

Le sublime dans *Cromwell*

Type selon le *Dictionnaire de l'académie française* de 1832-1835 signifie symbole dans les lectures figurales de la Bible mais aussi, et c'est l'acception qui nous intéresse, « Modèle, figure originale. Dans ce sens, il est du style didactique. *Selon les platoniciens, les idées de Dieu sont les types de toutes les choses créées. Le type du beau.* » Hugo dans la Préface de *Cromwell* ramène ces archétypes à deux, le sublime et le grotesque, et il en fait les idées non pas de Dieu mais de la nature elle-même, de la nature créatrice, naturante et non naturée. À partir de ces figures originaires, la nature crée sans fin les êtres, et c'est avec ces figures primitives que la modernité – ère chrétienne et nouveau régime littéraire, romantisme – réinvente l'art, la poésie. L'imitation de la nature n'est ainsi que secondairement *mimésis* : elle est d'abord *poiésis*, en cela que, dérivant toutes leurs créations de ces deux modèles que sont le sublime et le grotesque, les génies modernes reproduisent le mouvement créateur de la nature elle-même. Ou plutôt ses deux forces contraires, antagonistes, qui la divisent entre ombre et lumière.

Or entre ces deux forces, nul équilibre, car seul le grotesque est défini à proprement parler comme *élément générateur* (p.77)¹, principe dynamique, tandis que le sublime se fige en un modèle statique. Et cela pour deux raisons. La première tient au fait que le sublime et le grotesque entrent dans un récit, récit qui configure le grotesque en sujet de l'histoire, non seulement manifestation mais acteur² du changement, du *nouveau*, tandis que le sublime *est* toujours déjà là, et ne se transforme que par réaction au choc qu'il subit en étant corrélé à son contraire. La seconde raison tient précisément à la logique même de la figure qui unit ces deux pôles de la création que sont le sublime et le grotesque, l'antithèse, et à ce que Baudelaire, dans le *Salon de 1846*, appellera à propos de Victor Hugo « les tricheries de l'apposition ». « Tricheries de l'apposition » qui en l'occurrence font de chaque terme apposé, ou plutôt de chaque antithèse juxtaposée à celle du grotesque et du sublime une manifestation, un phénomène générée par celle-ci, et/ou son équivalent, et/ou sa métaphore. Le grotesque étant associé au laid, au mal, au corps, à la bête (c'est-à-dire au démoniaque et à la bestialité), à l'ombre, du coup le sublime se voit reversé dans un ordre apollinien qui l'unit dans sa lumière au beau, au bien, à l'âme, à l'ange. Dans ces séries appositives, l'association qui prévaut toujours est celle du grotesque et du laid, du sublime et du beau, au point que parfois l'ordre des appositions s'inverse, laideur et beauté devenant les types de l'antithèse originaires qui produit toutes les autres, celle du grotesque et du sublime comprise. Toutes les forces disproportionnées à l'homme, disruptives, chaotiques, négatives sont alors absorbées par le grotesque, laissant le sublime dans l'ordre pacifié du beau : à lui, les harmonies à la mesure de l'oreille humaine ; au laid, au grotesque, l'approche d'une harmonie inhumaine, qui entraîne

¹ Notre édition de référence est celle fournie par Anne Ubersfeld en 1968 pour les éditions Garnier-Flammarion.

² Le nombre de verbes d'action dont le grotesque est le sujet est considérable.

l'art dans un mouvement asymptotique, par définition inachevé, vers l'infini, l'inconnu, l'inconnu qui dans son inhumanité est *ou* divin *ou* bestial, le *ou* de l'alternative affolante pouvant se substituer *in fine* au *et* de l'antithèse de l'ange et de la bête, comme horizon de la seule création grotesque, de la seule laideur.

La logique contrastive de l'antithèse, élaborée dans le cadre de cette esthétique du grotesque, conduit donc Hugo à une définition qu'on pourrait dire ultra-classique du sublime, plus classique que ne l'est celle du plus classique des classiques, Boileau, le détesté Boileau, pour qui le sublime était, je reprends une expression de Baldine Saint-Girons, le «superlatif du beau»³ : son passage à la limite, jusqu'au point où il cesserait d'être un ordre à la mesure de l'homme. Rien de comparable à cette prise de risque du sublime dans la Préface de *Cromwell*, du fait de cette identification du sublime au beau et du beau à une harmonie proportionnée aux sens humains.

Le sublime noir de la démesure, de la monstruosité, du chaos, sublime noir que Burke, dès 1757, avait clairement situé à l'opposé du beau, se trouve ainsi inversé intégralement dans le grotesque. Dans ces conditions, on comprend pourquoi les grands modèles des esthétiques du sublime noir – Dante, Shakespeare, Michel-Ange, Milton⁴ – ne sont jamais convoqués comme tels dans la Préface de *Cromwell* : Shakespeare et Michel-Ange y figurent l'union du sublime et du grotesque, Dante et Milton le « caractère » dramatique de la poésie moderne, même lorsqu'elle prend une forme épique. De même n'est jamais évoquée cette autre manifestation du sublime irréductible à la beauté apollinienne qui marque également de son empreinte Dante et d'abord la Bible : le « sublime en contraste » que décrit Chateaubriand dans *Génie du christianisme*, « sublime en contraste » que définissent le mélange des styles (à l'opposé du *style sublime*, uniformément élevé), l'alliance dans la représentation de l'idéal et du monde de la matérialité familière, concrète, et enfin (je cite une nouvelle fois Baldine Saint-Girons⁵) « l'exaspération du contraste entre la créature et le créateur ». Le sublime de la Préface est lumière et effacement de ces tensions dans l'unité de la beauté.

Son association à la tragédie pourrait faire revenir en lui, par la terreur, la menace des énergies disruptives, comme le suggère le premier terme du sobriquet que la Préface donne à Cromwell, Tibère-Dandin. Mais la terreur et le crime tragiques ne sont évoqués qu'en passant, minorés dans leur intensité par comparaison à l'horreur que crée le grotesque (horreur démoniaque des romans d'Ann Radcliffe, mais aussi horreur sacrée de la poésie virgilienne), et comme neutralisés par l'association du sublime et de la tragédie dans des séries d'appositions qui les unissent au bien. Cette union du sublime, de la tragédie et du bien infléchit le sublime d'un idéal esthétique à un idéal moral, celui de la grandeur, de l'enthousiasme, du dépassement de soi, qui font des hommes des héros, sublime moral dont (comme tout le monde de Boileau à Stendhal en passant par Germaine de Staël) Hugo voit chez Corneille les plus puissantes manifestations. Le sublime n'est pas l'énorme, mais le

³ Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.

⁴ Sur les modèles du sublime noir à l'époque de la Préface de *Cromwell*, voir Michel Crouzet, *La Poétique de Stendhal. Forme et société. Le sublime. Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, 1983, p. 173 sqq.

⁵ Baldine Saint-Girons, *op.cit.*, p. 60.

grand, que sa mise à l'épreuve par le contact avec la difformité polymorphe du grotesque rend non pas immense, mais très grand, et comme plus pur, dit Hugo, dans son unité⁶.

*

La pièce elle-même défait cette unité en actualisant *des* sublimes. De manière très mineure, le sublime amoureux, remarquablement absent de la Préface de *Cromwell*, apparaît dans la déclaration d'amour de Rochester à Francis (« J'eusse franchi l'Asie au bruit de vos appas » (III, 8)), mais il est d'emblée parasité par les distorsions parodiques du grotesque (Rochester se vante en aparté de paraphraser la déclaration d'Ibrahim, le héros turc d'un roman des Scudéry, ce qui explique l'Asie, non l'équivoque burlesque du « bruit » des appas) et par le comique de la situation d'énonciation (Rochester prononce ce beau discours en habit de chapelain)⁷. La dérision vise d'ailleurs plus que le sublime la préciosité (trait d'époque et reflet dans le passé du « bon goût » à la mode de 1827) : le sublime amoureux n'affleure que pour être immédiatement englouti par le grotesque. Tout autre est l'expansion du sublime de la grandeur héroïque, parce qu'il est un des deux aspects de Tibère-Dandin, mais aussi à la fois le style et l'éthos des Cavaliers lorsque ceux-ci ne s'adonnent pas à la préciosité galante : la confrontation de Lord Ormond et de Lord Broghill à l'acte I scène 1, est, à quelque dissonances familières près, un dialogue cornélien ; l'altercation entre le même Lord Ormond et Rochester à l'acte I, scène 4 rejoue celle de don Diègue et du Cid (« Mylord, vous n'êtes pas mon père... À vos discours / Vos cheveux gris pourraient porter un vain secours. / Votre parole est jeune, et nous fait du même âge. / Vous me rendrez, pardieu, raison de cet outrage ! »). Enfin le sublime noir, évincé on l'a vu de la Préface de *Cromwell* qui projette sa négativité dans le grotesque, réapparaît à la faveur de la couleur locale (que la Préface et ses notes associaient au grotesque) dans les discours du Juif Manassé et des Puritains. Et ces discours reprennent les caractéristiques du « style en contraste » de la Bible, que les cavaliers associent à la double référence d'Ézéchiel et de l'Apocalypse, et le lecteur de 1827 à la vogue déjà ancienne de la poésie sacrée d'inspiration biblique⁸.

Le drame fait ainsi du sublime une force protéiforme, là où la Préface insiste sur sa lumineuse unité. Comme la Préface cette fois, il multiplie les modes de confrontation et d'union du sublime et du grotesque, les variations de la figure primordiale que constitue leur antithèse, dans la nature et surtout, du moins pour ce qui est du drame *Cromwell*, dans l'histoire : déconstruction burlesque⁹; mais aussi interruption brutale du sublime par le

⁶ « Et il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique » (p. 72).

⁷ Lors de la discussion, Franck Laurent a fait remarquer que *Cromwell* « manquait de femmes », et d'une belle fable amoureuse. Cela tient sans doute en partie à la difficulté qu'il y avait à imaginer le héros de la pièce en amoureux. Le choix de Cromwell a des incidences sur le sublime dans le drame et dans sa Préface, où la virilité héroïque ne s'affirme pas dans l'amour (si Cromwell est « *homo et vir* » (p. 100), l'amour, ou ce qui en tient lieu pour lui, concerne le premier terme, non le second de cette antithèse).

⁸ Hugo l'y aide, en faisant dire à Carr à l'acte II scène 11 qu'il a « pendu [sa] harpe à la branche des saules », ce qui fait beaucoup de motifs romantiques dégradés en clichés à la date de 1827 pour un seul vers et un seul homme. Le drame comme sa Préface fane tout autant que le classicisme contemporain le romantisme, qu'il faut réinventer en radicalisant ses ruptures. Rappelons qu'en 1827, *Génie du christianisme* a vingt-cinq ans, comme Hugo.

⁹ Le style élevé du sublime héroïque et le « style en contraste » du sublime visionnaire sont déconstruits de la même façon, l'un par Rochester à l'acte I, scène 4, l'autre par Waller à l'acte II, scène VIII, à savoir par une

grotesque (la chanson de Rochester qui suspend le dialogue cornélien d'Ormond et Borghill à l'acte I scène II; le « Ah ! mon Dieu ! C'est ma femme ! » par lequel Cromwell met fin à sa toute impériale conférence diplomatique à l'acte II scène 3; le « Avez-vous fini ? » du même Cromwell qui tente d'endiguer l'éloquence de Carr à l'acte V scène 14) ; mélange affiché des genres (Davenant, auteur de tragi-comédies, s'en offusque à l'acte III scène 13 : « Wilmot est fou. Quelle est cette algarade ? / Avec la tragédie unir la mascarade ! ») ; enfin et surtout parasitage permanent du grotesque : le grotesque se projette ainsi d'emblée dans l'espace qui entoure le dialogue sublime de la première scène, l'auberge des Trois Grues, parce que l'auberge introduit le monde des bombances et ripailles du grotesque carnavalesque en lieu et place des fastes du palais de tragédie, et parce que les Trois Grues programment le destin des conjurés et de Cromwell (ils feront le « pied de grue », comme Sir William Murray à l'acte IV scène 4 (p. 364). Les Trois Grues, en même temps qu'elles suggèrent que les conjurés seront les niais de l'histoire, annoncent ainsi le fait qu'une fois dénoué l'imbroglie des quatre principaux fils de l'action (le coup d'état de Cromwell, la conspiration des puritains, celle des cavaliers et les aventures amoureuses de Rochester), il apparaîtra qu'*il ne s'est rien passé*¹⁰. Et lorsque cette machine à faire le vide qu'est le grotesque ne se projette pas dans l'espace ou dans la situation d'énonciation, c'est dans le discours lui-même qu'elle travaille, faisant à tout instant franchir aux personnages le « pas » qui sépare, selon le mot de Napoléon que cite la Préface, le sublime du ridicule.

*

Ce mouvement constant de précipitation du sublime vers le grotesque a dans la pièce un moteur dont la Préface ne parle pas, sinon à travers la catégorie abstraite du mal : ce moteur, c'est l'argent, ou l'or si vous préférez, dont la chanson de Trick à l'acte III scène 1 fait le premier trait caractéristique de ce « siècle bizarre ! / [où] Job et Lazare / D'or sont cousus ». Tout s'achète dans *Cromwell* : l'amour (Rochester soudoie généreusement dame Guggligoy, qui prétendra bien l'épouser à l'acte III scène 12, ayant « en très-bon or / deux cents vieux jacobus qui sont tout neufs encor ! ») comme la politique (Manassé, dit Cromwell à l'acte II scène 6 voit tout à travers son coffre-fort ; Cromwell, recevant de la reine de Suède une couronne se demande si elle est « de bon or » (II, 2); tel marchand est mécontent de son gouvernement parce qu'il ne vend rien (V, 9) et les ouvriers de Barebone, qui profite sur leur dos du couronnement de Cromwell (V, 2); la force des cavaliers sur les têtes-rondes, c'est qu'ils ont de l'argent, et que les puritains en sont insatiables, etc. etc.). Même le rire des fous est monnayé, comme le rappelle Giraff à Gramadoch à l'acte III scène I : « Qui sommes-nous

condensation qui révèle l'incohérence des réseaux analogiques, la déconnexion du langage et de la nature, ou *réel* – Rochester à Davenant : « Cromwell à la fois *chêne* et *renard* ! C'est très beau. / Un renard *poignardé* ! – vous êtes le flambeau / Du Pinde anglais » ; Waller à Carr : « Ainsi nous avons tous cet honneur sans rival / D'être des basilics qui mangent du cheval. » Le conflit politique dans *Cromwell* a pour caractéristique de se doubler d'un conflit stylistique, d'une guerre des langages à travers laquelle la lutte contre les pompes de la circonlocution et de la périphrase, amorcée dans la Préface, se poursuit, à moins qu'il ne faille dire qu'elle s'engage ici, si on lit la pièce avant son texte programmatique.

¹⁰ L'exécution de Syndercomb ne compte pas ; ou plutôt si : « C'est toujours un de moins » dit Cromwell en aparté (p. 478) : le grotesque macabre l'emporte jusque dans la clémence sublime *et* histrionnée du Protecteur à la fin. L'avant-dernière réplique de la pièce, prononcée bas par Overton à Milton, souligne le paradoxe grotesque *et* sublime de l'action de *Cromwell* : action nulle, suspendue au moment de son accomplissement, et pourtant transformatrice (« Nos efforts n'ont servi qu'à le placer plus haut »).

pour Noll ? Restons dans notre sphère. / Il nous prend, et pourrait même mieux nous payer, / Non pour garder ses jours, mais pour les égayer. » L'argent est ainsi dans la pièce le principal vecteur de l'énergie sublime en grotesque. À la scène 3 de l'acte V, le discours de Barebone, ce « Jérémie de boutique », dérape de manière spectaculaire du sublime de la tragédie à la comédie en considérant les coussins du trône, qui sont couverts d'un « Velours qu'[il a] payé cinq piastres la vara ». À partir de ce calcul, Barebone est à proprement parler retourné : c'est lui qui sauve Cromwell en l'avertissant de la conjuration qui le menace, c'est à cause de lui que la « destinée [de Cromwell] rate », que la tragédie, *escamotée*, n'a pas lieu.

À dire vrai, bien des fils de l'imbroglio à la Beaumarchais qui constitue l'action de *Cromwell* préparent ce ratage, programmée d'entrée de jeu, et pas seulement par les Trois Grues tutélaires de l'acte I : le lecteur/spectateur ne comprend-il pas très vite que l'alliance entre les cavaliers et les têtes-rondes n'est que de façade, divisant l'opposition à Cromwell en deux directions contraires ? Ne sait-il pas dès le premier acte que Lambert, le chef de la conspiration puritaine, est un pleutre et que Rochester, sur qui repose pratiquement la conspiration des cavaliers, est un écerelé ? Mais ne comprend-il pas aussi très vite que l'action de Cromwell lui-même, le régicide, l'usurpateur, l'ex-brasseur de cidre qui se prépare à être roi, ne peut conduire, comme le dira Barebone à l'acte V scène 3, qu'à une parodie de sacre¹¹, et qu'en réalité elle est impossible, sauf à revenir à une négation de soi, ce que comprend finalement Cromwell en *escamotant* selon le mot de Wildman à la scène 12 de l'acte V, la tragédie ? L'action tragique est dans *Cromwell* de part en part grotesque, et c'est par erreur que Davenant peut reprocher à Rochester d'unir la mascarade à la tragédie, comme si leur action commune relevait de ce genre sublime, de même que c'est par erreur que Cromwell peut croire qu'avec son inoffensif freluquet de fils peut se rejouer la grande tragédie du parricide. Les genres dans *Cromwell* sont comme dans la Préface des formes-sens, des points d'optique à travers lesquels les hommes mettent en perspective, configurent le monde dans lequel ils vivent, et l'expérience qu'ils font de ce monde. Mais ces points

¹¹ *Cromwell* est ainsi, de manière évidente et complexe à la fois, une sorte d'histoire contrefactuelle du 18 Brumaire et du Sacre de Napoléon. Le drame de 1827, comme « L'Expiation » des *Châtiments* de 1853, suggère que le crime impardonnable de Napoléon est le coup d'état du 18 Brumaire (la confiscation de la légitimité populaire par l'auto-sacralisation du coup d'état), beaucoup plus que la violente coercition à l'intérieur ou les atrocités commises aux marges de l'empire (en Irlande en particulier pour Cromwell, en Espagne, en Italie pour Napoléon). À ceci près (qui est énorme) que la Révolution dans « L'Expiation » est le point de départ de l'épopée napoléonienne, trahie par le 18 Brumaire, tandis que la tentative de coup d'état de Cromwell et ses rêves de couronne sont comme la résultante aporétique de son régicide.

Sur *Cromwell* politique, voir l'introduction d'Anne Ubersfeld à *Cromwell* dans l'édition de référence ainsi que Franck Laurent, « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo » paru dans le n°100 de la revue *Romantisme* et consultable sur le site du « Groupe Hugo » http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/textes_et_documents/laurent_grand_homme.pdf. De manière sous-jacente, on peut lire aussi dans la fable de *Cromwell* une image inversée du règne de Charles X (cf. Guy Rosa, « Entre *Cromwell* et sa préface : du grand homme au génie », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1981). Règne commencé par une parodie de sacre (voir sur ce point non l'ode commanditée au jeune poète légitimiste mais les témoignages par exemple de Chateaubriand dans *Mémoires d'outre-tombe* et de Sand dans *Histoire de ma vie*), règne qui subit la double opposition des ultras (les cavaliers sont des émigrés de retour) et des républicains (associés à l'époque de la Restauration, du fait de leur éthos puritain, au jansénisme, au protestantisme, au quakerisme...), double opposition qui conduisit parfois à d'improbables alliances. Cette superposition des figures de Cromwell, de Robespierre, de Napoléon et sans doute de Charles X dit combien la fable de *Cromwell* est un théorème (pour emprunter le terme qu'employait Vitez à propos de ses mises en scène d'*Électre*) destiné à penser la crise de la légitimité de la souveraineté à l'ère des révolutions, ère qu'en France la Restauration n'aurait pas fermée.

d'optique, du moins s'agissant du genre sublime qu'est la tragédie, sont en réalité des illusions d'optique : Davenant, Cromwell fantasment qu'ils sont des personnages de tragédie, quand tout dit que l'action tragique va *rater*. Les fous, qui ont l'avantage sur les autres personnages de se cantonner dans la position inactive de spectateurs, ont raison : la tragédie n'est qu'un point de vue partiel et erroné sur l'action en jeu. Dans leur perspective, cette action n'est qu'une comédie, ou un « drame » (IV, 2) mais, au mieux, un « drame sot » (IV,2) ou un « drame fantasque »¹² (IV,8).

Or la perspective comique est tout aussi illusoire, et l'action comique va être elle aussi *escamotée*. Cromwell ne rejoue pas la comédie de *Georges Dandin* (au reste, la plus tragique des comédies de Molière), et la destinée de Rochester *rate* (voir Préface, p. 101). Sa destinée, c'est d'être le jeune premier d'une comédie de Molière, de faire triompher son amour pour Francis Cromwell à la barbe de son barbon de père. Son barbon de père qu'au reste il veut enlever (c'est son rôle dans la tragédie politique), sans que jamais ne l'inquiète un seul instant l'incongruité d'un tel dérapage de l'intrigue de comédie (un jeune amoureux qui va chez sa belle non pour l'enlever, mais pour enlever son père), pas plus que ne l'inquiète l'incompatibilité des deux actions dont il est le héros (la conjuration et l'entreprise de séduction), ne serait-ce que pour se demander si Francis trouvera beau sinon l'assassin, du moins le kidnappeur de papa. Rochester est un Cid à tête d'oiseau, qui croit à tort que tout n'est que comédie (III, 16). À tort, et imprudemment : car il oublie que la « machine paradisiaque » de la comédie, pour reprendre les termes de Michel Deguy à propos de Marivaux, est une « machine matrimoniale ». Or mariage, on le sait, il y aura, ou du moins Rochester est-il menacé d'épouser dame Guggligoy¹³, et Davenant ne se fait pas faute de lui rappeler que le mariage constitue le dénouement *ad hoc* de toute bonne comédie (III, 12). Mais cette comédie, tout comme la tragédie de Cromwell, est pour reprendre le mot de Wildman *escamotée*. Elle est escamotée non pas par son héros lui-même, comme l'est la tragédie de Cromwell, mais par Francis, la jeune première qui ne tient pas son rôle d'amoureuse : pas un seul instant elle ne voit dans Rochefort autre chose qu'un chapelain qui a perdu la tête, et que, par un tour de passe-passe, d'escamoteuse, elle entend marier à sa duègne, sa vieille duègne, quand on sait l'importance dans les comédies de Molière de la bonne séparation des générations, que scelle à la fin de la plupart de ses pièces le mariage des jeunes gens. La machine paradisiaque de la comédie, comme la machine infernale de la tragédie, est dès le départ détraquée, et vouée à la destruction.

« Est-ce triste ou bouffon ? » s'interroge Rochester face à la perspective d'épouser dame Guggligoy. Le lecteur-spectateur connaît la réponse : c'est bouffon. La comédie, genre attaché dans la Préface de *Cromwell* au grotesque, implose de l'intérieur, sous la pression du grotesque, de la bonne farce que joue Francis à Rochester. C'est dire d'une part que la comédie n'est pas un équivalent du grotesque, mais une de ses manifestations elle-même soumise à son énergie destructrice. C'est dire aussi que le ratage de la tragédie ne vaut pas

¹² Le fantasque résulte de la fusion de l'irréalité et du comique.

¹³ Gérard Oury s'en souviendra en 1971 dans *La Folie des grandeurs*, en faisant courir le même danger à Ruy Blas (Yves Montand) poursuivi par la duègne de la reine, dite « la vieille » (Alice Sapritch)

comme triomphe de la comédie – et la comédie de Rochester n'est qu'un fil secondaire de l'action, dont l'*embrouille* est dénouée à l'acte IV d'une pièce qui en compte cinq.

*

Il est par conséquent impossible de voir dans le rabattement de la tragédie en comédie le principe structurel du drame, ce qui nous amène à ne pas voir dans le seul mouvement précipité de chute du sublime en grotesque, c'est-à-dire dans la seule désublimation, l'unique articulation du sublime et du grotesque dans la pièce. Et effectivement le mouvement inverse existe. Il se manifeste d'abord par éclairs, éclats de voix, comme dans l'altercation cornélienne de Rochester et d'Ormond, ou plus longuement dans le discours du juif Manassé à l'acte III, scène 17, banquier grotesque transfiguré en « roi du sombre royaume ». Cette transfiguration est fragile, et le sublime en contraste de son discours fait vite place au grotesque de sa chanson, ramenant sa vision prophétique aux pratiques superstitieuses du temps (qu'à travers Cromwell la Préface lie au grotesque). Mais la retombée dans le grotesque n'efface pas la poésie des « astres, sable d'or, poudre de diamants, / Qu'en leur gouffre sans fond roulent les firmaments ! ». L'épreuve du sublime noir, de la démesure, du « sans fond », fait effraction dans le bouffon, même si Cromwell tente de la neutraliser en actionnant le moteur du rabattement grotesque, l'argent (« Il suffit. Je te paie ici pour me servir. »). De telles remontées du grotesque au sublime sont en réalité nombreuses dans le rôle de Cromwell, cet homme double, ce Tibère-Dandin, ce Dindon-Vautour. Et pas seulement dans le rôle de Cromwell. Ainsi de Milton à l'acte III scène 2, qui commence par défendre sa dignité de poète face au souverain de manière grotesque (d'abord en rappelant à Cromwell qu'il est plus jeune (et non plus vieux) que lui, ensuite en se targuant d'être fils de notaire), mais pour déplier ensuite dans un aparté sublime la vision de la grande œuvre à venir, *le Paradis perdu*¹⁴. Et de même à l'acte III scène 4, Cromwell peut interrompre la longue tirade sublime de Milton – d'un sublime non plus noir mais héroïque – par un « vous êtes trop poète », le même Cromwell ne peut à la suite que souligner la valeur de vérité de ce « lyrique transport » – « Cromwell seul. Au fond, il a raison. » Or le même grandissement subit du grotesque au sublime se remarque à propos du plus grotesque des grotesques, de celui qui a le plus dès le départ enfoncé par son ineptie le « sublime en contraste » d'Ézéchiël et de l'Apocalypse, cet imbécile de Carr qui à l'acte V scène 14 accède au sublime et invente la poésie de *La Légende des siècles*, comme Milton invente celle de *La Fin de Satan* et Manassé celle des derniers livres des *Contemplations* – « Songe à Sennachérib, qui venait d'Assyrie, / Traînant après sa tente une armée aguerrie ; / [...] / Et six cents éléphants, mouvantes forteresses, / Qui dans les légions déchaînant leurs pas lourds, / Sur leur dos monstrueux faisaient bondir des tours ». Et si tout ce long discours ne fait que provoquer des rires dans son auditoire et le « Avez-vous fini ? » de Cromwell, il n'empêche, là encore l'élévation au sublime est accès à la vérité – « Carr est le seul de nous qui soit homme », dit bas Syndercomb à Garland.

Si donc on essaie de voir le dénominateur commun entre les discours sublimes de Manassé, de Milton et de Carr, il faut reconnaître en eux des discours d'hommes libres disant

¹⁴ Et la critique que fait Rochester de cette poésie au nom du bon goût est évidemment ridicule et se retourne en faire-valoir du sublime (ce qui est une des fonctions du grotesque dans la Préface).

hautement la vérité à Cromwell : sa prétention à la couronne signe sa perte, non seulement sa mort, mais la trahison de sa propre grandeur. Discours venus de l'ombre¹⁵, du royaume des morts pour Manassé, de la cécité pour Milton, du cachot pour Carr, de l'ombre du sublime et non pas non du grotesque, si bien que le drame opère ce que la Préface est incapable de penser (du fait de ses scénarisations, de la logique de l'antithèse et des « tricheries de l'apposition ») : la jonction du sublime héroïque et du sublime noir, jonction qui révèle dans l'héroïsme la part de l'ombre

Le drame est ainsi travaillé par un double mouvement de chute du sublime au grotesque et d'élévation du grotesque au sublime. Entre le sublime et le grotesque, il y a des heurts, des chocs, des contrastes, des descentes et des remontées brutales, mais aussi de subtiles gradations qui permettent de dégager le grotesque du sublime, le sublime du grotesque, jusqu'au point-limite de leur identification. Nous avons vu dans l'argent, la passion de l'argent, le principal convecteur de l'énergie sublime en grotesque, le principal moteur de la descente du sublime dans le grotesque. Or il est deux autres réalités morales qui jouent ce rôle de convecteur, mais cette fois dans les deux sens, transformant incessamment le sublime en grotesque et le grotesque en sublime au point où leur opposition tend à s'annuler. Le premier de ces convecteurs est la mort, qui circule du comique macabre à la terreur tragique – je vous renvoie sur ce point aux analyses d'Anne Ubersfeld dans *Le Roi et le bouffon*, et ne développe pas¹⁶, pour m'attarder sur le second de ces convecteurs à double sens, plus spécifique à *Cromwell*. Ce second convecteur, c'est la folie, conçue comme déraison.

Or tout le monde est fou dans cette pièce, et folie, asile, petits cabanons sont les mots que tous se jettent à la figure. Même Giraff traite de fou Gramadoch, lorsque celui-ci veut prévenir Cromwell du danger qu'il court, ce qui est un comble, les fous étant, dans un monde livré à la déraison (des hommes, du hasard), les seuls à se camper dans une position rationnelle. Position rationnelle et point de vue globalisant : ce sont les seuls à comprendre que ce qui se joue n'est ni une tragédie, ni une comédie, mais un « drame » (IV, 2) dont les acteurs sont des fous. Or cette perspective reste en réalité étroite, en deçà des dimensions immenses du drame, par la restriction qu'ils apportent à leur définition générique de la pièce dont ils sont les spectateurs : drame, oui, mais « drame sot » (III, 1), et l'épithète dit ici moins la limitation du drame lui-même que la limitation de leur propre point de vue, qui est celui du seul grotesque, du grotesque non connecté au sublime. Cromwell dit des fous qu'ils sont heureux parce qu'ils vivent dans un monde idéal, déconnecté de la réalité pratique (IV, 2), et il est vrai que leur bonheur, leur plaisir de spectateurs tient à cette déconnection qui leur permet, dans cette position de surplomb d'en bas qui est celle des bouffons, de dire la vanité

¹⁵ Sylvain Ledda lors de la discussion a eu raison de souligner que ces trois personnages avaient aussi pour dénominateur commun la foi. Visionnaires et héroïques, ils lient ensemble l'expérience du sacré et l'héroïsme. Manassé, en introduisant la religion juive à côté de la puritaine, a de ce point de vue pour fonction d'empêcher d'assigner cette expérience du sacré qui en font des visionnaires à une foi exclusive, quand bien même celle-ci serait, au regard du catholicisme de la France de Charles X, une hérésie.

¹⁶ L'inconvénient est évidemment que mon étude du coup ne prend pas suffisamment en compte Tibère/Cromwell, la monstruosité tyrannique, criminelle, semeuse de mort du Protecteur. Voir donc sur ce point Anne Ubersfeld, et, pour l'articuler à la question de la « folie », le début du séminaire de Foucault sur *Les Anormaux*, qui évoque le couple du monstre sublime et du tyran « ubuesque » – couple que Hugo fond ensemble dans le « dindon-vautour ».

de tout, la dérision de tout, d'opérer le grand laminage de l'histoire que les hommes tentent de fabriquer¹⁷. Le cynisme des fous est un idéalisme inversé, celui de la désublimation, de la dégradation du sublime en grotesque qui est la loi de ce « siècle bizarre », où règne l'argent. Mais cette loi ne révèle qu'un seul côté des choses, et le monde, et les hommes qui le font sont plus complexes, plus ambivalents : ni Ormond, ni Rochester, ni Milton, ni Carr, ces hommes dont on a vu qu'ils pouvaient s'élever au sublime, ne sont intéressés par l'argent ; Manassé est un homme double, clivé, banquier le jour, saisissant toute l'histoire à travers son coffre-fort, roi des ténèbres la nuit, à la poursuite d'une vérité, celle de l'abîme, qui ne s'achète pas ; Cromwell voit dans la couronne que lui offre la reine de Suède de l'or, mais la donne aux hôpitaux, et jette à la fin la sienne à son bouffon. La rationalité des fous est une rationalité borgne, un point d'optique partiel qui ne voit qu'un seul côté des êtres et des choses, le grotesque, quand toute chose, tout être est, du moins potentiellement, à la fois grotesque et sublime. « Le caractère du drame » n'est pas la sottise, ni le fantasque, mais « le réel », qui résulte de la combinaison des contraires, du grotesque et du sublime (p. 79). Sa simplification cynique en pur grotesque relève d'un idéalisme étroit et d'un rationalisme pauvre, et les bouffons ne sont au bout du compte que des fous parmi d'autres fous, qui ne savent pas qu'ils sont des fous de la pièce, de ce drame absolu que d'autres spectateurs, ou d'autres lecteurs, sont appelés à mieux juger. Et la vérité de ce drame absolu, non soumis à l'accessoire de tel ou tel épithète qui viendrait le limiter, tient dans ce réel qui combine sans cesse, en de vertigineux aller et retour, le sublime au grotesque, le grotesque au sublime.

Le principe de cette combinaison, c'est donc la folie, dont les fous ne peuvent avoir qu'une appréhension partielle précisément parce qu'ils sont fous, et dont ils ne proposent au lecteur ou au spectateur qu'une figure, et qu'une figure parmi d'autres, de la déraison. Car le drame en lui-même offre de la déraison toute une gradation qui, en passant par les bouffonneries des bouffons, va de la bêtise (niaiserie, sottise) à l'enthousiasme : enthousiasme des héros et des visionnaires, enthousiasme du sublime noir et/ou héroïque, enthousiasme du génie. Parmi les personnages de la pièce, certains s'en tiennent à une forme de la déraison (Guggligoy est sotte de bout en bout), mais les principaux oscillent non pas entre sagesse et folie (ceci est le discours des bouffons), ou bêtise et intelligence (comme le fait Jenkins), mais entre des formes de la déraison (« sa vertu d'imbécile et son honneur de fou » dit Cromwell à propos de Lord Ormond, ce qui n'est encore qu'une manière de voir les choses). Plus précisément, les protagonistes ne cessent d'osciller – et c'est le battement même du réel, qui résulte de la combinaison des contraires – entre deux formes de déraison, la bêtise grotesque et l'enthousiasme sublime. Ceci n'est que très fugacement vrai de ceux qui ne peuvent s'élever qu'au seul sublime héroïque – Lord Ormond, Rochester ; mais ceci l'est très profondément de ceux qui allient au sublime héroïque le sublime noir de la démesure. Milton se vante d'être fils de notaire avant de contempler son chef-d'œuvre à venir, Manassé fait

¹⁷ Noémi Carrique dans sa communication sur « Les Fous de *Cromwell* » a très judicieusement souligné et analysé l'importance de la tentative individuelle de Gramadoch de sortir de cette inaction. Il faut noter toutefois qu'avec son épée de bois, Gramadoch ne peut pas grand chose (un fou est un fou : il ne peut accéder à la sphère héroïque que de manière grotesque) et que la solidarité du groupe des bouffons, par l'entremise de Giraff, l'emporte : Gramadoch au bout du compte ne fait rien. Le Triboulet du *Roi s'amuse* accédera, lui, au sublime héroïque, mais à travers un tragique de l'impuissance (comme d'une autre manière le Quasimodo de *Notre-Dame de Paris*).

entrevoir l'abîme avant de se livrer à d'ineptes sorcelleries ; c'est sans rire que Carr dit aux conjurés à l'acte I scène 5 qu'il reprend parmi eux sa « robe virginale » ; enfin, le génie politique qu'est Cromwell pose à Rochester des questions idiotes de puritain à l'acte II scène 15. La bêtise dans cette pièce est toujours au revers de la génialité, comme le grotesque, dit la Préface, est au revers du sublime.

À moins qu'elle ne soit son comble, et c'est ce que laisse entendre les derniers mots de Cromwell avant la tombée du rideau, sa dernière question, qui n'est plus « serai-je roi ? » mais : « quand donc serai-je roi ? », question qui présuppose follement qu'il le sera un jour. La pièce s'achève sur une question de fou. Une question de fou, c'est-à-dire d'imbécile, d'idiot qui n'a rien compris de ce qui se vient de se jouer, ni rien enregistré de ce que ces autres fous, qui sont des imbéciles et des visionnaires – Manassé, Carr, Milton – lui ont révélé, et qui contient la vérité politique de la pièce. Une question de fou, c'est-à-dire de héros, d'homme dont le désir ne plie pas devant le principe de réalité. Une question de fou, c'est-à-dire une question de génie, qui plie la réalité à son idéal. Le drame historique s'achève ainsi, dans cet inachèvement, ce suspens de son sens, cette interrogation ouverte, qui pour son lecteur/spectateur ne porte évidemment pas sur l'avenir de Cromwell, qu'il connaît, mais sur la valeur de cette question : grotesque *et* sublime, grotesque *ou* sublime. Ainsi, comme l'abîme de l'harmonie inouïe, inhumaine, *divine et/ou bestiale*, l'abîme de l'homme est un inconnaissable, qui retourne le *et* de l'antithèse du sublime et du grotesque dans le *ou* asymptotique d'une hypothèse impossible à vérifier.