

Comment faire des personnages de théâtre avec des personnages historiques ?

Florence Naugrette
Université Paris-Sorbonne

L'édition de *Cromwell* que je prépare dans la collection Hugo dirigée par Claude Millet chez Garnier élucidera en notes la plupart des allusions littéraires, religieuses et historiques : on y trouvera donc, par exemple, le renvoi de toutes les citations de la Bible à leur source, l'élucidation des événements historiques, et une notice biographique pour chaque acteur de l'Histoire intervenant dans la pièce, ou cité dans ses dialogues. On en dénombre environ cent-cinquante, presque tous les personnages de la pièce étant des personnages historiques, dont Hugo serait, affirme-t-il, allé chercher le modèle dans les vieilles chroniques. Mais quelles furent ses véritables sources ? S'il est impossible de le vérifier de manière précise et exhaustive, il est certain en revanche qu'il s'agit principalement de *l'Histoire de Cromwell*, de Villemain, parue en 1819, et de *l'Histoire de la Révolution d'Angleterre* de Guizot, parue au début de l'année 1826. La *Biographie universelle* de Michaud, dont la première édition date de la fin de l'Empire, contient également nombre de notices individuelles qui ont pu lui fournir détails et anecdotes.

Je vais observer comment Hugo répartit ses personnages par groupes, non seulement pour faire récit, mais aussi pour faire spectacle. Puis je montrerai comment il a utilisé ce que l'histoire lui fournissait de détails biographiques pour transformer des « personnes » ayant historiquement existé en « personnages » de théâtre, qui tout à la fois remplissent et dépassent l'horizon d'attente d'un lecteur-spectateur habitué à reconnaître dans le personnel dramatique une galerie de portraits, une répartition codée des emplois, une typologie des caractères¹.

Portraits de groupes

Envisageons d'abord sa répartition par groupes. La liste des personnages nous y invite (p. 113-114). Remarquons qu'elle ne s'effectue ni par ordre d'entrée en scène, ni par ordre d'importance, mais que, par souci de clarté, elle dessine comme une perspective où la vie privée est prise dans le tourbillon de la vie collective. Sont présentés successivement : la famille de Cromwell par le sang, où est isolé le groupe de ses quatre filles ; puis, par élargissement concentrique, ses « proches », membre de sa famille par alliance, hommes de confiance, conseillers ; puis les deux groupes symétriques de conjurés royalistes et puritains ; puis un ensemble pêle-mêle de personnages inclassables dans l'affrontement politique ; puis le groupe des ambassadeurs ; puis les quatre fous ; puis les ouvriers, dont trois ont droit à un nom au milieu d'une masse dont ils sont les porte-parole ; puis des anonymes, désignés par leur fonction civile, et distingués par la typographie en personnages parlants (en grandes capitales) et en utilités (en petites capitales).

Cette liste appelle des remarques, et sa confrontation à d'autres systèmes de groupement des personnages (comme les titres des actes, et le modèle actantiel).

On note d'abord que très rares sont les personnages inventés par Hugo : les quatre fous — probablement —, les trois ouvriers, et Dame Guggligoy. Parmi eux, les

¹ L'édition de référence est celle d'Anne Ubersfeld, Garnier Flammarion, 1968.

personnages fictifs les plus vraisemblables sont les trois ouvriers, puisqu'il en fallut bien pour préparer le dispositif de la cérémonie historique du 26 juin 1557.

Notons ensuite qu'à l'intérieur de chaque groupe, Hugo procède par traits distinctifs pour individuer les personnages. C'est le cas, par exemple, des 4 filles de Cromwell : Mistress Fletwood incarne la rigueur puritaine ; Lady Falconbridge affiche la morgue aristocratique de la parvenue ; Lady Cleypole est malade ; Lady Francis est l'ingénue (qui dit la vérité, touche là où ça fait mal). Leur rôle est de montrer le versant privé de Cromwell : bon père, bon mari, ramené à la modestie de son origine par sa femme, et dont chacune des filles représente, par métonymie, un des aspects de sa personnalité complexe (Fletwood son puritanisme, Falconbridge son attirance pour les fastes monarchiques, Francis sa culpabilité de régicide, Cleypole étant pour sa part le symbole de la pourriture de la situation — son état pourrait bien signifier que tout est pourri non seulement au royaume, mais aussi dans la République d'Angleterre).

La succession des groupes forme une perspective dont le point de fuite s'appelle « peuple ». Mais quel sens donner à ce mot ? Est-ce « du peuple » (une foule de figurants), ou « le peuple » (politiquement responsable, et distinct de la foule) ?

Certains de ces groupes donnent leur nom au titre d'un acte, mais pas de manière systématique, et selon un ordre significatif qui épouse la dramaturgie de la pièce (entendons par là sa construction dramatique), et fait ressortir la figure de Cromwell comme seul élément proprement dynamique dans l'histoire.

L'Acte I est ainsi celui des conjurés. C'est d'eux que vient la menace qui pèse sur Cromwell. La double conjuration est le « nœud » de l'intrigue, qui détermine le « péril du héros » tragique, et les conjurés constituent les deux principaux groupes constituant l'actant « Opposant » à sa quête (à supposer qu'on définisse l'objet de cette dernière comme étant « être roi »). Cependant, Anne Ubersfeld l'a montré (p. 27), si les conjurés en sont finalement pour leurs frais à la fin de la pièce, c'est non seulement à cause de la perspicacité de Cromwell qui déjoue leurs machinations, mais aussi à cause de leurs divisions internes, dues à un manque de coordination et de vision politique à long terme, et à une prédominance des intérêts particuliers sur la cause commune. Que ce défaut de prise en compte de l'intérêt général soit aussi une représentation du personnel politique de la Restauration, Guy Rosa l'a montré dans une étude fondatrice².

L'Acte II est celui des espions. De même que les conjurés complotent, les espions espionnent : c'est, au sens dramaturgique du terme, leur « rôle »³. Remarquons que ce groupe ne figure pas comme tel dans la liste des personnages, et pour cause : les espions, par nature, sont secrets, et échappent donc à toute identification typologique. Ce groupe comprend : Thurloë, chef des services secrets ; Rochester, espion royaliste infiltré chez Cromwell auprès de qui il se fait embaucher comme chapelain ; Carr, qui révèle au Protecteur la participation de son fils à la conspiration royaliste ; Richard Willis, infiltré ; le juif Israël Ben-Manassé, qui informe Cromwell de l'arrivée du galion, mais n'a pas d'intérêt politique dans la double conjuration ; on peut y ajouter, par extension, l'ensemble des ambassadeurs, qui sont en quelque sorte des « espions » officiels (ce dont témoignent leurs nombreux apartés). Le rôle des espions transcende les partis, puisqu'on en trouve aussi bien dans le « conseil privé », chez les « conjurés puritains »,

² Guy Rosa, « Entre *Cromwell* et sa préface : du grand homme au génie », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1981.

³ On appelle « rôle » non seulement la partition de l'acteur (son texte à dire), mais aussi, dans un autre sens, la pragmatique du personnage dans l'intrigue, le mode principal de son action (le conseiller conseille, la nourrice nourrit, le confident reçoit la confidence, le traître trahit, le roi règne, l'espion espionne...). Voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002.

chez les « conjurés royalistes », chez les ambassadeurs, que chez les personnages sans étiquette... Ce mélange induit une impression de confusion d'autant plus grande que les manœuvres des uns et des autres finissent par s'annuler, ou par se compléter en faveur de Cromwell.

L'Acte III est celui des fous. Ce ne sont pas eux non plus qui font avancer l'action, qu'ils se contentent de commenter. Mais leur groupe, dans cet acte, par sa seule présence scénique, renvoie leur image en miroir aux courtisans flatteurs — qui pressent Cromwell d'accepter la couronne —, aux conseillers jaloux — tel Whitelocke qui s'offusque que le roturier Desborough lui vole la préséance —, au poète extravagant Rochester, à la duègne ridicule, ou aux Ranters sectaires — qui s'enquêtent s'il faut brûler ou pendre ceux qui disent Siboleth ou lieu de Schiboleth... Ce sont eux les vrais fous, auxquels s'opposent dans ce troisième acte les vrais sages, tous paradoxaux : les lucides bouffons ; Milton, le poète aveugle et clairvoyant ; Francis, l'ingénue chrisostome. Notons que la parole des vrais sages n'est pas entendue du souverain, ou qu'elle le dérange : celle des fous, via la double énonciation, ne touche que le spectateur ; celle de Milton dérange Cromwell (« Au fond, il a raison. — Oui, mais il m'importune », v. 2854) mais ne laisse pas de l'ébranler (« J'y songerai pourtant », quatre vers plus loin) ; celle de Francis l'accuse involontairement, c'est pourquoi il la fuit.

Le titre de l'Acte IV, « La sentinelle », isole Cromwell hors de tout groupe constitué (le propre du souverain étant d'être au-dessus de tous les autres). Cette fois-ci, contrairement aux groupes des trois actes précédents, celui qui fait avancer l'action, c'est bien lui : Cromwell masqué, maître du jeu, mais au prix d'une ruse et d'un déguisement avilissants, peu conformes à la dignité d'un souverain, symptomatiques d'une identification difficile à sa fonction, et dont la dernière parole, dans cet acte (« je suis roi », v. 4743), sera démentie au dénouement.

Au dernier acte, si c'est bien Cromwell qui dénoue le drame, en refusant sagement la couronne, ce n'est pas lui qui lui donne son titre, mais « Les ouvriers ». N'en concluons pas trop vite que Hugo donne dans sa pièce le pouvoir au peuple. Le « peuple », dans la pièce, c'est la foule des badauds qui assistent au couronnement, dont Milton dit :

« Le peuple ! — Toujours simple et toujours ébloui,
Il vient, sur une scène à ses dépens ornée,
Voir par d'autres que lui jouer sa destinée. » (p. 428).

Ce sont, en tout cas, conformément à leur « rôle », ceux qui « œuvrent », qui travaillent, à qui Hugo rend hommage, au dernier acte, dans son dernier titre.

Ces groupes servent une dramaturgie et une scénographie en tableau, avec des personnages de premier plan, des personnages secondaires, des personnages collectifs, et des utilités, dont Hugo dispose les entrées et les sorties, les déplacements et les poses, selon les codes picturaux en usage dans le théâtre historique et le drame de son époque, tels qu'ils se sont élaborés, au XVIII^e siècle, sous l'influence de Diderot, notamment, et tels que le mélodrame — Pierre Frantz l'a montré — en a figé les figures⁴. On a montré ailleurs comment Hugo revitalise cette esthétique du tableau héritée du XVIII^e siècle en lui rendant une énergie inspirée par le sublime⁵.

⁴ Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, PUF, 1998.

⁵ Florence Naugrette, « Pantomime et tableau », *Hugo et la langue*, actes du colloque de Cerisy, réunis par Florence Naugrette et Guy Rosa, Bréal, 2005. Accessible sur le site du groupe Hugo.

Des personnages façonnés pour une intrigue de comédie historique

Examinons maintenant comment Hugo utilise les événements historiques pour en faire un drame. Les notes qu'il fournit pour attester la conformité de son propos à l'histoire ne doivent pas nous tromper. Elles sont d'une rare désinvolture, et pour cause : si de nombreux détails sont authentiques, leur couture, en revanche, est parfaitement artificielle. Ce que raconte la pièce se n'est jamais passé comme cela, même d'après les sources utilisées par Hugo en son temps. Ce dernier articule un drame sur une comédie historique qui, renvoyant à plusieurs événements disparates, ne raconte en réalité précisément aucun d'entre eux.

L'intrigue, en effet, se déroule sur deux jours : les actes I à III le 25 juin 1657 (c'est indiqué dès le premier vers, et rappelé régulièrement), l'acte IV la nuit du 25 au 26 juin, et l'acte V le 26 juin. Pour rétablir une unité de temps, Hugo, comme le faisaient avant lui certains auteurs de théâtre historique depuis la Révolution française, rassemble dans les deux jours de l'unité de temps classique différents événements.

Le premier, chronologiquement, est l'attentat de Syndercomb. De quoi s'agit-il ? Miles Syndercombe fut bien l'artisan d'une conspiration contre Cromwell avec le soutien financier de Sexby. Il recruta un groupe de complices, dont un membre de la garde de Cromwell. Ils fomentèrent tous ensemble plusieurs attentats, qui échouèrent, jusqu'à ce qu'ils mettent le feu au palais de Whitehall pendant que Cromwell s'y trouvait, en activant un engin incendiaire placé dans la chapelle. Mais le complice membre de la garde de Cromwell, au dernier moment, perdit son sang-froid et trahit le complot. Syndercombe fut capturé après un combat farouche où son nez fut coupé. Jugé pour trahison en février 1657, il fut condamné à être pendu, éviscéré et écartelé. La veille de son exécution, il s'empoisonna dans sa cellule de la Tour de Londres. Sexby le proclama martyr de la « Good Old Cause ». On ne peut donc pas le retrouver vivant en juin 1657 : l'anachronisme est manifeste. Et Hugo invente de toutes pièces les circonstances de sa mort en imaginant qu'on jette son corps dans la Tamise⁶. Mais il a gardé ce personnage de tête-brûlée théâtral, car haut-en-couleur.

De même, l'invention dramatique de Hugo se manifeste dans la convergence de deux conspirations royaliste et puritaine le même jour, et le 26 juin 1657. En réalité, il y eut bien diverses conspirations, mais pas convergentes, ni le 26 juin 1657. Même chose pour les diverses entrevues avec les ambassadeurs de la reine Christine, des Vaudois, etc., attestées par l'histoire, mais pas toutes ensemble le 25 juin 1657.

Enfin, et surtout, l'histoire du renoncement au trône que lui proposait le Parlement ne s'est pas faite en deux jours, mais sur plusieurs mois de l'année 1657, ce qui rend parfaitement invraisemblable le dernier acte.

- C'est en effet le 31 mars 1657, et non pas le 25 juin, que le Parlement adressa son *Humble pétition* à Cromwell dans la salle des Banquets de Whitehall (*L'Humble pétition ou suppliante adresse* qui lui est présentée, dans la pièce de Hugo, à l'Acte III, scène 14, p. 316) : les chroniqueurs et les historiens consultés par Hugo rapportent que Cromwell demanda effectivement du temps pour réfléchir en s'en remettant à Dieu (p. 318, v. 3500). Dans la pièce de Hugo, Cromwell dit « C'est bon ! jusqu'à demain que ce refus les leurre » (v. 3503) ; mais en réalité ce refus fut rendu public un mois et demi plus tard.

⁶ Musset s'en souviendra-t-il en faisant jeter le corps de Lorenzo de Médicis dans la lagune, dans son *Lorenzaccio* ? Remerciements à Sylvain Ledda qui a attiré mon attention sur ce point.

- C'est en effet le 8 mai 1657 qu'il convoqua les Membres du Parlement à la salle des banquets de Whitehall et refusa publiquement d'accepter leur proposition de prendre la fonction et le titre de roi.
- Le 19 mai, par 77 voix contre 45, le Parlement retira de son *Humble Petition* la mention de tout titre royal pour Cromwell et désigna une commission chargée de définir les modalités de l'autorité du Protecteur dans la nouvelle constitution.
- Le 25 mai, Cromwell accepta la version révisée de la *Humble Petition and Advice*, d'où avait été retirée la mention d'un titre royal.
- Le 26 juin, enfin, eut lieu la cérémonie d'investiture de Cromwell pour son second protectorat, selon un rituel inspiré par la pompe des couronnements royaux.

Tous ces événements sont réunis en un seul par Hugo, au mépris complet de la réalité historique : le 26 juin 1657, il y eut bien cérémonie d'investiture, mais sur des bases très différentes : cela faisait déjà plus d'un mois que les choses étaient clarifiées, et que Cromwell avait renoncé au trône. Aucune conspiration, pour le moment, ne le menaçait plus. Mais la réunion de ces différents épisodes en un seul a un effet dramatique puissant, et permet notamment de ménager à la fois l'unité de temps et d'action, le suspense et le sublime.

Ces énormes entorses à la chronologie sont habilement compensées par un respect scrupuleux des détails historiques dont Hugo truffe sa pièce, tout en les arrangeant à sa manière, faisant théâtre de tout.

Ainsi, dans la réalité, c'est en 1658, et non en 1657, que le marquis d'Ormond, envoyé à Londres par le roi pour y fomenter une conspiration, est prévenu par Richard Willis que sa présence à Londres est connue, ce qui lui permet de déloger avant d'être arrêté. Hugo situe l'épisode en 1657, et fait prévenir Ormond par Rochester. Hugo réutilise ainsi en les adaptant maints détails historiques pour en faire des situations théâtrales.

C'est le cas de la dispute entre Barebone et Joyce (acte I, scène 9, p. 155), qui n'est pas attestée, mais repose sur une caractérisation exacte des personnages :

BAREBONE (*se rengorgeant*)

Il faut, pour ne rien faire à demi,
Prendre en chaque comté les premiers de leur ville...

JOYCE (*avec un rire dédaigneux*)

Des corroyeurs !

BAREBONE (*amèrement, à Joyce*)

Merci ! la remarque est civile.
Mais vous-même, avant d'être officier et railleur,
Joyce-le-cornette, étiez-vous pas tailleur ?

Barebone était bien corroyeur, et Joyce tailleur avant de devenir cornette (grade militaire subalterne). Hugo donne ces informations historiques à travers une scène topique de dispute, qui permet, dans une scène d'exposition, de faire passer les informations factuelles via l'énergique et toujours divertissant échange d'injures, imité de Shakespeare.

Même chose pour le dialogue entre Cromwell et le juif Manassé, qui n'eut assurément jamais lieu sous la forme que lui donne Hugo. Ce dernier a pu lire dans *l'Histoire de la Révolution d'Angleterre* de Guizot l'histoire de ce rabbin d'origine

portugaise, établi en Hollande, et l'un des chefs de la synagogue d'Amsterdam, qui arriva à Londres en 1655 et publia le pamphlet *Humble adresse au protecteur en faveur de la nation juive*, où il demandait pour les juifs l'autorisation de s'établir en Angleterre, de disposer à Londres d'une synagogue et d'un cimetière, qu'on leur accorde la liberté du commerce et le droit de juger entre eux leurs procès, etc. Guizot explique que Cromwell, considérant les avantages économiques de l'accueil des juifs, soutint sa démarche et rassembla à Whitehall une conférence de jurisconsultes, de négociants de la cité et de théologiens. Les jurisconsultes étaient plutôt favorables, les négociants très méfiants, et les théologiens réservés (les uns pensant que c'était un pas vers la conversion des juifs au christianisme, les autres voyant au contraire dans la tolérance un affaiblissement du christianisme). La conférence n'accorda pas aux juifs leur établissement public, mais Cromwell autorisa un certain nombre d'entre eux à s'établir à Londres où ils purent bâtir une synagogue et acquérir un cimetière, et soutinrent le Protecteur qui leur garantissait, par sa tolérance, une précieuse sûreté. Ces relations politiques entre Cromwell et la communauté juive sont ramassées en quelques scènes dramatiques fortes : le dialogue de l'acte II, scène 6 où Manassé et Cromwell jouent au plus fin, les scènes de divination inventées, et l'arrestation du juif parmi les traîtres, au dénouement, elle aussi inventée. Notons au passage la violence du discours antisémite, tristement ordinaire dans le théâtre de cette époque (on la retrouve dans le *Théâtre de Poche* de Gautier, par exemple), où le juif est un type courant de traître de mélodrame. Signalons toutefois que Hugo, plus tard dans sa carrière, luttera contre l'antisémitisme⁷.

Dernier exemple, la désinvolture de Richard Cromwell, attestée par les chroniqueurs, donne lieu à plusieurs quiproquos comiques : celui de la taverne (acte I, scène 10) qui permet à l'acte de se terminer joyeusement ; celui de l'acte II avec Rochester, où Richard corrompt le faux chapelain pour éviter d'être dénoncé à son père ; le quiproquo tragi-comique avec son père, à l'acte IV, scène 6. Cette récurrence des quiproquos engendrés par l'étourderie de Richard contribue à la mécanique comique de la pièce.

Comment transformer les personnages historiques en emplois de théâtre ?

Celle-ci doit aussi beaucoup à la fabrique des personnages. On a montré naguère que le mélange des genres, dans le théâtre romantique, et dans celui de Hugo en particulier, passe non seulement par le mélange des tonalités, mais aussi par celui des emplois, empruntés non seulement aux grilles des emplois comiques et tragiques, mais aussi aux nouveaux types apportés par le mélodrame : Hugo compose donc Ruy Gomez d'un père noble et d'un barbon, Ruy Blas d'un jeune premier et d'un traître⁸. Semblable mélange est à l'œuvre dans *Cromwell*, où l'on trouve de très nombreux emplois de comédie, et quelques emplois de mélodrame et de tragédie. Les emplois de comédie sont en effet les plus nombreux et les plus variés — argument qui plaide en faveur de l'orientation principalement comique de la pièce dans le cadre global d'un mélange des tonalités dont le « drame » romantique n'est pas l'inventeur⁹.

⁷ Sur cette question, voir le livre de Nicole Savy, *Les Juifs romantiques*, Belin, 2010.

⁸ Florence Naugrette, « Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Hugo », *Jeux et enjeux du théâtre classique aux XIX^e et XX^e siècles*, sous la direction de Georges Forestier, *Littératures classiques*, n°48, 2003. Accessible sur le site du groupe Hugo.

⁹ Contrairement à une idée reçue, le mélange des tonalités comique et tragique existe déjà dans la grande comédie moliéresque et dans la tragédie cornélienne ou racinienne. Le sublime de Tartuffe et de don Juan n'échappait pas aux contemporains. Réciproquement, on riait aussi à *Andromaque*, dont l'intrigue suit un

Rochester, par exemple, cumule les emplois comiques de petit marquis et de l'étourdi : il fait le petit marquis (ou le petit maître corrigé avec son poème galant), tel Oronte dans *Le Misanthrope*, voulant faire lire son sonnet à qui ne veut pas l'entendre (Alceste chez Molière, Lord Ormond chez Hugo), tel encore Trissotin lisant son sonnet en public et Vadius voulant faire entendre sa ballade dans *Les Femmes savantes*. Sa maladresse touchante relève d'un autre type, celui de l'étourdi (une pièce de Molière porte ce nom), du jeune éventé qui, tel le menteur de Corneille, s'embrouille dans ses aventures galantes au point d'en être réduit au mariage forcé¹⁰. Là encore, Hugo utilise un personnage ayant historiquement existé, mais qui n'a pas pu participer aux événements en question (puisqu'il est né en 1647). Mais sa figure et son rôle dramatique (sa substitution à Cromwell après qu'il a pris le somnifère) permet le contrepoint comique.

Autre emploi comique créé par Hugo à partir d'un personnage historique : Francis Cromwell, qui, comme son modèle canonique d'ingénue Agnès, est en réalité une futée. C'est elle qui fait tomber Rochester dans un piège, en l'obligeant à épouser Dame Guggligoy.

Sa mère, Elisabeth Bourchier, l'histoire atteste qu'elle ne se fit jamais aux hautes fonctions de son mari, et à la pompe qui les accompagnait. Hugo en profite pour composer un personnage double de mère noble et de « caractère », ce type comique de femme bourrue qui remet les autres à leur place (dont Madame Pernelle, dans *Tartuffe*, est l'archétype).

Hugo transforme les solliciteurs en fâcheux, dans la scène 8 de l'acte II, dont le principe comique est la répétition des sollicitations intempestives, comme dans *Les Fâcheux* de Molière.

Il crée un savoureux personnage de fanfaron (le *miles gloriosus* du théâtre latin, revivifié par Corneille avec son Matamore de *L'Illusion comique*), avec le personnage de John Lambert, que l'histoire ne montre ni pleutre ni fanfaron, mais fidèle à ses convictions.

Il crée aussi une figure de vil courtisan à partir du personnage historique de Sir William Murray, que Burnet, dans son *History of his own time* (1715), présente comme le *whipping boy* de Charles I^{er}. L'histoire ne dit pas que Murray s'en vantait. Hugo, lui, accentue les traits du personnage jusqu'au ridicule, le montrant d'abord fier d'avoir reçu le fouet pour le prince (il s'en vante à deux reprises, p. 216 et p. 360) ; puis vil solliciteur, lorsque croyant Carr en crédit, il fend la foule pour se placer sous sa protection ; puis niais (dans l'acte IV, il corrompt Cromwell inutilement et lui donne le mot de passe « Whitehall ») ; puis étourdi, lui aussi, médisant de son interlocuteur dont il ignore l'identité, tel le jeune blondin Horace au début de *L'Ecole des femmes* ; puis fat (il cite la Bible de travers en ne sachant pas bien qui sont Judith et Holopherne) ; puis dupe, dans le grand morceau d'ironie dramatique de l'acte IV (scènes 3 et 4).

Il crée également toute une galerie de « visionnaires ». Ce type comique a notamment été développé par Desmarets de Saint-Sorlin dans la comédie homonyme, où la plupart des personnages sont fous, ou plus exactement affublés d'une idée fixe. Une

schéma de pastorale ; on riait aussi à *Nicomède* (devant la veulerie du roi Prusias fasciné par les charmes de sa femme autoritaire Arsinoé). Brigitte Jaques-Wajeman a particulièrement bien tiré parti de ce mélange des tonalités dans sa mise en scène de *Nicomède*, et se montre sensible à la proximité entre l'esthétique cornélienne et le drame romantique.

¹⁰ Le mariage forcé est un motif comique qui remonte à l'Antiquité. Corneille l'emprunte à *La Vérité suspecte* de Alarcón, mais on le trouve déjà, par exemple, dans *Héautontimorouménos* de Térence. Remerciements à Ariane Ferry et à Milagros Torres pour ces rapprochements.

bonne partie du personnel comique de Hugo est lui aussi affublé d'une marotte : Rochester, poète extravagant ; Lambert le matamore ; le sectaire Carr (à travers lui, Hugo dénonce dans le fanatisme religieux une forme de folie), à la fois ridicule et sublime dans sa dévotion excessive¹¹, tout comme le trop scrupuleux Harrison, dont Hugo a trouvé le portrait dans Villemain :

« Harrison, victime du pouvoir qu'il avait élevé, trompé dans toutes ses espérances, forcé de reconnaître enfin la fourberie et l'ingratitude de Cromwell, n'était pas bien sûr que tout, jusqu'à sa persécution, ne fût pas pour le mieux, en songeant à un passage du prophète Daniel : *les Saints prendront le royaume et le posséderont*.

Ludlow, auquel il confia ce singulier scrupule, lui démontra sans peine que la qualité de Saint étant un caractère fort équivoque et facile à contrefaire, ne pouvait autoriser l'usurpation du pouvoir. "Nous en avons une preuve, ajoutait-il, dans l'homme qui, sous prétexte d'avancer le royaume de Jésus-Christ, vous a engagé à lui prêter la main, et s'est élevé." Harrison tombait d'accord : cependant le texte de l'Écriture l'embarrassait toujours ; et ces doutes en faveur du pouvoir de Cromwell n'étaient pas un sophisme de la faiblesse qui se ménage le droit de céder. Pour son compte, Harrison voulait être pauvre et persécuté : il était incorruptible dans la haine qu'il portait au Protecteur. Mais accoutumé à tout expliquer par la providence, en voyant les succès de Cromwell, il doutait quelquefois au fond de l'âme, si ce n'était pas là ce que le prophète Daniel avait prédit. Voilà des caractères étranges, et dont le moule est brisé ! »¹²

Hugo donne forme dramatique à ce « caractère étrange », en incluant sa controverse avec Ludlow au sein d'une scène collective (p. 151-152).

Les emplois de drame et de (mélo)drame sont moins nombreux. En font partie le type du fils prodigue, Richard Cromwell ; celui de l'espion, dont on a vu plus haut la longue déclinaison, et qu'endosse aussi, en plus de ses emplois comiques, Rochester ; celui du traître, représenté aussi bien par Richard Willis que par Carr, qui jouent double jeu, par calcul ou par conviction.

Les emplois de tragédie sont de trois sortes, et pour la plupart mâtinés de comique. L'un constitue un des groupes dont on a déjà parlé : il s'agit de l'emploi de conseillers. Ils sont tous présents dans la grande scène où Cromwell les consulte sur la réponse à apporter à l'*Humble pétition*. Hugo s'est arrangé pour donner à chacun un trait distinctif permettant de les individualiser : Fletwood, son gendre, et Desborough, son beau-frère, républicains inflexibles ; Carlisle, le vil flatteur ; Broghill, l'agent double (qui propose le mariage de Francis avec l'héritier légitime) ; Whitelocke, le flatteur vaniteux ; Wolseley, le pédant (qui raisonne à coup de citations latines) ; Pierpoint, le pompeux ; Lenthall, le démagogue intéressé, et le plus important de tous, celui dont le rôle est le plus développé et le moins caricatural, Thurloe. Hugo montre en lui ce qu'il fut : un grand serviteur de l'Etat.

On trouve aussi, brève, mais grandiose, une belle figure de père noble. Cet emploi, dont l'archétype est le don Diègue du *Cid* ou le père de don Juan (don Louis), Hugo le donne au docteur Jenkins, qui, à l'acte IV, scène 7, interrompt ses compagnons royalistes

¹¹ Le type du « visionnaire », chez Carr, comme chez d'autres personnages illuminés de la pièce, est à la fois grotesque et sublime (voir ici même la contribution de Claude Millet sur le sublime).

¹² Abel-François Villemain, *Histoire de Cromwell*, Paris, chez Maradan, libraire, tome IX, p. 153-154.

dans leur expédition punitive. En vérité, cet épisode ne put avoir lieu puisque le véritable Jenkins, à cette époque, était emprisonné, et le resta jusqu'à la Restauration. Mais son caractère, en revanche, est parfaitement vraisemblable, puisque ce magistrat et juriconsulte était célèbre pour son intégrité : il resta en effet toute sa vie fidèle au roi déchu par respect pour la loi anglaise, malgré de nombreuses pressions exercées sur lui pour le corrompre. Sa noblesse tient ici au fait qu'il réclame un procès en forme plutôt qu'une exécution sommaire pour celui dont il est pourtant l'adversaire politique. C'est aussi l'occasion pour Hugo de reprendre le célèbre argument de la séparation des pouvoirs revivifié, sous la Révolution, par le tumulte occasionné en janvier 1793 par le vaudeville *La Chaste Suzanne*. Dans cette pièce sans prétention, réécriture de l'épisode de la Bible de Suzanne et les vieillards, un enfant sauve la jeune fille jugée par ses propres agresseurs — qui la traînent en justice après qu'elle a résisté à leurs assauts libidineux —, en interrompant le procès par cette adresse : « Vous avez été ses accusateurs, vous ne sauriez être ses juges ». En janvier 1793, cette phrase avait fait scandale, et avait été perçue comme une allusion directe au procès du roi ordonné et instruit par la Convention, donc comme une propagande contre-révolutionnaire. Les contemporains de Hugo ne peuvent pas ne pas entendre une allusion rétrospective au même épisode dans cette harangue du noble Jenkins :

« Se faire accusateur et témoin tout ensemble,
Être juge et bourreau, c'est absurde ! et ma voix
Contre cet attentat proteste au nom des rois. »

Mais l'emploi tragique le plus évident de toute la pièce, c'est celui du roi. De cet emploi de théâtre, Cromwell a toutes les caractéristiques : la puissance, la gloire, la clairvoyance — qui lui évite de se laisser abuser par les manipulateurs, ou circonvenir par les vils courtisans —, la capacité dialectique de résoudre les conflits par le haut, le sens politique de la clémence (qui lui fait réitérer celle d'Auguste dans *Cinna*, comme le fera de nouveau Charles-Quint dans *Hernani*), l'intelligence des situations. Sa dernière réplique est donc d'autant plus ironique qu'il serait, dramatiquement, le « roi » idéal.

L'impossibilité d'être roi, pour Cromwell, a des raisons historiques. Le parallèle avec Napoléon, pour les contemporains de Hugo, saute aux yeux. Franck Laurent a étudié cette figure du grand homme dans ses travaux sur Hugo politique¹³. Du simple point de vue dramaturgique, cette impossibilité d'être roi se manifeste par la nécessité où il se trouve d'être à lui-même, dans le désordre général que peint la pièce, son meilleur conseiller, son meilleur espion, et sa propre « sentinelle », seul nom qui le désigne dans un titre d'acte. Les autres appellatifs font percevoir cette ambivalence de l'*homo duplex*, *homo* et *vir*, dont a bien parlé Anne Ubersfeld. Les associations oxymoriques par lesquelles les autres personnages le désignent, « Ce prédicant soldat », ce « brigand patriarche » (v. 2090), désignent aussi cette duplicité. Quant au magnifique « Tibère-Dandin » forgé par Hugo dans la préface, il renvoie aux deux types peu compatibles du tyran et du cocu, de l'empereur et du paysan parvenu. En tout cas, ce que le spectateur comprend, malgré la dernière exclamation mélancolique de Cromwell, c'est qu'étant parfaitement à sa place dans l'emploi de roi, il ne devrait donc pas avoir besoin du titre pour justification de sa souveraineté.

¹³ Voir notamment son récent ouvrage *Victor Hugo. Espace et politique, jusqu'à l'exil*, Presses Universitaires de Rennes, 2008. Voir aussi l'article de Guy Rosa cité dans la note 2.

Hugo rêve jusqu'à la fin de sa vie de tirer de son drame une « comédie » jouable. Son inspiration est celle de la « comédie historique », tel le *Pinto* de Népomucène Lemerrier, qui, en 1800, parut d'une très grande modernité formelle, et racontait la conspiration qui installa en 1640 le duc de Bragance sur le trône du Portugal. Ce genre s'inscrit dans la grande veine du théâtre historique éclos pendant la Révolution Française, veine qui comprend aussi des tragédies et des mélodrames et donna lieu aux « scènes historiques » libérales de la Restauration dont le *Cromwell* de Hugo est l'héritier¹⁴. La comédie historique de l'époque révolutionnaire et de l'Empire s'éloignait déjà des schémas de la comédie d'intrigue, de caractère ou de mœurs ; on n'y trouvait déjà plus (ou relégué au second plan) l'enjeu matrimonial qui formait le nœud des comédies de Molière ou de Marivaux. « Comédie » est à prendre aussi au sens large de la *comedia* espagnole qui inspire Hugo tout autant que le théâtre classique français, et au sens philosophique de la vie comme miroir aux vanités, bal des egos : une comédie aux cent actes divers, où chacun joue un rôle, selon le thème shakespearien du grand théâtre du monde que les nombreux commentaires métathéâtraux soulignent de manière appuyée, et dont l'estrade finale est une métaphore.

À l'époque où écrit Hugo, l'histoire est en train de se constituer comme science humaine indépendante des Belles-Lettres. Les romanciers et les dramaturges se pensent comme des passeurs chargés de rendre accessible au grand public les recherches des historiens¹⁵. Pour désigner cette répartition des rôles, Dumas utilisait la métaphore filée de l'historien en mineur, et de l'auteur de fiction historique en orfèvre. La question reste de savoir si c'est le romancier et le dramaturge qui fabriquent des « personnages » à partir des acteurs du passé, ou si ces derniers sont déjà constitués en « personnages », c'est-à-dire en figures, dès le moment où l'historien s'empare de leur action pour en faire le récit, leur donnant d'emblée un « rôle » à jouer dans l'histoire. Qu'est-ce qui est premier, du personnage historique ou du personnage de théâtre¹⁶ ? Sont-ce les dramaturges qui s'inspirent des historiens, ou les historiens qui, d'emblée, racontent le passé comme un « drame » ? La présente étude invite non seulement à comprendre la manière dont Hugo fabrique ses personnages de théâtre à partir des documents historiques qu'il a sous la main, mais aussi, inversement, à se demander comment, avant même son éventuelle mise en fiction, on écrit l'histoire. Peut-on l'écrire autrement qu'en faisant de ses acteurs, dès le moment où l'on met leurs actions en récit, et qu'on le veuille ou non, des « personnages » — victimes innocentes, autorités morales, grands hommes, héros, traîtres, sbires ou salauds ?

¹⁴ Dans sa présentation de la pièce pour l'édition du Club Français du Livre, dirigée par Jean Massin (tome III, 1967), Claude Duchet montre à quel point la pièce de Hugo s'inscrit dans cette tradition du théâtre historique. Pour une mise au point sur cette veine, voir Sylvain Ledda, chapitre « Théâtre et scènes historiques », dans *Le Théâtre français du XIX^e siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène*, sous la direction de Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette, L'Avant-Scène Théâtre, 2008, p. 94-123.

¹⁵ Sur ces échanges entre hommes de lettres et historiens, et leurs positions respectives face à l'écriture de l'histoire, voir Sophie-Anne Leterrier, *Le XIX^e siècle historien*, Belin, « Histoire Sup », 1997.

¹⁶ On lira avec intérêt les actes du colloque *Le Personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours*, sous la direction d'Ariane Ferry, Garnier, coll. « Rencontres », à paraître.