vous avez fait là [...]. Vous avez posé en France les fondements de Walter Scott. Votre beau livre sera pour nous comme le pont de lui à nous et le passage de ses couleurs à celles de la France⁵ ». On voit que ce roman de jeunesse, qu'on aurait tendance à ranger spontanément dans le camp de la littérature « mineure », répond à de grandes ambitions.

« *Han d'Islande* est un livre de jeune homme, et de très jeune homme », écrira Victor Hugo dans la préface de 1833, soit dix ans après l'édition originale et anonyme⁶. Hugo étant dans l'entrefaite devenu l'auteur de *Notre-Dame de Paris*, des *Feuilles d'automne* et, surtout, de *Hernani*, il pouvait se distancier du roman avec lequel il avait fait ses premières armes. Dans cette même préface, il ajoute que « *Han d'Islande*, en admettant qu'il vaille la peine d'être classé, n'est [...] guère autre chose qu'un roman fantastique » (*ibid.*). Dans la préface à la seconde édition, toujours derrière un semi-anonymat, Hugo, sourire en coin, nous donne de précieuses informations sur la réception de l'ouvrage :

Il [*l'auteur*] témoigne [...] toute sa gratitude à celles de ses jolies lectrices qui, lui assure-t-on, ont bien voulu se faire d'après son livre un certain idéal de l'auteur de *Han d'Islande*: il est infiniment flatté qu'elles veuillent bien lui accorder des cheveux rouges, une barbe crépue et des yeux hagards; il est confus qu'elles daignent lui faire l'honneur de croire qu'il ne coupe jamais ses ongles; mais il les supplie à genoux d'être bien convaincues qu'il ne pousse pas encore la férocité jusqu'à dévorer de petits enfants vivants [...]. (p. 10)

En somme, *Han d'Islande* est un ouvrage se rattachant résolument à la littérature noire (dans la préface de 1833, Hugo admet, comme par dérision, avoir subi l'influence de Ducray-Duminil avant celle de Shakespeare). Comme Percy Bysshe Shelley et son épouse Mary, comme Balzac et Alessandro Manzoni, Hugo entre dans le monde romanesque par le portail gothique, plus précisément par la voie d'accès de ce genre hybride qu'est la *romance*, terme qui pour les Français de la génération romantique sera tout naturellement traduit par celui de *roman* mais que la critique, pour éviter toute confusion anachronique, aurait avantage à désigner, quoique de manière tautologique, de *roman romantique*.

Prenant au mot la préface de 1833, la critique moderne s'est souvent interrogée sur le caractère ludique, voire purement parodique, de *Han d'Islande*. Jean-Bertrand Barrère voyait dans plusieurs épisodes du roman « [...] une exagération qu'on ne saurait imputer sérieusement à un romantisme de jeunesse et qui relève d'une parodie plus ou moins consciente, et plutôt plus que moins, de la tragédie et des romans post-classiques⁷ ». On trouve chez Geraud Venzac l'hypothèse suivante : « Je ne crois pas altérer le sens [du roman] en disant : parodie des romans de Walter Scott⁸ ». Encore en 1982, Akio Ogata posait la question « *Han d'Islande* est-il un roman historique à la Walter Scott ou un roman ironique à la Laurence Sterne ?⁹ ». Joë Friedemann note pour sa part :

À la fois impressionné par la portée des récits terrifiants de l'époque, et amusé par leur caractère excessif, Hugo fera l'essai du genre, mais en lui imprimant un cachet original : celui d'une superstructure comique, premier repère dans son œuvre de la concrétisation d'une réflexion sur les rapports entre le « rire » et « l'horreur dans la tragédie »¹⁰.

Il est vrai que Hugo s'amuse. Qui, de nos jours, a lu *Han d'Islande*? Il n'est pas inutile d'en résumer les grandes lignes (l'intrigue, ridiculement complexe, se prêtant mal au résumé intégral) et d'en passer brièvement en revue le personnel. L'action se déroule dans la Norvège de 1699. Le rideau se lève sur la morgue de Drontheim, où l'assemblée des villageois veille les dépouilles de la belle Guth Stersen et de Gill Stadt, le fils du monstre errant Han d'Islande. Guth et Gill étaient amants jusqu'à ce que la jeune femme s'éprenne d'un soldat de la garnison locale, ce qui a conduit Gill au meurtre et au suicide passionnels. Au cours de la nuit, le légendaire Han visite Spiagudry, le croque-mort du village, et lui annonce son intention de massacrer tous les soldats du régiment de Munckholm pour venger son fils. Le héros positif du roman, le jeune

Ordener Guldenlew, héritier du vice-roi de Norvège, partira, flanqué du croque-mort qui seul connaît l'identité de Han, à la recherche du monstre. L'histoire se déroule lors de troubles politiques sérieux : l'inique comte d'Ahlefeld, grand chancelier de Danemark et de Norvège, exerce tyranniquement le pouvoir qu'il a usurpé, si bien que les mineurs sont en révolte contre l'autorité royale. Notre héros Ordener, amoureux de la fille de Schumacker (ancien grand chancelier démis de ses fonctions par complot), est l'héritier « légitime » de la couronne : le roman s'achèvera donc par une restauration, le pouvoir réel, de droit divin, ayant remplacé après une lutte acharnée l'inique tyrannie du mauvais comte et de son conseiller Musdoemon (dont la perfidie est trahie par un « rire pareil à celui du diable lorsqu'au moment où le pacte expire il saisit l'âme qui s'est donnée à lui » - VII, p. 42). Chemin faisant, Ordener aura affronté Han, se sera battu auprès des mineurs insurgés, aura passé une nuit dans la tour gothique de Vygla, où le sinistre bourreau Orugix lui aura fait le récit de son existence.

Ce roman à l'intrigue pour le moins baroque (ici simplifiée à l'extrême) est donc peuplé d'un monstre sanguinaire et violent, d'un bourreau, d'un croque-mort doublé d'un savant aussi grotesque que pédant, d'un lieutenant épris de l'esthétique littéraire de Madeleine de Scudéry (Frédéric, le fils de l'usurpateur d'Ahlefeld — bien entendu, ce lieutenant sera massacré par Han, comme tous les soldats de son régiment), des soldats de la garnison de Drontheim, d'un héros romantique (Ordener, baron de Thorvick), d'un vieux comte déchu, juste et bon, injustement emprisonné, de mineurs en révolte, d'un ministre inique et manipulateur. On voit que Hugo n'hésite aucunement à sombrer dans l'outrance : intrigue résolument dramatique et surenchère dans l'horreur. Car le monstre Han d'Islande est certes une brute sanguinaire, quoique particulièrement grotesque, voire bouffonne : ce monstre qui fait régner la terreur dans la Norvège rurale est en fait un nain, mais un nain terriblement féroce.

Les traits du petit homme [...] avaient quelque chose d'extraordinairement sauvage. Sa barbe était rousse et touffue, et son front, caché sous un bonnet de peau d'élan, paraissait hérissé de cheveux de même couleur ; sa bouche était large, ses lèvres épaisses, ses dents blanches, aiguës et séparées ; son nez, recourbé comme le bec de l'aigle ; et son œil gris-bleu, extrêmement mobile, lançait [...] un regard oblique, où la férocité du tigre n'était tempérée que par la malice du singe. (VI, p. 34)

Le nain s'empare-t-il d'un malheureux imprudent, il l'emporte « comme un tigre emporte une longue couleuvre » et il s'élève dans les ruines « gothiques » (car pour le jeune Hugo, toute ruine est gothique¹¹) de la Norvège « un grand cri, auquel se mêl[e] un effroyable éclat de rire » (XXII, p. 127). Comme pour accentuer l'outrance de son invention, Hugo affiche par ailleurs une « curieuse propension [...] à privilégier les lettres les plus délaissées de l'alphabet », comme l'observe Charles Grivel :

Han d'Islande est un roman maniaque acharné sur son paradigme, brassant paysages et personnages en vertu de l'horrible nom coinçant qu'ils portent : — *Oalypiglap!* *Cria Spiagudry*. Ou bien : *Noes*, *Loevig*, *Indal*, *Skongen*, *Stod*, *Sparbo* (les syndics), *Nychol Orugix* (le bourreau), *Regner Lodbroeg* (le prince), *Cascadthymore* (le précipice), *Thoctree* (le hameau), *Tulbytilbet* (la clairière), *Apsyl-Corb* (la mine), *Walderhog* (la grotte), *Smiasen* (le lac), *Balxtham Cum-bysulsum* (le docteur félon), *Urchtal* (la grève qui recueille le corps du fils assassiné), ainsi que, bien sûr, *Han* lui-même, *de Clipstadur en Islande*¹².

On lit encore, chez Bernard Degout : « Han se déroule aux marges du siècle honni, comme aux marges de l'Europe ; et l'ouvrage relève d'un genre qui se situe aux marges de la littérature. S'agit-il décidément d'une fantaisie, d'une plaisante moquerie¹³ ». La question peut se résumer en ces termes : Hugo, faisant ses premiers pas dans l'univers romanesque, adopte-t-il un genre lui inspirant certaines réserves ?

Cette question vaut également pour les deux romans de jeunesse de Percy Bysshe Shelley, *Zastrozzi* et *St Irvyne* étant tout aussi chargés de péripéties et d'épouvantes que *Han d'Islande*. À cette différence près que les deux romans de Shelley étant très courts (une centaine de pages chacun dans l'édition Oxford), ils donnent en quelque sorte l'impression de *condensés* gothiques. Dans le premier chapitre de *Zastrozzi*, le pauvre Verezzi, dont on ne sait rien sinon qu'il sera le héros du roman, dort paisiblement dans une auberge. Les trois méchants de l'histoire, le perfide Zastrozzi et ses deux acolytes Ugo et Bernardo, l'enlèvent pendant son sommeil — sans qu'il ne se réveille (« Ugo and Bernardo lifted the still sleeping Verezzi into the chariot¹⁴ »). Ils voyagent toute la nuit. Ce n'est que le lendemain que s'éveille Verezzi qui, horrifié, tente de prendre la fuite. Malheureusement pour lui, il est maintenant prisonnier d'une caverne dont l'issue est scellée d'un rocher. Ses persécuteurs le guident dans un réseau de souterrains menant au donjon de Zastrozzi, non sans que le prisonnier ne s'évanouisse. Enchaîné dans son cachot, Verezzi endure de longs mois de captivité; non seulement doit-il cohabiter avec les reptiles peuplant tout donjon gothique, mais encore lui faut-il supporter une colonie de vers de terre dans sa chevelure. Enfin, après une prière qu'on imagine éloquente, un éclair détruit la façade du donjon. Je viens de résumer les quatre premières pages du récit. Faut-il croire, en somme, que tant Shelley que Hugo aient d'abord tenté de s'illustrer dans un courant esthétique dont ils ont simultanément cherché à se distancier?

Pour répondre à cette question, qui est peut-être en fait une fausse question, il me semble qu'il faut tenir compte de l'aspect ludique inhérent à la production noire, aspect ludique que la critique ne lui concède pas spontanément. Pourtant, on pourrait soutenir que le parodique est pratiquement un élément obligé du roman noir, et ce depuis ses origines, comme nous le verrons.

Avant de continuer, il importe d'avancer une définition de la parodie, ne serait-ce que provisoirement. Comme le faisait remarquer Gérard Genette, le terme parodie appartient à « ces mots si familiers, si faussement transparents, qu'on les emploie souvent, pour théoriser à longueur de volumes ou de colloques, sans même songer à se demander de quoi l'on parle¹⁵ ». Il règne certes une imprécision générale autour de ce concept, que « la vulgate » associe spontanément, et presque exclusivement, à l'imitation satirique, et donc moqueuse (ce que Genette appelle *charge*)¹⁶. Qu'est-ce, donc, que la parodie ? C'est un « art facile, qui est à peine un art », et qui « nous délivre d'admirer les autres », selon Alain ; c'est « un genre impuissant, valable seulement pour le cabaret » selon Jean-Paul Sartre ; c'est encore « un amusement de potaches, un divertissement d'atelier » selon Jean-Claude Carrière, trois « autorités » tirant le concept de parodie vers l'imitation satirique¹⁷. Mais pour plusieurs, le domaine du parodique est autrement plus vaste. « Oserois-je vous demander quel livre n'est pas pastiche, quelle idée peut s'enorgueillir aujourd'hui d'éclorre première et typique ? », demandait déjà Charles Nodier ; « toute réflexion est parodique, toute philosophie aussi ! », lance pour sa part Jacques Derrida, tandis que Georges Bataille, en affirmant : « Il est clair que le monde est purement parodique », entraîne carrément le concept hors du champ discursif¹⁸. Mais sans doute est-ce Francis Ponge qui, voyant en Lautréamont la figure emblématique de la parodie, nous rapproche le plus de la conception proprement romantique du parodique. Pour Francis Ponge, la parodie est une hygiène intellectuelle propre à « neutraliser » ce qu'on pourrait appeler la fatigue culturelle du bibliophile : la parodie, c'est « le seul dispositif permettant [le] sabordage et [le] renflouement à volonté » de notre bibliothèque personnelle¹⁹. La parodie, selon cette conception qui me semble proche de l'univers « gothique », serait un état d'esprit permettant d'équilibrer la fatigue culturelle, le rejet de la culture écrite (ou

du moins l'épuisement provisoire de son détenteur) et l'amour des lettres. Et si le parodique, davantage qu'un élément de dérision ponctuel, constituait une forme de rapport au monde, à la pensée, à la culture? Tandis que Genette voit dans la « parodie proprement dite » une « transformation textuelle à fonction ludique », le regard que jette Ponge sur le monde de Lautréamont porte plutôt à croire que la parodie tient à la fois du ludique et du sérieux, de manière à englober ce que Genette appelle *transposition* (« transformation textuelle à fonction sérieuse²⁰ »). Ainsi la parodie ressemblerait à un dispositif de mise en garde culturelle: *écoutez-moi bien, ce que je dis n'est pas vraiment sérieux (mais peut-être que oui, quand même...)*. Il s'ensuit que la parodie constituerait une forme d'ironie que le texte tourne contre lui-même, et non contre le monde. La parodie littéraire s'apparenterait en quelque sorte à une récréation de lettrés: grâce à elle, l'être de culture sort dans la cour d'école sans quitter les pages du livre.

Il faut écarter deux difficultés avant de poursuivre. On sait premièrement que les formalistes russes voyaient dans la parodie un stade de l'évolution ou de la « filiation » littéraire, la parodie supposant « avant tout combat, destruction de l'ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments », d'après Iouri Tynianov²¹. Selon cette conception évolutionniste, la parodie surviendrait lorsqu'un genre commence à montrer des signes d'essoufflement. Dans son étude de 1989, *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Michele Hanoosh soutient pour sa part que la parodie « n'apparaît pas nécessairement à la fin ou au déclin d'une tradition, mais peut opérer à son sommet²² ». Le roman noir, comme nous le verrons sous peu avec l'exemple de Walpole, semble en fait indiquer que le parodique peut opérer non seulement au sommet, mais encore à la *naissance* d'un genre.

Deuxièmement, le roman noir nous confronte à une limite des théories-palimpsestes en cela qu'ici la parodie, si

parodie il y a, se déploie sans renvoi à un hypotexte précis. Si l'*Odyssee* est l'hypotexte de l'*Éneide* et de *Ulysses*, quel est l'hypotexte de *Han d'Islande* ou de *Zastrozzi*? Réponse : aucun roman en particulier, mais l'ensemble de la production « frénétique » en général, Walter Scott y compris. On pourrait ainsi définir le « gothique », le « frénétique » comme une production romanesque sans hypotexte où, plus que jamais, « la parodie n'est jamais très loin », selon le mot de Charles Grivel²³.

Il serait légitime de concevoir le romantisme comme l'*extension du domaine de la parodie*, le lieu par excellence de cette extension étant précisément la littérature gothique, frénétique, noire — tant d'adjectifs permettant d'éviter le terme juste : celui, simple mais déroutant, de *roman*. Or, comme le souligne Maurice Lévy, l'outrance et les procédés mécaniques du roman noir (ou gothique, ou frénétique) portaient en eux leur propre condamnation²⁴. Très tôt, de nombreux critiques ont condamné en bloc toute la production gothique, se contentant habituellement, pour ce faire, d'énumérer les topoï dont se nourrissait une esthétique jugée ridicule : le seul fait d'évoquer passages secrets, amants persécutés, escaliers en spirale, spectres, sorcières, brigands, squelettes, châteaux en ruine suffisait, aux yeux de cette critique, à discréditer le roman noir. Cette condamnation se manifeste bien entendu dans les parodies du genre proprement dites, cette nombreuse production de charges satiriques qu'on pourrait appeler le « gothique travesti ». On songe bien sûr au *Northanger Abbey* de Jane Austen (publié en 1818 mais écrit dès 1799) ; toutefois, depuis au moins la fin du XVIII^e siècle, les charges satiriques, habituellement anonymes, pullulent²⁵. Mentionnons deux titres parmi d'autres : *The New Monk* (en 1798, un an après la publication du roman de Lewis) et *More Ghosts!* (même année), parodie gothique écrite par « the wife of an officer » qui, phénomène significatif, paraît aux presses Minerva, la grande maison du roman noir, celle qui a le plus à perdre par un éventuel essoufflement

du genre. Il faut par ailleurs souligner que la France, grande consommatrice de *romances* en traduction, participe de ce mouvement parodique. Dès 1799, Bellin de La Liborlière écrit *La Nuit anglaise*, dont le titre complet offre un véritable programme topique (*La Nuit Anglaise, ou les aventures jadis un peu extraordinaires, mais aujourd'hui toutes simples et très communes, de M. Dabaud, Marchand de la Rue St. Honoré, à Paris; roman comme il y en a trop, traduit de l'Arabe en Iroquois, de l'Iroquois en Samoyède, du Samoyède en Hottentot, du Hottentot en Lapon, et du Lapon en Français. Par le R.P. SPECTRORUINI, Moine italien, 2 vols., se trouve dans les Ruines de Paluzzi, de Tivoli; dans les Caveaux de Ste Claire; dans les Abbayes de Grasville, de St Clair; dans les Châteaux d'Udolphe, de Mortymore, de Montnoir, de Lindenberg, en un mot dans tous les endroits où il y a des Revenans, des Moines, des Ruines, des Bandits, des Souterrains et une TOUR DE L'OUEST*). Plus près de Hugo persiste une production dont il est difficile de départager intentions ironiques et sérieux: l'année 1820 voit la publication des *Ombres sanglantes* (*galeries funèbres de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces et combinaisons de crimes, etc., puisés dans des sources réelles. Recueil propre à causer les fortes émotions de la terreur, 2 vols.*) et des *Fantômes Nocturnes* de Cuisin (*ou les Terreurs des Coupables, Théâtre des Forfaits offrant, par nouvelles historiques, des visions infernales de monstres fantastiques, d'images funestes, de lutins homicides, de spectres et d'échafauds sanglants, supplices précurseurs des scélérats, 2 vols.*).

Mais cette condamnation se manifeste aussi et surtout, ceci est moins évident, dans la production noire en tant que telle. Car, en effet, l'humour n'est-il pas l'une de ses caractéristiques essentielles? Je dis *humour*, mais il faut préciser: cet humour ressemble en fait à de l'ironie autoréférentielle, à une charge satirique du roman contre lui-même, à forme de surenchère. Nous disions qu'au roman

gothique ne correspond aucun hypotexte bien défini. Tant Maurice Lévy qu'Annie Le Brun insistent avec à-propos sur le fait que l'ensemble des romans gothiques, ceux se voulant « sérieux » comme leurs contrefaçons ouvertement parodiques, se lisent tels les chapitres d'un immense livre dont l'auteur serait en fait l'imaginaire collectif de la fin du XVIII^e siècle²⁶. Toutefois, la critique considère généralement *The Castle of Otranto* de Horace Walpole (1764) comme le roman fondateur du courant littéraire. Or Walpole, dans sa préface à la deuxième édition, explique que ce roman, l'archétype de la production noire si l'on veut, procède à la fois de la *buffoonery* et de la *solemnity*²⁷. On songe à la *Préface de Cromwell*, où Hugo soutient que le génie moderne naît « de la féconde union du type grotesque au type sublime²⁸ », d'autant plus que, à l'instar de ses successeurs romantiques, Walpole se justifie en alléguant l'autorité de Shakespeare — et en flétrissant Voltaire. L'extension du domaine de la parodie coïnciderait ainsi avec celle du domaine du grotesque, de sorte que le roman même peut basculer à tout moment dans la dérision — puis basculer de nouveau vers le sublime.

On voit où je veux en venir: l'*invention* parodique se situe inévitablement sur un même plan que celle de la production parodiée. Les mêmes décors, les mêmes personnages, les mêmes procédés seront utilisés, de sorte que la parodie procède du même univers topique que l'œuvre qui se pose pour sérieuse; pour ironiques et détournées que soient ses intentions, la parodie prolonge cet univers par de nouveaux textes. À propos de *More Ghosts!*, Maurice Lévy écrit:

Si parodie il y a, il faut en voir l'indice dans l'accumulation prodigieuse de tous les procédés utilisés par les maîtres du genre. Mais cette reproduction mécanique n'est-elle pas aussi le trait caractéristique des imitations « sérieuses » [...] ? Décidément, la ligne qui sépare, au niveau le plus médiocre, parodies et imitations n'existe

qu'en pointillé. Jusqu'au tout dernier instant — celui où l'auteur rédige sa préface — il semble à peu près libre pour l'un ou pour l'autre genre: travestis et «radcliffades» se confondent²⁹...

Il faut en effet reconnaître que même dans la littérature noire la plus pure, il est très souvent difficile de départager les zones du rire et celles de la terreur. Reprenons ici l'exemple de Percy Bysshe Shelley qui, une dizaine d'années avant Hugo, faisait son entrée dans le monde des lettres avec ses coups d'essai *Zastrozzi* et *St Irvyne*. Ces deux romances publiées sous le couvert d'un semi-anonymat (l'une signée des initiales «P. B. S.», l'autre de l'inscription «by a GENTLEMAN of the University of Oxford») s'inscrivent résolument dans ce courant que Nodier appelait frénétique, avec une détermination telle, en fait, qu'on touche au comique (il faut dire que la définition opérationnelle que Nodier offre du genre frénétique — «C'est le frisson, la convulsion, l'agonie et le râle; c'est la prostration de la fièvre et le spasme écumant³⁰» — s'impose comme une voie de fait contre le «bon goût» et la mesure). Les mots dérivés de *Frantic* affluent dans les deux œuvres («in a phrensy of desperate passion», «[...] starting in agonized frenzy from his chair», «as an ecstasy of frenzied terror overpowered his astonished senses», etc.³¹). L'incipit du premier roman plonge le lecteur, sans aucune attente ou gradation, dans un paroxysme mélodramatique qui a le double effet de provoquer l'amusement tout en le situant de plain-pied dans l'univers d'Ann Radcliffe et consorts («Torn from the society of all he held dear on earth, the victim of secret enemies, and exiled from happiness, was the wretched Verezzi!³²»); ses personnages perdent constamment conscience, ou sont secoués par des rires convulsifs et infernaux, tant le frénétique règne en maître dans cet univers narratif («Again overpowered by the acuteness of his sensations, he sank on the floor, and, in violent convulsions,

he remained bereft of sense » ; « the ferocious Matilda seized Julia's floating hair, and holding her back with fiend-like strength, stabbed her in a thousand places ; and, with exulting pleasure, again and again buried the dagger to the hilt of her body, even after all remains of life were annihilated³³ »). Sans ambiguïté, Shelley prolonge la zone esthétique et topique d'une constellation littéraire dont l'outrance fait rire, mais qu'on peut néanmoins « prendre au sérieux » à la condition d'observer ses étoiles individuelles, c'est-à-dire sa matière concrète, ses topoï pris isolément. Ce sont ces lieux communs qui procurent à un certain lectorat (lectorat dont Shelley fait très certainement partie) une jouissance esthétique, même si l'intrigue du roman noir et les liens qui unissent ses topoï manquent de convaincre les lecteurs raffinés. C'est tout naturellement que, quelques années plus tard, Shelley convoquera encore et toujours cette même topique à l'intérieur d'autres formes littéraires, dans son théâtre (*The Cenci*), dans sa poésie (*The Mask of Anarchy* ; *Ode to the West Wind*), à l'intérieur, en somme, d'œuvres dites « sérieuses ». Il semble donc probable qu'au début du XIX^e siècle, l'ensemble de la production noire ait pu se lire comme un immense texte à bascule où les éléments topiques précédaient et, en bout de ligne, éclipsaient les intentions parodiques. Cette interprétation tendrait à expliquer que la topique gothique, comme le savent pertinemment les lecteurs des *Fleurs du mal*, devait survivre à la vogue de la *romance*.

En somme, l'attitude parodique de Shelley et de Hugo les pousse à utiliser divers topoï gothiques de manière à en tirer des effets qu'on pourrait qualifier de comiques. Hugo, plus précisément, fait avec *Han d'Islande* une première grande incursion dans le domaine du grotesque, comme si pour lui l'« horrible historique » d'outre-Manche avait d'abord et avant tout rimé avec cette esthétique qu'il juge constitutive du génie moderne. Incursion opérationnelle, donc, qui se conceptualisera en 1827 avec la célèbre

formule « alliage du sublime et du grotesque ». Hugo, tout comme Shelley peu avant lui, mais aussi comme Walpole, Lewis, Maturin, montre que les souterrains, les chambres de torture, les monstres sanguinaires, les péripéties romanesques, les tours en ruine sont à la fois grandioses (ou *sublimes*) et ridicules (ou *grotesques*). Ainsi, le premier Hugo comme le premier Shelley signent des *textes à bascule*, c'est-à-dire des romans chargés d'une forte dose d'ironie, mais d'ironie tournée vers le roman même, ou, plus globalement, vers l'ensemble de la production romanesque. Il importe de comprendre que cette ironie, contrairement à celle de Thackeray ou de Flaubert, vise bien le monde des livres, et non pas « le monde », ou ce que les humanistes appelaient « le livre du monde ». La parodie romantique relève en somme de l'ironie non mimétique.

Avant même le projet flaubertien du *roman sur rien*, les romantiques avaient fait peser un soupçon sur l'imaginaire romanesque. *Han d'Islande*, comme *Zastrozzi* et *St. Irvyne*, et comme *The Castle of Otranto*, *The Monk* ou *Melmoth the Wanderer*, est le contraire exact du roman sur rien, c'est-à-dire un roman non pas tant sur *quelque chose* que sur *beaucoup de choses*, voire sur *trop de choses*... à la fois farfelues et sublimes. Au demeurant, il n'est pas inutile de rappeler que cette tentation du *récit sur trop de choses* est la première à laquelle ait succombé Flaubert, auteur de *Rêve d'enfer* (1837) et de *Smahr* (1839).

Les jeunes Shelley et Hugo entrent en littérature avec des romans sur trop de choses, certes, obéissant au credo romantique que formule Charles Grivel : *Il n'y a de spectacle que... spectaculaire*³⁴. Cette propension au spectaculaire, conjugée à cette grande vérité que lance le Reger de Thomas Bernhard : « Au bout du compte, toute chose finit dans le ridicule, ou du moins dans le pitoyable, si grande et si importante qu'elle puisse être³⁵ », minait le roman noir, qui a tout de même trouvé diverses stratégies d'adaptation et de survie (comme en témoigne notamment notre roman policier actuel).

Le lecteur athlète que postule Victor Hugo dans son *William Shakespeare*⁸⁶, maniant l'in-folio tel l'haltère, peut légitimement ressentir, de temps à autre, une certaine fatigue — fût-elle culturelle. Jean-Claude Morisot voyait dans la *Dévotion* de Rimbaud une charge non contre la prière votive, mais plus précisément contre la *dévotion à l'écrit*⁸⁷. Or la parodie, telle qu'elle se manifeste chez Rimbaud, mais aussi chez Lautréamont, chez Shelley, chez Hugo, n'est-elle pas un dispositif permettant précisément une fuite salutaire et momentanée du solennel, de la dévotion à l'écrit? Dispositif nous faisant basculer — subitement puis avec retour toujours possible — dans la surenchère bouffonne. Je crois qu'une relecture des *Misérables* (1862), des *Travailleurs de la mer* (1866) et surtout de *L'Homme qui rit* (1869) confirmerait qu'en ce qui concerne le texte à bascule, Hugo — à la différence de Shelley — a tout simplement refusé de rectifier le tir avec le passage des années.

Notes

1. Cf. Jean-Claude Morisot, « Rimbaud et les "enfances" du récit : entre contes et collège », *Littératures* (Montréal), n° 2 (1988), p. 31-50 (analyse de *Bottom*).
2. Voir Louis Maignon, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris, Honoré Champion, 1912 (particulièrement les sections II, 1 et II, 2, p. 51-110); R. W. Hartland, *Walter Scott et le roman « frénétique ». Contribution à l'étude de leur fortune en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1975.
3. *Lettre à la fiancée*, 16 février 1822, citée par Sister Mary Irene O'Connor, *A Study of the Sources of Han d'Islande and Their Significance in the Literary Development of Victor Hugo*, Washington, D. C., The Catholic University of America Press, 1942, p. 41.
4. Pour tous ces exemples, voir Mary Irene O'Connor, *op. cit.*, p. 42.
5. Lettre citée par Alain Decaux, *Victor Hugo*, Paris, Librairie académique Perrin, 1984, p. 248.
6. *Han d'Islande*, éd. de Jacques Seebacher, dans *Œuvres complètes – Roman I*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 3. Les citations

- suivantes renvoient à cette édition et sont précédées, cas échéant, de l'indication du chapitre de provenance.
7. Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, tome I, Paris, José Corti, 1949, p. 54.
 8. Geraud Venzac, *Les Premiers Maîtres de Victor Hugo*, Paris, Bloud & Gay, 1955, p. 357.
 9. Akio Ogata, « Sur les épigraphes de *Han d'Islande* de Victor Hugo », *Études de langue et littérature françaises*, XL (1982), p. 44.
 10. Joë Friedemann, « *Han d'Islande*, genèse du grotesque hugolien », dans *Burlesque et formes parodiques*, Actes du colloque du Mans (déc. 1986), Seattle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, p. 574-575.
 11. Voir Patricia A. Ward, « The Political Evolution of Hugo's Gothic Vision », *Modern Language Quarterly*, XXXIV (1973), p. 272-282. Dans *Han d'Islande*, tout ce qui procède de l'architecture, ou plus globalement de l'atmosphère, est « gothique ». Voir, notamment, chap. II, p. 17; V, p. 26; XII, p. 66, XII, p. 71.
 12. Charles Grivel, « Hugo: les *Han* de l'écriture », dans Lucien Dällenbach et Laurent Jenny, éd., *Hugo dans les marges*, Genève, Éditions Zoé, 1985, p. 141.
 13. Bernard Degout, *Le Sablier retourné. Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le « romantisme »*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 258.
 14. Percy Bysshe Shelley, *Zastrozzi* et *St Irvyne*, éd. de Stephen C. Behrendt, Oxford University Press, « The World's Classics », 1986, p. 5.
 15. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, « Points essais », 1982, p. 13, n. 1.
 16. *Ibid.*, p. 37, 45.
 17. Alain, *Système des beaux-arts*, éd. de Georges Bénézé, dans *Les Arts et les dieux*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 338; Sartre (entretien paru dans *Les Lettres françaises*, 19 nov. 1953) et Carrière (*L'Humour 1900*, 1963) cités d'après Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 8-9.
 18. Nodier (*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, 1830), Derrida (*Éperons. Les styles de Nietzsche*, 1978) et Bataille cités d'après Charles Grivel, « Le Retournement parodique des discours à leurres constants », dans Clive Thomson et Alain Pagès, éd., *Dire la parodie. Colloque de Cerisy*, New York/Berne/Francfort/Paris, Peter Lang, 1989, p. 4, 8 et 5, respectivement.
 19. Francis Ponge, « Le Dispositif Maldoror-Poésies », dans *Méthodes*, Paris, Gallimard, « Idées », 1961, p. 211.

20. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 45, 58.
21. Cité dans Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 32.
22. *Ibid.*, p. 59.
23. Charles Grivel, « Le Retournement parodique des discours à leurs constants », *op. cit.*, p. 3.
24. Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais. 1764-1824*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1995, p. 480.
25. Voir le chapitre « Travestis et radcliffades » de M. Lévy, *ibid.*, p. 479-516.
26. *Ibid.*, p. 47, 434-435 ; Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1982, p. 9-10.
27. Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, éd. de W.S. Lewis, Oxford University Press, « The World's Classics », 1982, p. 9.
28. *Préface de Cromwell*, éd. d'Anne Ubersfeld, dans *Œuvres complètes – Critique*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 10.
29. Maurice Lévy, *op. cit.*, p. 488.
30. Charles Nodier, *Annales de la littérature et des arts*, 15^e livraison (20 janvier 1821), p. 83 (cité par Maurice Lévy, *op. cit.*, p. 383).
31. Voir Shelley, *Zastrozzi* et *St Irvyne*, *op. cit.*, p. 85, 166.
32. *Zastrozzi*, p. 5.
33. *Ibid.*, p. 37, 89.
34. Charles Grivel, « Hugo : les *Han* de l'écriture », *op. cit.*, p. 145.
35. Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, trad. de Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, p. 72.
36. « Aux livres colosses il faut des lecteurs athlètes » : voir *William Shakespeare*, éd. de Bernard Leuilliot, II, III, III, dans *Œuvres complètes – Critique*, *op. cit.*, p. 223.
37. Jean-Claude Morisot, « Parole en ruine : la dévotion de Rimbaud », *Poétique*, n° 108 (novembre 1996), p. 452.