

Les bouffons du « roi manqué »
Rôles des quatre fous dans *Cromwell*

Victor Hugo choisit d'infléchir l'histoire en inventant à Olivier Cromwell quatre bouffons : Trick, Giraff, Gramadoch et Elespuru. Offrir des fous du roi à un personnage régicide en mal de royauté donne une épaisseur singulière à ces bouffons de « roi manqué », qui occupent un espace important dans le drame. Trois scènes leurs sont intégralement consacrées : ils ouvrent par une longue première scène l'acte III – acte pivot qui porte leur nom –, ils assistent à l'intégralité de l'acte IV, le clôturent et participent à l'acte V à partir de la septième scène.

Avant d'analyser le rôle des bouffons dans le drame de Hugo, j'esquisserai une histoire sociale et théâtrale des fous de cour et j'évoquerai les bouffons hugoliens qui précèdent nos quatre loustics¹.

Petite histoire des bouffons

Le fou littéraire et le fou historique ont une existence parallèle et des histoires imbriquées : les anecdotes, récits, écrits, histoires sur les fous de cour participent dès l'origine à l'élaboration de l'histoire de ce personnage, nourri de fiction comme de réalité. Les représentations du fou oscillent entre respect et mépris, vénération et crainte. L'histoire du fou de cour est détaillée par Maurice Lever dans son ouvrage de 1983 intitulé *Le Sceptre et la Marotte*². La figure du fou naît collectivement et au sein de l'Église, avec la pratique de la fête des Fous, aussi appelée fête des Sots ou des Innocents. Héritée probablement des fêtes Saturnales que les Romains célébraient mi-décembre et pendant lesquelles les maîtres devenaient impunément les domestiques de leurs propres esclaves, les festivités précédaient la célébration de Noël et étaient redoutées du clergé, qui se demandait comment allait tourner cette fureur iconoclaste d'une semaine environ pendant laquelle de jeunes clercs, diacres et sous-diacres se travestissaient ou se masquaient, costumés en « fol », portant le coqueluchon à grelots et la marotte – équivalent grotesque du sceptre. On élisait lors d'une messe l'évêque

¹ Dans les régiments suisses servant en France avant 1792, le *Lustig* était un soldat-bouffon chargé d'égayer ses camarades, origine de notre « loustic ».

² Maurice LEVER, *Le Sceptre et la marotte : histoire des fous de Cour*, Paris, Fayard, 1983.

des fous, qui bénissait solennellement le peuple, après quoi l'assemblée circulait dans la ville, balançant ça et là ordures et excréments. Dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo fait couronner Quasimodo lors de la version parisienne de cet événement. Ces festivités soulignent la relation essentielle entre folie et sacré : crétins et chrétiens sont effectivement unis par le lien étymologique. L'ambivalence de la relation de l'Église à cette folie de l'Avent, entre crainte et respect, est manifeste depuis l'origine. D'une part l'Église respecte les insensés, sots et innocents considérés comme dépositaires de la parole divine ; et d'autre part, dès le Moyen Âge l'image du fol est perçue comme une figure majeure du mal, ce dont témoigne le livre du théologien Sébastien Brant, *La Nef des Fols*, qui paraît en 1494, le jour du carnaval à Bâle. Brant entend démontrer la monstrueuse absurdité d'un univers privé de codes et d'interdits, et l'homme à la marotte est régulièrement assimilé au démon de l'innocence en tant que régression vers l'inarticulé, le bas, le bestial. *L'Eloge de la folie*, d'Erasmus, imprimé en 1511, marque également une profonde mutation dans la figure du fol. On entre dans l'ère du « fol-sage », initiée au début de la Renaissance par une lecture des Évangiles qui vient s'opposer à la folie négative et effrayante du Moyen Âge. Dans l'Ancien Testament, la folie désigne au mieux une conduite morale qui viole la loi mosaïque, au pire le paganisme ou l'athéisme. Or la lecture du Nouveau Testament, avec les Évangiles, retourne cette vision de la folie en développant l'idée que le sage n'est plus celui qui se conforme à la Loi, mais celui qui s'en détourne pour suivre la voie tracée par le Christ, que le monde considère comme celle de la déraison. En ce sens, le Christ serait le premier morosophe.

Le « fou » n'est pas seulement un concept littéraire ou un thème iconographique, il existait bel et bien socialement, incarné par des personnes réelles qui remplissaient une fonction collective. Au moins à partir de 1359, il y eut en France des « fous de ville », entretenus par la commune. Ces bouffons municipaux étaient chargés d'amuser les habitants à l'occasion des fêtes et des cérémonies publiques. Au déclin du Moyen Âge se créent des associations dites « joyeuses » ou « bouffonnes » un peu partout en Europe. Ces confréries solidement organisées laissent en réalité peu de place à la fantaisie individuelle. La folie se métaphorise alors, selon Maurice Lever, dans ce groupe donné comme *exemplaire*, en même temps qu'elle se théâtralise. Certaines de ces confréries, celle de la Basoche par exemple, furent à l'origine du théâtre profane. Mais avec la montée de l'absolutisme royal, notamment à partir de Richelieu, le pouvoir supporte de plus en plus mal l'existence de ces groupes indépendants, jouissant de la liberté de railler.

Parallèlement à ce « fol collectif », le rôle de « fol domestique » se rencontre littérairement dès la mythologie grecque, auprès des dieux de l'Olympe, sous les traits de Momus, fils de la

Nuit, dieu de la critique et du sarcasme, censeur des mœurs divines. Thersite est quant à lui le modèle du bouffon guerrier dans l'*Illiade*. Dans l'Ancien Testament, on voit qu'au temps du roi David, Akich, roi du pays de Gath, entretient des fous à sa Cour, et un conte populaire du XIII^e siècle veut que le roi Salomon ait eu un bouffon nommé Marcolphe. Socialement, la coutume d'avoir des fous à son service existe depuis la plus haute Antiquité, notamment chez les Perses et les Égyptiens. On prétend que cette coutume passa d'Orient en Occident. À Athènes et à Rome, les familles opulentes entretenaient des domestiques uniquement chargés de les divertir pendant les repas : les *gelotopoioi*³. Les bouffons intervenaient dans d'autres circonstances solennelles ou privées, ils rappelaient par exemple pendant les triomphes des conquérants romains aux héros qu'ils n'étaient pas des dieux. Une autre tradition, plus transgressive, consistait à ce que le « Mimus », bouffon de l'empereur, accompagne le convoi funèbre de son maître et divertisse la foule assemblée en imitant les travers et les ridicules du défunt. Le rôle des fous domestiques était donc d'amuser tout en rappelant leur maître à l'humilité. En France, ce statut de fou au service du pouvoir entre dans l'institution au XIV^e siècle. Philippe V, pour s'attacher à vie les services de son fol Geoffroy, accorde aux fous un statut administratif en 1316. Tous les fous qui exercent à la Cour de France sont désormais qualifiés de « fols en titre d'office ». À partir de Geoffroy commence une longue dynastie de ces fous qui ne s'éteindra que sous Louis XIV avec L'Angely. Le rôle que remplit le fou auprès du roi ne ressemble à aucun autre. Partenaire privilégié du monarque, il a le droit de tout faire et de tout dire, même les choses les plus outrageantes, car la folie, réelle ou feinte, assure son impunité. Cependant, il ne représente pas une force révolutionnaire : par son intermédiaire, la transgression se ritualise, elle devient spectacle et donc pantomime de transgression. De la même façon que les fêtes des fous permettaient aux fidèles de « décompresser » ponctuellement pour se consacrer ensuite plus efficacement à la foi, les fous du roi exprimaient la transgression au moyen de la dérision pour éviter qu'elle ne s'actualise : le fou était au service du pouvoir.

Le bouffon social, collectif ou domestique, est une figure ambiguë depuis sa naissance, hésitant entre simple d'esprit qui fait rire à ses dépens et bouffon sage qui critique et rappelle à l'ordre. Le théâtre se saisit d'une figure ambivalente qui lui est intimement liée, les bouffons étant aussi parmi les premiers comédiens. Plus spécifiquement, de quelle tradition théâtrale Hugo hérite-t-il donc ?

³ « Ceux qui font rire ».

Courte histoire d'une tradition théâtrale du fou de cour

Selon le Littré, on nomme *bouffon* un « personnage de théâtre dont l'emploi est de faire rire par des gestes ou des plaisanteries de mauvais goût⁴ ». La définition est large, et le fou est un personnage-type grotesque déjà très présent sur la scène des théâtres grec et latin. On peut citer entre autres le Sannio, qui avec sa tête rasée, sa figure toute barbouillée de suie, ses pieds nus, son vêtement bariolé, prodiguait aux spectateurs romains grimaces et railleries. Quelques types antiques de bouffons se retrouvent, sous un extérieur plus raffiné, dans les masques élégants de la Comédie italienne de la Renaissance. Ces personnages aimables, séduisants, coquets pour la plupart, sont importés en France dès la fin du XVI^e siècle. On compte parmi eux Arlequin, Pantalon, Trivelin, Scapin, dont Molière s'est emparé, et Scaramouche, mentionné par Rochester au dernier mot de l'acte II de *Cromwell*, par un bel effet de transition vers l'acte des bouffons. Le théâtre français récupère également de la dramaturgie du siècle d'or espagnol les *graciosos*, qui lancent des critiques au travers d'allusions obscures ou d'énigmes. Mais avant même l'épanouissement en France des bouffons des comédies italienne et espagnole, des types de farceurs populaires, d'une nature plus triviale, étaient nés sur les planches françaises. On sait le succès qu'obtenait à l'hôtel de Bourgogne, dès les dernières années du XVI^e siècle, ce trio de bouffons qui se firent connaître sous les sobriquets de Turlupin, Gros-Guillaume et Gautier-Garguille. Le XVIII^e siècle voit paraître toute une série d'aimables bouffons qui semblent dériver plus ou moins directement de ceux de la comédie italienne, mais qui prennent aussitôt un caractère vraiment national : c'est Pierrot, c'est Gille, c'est Polichinelle. La fortune de ces fantoches burlesques se poursuit avec une grande popularité, surtout dans le genre de la pantomime, jusque vers le milieu du XIX^e siècle. À partir des années 1870, ils ont presque complètement disparu. L'histoire de ces fous de scène confirme la théâtralité du personnage et la continuité de sa représentation sur scène, mais ces bouffons populaires ne sont pas les « fols institutionnels », fous du roi, qui nous intéressent directement. Or j'ai découvert une lacune dans l'histoire de la représentation théâtrale des fous de cour institutionnels, qui mériterait sans doute d'être comblée par des recherches approfondies. Françoise Poulet constate, dans un article sur la folie de cour dans le théâtre et le roman du XVII^e siècle⁵, que « tandis que le bouffon de la scène anglaise apparaît comme un personnage ambivalent, [...] le fou de cour du théâtre français se définit le plus souvent comme un rustre balourd et grossier. » *Dom Japhet d'Arménie*, chez Scarron (1653),

⁴ *Le Nouveau Littré*, Paris, éditions Garnier, 2006, p.199.

⁵ Françoise POULET « Un fou qui n'affole pas ? Folie de cour et parole transgressive au XVII^e siècle », dans *Hors normes. Pratiques et enjeux des représentations de l'irrégularité*, La Licorne, Presses universitaires de Rennes, n°99, 2012, p. 159-173.

est un exemple remarquable de cette conversion de la folie de cour en sottise. Chez Molière, l'analyse des personnages de Moron dans *La Princesse d'Elide* (1664) et Clitidas dans *Les Amants magnifiques* (1670) montre que ces fous de cour ont une parole critique, notamment anti-courtisane, mais qui reste peu subversive. Catherine Dumas, dans son article sur la relation entre roi et bouffon dans *La Bague de l'oubli* de Rotrou (1629), constate que la bouffonnerie professionnelle dévolue à Fabrice n'occupe qu'une place mineure dans l'intrigue, et que sa folie « revêt les couleurs de la modération et de la soumission à son maître⁶ ». Moins que le fou de la tradition dramatique française, c'est celui du théâtre de Shakespeare qui inspire Victor Hugo. Le modèle shakespearien est invoqué dans la *Préface* comme lieu d'équilibre entre les principes de grotesque et de sublime. Dans le théâtre élisabéthain, le personnage du bouffon, directement hérité du théâtre médiéval, accentue le rapport de connivence avec les spectateurs, qu'il prend fréquemment à partie. À l'inverse du chœur tragique grec, qui par sa présence renforce le pathétique, le bouffon le brise, tant par ses pitreries que par des allusions à la situation théâtrale. Tout en restant dans le jeu, il s'en distancie à chaque clin d'œil qu'il lance. Les bouffons shakespeariens sont en outre caractérisés par leur complexité : tout à la fois clown, lourdaud bon vivant et facile à berner, attachant personnage proche du roi et figure plus inquiétante, manipulatrice, qui par sa maîtrise du langage cherche à tromper et séduire, le fou shakespearien présente plusieurs facettes de l'humanité qui, nous le verrons, ont inspiré Hugo pour la création de ses fous.

Type social et théâtral ambigu, le bouffon a donc un pouvoir comique, relativement transgressif et inquiétant qui fait de lui un personnage passionnant pour le théâtre romantique : Hugo n'a pas été le seul à s'en saisir. Il mentionne dans une lettre de 1821 l'œuvre en préparation d'Émile Deschamps⁷ intitulée *Le Fou du roi*. Après *Cromwell et Le Roi s'amuse*, et sans doute orienté par les ouvrages de son ami, Paul Lacroix consacre un roman en 1830 et un essai en 1837 aux fous de cour⁸. Ces personnages fascinent les romantiques au-delà de Hugo. Même si l'auteur n'a pas encore créé de fous de cour au moment de l'écriture de *Cromwell*, il a imaginé une figure de mauvais bouffon-sorcier avec Habibrah, l'esclave servile et hypocrite du roman de jeunesse *Bug Jargal*⁹. D'autre part, Flibbertigibet, dans *Amy Robsart*, créé avec Paul Foucher, son jeune beau-frère, entre

⁶ Catherine DUMAS, « Les paradoxes du roi et du bouffon dans *La Bague de l'oubli* de Rotrou (1629) », *Dix-septième siècle*, 2002/2 n° 215, p. 323-342.

⁷ Poète romantique, traducteur de Shakespeare.

⁸ Paul LACROIX (dit le bibliophile Jacob), *Les Deux fous, Histoire du temps de François Ier, précédée d'un essai historique inédit sur les fous en titre d'office*, 2 vol., Paris, Delloye et Lecou, 1837.

⁹ Roman sur la révolte des esclaves de Saint-Domingue de 1791, écrit en 1818, paru dans la revue *Le Conservateur littéraire* en 1819 et publié en une nouvelle version en 1826.

l'écriture de *Cromwell* et celle de la Préface, est un autre type de personnage de petit être difforme à la solde d'un homme, mais contrairement à Habibrah, il fait preuve d'une humanité et d'une empathie sublimes. Toutefois ces deux personnages ne sont pas des fous de cour au sens institutionnel du terme. Donc, même s'ils n'ont pas d'existence historique avérée, Trick, Giraff, Gramadoch et Elespuru sont les premiers « fols institutionnels » de Victor Hugo, et ont pour prestigieux successeurs L'Angely¹⁰, Triboulet¹¹ et Gucho¹².

Nous allons maintenant réfléchir au rôle dramatique, à la valeur symbolique et au statut herméneutique de ces bouffons hors d'histoire, analysant leur rapport au pouvoir et à l'intrigue politique. Nous esquisserons d'abord un portrait des fous, en travaillant sur leur représentation et la manière dont ils se représentent eux-mêmes. Nous aborderons ensuite leur place dans le drame, leur statut de spectateurs du drame, pour finir par détailler leur relation avec Cromwell et leur place d'acteur dans l'intrigue.

Les fous de Cromwell.

Chœur de solistes

Avec *Cromwell*, pour la première fois dans le théâtre français, les bouffons sont quatre et forment une communauté de personnages unifiée sous le statut de fou, comme si l'identité de chacun disparaissait derrière la fonction commune. S'agit-il donc d'un même personnage-type, éclaté par le dramaturge, qui reprendrait l'idée du chœur tragique en lui donnant un profil grotesque ? Les bouffons ont effectivement le même rôle que le chœur tragique qui présente le contexte et résume les situations pour aider le public à suivre les événements, tout en commentant les thèmes principaux de la pièce. Les fous de Cromwell font aussi écho au chœur antique aussi dans la mesure où ils s'expriment à la fois par le chant et en langage parlé. Cette proximité avec le chœur n'est pas le seul indice de la communion des bouffons sous un même type. D'abord, outre le plaisir musical de leurs sonorités, les sobriquets confirment cette dissolution de l'identité derrière des références qui renvoient à divers aspects de la tradition du fou de cour.

¹⁰ *Marion de Lorme*, 1831.

¹¹ *Le Roi s'amuse*, 1832.

¹² Le bouffon du roi Ferdinand dans *Torquemada*, drame sur l'inquisition espagnole écrit en 1869, publié en 1882.

Le surnom TRICK évoque le fou shakespearien, le « trickster » du théâtre élisabéthain, amuseur professionnel libre de toute entrave¹³. Le prénom GIRAFF rappelle l'animalité du fou, qui, jusqu'à la Renaissance, apparaît comme une créature singulière et fait partie de la ménagerie royale. Cette animalité est confirmée par le premier chant, celui d'Elespuru, qui se réjouit d'avoir été pris pour un singe par Satan. Le nom de GRAMADOCH, avec sa sonorité rugueuse, évoque l'aspect inquiétant du fou, par analogie sonore avec les divinités violentes très présentes dans le texte, souvent invoquées par Carr, comme par exemple Moloch, divinité phénicienne dévoreuse d'enfants. Enfin, le surnom ELESPURU est une évocation autobiographique. Entre neuf et douze ans, Hugo est pensionnaire à Madrid au Collège des Nobles et il a pour condisciple un nommé Elespuru. Dans l'établissement travaille un bossu maltraité par les enfants qui l'affublent du sobriquet de *Corcova*¹⁴. Dans un geste de renversement grotesque, Hugo donne au bouffon de son drame le prénom d'un de ses nobles camarades. Cette évocation par analogie du bossu rappelle la difformité stéréotypée du fou. En outre, dès leur première apparition, et avec leurs chansons successives, les fous apparaissent tels que la tradition dramatique française les connaît, en fanfarons hâbleurs et vaniteux, pratiquant volontiers l'équivoque grivoise et l'injure, notamment avec la mention de l'adultère cromwellien qui motive leurs premières interventions. L'idée d'une indistinction des fous est également confirmée par le volume de parole des quatre bouffons, à peu près équivalents dans la pièce, même si Giraff prend moins la parole que ses camarades. Lorsqu'ils s'expriment, c'est très souvent dans une forme de communauté fermée, pour s'adresser les uns aux autres, comme s'ils formaient les aspects divers d'une même personnalité. Dès la scène 2 de l'acte III, Gramadoch commente malicieusement la réplique de Cromwell, mais « *bas à Trick* », c'est-à-dire en aparté, pas pour le Protecteur qui rémunère pourtant ses fous pour se moquer de lui et le faire rire. Ces apartés entre les fous constituent leur mode principal d'expression, ils ne s'adressent que très peu aux autres personnages. Enfin, l'indistinction des fous est confirmée par la manière qu'a Cromwell d'unifier ses fous sous un étrange singulier. Au début de l'acte IV, il constate : « Oui, c'est mon bouffon qui rentre », ce qui l'amène à développer une rêverie sur le bouffon de White-Hall, désigné intégralement à la troisième personne du singulier. Et pourtant, des différences apparaissent à la lecture plus précise de la pièce.

Même s'ils arrivent tous sur scène dans un même mouvement, « *en gambadant* », d'emblée la description colorée des costumes instaure des différences entre les bouffons.

¹³ Tatjana SILEC, « Le fou du roi, un hors-la-loi d'un genre particulier », *Camenuiae* n°2, juin 2008.

¹⁴ Signifie *bosse* en espagnol.

Trick est en jaune et noir, Giraff en jaune et rouge, Gramadoch, dont la fonction de porte-queue est précisée, est en rouge et noir, et enfin Elespuru est tout de noir vêtu. Ils ont tous des épées de bois, mais c'est seulement Trick qui tient la marotte. La distinction ne s'arrête pas là, car chacun des quatre fous manifeste un caractère de personnage à part entière par sa manière de prendre la parole, par son discours, et son statut dans l'action. Elespuru aime chanter, c'est peut-être son trait de caractère le plus saillant : il est à deux reprises précédé par son chant, à la scène 1 de l'acte III et à la scène 1 de l'acte IV. Il est également le plus habile en cet art, puisqu'avec sa chanson du vieux Nick et du vieux Noll il met ses camarades d'accord, qui « *l'applaudissent avec des éclats de rire* ». Giraff, quant à lui, est d'emblée caractérisé par son discours extrêmement violent et effrayant. Il est le premier à identifier Cromwell à Satan, et affirme son goût pour le chaos dès sa première apparition :

Quant à moi, je jouis au milieu du désordre.
J'exciterai les chiens et les loups à se mordre.

Ce caractère est confirmé à maintes reprises. Giraff se réjouit du conflit parricide entre Richard et son père, de la fin – qu'il estime prochaine – de Cromwell à l'acte III, et de la pendaison d'Ormond à l'acte V. Il se distingue des autres fous par son humour très grinçant et son autorité impérative : lui qui ne chante pas leur impose le silence à l'acte IV et fait preuve d'une forme de désolidarisation à l'acte V, quand il méprise le sort réservé à Gramadoch après qu'il a provoqué le champion. Dans une logique inverse, Trick semble être le porte-parole du groupe de fous et prend les initiatives concernant leur petite communauté. Il mène souvent les débats, c'est lui qui lance les sujets de discussion à la scène 1, acte III : ce n'est pas pour rien qu'il porte la marotte. Il maintient son statut de fripon-*trickster*, puisque c'est lui qui chaparde dans la poche du « docteur Obededom » le doux quatrain destiné à Francis. En bon chef de chœur, c'est aussi lui qui s'inquiète du destin de leur groupe : « Si le Stuart rentrait, il nous ferait tous pendre. » Enfin, c'est à lui que s'adresse principalement Cromwell, pour lui réclamer bière et pipe à l'acte III, et il lui offre son sceptre à l'acte V :

CROMWELL, *d'une voix éclatante.*
Quoi donc ? un sceptre ! – ôtez de là cette marotte.
Se tournant vers Trick.
Pour toi, mon fou !
Redoublement d'acclamations parmi le peuple et la milice.

TRICK, *de sa loge.*
Non pas, et qu'un plus fou s'y frotte.

Gramadoch, enfin, apparaît comme un fin observateur de l'action du drame. Il laisse traîner ses oreilles dans les couloirs de White-Hall : c'est lui qui a entendu Rochester suborner la garde et lui fournir le mot de passe et qui a vu le faux chapelain parler à l'oreille de dame Guggligoy pour conquérir Francis. Il est celui qui suit de plus près les complots, et qui

s'inquiète même de Cromwell : « Si nous l'avertissions ? ». Il est sitôt dissuadé par ses camarades, ce qui indique aussi que des désaccords et des débats ont lieu entre les bouffons : Gramadoch cache à ses camarades des choses qu'il sait entre le quatrième et le cinquième acte, et eux cherchent à le convaincre de ne pas prévenir le Protecteur.

Ainsi, leur statut commun de bouffon ne détermine pas une unité de leurs regards sur le drame, et les quatre fous affirment chacun leurs singularités. Hugo crée un chœur grotesque de personnages déterminés et complexes et donne de l'épaisseur, à la suite de Shakespeare, au personnage issu d'une tradition dramatique française plutôt conventionnelle et typée malgré son origine trouble et ambivalente. Ceci dit, les fous n'accèdent pas encore au statut de héros, comme ce sera le cas notamment pour Triboulet, et leurs discours traitent moins de leur vie intérieure que de leur statut de bouffon, qu'ils commentent abondamment.

Fous « par principe »

La folie des bouffons, telle qu'ils la décrivent dans leurs discours, est très différente du privilège envié par Cromwell dans son beau monologue de l'acte IV. Le Protecteur, dans un moment d'angoisse, fantasme le bouffon comme un être de la dérision, sans mémoire, sans conscience, naïf et insouciant. Jamais en représentation, il ne ferait que passer dans la vie. Or, si l'on analyse les discours des fous sur leur propre folie, on constate qu'elle ne ressemble en rien à l'idée sublimée que s'en fait Cromwell. Cette folie est présentée par Giraff à la scène 1 de l'acte III comme un art et un principe :

GIRAFF

[...] Que Charles-deux revienne : il lui faudra des fous.
Nous sommes là. – Peut-il trouver fous dans le monde
Ayant fait de leur art étude plus profonde ?
Tels sont fous par instinct, nous par principes ! – Va,
Toujours de tout désastre un bouffon se sauva.
Pour vieillir sur la terre, où tout est de passage,
Il faut se faire fou : c'est encor le plus sage.

Cette évocation de la folie comme art qui s'étudie, se travaille, peut faire référence au statut de l'auteur, qui travaille, et dont la folie ouvrière permet de construire une œuvre romantique. Jean Starobinski nous le rappelle dans sa « Note sur le bouffon romantique¹⁵ », la « figure du clown et du bouffon représente, peut-être depuis Shakespeare, en tous cas depuis le Romantisme, une des images ironiques et hyperboliques que l'artiste [...] s'est plu à donner de lui-même ». Seulement, cette assimilation s'arrête là, car ensuite le principe de la folie qui prévaut est celui de l'opportunisme : il s'agit de « se sauver », de « vieillir sur la terre ». La folie est une stratégie pour éviter la condamnation, et donc ici, dans la bouche de Giraff, une

¹⁵ Jean STAROBINSKI, « Note sur le bouffon romantique », *Cahiers du Sud*, 387-388, (1966), p. 270-275.

forme d'anti-héroïsme. La sagesse qu'il avance n'est pas ici une sagesse morale, mais une sagesse circonstanciée. L' « être-fou » des bouffons se réduit à un métier rémunéré et bien défini, insiste Giraff à la même scène :

Il nous prend, et pourrait même nous mieux payer,
Non pour garder ses jours, mais pour les égayer.

Gramadoch déclare également qu'il « tien[t] à la cour en qualité de fou [...] par goût et par système » à la scène 10 de l'acte V. Ainsi, la folie des fous de Cromwell est toute pratique, concrète et absolument feinte, ce que confirme Giraff à la scène 11 du dernier acte, en disant des parlementaires qu' « ils sont dieux à peu près comme nous sommes fous », c'est-à-dire pas du tout.

Cette distance avec leur statut « institutionnel » donne une liberté aux bouffons : elle leur permet de se constituer en spectateurs critiques du « sot drame¹⁶ » qui se joue sous leurs yeux.

*

L'œil et la bouche du drame : les bouffons spectateurs

L'œil

Les fous instaurent le vertige du métathéâtre en mettant inlassablement en abyme l'intrigue comme une pièce jouée sous leurs yeux à eux, spectateurs détachés. Cette idée des bouffons spectateurs est martelée par l'utilisation de l'image de l'œil, évocation concrète, corporelle et motif récurrent du grotesque en tant que métaphore du sexe féminin, et en même temps profondément théâtral en tant que synecdoque particularisante du regard. Les fous sont systématiquement définis par leurs yeux, instruments de leur lucidité. Selon Gramadoch, Cromwell « ferait bien d'emprunter l'œil de ses quatre fous » (III, 1) et il clôt la première scène des bouffons en disant :

Regardons. Nous allons voir passer sous nos yeux
Vingt acteurs, tout à tour calmes, tristes, joyeux ;
Nous, dans l'ombre, muets, spectateurs philosophes,
Laissons Charles et Cromwell combattre aveuglement,
Et s'entre-déchirer pour notre amusement !
Seuls nous avons la clef de cette énigme étrange.

Gramadoch oppose à la lucidité des fous l'aveuglement des acteurs, et notamment celui de Cromwell, qui à l'acte IV ne « voit pas » ses bouffons, alors que Gramadoch chuchote à ses camarades :

Du drame sur ce point l'action se concentre.
D'ici nous verrons tout.

¹⁶ Gramadoch, III, 1.

Une position de spectateur qui rapproche les fous du peuple, à la manière dont le chœur antique se faisait souvent porte-parole de la population :

ELESPURU
Et le peuple ?
TRICK
Il regarde : - il ressemble
Au léopard qui voit deux loups lutter ensemble.

Ce statut de chœur-multiple fait ici sens, il correspond à l'idée que Hugo défendra plus tard de l'unité, face au spectacle, d'un public-peuple constitué de spectateurs divers, extérieurement et intérieurement, ainsi qu'il le formule avec la théorie des trois publics dans la préface de *Ruy Blas*.

Mais il convient de nuancer cette idée, car les bouffons sont encore en deçà des spectateurs, qui détiennent plus d'éléments sur l'intrigue. D'ailleurs ils se trompent souvent, leur regard est partiel. Leur privilège sur les spectateurs tient à ce qu'ils peuvent s'exprimer sur scène sur ce qu'ils voient de l'intrigue et ils ne manquent pas de le faire.

La bouche : rire et commenter

Avec l'œil, la bouche, motif tout aussi grotesque, est l'organe privilégié du bouffon.

Rires et chansons

Avant leurs discours articulés, les bouffons sont unanimement caractérisés par leurs rires, qui résonnent d'un bout à l'autre du drame, excessivement. Les fous rient « à gorge déployée », « immodéré[ment] » (IV, 9), en « longs éclats » (V, 10) et « de toutes forces ». Cette explosion de gaieté, contraire à toute règle de bienséance et rien moins qu'innocente, puisqu'elle s'effectue aux dépens des acteurs du « sot drame », est complétée par les chants des fous. Leurs chansons offrent une variation poétique dans l'écriture du drame, mais ne se bornent pas à faire office d'intermède. Les thématiques commentent l'action, et les paroles, souvent grivoises, ont leur poids de subversion. Si Cromwell avait écouté plus attentivement la chanson d'Elespuru au début de l'acte IV, il aurait entendu qu'elle pouvait s'adresser à lui sous forme de menace : « Prends garde de choir », toi qui « va cherchant fortune ». Dans les chansons des bouffons se déploie une grande violence, somme toute absente d'une intrigue qui fait peu de victime, hormis le violent Syndercomb, noyé dans la Tamise par le peuple. La première chanson d'Elespuru parle de damnation, de flammes et de fourches ; Gramadoch fredonne la mort violente d'un amant, précipité d'une tour et exposé aux corbeaux. Trick développe une « légende » sur les bizarreries du « siècle », ambigu et contradictoire, qui offre des images effrayantes et enfin Elespuru appelle de son chant un défilé de monstres infernaux, qui s'achève avec la strangulation de Cromwell par Satan. Les chansons des fous rendent

compte de la violence effrayante du grotesque, de cette « horreur » qu'Anne Ubersfeld indique comme le probable « trait caractéristique du grotesque hugolien¹⁷ ». Les bouffons ne s'en tiennent pas à ce discours en musique, ils commentent en permanence l'action de l'intrigue.

Fous herméneutes

Dans leurs commentaires, les quatre bouffons se contentent principalement de tourner en dérision le drame qui se joue. Cromwell veut être roi ? Qu'à cela ne tienne, Satan qui veut se faire Dieu est un spectacle bien amusant. Obédedom le chapelain veut courtiser Francis Cromwell ? Très bien, il est homme que les bouffons peuvent tourner en ridicule. Tous les conspirateurs ont été démasqués et condamnés à la pendaison ? Fort bien, c'est là « quelque chose de fou, de bouffon, d'inconnu » (IV, 9). Mais il ne faut pas s'y tromper, leur rôle ne s'arrête pas au pur commentaire dérisoire et cynique, et la posture de spectateur est déjà un engagement dans le corps de l'action, comme le constate Elespuru au début de l'acte IV, lorsqu'ils se cachent pour observer la suite des événements :

ELESPURU, *bas*.

Les acteurs, quels qu'ils soient, s'ils trouvaient là nos faces,
Nous feraient un peu cher payer le prix des places.

Le personnage, en soulignant le risque d'être témoin, réaffirme l'engagement des bouffons dans l'action et l'idée qu'être spectateur n'est pas synonyme de neutralité.

La bouche des bouffons ne se contente pas de commenter le drame auquel leur œil assiste ; elle implique ces personnages-spectateurs dans l'action. Herméneutes de l'intrigue, les bouffons participent pleinement au drame, à travers leur relation à Cromwell.

*

Les bouffons acteurs du drame

Selon la *Préface*, le couple du roi et du bouffon est une manifestation du grotesque, et la relation entre le Protecteur et ses quatre fous est essentielle dans le drame. Nous l'avons vu, le bouffon de cour est un compagnon privilégié du monarque. Contraste et figure grimaçante du roi, contribuant au maintien de l'ordre à travers ses boutades institutionnelles, il peut parfois se faire le conseiller de son maître. Or dans ce drame, les bouffons offrent au spectateur un miroir très peu reluisant du Protecteur par un portrait à charge qu'ils esquissent précisément quand celui-ci n'est pas là. Ils prennent parti contre leur maître, manifestant là une implication dans l'intrigue qui contraste avec leur position autoproclamée de distance.

¹⁷ Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon*, Paris, José Corti, 2001, p. 576.

Le Cromwell des bouffons : fou, démoniaque et hypocrite

Gramadoch décrète dès la scène 1 de l'acte III la supériorité des bouffons sur leur recruteur :

Nous sommes ses bouffons ; mais il est notre fou [...]
Il nous croit ses jouets ; pauvre homme ! il est le nôtre.

L'avantage des bouffons tient au mépris de Cromwell, et à la naïveté de l'image qu'il a de ses fous exprimée par le monologue de l'acte IV. Ici se produit une inversion : le fou de cour prétend tenir le roi en son pouvoir. Cette supériorité des bouffons leur permet de juger Cromwell très sévèrement.

Une grande partie des dialogues et chansons des bouffons constatent la folie de la plupart des acteurs de la mascarade. Ainsi Rochester est considéré comme l'un des leur, Carr est renvoyé au dernier acte par Trick à sa « loge¹⁸ » et les dignitaires de Londres sont aussi dieux que les fous sont fous. Mais à l'acte IV, c'est à Cromwell que Gramadoch décerne la palme du « plus fou » :

De ceux dont nous parlons Cromwell est le plus fou.
Il veut être encor Roi : la mort est à sa porte.

Une folie qui tient à son ignorance présumée des complots qui se trament contre lui.

D'autre part, le motif du cocuage initial de Cromwell ne semble qu'un prétexte grivois pour introduire les cornes sataniques du personnage, dépeint comme un très méchant homme, en rivalité permanente avec Satan ; en témoigne le combat du vieux Nick et du vieux Noll. En outre, Cromwell est présenté comme un recruteur tyrannique qui maltraite, paye mal et accable ses bouffons de ses éclats de voix, comme le confirment les didascalies de la scène 2 de l'acte III, lorsqu'il leur ordonne « *rudement* » : « Allons ! riez donc, vous ! », pour immédiatement leur sommer de se taire « *avec colère* ».

Le dernier reproche moral des bouffons concerne l'hypocrisie du Protecteur. Ils remettent en cause la sincérité de la foi de Cromwell, l'imposture de ses « clins d'yeux dévots ». Le discours de Gramadoch surtout, à la fin de la scène 1 de l'acte III, rend compte de cette hypocrisie :

Quand il vient de prier, de prêcher, de proscrire,
L'hypocrite peut-il nous regarder sans rire ?
Sa sourde politique et ses desseins profonds
Trompent le monde entier, hormis quatre bouffons.
Son règne, si funeste au peuple qu'il secoue,
Est, vu de notre place, un sot drame qu'il joue.

Gramadoch évoque une figure du faux dévot, qui appelle immédiatement la figure duplice de l'acteur qui joue son monde : Cromwell est devenu un bouffon ! Gramadoch en profite pour

¹⁸ Dès 1679, le mot se rencontre pour désigner une cellule où l'on isole des malades mentaux.

exprimer un avis politique et engagé sur le règne de Cromwell : l'adjectif « funeste » est lourd de sens.

Inversement, Cromwell, lucide sur tout, toujours en avance sur ses ennemis, se fourvoie sur ses fous. Quand il les présente à Rochester, il dit : « Quand nous sommes en joie, ils sont d'humeur plaisante. » Ce propos, qui crée un intéressant effet de miroir entre le Protecteur et ses bouffons, est erroné. Les fous n'ont aucune empathie avec Cromwell, et tandis qu'il les « sublime » par son monologue, ils élaborent de lui une caricature grotesque. Les deux portraits qui se croisent sont partiels, et les lecteurs/spectateurs constatent la rupture du lien entre le roi manqué et ses bouffons. Ces derniers finissent par apparaître comme des ennemis de Cromwell qui travaillent à sa perte avec trois moyens : le rire, le silence et l'action.

Les bouffons contre Cromwell : rire, silence, action.

Même si les « Voix de la foule » prétendent, à la scène 11 de l'acte V, que « rire n'est point parler ! », le rire des bouffons constitue clairement un défi à Cromwell. Ouvriers du rire, mécontents de leur recruteur, ils vont travailler à déconstruire le trône, et ainsi être eux-mêmes des sots du drame, en prenant part à cette mascarade dont ils s'amusent tant. Ils rient effectivement de tous les acteurs du drame, mais sans jamais partager ce rire avec Cromwell. Et quand il rient de Rochester par exemple, ils ont cette forme de solidarité pour lui, exprimée par Gramadoch : « les fous, les amoureux vont toujours bien ensemble ». Le rire à l'encontre de Cromwell n'est pas le même, il est acide, violent, sardonique, comme lui-même le constate à la scène 2 de l'acte III. Elespuru enfin formule clairement le type de rire qu'ils vont infliger à leur mauvais maître :

Comme nos ris vengeurs puniront ses dédains !
Comme du roi manqué riront les baladins !

D'autre part ils choisissent, en invoquant la neutralité, de ne rien révéler à Cromwell des complots dont ils connaissent l'existence. Ce silence n'est pas inoffensif, il constitue clairement une menace envers Cromwell, parallèle au silence du peuple constaté par Overton à la scène 10 du dernier acte :

OVERTON, *de même, lui montrant le peuple consterné.*
Il menace : il se tait.

Le rire et le silence des fous, présentés sous couverts de la neutralité – et ici les bouffons sont hypocrites – sont leur seules armes, jusqu'au moment où l'un des leurs intervient dans le « sot drame » pour précipiter la fin de Cromwell.

À la scène 10 de l'acte V, Gramadoch provoque Cromwell en duel par l'intermédiaire du Champion d'Angleterre qui vient annoncer son intronisation. Cette incursion dans l'action

est explicitement un soutien aux conjurés puritains. Gramadoch veut les empêcher de faire échouer le projet d'assassinat de Cromwell en relevant à leur place le gantelet du Champion, détournant ainsi l'attention par une plaisanterie, dont il dévoile la motivation à ses camarades:

Ces fous vont brouiller la partie.
S'ils relèvent ce gant, adieu le dénoûment.
Il faut les empêcher de tout perdre.

Même les puritains ne sont pas dupes de la grotesque provocation de Gramadoch : Overton confie à Syndercomb que cette scène lui a l'air « préparée à dessein ». Par ce geste, le fou contredit la distance cynique et la position de spectateur dont ses camarades et lui se sont réclamés tout au long de la pièce. Il sort de la contemplation ironique pour entrer dans l'action, lui qui dès le début est le plus à même de suivre le déroulement de l'intrigue. Même s'il est le seul fou à agir ainsi, Gramadoch appartient à la communauté, et ne se fait pas retenir, cette fois-ci, par ses autres camarades, qui semblent approuver son geste par leurs rires. Loin de l'indifférence propre à leur statut institutionnel, les fous deviennent des acteurs politiques. Pour reprendre la réplique du Dr Jenkins, de « témoins » ils passent à « accusateurs », de « juges », ils deviennent « bourreaux ». La proximité des fous et des spectateurs pose la question plus large, et profondément contemporaine, de l'engagement du public dans le spectacle, au-delà du simple regard consommateur d'intrigue.

*

Ainsi Trick, Giraff, Gramadoch et Elespuru, les premiers bouffons de cour du théâtre de Victor Hugo, s'ils ne touchent pas encore au sublime, ne sont pas de simples types dramatiques dont l'office est de distraire. Ils forment une communauté solidaire et ont des identités distinctes qui permettent de donner de l'épaisseur autant que de la légèreté au drame qui se joue. Dépourvus de monologues, qui contribuent, selon Hugo dans la *Préface*, à « illuminer [...] l'intérieur des hommes » et « révéler le drame de la conscience », les fous n'en sont pas moins dépourvus d'une conscience spectatrice et actrice, qu'ils expriment par le rire, la chanson, le silence et l'action.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Martine BIGEARD, *La Folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1972.

Victor BOURGY, *Le Bouffon sur la scène anglaise au XVII^e siècle (c. 1495-1594)*, Paris, O.C.D.L, 1969.

Mathilde DUNOYER, *Le Personnage du bouffon dans les théâtres anglais, espagnol et français du XVII^e siècle : Shakespeare, Calderón, Molière*, thèse de doctorat soutenue sous la dir. de P. Brunel, Université de Lille, 2000.

Paul LACROIX, *Les Deux fous, Histoire du temps de François Ier, précédée d'un essai historique inédit sur les fous en titre d'office*, 2 vol., Paris, Delloye et Lecou, 1837.

Maurice LEVER, *Le Sceptre et la marotte : histoire des fous de Cour*, Paris, Fayard, 1983.

Maxime PREVOST, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Presses de l'Université de Montréal, 2002.

Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon*, Paris, José Corti, 2001.

Articles

Guillaume BERTHON, « « Triboulet a frères et sœurs » – Fou de cour et littérature au tournant des XV^e et XVI^e siècles », *Babel* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 21 septembre 2013. URL : <http://babel.revues.org/2009>

Line COTTEGNIES, « Princes et bouffons : aspects du grotesque dans le théâtre de Shakespeare », *Sociétés & Représentations*, 2000/2 n° 10, p. 55-68.

Catherine DUMAS, « Les paradoxes du Roi et du bouffon dans la Bague de l'oubli de Rotrou (1629) », *Dix-septième siècle*, 2002/2 n° 215, p. 323-342.

Françoise POULET « Un fou qui n'affole pas ? Folie de cour et parole transgressive au XVII^e siècle », dans *Hors normes. Pratiques et enjeux des représentations de l'irrégularité*, La Licorne, Presses universitaires de Rennes, n°99, 2012, p. 159-173.

Marie-Pierre ROOTERING, « Amy Robsart, la « bâtarde » de Victor Hugo », *L'Écho Hugo* n° 5, 2005, p. 9.

URL : <http://www.victorhugo.asso.fr/SAVHbis/Pages/Echo%20Hugo%205.pdf>

Jean STAROBINSKI, « Note sur le bouffon romantique », *Cahiers du Sud*, 387-388, (1966), p. 270-275. BM de Lyon, cote 951071.

André STEGMANN, « Sur quelques aspects des fous en titre d'office dans la France du XVI^e siècle », dans *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 53-68.

Tatjana SILEC, « Le fou du roi, un hors-la-loi d'un genre particulier », *Camenucae* n°2, juin 2008.

Encyclopédie *Larousse* en ligne : article « Histoire du théâtre », sous-section sur le théâtre élisabéthain. URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/histoire_du_theatre/96913

Encyclopédie *Imago mundi* en ligne, article « Les bouffons au théâtre ».
URL : <http://www.cosmovisions.com/textBouffon.htm>