

Cromwell, miroir comique de la Révolution anglaise ?

Au frontispice de l'édition Furne de *Cromwell*¹ (1840) se trouve une lithographie d'après un tableau du peintre Paul Delaroche, réalisé en 1831 : *Cromwell devant le cadavre de Charles I^{er}*.



Le roi Charles I^{er} Stuart a en effet été décapité en janvier 1649, au terme de la première Révolution anglaise, qui débute au début des années 1640 et s'achève par cette décapitation. L'illustration empruntée à Delaroche évoque donc un épisode survenu bien avant l'intrigue de *Cromwell*, mais cet anachronisme nous renseigne sur la manière dont les contemporains de Hugo ont perçu la morale de la pièce : un drame de l'Histoire, une méditation sur le régicide et sur la succession des régimes. Cromwell, héros militaire de la Révolution anglaise et responsable du régicide, médite sur la mort des rois. Tout le dilemme d'Olivier Cromwell serait ainsi résumé sur cette toile. Le lord Protecteur contemple-t-il son œuvre avec satisfaction ou bien subit-il la fascination morbide et narcissique de ce que pourrait être son propre destin ? Or Hugo ne choisit de représenter ni

¹ Nous reproduisons ici la conférence prononcée lors de la journée du 5 octobre 2013. Les références à *Cromwell* renvoient à l'édition établie par Annie Ubersfeld (GF, 1968). On trouvera une bibliographie sélective à la fin de cette conférence.

la fin de Charles I^{er}, ni celle de Cromwell. La mort de ces grands hommes appartient au passé et à l'avenir. Certes, « tout menace », mais *Cromwell*, qui commence par une conspiration romanesque, ne se termine pas comme un bon drame romantique, avec un bourreau, une mise à mort et un grand spectacle mortifère, même si tous ces éléments sont diffractés dans l'intrigue. Hugo choisit une fin moins tranchée et montrant Cromwell bien vivant, « rêvant » en quelque sorte au rôle suprême qu'il vient de refuser.

Cromwell (*rêveur*)

Quand donc serai-je roi ? (V, 14 p. 478)

Le cas d'Olivier Cromwell est un hapax dans l'histoire de l'Europe. Il passionne Hugo et ses contemporains : Villemain, Guizot, Stendhal, Mérimée, Armand Carrel ont tenté de comprendre le mystère du grand homme. Pourtant seul Hugo en fait le héros d'une pièce d'une grande force d'innovation dramaturgique. Il s'agit donc de revenir sur la manière dont Hugo traite esthétiquement le moment historique qu'il choisit, et de comprendre, à la lumière d'une poétique du drame, la morale qu'il tire de cet épisode de la vie d'Olivier Cromwell.

La critique s'est interrogée dès 1827 sur l'argument de la pièce, analysant l'intrigue comme l'illustration d'un « ratage de l'histoire ». Frank Laurent note que « Hugo choisit le moment où le grand individu historique, en reconnaissant son impuissance à fonder une légitimité nouvelle comme à se couler dans l'ancienne, montre les limites de son œuvre de rupture et de fondation – moment où, comme il est dit dans la préface, « sa destinée rate »². Quels moyens dramaturgiques Hugo met-il en œuvre dans *Cromwell* pour représenter l'Angleterre de Cromwell en 1657 et en suggérer une interprétation d'ordre ontologique ? Pour répondre à cette question, il s'agira d'explorer la drôlerie de la pièce, sa dimension comique. *Cromwell* est en effet une pièce souvent amusante, fantasque, qui présente bien des traits de comédie historique. La pièce offre, par exemple, un traitement incongru de la conjuration politique et de ses suites. Partout le grotesque, le burlesque viennent parasiter une représentation sérieuse des événements. C'est pourquoi *Cromwell* peut être lu comme une comédie historique, dont la partie dramatique (ou sérieuse) serait moins dans le présent de la fiction que dans le poids du passé et dans la mise en scène de ce passé. Après un bref rappel historique, il importe d'analyser comment Hugo met en scène la confusion qui règne au printemps 1657 en Angleterre. À partir de ces premiers constats, il conviendra d'analyser plus précisément les ressorts de la comédie au service d'une lecture satirique et dérisoire de l'Histoire. Enfin, sera abordé l'art de scénographe que Hugo déploie pour donner à voir le destin d'Olivier Cromwell.

² Franck Laurent, « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo, *Romantisme*, n° 100, 2^o trimestre 1998. Article disponible en ligne sur le site du « Groupe Hugo ». groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/textes_et.../laurent_grand_homme.pdf

L'Angleterre confuse

25 juin 1657 : l'action débute un an et deux mois avant la fin du protectorat d'Olivier Cromwell, emporté par la malaria le 3 septembre 1658. Il est alors détenteur d'un pouvoir absolu, ce que confirme l'exposition des enjeux politiques et religieux disséminés dans l'acte I. Comme le montrent les scènes diplomatiques de l'acte II, Cromwell règne sur l'Angleterre, l'Irlande et l'Écosse, mais aussi sur l'Europe. Il est courtisé par les autres nations européennes, notamment par la France, représentée par Créqui et Mancini, le neveu de Mazarin, double français de Cromwell – notons que Mazarin est « présent » dans la pièce grâce à une tapisserie, décrite dans les didascalies qui ouvrent l'acte III : « À droite, un grand fauteuil doré, exhaussé sur quelques marches couvertes de la tapisserie des Gobelins envoyée par Mazarin. Un demi cercle de tabourets en regard du fauteuil. Auprès, une grande table à tapis de velours et un pliant. » (III, 1, p. 249)

À quoi renvoie précisément la date historique de juin 1657 ? *L'Histoire de Cromwell* de Villemain, publiée en 1819, consacre le livre IX à décrire la confusion et les tensions qui règnent en 1656-1657. Selon toute évidence, Hugo s'est appuyé sur les propos de l'historien. Pour essayer de comprendre ce qui conduit les personnages à fomenter une conjuration, il faut revenir en arrière. Olivier Cromwell a conduit la sanglante révolution de 1648 qui s'achève par la destitution et la décollation de Charles I^{er}. Cette période débouche sur l'établissement d'une république, le *Commonwealth* d'Angleterre qui dure jusqu'en 1660, date de la Restauration monarchique. Victor Hugo situe précisément son drame à la fin du *Commonwealth*, sous le régime gouvernemental qu'on appelle le *Protectorate* (1653-1659). Olivier Cromwell est « Lord Protector of the Commonwealth » depuis 1653. Il est soutenu par les élites car il maintient l'ordre (Cromwell est d'abord un militaire) et lève régulièrement les impôts. Comme l'intrigue de la pièce le suggère dès le premier acte, le gouvernement de Cromwell est en butte à de nombreux conflits intérieurs, économiques, politiques et religieux. C'est un fait historique : le Parlement ne parvient pas à ratifier *l'Instrument de gouvernement* à cause des rivalités de factions, toutes présentes dans la pièce : dissidents protestants ; officiers qui souhaitent une réforme, *commonwealthsmen* qui souhaitent un austère républicanisme à la Romaine (Milton, Marten)

Le Parlement, malgré des purges, reste opposé à Cromwell, notamment parce que ce dernier prône la liberté de conscience, tandis que le Parlement réclame la persécution des dissidents. Face à tous ces conflits, le 22 janvier 1655, Cromwell renvoie le Parlement en recourant à ce qu'il maîtrise le mieux, la force militaire. En mars 1655, Cromwell réprime le soulèvement catholique et légitimiste de John Penruddock. Les risques de troubles et l'instabilité constitutionnelle conduisent Cromwell à créer des régions militaires en septembre 1655, régions confiées à des *majors-généraux* qui lui sont *a priori* fidèles. A

cette date, l'Écosse dispose déjà d'un commandement confié à George Monck et l'Irlande assujettie est confiée à Henry Cromwell, l'un des fils du Protecteur. Ces généraux ont une fonction capitale, puisqu'ils ont la haute main sur les milices, mais aussi sur la perception des taxes. Malgré ces tentatives de consolider l'administration territoriale, la situation reste tendue. Un nouveau Parlement est élu en janvier 1657, qui refuse des levées d'impôts. Cromwell le dissout. On propose alors une nouvelle constitution en mars ; c'est « l'humble Pétition et Avis » qui prévoit que Cromwell sera couronné et que son fils lui succèdera. Au Parlement serait adjointe une Chambre haute, nommée à vie par Cromwell. On sait ce qui advint : Cromwell refusa la couronne et garda le titre de Lord Protecteur : « Je ne veux pas rétablir ce que la Providence a détruit et couché dans la poussière : je ne veux pas reconstruire Jéricho », aurait affirmé Cromwell. Hugo situe donc son drame à ce moment charnière du protectorat de Cromwell, entre la constitution de mars et le refus de la couronne. Après cet épisode, Cromwell maintient encore une année son autorité mais son régime meurt avec lui de ses divisions internes.

Cette brève mise au point historique permet de réfléchir aux choix chronologiques de Hugo qui resserre en trois jours une action de plusieurs semaines. Hugo décrit cet instant de bascule parce qu'à ce moment précis, les ennemis de Cromwell surgissent de toutes parts, y compris de sa propre famille – aspect que Hugo traite en mettant en scène les femmes de la famille Cromwell et la désinvolture de Richard. Deux clans veulent la fin de Cromwell. D'un côté les Cavaliers, légitimistes, désireux de remettre sur le trône les Stuart en la personne de Charles II, en exil ; de l'autre les Têtes rondes, Puritains qui furent d'abord alliés de Cromwell durant la première Révolution, avant de reprocher au Lord Protecteur ses compromissions, sa tolérance religieuse. À l'acte II, le personnage de Carr dévoile à Cromwell la conjuration qui se prépare, non pour sauver le Lord Protecteur, mais parce qu'entre deux maux, Carr choisit le moindre et préfère un Cromwell à un Stuart – papiste de surcroît ! Sur le plan dramaturgique, la date fait donc jaillir les conflits ourdis de toutes parts. Cette situation isole le personnage du Lord Protecteur, en butte à différents clans ; Cromwell est un homme seul qui doit se défier de tous – on notera que le procédé qui consiste à isoler un personnage au pouvoir est un *leitmotiv* du théâtre hugolien : *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* sont également attaquées, alliances et mésalliances venant des différentes constituants de la société (aristocratie de cour, d'épée, hommes du peuple, religieux, artistes, etc.). Mais contrairement à *Lucrèce Borgia*, dont la fable est plus romancée que celle de *Cromwell*, le drame de 1827 se fonde sur une réalité historique plus nette : dans la dernière année de son règne, Cromwell est un chef d'état respecté mais menacé de toutes parts. Or Hugo met en scène la puissance de l'homme d'État dans la capacité à déjouer les complots. Mais il met aussi en scène les dissensions qui agitent l'Angleterre en cette année 1657. L'historique et le dramaturgique se rejoignent ainsi autour d'une notion clé au théâtre : le conflit.

Mais d'où vient réellement le danger et comment se manifeste-t-il d'un point de vue théâtral ? Hugo emprunte un chemin original en termes d'esthétique dramatique.

Divisions et comique

Le fil conducteur de la pièce, la conjuration, est traitée par la dérision et la menace qui pèse sur Cromwell, si sérieuse qu'elle soit, fait apparaître trois régimes esthétiques : comique, burlesque, grotesque. La conjuration est en effet très tôt désamorcée par l'inscription dans le projet sérieux d'un brouillage générique. La gravité attendue d'une conjuration tourne vite à la querelle d'égos et aux rixes d'intérêts individuels. Ainsi l'acte I débute dans un climat de mystère et de secret, mais on oublie rapidement qu'il s'agit de conspirer contre Cromwell : les deux clans présents, Cavaliers et Têtes rondes, ne cessent de s'invectiver ; dès lors, la crédibilité des pactes entre les chefs de clan, Ormond et Lambert, se délite. Leurs apartés dévoilent en effet des ambitions opposées. L'emploi de l'aparté dans la pièce vient d'ailleurs constamment briser l'apparente union sacrée. Ces effets de rupture dans le dialogue qui s'adressent au lecteur ou au spectateur signalent *théâtralement* les dissensions profondes des clans politiques en cette fin juin 1657.

Le hiatus est d'ailleurs également signifié par un art du contraste comique dans le langage. Les Puritains parlent la Bible couramment face aux Cavaliers qui prêchent le libertinage. Métaphores bibliques et eschatologiques rivalisent avec la poésie de cour de Davenant ou Rochester. Les « joutes de jactance » de l'acte I, très shakespeariennes, divertissent de l'objectif initial et le traitement du dialogue déséquilibré obère les chances de réussite de la conjuration. Psaume ou couplet, les formes d'expression divergentes sapent le projet. D'ailleurs cette dysharmonie est suggérée par la présence dans le même vers de la Tour de Londres et de la Tour de Babel (II, 12, p. 218) : comment une conjuration peut-elle réussir quand chacun parle une langue différente et sert des intérêts radicalement opposés ? Par delà ce jeu d'antagonisme, Hugo pose, je crois une question plus sérieuse. Une faction composée d'hommes aussi dissemblables est-elle viable ? Question politique et presque anthropologique qu'on pourrait analyser dans l'orbe de la Révolution française et de la Terreur. Mais plutôt que de traiter sérieusement cet imbroglio d'ennemis qui se haïssent entre eux, haine avérée historiquement, Hugo utilise des ressorts de la comédie pour construire un réseau d'inimitiés. D'une part il recourt à des situations farcesques : on boit beaucoup ; l'acte I, par exemple, est animé par l'esprit de beuverie : « Ils sont ensevelis dans l'appétit charnel », conclut Carr à la fin de la scène 7. Jeux de mots, lexique, rimes forment un véritable florilège, telles la conjonction de coordination « car » qui rime avec Carr ou les rimes en « -ite ». Chansons à boire, chansons spirituelles, romances, ballades, jalonnent le dialogue. Hugo souligne ensuite le contraste entre les apparences des uns et des autres, ce qui suscite moqueries et quolibets. Enfin, le lieu du rendez-vous, « l'auberge des trois grues » renvoie à l'univers de la comédie et du mélodrame. Les constantes références au déguisement théâtralistent l'action ; les Puritains désignent les Cavaliers par leur accoutrement qu'ils jugent ridicules, et inversement. Ce ne sont donc pas seulement les fous qui « carnavalisent » l'histoire, mais les propres protagonistes de l'Histoire qui se carnavalisent entre eux, traités par Hugo avec une fantaisie revigorante. On notera d'ailleurs que les actes I, II et III se referment sur une réplique cocasse ou burlesque : Richard Cromwell (acte I), Rochester (acte II), le bouffon

Trick à l'acte IV. En termes de quantité, la part la plus importante revient au grotesque, au burlesque.

Tous ces éléments empruntés à la comédie s'accompagnent de très nombreuses références métathéâtrales, comme si les personnages avaient eux-mêmes conscience de jouer un rôle dans la comédie de l'Histoire. *Cromwell* comporte maintes occurrences qui renvoient aux grands genres théâtraux que Hugo commente dans sa préface, la tragédie, la comédie et la tragi-comédie. Les ambitions avouées et secrètes de Cromwell, l'échec de ses rivaux, sont surdéterminées par les très nombreux jeux métathéâtraux, notamment grâce au personnage de Rochester, un don César de Bazan (*Ruy Blas*) avant l'heure. Le lexique est éloquent : « comédie », « tragédie », « tragi-comédie », « dénouement », « réplique », « costume », « jeu », « catastrophe ». Ainsi, Rochester commente sa situation en s'adressant à lui-même en ces termes :

Ça, commence, Wilmot, la tragi-comédie !
Dans la gueule du loup mets ta tête hardie,
Et porte pour ton roi, sans plainte, ce chapeau
Et ces chausses de drap qui t'écorchent la peau.
Tu vas revoir Francis ! (II, 14, p. 223)

Davenant, quant à lui, clôt la scène 12 de l'acte III en ces termes :

Wilmot est fou. Quelle est cette algarade ?
Avec la tragédie unir la mascarade ! (. 308)

On voit ici la parfaite application de l'union des genres dramatiques théorisée dans la préface du drame. Rochester, pris au piège de la ruse de Cromwell, constate que « c'est dur, de s'endormir, juste, à la catastrophe ! » (III, 16, p. 323). Enfin, Richard Cromwell analyse les péripéties en recourant au lexique théâtral : « ce dénouement est heureux sur ma foi » (IV, 6). Outre la dimension comique de ces répliques, on peut y lire une satire de l'histoire et des personnages historiques, un jeu qui met à distance – effet de distanciation ? – les événements. Comme les très nombreux apartés de la pièce, le métathéâtre fait rupture dans la représentation de l'histoire : en faisant rupture, il fait réfléchir le public.

Certes la menace qui plane sur *Cromwell* est commentée grâce à ces déflagrations métathéâtrales, mais Hugo n'en dépeint pas moins une réalité de l'Angleterre d'alors, c'est-à-dire une Angleterre de factions. Contrairement à Ludovic Vitet qui dans ses *Barricades* (scènes historiques, 1826) traite l'épisode de la Ligue avec la précision d'un horloger suisse et une certaine gravité, Hugo montre l'Angleterre de 1657 comme une vaste comédie, un jeu de dupes où les quiproquos rivalisent avec les apparences trompeuses. L'illusion dramatique, souvent brisée, révèle les failles de l'Histoire. En cela, Hugo applique en partie le souhait de Stendhal dans *Racine et Shakespeare* qui voulait que

la tragédie ressemblât à la pièce *Pinto, ou la Journée d'une conspiration* de Lemercier (1800), c'est-à-dire à une comédie historique.

À cet égard, le personnage de Richard Cromwell est un personnage passionnant. Le fils de Cromwell, d'abord considéré comme une pâle copie de son père, un raté, devient héroïque à la faveur d'un quiproquo. Il est représenté par Hugo sous les traits d'un histrion inconséquent, d'un drôle, d'un adolescent, alors qu'il a trente et un ans au moment de l'action, en 1657. Là encore, Hugo donne à lire le destin de ce personnage grâce aux ressorts de la comédie. Le lecteur est invité à comprendre Richard Cromwell à la lumière de la méprise comique. Aux actes I et II, il introduit lui-même un quiproquo, ignorant la réalité des événements qui se trament ou l'identité de son interlocuteur. Le fils est l'avers de la médaille, il est la face grotesque d'Olivier Cromwell, malgré le retournement pathétique et la reconnaissance du IV^e acte. On peut penser que Victor Hugo s'est souvenu du héros de *Cleveland* de l'Abbé Prévost, roman qui relate les mésaventures cocasses et pathétiques de Cleveland, un bâtard de Cromwell : l'absence de continuité des qualités du père dans son fils est frappante chez l'abbé Prévost comme chez Hugo et pour la signifier, les deux auteurs utilisent le comique, le burlesque et le pathétique.

Si ce constat de non hérédité s'applique aux Cromwell, pourquoi ne s'appliquerait-elle pas aux Stuart ? Dans le drame, le fils est moins bon que le père, et Charles II est déconsidéré par rapport à Charles I^{er}, à commencer par Cromwell qui souligne le courage et les qualités du roi qu'il a envoyé à l'échafaud. Grâce à cette présence constante du comique, des jeux métathéâtraux, Hugo humanise aussi les grands de ce monde, à commencer par les Cromwell, père et fils. Il ne s'agit sans doute pas pour Hugo de mettre en lumière une vérité historique ou psychologique, mais plutôt d'expérimenter un régime de représentation poétique (comique/tragique) qui permet d'accéder à une vérité supérieure à la véracité historique : l'interrogation morale qui découle de la représentation du pouvoir.

Les théâtres de Cromwell

La théâtralité comique ne disparaît jamais tout à fait de l'intrigue, y compris dans les moments de suspens plus marqués, ou les moments qu'on pourrait considérer comme sérieux ou graves. À l'acte IV, par exemple, toute l'action nocturne est soumise au regard des quatre fous, spectateurs installés commentent la mise en scène de l'histoire. Le Cromwell de Hugo est bon acteur et bon metteur en scène. Pendant la séquence où les conjurés pénètrent au Palais (acte IV), Olivier Cromwell est en effet le grand marionnettiste : il manipule les uns et les autres selon son plan, à l'exception de son fils qui introduit dans l'intrigue un coup de théâtre et une forme d'ironie dramatique. Aux IV^e et V^e actes, Cromwell change de rôle. D'abord sentinelle, il devient presque roi. Dans les deux cas, le déguisement comique ou tragique constitue un moment de révélation. Comme don Carlos dans *Hernani*, Cromwell doit jouer un rôle de comédie pour accéder au tragique et au sublime de sa condition, comme si Hugo voulait montrer que sous l'apparente fantaisie du déguisement, les ressorts de la comédie conduisent toujours les

Grands à une transformation profonde. En somme Hugo représente Cromwell en militaire dégradé (puisqu'il est chef militaire du royaume et joue le rôle d'un médiocre soldat) puis en chef suprême, le faisant ainsi passer d'une comédie de garnison à une tragédie royale. Le déguisement de comédie ou de mélodrame constituerait donc une médiation générique qui permet au personnage d'accéder à la conscience de lui-même.

Le déguisement comique trouve d'ailleurs un pendant scénographique magistral dans *Cromwell*. Dans le théâtre historique de Hugo, la morale n'est pas seulement dans les mots. Charles I^{er} est un mort encombrant, certes, mais Hugo ne se contente pas d'évoquer dans le dialogue le roi décapité, il en scénographie la présence. Les décors sont tous imprégnés de la mémoire des Stuart : pièces, meuble, espaces publics, privés et jusqu'à la chambre que Cromwell détourne ironiquement pour mieux tourner en dérision ses ennemis.

CROMWELL.

Est-ce là, Cromwell, ce qu'il te faut ?

L'échafaud! – Oui, d'horreur ce seul mot me pénètre !

J'ai la tête brûlante. – Ouvrons cette fenêtre.

Il s'approche de la croisée de Charles I^{er}.

L'air libre, le soleil, chasseront mon ennui.

LORD ROCHESTER.

Il ne se gêne pas ! on le dirait chez lui.

Cromwell cherche à ouvrir la croisée ; elle résiste.

CROMWELL, *redoublant d'efforts.*

On l'ouvre rarement. – La serrure est rouillée...

Reculant tout à coup d'un air d'horreur.

C'est du sang de Stuart la fenêtre souillée !

Oui, c'est de là qu'il prit son essor vers les cieux ! –

Il revient pensif sur le devant du théâtre.

Si j'étais roi, peut-être elle s'ouvrirait mieux !

LORD ROCHESTER.

Pas dégoûté ! (II, 15, p. 226)

La réplique de Rochester est suggestive, qui juge l'usurpateur à la manière dont il investit un lieu qui ne lui appartient pas. Le décor, dans *Cromwell*, porte la mémoire visuelle des personnages et la morale de l'Histoire : les êtres continuent à vivre dans les espaces, quels que soient les régimes qui se succèdent. Cet élément de représentation rappelle la formule ironique de Musset dans *La Confession d'un enfant du siècle*, commentant le retour des Bourbons en 1815 : « Le roi de France était sur son trône, regardant çà et là s'il ne voyait pas une abeille dans ses tapisseries » (première partie, chapitre II). Cromwell voit tous les emblèmes de la royauté se déployer autour de lui, comme autant de repoussoirs et de tentations. La scénographie n'est donc pas tridimensionnelle, mais quadridimensionnelle, la quatrième dimension étant celle de Charles I^{er}, partout présent dans les lieux traversés.

L'obsession royale est à nouveau magistralement scénographiée dans le dernier acte, dont plusieurs scènes constituent la *répétition* du cérémonial de l'exécution de Charles I^{er}. La mise en place du trône est constamment comparée à la préparation d'une représentation théâtrale : « le théâtre est dressé », commente Milton (V, 8) ; les ouvriers sont des régisseurs qui installent littéralement un décor sur la scène. Mais là où Hugo se montre original, c'est dans le traitement théâtral de la cérémonie du couronnement. Celle-ci suit un déroulement similaire au rituel de la mise à mort. La présence d'un peuple voyeur, dont les clameurs et les mouvements dramatisent la situation, contribue à rappeler la décollation du roi ; le rythme de la scène est marqué par « *Un grand bruit de cloches qui éclate au dehors. Des coups de canon lointains s'y mêlent à intervalles égaux* », (didascalies de la scène 11). On retrouve ici un schéma très proche de celui de *Marie Tudor*, dont le dénouement est scandé par des coups de canon. Enfin, dans la scène du cortège, avant l'apparition de Cromwell, Hugo utilise la téichoscopie pour décrire le trajet qui mène Cromwell au trône : toutes les précisions fournies par la foule peuvent s'appliquer à un cortège de condamné. Comme c'est la pratique lors des exécutions publiques, « des balcons se sont loués cher » (V, 11). On suit ainsi le cortège et la foule fait explicitement le lien entre le trajet de Cromwell et celui que fit, neuf ans plus tôt, Charles I^{er}. L'emploi de la succession d'actions au présent (p. 445) actualise la puissance fascinante du spectacle, jusqu'à l'huissier en noir qui « paraît » sur le seuil, toute la cérémonie a des accents de deuil. Et Cromwell également vêtu de deuil constate, toujours lucide :

Oui, ce peuple innombrable, heureux, ivre d'amour,
Qui de mon haut destin semble un puissant complice,
N'applaudirait pas moins si j'allais au supplice. (V, 12, p. 447)

Grâce à ce système dramaturgique, Hugo confère une signification picturale à ce que le dialogue n'a cessé de prophétiser : la proximité de l'échafaud et du trône. Spectre et Sceptre de Charles I^{er} ramènent constamment le lecteur à l'acte fondateur et terrible du régicide, en recourant au théâtre dans le théâtre, avec pour Cromwell la conscience de jouer un rôle sur le grand théâtre du monde. La morale de l'Histoire est dans sa mise en spectacle, et sur ce point, Goethe avait raison de croire en la valeur théâtrale de la pièce, prophétisant son importance dans l'histoire de la littérature occidentale :

Il en est des révolutions littéraires comme des révolutions politiques ; on va tour à tour en avant et en arrière, et, cependant, peu à peu, on avance de quelques pas. Victor Hugo est un de ces jeunes indépendants, qui, avec toute leur indocilité, finiront un jour par recevoir un enseignement de leurs propres travaux et de leur propre expérience. Il a dépensé un beau talent à écrire un grand drame historique qui ne peut se jouer ; son *Cromwell* montre des qualités d'une grande valeur. Il met là en discussion bien des questions sur lesquelles l'accord se fera plus tard. (*Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie*, t. II, Paris, Charpentier, 1863, p. 361).

Conclusion

L'illustration de *Cromwell* évoquée en introduction à cette brève étude offre une réponse à la morale de l'Histoire : c'est parce qu'il a touché de trop près les cieux de la royauté que Cromwell, cet Icare républicain, est tombé, emportant avec lui tout un idéal politique. C'est du moins ce que suggère le fervent républicain Armand Carrel dans un essai qui paraît peu avant *Cromwell* et qui loue les mérites du protecteur : *Histoire de la contre révolution en Angleterre sous Charles II et Jacques I^{er}*. Sans être roi, Cromwell a rêvé d'être roi, et c'est déjà bien trop grand péché d'orgueil pour un puritain. Hugo, au terme de *Cromwell*, nous laisse donc en suspens entre le trône et l'échafaud. Après la chute de Richard Cromwell, en avril 1659, Charles II Stuart sera couronné. Cette restauration s'accompagne d'une épuration sanglante des partisans de Cromwell, mais aussi d'une série d'actions symboliques à valeur exemplaire. Olivier Cromwell est exhumé et le 30 janvier 1661 subit une décapitation posthume, manière d'avertissement pour ceux qui tenteraient de couper la tête des rois ou des reines. Hugo ne montre pas toutes ces horreurs de l'Histoire dans *Cromwell*. Mais le temps viendra pour le poète de franchir le Rubicon et de représenter bien des terreurs dont l'Homme est capable. À cet égard, *Cromwell* est une *preparatio mortis* de l'Histoire³.

Bibliographie sélective

Le Théâtre français du XIX^e siècle, Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette dir., Paris, L'Avant-scène, 2008.

Franck Laurent, *Victor Hugo : Espace et Politique – Jusqu'à l'exil*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

– « La guerre civile ? qu'est-ce à dire ? Est-ce qu'il y a une guerre étrangère ? » communication au colloque interdisciplinaire « Hugo et la guerre », organisé par l'Equipe de Recherches sur les textes et la

³ Il faudrait rappeler tout l'intérêt du débat théologique de *Cromwell*, intrinsèquement lié à la question de la légitimité. Hugo traite avec dérision les Têtes rondes, mais ils existent sur le plan idéologique. La grâce qu'il accorde aux conjurés ne le sauve pas, ou seulement momentanément. Il ne me semble pas de la même nature que celle d'Auguste dans *Cinna* : Auguste et Cromwell vouent un culte au pouvoir mais n'ont pas le même Dieu. Et la grâce qu'ils accordent a des destinataires bien différents. La grâce n'est pas perçue de la même manière par un Carr ou un Ormond. Et surtout, c'est oublier que la grâce de Cromwell intervient dans une pièce composite, riche de ses intertextes comiques. C'est l'un des points auquel je vous invite à réfléchir.

civilisation du XIX^{ème} siècle (Groupe Hugo), dir. Claude Millet, université Paris VII, juin 2002. Dans *Hugo et la guerre*, Maisonneuve et Larose, 2002, pp.133-156.

Sylvain Ledda, *Des Feux dans l'ombre. La Représentation de la mort sur la scène romantique*, Paris, Champion, 2009.

Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, « Points Essais », 2001 [rééd. 2012].

De Florence Naugrette, on lira avec profit les articles suivants :

- Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Hugo », actes du colloque *Jeux et enjeux du théâtre classique aux XIX^e et XX^e siècles*, organisé par le Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre de Paris IV-Sorbonne, (s.l.d. Georges Forestier) les 2-3 mars 2001, *Littératures classiques*, n°48, 2003.
- « Publier *Cromwell* et sa Préface : une provocation fondatrice », actes du colloque de Grenoble *Impossibles Théâtres*, s.l.d. Jean-François Louette et Bertrand Vibert, Chambéry, Éditions Comp'Act, 2004.
- « Hugo romantique ou brechtien ? Le XX^e siècle découvre le *Théâtre en Liberté* », séminaire de Catherine Volpillac *Œuvres majeures, œuvres mineures*, Lyon, ENS Éditions, 2005.
- « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue Internationale de Philosophie*, Presses Universitaires de France, vol. 65, n° 255, 1^{er} trimestre 2011.
- « Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo » <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/01-03-31naugrette.htm>

Sylviane Robardey-Eppstein, *La Constellation de Thespis. Présence du théâtre et dimension métathéâtrale dans l'œuvre dramatique de Victor Hugo*, Studia Romanica Upsaliensia no69, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 2004.