

**Le sublime et le grotesque dans l'étude comparée de trois
oeuvres : *O Bobo* de Alexandre Herculano
et *Notre-Dame de Paris* et *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo**

DANIELLE FOUCAUT DINIS

RESUMÉ

Ce travail établit un parallèle entre trois œuvres romantiques de la première moitié du XIX^{ème} siècle : un roman «Notre-Dame de Paris», une pièce de théâtre «Le Roi s'amuse» de Victor Hugo, et le roman portugais de Alexandre Herculano «O Bobo». Nous avons cherché à mettre en évidence les aspects simultanément opposés et complémentaires du *sublime* et du *grotesque* qui caractérisent la production romantique de l'époque. Ces deux facettes sont analysées dans les différentes composantes des trois œuvres : les personnages, les situations décrites, les milieux représentés et leur climat, les décors choisis, etc...

Une référence sommaire aux conditions de production de ces œuvres permet de comprendre pourquoi, dans des pays différents, un mouvement littéraire a poussé des artistes et des écrivains à révolutionner les arts, et en particulier l'écriture, leur apportant de nouveaux concepts esthétiques en rupture avec le classicisme.

ABSTRACT

This essay draws a parallel among three romantic works of the first half of the 19th- century: a novel, *Notre-Dame de Paris*; a play, *Le roi s'amuse* by Victor Hugo; and Alexandre Herculano's Portuguese novel, *O Bobo*. The opposing and complementary aspects of the *sublime* and the *grotesque*, which characterize the romantic production of the period, are simultaneously stressed in the essay. These two sides are analysed bearing in mind different components of the three literary works: the characters, the described situations, the represented environments and their atmosphere, among others.

A brief reference to the condition of the aforementioned works' production reveals why in different countries a literary movement stimulated the artists and the writers to revolutionize the arts, and, particularly, the writing process, thus proposing new aesthetic concepts that break with Classicism.

Introduction

Dans ce travail, nous nous proposons d'aborder comparativement ces trois oeuvres dans leur composante marquée par l'opposition ou la complémentarité des deux concepts : le *grotesque* et le *sublime*. De ces concepts, nous aborderons dans un premier temps, l'application à travers les temps et nous verrons comment ensemble ou séparément ces deux aspects que peuvent prendre les arts en général, et la littérature en particulier, ont été de tous temps exploités. Nous verrons aussi, avant d'entrer dans l'analyse même des textes, quelles furent les conditions de publication des trois oeuvres et ce qu'il peut y avoir de semblable dans les parcours des deux auteurs en question : A. Herculano et Victor Hugo. Nous parlerons du caractère historique de chacune des oeuvres qui mêlent à leur fiction, des faits, des personnages réels du Moyen-Age (*O Bobo*), du haut Moyen-Age (N.D. de Paris), et de la Renaissance (*Le Roi s'amuse*).

Ensuite nous étudierons les personnages principaux puis secondaires, les milieux représentés, les espaces parcourus et les faits et exploits racontés dans ce qu'ils ont de plus sublime ou au contraire de plus grotesque. Nous montrerons que les trois héros que sont Quasimodo, Triboulet et D. Bibas sont des êtres difformes, certes, mais capables du meilleur et qu'ils sont ce qu'ils sont parce qu'ils furent un jour profondément humiliés et que c'est pour cela qu'ils voulurent se venger. Entre temps, nous aurons découvert comment ces trois oeuvres sont toutes trois imprégnées du climat culturel (le romantisme) d'une époque propice à ce genre de productions qui avaient vu le jour au siècle précédent, en Angleterre et en Allemagne. Le départ, puis le retour des aristocrates qui avaient fui révolutions et bouleversements politiques dans leurs pays respectifs (La France et le Portugal), leur avaient permis de découvrir et d'en rapporter ces nouveautés, un goût différent de celui qui était mort avec 1789, avec la fin, un peu partout, de l'absolutisme. L'Antiquité tant imitée depuis la Renaissance, il convenait de la remplacer par un retour aux sources, aux fondements de la nation. Nation soucieuse par ailleurs de se redresser, de s'ériger avec de nouveaux principes sur de nouvelles bases : le Moyen-Age était l'époque qui s'y prêtait le mieux.

Il serait inconcevable de commencer cette étude qui visera donc à montrer comment l'oeuvre d'Alexandre Herculano *O Bobo* a été ou a pu être influencée par les deux oeuvres de Victor Hugo, sans faire une

réfèrnce, si brève soit-elle, aux concepts et à l'usage du grotesque et du sublime tels que les a définis Hugo lui-même dans la célèbre préface-manifeste de son drame *Cromwell* (1827). Hugo y exalte l'imagination, l'émotion, la beauté plastique qui peut ressortir du rapprochement contrastif de ces deux aspects opposés qui peuvent selon lui parfaitement coexister dans une même oeuvre. Hugo s'opposait alors aux principes classiques qui pliaient toute esthétique littéraire aux critères d'homogénéité, de bienséance, de modération, qui avaient régi le domaine des Lettres tout particulièrement, depuis Boileau et les principes de son *Art Poétique*. Ces principes classiques étaient tels, en France du moins, que les auteurs dramatiques du Grand Siècle en arrivèrent à se spécialiser : Molière, qui d'acteur et concepteur de farces finit par n'écrire que des comédies, même si les dernières sont quelque peu sérieuses ou graves (*Tartuffe* – *Don Juan*); Corneille qui a écrit des tragi-comédies et des tragédies et Racine qui fut le spécialiste de la grande tragédie au sens où l'Antiquité les concevait, et qui n'a écrit qu'une comédie : *Les Plaideurs*. La tragédie mettait en scène des héros légendaires, des demis-dieux ou des rois, qui devaient être empreints de noblesse et de dignité et maintenir une gravité de ton constante. Le rire et les situations du quotidien étant réservées aux comédies. C'est contre cela que Victor Hugo s'est insurgé dans sa *Préface* : pour lui, le théâtre devrait dès lors représenter mieux la vie et contenir en lui-même tout ce qui la compose, le rire et les larmes , le beau et le laid, le sublime et le grotesque:

“(...) 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 (...) dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui, (le grotesque) jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les beautés; il faut qu'il puisse créer Juliette, Desdémona, Ophélie. Le second prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. Dans ce partage de l'humanité et de la création, c'est à lui que reviendront les passions, tous les vices, les crimes; c'est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite (...) Le beau n'a qu'un type; le laid en a mille.”

Préface de *Cromwell*

En fait, le grotesque n'est pas une invention du romantisme, il existe de tous temps. D'abord chez les Anciens, puisque le terme lui-même nous vient des figures bizarres retrouvées dans des ruines

romaines, appelées grottes, qui furent découvertes aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles.

Nous savons aussi que le théâtre antique produisait des comédies assez burlesques, dans le théâtre de Plaute par exemple, et qu'il y a des romans comme ceux de Pétrone (premier siècle après J.C.), auteur du *Satiricon*, qui décrit en termes assez crus et dans une langue savoureuse, les moeurs corrompus de l'époque de Néron. Sans parler de l'extravagance du comportement et de la description que font les Anciens de leurs dieux, demi-dieux et héros qui ne sont que satyres, cyclopes, et autres cerbères, femmes aux cheveux reptiliens comme Médée qui égorgea ses propres enfants, ou le géant Hercule/Héraclès qui au berceau tua deux terribles serpents.

Mais c'est surtout au Moyen Age, et encore un peu à la Renaissance que le grotesque abonde dans les arts et dans la littérature, que ce soit les géants de Rabelais *Gargantua* et son fils *Pantagruel*, doués d'une force et d'un appétit surnaturels, qui s'insèrent dans une oeuvre bouffonne à l'esprit populaire (cependant déjà porteuse de l'idéal humaniste) où s'inscrit le réalisme des moeurs de l'époque, ou qu'il s'agisse de la poésie d'un François Villon, à la langue vivante et drue, qui parle à nos sens et à notre coeur, terriblement humaine quand il rappelle notre triste condition humaine dans sa célèbre *Ballade des pendus*. En Italie, à côté de Pétrarque (XIV^{ème}), il y a Dante (XIII^{ème}) et sa terrible descente aux enfers et un peu plus tard Boccaccio (XIV^{ème}) et ses nouvelles en prose souvent bien licencieuses. Au Portugal, les *Cancioneiros* nous ont laissé le témoignage des *Cantigas de escarnio e de maldizer*, de genre satirique, empreintes d'ironie, où la personne visée n'est pas toujours nommée car les accusations peuvent y être acerbes. Quant au théâtre de Gil Vicente, parfois lui aussi satirique, n'exclut pas le grotesque dans certaines situations de ses pièces comme *A Barca do Inferno* ou dans ses farces : *A farsa de Inês Pereira*, *O Auto da India*, *O Pranto de Maria Parda*, etc... De même pour la pièce de António José da Silva, *a Esopaida* qui raconte les aventures d'Esopé, esclave et difforme que son intelligence sauve des puissants roués.

Mais l'Antiquité et le Moyen Age, et surtout le classicisme avaient tendance à bien séparer les genres. Les tragédies de Sophocle n'avaient rien à voir avec les comédies d'Aristophane. Le Moyen Age a produit des oeuvres à caractère édifiant, religieux, reflets d'une piété et d'une foi indiscutables et respectées par tous, même des esprits les plus ouverts, ainsi que des oeuvres parlant d'amour idéal et platonique (Pétrarque) à côté d'oeuvres parfaitement débridées conçues pour les distractions populaires. Les représentations théâtrales du type des farces

étaient souvent jouées sur les parvis des églises. Par ailleurs, les tableaux de Brueghel l'Ancien et de Hieronymus Bosch nous donnent une petite idée de ce que pouvait être le contraste entre le sublime et le grotesque, tantôt représentant *La Tentation de Saint-Antoine*, tantôt des *Noces de Paysans*, tantôt *Le Combat de Carnaval et de Carême*, tantôt *L'Adoration des Mages*.

Le romantisme a donc voulu faire coexister les facettes le plus traditionnellement opposées dans l'art, dans un souci de vraisemblance, en rapport avec la vie réelle où le beau et le laid se côtoient, où le vice et la vertu, le bien et le mal sont les deux revers de la même médaille. Déjà au théâtre Diderot avait ouvert la voie avec son traité d'esthétique dramatique *Le Paradoxe sur le Comédien*, définissant le "drame bourgeois" comme genre sérieux en prose, dont la conception se voulait empreinte de plus de réalisme, et avec pour protagonistes des gens au statut social plus conforme à la réalité du public spectateur : Deux pièces illustrèrent son propos, *Le Fils Naturel* et *Le Père de Famille*.

Avant d'aborder l'analyse proprement dite des trois oeuvres, il conviendrait peut-être de voir dans quelles conditions elles ont été produites. Pour suivre un ordre simplement chronologique, nous dirons donc que Victor Hugo a publié *Notre-Dame de Paris* le 16 mars 1831, sans nom d'auteur, ce qui était courant à l'époque. Mais le projet datait de 1828, année de la signature avec l'éditeur d'un contrat dans lequel Victor Hugo s'engageait à remettre le manuscrit du roman vers le 15 avril 1829. Mais la paresse ou le manque d'enthousiasme lui firent toujours remettre au lendemain la mise en route sérieuse de son travail. Entre temps, 1830 arrive avec ses journées "chaudes" de juillet. Le 25, Hugo commence à écrire, les "Trois Glorieuses" lui permettent de demander un nouveau délai à son éditeur. Le manuscrit devra être remis pour février 1831. Dès lors, Hugo s'accroche à son roman dans un travail acharné et continu, mais pas toujours ordonné. L'ordre des chapitres n'est pas encore exactement celui qui se présente à nous dans la version que nous connaissons aujourd'hui. Il y a eu remaniements et des chapitres écrits "après coup", comme "à part", et qui sont principalement "*Paris à vol d'oiseau*" et "*Ceci tuera cela*", deux chapitres qu'il serait indifférent pour la bonne compréhension de l'intrigue, de laisser ou de retirer du reste de la narration. Le premier constituant un brillant exercice de reconstitution du Paris médiéval sous Louis XI; le second, une réflexion sur le sens et la valeur des productions architecturales de toutes les civilisations depuis plus de six mille ans, comme autant d'écritures à déchiffrer, qu'une autre écriture

est venue détrôner : celle de Gutenberg qui a permis d'imprimer et de produire plus vite et en plus grand nombre. Cependant Hugo explique en note préliminaire rajoutée à l'édition définitive, que ces chapitres ont été conçus pour faire partie intégrante du roman, que celle-ci est née...

“(...)d'une façon en quelque sorte nécessaire avec tous ses chapitres; un drame naît avec toutes ses scènes. Ne croyez pas qu'il y ait rien d'arbitraire dans le nombre des parties dont se compose ce tout, ce mystérieux microcosme que vous appelez drame ou roman.”

Une autre note datant de février 1831 nous donne également une indication intéressante sur la genèse de l'oeuvre : c'est le mot 'AN'ATKH trouvé par Victor Hugo autrefois, inscrit sur un des murs de Notre-Dame, puis retrouvé plus tard effacé par quelqu'un, et qui servit de déclencheur au roman. L'auteur a voulu faire quelque chose contre l'incurie des hommes, contre leurs ravages quelquefois plus destructeurs que le passage du temps, sur les édifices ou monuments hérités du passé.

L'architecture majestueuse de la grande église offrait en fait à V. Hugo une réalisation palpable et quasi vivante de l'interpénétration des deux principes opposés. Dans cet édifice, les lignes de force sont d'une grande pureté, depuis le plan en croix formé par le transept et la nef centrale, les formes ogivales partout reproduites sous les voûtes, aux portes et aux fenêtres, la verticalité monumentale des colonnes formant les nefs, jusqu'à la hauteur impressionnante de l'ensemble, nous avons là le caractère sublime de la vénération d'un peuple à son dieu ainsi que le courage et la capacité d'une société sachant réaliser de telles prouesses techniques (et sur le plan individuel, la capacité d'entreprendre ou de participer à une oeuvre dont on ne voyait jamais soi-même la fin). Par ailleurs, dans ce même édifice, partout des statues, des bas-reliefs représentant des saints écrasant des monstres et des diables ou des symboles du mal et de l'enfer, dans des allégories d'une grande variété et surtout à l'extérieur du temple, les “Gargouilles”, figures emblématiques du mal que la sainteté du lieu expulse vers le dehors (alliées au pragmatisme de servir de gouttières aux toitures).

En ce qui concerne la pièce de théâtre *Le Roi s'amuse*, elle a été présentée au public pour la première fois le 22 novembre 1832, puis suspendue le lendemain et enfin interdite le 24 novembre. A quoi Hugo répondit le 30 par un texte qui devint la préface de la pièce écrite. Nous sommes sous la Monarchie de Juillet et Hugo s'en prend à la censure.

Dans sa préface à un autre de ses drames, *Lucrèce Borgia*, il explique, et c'est assez intéressant, que les deux pièces sont soeurs jumelles et pourraient appartenir à une bilogie appelée *Le Père et la Mère* car toutes deux racontent l'histoire de deux êtres difformes, l'un physiquement (Triboulet), l'autre moralement (Lucrèce Borgia), et tous deux trouvent leur sublimation dans le sentiment le plus pur qui soit, la paternité ou la maternité, et nous savons combien, à travers les poèmes des *Contemplations*, Hugo fut un père aimant et quel prix il attachait à son rôle de père.

En ce qui concerne le roman portugais *O Bobo*, il a été publié en 1843 (Herculano avait alors 33 ans), mais on peut supposer qu'il a été conçu et rédigé bien avant cette date. A cette époque, il publiait aussi les *Cartas sobre a História de Portugal* dont le contenu sera sujet à quelques considérations un peu plus loin. Mais ce qui est intéressant de noter tout de suite, c'est le fait qu'Herculano a quitté Lisbonne le 21 août 1831 à bord d'un petit bateau, le "Melpomene" qu'il quitta en haute mer pour embarquer sur un paquebot anglais qui le conduisit à Plymouth, en exil politique. Puis, de là il s'embarqua pour Jersey (île anglo-normande), puis gagna Granville, en Normandie et enfin Rennes, en Bretagne où il séjourna quelques mois jusqu'au début de 1832. Il prit part à l'expédition de Belle-Isle qui se dirigeait vers l'île *Terceira* aux Açores où s'organisait un foyer de résistance des Libéraux "*Os Liberais*" contre la politique menée par les absolutistes au pouvoir au Portugal "*Os Miguelistas*". Curieux périple quand on sait que quelques années plus tard, Hugo lui aussi, devait s'exiler précisément sur ces îles anglo-normandes où il passa presque vingt ans, maudissant un autre régime autoritaire, celui du Second Empire de Napoléon III, considéré par lui comme un usurpateur.

Entrons maintenant dans les oeuvres elles-mêmes, à commencer par le contexte historico-social que chacune d'elle nous restitue. Pour *Notre-Dame de Paris*, Hugo nous plonge dès l'incipit dans la turbulence d'une fête datée très précisément, le 6 janvier 1482, jour férié comme il y en a tant au Moyen Age, car c'est l'Épiphanie (au caractère sacré) mais c'est aussi jour de l'élection du Pape des Fous (caractère grotesque des fêtes populaires). Maître Gringoire, dramaturge d'occasion, tente avec beaucoup de mal de faire représenter son "Mystère", pièce de théâtre religieux médiéval, courante aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles, représentant des scènes édifiantes de la vie du Christ, ou parfois même toutes les grandes étapes de la Bible, depuis le

commencement des temps. Ces Mystères pouvaient durer plusieurs jours et compter plusieurs dizaines de milliers de vers, dits par des centaines de figurants et d'acteurs. Pierre Gringoire donc, est au désespoir de capter l'attention de son public qui se laisse distraire à la moindre occasion. Toute la description de ce premier chapitre met en parallèle, le sacré du jour et de la pièce que le public devrait suivre avec recueillement et la turbulence, la jovialité des étudiants et des personnes présentes. Nous sommes dès l'abord en plein Moyen Age, sous le règne de Louis XI dont il sera par ailleurs question au ch. V du Livre X, dans une intervention assez éclairante sur le personnage historique qu'il a été ou du moins tel que l'histoire et la légende nous l'ont dépeint. Nombre de personnages réels se mêlent à la fiction, l'ambassade flamande venue négocier le mariage entre le Dauphin et Marguerite de Flandre par exemple, mais aussi le Cardinal de Bourbon, archevêque et comte de Lyon, Primat des Gaules, frère de Pierre de Beaujeu qui avait épousé la fille du roi, etc... Nous pourrions citer de nombreux exemples.

Quant à la pièce *Le Roi s'amuse*, nous sommes transportés un peu plus tard, autour de 1520, dans le XVI^{ème} siècle qui se raffine dans ses coutumes, mais que la pièce d'Hugo ne nous montre pas sous le jour le plus édifiant. Certains des personnages mêlés à l'intrigue sont authentiques, ils ont eux aussi réellement existé. C'est le cas de François I^{er} qui joue un des rôles principaux, mais pas le plus joli, et aussi de M. de Saint-Vallier, père de Diane de Poitiers qui, elle, n'entre pas en scène, mais dont il est question, ou de Clément Marot, personnage littéraire du Haut Moyen Age, représentant dans l'esprit d'Hugo, le littérateur courtisan, écrivant sur commande, ou pour se tirer d'affaire ou simplement pour survivre. Hugo en fait un "méchant" car pour lui, l'artiste, l'écrivain doit être libre et même intervenir si nécessaire dans le débat des idées, et pas seulement pour approuver toutes les décisions du pouvoir établi. Quant aux nobles de cour qui défilent sur la scène, il est à peu près sûr que certains ont existé : Montmorency par exemple est le nom d'une vieille famille française connue dès le X^{ème} siècle dont l'un d'entre eux eut une influence importante sur François I^{er}, dans le sens surtout du mécénat et de l'encouragement à la pratique des arts.

Pour le roman d'Herculano, revenons aux *Cartas sobre a História de Portugal* qu'il avait publiées à la même époque. Il y divise en deux, grosso modo, l'histoire du Portugal : la première partie, le Moyen-Age, et la seconde, la Renaissance. Cette dernière, d'après lui, représente la décadence, à cause de la concentration du pouvoir qu'elle a mis peu à

peu en place, amenant tous les maux qui flagellaient l'époque contemporaine, entre la révolution libérale des années 20 et la "*Regeneração*", qui furent des temps de révolte, de soubresauts, de mouvements, de guerres civiles. Pour Herculano, le Moyen Age représente tout ce qui est contraire au centralisme, c'est-à-dire la diversité, la variété et la multiplicité des fiefs, communes et provinces, régis par un certain principe de liberté. Plus encore : pour lui, la victoire de S. Mamede, le 24 juin 1128, triompha pour donner au peuple portugais une nation à défendre et qui aurait un jour une mission pour l'avenir du monde. Herculano écrit que cette victoire "*vinha dizer que no progresso da civilização humana tínhamos uma missão que cumprir*" et plus loin, "*mas a existência da Monarquia Portuguesa estava decretada na mente de Deus*". Donc, Herculano, lui aussi en construisant son roman, y introduit, en plus des personnages fictifs, des personnages réels, ayant appartenu à l'Histoire. D'ailleurs cette oeuvre contient un sous-titre "*1128*" que certaines éditions reproduisent, et qui marque, bien en opposition avec le titre, cette dicotomie sublime/grotesque, parce que *O bobo*, c'est un personnage fictionnel à l'aspect grotesque, et dont un des personnages dit même : "*não é um bobo, é o diabo!*" Et *1128*, c'est une date mythique, bénie de Dieu et des anges qui ont permis qu'une victoire (historique et bien réelle) soit le début d'une conscience nationale. Un grand nombre des personnages de ce roman sont donc historiques. D. Teresa, D. Fernando Perês, conde de Trava, D. Afonso Henriques, Egas Moniz Coelho, l'oncle et le neveu, Gonçalo Mendes Maia, o Lidador, etc...

Etudions maintenant les personnages principaux des trois oeuvres en parallèle, de façon à les confronter et à découvrir ce qui les unit.

Tous trois sont des êtres ridiculisés par la société de leur temps. Dans *Notre-Dame de Paris*, Quasimodo est le sonneur de cloches de Notre-Dame, qui concentre sur lui tous les aspects physiques du grotesque : c'est un être difforme, laid, bossu et borgne, que son emploi de sonneur a rendu sourd et dont chacun se moque cruellement. Il se prête au jeu de l'élection du Pape des Fous organisé sur un concours de grimaces, où il gagne son titre non pas par des grimaces, mais par son aspect naturel qui est horrible (L.I, ch V)

Dans la pièce *Le Roi s'amuse*, Triboulet est le fou du roi, et lui aussi est petit, laid, bossu et drôle, car par ses pitreries, il fait rire tout le monde : c'est son office. Il dit "nous" quand il évoque la volonté du roi même en sa présence, car il est imbu d'une autorité et d'un pouvoir qui

le rendent en principe intouchable. Il a le pouvoir de tout dire, de tout critiquer, même le roi jusqu'à un certain point, sur le ton de la bouffonnerie (n'est-il pas censé être fou et ne dire que des bêtises ?). Il va sans dire que tout cela lui attire les ressentiments de toute la Cour et surtout de ceux qui ont de bonnes raisons de se sentir visés par ses diatribes. Sa position est une force, mais elle est aussi une faiblesse comme nous le verrons plus loin.

Ce rôle est aussi celui de D. Bibas, "Bobo de Corte" dans le roman de Herculano qui fait de son personnage une présentation d'emblée drôlatique : "(...) *de quatro pés de altura, feio como um judeu, barrigudo como um abade de Toledo, imundo como a consciência do célebre archebispo Gelmires, e insolente como um vilão de beetria*" (p.52) et qui dès qu'il eut atteint l'âge "*atirou às malvas o seu hábito*" ne se sentant pas du tout la vocation de moine, ni l'envie de rester dans le couvent où il avait été élevé. Plus loin, la description de son habit de profession est révélatrice de l'aspect extérieur du personnage : "(...) *a gorra asinauricular [aux oreilles d'âne], o gibão de mil cores, saio orlado de guizos*" qui font un parfait et digne successeur du bouffon qu'avait ramené de France le "Conde Henrique" [Henri de Bourgogne], époux de D. Teresa. Il convient de noter tout de suite l'aspect positif que confère Herculano à cette figure : "(...) *ele foi sempre generoso, nem nos consta que abusasse jamais do seu valimento e da sua importância política em dano dos pequenos e dos humildes*". En vérité, sa vindicte et ses traits ironiques ne s'en prennent qu'aux nobles et aux prêtres qui l'ont bien mérité... Lui aussi a pour rôle de démasquer, de rire, de se moquer de ce que chacun sait (ou ne sait pas) et de dire tout haut ce que chacun pense tout bas. En cela, il est bien le frère jumeau de Triboulet. Parlant de son rire "diabolique" qui trouve toujours une victime, Herculano écrit : "(...) *Era o bobo que neste instante imperava, despótico, inexorável, tirânico, convertendo por horas a frágil palheta em ceptro de ferro*" (p.55)

A propos de la fonction du bouffon en littérature, Bakhtine écrit dans son "*L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*" : «Au Moyen Age, le bouffon est le porte-parole privé des droits de la vérité abstraite et objective».

Voilà pour ce qui est de la réalité extérieure de ces trois personnages centraux. Qu'en est-il de leur vérité intérieure ? Elle est bien simple et là encore, les ressemblances sont claires et aisées à établir. Tous trois souffrent une permanente et grave humiliation. D'abord Quasimodo qui subit le regard des autres où il peut lire en

permanence l'irrespect, la moquerie, la peur parfois, et le rejet. Quand il est porté en triomphe comme Pape des Fous, c'est en fait un "hommage" à sa laideur qu'on lui rend; le peuple le couronne pour ce qu'il a de plus horrible, son apparence. Est-ce bien un hommage ? Ces rires se transforment d'ailleurs vite en cris d'insulte lorsque le malheureux se retrouve au pilori, exposé à la haine générale, frappé impitoyablement et raillé de telle sorte qu'on ne peut que penser au Christ, quand il réclame à boire, dans cette scène qui marquera un tournant dans l'attitude jusqu'alors résignée de ce personnage.

A son tour, D. Bibas souffre le même type d'humiliation. Pour avoir trop parlé, pour s'être moqué un peu trop fort de deux personnages importants, D. Fernando Perês et Garcia Bermudes, le premier le fait fouetter jusqu'au sang en public, en guise d'exemple et de punition. Ce qui marque là aussi un tournant important dans la carrière du bouffon, qui bascule alors dans le camp adverse à celui de D. Fernando Perês.

Triboulet enfin, a lui aussi trop ri aux dépens des grands de ce monde. Ses flèches ont fini par soulever une petite révolte chez les grands de la cour qui décident de se venger. Ils le font en utilisant une jeune femme qu'ils croient être la maîtresse de Triboulet, à la grande hilarité générale, et en faisant en sorte que celle-ci devienne une des nombreuses maîtresses du roi François I^{er}. Le complot réussit si bien que Triboulet est atteint bien plus profondément dans son honneur et sa dignité que s'il s'agissait d'une vulgaire maîtresse. Cette femme est en réalité sa fille unique, enfant d'un amour passé et cachée de tous, que Triboulet aurait voulu préserver des méchancetés et vilénies du monde.

L'humiliation appelant souvent la vengeance, c'est celle-ci que nous allons observer en train de se réaliser, car dans les trois oeuvres, elle offre un parallèle intéressant à établir. En effet, dans *Notre-Dame de Paris*, Quasimodo exécute sa vengeance sur Claude Frollo quand il s'aperçoit que celui-ci est le vrai responsable de la perte d'Esmeralda : il le précipite du haut d'une des tours de Notre-Dame.

Triboulet tente d'assassiner le roi qui a abusé de l'ingénuité de sa fille en se faisant passer pour un étudiant bohème. Il met sur pied un plan qui serait efficace si la fille ne venait pas troubler la mise en application du dit plan.

Quant à D. Bibas, c'est la vengeance la plus spectaculaire et la plus terrible pour ceux qui en seront les victimes, c'est-à-dire D. Teresa e D.

Fernando Perês, son amant. Par la parfaite connaissance qu'il a du château de Guimarães, D. Bibas fait échouer leurs plans et offre sur un plateau la victoire au fils de D. Teresa, D. Afonso Henriques qui prendra possession des terres du "Condado Portucalense" assurant ainsi la création d'une patrie portugaise future, pour l'heure indépendante du royaume de "Leão e Castela".

Les trois oeuvres sont d'autre part remplies de situations et de personnages dont les sentiments, les actes, les renoncements atteignent souvent le sublime. Ce même Quasimodo que nous avons vu symboliser le difforme, se montre capable de courage et d'abnégation, de tendresse et même de délicatesse. Par exemple, il est courageux quand il sauve Esmeralda *in extremis* du gibet auquel elle a été condamnée, en l'emportant dans l'intérieur de la cathédrale, ultime refuge inviolable des persécutés à l'époque. Il est tendre avec elle, et lui apporte tout ce dont elle a besoin, elle qui, un jour, fut compatissante à sa douleur. Il arrive même à faire en sorte de ne pas lui imposer sa présence, se sachant si laid et craignant que sa vue ne fût pénible à la jeune fille. Il est capable, lui le monstre, de réprimer et de contenir ses impulsions d'homme qu'il ressent tout autant que Claude Frolo, le prêtre, qui chercha un jour à forcer la jeune fille à l'aimer. Il va même au point d'aller chercher Phoebus, celui qu'aime Esmeralda, rien que pour lui être agréable. S'il est grotesque d'apparence, les attitudes de Quasimodo sont sublimes.

Esmeralda elle, n'a rien de sublime si ce n'est son étrange et extrême beauté et la fascination qu'elle exerce sur les hommes, fascination qui se trouve à égale distance du diabolique et du divin. Sa danse frénétique, sa petite chèvre toujours près d'elle en font une merveilleuse sorcière et pour cette raison-même la proie facile de la populace qui la conspu à la première occasion. La mère d'Esmeralda, à l'amour maternel meurtri, obsédée, aveugle au point de ne pas reconnaître dans la jolie bohémienne de la rue, cette enfant qu'on lui avait volée un jour et qu'elle déteste parce qu'elle ne sait voir en elle que celle (une autre bohémienne) qui fit autrefois son malheur. Il y a quelque chose de monstrueux et de sublime en même temps dans cette souffrance jamais apaisée, toujours aussi brûlante au bout de tant d'années, et dans cet aveuglement qui rend insoutenable le moment de la reconnaissance qui arrive trop tard pour sauver celle qu'elle s'acharnait à haïr sans la reconnaître.

En ce qui concerne Triboulet, sa douleur est si forte qu'elle en devient merveilleuse et efface en partie tout ce que nous avons forgé sur lui d'idées et d'impressions à mesure que la pièce avançait. Dans les scènes finales du drame de V. Hugo, certains accents des dialogues auraient une résonance tragique si ce n'était l'outrance, la démesure dans le ton. La scène où Blanche se sacrifie, contient quelque chose de sublime. La candeur de cette fille au nom significatif, est trahie par quelqu'un à qui devrait revenir le devoir d'être un modèle pour ses sujets, et nous ne pouvons éviter d'être touchés par ce scandale que représente un roi débauché, prêt à abuser d'une très jeune fille. Dans cette pièce, Hugo a fait de François I^{er} un personnage qui manque vraiment de cothurne.

Dans le roman portugais, l'histoire chevaleresque des amours de Dulce et d'Egas Moniz, entravées par la présence d'un autre prétendant, Garcia Bermudes, ainsi que le code d'honneur défendu jusqu'aux limites de l'héroïsme, nous élèvent indéniablement aux sommets du sublime. Merveilleuse avait déjà été l'attente patiente et fidèle de Dulce, du retour de Palestine de son valeureux et brave fiancé; sublime fut son sacrifice d'accepter pour mari celui qu'on lui imposait, en échange de la vie sauve et de la libération de son bien aimé chevalier, au risque de voir celui-ci la maudire d'une telle rédition. Par contraste, la félonie et la noirceur d'âme de Fernando Perês et l'inaction, le consentement de D. Teresa à tous les actes de son amant, les rendent tous les deux inexorablement coupables et dignes du châtimement mérité qui les attend.

Certains personnages sont marqués, tantôt par le sublime, tantôt par le grotesque, parfois par les deux alternativement. N'est-il pas sublime le cœur de Quasimodo, capable malgré sa laideur monstrueuse, de tout l'éventail des sentiments humains les plus dignes : la fidélité mêlée de reconnaissance envers Claude Frolo qui s'est occupé de lui depuis son enfance; sa reconnaissance et même son amour silencieux pour la petite gitane qui a su faire preuve d'humanité envers lui lors de la scène du pilori; sa sainte colère contre les gueux et les bohémiens qui tentent d'entrer dans Notre-dame pour reprendre Esmeralda, enfermée par ses soins pour la protéger et cet amour qui le pousse à se laisser mourir, accroché au corps de la jeune fille, décroché du gibet, qu'on a jeté sur un charnier, dans une ultime union d'outre-tombe. ce sublime-là atteint le macabre et l'horrible par cette loi qui veut peut-être que les extrêmes se touchent et se rejoignent.

Que dire de cet amour de mère, recluse dans un emprisonnement volontaire, obsédée par la certitude qu'elle retrouvera son enfant grâce au petit chausson dépareillé qu'elle porte sur son coeur, alors qu'elle est enterrée vivante, à la Tour-Roland au fond d'un trou donnant par une lucarne sur la place de grève ? Certaines scènes que V. Hugo nous décrit, se déroulant à cet endroit, après la reconnaissance de la jeune fille, touchent aux limites de la folie, de la démesure dans les sentiments exacerbés qu'il étale devant nous.

Pierre Gringoire est lui, le plus souvent grotesque, quand il erre dans Paris à la recherche d'une paillasse ou d'un coin pour s'endormir. Ce personnage qui prétend mettre de la modération dans tout, qui ne veut pas faire de remous autour de lui, mais à qui il arrive quantité d'aventures bien malgré lui, qui voudrait se jeter dans la Seine pour en finir avec le malheur mais qui redoute l'eau froide etc... Le cours de ses pensées que l'auteur nous fait suivre par le processus de focalisation interne, nous montre combien ce personnage est bouffon, alors que plusieurs fois, il frôle la mort, et que nous avons pitié de lui.

Il y a quelque chose de bestial chez ce Claude Frollo, dans son incapacité à contrôler ses sentiments et son ardeur amoureuse pour Esmeralda, passion qui n'est qu'un désir charnel chez cet homme élevé en principe pour la spiritualité. Quelque chose de profondément noir aussi dans son absence de repentir, dans l'enfoncement lent mais progressif et irréversible de cette âme que le péché engloutit, irrémédiablement.

Cependant ce ne sont pas que les personnages qui sont chargés de ces deux pôles dont on vient de voir qu'ils orientent les trois oeuvres : ce sont aussi certaines scènes décrites, certaines situations et certains lieux qui sont empreints de sublime ou de grotesque : ainsi en ce qui concerne *Notre-Dame de Paris*, Hugo nous fait déambuler, justement en compagnie de Pierre Gringoire, dans les rues de Paris et nous fait rencontrer des êtres misérables, cul-de-jatte, estropiés, aveugles, boîteux, lépreux et borgnes, et nous finissons par atterrir dans la Cour des Miracles, espace redouté des honnêtes gens, gîte de voleurs et de coupe-bourses en tout genre. C'est là que le personnage sera fait prisonnier, jugé par un simulacre de tribunal, par le roi du lieu, Clopin Trouillefou, et condamné à monter sur un escabeau pour aller fouiller les poches d'un mannequin accroché à une poutre, rempli de sonnettes et de grelots, et il sera pendu s'il fait entendre le moindre bruit pendant sa tentative. Toutes ces péripéties sont assez grotesques ainsi que celles qui suivent, ou comme l'est aussi le choix de certains noms :

Quasimodo (nom du dimanche après Pâques) Clopin Trouillefou, Marie Piedebou, Thonne la Longue, Claude Ronge-oreille etc... Certains détails semblent gratuits comme l'ascendance de Pierre Gringoire dont le père a été pendu par le Bourguignons et la mère éventrée par les Picards, lors du siège de Paris, vingt ans auparavant.

Nous pourrions faire aussi une référence aux ambiances et aux scènes de taverne, celle de la "Pomme D'Eve" (ch. VII, L.VII) pleine de buveurs et de filles, illuminée par des quantités de chandelles qui "*flamboyaient de loin comme une forge dans l'ombre*". Cette image évocatrice de l'enfer, est complétée par une description où l'accent est mis sur les bruits. Ou bien la scène de la guerre de Quasimodo contre les gueux dans la cathédrale qui résonne des coups sourds et amplifiés, donnés avec un tronc d'arbre, aux lueurs des torches que le bossu a allumé en haut des tours de Notre-Dame. C'est aussi le cas de la scène de l'escalade des parois de la façade de la cathédrale sous les jets de pierres que Quasimodo envoie du haut.

Dans la pièce *Le Roi s'amuse*, l'auberge au fond d'une forêt, la nuit, est le lieu d'un crime prémédité. La Cour, le lieu par excellence des intrigues et de la méchanceté. Ces lieux n'ont rien de sublime ou de grotesque en soi, mais ils appartiennent à ce qui est conventionnellement reconnu comme des lieux "obscur", soit physiquement, soit moralement. La scène de l'enlèvement est à la fois grotesque et sublime par le fait que c'est Triboulet lui-même qui participe à l'action sans savoir qu'il s'agit de sa propre fille.

Dans le roman d'Herculano, on pourrait opposer quelques espaces comme celui de l'intérieur du château, (et plus encore ses cachots, où l'on enferme Egas Moniz) comme des espaces de contrainte, fermés à toute liberté (D. Fernando voudrait retenir ses convives pour les empêcher de rejoindre D. Afonso Henriques), avec la plaine où a lieu la bataille finale, espace ouvert où librement les opposants s'affrontent. Ici aussi, quelques scènes grotesques, au milieu d'un grand rassemblement de personnes, comme au cours de la fête donnée par D. Teresa, où D.Bibas fait toutes ses facéties, grimpant partout, se cachant sous les tables et intervenant à tout instant. Herculano a su lui aussi reconstituer des atmosphères exubérantes, notamment dans cette scène initiale de la fête, et encore celle de la grande bataille finale. Le ton sans doute allié à un lexique approprié, restitue le climat médiéval; d'autre part, l'architecture du château de Guimarães semble n'avoir aucun secret pour Herculano, il en fait un admirable tableau détaillé.

Pour conclure, nous dirons que l'on a beaucoup reproché à Hugo sa démesure dans les faits narrés, les situations imaginées, une outrance à la limite du caricatural, mais c'est surtout son verbe incomparable, sa puissance évocatrice, qui fait quelque peu sourire aujourd'hui, et qui est responsable de ces jugements qui n'ont pas toujours été unanimes, et qui ont fait que même quelqu'un comme Herculano, converti malgré tout à cette esthétique romantique, n'ait pas voulu aller aussi loin dans la violence verbale, les contrastes de faits racontés. Au Portugal par exemple, Castilho n'a-t-il pas écrit à propos des drames de Hugo que “ (...) *podem ser entusiasticamente aplaudidos por uma população como a de Paris, entanto que, na presença de um público português (...) essas maravilhas de talento, conceda-se, mas também essas monstruosidades de depravação, causarão asco e horror, enquanto os nossos corações não forem corrompidos* ” ? [in *Memórias ao Conservatório Real de Lisboa*, P.108] (citação de D^{ra} Ofélia Paiva Monteiro, no seu artigo “Le rôle de Victor Hugo dans la Maturation du Romantisme Portugais”)

C'est pourquoi, nous trouvons chez Herculano comme chez Hugo la même envie de revenir à un passé national chargé de toute l'histoire servant de référence à une culture qui veut se régénérer, mais dans le souci de les présenter dans un langage beaucoup moins tonitruant, plus adapté aux mentalités du public auquel les histoires racontées sont destinées. Il n'y a donc pas imitation, pas plus que Hugo n'avait imité Walter Scott, quand il avait écrit son premier roman qu'on avait cataloguer de “noir”, *Han d'Islande*, où le héros, un bandit au caractère bestial, évoluait dans une atmosphère baignée d'horreur et de cruauté. Il y a néanmoins une inspiration commune qui a baigné toute une époque et qui n'a pas complètement disparu, puisqu'au long des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, d'autres artistes et écrivains ont suivi leurs traces: Baudelaire, le plus emblématique, avec ses *Fleurs du Mal*, Lautréamont, Edgar Poe, l'hermétisme d'un Mallarmé, d'une certaine façon Zola, qui n'hésita pas à descendre dans les bas-fonds pour nous les décrire, dans une optique et avec un objectif tout à fait différents bien sûr. Au Portugal, il faut référer Fialho de Almeida, dans ses contes d'une profonde noirceur et dont tout sublime a disparu. Ça et là, le surréalisme peut avoir fait ressurgir des signes en rapport plus ou moins lointain avec cet esthétisme, et jusqu'à notre actualité où la vague punk ou crunch, à tendance “gothique” sévit encore, porteuse d'une philosophie quelque peu inquiétante.