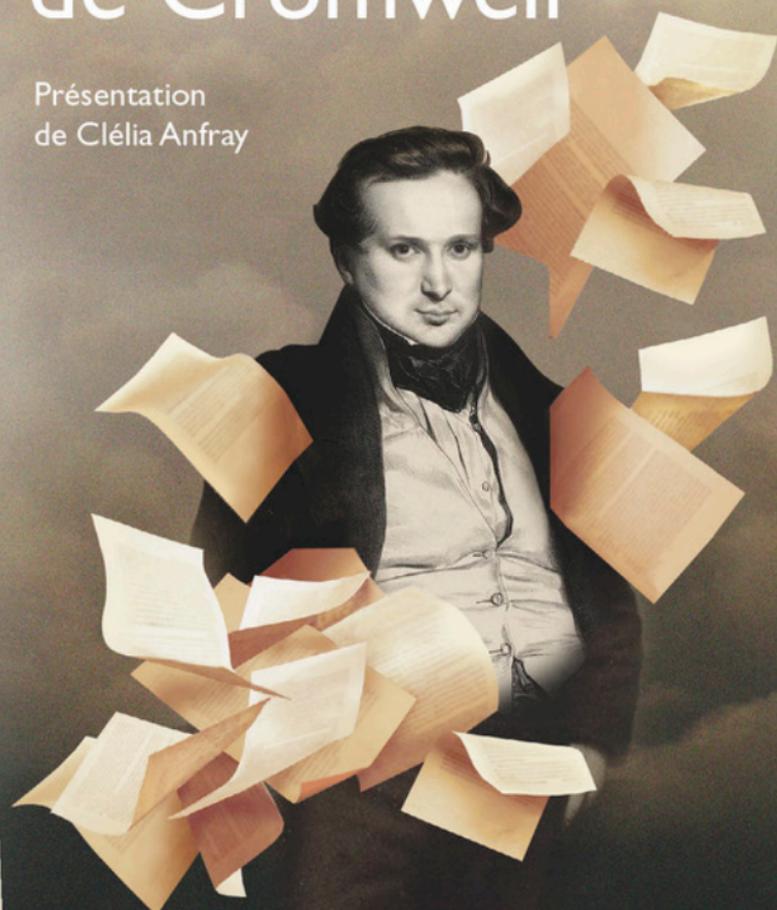


Édition avec dossier

Hugo

Préface de Cromwell

Présentation
de Clélia Anfray



GF

Hugo

Préface de Cromwell

Hugo est âgé d'à peine vingt-cinq ans lorsqu'il rédige, en 1827, la Préface de *Cromwell*. Acclamé par nombre de contemporains, le texte acquiert, par sa force et son autorité, une forme d'autonomie à l'égard du drame qu'il accompagne.

Alors que la France est prise dans l'étau de la Restauration, Hugo défie tous les conservatismes et prône avec ferveur le renouveau d'un théâtre étouffé sous le carcan des conventions classiques. Le drame, ultime forme théâtrale, a désormais la responsabilité d'être politique et de se confronter aux préoccupations de l'époque. À cette fin, son esthétique doit être révolutionnée. Mélange des genres, souplesse de la langue, liberté créatrice de l'écrivain, intrusion du grotesque par contraste avec le sublime : tels sont les principes énoncés dans ce texte polémique qui propulsa Hugo comme chef de file de l'école romantique.

Dossier

1. La préface théâtrale du XVII^e au XIX^e siècle
2. Préfaces hugoliennes
3. Le grotesque dans le théâtre hugolien
4. De la querelle du *Cid* à la bataille d'*Hernani*

Présentation, notes, dossier, chronologie
et bibliographie de Clélia Anfray

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

© Flammarion, d'après

Achille Devéria, *Portrait*

de Victor Hugo jeune, 1829.



Flammarion

Préface de Cromwell

*Du même auteur
dans la même collection*

- L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE.
LES BURGRAVES.
LES CHANSONS DES RUES ET DES BOIS.
LES CHÂTIMENTS (édition avec dossier).
CLAUDE GUEUX (édition avec dossier).
LES CONTEMPLATIONS.
LES CONTEMPLATIONS. Livres I-IV (édition avec dossier).
CROMWELL.
LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ (édition avec dossier,
précédée d'une interview de Laurent Mauvignier).
LES FEUILLES D'AUTOMNE. LES CHANTS DU CRÉPUSCULE.
HERNANI (édition avec dossier).
L'HOMME QUI RIT (2 vol.).
HUGO JOURNALISTE. Articles et chroniques.
LA LÉGENDE DES SIÈCLES (2 vol.).
LUCRÈCE BORGIA (édition avec dossier).
LES MISÉRABLES (3 vol.).
NOTRE-DAME DE PARIS (édition illustrée avec dossier).
ODES ET BALLADES. LES ORIENTALES.
QUATRE-VINGT-TREIZE (édition avec dossier).
RUY BLAS (édition avec dossier).
THÉÂTRE I : Amy Robsart. Marion de Lorme. Hernani. Le Roi
s'amuse.
THÉÂTRE II : Lucrèce Borgia. Ruy Blas. Marie Tudor. Angelo,
tyran de Padoue.
LES TRAVAILLEURS DE LA MER (édition précédée d'une
interview de Patrick Grainville).
WILLIAM SHAKESPEARE (édition avec dossier).

HUGO



Préface de Cromwell



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

BIBLIOGRAPHIE

de Clélia Anfray

GF Flammarion

© Flammarion, Paris, 2020.
ISBN : 978-2-0814-7824-4

Présentation

Victor Hugo n'a que vingt-cinq ans lorsqu'il s'attelle à la rédaction de la Préface de *Cromwell*. Rédigé rapidement à la fin septembre 1827, d'une seule traite, moyennant quelques modifications dans la marge, ce manifeste du romantisme paraît un mois plus tard en même temps que le drame.

Le texte est le fruit des questionnements idéologiques et des positions contradictoires du jeune homme dans les années 1820. Ainsi, dans *Le Conservateur littéraire*, journal royaliste « ultra » qu'il fonde en 1819 avec son frère Abel, Hugo ne fait pas encore la distinction entre classique et romantique. Il juge par exemple que « les pièces de Shakespeare et de Schiller ne diffèrent des pièces de Corneille et de Racine qu'en ce qu'elles sont plus défectueuses ¹ ». Pourtant, il s'insurge déjà contre l'autorité du *bon goût* classique et ses règles désuètes. Hugo est « classique d'éducation, et romantique d'instinct ² ».

Plus largement, la Préface paraît à un tournant majeur de l'histoire du théâtre ³. Depuis les lois napoléoniennes

1. Hugo, *Le Conservateur littéraire*, 1^{er} avril 1820. **2.** Maurice Souriau, Introduction à la Préface de *Cromwell*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1897 ; rééd. Slatkine, 1973, p. 115. **3.** Voir Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, « Points Essais », 2001, chap. II.

de 1806-1807, le pouvoir impose aux théâtres une spécialisation des répertoires : les théâtres subventionnés, comme le Théâtre-Français et l'Odéon, jouent pour l'élite les pièces classiques ; les théâtres des Boulevards mettent en scène des genres populaires (vaudeville, comédie bourgeoise, mélodrame), plus conformes au goût de l'époque. Le drame romantique que préconise Hugo naît alors de cette volonté d'abolir la séparation des genres, tout en s'inscrivant dans leur continuité esthétique (et notamment celle du mélodrame et du théâtre historique). Le moment de la publication de la Préface n'est donc pas neutre. Il y a dans l'esprit du jeune homme comme sur les scènes françaises un véritable désir de renouvellement.

FONCTIONS DE LA PRÉFACE

Si la Préface est ici publiée séparément du drame de *Cromwell*, c'est d'une part parce que la théorie hugolienne se développe souvent en marge du livre auquel elle se rapporte¹ ; et d'autre part parce que la postérité a détaché le manifeste de la pièce au point que ce texte est devenu, notamment depuis l'édition critique de Maurice Souriau en 1897, une œuvre autonome. En outre, le texte est moins une préface qu'une postface : sa rédaction est entamée aussitôt après celle du drame (écrit entre le 6 août 1826 et septembre 1827).

Cette écriture après coup pose alors la question de sa fonction. À quoi sert-elle ? À rien, répond en substance

1. En 1864, Hugo publie *William Shakespeare* séparément des traductions de son fils qu'il devait initialement préfacer.

Hugo, se moquant par anticipation des arguments de ses détracteurs : son œuvre dramatique est suffisamment longue pour ne pas à avoir à s'embarasser d'« enflure » (p. 138). D'ailleurs, les préfaces qu'il a déjà écrites pour les différentes éditions des *Odes et Ballades* ont assez prouvé leur inefficacité¹ : au lieu de servir sa cause, elles ont été le prétexte à de sévères attaques.

Aussi, plutôt que de définir l'objectif de sa préface, Hugo décide d'insister par un métadiscours sur tout ce qu'elle n'est pas : elle n'est pas « un boulevard à son propre ouvrage » (p. 46) – une seule partie est consacrée à *Cromwell* –, pas plus qu'elle n'est un réquisitoire ou un plaidoyer, ne nommant ni ne prenant personne à parti. Elle n'est pas davantage une poétique, puisque Hugo ne se fixe aucune règle ni n'établit aucun système. Le drame qui suit en est la preuve la plus manifeste : si *Cromwell* respecte les unités de temps et de lieu que Hugo juge pourtant dépassées, c'est par goût, « parce que cela lui a plu ainsi »² (p. 129). La Préface professe « la liberté de l'art contre le despotisme des systèmes » (p. 121). Elle n'est pas écrite pour justifier après coup la pièce, qui n'en est pas davantage son application.

D'ailleurs, cette Préface n'était même pas initialement prévue. *Cromwell* devait se présenter nu au lecteur, comme un « démon sans les cornes » (p. 120 et note 2). Et ce serait seulement sur les encouragements de quelques amis – et probablement de Sainte-Beuve – que Hugo aurait entamé le travail.

1. Voir Maurice Souriau, Introduction à la Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 172. 2. Dans *Cromwell*, toutefois, Hugo ne respecte pas l'unité de lieu au sens strict : les lieux, certes tous situés à Londres, sont différents à chaque acte.

Comment comprendre alors sa fonction ? La Préface est-elle, pour reprendre sa belle image, une « carte du voyage poétique » (p. 120) ? Certes, Hugo procède à une histoire de l'esthétique qui, sans pour autant justifier *Cromwell*, nous apprend comment l'auteur est parvenu à son écriture. Il montre ainsi la manière dont l'idée et la matière de son drame ont germé et pourquoi, malgré sa longueur, il se refuse à le corriger. Cette Préface est donc infiniment précieuse en ce qu'elle dessine en creux le cheminement créatif d'un auteur qui ne revient jamais sur une œuvre.

Mais cette Préface n'est pas seulement un « voyage », elle est aussi un geste, un manifeste, une fronde. En ces temps de transitions, Hugo et ses contemporains (Staël, Constant, Guizot, Stendhal...), pris en tenailles entre deux Révolutions, celle de 1789 et celle qu'ils pressentent, les Trois Glorieuses de 1830, veulent eux aussi une révolution théâtrale : contre le néoclassicisme d'abord qui, depuis deux cents ans, continue d'ériger les normes anciennes en normes absolues du bon goût, contre l'imitation des Anciens ensuite, mais aussi contre la censure d'État. C'est pourquoi Hugo, en stratège du romantisme, ouvre et clôt son texte sur un ton martial qui prévient, anticipe et peut-être même espère les attaques littéraires dont il fera l'objet. La Préface de ce David romantique devient alors une « fronde » contre tous les « Goliath classiques » (p. 47). Et la métaphore militaire qui encadre le texte (« tactique » des « généraux d'armée », « boucliers », « attirent tous les coups », « jeter le gant », etc.) s'achève sur un défi lancé au théâtre contemporain : « il a toujours mieux aimé des armes que des armoiries » (p. 140). La Préface de *Cromwell* prépare déjà la bataille d'*Hernani*¹.

1. Voir Dossier 4, p. 181-192.

STRUCTURE

Le texte obéit à une structure complexe, plus ou moins rigoureuse. Cinq sections se dessinent : un préambule, une histoire des trois âges de la littérature, la question du grotesque, la théorie du drame, et enfin l'introduction à *Cromwell*. Ainsi Hugo se présente-t-il dans sa Préface à la fois comme historien de la littérature, théoricien esthétique et auteur dramatique.

RHÉTORIQUE DU PRÉAMBULE

L'ouverture de la Préface est un parfait exemple de rhétorique classique. Exhortant le lecteur à la « bienveillance » (p. 43), l'exorde est un modèle de *captatio benevolentiae*. L'auteur cherche en effet à susciter la sympathie de son auditoire en insistant sur son *ethos*, c'est-à-dire sa crédibilité autant que ses vertus : il est courageux (il « s'effraye peu du *qu'en dira-t-on* littéraire », p. 46), seul contre l'élite, retiré du monde alors qu'il n'est qu'un débutant, naturel, vrai, de bonne foi... Il se décrit « *solus, pauper, nudus* » (« seul, pauvre, nu », p. 44). Cette image de l'écrivain pareil à « l'infirmes de l'Évangile » (p. 44) insiste sur l'humilité d'un auteur « *apprentif* » (p. 46), en formation, autant qu'elle prépare les esprits à la théorie centrale de la Préface : le grotesque.

Mais le destinataire de ce texte ne se réduit pas au lecteur bienveillant. Hugo vise aussi la critique et, plus largement, l'institution théâtrale tout entière qu'il traite avec désinvolture, ironie, mépris (« cela dit, passons », p. 47), et avec laquelle il refuse toute compromission.

Il anticipe d'ailleurs, sous la forme d'une longue prolepse, toutes les critiques possibles de ses détracteurs : les

notes et les préfaces sont non seulement indifférentes au lecteur qui préférera toujours le génie au savant, mais en les écrivant, l'auteur prend le risque d'éclipser l'œuvre elle-même. Le paradoxe est double : l'érudition affichée par l'auteur dans sa Préface et dans ses notes est patente, voire intimidante pour le lecteur – plus d'une soixantaine de noms propres, de citations en latin, en espagnol et en ancien français, de références aux différents arts –, et lui-même a tout fait, dans un geste provocateur, pour que son drame considéré comme injouable soit éclipsé par sa Préface, pour ne pas le retoucher malgré sa longueur, pour ne le soumettre à aucune salle de théâtre.

Le préambule insiste enfin sur un troisième aspect de l'*ethos* de l'auteur : son originalité. Hugo cherche à s'imposer en parfait *novateur*, en *initiateur* du drame romantique qui est encore à bâtir. Et il est vrai que les premiers exemples ne vont fleurir que deux ans plus tard, en 1829, sur la scène du Théâtre-Français : *Henri III et sa cour* de Dumas et *Le More de Venise* de Vigny. Mais c'est surtout la théorie qu'il veut nouvelle et vierge de toute influence. Officiellement, pour n'attaquer personne ; en réalité, pour s'imposer comme le chef de file du romantisme. Il ne nomme aucune de ses sources et ne fait pas non plus référence à l'actualité, ni à la découverte sur scène de Shakespeare, ni à ses traductions par Letourneur, Pichot ou Guizot. Hugo prétend venir *seul* offrir au lecteur un projet nouveau. À peine deux contemporains, Chateaubriand et Nodier, sont-ils mentionnés. Mais ne nous y méprenons pas : Hugo est loin d'être un plagiaire ou un compilateur. Il s'inscrit certes dans un long processus de renouvellement du théâtre, mais sait en même temps s'approprier les idées de son

temps en leur donnant une direction nouvelle, par l'invention, notamment, du grotesque.

THÉORIE DES TROIS ÂGES

Hugo entame ensuite une histoire de l'esthétique. Probablement influencé par l'approche sociologique de Louis de Bonald, il affirme que la littérature n'est que l'expression particulière de la société¹ et élabore une histoire des trois âges littéraires, eux-mêmes produits de la société. Ainsi l'évolution de la littérature épouse-t-elle celle de l'humanité. Hugo procède donc à un récit des trois âges – primitif, antique et moderne – qui, du moins en apparence, semblent se valoir. Pourtant, cette conception esthétique défend le principe d'une perfectibilité dans tous les domaines : de même que le christianisme est supérieur au paganisme, et que les temps modernes sont supérieurs aux temps primitifs, le drame, avec la consécration du grotesque, surpasse toutes les autres formes littéraires du passé.

Vient d'abord l'âge primitif, dont la forme littéraire est l'ode, et le poème, la Genèse, à l'image de la société de patriarches qui la fait naître. Hugo entreprend alors le récit conjoint de l'éveil de l'homme et de la poésie, évoquant, à la manière des Lumières, le mythe d'un âge d'or où chacun mène une vie pastorale et nomade, où « tout est à chacun et à tous » (p. 48), où la société est en contact avec la nature et les beautés de la création qu'elle chante avec émerveillement. La dimension très

1. Voir Anne Ubersfeld, Notes à la Préface de *Cromwell*, in J. Seebacher et G. Rosa (dirs), *Victor Hugo, Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », *Théâtre 1*, 1985, p. 718.

rousseauiste de ce récit rappelle le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* (partie II), narrant le stade heureux d'une humanité sans propriété, antérieur à l'invention de l'agriculture et de la métallurgie. De plus, l'expression « contemplations solitaires », associée aux « capricieuses rêveries » (p. 48), recompose, par une sorte de jeu de mots évocateur, le titre des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. Il ne faut pourtant pas s'y méprendre : Hugo est un lecteur critique de Rousseau, si bien que ce premier âge, celui de la poésie primitive, doit être conçu comme un moment du monde en deçà des deux suivants.

Vient ensuite l'âge antique, dont la forme littéraire est l'épopée, et le génie, Homère. Cet âge marque un progrès par rapport à l'ère primitive, en ce qu'il tend vers l'unification d'une société : « L'instinct social succède à l'instinct nomade » (p. 49). C'est une ère de bouleversements et de guerres héroïques qui accompagnent les grands mouvements du peuple. L'épopée en est donc la forme naturelle, d'après Hugo, quitte à tordre l'histoire littéraire par des raccourcis, à la reconstruire pour conforter sa théorie : l'auteur des *Odes*, Pindare, serait non pas lyrique mais épique, tout comme les trois grands tragiques grecs.

Vient enfin l'âge moderne, dont la forme est le drame, et le génie, Shakespeare. La société est devenue chrétienne. « Il était temps », commente Hugo. Alors que l'humanité « marcha[it] à tâtons » et « s'attach[ait] aux mensonges » (p. 54), le christianisme lui ouvre enfin les yeux, lui révélant sa vraie nature, fondamentalement double : spirituelle et corporelle, ange et bête. L'homme se découvre aussi l'esprit d'examen et la mélancolie, inconnue des Anciens. Ainsi le drame, à l'image de

Shakespeare, est-il l'expression la plus aboutie et la plus « réaliste » de cette prise de conscience : « Shakespeare, c'est le Drame ; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie » (p. 77). Et ce réel va trouver sa forme dans l'expression du grotesque.

LE GROTESQUE

Le grotesque est probablement l'invention la plus neuve de la Préface. Son inspiration remonte à l'enfance de Hugo. Le *Victor Hugo raconté*, biographie relatée par son épouse Adèle, rattache en effet les grandes figures grotesques de sa littérature – fous de cour, Triboulet (*Le Roi s'amuse*), Quasimodo (*Notre-Dame de Paris*), Gwynplaine (*L'Homme qui rit*)... – aux personnages réels rencontrés dans sa jeunesse au Collège des Nobles à Madrid, le souffre-douleur Corcova et le bourreau Elespuru¹. Mais c'est peut-être moins dans son application littéraire que dans sa conceptualisation que le grotesque hugolien

1. Sur Corcova, on lit : « rouge de visage, les cheveux tortillés, vêtu d'une veste de laine rouge, d'une culotte de peluche bleue, de bas jaunes et de souliers couleur cuir de Russie. [...] Cet éveilleur était le souffre-douleur des élèves. Lorsqu'ils étaient mécontents de lui, ils l'appelaient durement *Corcova* (bosse). [...] Le pauvre homme riait ; peut-être s'était-il habitué à sa difformité ; [...] Corcovita n'a pas été étranger à l'idée qui lui a fait faire Triboulet et Quasimodo ». De même, Elespuru a réellement existé : « Une autre de ses rancunes a été un affreux grand gaillard, à cheveux crépus, à mains griffues, mal bâti, mal peigné, mal lavé, paresseux incurable et ne tourmentant pas plus son encrier que sa cuvette, hargneux et risible, qui s'appelait Elespuru. C'est le nom d'un des fous de *Cromwell* » (*Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, éd. A. Ubersfeld et G. Rosa, Plon, 1985, p. 231 et 234).

détonne. Certes, la pratique n'est pas nouvelle, notamment depuis la redécouverte dès la fin du XV^e siècle à Rome des *grottesca*, fresques antiques, étranges et fantaisistes, dont l'inspiration galvanisante se répand dans toute l'Europe. Dominique Peyrache-Leborgne note en outre que la notion de « grotesque-arabesque », perçue comme une contestation du classicisme, a déjà été théorisée trente ans plus tôt par Friedrich Schlegel¹. Mais rien ne dit que le romantique français en ait eu connaissance. L'acception que Hugo lui assigne est originale : non seulement l'auteur remet en cause l'autorité du beau, relativise le bon goût, conteste l'esthétique officielle et ses codes dominants et conventionnels, mais il valorise la culture marginale du grotesque, imparfait et protéiforme. Son infinité de formes et sa richesse extrême l'opposent en effet à l'idéalisme du beau qui ne connaît pas la variété : « Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille » (p. 72). Physique ou moral, tour à tour repoussant ou « difforme », « comique » et « bouffon » (p. 65), infernal ou fantastique, le grotesque, par ses ressources infinies, « s'harmonise [...] avec la création tout entière » (p. 72). Il est libre et cosmique, quand le beau, limité à l'Homme, est contraint et monotone. Pourtant, le grotesque n'est pas qu'un « moyen de contraste » (p. 68) avec la perfection du sublime (beauté des corps et des âmes, élévation des sentiments) ; il ne se réduit pas à en être l'antithèse. Il est aussi un « temps d'arrêt » (p. 69), un moment de pause, de repos, de contemplation qui permet de mieux percevoir ce qui est beau et d'en être

1. Dominique Peyrache-Leborgne, « Hugo, le grotesque et l'arabesque », in J.-L. Cabanès (dir.), *Romantismes, l'esthétique en acte*, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2009, p. 109-122.

le révélateur. Mieux : le grotesque peut lui-même devenir sublime.

Pour légitimer la puissance créatrice du grotesque, Hugo puise à tous les domaines des arts, comme autant d'autorités esthétiques : l'architecture (gargouilles et vitraux des cathédrales), la sculpture, la gravure, la peinture (Michel-Ange, Rubens, Véronèse), la littérature (Shakespeare, *commedia dell'arte*, etc.). Le grotesque n'est donc pas une invention mais une pratique qui, de longue date, a acquis ses lettres de noblesse.

Hugo procède ensuite à une archéologie du grotesque qui vient justifier l'avènement du drame moderne : s'il est déjà connu des Anciens – Pétrone, Juvénal, Apulée –, il ne se manifeste pas encore librement et reste « cach[é] », « dissimul[é] » (p. 63-64), masqué. C'est pourquoi les comiques antiques – Aristophane ou Plaute – restent à ses yeux des « Pygmées » aux côtés des « colosses » tragiques (Eschyle, Sophocle, Euripide).

Ainsi, du fait de l'essence même du grotesque qui, d'après Anne Ubersfeld, est une « contre-culture populaire et souterraine¹ », Hugo hiérarchise les âges et célèbre la supériorité du Moyen Âge sur l'Antiquité : le grotesque est en effet lié aux « traditions populaires du Moyen Âge² », « *graciosos* de comédie » et « fous de cour » (p. 74) sont des « créatures du peuple³ ». Mais le système d'équivalence ou de « sympathie naturelle⁴ » entre le grotesque et le peuple n'est peut-être pas aussi évident que cela : certes, valets et personnages populaires se bousculent dans la Préface afin d'illustrer le grotesque – Falstaff, Scapin, Figaro, Sganarelle, Crispin, Arlequin,

1. Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Belin, « Sup Lettres », 1993, p. 65. 2. *Ibid.*, p. 67. 3. *Ibid.* 4. *Ibid.*

Sosie... Mais on aurait tort de penser que Hugo, à l'instar de Schlegel dans son *Cours de littérature dramatique*¹, réduise le rôle du valet bouffon ou du *gracioso* à la parodie des sentiments exaltés du maître, ou même à son aliénation sociale². Le grotesque hugolien déborde sociologiquement le personnage de valet de comédie et gagne toutes les couches de la société : Polonius, Harpagon et Bartholo sont des maîtres ; Domitien, Élisabeth I^{re} et Cromwell sont empereur, reine et lord protecteur ; ils n'en sont pas moins cités en exemple pour rendre compte de ces travers, bouleversements ou coups du sort inhérents à l'Homme : « Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence » (p. 86-87). Toujours est-il que Hugo, par cette réhabilitation esthétique du grotesque, restitue aux figures et aux formes populaires un « droit » à la « culture »³.

C'est surtout la comédie qui doit avoir droit de cité en art, ce que Hugo démontre sous la forme apparente d'un syllogisme : le grotesque, c'est la comédie ; or la comédie est une partie de l'art ; donc le grotesque est esthétique et digne d'imitation. Il participe ainsi plus largement à la carnavalisation du monde, à l'inversion des codes et des rôles. Les puissants tombent de leur

1. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, t. III, trad. Albertine Necker de Saussure, Paris, 1814, p. 267. **2.** Anne Ubersfeld affirme qu'« à chaque page de la Préface, le grotesque est indiqué comme peuple, en opposition aux privilégiés : superstition populaire, art populaire, personnages populaires, le grotesque peut être tenu dans ce texte comme une image de la force populaire aliénée » (*Le Roi et le Bouffon, étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, José Corti, 1974 ; rééd. 2001, p. 572). **3.** Anne Ubersfeld, Notes à la Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 715.

piédestal, sont ridicules et font rire : « César dans le char de triomphe aura peur de verser » (p. 86). C'est donc naturellement la Renaissance et son humanisme européen et joyeux qui, mieux encore que l'univers médiéval, permettent au grotesque de se déployer. Trois noms, « trois Homères bouffons » (p. 75) – italien, espagnol et français –, suffisent à traduire le caractère transculturel du grotesque : l'Arioste, Cervantes et Rabelais.

Si le grotesque ne se réduit pas à une classe sociale en particulier, il ne se résume pas non plus à une quelconque difformité physique. Il peut aussi être moral. La jalousie, l'avarice, le crime, tous les vices et tous les ridicules, Iago ou Tartuffe en tête, peuvent être à leur manière grotesques. Chaque homme porte en lui une part de bestialité.

Et cette « bête humaine » que génère le grotesque tient – c'est la dernière idée phare de la Préface – à l'avènement du christianisme, qui a créé le drame moderne. La dualité de l'homme – le corps et l'âme – que le paganisme éclipse aboutit en effet à la combinaison des deux types esthétiques, le grotesque et le sublime : « dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, [le grotesque] jouera le rôle de la bête humaine » (p. 71). Ainsi le grotesque est-il la conséquence de l'influence du christianisme sur les passions humaines, et de l'invention paradoxale de la mélancolie : le rire vient en effet de ce que l'homme chrétien prend conscience de sa dualité matérielle et spirituelle¹. La révolution chrétienne l'atteint et lui inspire pitié et compassion envers le reste

1. Voir Alain Vaillant, « Victor Hugo, esthète du rire », communication du 29 novembre 2008, en ligne sur le site du Groupe Hugo.

de l'humanité souffrante. C'est de cette révolution-là que naît le grotesque, de même que le drame moderne est la conséquence de son apparition, parce qu'il est par essence l'alliance harmonieuse – et non manichéenne – des contraires.

THÉORIE DU DRAME

S'il progresse, l'art ne fait pas pour autant table rase du passé. Au contraire : le drame, dans le sillage de Shakespeare, est « la poésie complète » (p. 81), fruit de toutes les formes anciennes. Et l'amplification métaphorique à laquelle procède Hugo illustre la richesse esthétique du drame moderne : de ce « lac paisible » qu'est l'ode, découle le « fleuve » de l'épopée qui lui-même « se jet[te] dans l'océan du drame » (p. 82). Pourtant, bien que nourri de toutes ces « affluences », il leur est supérieur en ce que, à la différence du passé, il restitue le réel dans toute sa complexité, sans le rectifier ni l'anoblir comme l'ont fait les classiques : « tout ce qui est dans la nature est dans l'art » (p. 84). Ainsi, l'« harmonie des contraires », c'est-à-dire ce mélange du comique et du tragique, du grotesque et du sublime qui est au centre du drame, remet en cause toutes les conventions classiques du théâtre, et notamment « l'arbitraire distinction des genres » (p. 90).

De plus, conformément à la vraisemblance, le drame moderne doit se débarrasser de l'unité de lieu et de temps (l'action étant la seule fondée), règle classique désuète et artificielle. Aussi, dans le drame hugolien, les lieux sont-ils variés – chambres, châteaux, prisons, places publiques, etc. – et nécessaires à la manifestation de la violence qui ne doit pas être reléguée en coulisses. De

même, l'unité de temps doit s'adapter au drame, sans être obligatoirement soumise à la loi des vingt-quatre heures. Si cette unité est privilégiée depuis Aristote (l'action doit se dérouler « durant une seule révolution du soleil ¹ »), c'est d'abord et surtout pour faire coïncider la temporalité du spectateur avec celle de l'action. Quant à l'unité de lieu, elle a pour fonction moins d'être vraisemblable que de débarrasser l'action de toute trace épique, de simplifier la scène et lui préférer le langage.

Mais, plus encore que le réel, c'est la libération du théâtre que vise Hugo. Le génie ne doit pas se soumettre à des poétiques qui ont, depuis le XVII^e siècle, sclérosé la création. Il doit rester libre de toute entrave, mais aussi de tout modèle. Il faut dès lors refuser l'imitation des auteurs du passé, « ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art » (p. 103), parce que des siècles nous séparent des Anciens, parce que les grands génies ne singent pas. L'imagination doit primer sur la mémoire. Et Hugo, exhumant la vieille querelle des Anciens et des Modernes née au XVII^e siècle et épuisée au siècle suivant, s'inscrit nettement dans la lignée des Modernes selon lesquels, sans nier les mérites de la civilisation gréco-latine, l'histoire est en progrès.

Shakespeare incarne cette nouveauté formelle – et le texte est saturé de références à son théâtre : Juliette, Desdémone, Ophélie, Falstaff, Hamlet, Macbeth, Othello, Ariel, Richard III, Mercutio, l'apothicaire de *Roméo et Juliette*, les trois sorcières de *Macbeth*, les fossoyeurs de *Hamlet*, le roi Lear et son fou... Mais Shakespeare n'est pas non plus un modèle à suivre. Il doit, comme le note justement Florence Naugrette, « servir à relativiser l'esthétique classique,

1. Aristote, *Poétique*, 1449b10-15, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot.