



HAL
open science

Les Burgraves : l'autre légende du siècle ? Création, réception et fortune des Burgraves de Victor Hugo de 1843 à aujourd'hui en France

Agathe Giraud

► **To cite this version:**

Agathe Giraud. Les Burgraves : l'autre légende du siècle ? Création, réception et fortune des Burgraves de Victor Hugo de 1843 à aujourd'hui en France. Linguistique. Sorbonne Université, 2021. Français. NNT : 2021SORUL150 . tel-03771334

HAL Id: tel-03771334

<https://theses.hal.science/tel-03771334>

Submitted on 7 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III

Centre d'étude de la langue et des littératures françaises (CELLF)

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature et civilisation française

Présentée et soutenue par :

Agathe Giraud

le : 22 novembre 2021

Les Burgraves : l'autre légende du siècle

**Création, réception et fortune des *Burgraves*
de Victor Hugo en France
de 1843 à aujourd'hui**

Sous la direction de :

Mme Florence NAUGRETTE – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Olivier BARA – Professeur, Université Lumière-Lyon 2

Mme Marianne BOUCHARDON – Maître de conférences HDR, Université de Rouen

M. Jean-Marc HOVASSE – Professeur, Sorbonne Université

M. Sylvain LEDDA – Professeur, Université de Rouen

Mme Claude MILLET – Professeur, Université de Paris

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à Florence Naugrette, avant tout pour ses séminaires de master auxquels j'ai assisté avec grand plaisir dès mon arrivée à Paris en septembre 2013, et qui m'ont donné envie de continuer la recherche et d'enseigner. Ensuite, pendant près de 5 ans, elle a accepté de diriger mes travaux avec exigence et bienveillance. Je la remercie surtout d'avoir été à mon écoute, de m'avoir guidé sur le chemin de l'écriture, de m'avoir fait confiance et d'avoir su me faire rire au milieu des relectures (son humour est pour beaucoup dans l'admiration que je lui porte). Enfin, je la remercie de m'avoir fait voyager avec elle et Victor Hugo jusqu'à Cuba, dont je garderai longtemps en mémoire les promenades en cocos le long du Malecon. Que soit remerciée ici aussi la joyeuse équipe de cette aventure cubaine, Marva Barnett, Chantal Brière, Zeng-Hou Cheng, Jean-Marc Gomis, Jean-Marc Hovasse, Afifa Marzouki, Samir Marzouki, Gérard Pouchain (que je remercie encore pour ses appels et son aide précieuse au sujet des caricatures) ; tous m'ont accueillie les bras ouverts et m'ont fait découvrir que la recherche n'était rien sans amitié.

Je remercie également Olivier Bara, Marianne Bouchardon, Jean-Marc Hovasse, Sylvain Ledda et Claude Millet pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu témoigner à mon travail en acceptant de siéger à mon jury.

Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans l'aide précieuse des archivistes de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française et de la Maison Victor Hugo ; je salue notamment la gentillesse d'Agathe Sanjuan et de Gérard Audinet. J'ai aussi trouvé une aide inestimable dans les divers séminaires et groupes de recherche que j'ai eu l'occasion de fréquenter avec joie et curiosité et grâce auxquels je ne me suis jamais sentie seule. Les réunions du groupe Hugo de l'Université de Paris m'ont permis de plonger dans l'œuvre de l'auteur. Je remercie chaleureusement sa directrice, Claude Millet, de m'avoir accordé la possibilité de présenter mes travaux en cours lors de ces séances et je remercie tous ses membres pour leur bienveillance. Je tiens aussi à dire mon amitié et ma gratitude à toute l'équipe du Groupe de Travail des Jeunes Hugoliens (Jordi Brahmacha-Marin, Victor Kolta, Hélène Kuchmann, Hélène Thil, Guillaume Peynet). Ces pages ne seraient rien sans l'équipe du PRITEPS de Sorbonne Université (Programme de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre et les Pratiques Scéniques). J'ai pu partager avec ses membres la passion du théâtre et goûter à la collaboration. Que soient particulièrement remerciés Elisabeth Angel-Perez, Andrea Fabiano, François Lecercle, Sophie Marchand, Florence Naugrette, Julie Vatain et Virginie Yvernault. Enfin, je tiens à remercier les autres doctorantes de Florence Naugrette, devenues

de véritables amies, Floria Benamer, Anne-Caroline Lissoir, Appoline Ponthieux, Hélène Thil et Violaine Velmas.

J'ai eu la chance et le bonheur de partager la grande aventure de la thèse avec Clément Scotto di Clemente, doctorant, collègue, et surtout ami fidèle, dont j'admire la hargne et la douceur et sans qui je n'envisage pas la suite de mes travaux, de mes soirs au théâtre, de mes après-midis « jeux de société » et de mes journées au soleil, près de ses dahlias.

Si Clément occupe une place à part dans la grande famille des doctorants à laquelle j'ai eu la chance d'appartenir pendant ces quelques années, je remercie aussi mes collègues et amis proches avec qui j'ai pu travailler, échanger et souffler un peu : Jean-Christophe Corrado (qui a su me transmettre la passion de Genet), Marco Doudin (dont les fous rires ont ponctué mon travail), Charlotte Laure (à l'engagement toujours admirable), Pierre Lyraud (dont l'intelligence et la sincérité m'accompagnent depuis tant d'années), Alizée Jacobs (mon amie spectatrice passionnée), Esther Demoulin (dont j'admire la rigueur, l'humour, l'amitié fidèle et l'infinie bienveillance) et Marie Vigy (qui est pour moi une partenaire incroyable de nage, de course et de grimpe ainsi qu'une amie extraordinaire au sourire toujours rayonnant).

Je remercie tous ces amis doctorants et jeunes docteurs d'avoir chacun relu quelques pages de mon travail.

Plus loin de Paris et de l'université, je n'oublie pas mes amis de Limoges et d'ailleurs. Fred, l'ami aux oiseaux, irremplaçable et formidable partenaire de théâtre, grâce à qui je n'oublie pas que le théâtre est un art vivant, aussi bien dans les salles que dans la rue. Johanna, l'amie restée toujours avec moi. Elisa, Chloé et Thomas, mes partenaires de classes prépa'. Alice, Louis, Julia, Alexia... Enfin, Adrien, mon troisième frère, l'Ami de Longue Date, avec qui j'ai découvert Jean-Luc Lagarce il y a déjà une quinzaine d'années.

Toutes mes pensées vont aussi à Anne Lagardère, professeur hors-pair, qui a su me faire entendre les textes comme jamais. Plus loin dans le temps, mes professeurs de collège et de lycée ont su m'apprendre la passion de l'enseignement et m'ont aidé à affronter le monde parfois difficile de l'école : Frédéric Michaud, Éric Saba, Sophie Denis, Odile Danthieux, Stéphane Puydebois, Anne-Sophie Amet (qui m'a la première mis *Ruy Blas* entre les mains), Bernard Voisin, Agathe Jeanneau... Et je n'oublie pas mes entraîneurs de sport d'enfance et d'adolescence grâce auxquels j'ai pu affronter l'épreuve de la thèse : Odile, Aurélie, Jean-Marie, Christian et Pierrick.

Je dois à ma famille toutes les pages qui suivent. Sans cette troupe fabuleuse et cette équipe déjantée, je n'aurais pas connu les joies du théâtre de rue, du cirque (les soirées au festival de Nexon et d'Urbaka rythment les souvenirs d'enfance) et du sport (les cris devant les matchs du CSP, les samedis passés aux tribunes des gymnases ainsi que les dimanches dans la boue des

terrains de cross m'ont construite et endurcie). Je salue chez ma mère une joie sans nom (surtout dans une fosse de concert, une librairie, une rue de Paris et même lorsqu'elle m'a aidée à relire cette thèse), chez mon père une volonté inébranlable (au travail, sur une échelle ou sur un terrain de basket), chez Arthur une détermination sans faille (même lorsqu'il court 80 km), chez Alexandre une fantaisie incroyable (sur scène, un crayon à la main, ou un micro devant lui). Derrière eux se dessinent aussi les silhouettes de mes grands-parents ; Janine que j'ai toujours imaginée et dont je trouvais parfois le prénom sur les livres que je prenais dans le salon, Jean avec qui j'ai grandi, dansé et chanté, Lucette qui nous appelle fièrement de son Ipad, Albert, qui doit rêver de tuyaux et de potagers.

Enfin, sans la confiance, l'aide et la douceur de Simon, cette thèse n'aurait pu voir le jour. Ces dernières années (entre Paris et Nancy) ont été peuplées de promenades, de repas, de lectures, de films, de concerts, de discussions et de silences qui, chacun à leur manière, ont joué dans mon écriture et ma manière d'aller au théâtre et de lire Victor Hugo. Que ces instants restent gravés en lettres d'or !

Avertissement

ÉDITION DE RÉFÉRENCE

Pour les œuvres de Hugo, nous nous référons à l'édition des *Œuvres Complètes* chez Robert Laffont, dans la collection Bouquins.

RÉFÉRENCES ET NOTES DE BAS DE PAGE

Nous recommandons le système des notes de bas de page à chaque chapitre.

Nous utilisons les abréviations éd. cit., *ibid*, *id.*, *op. cit.*, article cité, texte cité, document cité uniquement lorsque la référence complète de l'ouvrage, article, texte ou document en question se trouve dans le même chapitre. Dans le cas contraire, nous répétons les références.

ILLUSTRATIONS

Nous intégrons les illustrations dans le corps du texte, pour faciliter la lecture et leur commentaire. Nous avons essayé de rendre au mieux la qualité des images. Le plus souvent, elles sont disponibles sur internet (quand cela est possible, nous indiquons le lien en notes de bas de page). Nous invitons le lecteur à s'y référer si besoin.

Le More de Venise ne doit pas se nommer autrement pour moi que le 24 octobre 1829.

Alfred de Vigny, « Lettre à Lord ».

Devrions-nous retourner sur nos pas, aller à nouveau vers nos sources, ce qui nous forma, nous construisit, nos anciennes et rassurantes écoles, aller revoir les lieux et les places, et marcher à nouveau le long de la rivière, que le risque sera immense de nous perdre et de nous être trompés, ne rien reconnaître, ne plus rien voir qui ne soit décevant.

Jean-Luc Lagarce, « Dire ce refus de l'inquiétude », *Du luxe et de l'impuissance*.

Introduction

générale

Le théâtre de Victor Hugo n'a pas bonne presse, depuis toujours et aujourd'hui encore. En septembre 2017, dans un épisode de *La Compagnie des auteurs* dédié à Hugo, Jacques Nerson, journaliste et critique de théâtre pour *L'Obs*, confirme ce qu'il pense être un sentiment général :

Je ne pense pas que ce soit un domaine où Victor Hugo ait vraiment excellé. [...] Est-ce que son théâtre était le meilleur de l'époque ? Personnellement, je pense par exemple que le théâtre de Musset, même s'il est moins abondant, est un théâtre beaucoup plus parfait. Le théâtre de Hugo est très souvent mélodramatique. Et je pense que les meilleures pièces sont celles où il est « en liberté », alors c'est peut-être la deuxième partie, mais même des pièces comme *Angelo, tyran de Padoue*, quand il y mêle de la comédie, ça va assez bien. *Les Burgraves* et autres, je trouve ça un peu assommant aujourd'hui. [...] C'est un théâtre avec des sentiments très excessifs, une langue que je me permets de trouver un peu tarabiscotée. Je n'ai pas une folle admiration pour ce théâtre-là¹.

Jean-Marc Hovasse, invité de l'émission, ne partage pas ce sentiment et défend le théâtre de Hugo : « Évidemment je ne suis pas d'accord mais vous savez, la langue de *Lucrece Borgia* par exemple (on prend une pièce en prose), est extrêmement efficace². » La réplique de Jacques Nerson ne se fait pas attendre : « Mais vous prenez une pièce en prose précisément. » Et Jean-Marc Hovasse de contre-attaquer : « Quand un metteur en scène aujourd'hui, depuis quelques années (et même depuis plus de temps que cela), monte du Hugo, ça marche. Ce n'est pas la preuve que c'est du bon théâtre mais c'est extrêmement efficace. » Après ce court débat, Jacques Nerson choisit paradoxalement une œuvre romanesque, *Le Dernier jour d'un*

¹ Jacques NERSON, chronique dans l'épisode 1 « Solitaire, solidaire » de la série « Victor Hugo, le monstre sacré (4 épisodes) » dans l'émission *La Compagnie des auteurs* par Matthieu GARRIGOU-LAGRANGE, France Culture, 18 septembre 2017, disponible en replay au lien <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/victor-hugo-le-monstre-sacre-14-solitaire-solidaire> (consulté le 29 juin 2021).

² Jean-Marc HOVASSE, émission citée. Les citations suivantes sont extraites de la même émission.

*condamné*³, pour parler de Hugo dans sa chronique théâtrale. En deux minutes, les pièces du « monstre sacré », comme le surnomme l'émission, sont évincées et rejetées au rang des œuvres à oublier. Finalement, dans la chronique dramatique consacrée à Hugo, on ne parle pas de son théâtre.

Ce court moment reprend tous les préjugés sur ses pièces : l'intrigue reposerait sur des ficelles et des techniques héritées d'un genre considéré comme infra-littéraire, le mélodrame ; la langue serait incompréhensible et pesante, surtout quand elle est en vers ; les personnages en feraient trop ; le seul intérêt de ce théâtre serait le fameux mélange du sublime et du grotesque (ce que Jacques Nerson désigne implicitement sous le nom de « comédie »). De ces clichés découlent deux réflexes que l'on retrouve souvent dans les discours sur Hugo : on compare son théâtre à celui des autres romantiques, et notamment à Musset qui serait le seul auteur de son temps à avoir écrit des œuvres de qualité ; on reconnaît son talent et son génie tout en rejetant les œuvres dramatiques (tout au plus apprécie-t-on *Ruy Blas* et *Hernani* dont il existe un déluge d'éditions scolaires). Si l'on aborde son théâtre, c'est de manière périphérique et détournée. Jacques Nerson, au lieu de parler d'une adaptation romanesque, aurait très bien pu évoquer la mise en scène de *Lucrece Borgia* un an plus tôt à la Comédie-Française par Denis Podalydès.

Le désaccord entre Jacques Nerson et Jean-Marc Hovasse reflète les tensions suscitées par l'évaluation du théâtre hugolien : pour les uns il est un bastion à défendre ; pour les autres, un château construit sur du sable, qu'il suffirait de piétiner pour qu'il s'écroule tout à fait. Dès le début de l'émission, Jean-Marc Hovasse adopte d'ailleurs une attitude défensive :

Pour le théâtre, c'est un peu particulier, il y a vraiment deux périodes dans sa vie : la première période où il joue et écrit des pièces régulièrement, qu'il met en scène et qui rencontrent un grand succès public, disons entre *Hernani* et *Les Burgraves* ; puis après on a quelquefois dit qu'il avait arrêté de faire du théâtre, ce qui est tout à fait faux. Il en a écrit toute sa vie, c'était un vrai dramaturge important, il aimait beaucoup ça.

³ Il évoque l'adaptation par David LESNÉ du *Dernier jour d'un condamné*, mis en scène par François BOURCIER et interprété par William MESGUICH (création en août 2017 au studio Hébertot à Paris).

Simplement, pendant l'exil, on a interdit la représentation de ses pièces (il était complètement censuré) mais il a continué à en écrire. Et c'est la deuxième partie de son théâtre, un peu moins connue, très séduisante aussi, maintenant davantage jouée qu'au XIX^e siècle, qui est *Le Théâtre en liberté*. [...] Je le rappelle juste parce que c'est toujours intéressant de ne pas croire qu'il a terminé sa carrière avec *Les Burgraves*⁴.

S'il insiste pour dire que Hugo a écrit du théâtre toute sa vie, c'est pour prendre le contre-pied de l'histoire littéraire selon laquelle le dramaturge aurait cessé toute activité dramatique après 1843. Pour le dire autrement, Jean-Marc-Hovasse s'oppose ici au mythe de la chute des *Burgraves* dont découlent tous les clichés énumérés ensuite par Jacques Nerson. En effet, s'il a conduit à une périodisation erronée de la production hugolienne et plus largement du drame romantique, ce mythe a aussi véhiculé une définition caricaturale du romantisme théâtral. Élaborée au milieu du XIX^e siècle, cette légende a traversé tout le XX^e siècle et, pourtant fragilisée par des recherches au début du XXI^e siècle, est encore opérante aujourd'hui dans le discours de certains critiques, professeurs, acteurs et metteurs en scène. Il apparaît donc nécessaire, pour comprendre ce cliché de l'histoire culturelle, d'étudier de manière synthétique la création et la réception des *Burgraves* de 1843 à aujourd'hui.

APPROCHE DU SUJET

Le 7 mars 1843, la pièce est jouée à la Comédie-Française. Sa prétendue chute est relayée dans la presse de l'époque, puis dans le discours des manuels et des commentateurs dès la fin des années 1840. En 1899, Camille Latreille publie une thèse qui donne un fondement théorique à cette légende, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*. Comme en témoigne le titre, l'auteur explique la chute du romantisme par le succès de *Lucrèce* de Ponsard, jouée en avril 1843 à l'Odéon (presque en même temps que *Les Burgraves*), et considérée comme le retour en force de

⁴ Jean-Marc HOVASSE, émission citée.

l'esthétique classique. Certains, comme Camille Latreille, ont ainsi baptisé le 7 mars 1843 le « Waterloo du romantisme⁵ ». Ce travail marque le départ d'une longue recherche scientifique orientée vers cet échec. L'histoire culturelle retient cette date comme un événement majeur et en fait une borne signifiante : celle de la fin du romantisme théâtral.

C'est le discours construit autour de cette date qui la rend remarquable et la transforme en événement, comme l'explique Florence Naugrette lorsqu'elle s'interroge sur cette notion à partir des analyses d'Alain Badiou : « Pour qu'il y ait événement, il faut que cette manifestation soit perçue et médiatisée, qu'elle fasse l'objet de discours, de récits qui lui donnent son statut d'événement. Mais il n'y a pas d'événement en soi⁶. » La représentation du 7 mars 1843 est un fait incontestable (il s'est bien passé quelque chose) mais qui devient remarquable seulement à partir du moment où on le dit et où on le raconte. C'est le baptême qui fait l'événement, notamment par la capacité performative des mots : le discours a la vertu non seulement de faire entrer l'événement dans une chaîne de causalité (puisqu'il lui découvre des raisons d'être et des conséquences) mais même de le révéler (l'événement n'existe comme tel que pour autant qu'on transforme le simple phénomène en événement). Un fait (la représentation du 7 mars 1843) est devenu un mythe (celui de l'échec romantique) par la mise en récit d'un événement sur lequel on a greffé tout un réseau de significations et dont on a falsifié l'origine. Le récit devient mythe lorsque l'on perd le commencement et le principe du schéma narratif (en l'occurrence, lorsque l'on perd la provenance exacte de l'idée de la chute des *Burgraves*). La réalité factuelle est transformée et idéalisée, atteignant ainsi une valeur symbolique utile à ce que Paul Ricœur appelle « la représentation clé de la collectivité⁷ ».

⁵ Camille LATREILLE, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1899, p. 86.

⁶ Florence NAUGRETTE, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, n° 244, 2011/1, p. 27-41, voir la note n° 7. Disponible à l'adresse https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2011-1-page-27.htm?try_download=1#no14 (consulté le 30 juin 2021). Pour Alain BADIOU, voir notamment *L'Éthique*, Paris, Hatier, 1993.

⁷ Paul RICŒUR, « Mythe et histoire », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 124-1, 2012,

Le mythe met en scène de grandes forces allégoriques censées donner un sens à la communauté et à son histoire : dans le cas des *Burgraves*, il s'agit de raconter le prétendu combat entre les classiques et les romantiques et de célébrer la supposée victoire des premiers et la défaite des seconds. On parle alors de « chute » des *Burgraves*, le terme technique ayant perdu son sens premier (la déprogrammation d'une pièce après la première) pour devenir par extension le synonyme d'échec, de fin et de débâcle. Ce mythe repose donc sur une conception éristique et téléologique de l'histoire littéraire. On met en avant les ruptures et les querelles au détriment des influences communes tout en croyant à une finalité de ces affrontements, comme le note Pierre-Jean Dufief : « L'histoire littéraire, tout comme celle de la musique, se construit ainsi ses mythes et son épopée avec ses grandes batailles et ses glorieux combats. Les querelles la ponctuent, marquant des moments de crise et constituant des transitions⁸. »

La difficulté, pour déconstruire le mythe de la chute des *Burgraves*, réside dans la face cachée de « l'histoire littéraire » : le récit se perpétue par la tradition sans que l'on sache toujours identifier les relais ou les actants de cette transmission et sans que l'on tienne compte des déterminations historiques qui pèsent sur nos représentations⁹. C'est ce que Paul Ricœur appelle, en

disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/mefrim/108> (consulté le 30 juin 2021).

⁸ Pierre-Jean DUFIEF, introduction au volume *Les Querelles littéraires, Travaux de littérature*, sous la direction de Pierre-Jean DUFIEF et François ROUDAUT, XXXII, 2019, p. 12.

⁹ Aujourd'hui, la « déconstruction » est devenue une catégorie du langage courant (du moins dans le milieu intellectuel) et a surtout été pensée par Jacques DERRIDA (ce concept apparaît dans son œuvre au milieu des années 1960, notamment dans *La Voix et le Phénomène*, Paris, Presses universitaires de France, 1967). Pour lui, le terme ne désigne pas tant une méthode d'analyse qu'un mouvement même des textes : tout texte reposerait sur des présupposés fondamentaux qui lui permettraient d'avoir un sens et une unité ; mais Derrida montre que ces présupposés manifestent nécessairement leurs propres limites et donc leur invalidité. D'un point de vue historique, il s'agit pour Derrida de déconstruire ce qu'il appelle la métaphysique de la présence. En revanche, la déconstruction de la tradition ne signifie pas sa destruction, mais simplement une remise en question des présupposés tacites sur lesquels elle repose. Sans reprendre la définition que Derrida donne de la déconstruction, ces idées peuvent nous aider à penser notre propre étude de réception en nous invitant à remettre en question certaines représentations (comme l'opposition

reprenant les analyses d'Alphonse Dupront et d'Henri Bergson, la survie ou survivance du mythe : « survivance est le trait distinctif du souvenir, survivance de ce qui n'est plus, mais pourtant a été¹⁰. » Au gré des récits et des images collectifs, le mythe se diffuse et se renforce par imitation, répétition et remémoration jusqu'à ce que son origine se perde et ne soit plus déterminable¹¹. C'est par cette transmission qui feint son objectivité que la chute des *Burgraves* devient un mythe, c'est-à-dire « une évocation légendaire relatant des faits [...] ayant une réalité historique, mais transformés par la légende¹² », dont l'origine reste insaisissable et à laquelle on croit sans qu'on la vérifie : il s'est passé quelque chose en mars 1843, mais les faits ont été déformés par les discours des critiques puis des auteurs de manuels scolaires. Le terme de mythe a aujourd'hui deux sens : un sens fort (l'histoire d'un personnage ou d'un épisode glorieux qui représente une sorte de force anthropologique, comme le mythe d'Hercule) ; un sens dérivé et entropique qui renvoie à l'idée de mystification (un récit trompeur visant à faire de la propagande). C'est ce second sens, que nous avons trouvé sous la plume d'autres chercheurs avant nous (comme Patrick Berthier, Olivier Bara et Florence Naugrette) que nous utiliserons dans notre thèse. De la même manière, nous utiliserons le mot « légende » dans un sens appauvri, qui correspond plus ou moins au synonyme du mot « mythe » et qui fait surtout référence à ce

traditionnelle entre classiques et romantiques) sans pour autant négliger d'une part toute la richesse des développements auxquels ces représentations ont donné lieu ; d'autre part leur persistance à l'intérieur même de leur remise en question. Quand on s'oppose aux catégories de « classiques » et de « romantiques », on est susceptible d'en créer de nouvelles tout aussi instables et déconstructibles. Pour ces précisions sur la pensée de Derrida, nous remercions Simon GISSINGER qui prépare une thèse en philosophie sur l'interprétation derridienne de Hegel, sous la direction de Christophe BOUTON à l'université Bordeaux Montaigne.

¹⁰ Paul RICÉUR, article cité. Voir Alphonse DUPRONT, *Le Mythe de croisade*, Paris, Gallimard, 1997 et Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, [1896], Paris, Flammarion, 2012.

¹¹ Paul RICÉUR parle de « la survie comme *incognito* et envers caché de la trame historique », de « l'effacement des traces visibles du mythe au gré de la poussée de l'histoire » (article cité).

¹² Définition du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), entrée « mythe », URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/mythe> (consulté le 3 octobre 2019).

que Claude Millet appelle « le dispositif légendaire », soit « un dispositif poétique de mise en relation, ou plutôt de soudure, du mythe et de l'Histoire, de la religion et de la politique, avec pour horizon la fondation de la communauté dans son unité¹³. » On peut parler de légende de la chute des *Burgraves* puisqu'étymologiquement, une légende est ce qui doit être raconté, ce qui a valeur exemplaire, c'est-à-dire ce qui potentiellement peut modeler une attitude, une façon de penser, une manière de vivre...

Le mythe persiste dans l'inconscient collectif et l'historien, pour atteindre ce qu'Alphonse Dupront appelle « la juste et libératrice conscience de la vie du passé en nous¹⁴ », doit être sensible à ses rémanences et à ses surgissements. Le mythe en lui-même, dans sa survie, est signifiant d'habitudes, de besoins et de valeurs collectives. À l'historien ensuite de trouver l'écart entre le fait et la signification qu'on en a tirée, de trouver ce qui « a été » et de constater la différence avec le souvenir qu'on en a. C'est le propre de la démarche historique et sociologique que nous entendons adopter dans notre thèse : établir et avérer les faits pour tenter de déconstruire le mythe.

Mais il faut aussi être conscient, comme l'explique Ricœur, que « les faits risquent de se dissiper en effets de discours, en ombres de tropes¹⁵. » Même si l'historien s'efforce de toucher à ce qu'Alphonse Dupront appelle « les données les plus immédiates¹⁶ » du fait et de « dérouler le récit¹⁷ » qui a conduit à l'élaboration du mythe, il est lui-même prisonnier des mécanismes narratifs de l'historiographie. Comme l'explique Léo Stambul en s'intéressant au concept d'intérêt qui déterminerait tout discours historique, « l'intérêt désigne aussi ce qui permet à l'historien de prendre place dans son propre contemporain, par le simple fait de vouloir rendre sa version de l'histoire intéressante pour des lecteurs de son temps. L'intérêt renvoie donc aussi à la dimension située et institutionnelle de

¹³ Claude MILLET, *Le Légendaire au XIX^e siècle : Poésie, mythe et vérité*, Presses universitaires de France, 1997, p. 5.

¹⁴ Alphonse DUPRONT, *op. cit.*, p. 17. Cité par Paul Ricœur, article cité.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Alphonse DUPRONT, *op. cit.*, p. 18. Cité par Paul Ricœur, article cité.

¹⁷ Paul RICŒUR, article cité.

toute production de savoir¹⁸. » En faisant l’histoire du récit de la chute des *Burgraves*, nous proposons nous-même un récit, fût-il un contre-récit dégagé des enjeux idéologiques, sociaux et politiques qui ont présidé à son élaboration et à sa diffusion dans l’histoire officielle pendant près d’un siècle et demi, et surtout au cours du XX^e siècle¹⁹. Seulement, en nous appuyant sur une démarche historique, il s’agira pour nous non seulement de restaurer les faits dans leurs droits (et, pourquoi pas, de contribuer à une réhabilitation des *Burgraves* d’ailleurs déjà entamée), mais, par une interrogation de second ordre sur la construction de ce récit qui montre aujourd’hui ses failles, l’enjeu est également pour nous de mettre en évidence le mécanisme interne de cette histoire et, par là, d’ouvrir une nouvelle perspective sur ses productions, sur les catégories, sur les périodisations ; bref, les simplifications qui accompagnent *tout* récit que produit l’écriture de l’histoire littéraire.

ÉTAT DE LA RECHERCHE

Si l’on sait aujourd’hui que la chute des *Burgraves* est une légende – un récit inexact et imaginaire – c’est grâce à plusieurs travaux universitaires dans l’héritage desquels se situe notre thèse. Tout d’abord, les recherches en études théâtrales et en histoire littéraire ont montré la porosité entre des catégories qu’on a voulu séparer et hiérarchiser, comme le romantisme et le classicisme, la comédie et la tragédie, le drame et l’école du bon sens. En témoignent les volumes *Corneille des romantiques* et *Molière des romantiques*, ou encore l’ouvrage de Stéphane Zékian *L’Invention des classiques* et celui de Maurizio Melai,

¹⁸ Léo STAMBUL, « L’intérêt des méthodes, ou comment écrire l’histoire des querelles littéraires (XVII^e-XVIII^e siècles), *Les Querelles littéraires, Travaux de littérature*, éd. cit., p. 41.

¹⁹ Dans notre titre, « *Les Burgraves* : l’autre légende du siècle », le dernier mot est au singulier pour montrer que c’est à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle que le mythe a le plus de force, lorsque les origines du récit que l’on fait du 7 mars ne sont plus identifiables et que cette narration est devenue un *topos* du discours scolaire, universitaire et plus largement culturel.

*Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*²⁰. Ces analyses déconstruisent l'opposition traditionnelle entre classiques et romantiques et mettent en avant les influences communes plutôt que les différences. Les deux termes sont polémiques ; chacun est utilisé pour défendre une conception de la littérature mais aussi de la communauté et de la place du théâtre dans la cité : le classicisme serait le synonyme du génie français, de l'ordre et de la maîtrise tandis que le romantisme correspondrait au désordre, à la décadence et au désir de rupture. Cette remise en cause des courants censés structurer le XIX^e siècle passe par l'étude de la réception du romantisme et une reconnaissance de l'antirromantisme qui traverse le XIX^e mais aussi le XX^e siècle. Des travaux comme ceux de Claude Millet, de Marie Blaise ou de José-Luis Diaz étudient les enjeux esthétiques, idéologiques, politiques et sociaux qui ont conduit à un rejet et à une essentialisation du romantisme²¹. Ainsi apparaît nécessaire une redéfinition de ce qu'on a appelé le drame romantique, auquel on a bien souvent réduit le romantisme théâtral. Les travaux de Sylvain Ledda sur Alfred de Musset et Alexandre Dumas ainsi que ceux d'Olivier Bara sur George Sand ou Théophile Gautier ont montré combien ce théâtre avait souvent été résumé par la formule hugolienne alors qu'il englobe une pluralité d'approches esthétiques et scéniques²². De même, des

²⁰ *Corneille des romantiques*, sous la direction de Myriam DUFOUR-MAÎTRE et Florence NAUGRETTE, Rouen, Presses de l'Université de Rouen et du Havre, 2006 ; *Molière des Romantiques*, sous la direction de Olivier BARA, Georges FORESTIER, Florence NAUGRETTE, Agathe SANJUAN, Paris, Hermann, 2018 ; Stéphane ZÉKIAN, *L'invention des classiques, Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, Paris, CNRS Éditions, 2012 ; Maurizio MELAI, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2015.

²¹ « Contre le romantisme », sous la direction de Claude MILLET, *Textuel*, n° 61, 2010 ; *Politiques antirromantiques*, études réunies par CLAUDE MILLET, Paris, Classiques Garnier, 2012 ; *Réévaluations du romantisme : mutations des idées de littérature – I*, sous la direction de Marie BLAISE, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014 ; *Lectures critiques du romantisme au XX^e siècle*, sous la direction de Victoire FEUILLEBOIS et José-Luis DIAZ, Paris, Classiques Garnier, 2018.

²² Voir par exemple Sylvain LEDDA, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Lausanne, Ides et Calendes, 2017 et *Le Théâtre d'Alexandre Dumas*, Lausanne, Ides et Calendes, 2019 ; Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions : George Sand et le théâtre*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010 ; voir aussi son

études sur des genres ou des auteurs dits mineurs relativisent la place qu'on a donnée au drame romantique dans l'histoire théâtrale du XIX^e siècle, comme le collectif dirigé par Florence Naugrette et Sylvain Ledda, *Casimir Delavigne en son temps*, l'ouvrage de Jean-Marie Thomasseau sur le mélodrame, celui de Roxane Martin sur les féeries ou encore les recherches d'Émilie Pezard sur le romantisme « frénétique »²³. Ces travaux démontrent l'influence que ces genres oubliés ont exercée sur les œuvres du canon littéraire ; en outre, ils font apparaître que leur rejet témoigne d'une conception texto-centrée de l'histoire dramatique²⁴. Le canon théâtral, auquel a été consacré un colloque en juin 2021 à Sorbonne Université²⁵, ne retiendrait que les œuvres dignes d'intérêt littéraire alors que la réalité historique se compose d'un ensemble de formes spectaculaires qui échappent au radar d'une telle conception de l'histoire littéraire (formes que Jean-Claude Yon met au contraire en avant dans *Une histoire du théâtre à Paris*, de même que le collectif

édition du *Théâtre de poche* de Théophile Gautier, Paris, Garnier, 2011 ; *Musset, un romantique né classique*, sous la direction de Sylvain LEDDA et Franck LESTRINGANT, *Littératures*, n° 61, 2009 ; *L'autre théâtre romantique*, *Revue d'histoire du théâtre*, sous la direction de Olivier BARA et Barbara COOPER, n° 257, 2013.

²³ *Casimir Delavigne en son temps : vie culturelle, théâtre, réception*, actes du colloque de Rouen 24-25 octobre 2011, sous la direction de Sylvain LEDDA et Florence NAUGRETTE, Paris, Eurédit, 2012 ; Jean-Marie THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, Paris, Presses universitaires de France, 1984 ; Roxane MARTIN, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, 2007 ; pour les travaux d'Émilie PEZARD, voir notamment sa thèse *Le romantisme « frénétique » : histoire d'une appellation générique et d'un genre dans la critique de 1821 à 2010*, sous la direction de Bertrand MARCHAL, soutenue à Sorbonne Université en 2012.

²⁴ Marianne BOUCHARDON, dans son inédit d'Habilitation à Diriger des Recherches soutenue en 2020, *La Critique dramatique face à la mise en scène (1870-1914)*, montre comment « l'un des arguments récurrents [des critiques] consiste à soutenir qu'il existe une relation de rivalité entre le texte et la scène, entre ce que le théâtre donne à entendre et ce qu'il donne à voir. » (p. 77).

²⁵ « Le canon théâtral à l'épreuve de l'histoire », organisé par Renaud BRET-VITTOZ, Marion CHÉNETIER-ALEV, Agathe GIRAUD, Sara HARVEY, Tiphaine KARSENTI, Sophie MARCHAND, Florence NAUGRETTE, Agathe SANJUAN, Virginie YVERNAULT, Institut Universitaire de France, Sorbonne Université, ENS-Ulm, Université Paris Nanterre, Université de Victoria (Canada), Comédie-Française, 2-3-4 juin 2021.

*Le spectaculaire dans les arts de la scène*²⁶). Ces recherches en histoire culturelle s'accompagnent d'une étude globale sur les conditions de représentation au XIX^e siècle : Roxane Martin analyse par exemple *L'Émergence de la notion de mise en scène*, Marianne Bouchardon a consacré son inédit d'Habilitation à Diriger des Recherches à *La Critique dramatique face à la mise en scène* et un ouvrage comme *Le Miel et le fiel* ainsi que les travaux d'Olivier Bara et de Marie-Ève Thérénty interrogent la place et le rôle de la presse dans l'activité dramatique²⁷. Cette prise en compte des conditions matérielles de création et de réception des œuvres s'inscrit dans une approche historique et sociologique du fait littéraire et artistique. Tous ces travaux de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle profitent d'un renouveau de l'historiographie et de l'histoire littéraire : on s'interroge sur la fabrique de l'histoire, sur le récit national, sur les grands mythes culturels, sur la constitution du discours scolaire²⁸. Toutes

²⁶ Jean-Claude YON, *Une histoire du théâtre à Paris : de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012 ; *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la Belle Époque*, sous la direction d'Isabelle MOINDROT, Olivier GOETZ et Sylvie HUMBERT-MOUGIN, Paris, CNRS Éditions, 2006.

²⁷ Roxane MARTIN, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013 ; *Le Miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Marianne BURY et de Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2008 ; voir en outre *Presse et scène au XIX^e siècle : relais, reflets, échanges*, sous la direction d'Olivier BARA et Marie-Ève THÉRENTY, *Médias* 19, 2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=1283> (consulté le 22 avril 2021) ; Marianne BOUCHARDON, *La Critique dramatique face à la mise en scène (1870-1914)*, déjà cité.

²⁸ Voir notamment le volume *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, sous la direction de Jacques LE GOFF et de Pierre NORA, t. 1, Paris, Gallimard, 1974 ; Jean LEDUC, *Les historiens et le temps : conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Seuil, 1999 ; Jacques LE GOFF, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, La Librairie du XXI^e siècle, 2014 ; *Les noms d'époque : de « Restauration » à « années de plomb »*, sous la direction de Dominique KALIFA, Paris, Gallimard, 2020. Voir aussi les deux numéros « La périodisation en histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002/5, vol. 102, Paris, Presses universitaires de France, 2002 et « Multiple histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3, vol. 103, Paris, Presses universitaires de France, 2003. Voir enfin les travaux de Martine JEY, notamment

ces questions conduisent indéniablement à la remise en cause du mythe de la chute des *Burgraves* et de la thèse de Camille Latreille défendue en 1899.

En s'intéressant davantage à la vie théâtrale du XIX^e siècle et en décelant, par une approche historique, la fragilité de certaines thèses de l'histoire littéraire, le renouveau des études théâtrales a permis de comprendre que le théâtre romantique ne s'arrête pas en 1843, comme l'explique Sylviane Robardey-Eppstein dans son article « La survivance du drame romantique sous le Second Empire²⁹ ». Après 1843, les auteurs romantiques continuent à écrire et à être joués, et ce sans discontinuer jusqu'à *Cyrano de Bergerac* qui n'apparaît donc plus comme un retour de l'esthétique romantique mais s'inscrit au contraire dans le fil de productions théâtrales qui n'ont jamais cessé d'être jouées³⁰. De manière générale, les auteurs jugés mineurs dans la période romantique sont à nouveau étudiés et leurs productions prises en compte. De même, l'ouvrage collectif *Le théâtre français du XIX^e siècle* consacre un chapitre à « La longévité du drame romantique³¹ ».

En parallèle, les études sur le théâtre de Hugo se multiplient, tout d'abord avec l'ouvrage essentiel et fondateur d'Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon* ; si elle ne s'intéresse pas aux *Burgraves*, c'est qu'elle arrête ses analyses à *Ruy Blas*. La thèse de Florence Naugrette sur *La mise en scène contemporaine du théâtre de Victor Hugo*, soutenue en 1994, ne traite que de la période après 1970. Quant au travail de Stéphane Desvignes, *Le Théâtre en liberté*, il ne couvre que le Second Empire³². Ces

La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925), Recherches textuelles, n° 3, Université de Metz, 1998.

²⁹ Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN, « La survivance du théâtre romantique sous le Second Empire », *Les spectacles sous le Second Empire*, sous la direction de Jean-Claude YON, Paris, Armand Colin, 2010, p. 149-158.

³⁰ Voir notamment Clémence CARITÉ et Florence NAUGRETTE, « *Cyrano de Bergerac*, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2018/4, n° 118, p. 835-844.

³¹ *Le Théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, sous la direction de Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Sylvain LEDDA, Florence NAUGRETTE, Paris, Avant-Scène Théâtre, 2008.

³² Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon : essai sur le théâtre de Hugo* [1974], Paris, José Corti, 2001 ; Florence NAUGRETTE, *La mise en scène contemporaine du théâtre de Victor Hugo de 1870 à 1994*, sous la direction de

trois études majeures sur le théâtre de Hugo, pour des raisons qui avaient à voir avec leur sujet, ne se sont pas intéressés à 1843, qui est un point aveugle des études théâtrales. De même, certains spécialistes de Victor Hugo se sont arrêtés sur l'aspect littéraire des *Burgraves* mais non sur sa réception puisque ce n'était pas le but de leurs recherches ; Claude Millet et Franck Laurent ont ainsi questionné l'aspect légendaire et politique de l'œuvre³³.

Si l'œuvre de Hugo a intéressé, c'était donc moins pour l'événement qu'elle représentait que pour son caractère proprement littéraire ; pourtant, on aurait pu s'accrocher à certains jalons. En 1995, Patrick Berthier écrit un article intitulé « L'"échec" des *Burgraves*³⁴ ». Par un travail d'archives, il montre que la pièce est jouée une trentaine de fois et que les recettes n'en sont pas catastrophiques – preuve s'il en est que la pièce ne peut être qualifiée d'« échec ». C'est avec cet article que la théorie avancée par les écrits de Camille Latreille commence à montrer sa fragilité. Olivier Bara insiste quant à lui sur l'importance du débat médiatique qu'a soulevé la pièce de Victor Hugo dès sa création : les journaux antiromantiques montent une véritable cabale contre le dramaturge³⁵. Dès sa création, la pièce est présentée comme un événement : tout est fait pour que l'on retienne la date de 1843. Pierre Laforgue parle de « contrevérité

Anne UBERSFELD, Université de Paris III, 1994 ; Stéphane DESVIGNES, *Le Théâtre en liberté : Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

³³ Claude MILLET, « *Les Burgraves* ou comment régler le sort d'une sorcière (et de la misère par la même occasion) », communication au Groupe Hugo du 16 octobre 2009, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/09-10-16millet.htm> (consulté le 2 août 2021), reproduit dans *Raconter d'autres partages. Mélanges offerts à Nicole Jacques Lefèvre*, sous la direction de Christophe Martin, Paris, ENS Éditions, 2017 ; Claude MILLET, *Le Légendaire au XIX^e siècle : poésie, mythe et vérité*, éd. cit. ; Franck LAURENT, *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à l'exil (1823-1852)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

³⁴ Patrick BERTHIER, « L'"échec" des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270. La mise entre guillemets du mot « échec » révèle une tentative d'interroger à nouveaux frais une idée reçue.

³⁵ Olivier BARA, « Le triomphe de la Lucrece de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, sous la direction de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167.

officielle³⁶ » pour désigner la prétendue chute des *Burgraves* : la borne chronologique choisie pour la fin du romantisme est une construction admise et diffusée par l'institution. Florence Naugrette s'intéresse elle aussi à la date de 1843 dans son travail de remise en question de la périodisation littéraire du romantisme³⁷. L'histoire littéraire a retenu cette date car la survalorisation de la figure de Victor Hugo laisse penser que si le « chef » des romantiques cesse d'écrire, tous ses prétendus disciples mettraient fin à leur production. En réalité, ce sont des raisons personnelles – notamment la mort de sa fille Léopoldine et le début de sa carrière politique – qui poussent Hugo à se retirer un temps de la scène littéraire. C'est ce que confirme Jean-Marc Hovasse dans sa biographie de l'auteur : « Ce drame est beaucoup moins l'achèvement d'une période que l'ouverture sur une autre, le *terminus ad quem* du romantisme qu'une œuvre d'approfondissement et de transition³⁸. »

La déconstruction du mythe de la chute des *Burgraves* s'appuie également sur le renouveau des études hugoliennes depuis la fin du siècle dernier : d'une part, on relit et redécouvre certaines œuvres, notamment le théâtre (au-delà des travaux majeurs d'Anne Ubersfeld, Florence Naugrette et Stéphane Desvignes, on peut penser à ceux de Jean Gaudon, de Sylvie Vielledent, d'Arnaud Laster, et d'Anne-Caroline Lissoir³⁹) ; d'autre part, on s'intéresse à la réception de l'œuvre

³⁶ Pierre LAFORGUE, « La division séculaire dans l'histoire de la littérature », conférence au Collège de France reprise dans *Histoires littéraires*, n° 9, 2002, p. 25.

³⁷ Voir notamment *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001.

³⁸ Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo*, t. 1, *Avant l'exil, 1802-1851*, Paris, Fayard, 2011, p. 870.

³⁹ Jean GAUDON, *Victor Hugo et le théâtre : stratégie et dramaturgie*, [1985], nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Eurédit, 2008 ; Sylvie VIELLEDENT, *1830 aux théâtres*, Paris, Honoré Champion, 2009 et « Les parodies de *Hernani* », communication au Groupe Hugo du 10 avril 1999, disponible sur le site <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/99-05-29vielledent.htm> (consulté le 1^{er} juillet 2021) ; pour les travaux d'Arnaud LASTER, voir notamment *Pleins feux sur Victor Hugo*, Paris, Comédie-Française, 1981 et son édition du *Théâtre en liberté*, Paris, Folio Classique, 2002 ; voir aussi la thèse en cours d'Anne-Caroline LISSOIR sur les reprises des drames hugoliens dans les

de Hugo en général et de sa figure d'auteur. Des publications importantes mettent au jour la dimension littéraire mais aussi politique, sociale et patrimoniale qui se joue dans la réception de l'auteur, lui aussi « légende du siècle ». En témoignent les travaux de Franck Laurent sur la dimension politique de l'œuvre hugolienne, *La Fortune de Victor Hugo* par Claude Gély, le catalogue *La Gloire de Victor Hugo* dirigé par Pierre Georgel, la thèse de Sandrine Raffin sur *Le Centenaire de Victor Hugo en 1985*, l'ouvrage collectif dirigé par Catherine Mayaux, *La Réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, et l'article de Claude Millet « Actualité de Victor Hugo : réflexions sur le succès du bicentenaire de 2002 »⁴⁰. Enfin, plusieurs thèses en cours ou soutenues récemment, comme celle de Myriam Truel, Jordi Brahamcha-Marin ou Wu Tianchu étudient la réception de Hugo et de son œuvre en France ou à l'étranger⁴¹. Notre étude dialoguera autant que possible avec ces différents travaux.

théâtres parisiens (1830-1870), sous la direction de Florence NAUGRETTE, Sorbonne Université.

⁴⁰ Franck LAURENT, *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à l'exil (1823-1852)*, éd. cit. ; Claude GÉLY, *Hugo et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Ducros, 1970 ; *La gloire de Victor Hugo*, sous la direction de Pierre Georgel, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985 ; Sandrine RAFFIN, *Le centenaire de Victor Hugo en 1985 : la commémoration, l'œuvre et l'écrivain*, thèse sous la direction de Guy ROSA, soutenue en 2004, Université Paris Diderot ; *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, sous la direction de Catherine MAYAUX, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004 ; Claude MILLET, « Actualité de Victor Hugo : réflexions sur le succès du bicentenaire de 2002 », *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n°19-20, Portugal, 2002-2003.

⁴¹ Myriam TRUEL, *L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS*, sous la direction de Serge ROLET, Lille 3, soutenue en 2017 ; Jordi BRAHAMCHA-MARIN, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, sous la direction de Franck LAURENT, Le Mans Université, soutenue en 2018 ; Wu TIANCHU, *La Traduction et la réception de Victor Hugo en Chine*, sous la direction de Tiphaine SAMOYAUULT et de Gao FANG, Sorbonne Nouvelle, soutenue en 2019.

DÉFINITION DU SUJET ET MÉTHODOLOGIE

Si des articles et des ouvrages ont déjà montré que la chute des *Burgraves* constituait un récit largement fantasmé, il n'est pas certain que le mythe n'ait plus de conséquence directe aujourd'hui. En juin 2021, Sophie Mentzel nous rapportait par exemple qu'en corrigeant des copies du concours de l'ENS-Ulm, elle avait trouvé à plusieurs reprises la mention de *La Chute des Burgraves*, comme si le mythe était devenu le titre d'un livre de Hugo. De plus, il reste à découvrir quels intérêts ont joué dans sa construction, quels sont les tenants et aboutissants de sa transmission et de sa fixation dans l'histoire et quelles ont été, en retour, les conséquences exactes de ce mythe sur la réception ultérieure de la pièce. Notre but n'est pas de réhabiliter l'œuvre mais d'en interroger la création et la réception dans une approche d'ensemble, à la fois historique, culturelle et littéraire. Mettre en cause la date de 1843, c'est réfléchir sur la notion d'événement littéraire. L'événement de réception est-il construit rétrospectivement ou les représentations de 1843 ont-elles eu en elles-mêmes quelque chose de remarquable ? Qu'est-ce qui entre en jeu pour que l'histoire littéraire choisisse une telle date comme borne chronologique ? Qu'est-ce qui permet ensuite à l'histoire littéraire d'entériner cette idée, voire de la renforcer ? Comprendre pourquoi l'histoire littéraire a retenu la date de 1843 implique donc de prendre en compte certaines données extratextuelles, comme l'horizon d'attente des spectateurs en 1843 et les conditions de la vie théâtrale et littéraire de l'époque.

En ce sens, nos travaux se situent dans l'héritage des études de réception. Nous essaierons de lier deux approches parfois opposées, notamment par Yves Ansel dans son article « Pour une socio-poétique de la réception⁴² » : il y aurait d'un côté les théories de Hans Robert Jauss ou d'Umberto Eco selon lesquelles la réception serait programmée par le texte et de l'autre celle de Maria Kosko qui met l'accent sur des explications

⁴² Yves ANSEL, « Pour une socio-politique de la réception », *Littérature*, n° 157, mars 2010, p. 93-105.

sociales, politiques et culturelles⁴³. Dans sa thèse sur *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France de 1914 à 1944*, Jordi Brahmacha-Marin, qui fait une excellente mise au point sur la question, choisit de privilégier la seconde démarche tout en gardant à l'esprit les enjeux esthétiques⁴⁴. C'est dans cet entre-deux que nous aimerions situer notre thèse afin d'éviter certains écueils d'une approche strictement socio-politique de la réception. Si l'inscription dans le champ littéraire et politique explique souvent le jugement de tel ou tel commentateur sur la pièce de Hugo (et ce d'autant plus que celui que l'on qualifie de « monstre sacré » est une figure clivante), le texte en lui-même ainsi que les défis esthétiques, scéniques et dramatiques qu'il présente n'en sont pas moins essentiels en eux-mêmes pour saisir l'appréciation formulée à leur sujet. Certes, la notion de « champ », théorisée par Pierre Bourdieu, permet de comprendre « la structure des relations objectives entre les positions qu'y occupent des individus ou des groupes placés en situation de concurrence pour la légitimité⁴⁵ ». Ce concept permettrait, comme l'explique Gisèle Sapiro, de saisir « par quels processus se forme la valeur symbolique des œuvres ». Cette étude sociologique de la littérature repose sur trois paramètres clés qui permettraient de comprendre la création et la réception d'une œuvre : « l'apparition d'un corps de producteurs spécialisés, habilités à porter un jugement esthétique », « l'existence de consécration spécifiques » et un « véritable marché des biens symboliques ». Si cette position critique permet de ne pas refermer le texte sur lui-même et d'historiciser ses conditions de création et de production, il n'en reste pas moins qu'elle réduit parfois le monde littéraire « aux luttes de concurrence » qui

⁴³ Voir notamment Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* [1972-1975], traduction de Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, 1978 ; Umberto ECO, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], traduction de Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset, 1985 ; Maria KOSKO, *Un « best-seller » 1900 : "Quo vadis ?"*, [1935], Paris, José Corti, 1961.

⁴⁴ Jordi BRAHAMCHA-MARIN, thèse citée, p. 25 et suivantes.

⁴⁵ Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, [1992], Paris, Seuil, 1998, p. 351 ; voir aussi « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1992, p. 3-46.

seraient « à l'origine de ses transformations »⁴⁶. C'est cet écueil que nous essaierons d'éviter dans notre thèse.

Les questions de réception sont d'autant plus épineuses en études théâtrales que certains chercheurs en sociologie de la littérature⁴⁷ réduisent parfois le monde dramatique à un champ de batailles et à une course aux honneurs. Elles se compliquent davantage encore lorsqu'il s'agit de parler de Hugo, et surtout de Hugo dramaturge. En effet, la tradition l'a survalorisé dans la production romantique en le surnommant « le chef de file » : cette appellation a conduit certains à le considérer comme un souverain despotique qui aurait cherché à écraser coûte que coûte ses ennemis. S'il faut être conscient de l'antiromantisme qui se joue dans l'élaboration du mythe de la chute des *Burgraves*, il est nécessaire de garder aussi à l'esprit l'hugophobie (et à l'inverse l'hugolâtrie) à l'origine de certaines critiques (et, à l'inverse, de certaines louanges). Pour autant, il faut se garder de tomber dans la paranoïa (si tentante dans une entreprise de déconstruction) et de voir dans tous les discours relayant le mythe une attaque contre Hugo ou contre le romantisme : comme l'explique Claude Millet dans son introduction aux *Politiques antiromantiques*, les antiromantismes ne se réduisent pas « à une méconnaissance, un impensé, voire parfois au psittacisme de la bêtise⁴⁸ ». Enfin, il faut souligner que le mythe est relayé sans que les acteurs de cette transmission en soient forcément conscients : devenu un lieu commun de l'histoire culturelle et de l'inconscient collectif, il tend quelque peu à devenir insoupçonnable et à prendre place dans une sorte de patrimoine immatériel.

Pour mener à bien cette étude de réception, nous privilégions ce qu'Yves Ansel appelle « une plongée dans les

⁴⁶ Gisèle SAPIRO, « Le champ littéraire français : structure, dynamique et forme de politisation », *Art et société : recherches récentes et regards croisés Brésil / France*, sous la direction de Alain QUEMIN et Glaucia VILLAS BÔAS, Marseille, 2016, p. 69-84.

⁴⁷ Nous pensons par exemple à certains travaux d'Anthony GLINOER et Vincent LAISNEY, *L'âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013 ; de José-Luis DIAZ, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007. Bien évidemment, notre critique est à nuancer et nous renvoyons pour cela au chapitre I de notre 2^e partie, p. 331.

⁴⁸ Claude MILLET, introduction aux *Politiques antiromantiques*, éd. cit., p. 11.

documents et archives⁴⁹ ». Au-delà du texte des *Burgraves*, notre corpus se compose donc des articles de presse de 1843 et des représentations ultérieures du XX^e siècle. Nous prendrons aussi en compte les discours des commentateurs (hommes de lettres, professeurs, spectateurs proposant un compte rendu dans un journal) et ceux des artistes (acteurs et metteurs en scène). À ces réceptions liées à des événements précis (les représentations théâtrales) s'ajoute une réception au long court, plus diffuse et dispersée dans le temps : le discours des manuels scolaires, des éditeurs du texte mais aussi des auteurs et critiques qui consacrent, au gré de leurs ouvrages, quelques analyses à l'œuvre de Hugo ou au récit du prétendu échec de 1843. Bien évidemment, comme le rappelle Marianne Bouchardon, nous aurons à l'esprit que tous ces éléments de réception, s'ils permettent de saisir une partie de la « séance théâtrale⁵⁰ », ne se valent pas :

Il est vrai que les récits de spectateurs, plus rares que les documents liés à la fabrique des spectacles, tels les souvenirs, les témoignages, les manifestes, ou encore les livrets de mise en scène, les manuscrits du souffleur, les rapports de censure, posent, par ailleurs, un problème de compétence herméneutique, qui ne permet pas de les considérer tous *a priori* comme pertinents et recevables. En revanche, les traces laissées par ces spectateurs professionnels que sont les critiques dramatiques, à travers la publication régulière de leurs comptes rendus dans les journaux et les revues, fournissent un ample corpus de référence et ne posent pas le même problème de légitimité⁵¹.

De même, il faut se résoudre à l'aspect lacunaire de notre enquête puisque « le critique dramatique, aussi précis et minutieux soit son compte rendu, ne saurait donner accès au spectacle en lui-même, la réalité en étant d'ailleurs définitivement perdue pour

⁴⁹ Yves ANSEL, « Pour une socio-politique de la réception », article cité, p. 97. Cité par Jordi BRAHAMCHA-MARIN, thèse citée, p. 26.

⁵⁰ Christian BIET, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e - XXI^e siècle) : événement théâtral, séance, comparaison des instances », *Communications*, 92, *Performance - Le corps exposé*, numéro dirigé par Christian BIET et Sylvie ROQUES, 2013, p. 21-35.

⁵¹ Marianne BOUCHARDON, *op. cit.* p. 10.

quiconque n'y a pas assisté au moment de la création et partagé ses émotions et ses réflexions avec le reste de la salle⁵². »

Pour l'approcher au mieux et pour comprendre tous les enjeux de la réception et de la construction du mythe, il faut revenir aux conditions de création de la pièce en 1843. Notre étude s'est donc en partie concentrée sur la période située en amont de la première représentation. Pour ce faire, nous avons bénéficié du projet sur les Registres de la Comédie-Française⁵³ et du fonds inestimable des archives de ce théâtre, comme les registres de recettes journalières, les comptes rendus des séances de comités et d'assemblées, les notes de mises en scène de Victor Hugo, le manuscrit du souffleur, l'iconographie des décors et des costumes ainsi que les attendus du procès de Victor Hugo contre M^{lle} Maxime. Tous ces éléments doivent nous permettre d'aller de la légende aux faits, d'établir au mieux ce qui s'est réellement passé en mars 1843 et de comprendre pourquoi et comment le mythe s'est construit et a pu perdurer pendant plusieurs décennies. Mais ce « goût de l'archive », pour reprendre le titre du livre d'Arlette Farge, ne doit pas nous faire perdre notre discernement et nous conduire à raconter autre chose que ce que les documents révèlent :

Que veut dire exactement : disposer de sources innombrables, et comment tirer efficacement de l'oubli des existences qui n'ont jamais été retenues, pas même de leur vivant (si ce n'est éventuellement pour être punies ou admonestées) ? Si l'histoire est résurrection intacte du passé, la tâche est impossible ; pourtant ce peuplement insistant ressemble à une requête. Devant elle, il se peut qu'on soit confronté à la foule ; seul et quelque peu fasciné. Parce qu'on pressent à la fois la force du contenu et son impossible déchiffrement, son illusoire restitution.

La tension s'organise – souvent conflictuellement – entre la passion de la recueillir tout entière, de la donner à lire toute, de jouer avec son côté spectaculaire et son contenu illimité, et la raison, qui exige qu'elle soit finement questionnée pour prendre

⁵² *Id.*, p. 13.

⁵³ Voir le site des Registres de la Comédie-Française à l'adresse suivante, <https://www.cfregisters.org/#/> (consulté le 1^{er} juillet 2021). Voir aussi Agathe SANJUAN et Martial POIRSON, *Comédie-Française : une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, 2018.

sens. C'est entre passion et raison qu'on décide d'écrire l'histoire à partir d'elle. L'une épaulant l'autre, sans jamais gagner sur l'autre ou l'étouffer, sans non plus jamais se confondre ni se surajouter mais en imbriquant leur chemin jusqu'à ce qu'on ne se pose même plus la question de leur nécessaire distinction⁵⁴.

Si, devant les archives de la Comédie-Française, nous avons été passionnée, nous avons essayé de garder le plus possible notre raison. Nous avons voulu rendre justice à Hugo et aux *Burgraves*, tout en évitant de mener une croisade contre leurs détracteurs.

Interroger le mythe de la chute des *Burgraves* dépasse les études hugoliennes. Étudier cette pièce, c'est aussi voir la manière dont elle s'intègre dans l'esthétique romantique, et surtout dans le romantisme théâtral. Choisie pendant des décennies pour définir la fin du drame romantique, cette pièce est à la fois un texte et une date. L'étude de sa réception conduit donc à s'intéresser à l'événement qu'elle a suscité tout autant qu'à son esthétique. D'une part, si l'on met en cause la théorie selon laquelle *Les Burgraves* achèvent le drame romantique, on est nécessairement amené à remettre en question l'historicisation du romantisme théâtral, et *de facto* du romantisme tout court. Notre travail se situera donc dans cet effort pour réévaluer la production romantique après 1843 et nuancer la périodisation du drame romantique ainsi que son essentialisation. Il s'agira aussi de nuancer, au-delà du mythe des *Burgraves*, le mythe autour de Victor Hugo. Il ne suffit pas de dire que l'histoire littéraire s'est trompée. Il faut bien plutôt chercher les causes qui ont permis à une telle historicisation de prendre place en revenant impérativement à la date clé de 1843. Comment l'histoire littéraire a-t-elle trouvé les fondations nécessaires à l'élaboration de ce mythe et à quelles fins a-t-il été constitué ? À quoi et à qui sert le mythe de la chute des *Burgraves* ? Il s'agira de dégager les enjeux politiques et idéologiques, sans oublier esthétiques, qui expliquent la réception houleuse de la pièce. Ainsi, la déconstruction du mythe nous amènera à interroger plus largement l'institution littéraire et la fabrique du canon et du discours scolaires et universitaires. C'est en effet par ces canaux

⁵⁴ Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 22-23.

de transmission privilégiés que le mythe a trouvé à se fortifier et à perdurer et a acquis sa légitimité.

D'autre part, c'est par les jugements émis sur la pièce, ainsi que par les adaptations et les mises en scène, que nous considérerons l'œuvre de manière littéraire et dramatique. Cette méthodologie scéno-centrée nous permettra de comprendre le lien entre les *Burgraves*, le drame romantique et l'esthétique hugolienne. L'étude de réception ne néglige en aucun cas l'approche proprement textuelle et littéraire mais invite à entrer dans le texte par les enjeux extérieurs à l'œuvre elle-même, et qui expliquent l'image que l'histoire culturelle a retenue d'elle. Considérés parfois comme une porte d'entrée à *La Légende des siècles*, *Les Burgraves* sont souvent caractérisés par leur dimension épique et par là même désignés comme injouables : certaines de nos analyses, en se confrontant à d'autres textes de Hugo et à d'autres œuvres dramatiques, tenteront donc de cerner ce que ce terme signifie de manière stylistique et dramaturgique mais aussi axiologique. Parler de la pièce comme d'une trilogie, d'une tragédie ou d'un drame épique cache à chaque fois une conception de l'art dramatique qu'il s'agira d'élucider. Ces analyses nous permettront d'interroger les catégorisations génériques à l'œuvre en étude littéraire et théâtrale. Pour ce faire, nous prendrons appui sur les mises en scène et adaptations des *Burgraves* disponibles à l'étude : après la création en 1843 à la Comédie-Française, la pièce est reprise dans le même théâtre en 1902 pour le centenaire de Hugo et en 1927 pour celui du romantisme, elle est adaptée pour l'opéra en 1924 par Léo Sachs, pour la télévision en 1968 par Maurice Cazeneuve puis mise en scène en 1977 par Antoine Vitez. Pour des questions méthodologiques, nous avons renoncé à l'exhaustivité. Nous n'analyserons pas les opéras italiens tirés de la pièce mais nous nous arrêterons sur l'œuvre française de Léo Sachs. *Les Burgraves* ont aussi été mis en scène par Damiane Goudet en 2002 au Théâtre du Nord-Ouest Parisien mais, comme nous n'avons pas pu entrer en contact avec l'équipe artistique ni trouvé un fonds d'archives satisfaisant pour analyser le spectacle ni nous déplacer à cause de la crise sanitaire de 2020-2021, nous avons décidé de l'ôter de notre corpus. Il en va de même en ce qui concerne la mise en scène par la compagnie Demain dès l'aube en 2019, dont le nom à lui seul mériterait d'être étudié. Au-delà

des problèmes techniques qui justifient que nous ne parlions pas de ces spectacles ici, le peu d'articles écrits à leur sujet témoignent de la relative indifférence dans laquelle ils se sont déroulés, ce qui laisse à penser qu'ils ne constituent aucun rebondissement significatif dans l'histoire de la réception des *Burgraves*. De plus, ce sont moins les mises en scène en tant que telles qui nous intéressent que leur lien avec le mythe de la chute des *Burgraves*, le contexte dans lequel elles s'insèrent et la manière dont elles infléchissent ou non le discours sur la pièce, sur Hugo et sur le drame romantique. Pour le dire autrement, nous nous intéressons aux mises en scène en tant qu'elles constituent un « événement de réception⁵⁵ ».

Pour mener à bien ces études de textes et de mises en scène, nous dialoguerons avec des travaux traitant déjà des *Burgraves* ou plus largement des mises en scène de Hugo. Si les recherches antérieures à la fin du XX^e siècle et au renouveau des études théâtrales sur le XIX^e siècle, comme l'*Étude historique et critique des Burgraves* par Olga Russel, parue en 1962 ou la thèse de Danielle Leclere Dumas, *L'Espace et le temps dans Les Burgraves*, soutenue en 1984, offrent une porte d'entrée à la dramaturgie de la pièce, elles ne remettent que partiellement en cause les préjugés sur le drame de 1843 et plus largement sur le romantisme théâtral⁵⁶. Bien évidemment, *Le Roi et le Bouffon* d'Anne Ubersfeld nous sera d'une grande aide (même si cette étude ne remet pas en question la date de 1843 et ne consacre pas de chapitre particulier aux *Burgraves*), de même que la thèse de Florence Naugrette *La Mise en scène du théâtre de Hugo de 1870 à 1993* : si ce travail traite déjà de la mise en scène de Vitez, nous apporterons notre pierre à l'édifice en réinterrogeant le spectacle à l'aune du mythe de la chute des *Burgraves* et en complétant son travail par l'analyse de la mise en scène de 1902 à la Comédie-Française. Enfin, nous nous appuierons sur le regain d'intérêt pour le *Théâtre en liberté* dont les travaux d'Arnaud Laster et de

⁵⁵ Nous reprenons cette expression au colloque du même nom organisé par Sara BÉDARD-GOULET, Damien BEYROUTHY et Frédéric VINOT à Tartu en Estonie les 19, 20 et 21 novembre 2020.

⁵⁶ Olga WESTER RUSSEL, *Étude historique et critique des « Burgraves » de Victor Hugo*, avec variantes inédites et lettres inédites, Paris, Nizet, 1962 ; Danielle LECLERE DUMAS, *L'Espace et le temps dans « Les Burgraves » de Victor Hugo*, thèse sous la direction d'Anne UBERSFELD, soutenue en 1984.

Stéphane Desvignes témoignent : cela nous évitera de céder facilement à la coupure traditionnellement admise entre d'un côté les drames des années 1830-1843 et de l'autre les pièces écrites pendant l'exil.

Reste un problème méthodologique : qu'entendre par, « mise en scène », ce terme dont Francisque Sarcey soulignait le caractère « élastique⁵⁷ » ? Comme l'explique Marianne Bouchardon,

toute la question est de savoir à partir de quel moment la mise en scène a commencé de remplir la fonction que nous lui attribuons aujourd'hui. Depuis quand est-elle l'expression d'un point de vue central, celui d'un metteur en scène qui, par ses choix concrets en matière de représentation, propose une lecture du texte, sa compréhension personnelle, son interprétation individuelle de la pièce⁵⁸ ?

Étudier la « mise en scène » de 1843 ou celle de 1902 n'est pas tout à fait la même chose qu'analyser celle d'Antoine Vitez en 1977 : au XIX^e siècle, si la mise en scène existe déjà, le metteur en scène est encore une notion floue et relève d'une « fonction inassignable⁵⁹ ». Nous prendrons le terme dans son sens large et l'utiliserons de même pour le XIX^e et le XX^e siècle en nous efforçant toutefois de tenir compte de l'évolution historique du rôle attribué à cette fonction : jeu des acteurs (gestes, mouvements, déplacements, diction), travail sur les décors et les costumes, rapport au public, interprétation du texte. Enfin, nous considérerons ces mises en scène selon deux angles : celui de la création et celui de la réception.

Cette étude nous permettra de montrer en quoi *Les Burgraves* peuvent être considérés comme « l'autre légende du siècle ». Notre titre, s'il fait référence à la mystification de l'histoire littéraire, renvoie aussi à la figure de Hugo, « monstre

⁵⁷ Francisque SARCEY, *Feuilletons sur la mise en scène*, recueil factice, *Le Temps*, été 1883, p. 48. Cité par Marianne BOUCHARDON, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁸ Marianne BOUCHARDON, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁹ *Id.*, p. 48. Marianne BOUCHARDON montre qu'au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, « la mise en scène d'une pièce apparaît le plus souvent comme le résultat d'un ensemble d'efforts, lesquels ne sont d'ailleurs pas toujours accordés ni coordonnés entre eux, et qu'il est donc difficile d'assigner de manière ferme et stable à un individu en particulier. » (*Id.*, p. 49).

sacré » et mythe national à lui seul, ainsi qu'au lien souvent établi entre la pièce et le recueil poétique de l'exil.

PLAN DE LA THÈSE

Notre plan de thèse suit un parcours chronologique (de la création en 1843 à la mise en scène de Vitez en 1977) et s'organise selon trois parties.

La première est consacrée à l'archéologie de la création et à l'étude de la réception immédiate en 1843 : elle nous permettra de comprendre les faits et de caractériser l'événement. Le travail dans les archives de la Comédie-Française, dans le dossier de presse ainsi que dans les témoignages de l'époque montre que la pièce est victime d'une cabale en deux temps : avant la première, on donne une mauvaise image de l'œuvre en médiatisant le conflit entre Hugo et M^{lle} Maxime ; après la première, on construit la prétendue opposition entre *Les Burgraves* et *Lucrèce* de Ponsard. C'est cette médiatisation qui crée l'événement. Malgré cet acharnement, la pièce de Hugo rencontre certes un succès tout relatif, mais ne connaît pas d'échec comme on a voulu le faire croire. Cette première partie, en confrontant le récit mythique aux faits établis par les archives, permettra de déconstruire l'idée de la chute de 1843.

La deuxième partie s'attache à déconstruire le mythe en dégageant ses enjeux et ses conséquences dans les discours scolaire, universitaire, éditorial et théâtral. Comment et pourquoi ont-ils été établis ? En quoi participent-ils de la construction du mythe ? En quoi en sont-ils tributaires ? Comment, parfois, l'infléchissent-ils ? Dans le dernier chapitre, nous analyserons l'image du théâtre de Victor Hugo qui découle du mythe : ce serait un théâtre injouable et voué à l'échec. En analysant plus largement la réception du théâtre de Hugo, nous verrons comment on parle des *Burgraves* aux différents stades de cette réception. Tout au long de cette étude, nous étudierons la manière selon laquelle la figure de Hugo est perçue : la réception de son théâtre dépend d'enjeux politiques et idéologiques (politisé en figure de

la gauche ou patrimonialisé en classique ; autant de postures qui infléchissent l'image que l'on a de son œuvre).

La dernière partie, chronologique, montrera comment les reprises, adaptations et mises en scène des *Burgraves* au XX^e siècle constituent un défi lancé à l'histoire littéraire. Ces tentatives théâtrales, opératiques et cinématographiques sont-elles tributaires de la réception immédiate de 1843 ? Les discours construits par la cabale influencent-ils le choix qui est fait de monter cette pièce ? Qu'en est-il des choix artistiques ? Pour reprendre les mots d'Emmanuel Wallon, la critique dramatique de 1843 a-t-elle contribué « à façonner la mémoire [...], à installer des échelles de valeurs, à modeler les critères d'appréciation des lecteurs ou des spectateurs, à influencer des productions en cours ou des artistes en devenir⁶⁰ » ? Quels discours les créateurs et les différents publics de ces spectacles portent-ils sur le romantisme ? Ces différentes mises en scène confirment-elles ou infléchissent-elles le discours de l'histoire littéraire ?

Notre thèse ne propose pas de lecture univoque et définitive de la pièce. Une étude de réception ne remplace en rien la sensibilité d'un acteur, d'un metteur en scène, d'un lecteur ou d'un spectateur. Tout au plus l'accompagne-t-elle, en suivant les traces laissées çà et là par l'histoire et les hommes. Pour autant, nous éviterons de faire des archives et des sources des supports aux rêves et aux fantasmes. Privilégions l'histoire pour oublier la légende. Pour se laisser aller à la passion de la recherche, ayons donc à l'esprit les mots de René Char, sans pour autant occulter les faits et sans oublier que le rêve n'est que rêve, et non vérité : « Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver⁶¹. »

⁶⁰ Emmanuel WALLON, introduction aux *Scènes de la critique : les Mutations de la critique dans les arts de la scène*, sous la direction d'Emmanuel Wallon, Actes Sud Papiers, 2015, p. 12. Cité par Marianne BOUCHARDON, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ René CHAR, *Sur la poésie*, [1974], [édition augmentée], repris dans *Dans l'atelier du poète*, Paris, Quarto Gallimard, p. 864.

Première partie

Waterloo ou Austerlitz du drame romantique ?

Introduction à la première partie

Cette première partie envisage la création des *Burgraves* pendant l'hiver et le printemps 1842-1843 à partir de la mise en chantier de la pièce et de sa programmation à la Comédie-Française. Notre but n'est pas ici de proposer une analyse dramaturgique de la pièce : nous considérerons ces éléments à partir du discours de réception et nous parlerons des acteurs, des costumes, du jeu et des décors dans l'ensemble de la partie.

À l'analyse de la création s'ajoutera celle de la réception immédiate de la pièce, et même antérieure à la première : la presse et l'opinion publique mentionnent *Les Burgraves* dès la fin de l'année 1842, bien avant le 7 mars 1843. Cette étude de réception permettra de comprendre comment cette date a constitué un événement : la cabale lancée par M^{lle} Maxime et récupérée par les défenseurs de Ponsard médiatise l'œuvre et attise la curiosité du public et des critiques. Nous verrons comment tous les jalons du mythe sont en place dès le milieu de l'année 1843. Nous nous permettrons des excursions vers la fin des années 1840 et le début des années 1850, pour comprendre comment des circonstances particulières (relevant du monde théâtral ou politique) consolident le mythe quelques années seulement après la fameuse date de 1843.

Après avoir vu comment le récit du mythe s'est établi, nous confronterons ce discours aux faits et aux secrets révélés par les archives. Les registres de la Comédie-Française, les témoignages de spectateurs de l'époque et le manuscrit du souffleur permettent de faire l'archéologie d'un discours officiel sédimenté par des années de croyance. Finalement, cette étude nous invitera peut-être à trancher sur la réception de la pièce : si on ne peut pas parler de « Waterloo » du romantisme comme le fait Camille Latreille, peut-on à l'inverse parler « d'Austerlitz du drame romantique » ?

Chapitre I

Avant le 7 mars 1843 : la mise en place de la cabale

Si le travail de Patrick Berthier¹ montre que la chute des *Burgraves* est une construction de l'histoire littéraire, l'article d'Olivier Bara² insiste sur la force médiatique qui a fait de cette date un événement dès 1843, notamment avec les efforts des partisans de Ponsard, qui font du succès de sa *Lucrèce*, jouée en avril à l'Odéon, une réponse au prétendu échec des *Burgraves*³. Ces analyses, sur lesquelles nous fondons notre étude, sont à compléter : la pièce de Hugo est médiatisée bien avant la première, et non pas uniquement par le biais de la pièce de Ponsard, jouée après le drame de Hugo. Cette médiatisation est le fruit d'une querelle qui éclate lors des répétitions à la Comédie-Française dès décembre 1842 entre Victor Hugo et l'actrice qui doit jouer le rôle de Guanhumara, M^{lle} Maxime, renvoyée par l'auteur au bout d'une trentaine de répétitions, mais qui n'entend pas se laisser faire. En appelant à l'aide ses amis journalistes, auteurs et acteurs pour faire front contre Victor Hugo, et en attaquant en même temps le dramaturge et le théâtre en justice, la comédienne rend publique la querelle de coulisses. Les journaux relayent ce qui se passe dans les arcanes du Théâtre-Français et

¹ Patrick BERTHIER, « L'"échec" des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270.

² Olivier BARA, « Le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, sous la direction de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167.

³ Nous reviendrons sur la force médiatique qui oppose *Lucrèce* et *Les Burgraves*, voir le chapitre II de notre 1^e partie, p. 75.

sur les bancs du tribunal : avant même la première, les partisans de M^{lle} Maxime – des anti-romantiques et des néoclassiques prêts à bondir sur toute œuvre nouvelle de Hugo – critiquent la pièce et lui prédisent un avenir funeste. Faire l'autopsie du prétendu échec littéraire des *Burgraves*⁴, c'est donc mettre au jour cette cabale qui a amené à faire de la pièce de Hugo un événement avant même sa représentation.

Avant la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, peu de travaux parlent explicitement de la cabale des *Burgraves*⁵. C'est que ses instigateurs ont bien fait leur travail : leur succès, c'est d'avoir passé sous silence la cabale afin de l'invisibiliser.

DANS LES COULISSES DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE : LES DÉBUTS DE L'INTRIGUE

L'ENTRÉE DE LA PIÈCE À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Hugo, depuis 1841, a promis une pièce à Buloz, alors directeur de la Comédie-Française⁶. Il s'engage à la livrer pour le 15 février 1842, mais à cette date il n'en a toujours pas écrit une ligne. La première partie est commencée le 10 septembre 1842 et achevée le 17 ; la deuxième partie est terminée le 2 octobre ; la troisième est écrite du 15 au 19 octobre. Le 23 novembre 1842, la pièce est lue devant le Comité de lecture du théâtre, « composé de Mrs Périer, Ligier, Beauvallet, Régnier, Geffroy, Prevost,

⁴ Nous empruntons l'expression au nom du colloque organisé par le groupe CONTEXTES à l'Université Libre de Bruxelles les 16 et 17 mai 2019 : « Autopsie de l'échec littéraire ». Voir la publication des actes *Autopsie de l'échec littéraire*, sous la direction de Christophe BERTIAU et Chanel de HALLEUX, *CONTEXTES*, n° 27, 2020, disponible à l'adresse <https://journals.openedition.org/contextes/8946> (consulté le 9 juillet 2021).

⁵ Il faut attendre le renouveau des études hugoliennes et théâtrales pour trouver l'expression sous la plume de Florence Naugrette qui intitule un chapitre de son ouvrage sur le théâtre de Hugo « La cabale des *Burgraves* » (Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre de Victor Hugo*, Paris, Ides et Calendes, 2016, p. 30).

⁶ Procès-verbaux des séances du comité de la Comédie-Française, R 421, 15/06/1832 – 27/12/1844, p. 450, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Guyon et de Mesdames Desmousseaux, Mante, Anaïs, Plessy, Noblet, Rachel. » Le compte rendu du Comité conclut : « Dépouillement : Treize boules blanches, une boule rouge. L'ouvrage a été reçu⁷. » La pièce est acceptée sans correction ni remarques particulières : rien ne présage alors la cabale à naître, sauf peut-être le fait qu'il s'agit d'une pièce de Victor Hugo que ses ennemis attendent au tournant puisqu'il n'a rien donné au théâtre depuis le succès de *Ruy Blas* en 1838 et l'interruption des *Jumeaux* en 1839.

Le 20 novembre, Hugo et le Théâtre-Français signent un contrat grâce auquel Hugo touche 5000 francs. Mais un sujet de discorde annonce le destin de l'œuvre : Hugo et l'administration du théâtre ne sont pas d'accord quant au rôle de Guanhumara. L'auteur souhaiterait que Rachel joue le rôle de l'octogénaire, mais la vedette de l'époque refuse. Raymond Pouilliart, dans son introduction à l'édition des *Burgraves*, évoque « les pressions de ses admirateurs, acquis au classicisme [qui] la firent hésiter⁸ » alors qu'elle aurait montré son enthousiasme lors de la lecture. Le théâtre ne veut pas confier le rôle à M^{lle} George, deuxième choix de Victor Hugo. Celui-ci demande à Marie Dorval mais cette dernière accepterait seulement si elle redevenait sociétaire de la Comédie-Française, ce que l'administration refuse⁹. Le rôle est finalement confié à M^{lle} Maxime, pensionnaire du théâtre.

DES RÉPÉTITIONS HOULEUSES

Selon le registre du travail quotidien des acteurs à la Comédie-Française, les répétitions commencent le 13 décembre 1842¹⁰. Sur ce registre, aucune trace des démêlés avec M^{lle} Maxime. Aucune lettre ou document conservé dans les archives de la Comédie-Française, pas même dans les très éparses archives du Conseil judiciaire du théâtre, ne permet d'en savoir

⁷ Registre du Comité de lecture, procès-verbaux des séances, 16/02/1837-15/12/1848, cote R444, p. 119, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

⁸ Raymond POUILLIART, introduction à l'édition des *Burgraves*, Paris, Garnier Flammarion, 1985, p. 34.

⁹ Marie Dorval entre à la Comédie-Française en 1834 avant d'exprimer à nouveau ses talents sur la scène de la Porte Saint-Martin.

¹⁰ Registre du travail quotidien des acteurs, 01/07/1842 – 23/07/1843, cote R210, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

plus sur les raisons exactes du renvoi de M^{lle} Maxime par Victor Hugo. Raymond Poulliart ose une interprétation, bien banale et qui ne permet pas d'éclairer l'affaire : « aux répétitions, Hugo la jugea détestable¹¹. »

Le registre du travail quotidien des acteurs nous indique qu'ils répètent tous les jours de décembre, mais seules cinq répétitions ont lieu en janvier. On peut penser que ce ralentissement des répétitions est dû à l'affaire Maxime, puisqu'aucune actrice n'est trouvée avant le 21 janvier, date d'arrivée de M^{me} Mélingue selon le registre des procès-verbaux des Comités et Assemblées¹². En effet, les tractations entre Hugo et la Comédie-Française pour trouver une nouvelle actrice sont longues, comme l'indiquent les lettres quotidiennes de Juliette Drouet à Victor Hugo, qui constituent une véritable chronique de ce qui se passe au mois de janvier¹³. Tous les comédiens semblent d'abord poser problème à Victor Hugo et les répétitions sont sujettes à discordes : « Je serai bien heureuse [...] quand tu seras hors de tes répétitions tant ces affreux goistapioux de comédiens sont hideusement stupides et méchants¹⁴. » Dès le 11 janvier, M^{lle} Fitz-James¹⁵ est d'abord pressentie pour reprendre le rôle :

Je voudrais bien que tu aies une solution ce soir, et une bonne surtout, à cette inextricable affaire d'engagement. Celle de

¹¹ Raymond POUILLIART, introduction à l'édition des *Burgraves*, éd. cit., p. 34.

¹² Registre des Comités et Assemblées, procès-verbaux des séances, R421, p. 540, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

¹³ Nous renvoyons au mémoire d'Olivia PAPLORAY, sous la direction de Florence NAUGRETTE : « Des *Burgraves* à la mort de Léopoldine : le public et l'intime. Lettres du 1^{er} janvier 1843 au 10 juillet 1843. ». Voir aussi son article « La saison des *Burgraves* (1843) », *Juliette Drouet épistolière : actes du colloque de Paris, 16-17 octobre 2017*, sous la direction de Florence NAUGRETTE et Françoise SIMONET-TENANT, Paris, Eurédit, 2019, p. 89-100.

¹⁴ Juliette DROUET, lettre du 11 janvier 1843 mercredi matin onze heures et quart, disponible à l'adresse www.juliettedrouet.org (consulté le 10 juillet 2021). Pour les autres lettres citées, nous n'indiquons plus l'adresse du site. « Goistapioux », dans l'idiome de Juliette Drouet et Victor Hugo, signifie à peu près « chenapan ».

¹⁵ « Laetitia Fitz-James débute comme premier rôle tragique au Théâtre-Français en 1841, mais ne s'y maintient pas. Elle passe à la Porte-Saint-Martin en 1842, puis à l'Odéon où elle débute en 1843. » Notice disponible à l'adresse http://www.juliettedrouet.org/lettres/spip.php?page=popup_defaut&id_article=496 (consulté le 10 juillet 2021).

M^{lle} Fitz-James ne me paraît rien moins que satisfaisante mais je comprends ta lassitude et la nécessité d'en finir tout de suite, n'importe comment, n'importe avec quoi et avec qui¹⁶.

Le 13 janvier, Victor Hugo doit rencontrer l'actrice mais Juliette ne croit pas à cette solution :

C'est aujourd'hui que tu dois voir M^{lle} Fitz-James ? Je désire qu'elle te satisfasse, mais dans tout état de chose, il aurait mieux valu M^{me} Dorval et je regrette que cette diablesse de femme, par une lenteur mal calculée, ait rendu son engagement encore plus difficile à faire : cependant, il me paraît impossible que vous vous en teniez à M^{lle} Fitz-James. Ceci ressemble beaucoup à l'histoire de [Chambérè, Landrol, Bar... ?] aboutissant à [*illis.*]. Je crois que jusqu'à présent c'est de la peine et du temps de perdu pour toi et pour l'administration¹⁷.

C'est finalement M^{me} Mélingue qui est retenue pour le rôle mais Juliette Drouet dénonce les lenteurs de l'administration du théâtre, qui selon elle n'a pas aidé Victor Hugo. Les lettres indiquent que M^{me} Mélingue n'a pas été embauchée avant le 27 janvier alors que le registre des comités et assemblées de la Comédie-Française indique l'entrée de M^{me} Mélingue au 21 janvier :

Il serait bien à désirer que M^{me} Mélingue pût être engagée. Sans cela je ne vois pas comment tu feras. Il faut espérer, puisque cette dame et le théâtre sont résolus à payer le dédit tout entier, que rien ne s'opposera à son engagement. Mais tant qu'il ne sera pas signé, tant qu'elle ne répètera pas le rôle, je ne serai pas tranquille¹⁸.

Je suis fâchée, dans mes idées superstitieuses, que l'affaire Mélingue ait dû se décider aujourd'hui. Je ne comprends pas pourquoi il a fallu tant de temps à tout ce monde-là pour terminer une affaire qui pouvait l'être en moins de deux heures. C'est fort ridicule. Enfin si elle se termine aujourd'hui par

¹⁶ Juliette DROUET, lettre du 11 janvier 1843, mercredi soir six heures et quart.

¹⁷ Juliette DROUET, lettre du 13 janvier 1843, vendredi midi et quart. Nous n'avons pas réussi à expliciter la mention presque illisible sur la lettre manuscrite, selon les indications d'Olivia PAPLORAY.

¹⁸ Juliette DROUET, lettre du 26 janvier 1843 jeudi matin onze heures et quart.

l'engagement de M^{me} Mélingue, je leur pardonnerai leur lenteur et j'aurai moins de *confiance* dans le vendredi¹⁹.

Pour Juliette, le personnel du théâtre, ainsi que l'ensemble des acteurs, seraient contre la pièce. *Les Burgraves*, dès leur préparation en coulisse, font face à de nombreux obstacles.

M^{LLE} MAXIME CONTRE HUGO ET LE THÉÂTRE

M^{lle} Maxime n'entend pas en rester là et décide d'attaquer en justice Victor Hugo et le théâtre, dès janvier 1843 comme l'atteste le registre des comités et assemblées du Français :

M^{lle} Maxime réclame contre le retrait du rôle qui lui avait été distribué dans *Les Burgraves*. Le Comité n'admet pas la doctrine sur laquelle est appuyée cette réclamation et qui tendrait à léser les auteurs par la distribution de leurs rôles et à déposséder l'administration du droit de disposer des pensionnaires pour le plus grand avantage du dernier conformément au texte de leur engagement²⁰.

Un autre rapport, daté du 17 février 1843, mentionne le nom de l'avocat chargé de défendre le théâtre :

Assigné à bref délai devant le tribunal civil de première instance par M^{lle} Maxime, à raison du retrait du rôle qu'elle a dû jouer dans la pièce *Les Burgraves*, le Comité confie à M^c Doinvilliers les documents relatifs à cette instance, pour en faire le rapport au Courrier Judiciaire de la Comédie qui sera convoqué à cette offre [...] ²¹.

Du côté de l'autre accusé, Victor Hugo, ce sont encore une fois les lettres de Juliette Drouet qui offrent un suivi des événements. Avec le sens de l'hyperbole et des images qui la caractérise, l'épistolière décharge sa haine à l'encontre de la

¹⁹ Juliette DROUET, lettre du 27 janvier 1843 vendredi matin onze heures et demie.

²⁰ Registre des Comités et Assemblées, procès-verbaux des séances, R421, p. 538, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

²¹ Archive citée, p. 545.

« stupide et hydrophobe Maxime²² », l'« atroce Maxime²³ », une « affreuse scélérate, stupide créature²⁴ ». Le nom « Maxime », qui devient sous la plume de Juliette Drouet l'allégorie de la férocité, suffit à convoquer avec ironie un imaginaire désagréable et redoutable : « Je vous défends, mon Toto, sous peine de MORT, d'aller à *Phèdre* ce soir. Vous entendez ça n'est-ce pas et vous connaissez mon grand couteau qui ne le cède en rien pour la férocité de son caractère à l'aimable Maxime du plus aimable théâtre français²⁵. »

Grâce aux lettres de Juliette Drouet, on peut dater le début du procès au Tribunal de première instance au 18 février 1843 :

N'est-ce pas aujourd'hui qu'on appelle ton procès à la 1^{ère} chambre ? Il me semblait que tu me l'avais dit avant-hier ? De toute façon il est peu probable qu'on le jugera aujourd'hui et même il est à présumer qu'on ne le jugera pas du tout à cause du ridicule de la chose. Mais enfin il serait bon que tu en fusses débarrassé le plus vite possible²⁶.

Une lettre du 6 mars évoque à nouveau ce procès, retardé depuis février :

Il est très essentiel que tu voies ce vieux président et même les juges si cela se pouvait dans un moment comme celui-ci. Il est bien à regretter que tu ne puisses pas assister à l'audience de demain. Je comprends l'impossibilité de la chose mais à ta place je ferais l'impossible pour emporter cette affaire de prime-saut et qu'il n'en soit plus question²⁷.

Juliette ne mentionne pas dans ses lettres la victoire de Victor Hugo et de la Comédie-Française (ils ont peut-être célébré la victoire *de visu*, la lettre n'a donc pas besoin de la mentionner à nouveau), ni le procès en Cour d'appel que demande M^{lle} Maxime.

²² Juliette DROUET, lettre du 7 février 1843 mardi soir 7 heures.

²³ Lettre 8 février 1843 mercredi matin onze heures trois-quarts.

²⁴ Lettre du 14 février 1843 mardi soir cinq heures.

²⁵ Lettre du 24 janvier 1843 mardi soir neuf heures.

²⁶ Lettre du 18 février 1843 samedi matin onze heures trois quarts.

²⁷ Lettre du 6 mars 1843 lundi matin onze heures trois quarts.

À LA TRIBUNE

Les seules données à notre disposition pour évoquer les procès de M^{lle} Maxime contre Victor Hugo et la Comédie-Française sont des sources secondaires puisque les archives concernant le Conseil judiciaire du Théâtre-Français sont incomplètes et les archives judiciaires du Tribunal Civil de la Seine, où le procès de février a lieu, ont brûlé dans les années 1870.

Reste uniquement la presse de 1843. *Le Coureur des Spectacles* rend compte du procès jour après jour dans une véritable chronique judiciaire et atteste la victoire de Victor Hugo dans ses rubriques consacrées au « Tribunal Civil de la Seine » les 5, 6 et 7 mars 1843. Le tribunal décide de disjoindre les deux causes²⁸ : l'affaire M^{lle} Maxime-Comédie-Française doit relever du Conseil Judiciaire du Théâtre et le tribunal se déclare alors incompétent à la juger. Pour la seconde cause, à savoir M^{lle} Maxime-Victor Hugo, l'actrice décide de faire appel. Pour ce procès en Cour d'appel, nous n'avons pu trouver qu'un seul document, disponible aux archives de Paris et qui mentionne la défaite de M^{lle} Maxime : il s'agit de l'arrêt civil attestant le jugement donné le 7 mars 1843 par la première chambre de la Cour Royale qui « a mis et met l'appellation au néant, [...] condamne l'appelante en l'amende et aux dépens de la cause d'appel envers toutes les parties [...]»²⁹.

Devant le manque de sources, nous ne pouvons qu'essayer de reconstituer le procès devant le Tribunal Civil de la Seine, tant médiatisé en 1843, et dont les enjeux dépassent la simple affaire judiciaire. Les plaidoiries des avocats de Victor Hugo et de la Comédie-Française restent jusqu'ici introuvables. Il n'en est pas de même pour celle de M^e Dupin, l'avocat de M^{lle} Maxime : le *Coureur des Spectacles*, journal anti-romantique et anti-hugolien, retranscrit certaines parties de la plaidoirie dans son numéro du 9 mars 1843, dans une rubrique consacrée essentiellement au procès. M^e Dupin, pour défendre M^{lle} Maxime, n'accuse pas

²⁸ *Le Coureur des spectacles*, 5, 6 et 7 mars 1843.

²⁹ Registre de la première chambre de la Cour Royale, « Cour d'appel. Arrêts civils. Cour Royale. 1^{ère} chambre. 1843 », cote D1U9 130, Archives de la ville de Paris.

Victor Hugo ou le théâtre de ne pas tenir leur engagement, et ainsi de briser un contrat de travail. Cette stratégie de défense nous paraîtrait aujourd'hui aller de soi mais elle n'est pas évidente au milieu du XIX^e siècle où les pensionnaires touchent des appointements annuels (mensualisés) et leurs feux, mais où aucun autre élément contractuel ne stipule l'obligation pour le théâtre de payer à un acteur ses feux même s'il ne joue finalement pas dans la pièce³⁰. L'acteur est au service du théâtre, de l'administration et de l'auteur comme le montre l'extrait du registre des Comités et Assemblées du Français cité précédemment.

Pour défendre sa cliente, M^e Dupin essaye de démontrer plutôt quelles sont les causes intrinsèques à la pièce qui ont empêché M^{lle} Maxime de jouer correctement : si elle a échoué, ce serait de la faute du dramaturge. Ainsi, la plaidoirie de M^e Dupin devient un discours à charge contre *Les Burgraves* mais aussi contre le théâtre romantique : les lecteurs du *Coureur des spectacles* découvrent donc la pièce par un compte rendu bien négatif et retrouvent les défauts que l'on critique depuis plus d'une décennie dans le drame romantique. Hugo n'aurait écrit qu'une pièce mauvaise de plus, mais cette fois il irait trop loin en brisant la carrière d'une actrice par des choix esthétiques contraires à l'art dramatique. M^e Dupin montre que le personnage de Guanhumara exigerait un jeu proprement romantique, et *de facto* indigne des acteurs du Français, qui se ridiculiserait à devoir jouer comme les acteurs du Boulevard et du mélodrame. À la scène 1 de la troisième partie des *Burgraves*, tandis que Job est en proie à sa conscience, Guanhumara est cachée dans l'ombre et crie « Caïn ! Caïn ! » dans l'ombre à plusieurs reprises. Les didascalies indiquent que cette voix doit d'abord se faire entendre « faiblement dans l'ombre » puis « s'affaiblissant comme si elle se perdait dans les profondeurs³¹ ». Pour l'avocat de M^{lle} Maxime, cette exigence du dramaturge est digne de la « ventriloquie » : cet argument rabaisse le théâtre de Victor Hugo au niveau d'un théâtre de divertissement, digne des Boulevards. On pourrait aller

³⁰ Sur ce point de droit, nous remercions vivement Suzanne ROCHEFORT, qui prépare une thèse intitulée *Travailler sur le devant de la scène : la professionnalisation des comédiens et des comédiennes à Paris (1743-1799)*, sous la direction de Antoine LILTI à l'EHESS.

³¹ Victor HUGO, *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes : théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 227-228.

voir des ventriloques, mais pas sur la scène de la Comédie-Française. C'est la même chose lors de la représentation de *Chatterton* de Vigny à la Comédie-Française en 1835. À la scène finale, Marie Dorval invente un jeu de scène où elle se laisse tomber le long du grand escalier. Le public est transporté, mais la presse raille en comparant « ironiquement son jeu aux acrobaties de M^{me} Saqui, indignes de figurer sur la scène du prestigieux Théâtre-Français³² », explique Florence Naugrette. Les critiques de l'époque ne condamnent pas les acrobaties de M^{me} Saqui en soi : ils refusent de les voir sur la scène sacrée de la Comédie-Française, comme la ventriloquie de Guanhumara qui devrait rester sur les planches du Boulevard.

En accusant la pièce de Victor Hugo, M^e Dupin veut abattre toute l'esthétique romantique qui cherche à s'immiscer sur la scène de la Comédie-Française, bastion des partisans du classicisme qui se sentent menacés par ce que Florence Naugrette appelle « la dramaturgie du désordre », avec notamment « l'importation sur les scènes officielles, garantes du bon goût classique français, de codes esthétiques réservés aux productions populaires mineures³³ ». En effet, M^e Dupin accuse Victor Hugo d'aller à l'encontre d'une tradition théâtrale française en bouleversant les normes de la Comédie-Française :

Le personnel de la Comédie-Française est classique, et vous savez que M. Victor Hugo a suivi avec éclat une autre route ; il voudrait donner entrée à des acteurs, à des actrices qui se prêtassent mieux à ses idées sur l'art dramatique³⁴.

La dernière phrase de Dupin fait clairement référence au retour de M^{me} Mélingue au Théâtre-Français – elle y avait fait une courte apparition sans en devenir sociétaire au début des années 1830 –

³² Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique : Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 167.

³³ Florence NAUGRETTE, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, 2011/1, n° 255, p. 32.

³⁴ Plaidoirie de M^e DUPIN, retranscrite dans *Le Coureur des spectacles*, 9 mars 1843.

qui a joué au Théâtre de l'Ambigu et à la Porte Saint-Martin³⁵ : les partisans du classicisme ne peuvent supporter que Victor Hugo contraigne la Comédie-Française à embaucher une actrice de mélodrame, qui, en plus, est admise directement sociétaire en avril 1843.

Outre les enjeux esthétiques posés par la plaidoirie de M^e Dupin, le procès pose une question institutionnelle au monde théâtral, comme le résume *Le Coureur des spectacles* le 19 février 1843 : « savoir si un rôle une fois donné à un acteur, qui l'a répété, peut lui être repris par l'auteur, pour le donner à un autre³⁶. » C'est la question de la propriété littéraire et artistique qui se pose au théâtre en cette moitié du XIX^e siècle. Dans le cadre d'une pièce de théâtre, l'auteur est-il tout puissant ? À quel droit de propriété l'acteur peut-il prétendre ? En 1843, il semble très clair que Victor Hugo a le dernier mot mais cela n'est pas évident. Dans de pareils cas de désaccord entre un acteur et un auteur, il arrive que la troupe soit solidaire et défende l'acteur. L'auteur n'a souvent pas intérêt à entrer en conflit avec la troupe puisqu'il s'expose à ce que les acteurs se découragent ou refusent de jouer une de ses pièces à l'avenir. Mais dans l'affaire entre M^{lle} Maxime et Victor Hugo, il ne semble y avoir eu aucun soutien de la troupe. Il peut y avoir deux raisons à cela : d'une part la renommée et l'aura de Hugo ; d'autre part les conditions de recrutement de M^{lle} Maxime en 1841, que Sylvain Nicolle étudie dans sa thèse *La Tribune et la Scène : les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIX^e siècle*³⁷. Dès la fin des années 1830, des parlementaires s'insurgent contre la mainmise des romantiques sur la scène officielle de la Comédie-Française et font pression pour que des acteurs au jeu dit « classique » soient embauchés. C'est ainsi que M^{lle} Maxime aurait été recommandée par des hommes politiques dès les années 1830, et embauchée malgré l'attitude récalcitrante de la troupe,

³⁵ M^{me} Mélingue est pensionnaire de la Comédie-Française de 1837 à 1839 puis joue à la Porte-Saint-Martin et à l'Ambigu, d'où elle arrive en 1843 pour reprendre le rôle de Guanhumara.

³⁶ *Le Coureur des spectacles*, 19 février 1843.

³⁷ Sylvain NICOLLE, *La Tribune et la Scène : les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Jean-Claude YON, Université Paris-Saclay, soutenue en 2015.

ce que rapporte Jouslin de la Salle dans ses *Souvenirs sur le Théâtre-Français* :

[...] par opposition à Bocage, on exigea du ministre l'engagement d'une tragédienne classique. Une jeune fille m'est amenée un matin avec des recommandations inouïes ; il ne s'agissait rien de moins que de députés, de pairs de France, de la Reine elle-même : c'était M^{lle} Maxime, dont les comédiens ne voulaient pas. Je refusai d'abord ; mais bientôt le ministre me dit que de cet engagement dépendait l'adoption de telle ou telle loi par les Chambres ; un pair était venu le menacer de lui faire perdre trois voix à la Chambre haute si M^{lle} Maxime n'était pas engagée ; la députation du Maine-et-Loire en masse avait demandé au ministre l'engagement de M^{lle} Maxime, sous peine de refuser son budget ; enfin, la Reine désirait l'engagement de M^{lle} Maxime³⁸.

L'actrice, même si elle est protégée par des hommes politiques, ne peut proclamer comme Frédéric Lemaître : « ici l'acteur est tout et l'auteur s'efface³⁹. » Elle ne fait pas le poids face à Victor Hugo et n'a pas l'envergure des vedettes théâtrales du XIX^e siècle pour se défendre⁴⁰. L'échec de son procès traduit en un sens la suprématie de l'auteur sur la production théâtrale⁴¹. Cette affaire

³⁸ Jouslin de LA SALLE, *Souvenirs sur le Théâtre-Français*, Paris, Émile Paul, 1900, p. 67.

³⁹ Frédéric LEMAÎTRE à propos de son rôle de Robert Macaire (cité par Sabrina BASTEMEYER dans « "L'acteur est tout" : le vedettariat de Frédéric Lemaître », *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, sous la direction de Florence FILIPPI, Sara HARVEY et Sophie MARCHAND, Paris, Armand Colin, 2017, p. 89).

⁴⁰ Sur le vedettariat théâtral, voir *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, éd. cit.

⁴¹ Cela n'a pas toujours été le cas dans l'histoire du théâtre. Dans son article « L'auteur dramatique, vedette contrariée du premier champ théâtral (XVII^e-XVIII^e siècles) » (*Le Sacre de l'acteur*, éd. cit., p. 109-120), Martial POIRSON montre comment les auteurs doivent, au cours du XVIII^e siècle, faire face à la mainmise des comédiens sur la production des spectacles. Sur ce point, voir aussi les analyses de Roxane MARTIN dans *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014 : elle montre notamment comment, en 1790, une délégation d'auteurs se présente à l'Assemblée pour dénoncer l'exploitation abusive des œuvres portées au répertoire de la Comédie-Française avant la Révolution. La loi le Chapelier leur donnera raison en insistant sur la patrimonialisation du répertoire : les intérêts des Comédiens-Français passent désormais pour privés

servira d'ailleurs de jurisprudence en 1846 dans une affaire qui oppose Ponsard à M^{lle} Araldi : l'actrice demande que le rôle principal lui soit maintenu ou exige en retour 50000 francs de dommages et intérêts. *Le Constitutionnel*, qui rend compte de l'affaire dans son « Bulletin des tribunaux », rapporte les paroles de M^c Durand St-Amand, avocat de Ponsard, qui s'appuie sur le cas de M^{lle} Maxime :

Il a soutenu que l'auteur d'une œuvre dramatique était seul compétent pour juger si un acteur était capable de remplir tel ou tel rôle dans sa pièce, que c'était là un droit absolu, droit qui avait été consacré par plusieurs décisions judiciaires ; il a rappelé celle rendue dans l'affaire des *Burgraves*, et a insisté vivement pour que la question fût repoussée⁴².

DANS LES JOURNAUX

Si en 1846 on se souvient de « l'affaire des *Burgraves* », c'est parce qu'elle dépasse l'espace confiné des coulisses de la Comédie-Française et des Tribunaux de Paris, notamment par les comptes rendus qu'en fournissent les journaux. De décembre 1842 au 7 mars 1843, jour de la première, *Les Burgraves* et Victor Hugo sont médiatisés : la cabale journalistique fait du bruit, ou plutôt du tapage, autour de cette nouvelle pièce.

MÉDIATISER L'AFFAIRE JUDICIAIRE

L'affaire judiciaire apparaît tout d'abord dans la rubrique dédiée à la vie des tribunaux, ou bien dans la rubrique « Nouvelles » consacrée aux faits divers ou d'actualité. Dans certains journaux, ce sont simplement des mentions ponctuelles pour informer le lecteur, comme dans le numéro du *Globe* du 23 février (où Granier de Cassagnac fait l'éloge de la pièce après

alors que ceux des auteurs pour publics, puisqu'ils seraient au service de la Nation (voir p. 23-29).

⁴² *Le Constitutionnel*, 26 novembre 1846.

la première⁴³). Mais dans les journaux qui s'opposent habituellement à Victor Hugo et au romantisme, on ne se contente pas de rendre compte des attendus du procès : on raconte l'affaire de manière à stigmatiser l'œuvre de Victor Hugo. Comme dans le discours de M^c Dupin, des enjeux esthétiques, littéraires et dramatiques deviennent des prétextes pour assassiner le drame romantique. Les journalistes écrivent alors de réels feuilletons dramatiques pour tenir en haleine les lecteurs jusqu'au dénouement du procès⁴⁴.

Du 12 janvier au 19 janvier 1843, Charles Maurice, connu, d'après Sylvain Ledda, pour sa « haine journalistique » et son amour des « ragots les plus vils⁴⁵ », s'acharne contre *Les Burgraves* dans la rubrique « Nouvelles » du *Coureur des spectacles*. Le 12 janvier, il résume les problèmes survenus depuis novembre pour savoir qui jouerait le rôle de Guanhumara, avant que la querelle n'éclate entre Victor Hugo et M^{lle} Maxime : M^{lle} Rachel, M^{me} Dorval ou M^{lle} George ? Le 13 janvier, il évoque la possibilité de voir M^{lle} Fitz-James reprendre le rôle : le critique est scandalisé à l'idée qu'une actrice de la Porte Saint-Martin pénètre dans l'enceinte de la Comédie-Française. Le 14 janvier, la rumeur d'un procès éclate. L'article du lendemain est construit de manière à créer du suspense : « Nous emploierons demain un argument contre lequel viendront se briser tous les efforts de cette

⁴³ Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 184.

⁴⁴ Sur l'organisation et le style de la critique théâtrale dans la presse de l'époque, nous renvoyons au volume *Le Miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Marianne BURY et Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2008 et à *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011. Voir notamment, dans ce dernier ouvrage, les chapitres de Jean-Claude YON « La presse théâtrale » (p. 375-382), d'Olivier BARA « Les spectacles » (p. 1059-1070), et leur chapitre commun « Le théâtre et la scène » (p. 1553-1567).

⁴⁵ Sylvain LEDDA, « "Vous rendez les artistes si heureux par votre bienveillance" : notes sur Charles Maurice », *Presse et scène au XIX^e siècle : relais, reflets, échanges*, sous la direction d'Olivier BARA et Marie-Ève THÉRENTY, publié sur le site Médias 19, 2012, article disponible à l'adresse <http://www.medias19.org/index.php?id=2924> (consulté le 4 mars 2020).

camaraderie⁴⁶. » Le 16 janvier, le journaliste annonce ledit argument ; Victor Hugo ne peut prendre une actrice extérieure à la Comédie-Française puisque son contrat stipule l'obligation d'utiliser le personnel du théâtre. À chaque fois, Charles Maurice prend comme prétexte de départ à son article l'avancée de l'affaire judiciaire pour terminer sur une critique acerbe contre la pièce, Victor Hugo, ou le romantisme. Le 17 janvier, il dévoile ainsi quelques vers qui poseraient problèmes aux actrices en lice, vers cités aussi par M^e Dupin où Guanhumara doit crier plusieurs fois, dans l'ombre, « Caïn ! Caïn ! ». Il ridiculise l'écriture théâtrale de Victor Hugo avec ironie : c'est « une beauté littéraire, une méditation dramatique aussi étonnamment sublime⁴⁷ ». La cabale journalistique, fidèle à ses procédés habituels⁴⁸, s'emploie à faire fuiter quelques vers de la pièce et à en donner d'emblée une lecture déformée et péjorative. Le but d'une telle médiatisation est explicitée par le journaliste lui-même : « La prolongation de ces débats rend le public de plus en plus exigeant pour *Les Burgraves*⁴⁹. » L'acharnement de Charles Maurice, un des principaux ennemis de Victor Hugo, indigné Juliette Drouet : « Cela me fait penser à un autre monstre encore plus hideux : à *Charles Maurice*. Celui-là est encore plus ignoble et plus odieux. Si tu pouvais l'écraser de ton talon, j'en serais bien heureuse car rien ne me révolte plus que l'impunité pour de pareils monstres⁵⁰. » Même s'il sait parfois se montrer curieux, le critique est « le plus souvent hostile⁵¹ » à l'école romantique. Il serait donc faux de dire que *Les Burgraves* cristallisent de nouvelles animosités : au contraire, la pièce et les déboires qu'elle connaît

⁴⁶ Charles MAURICE, *Le Coureur des Spectacles*, rubrique « Nouvelles », 15 janvier 1843.

⁴⁷ Journal cité, 17 janvier 1843.

⁴⁸ Il se passe la même chose en 1830 pendant ce qu'Evelyn BLEWER a appelé « la campagne d'*Hernani* » : le censeur, Charles Briffaut, fait passer des vers de la pièce parmi les cercles lettrés. Victor Hugo se plaint de cette publicité et accuse la censure puisque seuls deux manuscrits existent alors : celui du souffleur (resté sous scellés au théâtre) et celui de la censure. Voir Evelyn BLEWER, *La Campagne d'« Hernani » : édition du manuscrit du souffleur*, Paris, Eurédit, 2002, p. 31.

⁴⁹ Charles MAURICE, *Le Coureur des spectacles*, 14 janvier 1843.

⁵⁰ Juliette DROUET, lettre du 22 février 1843, mercredi matin onze heures et quart.

⁵¹ Sylvain LEDDA, article cité.

dès ses répétitions offrent aux détracteurs de Victor Hugo et du drame romantique (auxquels appartient Charles Maurice) un nouveau prétexte pour réveiller la querelle littéraire. C'est par cette médiatisation de l'affaire judiciaire que la pièce devient, avant même la première, un événement : tout le monde en parle, le sujet de la pièce est connu et le public est impatient de condamner ou de défendre ce nouveau drame.

La médiatisation passe aussi par l'image et notamment les caricatures reproduites dans la presse⁵². Si l'on représente M^{lle} Maxime et Victor Hugo, c'est que l'affaire judiciaire, devenue affaire publique, est familière au public qui en entend parler depuis plus de trois mois dans la presse. Une caricature se comprend par les références communes au dessinateur et aux lecteurs : nul besoin d'explication. On ne caricature pas ce qui n'est pas populaire. Ainsi, la caricature de Charles Jacques « Une tragédienne jouant une scène de haute comédie » évoque l'affaire sans jamais mentionner le nom de Hugo et le nom de M^{lle} Maxime est l'objet d'un jeu de mots dans la légende : « - Voulez-vous bien me lâcher... mauvaise sorcière ? - Non ! enfer et damnation !... à moi les huissiers, les dossiers et les justiciers... mon rôle... mon rôle... mon rôle... je veux mon rôle même quand le public ne veut plus de la pièce... plutôt la mort que la honte !... - Cette maxime n'est pas neuve, mais elle est bien désolante ! ... »

⁵² Sur Hugo et la caricature, voir Gérard POUCHAIN, *Victor Hugo par la caricature*, Paris, Éditions de l'Armateur, 2013 et le catalogue de l'exposition *Hugo à la une*, Maison de Victor Hugo, Paris Musées, Les Musées de la Ville de Paris, 2018.



« Une tragédienne jouant une scène de haute comédie⁵³ »

Le nom de l'actrice est suffisamment connu en mars 1843 pour que le dessinateur se permette de ne pas expliciter la référence. Enfin, comme dans les articles qui s'attaquent à Victor Hugo, Charles Jacques contribue à faire croire que la pièce est un four puisque la légende mentionne : « Je veux mon rôle même quand le public ne veut plus de la pièce ». Si l'on peut rapprocher les articles contre *Les Burgraves* de cette caricature, il faut tout de même dissocier leurs enjeux et leurs buts : les articles de Charles Maurice sont une arme rhétorique pour abattre Hugo ; au contraire, la caricature, si elle stigmatise la pièce, est plus une moquerie qu'une condamnation. Elle reprend et entérine les idées reçues qui circulent alors dans la presse, mais ne donne pas de coloration nouvelle aux attaques contre Hugo.

DÉFENDRE M^{LLE} MAXIME POUR ATTAQUER HUGO

Si les journalistes s'attachent à défendre M^{lle} Maxime, c'est moins pour protéger les intérêts de l'actrice ou du métier que pour stigmatiser l'œuvre nouvelle, et faire ressurgir les

⁵³ Charles JACQUES, « Une tragédienne jouant une scène de haute comédie », *Le Charivari*, 18 mars 1843, reproduite dans le catalogue de l'exposition *Hugo à la une*, éd. cit., p. ill. 17.

traditionnels reproches adressés au drame romantique, reproches qui resteront gravés dans l'histoire littéraire pendant près d'un siècle. Les exemples suivants s'appuient sur des critiques des mois de janvier et de février 1843 du *Constitutionnel* et du *Coureur des spectacles* – journaux les plus virulents lors de la cabale.

Par le bruit de l'affaire Maxime, c'est sur le personnage de Guanhumara que les journalistes concentrent d'abord leur hargne : d'une part pour excuser, comme dans la stratégie de M^e Dupin, la difficulté de M^{lle} Maxime à jouer ce rôle et d'autre part pour critiquer la préférence de Victor Hugo pour une actrice venant des scènes du Boulevard. Ils comparent Guanhumara à ce qu'ils considèrent comme un sous-rôle : « En rentrant dans *Les Burgraves*, cette actrice [M^{me} Mélingue] ne sort pas du mélodrame⁵⁴. » Les partisans de M^{lle} Maxime en viennent alors à dénigrer le rôle et inversent la situation ; ce serait un bien pour l'actrice de ne pas avoir à interpréter un personnage aussi mauvais que celui de la sorcière des *Burgraves*. Mieux vaudrait perdre un rôle banal et caricatural que de se ridiculiser en le jouant. Une actrice de mélodrame suffirait pour un tel personnage :

Maintenant, parlerons-nous du talent nécessaire à qui jouera ce rôle ? En faut-il tant pour entrer dans un caractère connu jusqu'à la banalité, doué d'un moral (si nous osons parler de la sorte) stéréotypé comme son physique, qui s'appuie sur la pensée dont la tragédie, le drame et le mélodrame ont fait jaillir vingt héroïnes toutes pareilles, que les traditions, les romans, les légendes ont tracé de manière à n'autoriser aucune méprise ni sur ses sentiments, ni sur son langage⁵⁵ ?

Ce ne sont pas là des critiques nouvelles : les personnages des drames hugoliens sont toujours accusés d'être stéréotypés, sans profondeur morale ou psychologique⁵⁶. Il s'agit aussi de refuser

⁵⁴ *Le Constitutionnel*, mardi 7 février 1843.

⁵⁵ *Le Coureur des spectacles*, 18 janvier 1843.

⁵⁶ Ce stéréotype courra également pendant une grande partie du XX^e siècle. Par exemple, Louis Juvet trouve les personnages de Hugo « primitifs et creux comme des tam-tams » (Louis JOUVET, *Réflexions du comédien*, Librairie Théâtrale, 1952, p. 62). Propos cité par Florence NAUGRETTE dans son article « Des forces qui vont : le retour du refoulé dans le théâtre de Hugo », *Estratto*

toute originalité au drame romantique en disant que le personnage de Guanhumara est comparable à « vingt héroïnes toutes pareilles ». L'in vraisemblance du personnage est également la cible du *Coureur des spectacles* : « Une femme de quatre-vingt-dix ans, cassée, édentée, blanchie, plus que cela même, écartera donc les rides de sa bouche pour laisser passer des mots que la jeunesse seule peut prononcer avec grâce⁵⁷ ! » Derrière la critique de la vieillesse des personnages des *Burgraves*, tant adressée à Victor Hugo en 1843, pointe un argument cher au camp des classiques : Guanhumara serait « cassée, édentée, blanchie », c'est-à-dire laide, grotesque et indigne de la scène classique. La vieillesse rendrait le personnage difforme, contraire à la beauté classique et à la « grâce » que la jeunesse du personnage aurait apportée.

Critiquer Guanhumara, c'est donc incriminer de manière plus large les « scorpions du romantisme » menés par Hugo, qui s'attacheraient « au domaine du laid⁵⁸ » et oublieraient le bon goût, si cher aux défenseurs du classicisme. Ce rôle de « vieille sybille⁵⁹ » ne constituerait qu'un exemple de plus des dérapages de l'esthétique romantique. *Les Burgraves* confirmeraient qu'Hugo ne s'apprête pas à renoncer aux « fausses théories de composition dramatique⁶⁰ » que le drame étalerait sur les scènes françaises depuis plus d'une dizaine d'années.

L'attaque contre *Les Burgraves* avant la première reprend donc un attirail critique prêt depuis 1830. Outre la structure mélodramatique du drame, les personnages stéréotypés et les invraisemblances, les journaux reprochent à Hugo les longueurs de sa pièce à venir. Les erreurs littéraires de l'auteur viendraient excuser M^{lle} Maxime ; elle a appris « 400 vers qui, du moins, nous le supposons, ressemblent à ceux d'*Hernani* : c'est une tâche qui doit être bien pénible⁶¹. » « La campagne d'*Hernani* » trouve donc sa suite dans celle des *Burgraves* : pour les critiques, la pièce de 1843 appartient au vaste ensemble des drames de Hugo

da Nuovi quaderni del Crier, Anno VI – 2009, Edizioni Fiorini, printemps 2009, p. 113-127.

⁵⁷ *Le Coureur des spectacles*, 19 janvier 1843.

⁵⁸ *Le Constitutionnel*, 7 mars 1843.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Le Constitutionnel*, 24 janvier 1843.

dont *Hernani* reste, dans l’imaginaire de beaucoup, l’élément déclencheur⁶². Faire référence à *Hernani* et à ses interminables monologues permet peut-être, pour des journaux qui ont fait de la lutte contre les romantiques leur *credo*, de mobiliser un lectorat acquis aux causes du camp néoclassique depuis la pièce de 1830.

Le Coureur des spectacles se scandalise aussi du prétendu coût qu’exige une œuvre romantique pour être montée. Durant les mois de janvier et février, l’argument revient toutes les semaines dans les colonnes du journal. La pièce ruinerait la Comédie-Française à cause du prix des décors. Là encore, cet argument financier cache une attaque du camp classique contre le camp romantique. Depuis le début, le drame romantique est accusé d’être spectaculaire et de reposer sur les artifices de la scène pour dissimuler ses faiblesses : « On dirait un écrivain timide et modeste, doutant de son mérite au point de le croire exposé à une chute, si le luxe de la mise en scène ne vient ou l’aider, ou faire une heureuse diversion⁶³. » Le journal cherche quelques jours plus tard à choquer à nouveau les lecteurs en faisant la somme précise des dépenses avancées pour la pièce de Hugo. On parle de 5000 francs de prime donnés à l’auteur à la signature du contrat, de 18000 francs pour la mise en scène, 12000 pour embaucher

⁶² La bataille d’*Hernani* reste, dans l’imaginaire collectif, la date qui marque le début du romantisme théâtral. Mais des travaux d’historien du théâtre ont montré comment cette date, à l’instar de la prétendue chute des *Burgraves*, a été construite par l’histoire littéraire : mais. Sur la légende de la bataille d’*Hernani* et sa prégnance dans l’histoire culturelle, voir les travaux de Florence NAUGRETTE, « Une première mythique », *Le Théâtre romantique*, Éditions du Seuil, 2001 ; Myriam ROMAN, « La "bataille" d’*Hernani* racontée au XIX^e siècle : pour une version romantique de la "querelle" », *Qu’est-ce qu’un événement littéraire au XIX^e siècle ? 1. Faire événement*, sous la direction de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008 ; Agnès SPIQUEL « La Légende de la bataille d’*Hernani* », *Quel scandale !* sous la direction de Marie DOLLÉ, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2006 ; Agnès SPIQUEL et Myriam ROMAN, « *Hernani*, récits de bataille », 2006, contribution du groupe Hugo, disponible à l’adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/06-12-16RomanSpiquel.htm> (consulté le 9 juillet 2021) ; Sylvie VIELLEDENT, « Les parodies de *Hernani* », communication au groupe Hugo, disponible à l’adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/99-05-29vielledent.htm> (consulté le 9 juillet 2021) ; Anne UBERSFELD et Noëlle GUIBERT, *Le roman d’Hernani*, Paris, Comédie-Française Mercure de France, 1985.

⁶³ *Le Coureur des spectacles*, 12 janvier 1843.

M^{me} Mélingue et 20000 francs pour dédommager le théâtre de l'Ambigu qui perd une actrice. Le total est de « 55000 francs pour une pièce en trois actes et en vers romantiques⁶⁴ ». L'adjectif « romantiques » à la fin de la phrase concentre l'importance de la critique : le journal veut montrer que jamais une œuvre classique, faite de sobriété et de respect du bon goût, n'aurait exigé une telle somme. Dans les articles des semaines suivantes, la question des frais de mise en scène est l'objet de piques ironiques : « On n'a pas parlé des *Burgraves*, hier, à la Bourse. Les fonds publics ont dû rester stationnaires⁶⁵. »

LES ROMANTIQUES, ROIS DU « BUZZ⁶⁶ » ?

Lors de la cabale journalistique, un argument contre Hugo revient à plusieurs reprises : si *Les Burgraves* suscitent autant la curiosité, ce serait à l'instigation de l'auteur lui-même, qui saurait manier les foules et attirer l'attention sur son œuvre nouvelle. Les journalistes, en l'accusant d'être à l'origine des bruits qui courent sur sa pièce, dissimulent la cabale et font même croire à son inexistence. Cet argument était déjà présent dans la campagne contre *Hernani*⁶⁷ : c'est Hugo qui provoquerait la presse pour faire de sa pièce un événement et attirer le public. Les opposants aux *Burgraves* s'attachent à révéler « les moyens employés pour exciter la curiosité publique⁶⁸ ». *Le Coureur des spectacles* est, comme à son habitude, le plus sévère contre Victor Hugo :

Telle est la situation des choses. Elle s'accorde avec ce goût du scandale que certains gens de lettres ne craignent pas d'afficher, croyant, par-là, stimuler la curiosité publique, et ne

⁶⁴ *Le Coureur des spectacles*, 30 janvier 1843.

⁶⁵ *Le Coureur des spectacles*, 7 février 1843.

⁶⁶ Ce titre nous a été inspiré par la communication de Sylvain LEDDA, « Du puff au buzz : comment les comédiens-français assurent leur propre publicité, de la presse aux réseaux sociaux (XIX^e-XXI^e) », journées d'étude « La Comédie-Française racontée par ses sociétaires », organisées par l'Institut Universitaire de France, le Priteps (Sorbonne Université) et la Comédie-Française, 25 et 26 septembre 2020.

⁶⁷ Voir par exemple le dossier de presse d'*Hernani* réuni dans *Hernani et la critique de son temps*, textes réunis, introduits et commentés par Franco Piva, Paris, Hermann, 2019, et les pages de son introduction p. 25-26.

⁶⁸ *Le Constitutionnel*, 16 février 1843.

s'apercevant pas qu'ils soulèvent des sentiments aussi nuisibles au succès de leurs ouvrages que fâcheux pour la réputation de leurs personnes⁶⁹.

Victor Hugo et les romantiques, ces « certains gens de lettres » auxquels fait référence le journaliste, sont accusés d'être infâmes et injurieux. D'après Florence Naugrette, cette réputation scandaleuse s'est attachée à l'auteur pour plusieurs raisons : il a certes manié l'opinion publique pendant certaines affaires théâtrales dans une stratégie de défense (par exemple pour protéger *Marion de Lorme* victime de la censure) mais certaines pièces, comme *Les Burgraves*, sont montées en scandale par ses adversaires⁷⁰. Pour cela, ils cherchent d'abord à dénoncer le « goût du scandale » qui serait inhérent à l'esthétique romantique : Hugo ne pourrait pas être pardonné puisqu'il chercherait consciemment à choquer et bouleverser le public. *Le Constitutionnel* constate dès le début de l'affaire Maxime, le 16 janvier : « Si c'est du bruit qu'on a voulu, le désir est satisfait ; *Les Burgraves* occupent déjà le théâtre, la presse, le public et les comédiens⁷¹. » Le procès de l'affaire Maxime passe aux yeux de certains comme un choix délibéré de la part de l'auteur pour faire parler de sa pièce. C'est ce qu'entend dénoncer Sylvius Adam dans son opuscule paru en 1843 *Les Burgraves devant arbitre ou les suites d'une trilogie* : la pièce aurait été l'occasion d'« indiscretions calculées, procès-réclame, exigences despotiques, agitation de coulisses, rôles donnés ou retirés à grand bruit. Cette plaisanterie a duré deux mois⁷². »

Les partisans de la cabale cherchent alors à démonter la stratégie hugolienne du scandale en montrant comment le chef de file des romantiques tiendrait le monde de la presse et du théâtre

⁶⁹ *Le Coureur des spectacles*, 12 janvier 1843.

⁷⁰ Florence NAUGRETTE, « Hugo le scandaleux », *Théâtre et scandale*, textes réunis par François LECERCLE et Clothilde THOURET, Fabula / Les colloques, 2019, disponible à l'adresse <https://www.fabula.org/colloques/document6293.php> (consulté le 21 avril 2021).

⁷¹ *Le Coureur des spectacles*, 16 janvier 1843.

⁷² Sylvius ADAM, « *Les Burgraves* » devant arbitre ou les suites d'une trilogie, Paris, A.-J. Breton, 1843, p. 1. Le catalogue de la BNF, ainsi que les ressources de la bibliothèque numérique Dézède (<https://dezede.org/>) ne nous ont pas permis de savoir qui était Sylvius Adam.

grâce à ses disciples. Cette idée que Hugo et avec lui tous les romantiques voudraient conquérir l'espace littéraire reste prégnante dans l'histoire littéraire mais aussi dans le discours universitaire⁷³. Ces propos veulent abattre Hugo en dévoilant ses stratégies de domination. Pour cela, même après la première, ils parlent plus des conditions de représentation – qui leur paraissent scandaleuses – que du contenu de l'œuvre, sa mise en scène ou le jeu des acteurs. Ce parti-pris journalistique est clairement assumé par Pierre Leroux et Louis Viardot dans *La Revue indépendante* en mars 1843 : « Le lecteur judicieux remarquera qu'on ne lui parle pas ici de la valeur intrinsèque des *Burgraves*, mais seulement des circonstances qui ont accompagné leur apparition⁷⁴. » Certes, pour eux, la pièce n'est pas bonne mais ce n'est pas le fond de l'affaire. Ils critiquent plutôt le filtrage des spectateurs à l'entrée du théâtre (des gardes municipaux sont présents pour éviter les affrontements) et accusent la Comédie-Française d'être à la botte de Victor Hugo et d'avoir perdu son autonomie : « Le Théâtre-Français [...] est devenu une espèce de mauvais lieu pour l'ébattement particulier de M. Victor Hugo. [...] Il sert à corrompre le goût et à pervertir l'intelligence⁷⁵. » Rien de nouveau depuis 1830 : « Hugo immoral ! » crie-t-on sur les barricades classiques. *Le Constitutionnel* parle d'un public trié sur le volet le soir de la première et reproche à la claque, dont le poids est important au XIX^e pour décider du sort d'une pièce, d'être aux ordres de Hugo : « On sait qu'à la première représentation des *Burgraves*, la salle était curieusement composée [...]⁷⁶. » Autre élément scandaleux pour les journaux : la Comédie-Française décide, pour prévenir tout affrontement, de ne pas ouvrir les bureaux de location⁷⁷. Ce détail devient une anecdote récurrente que les journalistes racontent pour montrer les stratagèmes mis en place par l'école romantique afin de museler le public. *Le Constitutionnel* et *Le Coureur des*

⁷³ Voir le chapitre I de notre 2^e partie, p. 331.

⁷⁴ *La Revue indépendante*, mars 1843, t. 7, p. 275.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Le Constitutionnel*, 15 mars 1843.

⁷⁷ Voir le registre des recettes journalières, cote R 262, date du 7 mars 1843, p. 341, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

*spectacles*⁷⁸ reprennent cette histoire et l'alimentent d'une rumeur selon laquelle un spectateur nommé M. Ch., n'ayant pas pu accéder aux bureaux, aurait demandé à la justice de rappeler au Théâtre ses devoirs :

Épisode de la première représentation des Burgraves – Un jeune littérateur, M. Ch., curieux de juger par lui-même le nouveau drame de M. Victor Hugo, s'était adressé ce matin à l'administration du Théâtre-Français pour avoir un billet d'entrée : on lui répondit qu'il n'y en avait pas. Il insista et demanda un simple billet de parterre ; on lui répondit de nouveau qu'il n'y en avait plus. Sur ce refus, M. Ch. alla prendre place sous le péristyle, en tête de la queue qu'il croyait devoir, plus tard, assiéger les portes du théâtre. Il y était à peine depuis un quart d'heure, quand un employé vint le prévenir qu'il était inutile qu'il attendît plus longtemps, parce que les bureaux ne seraient pas ouverts, ainsi d'ailleurs que l'avaient annoncé les affiches.

M. Ch. eut alors recours aux voies judiciaires. [...]

M. le vice-président Perrot, devant lequel ce référé a été porté, a décidé que M. Ch. n'avait pas de titres pour contraindre l'administration à ouvrir ses bureaux ; qu'au surplus il n'y avait pas d'urgence ; que d'ailleurs cette question était purement administrative, et il s'est déclaré incompetent⁷⁹.

La Comédie-Française rappelle que cette décision de fermer les bureaux de location est laissée au libre choix du théâtre, et que cette mesure est monnaie courante dans le monde théâtral. Nous n'avons pu retrouver de document officiel émanant de la Comédie-Française sur ce point mais le numéro du 27 mars 1843 du *Coureur des spectacles* retranscrit cette note⁸⁰. L'administration du Français prend l'exemple de l'opéra *Charles VI* pour se justifier : l'administration de l'opéra avait décidé la même chose mais personne ne s'est plaint. Preuve s'il

⁷⁸ Pour *Le Constitutionnel*, voir le numéro du 9 mars 1843 ; pour *Le Coureur des Spectacles*, voir le numéro du 27 mars 1843. Sainte-Beuve raconte aussi cette histoire dans ses *Chroniques parisiennes* du 10 mars 1843 (*Chroniques parisiennes*, année 1843, 10 mars 1843, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1876, p. 12-13).

⁷⁹ *Le Constitutionnel*, 9 mars 1843.

⁸⁰ *Le Coureur des spectacles*, 27 mars 1843.

en est que *Les Burgraves* attisent les animosités et que tout prétexte est bon pour enflammer l'opinion publique.

DÉNONCER LA CABALE DES NÉOCLASSIQUES

En face, les amis et journalistes proches de Victor Hugo cherchent à attaquer la cabale ; mais cette voix n'est pas retenue par l'histoire littéraire et sera entendue seulement à la fin du XX^e siècle, grâce aux travaux d'historiens du théâtre. En 1843, les membres de la cabale retournent les accusations que leur adressent les défenseurs de Hugo : ces derniers dénonceraient l'existence d'une cabale car ils n'assumeraient pas que la pièce soit mauvaise et que le romantisme s'effondre de lui-même. Sainte-Beuve, qui n'est plus en 1843 aussi proche de Victor Hugo qu'il ne l'a été⁸¹, blâme cette mauvaise foi dans ses *Chroniques parisiennes* : « *Les Burgraves* n'ont réellement pas réussi : ce n'est pas un succès malgré les bulletins. [...] Les journaux acquis à Hugo... disent que ce fait est *inqualifiable* et qu'il y a je ne sais quelle cabale⁸² ! »

Pour contrer la cabale, les défenseurs de Hugo la dénoncent auprès des lecteurs. Dans *La France littéraire*, Édouard Thierry résume le procès de M^{lle} Maxime et arrive à la conclusion que « M^{lle} Maxime est au désespoir et qu'elle s'apprête à diriger une cabale contre la pièce⁸³. » Il accuse aussi la bassesse des partisans de M^{lle} Maxime qui livrent des vers entiers aux journalistes en les sortant de leur contexte et en livrant une vision erronée de l'œuvre au public qui « fort ignorant en matière de littérature, trouve médiocre le premier vers qu'on lui dit médiocre, de même qu'il admire tout autant d'hémistiches qu'il en rencontre, là où il est convenu qu'il doit admirer⁸⁴. » Édouard Thierry reproche à l'événement théâtral de reposer sur la manipulation de l'opinion publique pour emporter l'adhésion du public.

Dans la sphère privée, Juliette Drouet met en garde Victor Hugo bien avant la première contre ceux qu'elle appelle les

⁸¹ Voir Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo*, t. 1, *Avant l'exil, 1802-1851*, Paris, Fayard, 2011, p. 870. p. 516-521.

⁸² SAINTE-BEUVE, *Chroniques parisiennes*, éd. cit., p. 13.

⁸³ Édouard THIERRY, *La France littéraire*, t. 12, janvier 1843, p. 112.

⁸⁴ *Id.*, p. 296.

« Maximiliens ». Ses lettres attestent qu'il y a eu manigance de M^{lle} Maxime derrière la cabale⁸⁵ :

Mais je ne serais pas fâchée non plus qu'elle [M^{lle} Maxime] et ses hideux complices soient à la portée de mes griffes. Ils verraient comment je m'en sers dans l'occasion. Tous ces vœux n'empêchent pas mes craintes pour la 1^{ère} représentation et ne doivent pas te faire négliger toutes les précautions pour empêcher les trahisons et les noirceurs de cette ignoble créature⁸⁶.

La colère de Juliette Drouet reprend un vocabulaire militaire qu'on retrouve dans les récits de la bataille d'*Hernani*. Le jour de la première, Juliette est nerveuse et en appelle aux valeurs guerrières de Hugo : « Voici un soleil d'Austerlitz qui reluit comme un présage de victoire pour la bataille que tu livreras ce soir [...]. Je voudrais être plus vieille de douze heures pour avoir à me réjouir de ton succès [...]»⁸⁷.

Pourtant, quelques semaines plus tôt, l'hostilité entre classiques et romantiques semblait évanouie, comme le note Gautier dans sa critique théâtrale de *La Presse* en janvier 1843 : « L'époque est favorable, les querelles romantiques et classiques sont assoupies⁸⁸. » Il est curieux de lire cela en parallèle des lettres de Juliette Drouet où elle envisage au contraire une nouvelle bataille littéraire digne des débuts du romantisme. Mais en face, les partisans du camp classique, soutiens de M^{lle} Maxime, remarquent combien les camps romantiques ont été désertés : les bataillons sont moins nombreux. Sylvius Adam, dans *Les Burgraves devant arbitre ou les suites d'une trilogie*, vilipende les romantiques présents aux alentours du théâtre le soir de la première pour garantir le succès de la pièce, mais il finit sur cette pique lancée aux adversaires : « Nous devons dire, cependant, que le nombre des disciples diminue, et aussi leur

⁸⁵ Sur ce point, voir le travail d'Olivia PAPLORAY, « Des *Burgraves* à la mort de Léopoldine : le public et l'intime. Lettres du 1^{er} janvier 1843 au 10 juillet 1843 », mémoire de recherche de Master 2, à l'université de Rouen, sous la direction de Florence NAUGRETTE, 2009.

⁸⁶ Juliette DROUET, lettre du 2 mars, jeudi matin onze heures.

⁸⁷ Juliette DROUET, lettre du 7 mars 1843.

⁸⁸ Théophile GAUTIER, *La Presse*, janvier 1843.

enthousiasme⁸⁹. » Ce peut être une stratégie de la part des opposants à Hugo pour donner une image affaiblie du romantisme, mais il faut aussi donner du crédit à ces remarques : nombre de témoignages, y compris du camp romantique, insistent pour dire que les jeunes chevelus des années 1830 sont désormais moins virulents⁹⁰. Toutefois, ce constat doit être considéré avec précaution. Cela ne veut pas dire que le romantisme recule de la scène française : au contraire, c'est une preuve aussi que le romantisme est institutionnalisé et joué depuis les années 1830 dans de nombreux théâtres. Nul besoin de monter au front désormais !

PARODIER *LES BURGRAVES* : RIRE DE M^{LE} MAXIME OU DE HUGO ?

Le nombre important de parodies des *Burgraves* écrites ou jouées en 1843 permet de mesurer l'impact médiatique de l'affaire Maxime et prouve également que la pièce n'a pas été un four : si une pièce est parodiée, c'est qu'elle est suffisamment connue du public. Nous reviendrons sur les critiques esthétiques, dramatiques, voire politiques, que les parodies formulent à l'encontre des *Burgraves* dans un chapitre ultérieur⁹¹. Dans un premier temps, concentrons-nous uniquement sur les allusions à l'affaire entre M^{lle} Maxime et Victor Hugo : les parodies ne se contentent pas de réécrire le texte, elles s'emparent de tout le contexte de la pièce et de tous les enjeux soulevés par l'affaire médiatique. Ainsi, M^{lle} Maxime se trouve elle-même parodiée, preuve s'il en est du bruit qu'a suscité le procès et les déboires entre l'auteur et l'actrice. Mais les parodies ne prennent pas

⁸⁹ Silvius ADAM, *op. cit.*, p. 1.

⁹⁰ L'histoire littéraire a retenu cette anecdote : en 1843, Auguste Vacquerie et Paul Meurice seraient allés voir le peintre Nanteuil pour qu'il les aide à mobiliser les troupes romantiques. Le peintre aurait répondu : « Jeunes hommes allez dire à votre maître qu'il n'y a plus de jeunesse ! » (anecdote racontée par Maurice LEVAILLANT dans sa préface aux *Burgraves*, Eaux-fortes de Charles Bisson, Paris, Les Bibliophiles du papier, 1930, p. 21).

⁹¹ Voir le chapitre IV de notre 1^e partie, p. 218.

explicitement parti dans l'affaire, de même qu'elles ne condamnent pas explicitement la pièce ; elles reprennent des critiques faites à la pièce pour la tourner en ridicule, procédé classique de ce genre théâtral à l'audience importante au XIX^e siècle⁹².

Certaines parodies se contentent de mentionner ponctuellement M^{lle} Maxime. Le sous-titre des *Burgs infiniment trop graves*⁹³, « Intermèdes de M^{lle} Maxime », renvoie l'affaire à la périphérie de la pièce. Sous le titre, la mention de la cabale est discrète mais bel et bien présente : la notation « musique du parterre », juste après le nom de l'actrice, fait référence aux bruits et aux sifflets provoqués par la médiatisation. De plus, certains points du procès, comme la plaidoirie de M^e Dupin, sont suffisamment connus du public pour être repris dans le corps du texte. Dans la troisième partie de cette parodie, Job est interrompu dans son monologue par « une voix, qui semble sortir du ventre d'un ventriloque » et qui lui crie : « Caïn ! Caïn ! Caïn ! ». La parodie intègre dans son texte des détails de l'affaire Maxime-Hugo (l'avocat avait cité ce vers dans sa plaidoirie), preuve incontestable que la pièce ne fait pas du bruit par elle-même, mais bien à cause des événements qui l'entourent dans sa création et sa représentation.

Dans *Les Buses-graves* de Dupeuty et Langlé⁹⁴, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre des Variétés le 22 mars 1843, le problème juridique est directement représenté sur scène. Le personnage de Guanhumara n'apparaît pas avant la

⁹² Sur le genre de la parodie au XIX^e siècle, voir l'article de Roxane MARTIN, « La tragédie parodiée, ou les formes en combat », *Littératures classiques, Jeux et enjeux des théâtres classiques XIX^e-XX^e siècles*, n° 48, printemps 2003, p. 113-123 ; Dirk NEUMEISTER, *Die französische Theaterparodie im frühen 19. Jahrhundert*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2004 ; sur les parodies des pièces de Victor Hugo, voir Sylvie VIELLEDENT, « Les parodies de *Hernani* », communication au groupe Hugo, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/99-05-29vielledent.htm> (consulté le 5 mars 2020) ; Alexandre BLANCHARD, *Le théâtre de Hugo et la parodie*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1904.

⁹³ *Les Burgs infiniment trop graves, tartinologie découpée en trois morceaux*, paru dans *Le Musée ou Magasin Comique* de Philippon, n° 43, Paris, Aubert, 1843.

⁹⁴ Charles-Désiré DUPEUTY et Ferdinand LANGLÉ, *Les Buses-Graves*, Paris, Tresse, 1843.

fin de la pièce. Mais dans la scène 1, un personnage au nom proche, Galimafra⁹⁵, explique son projet de revanche avant d'être interrompue dans la scène 2 par M. Loyal qui lit une lettre où une actrice, qui devait jouer le rôle de Guanhumara, traîne le théâtre devant la justice :

M. LOYAL

Faisons sommation d'avoir, en référé,
À comparoir, pour rendre un rôle de sorcière
Que nous avons ici répété la première ;
Réservant (c'est écrit) dommages-intérêts.
Pour les frais de mémoire et les costumes faits ;
Car nous sommes, en droit, détenteur légitime,
Possession vaut titre...

GALIMAFRA

Allons, pas de maxime⁹⁶ !

Le jeu de mots final sur le nom propre « Maxime » est un procédé typique de la parodie, en témoignent les calembours dans les titres des parodies autour du mot « burgrave » (« Buses-Graves », « Hures graves », « Barbus graves », « Burgs infiniment trop graves »). Le conflit entre M^{lle} Maxime et le théâtre réapparaît dans la dernière scène des *Buses-Graves*. Galimafra est interrompue à nouveau par un huissier qui sort du trou du souffleur avec un personnage qui s'appelle cette fois Guanhumara. Cette dernière, qui représente M^{lle} Maxime, accuse Galimafra, qui représente M^{lle} Mélingue, de lui avoir piqué son rôle. Elle lui rappelle ensuite ses origines indignes : l'Ambigu-Comique et le mélodrame – on peut noter l'allusion dans le jeu de mots « ton talent ambigu » dans le passage suivant :

GUANHUMARA

[...] Quoi ! Quand le mélodrame aux Français se prélassé,
On veut me renvoyer ! Ah ! c'est par trop cocasse !

GALIMAFRA

Je méprise ton geste et ton accent aigu.

GUANHUMARA

Moi, je prise fort peu ton talent ambigu !

⁹⁵ Ce nom fait référence à Galimafré, paradiste très populaire du Boulevard du Temple au XIX^e siècle, et inséparable de son comparse Bobèche.

⁹⁶ *Les Buses-Graves*, éd. cit., p. 2.

GALIMAFRA
Va, des banquettes, va mériter les suffrages !
GUANHUMARA
Et toi... va des titis recueillir les hommages !
Guanhumara, c'est moi⁹⁷ !

La vengeance de Guanhumara est donc une retranscription de celle de M^{lle} Maxime et, pour les spectateurs de 1843, elles finissent par ne faire plus qu'un dans cette dernière scène.

Cette superposition constitue le cœur de l'intrigue des *Barbus-Graves* par Paul Zéro. Plus qu'une parodie, cette pièce, qui n'a jamais été jouée, est davantage un « pamphlet » pour reprendre le terme de Maurice Levaillant dans sa préface aux *Burgraves*⁹⁸. Loin d'être une simple référence ponctuelle au procès, l'affaire Maxime-Hugo devient la trame de la parodie qui représente la lutte entre les classiques et les romantiques, lutte où M^{lle} Maxime a cette fois le premier rôle. L'histoire se fonde sur un principe récurrent des parodies : la métathéâtralité (très souvent, les intrigues tournent autour de troupes de théâtre ou de conflits d'auteurs⁹⁹). Dans le *dramatis personae*, les personnages de la pièce sont explicitement associés à un auteur des années 1830-1840. Trois générations s'affrontent : les vieux barbus Job et Magnus (Victor Hugo et Dumas), enfermés dans un caveau, sont nostalgiques d'un temps héroïque du romantisme et contemplent leurs œuvres passées. Ils déplorent la littérature de pure imitation, vile et marchande à laquelle s'adonnent leurs fils, les jeunes barbus : Hatto est Foucher, Gorlois Vacquerie, Gerhard de Thuringe Gautier, Gilissa George Sand, Platon Sainte-Beuve, Giannilaro Janin, Lupus Méry, Cadwalla Thomas Corneille, Darius Flourens. En face, les imberbes représentent les auteurs prétendument classiques, qui attendent un renouveau de la tragédie : leur souhait est exaucé à la fin de l'acte II lorsque le jeune homme arrivé avec un manuscrit sous le bras s'avère être

⁹⁷ *Id.*, p. 15.

⁹⁸ Maurice LEVAILLANT, préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 23.

⁹⁹ Dans son intervention sur « La guerre des théâtres au XVIII^e siècle », au séminaire de master de Florence Naugrette à Sorbonne Université (2^e semestre de l'année 2020), Judith le BLANC faisait référence à ce caractère méta-théâtral de comédies s'apparentant par certains aspects à des parodies du monde théâtral (comme *La Querelle des théâtres*, *Le Rappel de la Foire à la vie*, *Les Funérailles de la Foire*).

Ponsard, disciple autoproclamé de Racine dans la pièce. Cette nouvelle bataille entre classiques et romantiques que prétend représenter la parodie est orchestrée explicitement par le personnage de Guanhumara, associée à M^{lle} Maxime dans le *dramatis personae*. À la scène 2, les esclaves se demandent quelle est cette femme qui erre « avec ces trois claqueurs prompts du bec et des poings » et qui « parlait de manger le Théâtre-Français¹⁰⁰ ». De l'autre côté, Otbert (appelé Luc dans le *dramatis personae*), fils de Job (alias Victor Hugo) est éperdument amoureux de Virginia, personnage qui est en fait une personnification d'une pièce de théâtre qui se meurt faute de succès : « Je n'ai pas d'article et n'ai pas de cabale, / Nul qui parle pour moi, claqueur ou chat botté ; / Je vais mourir, hélas ! – Je n'ai que ma beauté¹⁰¹ ! » Le lien est clairement fait entre le succès d'une pièce et sa capacité à faire parler d'elle. Luc se confie ensuite à M^{lle} Maxime et lui demande de sauver sa bien-aimée. L'actrice accepte – elle sauvera Virginia non par un poison mais par un « feuilleton fait de douze colonnes¹⁰² » qui criera au succès. En échange, elle n'exige pas un meurtre, mais que Luc siffle... Victor Hugo. Sa vengeance est justifiée par une tirade où elle explique le crime qu'a commis le vieux barbu. C'est le résumé de l'affaire Maxime-Hugo que Paul Zéro livre ici :

M^{lle} MAXIME

[...] Je viens de te conter mon histoire. Un vieux drôle
Après m'avoir d'abord essayée, - en ce rôle, -
Me l'ôte, en me disant : Recache tes appas,
Je ne veux plus de toi, tu ne paraîtras pas !
J'égratignai d'abord, mais ils m'ont rabrouée ;
J'ai pris le bon parti : je me suis enrouée
À force de crier, de hurler, de huer.
J'ai séché trente jours de ce qui fait suer, -
D'un procès. J'ai suivi l'omnibus à la course,
J'ai vu l'huissier, j'ai vu les juges de la Bourse.
J'ai délié la mienne à l'avocat Dupin,
J'ai deux fois au parquet frappé mon escarpin.
[...] Je suis un chef de claque, et j'habite une grotte
Au journal des *Débats*, - Apprenant qu'on migeotte

¹⁰⁰ Paul ZÉRO, *Les Barbus-Graves*, Paris, Garnier, 1843, p. 12.

¹⁰¹ *Id.*, p. 29.

¹⁰² *Id.*, p. 37.

Un drame ici, j'arrive en ce château perdu ;
Et je m'étonne encor qu'on n'ait pas entendu
Comme des boucliers pendus aux plates-formes,
L'un à l'autre heurtés sonner mes poings énormes¹⁰³ !

L'œuvre de Paul Zéro doit être mise à part des autres parodies puisqu'elle n'est pas jouée et qu'elle ne se contente pas de ridiculiser la pièce ; en effet, elle témoigne de cette tension à nouveau palpable entre classiques et romantiques. *Les Burgraves* ne constitueraient finalement qu'un prétexte pour relancer une nouvelle bataille. Les classiques attaquent pour espérer voir enfin les scènes françaises débarrassées du drame romantique tandis que les romantiques optent pour une stratégie de défense. Dans *Les Barbus-Graves*, la fin est claire : l'arrivée de Ponsard sonne le retour de Racine. Hugo, comme Job devant Barberousse, s'incline et incite les jeunes barbus à faire de même. La parodie de Paul Zéro exprime l'idée d'un drame vieilli – soutenu seulement par de vieux barbus – alors que la tragédie – défendue par le jeune Ponsard dans la pièce – aurait encore des forces nouvelles ; ce qui est arrivé aux *Burgraves* en serait l'expression la plus manifeste.

Dans les parodies, les nombreuses allusions au procès de M^{lle} Maxime, mais aussi à la cabale dont elle serait l'instigatrice, témoignent de la force médiatique de cette affaire. Ces textes, s'ils veulent avoir du public, doivent s'appuyer sur des références connues du public : œuvres de circonstances, *Les Barbus-Graves*, *Les Buses-Graves*, *Les Burgs infiniment trop graves* et *Les Hures-Graves* mettent en perspective la pièce avec son contexte de création et de réception immédiate. Les parodies nous montrent donc bien que si l'on parle des *Burgraves*, c'est moins à cause de son contenu, de sa forme et de sa dramaturgie que des événements qu'elle a suscités, ou plutôt que les membres de la cabale ont orchestrés.

¹⁰³ *Id.*, p. 35.

LA CABALE DES « MAXIMILIENS », PIÈCE MANQUANTE DU MYTHE

La cabale ourdie par M^{lle} Maxime est à l'origine du tapage médiatique autour des *Burgraves* : c'est dans cette agitation que le mythe de la chute de la pièce trouve son origine. La cabale journalistique concentre les attaques envers Victor Hugo et le drame romantique. L'affaire Maxime, simple affaire juridique, devient un moyen d'abattre Victor Hugo et donne audience à des critiques qui avaient moins de voix depuis plusieurs années, et qui n'attendaient qu'un prétexte pour résonner à nouveau.

Mais cette affaire qui semble, après notre enquête dans les archives de la création de la pièce, à l'origine de la médiatisation et donc de la construction du mythe, est pourtant absente des récits concernant *Les Burgraves* après 1843, notamment dans les manuels scolaires. Dans tous les manuels d'histoire littéraire et de littérature que nous avons dépouillés, aucun n'explique la cabale¹⁰⁴. De même dans la presse, si certains articles mentionnent le procès – notamment en 1902 à l'occasion de la reprise de la pièce à la Comédie-Française – nulle mention n'est faite de la cabale qui en découle. Le mythe de la chute des *Burgraves* passe sous silence l'affaire médiatique car expliquer la cabale, ce serait avouer que l'échec n'est qu'un prétendu échec, une idée véhiculée par des manœuvres de journalistes. C'est donc le travail d'archives qui permet de révéler la cabale et d'exhumer la vérité de l'affaire, enterrée par l'histoire littéraire pendant près d'un demi-siècle. Déconstruire le mythe de la chute des *Burgraves*, c'est trouver la pièce manquante du mythe, et expliquer pourquoi les voix dissidentes ont eu tant d'écho : ceux qui s'opposaient à Victor Hugo ont eu le soutien de la presse et la force du scandale. L'histoire littéraire a retenu leurs voix, et étouffé celles qui osaient dénoncer l'orchestration de ces voix, comme celle de Théophile Gautier ou d'Édouard Thierry.

¹⁰⁴ Voir le chapitre I de notre 2^e partie, p. 289.

Chapitre II

Lucrèce contre Les Burgraves

Si les détracteurs de Hugo attaquent la pièce et l'école romantique dès la fin de l'année 1842, leurs assauts ne faiblissent pas après la première, malgré le succès manifeste des représentations. Nous évoquerons ce qu'il s'est passé lors des premières représentations dans un prochain chapitre¹ : pour l'instant, après avoir traité de la réception préliminaire et manigances médiatiques dès la fin de l'année 1842, nous faisons un saut chronologique pour nous consacrer à la réception ultérieure et au mois d'avril 1843, ce qui nous permettra de comprendre l'ampleur de la cabale. En effet, lancée avant la première, elle trouve un nouvel appui à ce moment précis. Tout est prétexte à atteindre *Les Burgraves*, même la première œuvre d'un jeune auteur lyonnais fraîchement arrivé à Paris : François Ponsard. Ayant écrit en 1842 une *Lucrèce*, son ami Charles Reynaud lui conseille de monter à Paris pour y faire jouer sa pièce, et l'accompagne dans la capitale. Là, ils entrent en contact avec Achille Ricourt (fondateur de la revue *L'Artiste*, peintre et professeur d'art dramatique) qui devient le protecteur de Ponsard et l'aide à faire jouer sa pièce à l'Odéon. La venue du jeune auteur à Paris, avec sa tragédie sous le bras, est un élément primordial de la légende autour de *Lucrèce*. Les partisans néoclassiques aiment à raconter l'histoire de ce Lyonnais venu sauver la France des déboires romantiques. Son origine provinciale est rappelée par nombre de récits pour insister sur la figure morale et humble de Ponsard : face aux romantiques parisiens, en proie aux débauches de la ville, il incarne l'homme des bonnes mœurs. Les partisans de l'école classique – journalistes, auteurs, hommes de théâtre, hommes politiques – s'empressent alors autour du jeune auteur pour en faire un concurrent digne des romantiques, et

¹ Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 119.

surtout de Hugo, qui oserait à nouveau outrager la scène française avec un drame qu'ils jugent monstrueux. Par la suite, l'histoire littéraire a construit la date de 1843 autour du binôme signifiant *Les Burgraves* – *Lucrèce* pour montrer comment le succès de la seconde, assimilée à une tragédie classique par ses partisans, constituerait le coup de grâce porté au drame romantique, et serait une preuve indubitable de son échec : la passion romantique ne serait qu'une folie passagère de treize ans – entre *Hernani* et *Les Burgraves* – et, loin de convaincre encore, elle redonnerait la place à la tragédie classique.

Mais ce discours occulte la cabale à l'origine du lien qui unit *Les Burgraves* et *Lucrèce*. Faire du succès de l'un une preuve de l'échec de l'autre est en fait une orchestration des ennemis de Victor Hugo : la cabale née avec l'affaire Maxime trouve dans la *Lucrèce* de Ponsard l'occasion d'achever *Les Burgraves*. Nous verrons dans ce chapitre comment l'histoire littéraire a construit, dès 1843, le couple antinomique *Lucrèce* – *Burgraves*, au point de caricaturer certains aspects des deux œuvres : Ponsard aurait écrit une œuvre typique de l'esthétique classique qui contrasterait avec la pièce prétendument démesurée et excessive de Victor Hugo ; le jeune lyonnais libérerait la scène des dérives romantiques qui auraient lassé le public que Hugo ne parviendrait plus à satisfaire ; le romantisme aurait montré ses limites alors que l'école du bon sens, qui naîtrait avec *Lucrèce*, témoignerait de la vivacité de l'esthétique classique.

La tradition culturelle, scolaire et universitaire fait coïncider deux événements de la vie théâtrale de 1843 sous prétexte qu'ils seraient révélateurs de la situation théâtrale de la France : l'échec des *Burgraves* serait confirmé par le succès de *Lucrèce*. Mais à aucun moment dans l'histoire littéraire, avant la fin du XX^e, on n'interroge ces deux événements pour eux-mêmes. De même qu'on prend pour argent comptant l'échec des *Burgraves*, le succès de *Lucrèce* est relayé naïvement par les discours critiques, scolaires et universitaires. C'est le renouveau des études théâtrales à la fin du XX^e siècle qui permet de mettre au jour la vérité.

Nous verrons dans ce chapitre comment le discours contre Victor Hugo se sert de la pièce de Ponsard annoncée dès janvier 1843 et comment crier au succès de *Lucrèce* revient à huer *Les Burgraves*. Prendre *Lucrèce* comme prétexte pour abattre

Victor Hugo revient à reprendre des thèmes et stratégies rhétoriques que nous avons déjà rencontrés lors de nos analyses sur l'affaire Maxime : accuser Victor Hugo, c'est accuser tout le romantisme théâtral, et c'est surtout s'inscrire à nouveau dans une lutte entre les classiques et les romantiques.

LES INSÉPARABLES DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

DANS LES JOURNAUX DE 1843

Dès la création de la pièce de Ponsard, les discours contre *Les Burgraves* ou pour *Lucrèce* s'entremêlent : faire un compte rendu ou écrire un feuilleton sur la seconde revient à parler de la première de manière plus ou moins explicite. De même, en critiquant la pièce de Hugo, les journalistes vantent celle de Ponsard, et ce bien avant la première le 22 avril 1843 : la pièce est annoncée en parfaite opposition à celle qui a été créée un mois et demi avant à la Comédie-Française. Certains tentent pourtant de dénoncer cette orchestration. Dans *La Revue de Paris*, Jules Sandeau, qui loue la pièce de Hugo et parle d'un succès « immense, unanime² » en mars, mentionne les partisans de *Lucrèce* dès février :

Les initiés ne vous accostent plus qu'en vous tirant à brûle-pourpoint quelque tirade de *Lucrèce*. C'est le titre du nouveau chef-d'œuvre, Corneille n'eût pas mieux fait : Racine eût moins bien réussi. Nous ne demandons pas mieux, nous autres : cependant il serait bon d'attendre. Pour notre compte, de pareils enfantillages ne nous touchent guère ; mais nous ne savons pas de plus lourd fardeau qu'une célébrité anticipée, et nous regrettons que les amis de M. Ponsard aient publié en son nom un programme que Corneille et Racine auraient tant de peine à remplir³.

² Jules SANDEAU, *La Revue de Paris*, « Revue dramatique », 15^e volume, Paris, 1843, p. 172.

³ Jules SANDEAU, *La Revue de Paris*, « Revue dramatique », 14^e volume, Paris, 1843, p. 205.

Sandeau dévoile les manigances de la cabale ourdie contre Victor Hugo. De même que les ennemis de Hugo dévoilent des vers des *Burgraves*⁴ en insistant sur leurs prétendues monstruosité esthétiques et morales, de même ils dévoilent des vers de *Lucrèce*, mais cette fois dans un but inverse : crier au succès avec anticipation. En évoquant avec ironie le « nouveau chef-d'œuvre », « Corneille » et « Racine », Sandeau dénonce une stratégie médiatique qui repose sur l'assimilation entre le classicisme et Ponsard : les ennemis de Hugo tentent de créer une nouvelle bataille entre classiques et romantiques. Sandeau, comme tous ceux qui défendent Victor Hugo contre *Lucrèce*, ne s'en prend pas à Ponsard, mais plutôt à ses « amis », c'est-à-dire aux instigateurs de la cabale qui instrumentalisent l'œuvre d'un nouvel auteur. En ce sens, Ponsard n'est plus qu'un pantin aux mains des cabalistes, qui publient « en son nom » une annonce de la pièce qui correspond moins à la pièce en elle-même qu'à une déclaration de guerre contre l'esthétique romantique, guerre dans laquelle les références aux « chefs » des classiques – Corneille et Racine – passent pour leurs meilleures armes (la vie culturelle s'étant bâtie sur l'opposition caricaturale entre romantiques et classiques⁵). Invoquer les classiques, c'est donc immédiatement se situer dans un camp précis de l'histoire culturelle, celui qui ose affronter le front romantique. Même si certains comme Sandeau dénoncent la cabale menée contre Hugo, leur voix a peu de portée.

Dans les articles de presse qui couvrent les représentations des *Burgraves*, les critiques opposés à Victor Hugo vantent le succès du « nouveau chef-d'œuvre » de Ponsard. Entre le 31 mars 1843 et le 28 avril 1843, un feuilleton de sept articles

⁴ Voir le chapitre I de notre 1^e partie, p. 41.

⁵ C'est une opposition manichéenne que les études d'histoire littéraire tendent à déconstruire. Voir par exemple Claude MILLET, *Le Romantisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2007 ; *Corneille des Romantiques*, sous la direction de Myriam DUFOUR-MAÎTRE et Florence NAUGRETTE, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006 ; Florence NAUGRETTE, « La périodisation du romantisme théâtral », *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, sous la direction de Roxane MARTIN et Marina NORDERA, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 145-154 ; Stéphane ZÉKIAN, *L'Invention des classiques, Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

d'Antoine Jay (qui signe P. V. T.) dans *Le Constitutionnel* constitue une attaque à charge contre Victor Hugo et le romantisme. Le septième et dernier article commence par une comparaison avec *Lucrèce* dont le critique vient de voir une représentation : il a « l'esprit encore charmé de la grande et éloquente poésie qu'[il] avait entendue la veille, le cœur encore ému du spectacle des vertus simples, austères et patriotiques qui présidèrent à la naissance de la liberté romaine⁶. » *Lucrèce* est invoquée pour faire contraste avec la pièce de Victor Hugo, où au contraire le spectateur serait assailli par le « dialecte bizarre, souvent inintelligible de Job, Magnus [...] »⁷. À l'éloquence et à la clarté de Ponsard s'oppose la complication de la langue hugolienne ; à l'émotion simple de *Lucrèce*, les sentiments toujours démesurés des personnages du drame ; aux valeurs morales et patriotiques, la perversion du romantisme. Instrumentalisant la pièce, Jay ne la commente pas pour elle-même, mais l'utilise comme simple outil de comparaison visant à déprécier celle de Hugo.

Parallèlement, Jay écrit un feuilleton de quatre articles dédiés à *Lucrèce*, toujours dans *Le Constitutionnel*, du 26 mai 1843 au 30 juin 1843. Mais ces pages normalement consacrées à la pièce de Ponsard ne sont en fait qu'une diatribe prolongée contre *Les Burgraves*, Hugo et le drame romantique. Le 26 mai, il compare Guanhumara et Lucrece, deux figures antithétiques et irréconciliables : « Comment M. Ponsard aurait-il pu espérer que les mêmes artistes qui venaient d'accueillir avec des transports d'enthousiasme la vieille sorcière Guanhumara dans son attirail *moyen âge*, se décideraient à recevoir *Lucrece* en simple tunique blanche⁸ ? » En critiquant le caractère médiéval du costume de Guanhumara, Jay reproche au drame son caractère fantaisiste, invraisemblable et démesuré. Au milieu du XIX^e siècle, l'influence médiévale est un sujet de discorde entre classiques et romantiques⁹ : les néoclassiques reprochent aux

⁶ Antoine JAY, *Le Constitutionnel*, vendredi 28 avril 1843.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Id.*, 26 mai 1843.

⁹ Sur cette question, voir notamment Isabelle DURAND-LE GUERN, *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011. Elle montre comment le Moyen Âge constitue pour les romantiques une source inépuisable de situations, d'intrigues et de personnages qui permettent

romantiques d'effectuer un retour au Moyen Âge qui pervertirait le goût français. Au génie classique et à l'inspiration antique s'opposeraient la décadence romantique et la barbarie médiévale. Le troisième article de Jay le 17 juin témoigne de cette suspicion à l'égard de l'influence médiévale : « L'apparition de la tragédie de *Lucrece* a réveillé le goût des discussions littéraires ; et le drame moderne, progéniture rachitique du moyen-âge, en a reçu une atteinte mortelle¹⁰. » Jay renvoie sans cesse le drame romantique à ses inspirations médiévales pour en faire une littérature immature, correspondant à un stade inférieur de l'humanité. La position de Jay renvoie à une conception que beaucoup d'hommes de lettres se font du Moyen Âge au XIX^e siècle : une époque barbare, rude et inculte. Au contraire, les romantiques admirent la naïveté poétique et politique qui incarnerait « des perfections esthétiques et morales perdues¹¹ » selon les analyses d'Isabelle Durand-Le Guern. Dans *Les Burgraves*, les vieux seigneurs représentent cet âge d'or oublié par les jeunes burgraves, qui pourraient incarner l'humanité oublieuse de ses origines : en situant son intrigue au XIII^e siècle, « Hugo oppose un idéal moral passé à un présent dégradé dont l'héroïsme s'est mué en jeu, la poésie en prose¹². » Mais cette lecture n'intéresse pas les détracteurs néoclassiques de Hugo, comme Jay, qui caricature le Moyen Âge des romantiques en l'opposant fondamentalement à l'Antiquité des classiques¹³.

un renouvellement de l'esthétique et un renouveau de la langue poétique tout en offrant une grille de lecture nouvelle pour comprendre l'histoire contemporaine : « La nouvelle conception du théâtre revendiquée par les romantiques place l'histoire et la couleur locale au premier rang ; dans cette perspective, le Moyen Âge offre une large palette d'événements, de personnages et de coutumes permettant une exploitation dramaturgique de l'histoire. » (Isabelle DURAND-LE GUERN, *op. cit.*, p. 18). Sur la place du Moyen Âge dans le drame romantique en particulier, voir Florence NAUGRETTE et Jean MAURICE, « Le Moyen Âge dans le drame romantique : théories et pratiques », *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle : représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, sous la direction de Simone BERNARD-GRIFFITHS, Pierre GLAUDES et Bertrand VIBERT, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006, p. 1025-1043.

¹⁰ Antoine Jay, *Le Constituel*, 17 juin 1843.

¹¹ Isabelle DURAND-LE GUERN, *op. cit.*, p. 259.

¹² *Id.*, p. 97.

¹³ Il ne faut pas caricaturer cette opposition : sur ce point, voir le chapitre III de notre 2^e partie, p. 427.

Dans son feuilleton, très peu de considérations dramaturgiques, poétiques et scéniques portent donc sur la représentation de *Lucrèce* : le critique cherche plutôt à opposer *Lucrèce* et *Les Burgraves* afin d'enterrer définitivement le drame.

Ce binôme antithétique se retrouve également dans les articles écrits à l'occasion des quelques reprises des *Burgraves* à la Comédie-Française au début du XX^e siècle. Cette fois, ce n'est pas pour accuser l'esthétique des *Burgraves*. La concurrence avec *Lucrèce* est seulement rappelée à titre d'anecdote (elle fait partie du discours culturel habituel), mais sa seule mention suffit à désigner de manière métonymique le mythe de la chute des *Burgraves*. La pièce de Hugo est marquée du fer rouge de l'échec et les reprises des *Burgraves* à la Comédie-Française en 1902 et en 1927 ne mettent pas à distance la réception de 1843. Le 23 février 1902, trois jours avant la reprise de la pièce au Français pour le centenaire de la naissance de Hugo, *Le Petit Parisien* s'appuie sur les mémoires des spectateurs de la première de 1843 :

M. Victorien Sardou est de ceux-là. L'auteur de *Théodora* avait alors dix ans. Il a gardé le souvenir des rires ironiques avec lesquels les ponsardistes accueillaient les scènes les plus importantes. On sait que la chute des *Burgraves* fut amenée par les disciples de la fameuse école dite du bon sens.

Un incident malencontreux vint achever la débâcle de la pièce. Le cri de : « Caïn ! Caïn ! Caïn ! » lancé par un des personnages fut mal interprété. Le public entendit : « Couin ! Couin ! Couin ! » La salle se mit en gaieté. Et les tirades splendides du drame – les plus belles peut-être qui soient au théâtre – ne purent arrêter le naufrage¹⁴.

Le journaliste dénonce explicitement les manigances mises en œuvre par la cabale des « ponsardistes », assimilés à l'école du bon sens, mais il ne prend pas pour autant de la distance avec le mythe de la chute des *Burgraves*. Au contraire, il reprend des anecdotes que l'on trouve dès le début de la cabale contre la pièce¹⁵, comme le cri « Caïn ! Caïn ! Caïn ! » qui perd son aspect terrifiant pour n'être que ridicule. Les journalistes qui présentent la pièce en 1902 reprennent donc tout un attirail critique déjà

¹⁴ *Le Petit Parisien*, 23 février 1902.

¹⁵ Voir le chapitre I de notre 1^e partie, p. 41.

présent en 1843, et qui a traversé un demi-siècle. Même ceux qui admirent la pièce de Hugo – comme ce journaliste qui parle des « tirades splendides » – ne parviennent pas à se détacher de la représentation culturelle qui fait des *Burgraves* la fin du drame romantique.

À l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Ponsard en 1914, les journaux reviennent inéluctablement sur le mythe qui unit Ponsard aux *Burgraves* en racontant des petites saynètes qui cristallisent dans l'imaginaire culturel et permettent à l'anecdote d'être hissée au statut de légende. *La France*, *Le Soleil* et *L'Écho de Paris* racontent que le public, à la première de *Lucrèce*, aurait crié « Enfoncé, Hugo !¹⁶ ». Nous n'avons pas retrouvé trace de cette anecdote en 1843 mais, même si elle n'est pas vraie et relève de l'invention, elle témoigne de la force du discours construit pour opposer Hugo et Ponsard.

DANS LES MANUELS SCOLAIRES¹⁷

Si les articles concernant les reprises des *Burgraves* évoquent toujours le couple mythique que la pièce de Hugo forme avec celle de Ponsard, il en est de même des manuels scolaires dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, alors qu'ils ne mentionnent pas l'affaire avec M^{lle} Maxime. Le succès de *Lucrèce* montrerait que le drame romantique ne constituerait qu'un passage dans l'esthétique théâtrale française et que les auteurs français seraient capables d'écrire des pièces plus « respectables » que les drames romantiques : parler de *Lucrèce* serait donc une preuve indubitable de l'échec du drame romantique, alors que parler de M^{lle} Maxime serait avouer qu'une cabale s'est acharnée contre la pièce de Victor Hugo à cause de raisons purement extérieures à l'œuvre elle-même, à savoir la colère d'une actrice. Au contraire, invoquer *Lucrèce* et dire que c'est son esthétique classique qui ravit un public lassé de l'esthétique romantique, c'est poser, par contraste, l'esthétique des *Burgraves* comme cause de leur propre échec.

¹⁶ Voir *La France* 11 juillet 1914, *Le Soleil* 30 mai 1914, *L'Écho de Paris* 14 juillet 1914.

¹⁷ Cette sous-partie sera à compléter avec notre analyse plus large du mythe de la chute des *Burgraves* dans les manuels scolaires, voir le chapitre I de notre 2^e partie, p. 289.

Cette opposition est un argument qui revient à maintes reprises dans les manuels scolaires pour prouver la défaite de l'esthétique romantique, et ce jusqu'au début des années 1990. Dès 1843, dans son *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine*, Hippolyte Lucas parle de Ponsard comme le chef de la réaction contre le théâtre romantique. L'idée se retrouve dans les ouvrages de Louis Petit de Julleville, Léopold Mabillean, Gustave Lanson, Ferdinand Brunetière à la fin du XIX^e siècle ; Daniel Mornet, Émile Abry, René Doumic, Jean Calvet, André Lagarde et Laurent Michard, Arsène Chassang et Charles Senninger entre 1900 et 1990¹⁸. C'est seulement à la toute fin du XX^e siècle, lorsque le mythe de la chute des *Burgraves* commence à être déconstruit que les manuels insistent moins sur le lien entre Ponsard et Hugo puisqu'ils arrêtent de propager le mythe des *Burgraves*. Comme *Lucrèce* n'existait dans l'histoire littéraire que comme l'opposé des *Burgraves*, une fois le mythe tombé, le nom de Ponsard n'a plus d'intérêt pour les rédacteurs de manuels et il ne surgit que comme une vague réminiscence culturelle dans certains ouvrages, y compris à destination du public universitaire de premier cycle, où le poncif tient encore. Gérard Gengembre en parle dans *Le théâtre français au XIX^e siècle : 1789-1900*, Anne-Simone Dufief dans *Le théâtre au XIX^e siècle* et Jean-Jacques Roubine dans son *Introduction aux*

¹⁸ Louis PETIT de JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, t. VII XIX^e siècle, Période romantique 1808-1850, Paris, Armand Colin, 1899 ; Léopold MABILLEAU *Victor Hugo*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1893 ; Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895 et *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, Hachette, 1923 ; *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898 ; Daniel MORNET, *Précis de littérature française*, Paris, Larousse, 1925 ; Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française, Précis méthodique*, Paris, Édition Henri Didier, 3^e édition, 1916 ; René DOUMIC, *Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur*, Paris, Librairie Classique Delaplane, 1900 et *Histoire de la littérature française*, [1905], Paris, édition Mellottée remaniée, 1947 ; Jean CALVET, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, [1920], Paris, De Gigord Éditeur, 19^e édition refondue, 1951 ; André LAGARDE et Laurent MICHARD, *Littérature du XIX^e siècle*, Paris, Bordas, 1966 ; Arsène CHASSANG et Charles SENNINGER, *Les grandes dates de la littérature française*, Paris, Presses universitaires de France, 1969 et *Recueil de textes littéraires français. XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1966.

*grandes théories du théâtre*¹⁹. Un seul manuel interroge réellement le mythe, *Le Théâtre français du XIX^e siècle* dirigé par Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette en 2008²⁰.

Depuis le début du XXI^e siècle, aucun manuel (scolaire ou universitaire) que nous avons dépouillé ne reprend le binôme antithétique *Lucrèce-Burgraves*, qui a pourtant persisté dans l'histoire littéraire pendant près d'un siècle et demi, et ce dès 1843. L'ouvrage de Jean-Pierre Aubrit et Bernard Gendrel, *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*²¹, ne mentionne même plus *Les Burgraves*, ni dans leur présentation globale du romantisme ni dans leur chronologie, qui se poursuit par-dessus 1843.

DANS LE DISCOURS UNIVERSITAIRE

La place du binôme *Lucrèce-Burgraves* dans les manuels scolaires suit les inflexions du discours universitaire qui a repris la construction de l'histoire littéraire autour de la date de 1843, et a même permis la fortification du mythe. Dans le livre I de *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*²², Camille Latreille étudie le théâtre en France de 1800 à 1843, mais seul le terme de romantisme apparaît pour désigner cette période, dont Hugo est le principal représentant ;

¹⁹ Gérard GENGEMBRE, *Le Théâtre français au XIX^e siècle : 1789-1900*, Paris, Armand Colin, 1999 : il évoque « le désastre » (p. 123) des *Burgraves* puis le succès de *Lucrèce* pour en arriver à la conclusion traditionnelle : « À de tels signes, on comprend que le drame romantique est bien mort. Il aura vécu quinze ans. » (p. 124). Voir aussi Anne-Simone DUFIEF, *Le Théâtre au XIX^e siècle. Du romantisme au symbolisme*, Paris, Bréal, 2001 et Jean-Jacques ROUBINE, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, Lettres Sup, 2004.

²⁰ Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Sylvain LEDDA et Florence NAUGRETTE, *Le théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Anthologie de L'avant-scène théâtre, 2008. Voir le chapitre II de notre 2^e partie, p. 351.

²¹ Jean-Pierre AUBRIT et Bernard GENDREL, *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*, Paris, Armand Colin, 2019.

²² Camille LATREILLE, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1889.

Vigny, Musset et Dumas ne sont cités que ponctuellement. Et seule l'œuvre des *Burgraves* a droit à une sous-partie entière dans ce chapitre. C'est paradoxalement à l'œuvre du théâtre romantique que l'on dit ratée que Camille Latreille consacre plusieurs pages : cela lui permet, en reprenant les grandes critiques faites à l'œuvre dès 1843, de donner une image négative du drame romantique, dont les défauts semblent culminer dans la pièce. Ces paragraphes s'achèvent sur la mention de Ponsard qui « vint au moment opportun, pour recueillir le bénéfice de cette réaction accomplie déjà dans le goût général avant qu'elle se traduisît dans l'ordre des faits par la chute significative des *Burgraves*²³. » Dans le chapitre IV, Latreille étudie le succès de l'actrice Rachel, qui viendrait confirmer la renaissance de la tragédie, notamment dans le rôle de Phèdre en 1843. Ce succès s'ajoute à celui de *Lucrèce* et devient un élément primordial pour expliquer la chute des *Burgraves* : « La foule vint enthousiaste à cette reprise, dont le succès allait bientôt contraster avec la chute des *Burgraves*²⁴. » Latreille veut montrer la lassitude du public devant le drame romantique. En digne héritier des représentations culturelles de la seconde moitié du XIX^e siècle, Latreille fonde l'histoire littéraire du drame romantique sur l'opposition entre tenants du classicisme et romantiques. Après le livre I qui montre la faillite du romantisme théâtral, le livre II est consacré à la vie et aux œuvres de Ponsard : cette construction binaire montre comment on envisage un lien de causalité entre la prétendue fin du drame romantique et l'apparition de Ponsard sur la scène française.

Dans le discours universitaire, ce binôme signifiant *Lucrèce-Burgraves* reste prégnant jusqu'à la fin du XX^e siècle, y compris dans des études spécifiques sur Victor Hugo et sur son théâtre, là où on attendrait en premier une remise en cause de la construction de l'histoire théâtrale. Mais seul un travail d'archives et de confrontation des sources permet de considérer à nouveau la date de 1843 et le fil cousu par l'histoire littéraire entre Ponsard et Victor Hugo. Ainsi, des travaux universitaires qui

²³ *Id.*, p. 84.

²⁴ *Id.*, p. 115. Raymond ISAY parle de « deux journées insignes de l'histoire littéraires » qui entourent la date des *Burgraves* : le succès de Rachel dans *Phèdre* et le succès de Ponsard. Voir « Hugo, le dernier burgrave », *La Revue des deux mondes*, 1^{er} août 1949, p. 470.

parcourent les drames hugoliens mais n'envisagent que la dramaturgie de Victor Hugo sont amenés eux aussi à perpétuer le mythe de la mise à mort du drame romantique par Ponsard. Samia Chahine, dans *La Dramaturgie de Victor Hugo* publié en 1971, consacre un chapitre au lien entre Hugo et la dramaturgie de son temps. La première partie de ce chapitre entend étudier « le théâtre en France de 1815 à 1843 » : avec la date de 1843 exhibée dans le titre, Chahine n'interroge pas la périodisation habituelle du drame romantique. La conclusion de cette sous-partie répète alors le discours attendu :

En 1838, *Ruy Blas* est un sursaut ; ce fut le dernier triomphe de V. Hugo et du drame romantique sur la scène. Quatre ans après, force est de constater que les maîtres de l'heure délaissent le théâtre. En 1843, le drame romantique et la tragédie s'affrontent pour la dernière fois. *Les Burgraves* tombent, et des ovations accueillent la *Lucrèce* de Ponsard²⁵.

Anne Ubersfeld, dans *Le Roi et le Bouffon* ne reprend pas le couple *Lucrèce-Burgraves* mais c'est moins une manière de déconstruire l'histoire littéraire qu'un choix méthodologique puisqu'elle arrête son corpus à 1839. C'est seulement en 1993, dans *Le Drame romantique*, qu'elle s'oppose au mythe selon lequel *Lucrèce* aurait amené la fin du romantisme théâtral. Pour justifier son propos, elle s'appuie sur la chronologie des événements : la tradition, en se concentrant sur le binôme antithétique, a superposé les dates de représentation des deux pièces alors que celle de Ponsard est jouée le 22 avril 1843, un mois et demi après le début des représentations de celle de Hugo²⁶ ; il est donc impossible que *Lucrèce* ait fait de l'ombre à l'œuvre de Hugo.

C'est par le renouveau des études d'histoire théâtrale, et notamment par des études qui croisent Hugo et Ponsard, que le discours universitaire abandonne peu à peu le couple antithétique de l'année 1843. C'est par un travail attentif à chaque œuvre et à l'événement que chacune a constitué que peut être décousu le lien

²⁵ Samia CHAHINE, *La Dramaturgie de Victor Hugo (1816-1843)*, Paris, Édition Nizet, 1971, p. 28.

²⁶ Anne UBERSFELD, *Le Drame romantique*, Belin Sup Lettres, Paris, 1993, p. 155.

qui unit *Lucrèce* et *Les Burgraves* : en faisant des deux pièces un couple signifiant de l'histoire culturelle, les discours universitaires s'empêchent de considérer chacune séparément et d'infléchir ainsi le discours officiel et prétendument juste sur la réception des *Burgraves*, et ce jusqu'à l'article fondateur d'Olivier Bara, « Le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique », qui porte comme sous-titre « construction médiatique d'un événement théâtral²⁷ ».

La première des *Burgraves* n'est pas un échec et la première de *Lucrèce*, si elle est bien un succès, reste un succès de circonstance, orchestré par les ennemis de Victor Hugo et les partisans de ce qu'on a appelé par la suite l'école du bon sens. S'il y a succès de *Lucrèce*, c'est parce que la cabale contre Hugo met tout en œuvre pour que le public fuie la Comédie-Française en mars et aille à l'Odéon en avril. Le prétendu succès de Ponsard, transmis dans l'histoire littéraire, est donc à relativiser et à interroger à l'aune des *Burgraves*. Si on a relativisé le succès de Ponsard, il faut encore s'interroger sur les raisons qui ont permis aux détracteurs de Hugo de s'emparer de *Lucrèce* et d'en faire l'étendard de la réaction néoclassique. Comment le discours journalistique de 1843, puis celui de la postérité immédiate, ont-ils construit l'opposition entre Ponsard et le drame romantique ? Comment une construction discursive de la réalité a-t-elle été rendue possible à partir de deux événements, les représentations des *Burgraves* et celles de *Lucrèce* ?

LUCRÈCE, UNE ARME CONTRE LES « BARBARIES » ROMANTIQUES

Nous l'avons vu, *Lucrèce* est mentionnée par les critiques de 1843 moins pour la pièce en elle-même que pour ce qu'elle représente, ou plutôt pour ce que les ennemis de Victor Hugo ont

²⁷ Olivier BARA, « Le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?* sous la direction de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167.

voulu qu'elle représente : le retour de l'esthétique classique. Comparer *Lucrèce* et *Les Burgraves* est une stratégie rhétorique pour assassiner la pièce de Hugo par contraste avec celle de Ponsard : louer le second sert à brosser un portrait terrible du premier. Cette opposition relève moins de critères esthétiques que d'enjeux moraux. Par exemple, la bonne morale de *Lucrèce* (mais aussi de son auteur) seraient garants du bon goût classique. En ce sens, ce sont à la fois les vertus de la pièce et de l'homme que les partisans de Ponsard célèbrent dans la presse.

PONSARD OU LES BONHEURS DE LA VERTU

Le 24 avril 1843, c'est par le récit de la montée de Ponsard à Paris depuis sa banlieue lyonnaise que Jules Janin commence son feuilleton élogieux sur *Lucrèce*. Les origines provinciales de l'auteur passent souvent, sous la plume des partisans de Ponsard, pour un garant de bonne morale et de bon goût, loin de la scène parisienne qui serait envahie par les « insanités²⁸ » des romantiques. Dans son récit de la montée du jeune dramaturge avec son ami Charles Reynaud pour y faire jouer sa pièce, Janin figure celle-ci par une allégorie : *Lucrèce* devient une femme qu'ils emmènent en voyage. Une fois arrivée dans le quartier de l'Odéon, *Lucrèce* est obligée de se cacher sous les capes des deux hommes car le quartier théâtral parisien n'est pas prompt à recevoir des tragédies : « Elle se faisait humble, petite, cachée ! Elle ne sortait pas la nuit, pour qu'on ne vît pas qu'elle portait la robe trainante et le péplum ; elle se fût enfuie à perdre haleine si on lui eût demandé son nom²⁹. » Sur le ton de l'ironie, et grâce à la métonymie de la robe et du péplum – symboles de la tragédie antique – le critique fait référence à la prétendue haine des romantiques contre la tragédie classique. Dans les analyses de la pièce qui suivent, Janin lie explicitement les qualités morales de l'œuvre et le style de Ponsard. Selon lui, l'œuvre serait de bon

²⁸ Terme que nous retrouvons dans le titre de l'ouvrage de Léon DAUDET, *Le stupide XIX^e siècle, exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France (1789-1919)*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1922. Daudet y fait un portrait à charge de l'esthétique romantique qu'il juge révolutionnaire, barbare et immorale.

²⁹ Jules JANIN, *Journal des débats*, 24 avril 1843.

goût car elle évoquerait, par un style pur et décent, des passions nobles :

Telle est cette œuvre, belle, simple, sérieuse, qui donne déjà plus que de grandes espérances et qui nous promet à l'avenir un poète de plus. Vous avez pu juger, par les vers que nous avons cités, du style de ce jeune homme. Beau style, limpide, clair, brillant, et tout rempli d'honnêtes sentiments, d'honnêtes pensées. Ce sont là de ces œuvres sérieuses et trop rares, où la conscience a sa part aussi bien que l'art, le talent et le goût³⁰.

La répétition du terme « honnêtes » pour désigner les sentiments de la pièce de Ponsard témoigne du préjugé moral qui pèse sur la critique théâtrale. De même, l'adjectif « simple » au début est fondamental pour comprendre les qualités que des critiques comme Janin attendent d'une pièce de théâtre : la simplicité de *Lucrèce* serait à opposer à l'imagination romantique qu'il juge fantaisiste. De même, la répétition de l'adjectif « sérieuse » permet de distinguer *Lucrèce* de la gratuité et des invraisemblances des drames romantiques, où les scènes de reconnaissance, les poisons et les contrepoisons ou encore les déguisements ne seraient là que pour divertir le public. Enfin, l'ultime preuve de la qualité de *Lucrèce* repose pour Janin sur un critère non littéraire : les vertus morales de l'auteur qui est désigné par le critique comme « un homme de bon sens, un esprit sérieux³¹ ». La position de Janin à l'égard du drame romantique est ambiguë depuis le début des années 1830. Défenseur des romantiques à de nombreuses reprises (il écrit par exemple le *Manifeste de la jeune littérature* en 1834 dans lequel il défend le drame romantique contre Nisard qui a écrit en 1833 le *Manifeste contre la littérature facile*), il n'est pourtant pas avare de critiques dans ses feuilletons sur les drames de Hugo. Il juge les drames romantiques d'après des critères classiques (vraisemblance, unité d'action, bienséance...), ce qui le conduit à critiquer ces œuvres mais il n'est pas non plus contre les tentatives d'innovation de la jeune école³².

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Voir Jacques LANDRIN, « Jules Janin, témoin du théâtre romantique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1983, n° 35, p. 155-168. Il accueille le drame tantôt en l'admirant, tantôt en lui reprochant

En 1872, il consacre un ouvrage à la vie et à l'œuvre de Ponsard, *François Ponsard 1814-1867*. Dès les premières lignes, l'auteur rappelle l'enfance du dramaturge dans le « beau Dauphiné » et le compare à Corneille pour le placer d'emblée sous les auspices du classicisme. C'est ensuite le portrait d'un homme moral que le lecteur découvre : « Il rêvait, à vingt ans, les honneurs du théâtre et la résurrection des grandeurs d'autrefois. Sa maison, bourgeoise et rustique en si modeste enclos, dominait le Mont Salomon et tous les paysages d'alentour [...]»³³. » On retrouve, par la maison « rustique » et le « modeste enclos », la simplicité chère à Janin dans son article de 1843. Les « grandeurs d'autrefois » peuvent désigner l'esthétique classique et ses valeurs de modération, de simplicité et de vertu que le Paris littéraire et artistique semble avoir oubliées aux yeux de Janin. Dans les pages suivantes, il rappelle « la chute immense » des *Burgraves*, « le dernier effort de l'école romantique³⁴ » face au renouveau de l'esthétique classique qui aurait été rendu possible par Ponsard mais aussi par Rachel³⁵ (elle interprète d'ailleurs *Phèdre* à la Comédie-Française en même temps que le drame de Hugo). Les succès de l'actrice dans les rôles classiques – les soirs où elle joue, le Français fait cinq à six mille francs de recettes et la salle ne désemplit pas³⁶ – constitueraient la preuve que le public français attendait

ses audaces : « La nostalgie du classicisme, qui perce à tout moment chez Janin, ne le fige pas dans la contemplation du passé ; il sait accueillir avec sympathie les nouveautés, pourvu qu'elles n'offensent pas le bon sens. » (p. 161).

³³ Jules JANIN, *François Ponsard 1814-1867, Portrait à l'eau forte par Flameng*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872, p. 2.

³⁴ *Id.*, p. 7.

³⁵ Rachel se fait connaître du grand public dès 1838, notamment grâce à un feuilleton de Janin dans *Le Journal des débats* du 4 au 24 septembre 1838. Ses succès sont retenus dès lors comme une preuve du retour de la tragédie classique sur la scène française. En 1843, cela fait donc plus de cinq ans que Rachel passionne le public et les critiques.

³⁶ Rachel apparaît comme l'héroïne tragique par excellence au XIX^e siècle et devient une véritable vedette. Sur la question des recettes que Rachel rapporte à la Comédie-Française, voir notamment l'article de Stéphanie LONCLE, « Rachel de 1838 à 1848 ou le conflit des héroïsmes, entre éternité et histoire », *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, sous la direction d'Olivier BARA, Mireille LOSCO-LENA et Anne PELLOIS, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 61-73.

un retour au classicisme. Janin rapproche l'actrice et le jeune auteur lyonnais, qui tous deux à leur manière auraient lutté contre les déboires du romantisme :

[...] en même temps [que la chute des *Burgraves*] une nouvelle étoile avait paru dans les cieux de Racine et de Corneille, elle s'appelait Rachel. Alors les vrais critiques, c'est-à-dire les prévoyants, sitôt qu'ils eurent entendu parler de la *Lucrèce*, admirèrent que, juste en ce moment, cette inspirée et ce nouveau poète arrivé des bords du Rhône représentassent à eux deux cette excellente qualité des héros de Virgile, copiés sur les dieux d'Homère³⁷.

Ce lien entre Rachel et le renouveau de la tragédie classique constitue un poncif de l'histoire littéraire, et ce d'autant plus qu'il est officialisé par le discours universitaire : en 1984, Sylvie Chevalley considère par exemple que l'actrice est à l'origine de la « renaissance cornélienne³⁸ » au XIX^e siècle. Mais cette idée est démentie par d'autres chercheurs au début du XXI^e siècle, notamment Julia Gros de Gasquet qui, prenant le contrepied de Sylvie Chevalley, montre que Rachel n'a pas permis une « renaissance » de l'œuvre de Corneille : au contraire, par son style de jeu, elle a dénaturé la tragédie classique en faisant saillir quelques morceaux de bravoure (par exemple dans *Phèdre* et *Horace*) et en négligeant le reste³⁹. Théophile Gautier l'avait déjà fait remarquer dans *La Presse* le 2 mai 1843 : « L'intérêt qui s'attache à M^{lle} Rachel ne s'étend pas aux pièces qu'elle joue⁴⁰. » Selon lui, le public viendrait voir la star Rachel beaucoup plus que les pièces classiques. Il n'empêche que Rachel, avant les études théâtrales récentes, et malgré les mises en garde de Gautier, est mentionnée pendant longtemps dans l'histoire littéraire comme une preuve supplémentaire du retour de

³⁷ Jules JANIN, *François Ponsard*, éd. cit., p. 7.

³⁸ Sylvie CHEVALLEY, « Rachel et la renaissance cornélienne », *Pierre Corneille*, actes du colloque organisé à Rouen en octobre 1984, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 33-43. Voir aussi son article « Rachel et les romantiques », *Romantisme*, 1982, n° 38, « Le spectacle romantique », p. 117-126.

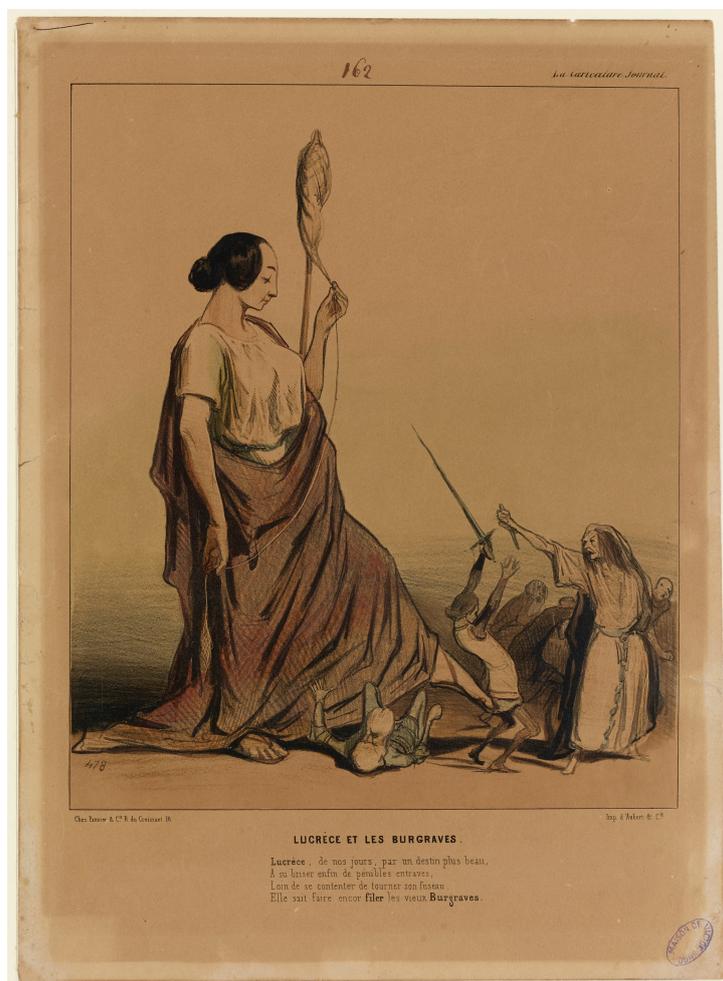
³⁹ Julia GROS de GASQUET, « Rachel des romantiques », *Corneille des romantiques*, éd. cit., p. 181-195.

⁴⁰ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 2 mai 1843.

l'esthétique classique. Ponsard, comme Rachel, feraient honneur à l'héritage antique et aux « grandeurs d'autrefois » que le classicisme aurait voulu célébrer.

À partir de cette importance accordée à la grandeur et à la vertu, les critiques réservent leurs louanges au personnage de Lucrèce qui, comme Rachel et Ponsard, serait capable de réveiller des sentiments nobles dans le cœur du public. Dans l'imaginaire collectif, on en est même venu parfois à superposer Rachel et Lucrèce alors que c'est une actrice au jeu romantique qui interprète l'héroïne antique : Marie Dorval. Cette déformation de la réalité permet en fait d'effacer toutes les ambiguïtés et les nuances : il est plus facile de dire que Lucrèce est jouée par la prétendue reine de la tragédie que d'accepter le mélange à l'œuvre dans la pièce de Ponsard et la facette romantique du personnage⁴¹. L'héroïne tragique devient le symbole de la bonne vertu et de la bonne morale en comparaison de la terrible Guanhumara des *Burgraves*, dont le caractère médiéval ne ferait pas le poids face à la dignité antique de Lucrèce. En 1843, Honoré Daumier caricature ainsi le succès de *Lucrèce* face à l'échec des *Burgraves* :

⁴¹ Nous reviendrons sur la question du romantisme de la pièce de Ponsard, complètement éludée de la critique littéraire pendant des décennies.



« Lucrèce et les Burgraves⁴² »

Les sandales antiques de Lucrèce, sa toge rouge sur sa tunique blanche, ainsi que ses cheveux noués avec grâce contrastent avec la vieille Guanhumara, pieds nus, les cheveux hirsutes et détachés, une simple robe blanche nouée vulgairement. Lucrèce

⁴² Honoré DAUMIER, « Lucrèce et les Burgraves », *La Caricature*, 7 mai 1843. Voici la légende : « Lucrèce, de nos jours, par un destin plus beau, / A su briser enfin de pénibles entraves, / Loin de se contenter de tourner son fuseau, / Elle sait faire encore filer les vieux Burgraves. », disponible à l'adresse <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/lucrece-et-les-burgraves-0#infos-principales> (consulté le 16 juillet 2021).

est digne et droite, sa seule arme est le fuseau, symbole du foyer et de son rôle de femme, alors que Guanhumara a le visage déchiré par le désir de vengeance et brandit un poignard, arme associée au mélodrame et non à la dignité féminine. Les burgraves et Guanhumara, minuscules aux pieds de Lucrece, passent pour de vulgaires acteurs grotesques. S’opposent ici deux manières de jouer – l’agitation stérile imposée par les personnages romantiques face à la dignité des rôles classiques – derrière lesquelles un système de valeurs s’établit : le désordre des acteurs romantiques contrasterait avec l’ordre et la rigueur antiques de Lucrece, qui devient l’allégorie de la vertu morale⁴³.

L’inspiration antique de *Lucrece* constitue pour les critiques le garant de la moralité de la pièce. Ainsi, Briffault (publiciste et journaliste, à ne pas confondre avec le censeur d’*Hernani*, Charles Briffault), dans *Le Constitutionnel* – journal qui assassine le drame de Hugo mais crie au succès pour *Lucrece* – loue l’inspiration de Tite-Live : « M. Ponsard, en traitant le sujet de Lucrece, si familier à notre mémoire, a pris pour guide Tite-Live. Il a demandé à cet historien sa pureté, sa clarté simple et limpide, sa facilité du récit, sa douceur de sentiments et de coloris, la sûreté du goût, la beauté des harangues, et la naïveté des croyances⁴⁴. » On retrouve les idées de simplicité, de modération et de clarté que Janin met en avant pour évoquer la pièce de Ponsard. Ces vertus antiques que l’auteur aurait su redonner au théâtre sont à comprendre toujours en opposition avec des termes négatifs qui font implicitement référence au drame romantique : « [Ponsard] a pris à la tragédie ses caractères vrais, la raison, la vérité et la passion ; mais il a cherché et trouvé des voix nouvelles ; [...] il a trouvé assez de force et de justesse dans son esprit pour dédaigner les excès, les extravagances et les fantaisies monstrueuses⁴⁵. » Lorsque Briffault écrit que Ponsard « a cherché et trouvé des voix nouvelles », c’est pour le défendre des critiques qui l’accuseraient de simplement reprendre Tite-Live. Le critique veut au contraire montrer que l’inspiration antique n’empêche pas Ponsard

⁴³ Sur le jeu mélodramatique, voir *Le Jeu de l’acteur de mélodrame : origines, pratiques et devenir*, sous la direction de Roxane MARTIN, *Revue d’histoire du théâtre*, n° 274, 2017.

⁴⁴ Eugène BRIFFAULT, *Le Constitutionnel*, 24 avril 1843.

⁴⁵ *Ibid.*

d'exprimer son talent et qu'il peut faire œuvre nouvelle. Alors que la nouveauté et l'originalité sont la plupart du temps attribuées aux romantiques, Briffault veut prouver que des auteurs non romantiques comme Ponsard sont capables de nouveauté sans verser dans le drame romantique : le jeune auteur aurait su se garder des influences romantiques toutes tournées vers « les excès, les extravagances et les fantaisies monstrueuses », c'est-à-dire vers une esthétique que Briffault juge dénaturée et immorale. Il analyse ensuite la pièce et le style de Ponsard avec des termes renvoyant toujours à la modération, à la morale et à la convenance : Tullie a des accents pathétiques dans sa passion ; Ponsard a la décence de cacher le viol de Lucrèce sous le procédé de la narration ; et Lucrèce est d'une naïve candeur.

DERRIÈRE LA MORALE, LA SOCIÉTÉ ET LA POLITIQUE

C'est la simplicité, l'honnêteté et la vertu de Lucrèce, femme dévouée à son foyer, qui emportent l'adhésion du public et consacrent Ponsard : « La salle entière appartenait à ce contre-révolutionnaire⁴⁶ », écrit Janin en 1872. Derrière l'enjeu moral se cache donc un enjeu politique ; il faut comprendre « contre-révolutionnaire » comme une référence explicite, par contraste, aux romantiques, surnommés les révolutionnaires des lettres depuis la fin des années 1820 : ils bouleverseraient, surtout au théâtre, un ordre esthétique qui serait reflet d'un ordre social. Selon, Florence Naugrette, la notion de mélange des genres, au départ innocemment esthétique, a en réalité un enjeu politique. Pour les adversaires du romantisme, ce mélange est « un brouillage non seulement des genres, mais surtout des codes et des valeurs⁴⁷ ». Le drame romantique serait socialement dérangeant car il perturberait le système social défendu par les partisans du néoclassicisme qui, sous couvert de jugement esthétique, condamnent en fait le drame romantique pour des raisons sociales :

⁴⁶ Jules JANIN, *François Ponsard*, éd. cit., p. 9.

⁴⁷ Florence NAUGRETTE, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, 2011/1, n° 255, p. 35.

On le sait, le « vraisemblable » classique désigne ce qui est conforme non pas au réel lui-même, mais à un code moral donné où le public du temps reconnaît ses valeurs. Si la critique contemporaine juge nombre de drames romantiques « invraisemblables » ou « inconvenants », ce n'est pas parce que leurs intrigues sont plus violentes que celles de Corneille, Racine ou Voltaire, ou que les allusions aux réalités corporelles y sont plus crues que dans *Le Malade imaginaire* ou dans une farce médiévale, c'est que les situations, les emplois, les motifs et les caractères de la tragédie et de la comédie y sont mêlés avec les situations, les emplois, les motifs et les caractères du mélodrame et du vaudeville. Cette « invraisemblance »-là, qui est moins une inadéquation au réel lui-même qu'une entorse aux codes de sa représentation, est un des arguments majeurs de l'anti-romantisme⁴⁸.

Dans le cas des *Burgraves*, la critique de l'invraisemblance se concentre surtout sur le personnage de Guanhumara, qui n'est ni une jeune première, ni une reine, ni une femme du peuple, ni totalement une victime, ni totalement une criminelle : elle est un personnage de l'entre-deux. C'est le cas de beaucoup de personnages du drame hugolien⁴⁹ : Lucrece Borgia n'est pas une simple criminelle, Marion Delorme et la Tisbe ne se réduisent pas à leur emploi de courtisane, Triboulet à celui de bouffon et Ruy Blas à celui de valet. Les opposants au drame romantique refusent cette esthétique du mélange : pour eux, Lucrece appartiendrait toute entière à la catégorie des héroïnes tragiques et permettrait d'abandonner l'esthétique bigarrée du drame. Elle aurait le panache et la dignité attendus sur une scène classique – dans la caricature de Daumier, pas de poignard dans les mains de Lucrece car elle est tout entière héroïne tragique, et non pas criminelle de mélodrame.

Certains critiques ne se contentent pas de condamner les débauches du drame romantique : ils cherchent à prouver l'origine de ces débordements. Bien souvent, leur argument est politique : le drame romantique serait en proie aux passions les plus malsaines car il serait influencé par les littératures et les idées politiques étrangères. Au contraire, le classicisme serait la seule

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Et du drame romantique en général : pour ne prendre qu'un exemple, Marguerite est reine, criminelle et mère dans *La Tour de Nesle* de Dumas.

littérature nationale, la seule capable de défendre ces valeurs prétendument françaises que sont l'ordre, la modération, la raison et la vertu. Ainsi, dans son feuilleton sur *Lucreèce* du 1^{er} juin 1843 dans *Le Constitutionnel*, Antoine Jay, républicain, définit le romantisme comme « cette école anglo-germanique dont l'apparition date de nos désastres de 1814, et qui croyait déjà s'élever sur les débris de notre littérature nationale, comme l'Europe coalisée sur les débris de l'Empire⁵⁰ ». Pour Jay, à la chute de l'Empire correspondrait la naissance du romantisme : le romantisme travaillerait à miner la grandeur française et à célébrer, au contraire, la montée en puissance de l'Angleterre et de la Prusse – grande ennemie de la France au début des années 1840. Les raisons politiques pour contrecarrer le romantisme prennent donc le pas sur les raisons esthétiques : le drame romantique, sous l'influence des littératures prussienne et anglaise, serait incapable d'exprimer l'esprit français. *Les Burgraves* seraient deux fois coupables ; en plus d'être un drame romantique, ils constitueraient le drame allemand de Hugo et chanteraient les pouvoirs de l'empire ennemi⁵¹. À l'opposé, la pièce de Ponsard, en racontant le passage de la monarchie à la République romaine, saurait célébrer les vertus républicaines et patriotiques.

La comparaison entre le romantisme et l'esthétique germanique revient à plusieurs reprises dans les critiques du romantisme. En septembre 1843, Victor de Laprade, poète religieux et royaliste, publie un article intitulé « De la question littéraire » dans *La Revue indépendante*, où il tente de comprendre comment est née l'esthétique de la nation française. Pour lui, la poétique qui exprime le génie national est le classicisme. Il définit ce dernier par une série de tournures à la forme négative où on lit implicitement une critique du romantisme. Le classicisme serait tout ce que le romantisme n'est pas :

Il ne porte jamais sur une donnée irréalisable, sur un idéal supérieur ou extérieur à l'homme ; les sentiments et les doctrines ne franchissent jamais les limites du possible et de l'humain, ils ne tendent point à nous faire sortir par une vague aspiration des limites du réel et du fini, mais à créer en nous

⁵⁰ Antoine JAY, *Le Constitutionnel*, 1^{er} juin 1843.

⁵¹ Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 171.

l'opinion et la passion qui peuvent avoir un résultat dans le milieu social⁵².

La « donnée irréalisable », le franchissement des « limites du possible et de l'humain » ainsi que des « limites du réel et du fini » font référence aux excès et aux extravagances romantiques dénoncés par exemple par Eugène Briffault et Antoine Jay. Au contraire du romantisme qui détruirait l'ordre de la société, le classicisme serait capable de provoquer un résultat « social » grâce à ce que Victor de Laprade appelle « l'universalité » : le classicisme ferait « abstraction de toute particularité de temps, de lieu et d'organisation, pour ne concevoir que les types les plus universellement humains⁵³ », contrairement au romantisme qui resterait à « la couleur locale ». L'inspiration germanique, que le critique avance ensuite comme argument, expliquerait les défauts du romantisme : l'universalité du classicisme serait un héritage direct de l'antiquité et de ses principes politiques, alors que le germanisme et son organisation politique auraient fait dériver l'esthétique romantique.

Notre nationalité s'est formée par l'expulsion des éléments germaniques au profit des éléments gallo-romains. Pendant toute la durée du Moyen-Âge, le génie germanique et le génie gallo-romain se sont trouvés en présence sur le sol de la France, les communes en face des seigneurs, la cité en face de la caste, le droit écrit en face des coutumes, l'unité d'empire, l'idée monarchique en face de l'individualisme aristocratique, la milice pacifique des clercs et les légistes en face de la turbulente féodalité ; il y a deux siècles que la victoire s'est décidée⁵⁴.

Ces critères d'organisation sociale se retrouvent, selon Victor de Laprade, dans l'organisation esthétique. L'antiquité, de même que le classicisme, correspondrait au règne de l'ordre et de l'unité alors que le génie germanique ne produirait que des « épopées gigantesques », une « infinie variété », et une « fantaisie » manifeste auxquels l'école moderne, qui désigne ici le

⁵² Victor de LAPRADE, « De la question littéraire », *La Revue indépendante*, t. 10, septembre 1843, p. 354.

⁵³ *Id.*, p. 356.

⁵⁴ *Id.*, p. 358.

romantisme, n'aurait pu échapper⁵⁵. Ainsi, les personnages du théâtre classique, par opposition à ceux des dramaturges étrangers, permettraient « d'emporter la moralité du sujet dans quelque formule nette et précise [...] ; la fable montre qu'il faut faire ceci et ne pas faire cela⁵⁶. » Aux désordres des genres romantiques s'opposerait la clarté du classicisme. À la fin de l'article, le critique montre que l'influence du drame romantique a disparu en France car les gens lettrés auraient enfin su voir l'artificialité et la vanité de cette nouvelle école, et surtout parce que les hommes politiques auraient compris l'influence néfaste de l'esthétique « romantico-germanique » sur la nation française : « L'esprit français, créé pour le raisonnement et l'action politique, leur paraissait détourné de ses voies par le lyrisme rêveur, la spéculation religieuse, et l'amour du pittoresque qu'introduisait l'école nouvelle⁵⁷. » Victor de Laprade explique donc la chute du romantisme par une nécessité politique et sociale : la grandeur de la France ne pourrait se retrouver dans l'esthétique romantique. Il prend enfin le succès de *Lucrèce*, qu'il définit de « belle tragédie », comme preuve de la disparition progressive du romantisme : « On assure que depuis *Lucrèce* la vente des volumes de Victor Hugo, de la collection Charpentier, qui était de onze cent volumes par mois, est tombée au-dessous de six cents⁵⁸. »

UN PUBLIC DÉSABUSÉ ?

La pièce de Ponsard, pour beaucoup de critiques, viendrait à point nommé pour ramener le public vers une esthétique de la raison, de la modération et de la convenance. Trois positions différentes innervent le discours des opposants au romantisme : le public serait soit las de ce dernier, soit perverti par son esthétique, soit dégoûté de ses excès, et Ponsard constituerait le sauveur des lettres et de la nation française.

Dans ses *Chroniques parisiennes*, Sainte-Beuve explique ainsi la fatigue du public face aux exagérations romantiques : *Lucrèce* « dénote quelque chose de bien tranché dans la

⁵⁵ *Id.*, p. 359.

⁵⁶ *Id.*, p. 365.

⁵⁷ *Id.*, p. 384.

⁵⁸ *Id.*, p. 382.

disposition du public. Depuis quinze ans qu'après tant de promesses les faiseurs modernes sont à l'œuvre au théâtre, rien n'est sorti d'élevé et de sensé. On est las [...]»⁵⁹. » Sainte-Beuve semble balayer toute la production romantique des quinze dernières années en refusant toute possibilité d'un chef-d'œuvre. Il relègue l'esthétique romantique au rang de promesse, c'est-à-dire de programme qui n'aurait jamais donné de résultat. De plus, en exigeant une œuvre « sensé[e] », il reprend la critique habituelle faite au drame romantique : l'absence de raison. Pour Antoine Jay, qui va encore plus loin, le malaise devant le drame romantique est quasiment physique puisque le public est « dégoûté de l'éternelle fantasmagorie du Moyen Âge ». À cause du romantisme, « le goût d'une nation semble entièrement dépravé⁶⁰. »

Briffault et Jay, en proposant dans *Le Constitutionnel* une lecture providentielle de l'apparition de Ponsard sur la scène française, font de *Lucrece* le salut de la littérature, mais aussi de la nation française. Avec cette pièce, « le public respire comme s'il était délivré d'un lourd cauchemar ; il reconnaît le vrai, il reconnaît le beau, et chaque émotion morale qu'il reçoit, fait éclater son enthousiasme ; le long outrage du génie national est effacé ; le siècle actuel ne sera point un siècle de barbarie littéraire⁶¹. » Encore une fois, enjeux esthétiques, sociaux et politiques se recourent. Le beau et le vrai, dans leur acception classique, constitueraient les deux piliers du génie national français.

L'ÉCOLE DU BON SENS : MYTHE OU RÉALITÉ ?

UNE RÉACTION AUX ROMANTIQUES ?

Par la raison et l'ordre qu'il remettrait sur la scène française, Ponsard incarnerait le « bon sens », formule que l'on

⁵⁹ Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, 29 avril 1843, *Chroniques parisiennes*, année 1843, t. VIII, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1876, p. 30.

⁶⁰ Antoine JAY, *Le Constitutionnel*, 26 mai 1843.

⁶¹ Antoine JAY, *Le Constitutionnel*, 30 juin 1843.

trouve dans les articles de presse dès 1843 puis dans le discours de l'histoire littéraire pour désigner la réaction néoclassique au drame romantique. Cette expression rassemble des valeurs esthétiques – la modération, la bienséance, la simplicité et la clarté du style – mais aussi morales. Par ses deux facettes, le bon sens serait le garant du bon goût qui aurait été perverti par les romantiques. Briffault écrit ainsi le 24 avril : « Notre théâtre s'égarait, une main providentielle semble vouloir le ramener dans le droit chemin. La raison a sauvé ce que l'imagination perdait ; *Lucrèce*, c'est la tragédie retrouvée par le bon sens⁶². »

Par un glissement entre critères moraux et catégories esthétiques, le bon sens en est venu à désigner la réaction néoclassique : ses partisans ont voulu faire croire à une adéquation complète entre l'esthétique classique de la clarté et de la simplicité et l'exigence morale de la modération, en opposition aux excès et aux exagérations du drame romantique. Ainsi, ils ont fait du bon sens, et du classicisme, les exacts opposés du romantisme. Cette superposition est explicite dans cet article d'Antoine Jay du 1^{er} juin 1843 :

Pour moi, de quelque part que viennent les productions littéraires, j'appelle *romantisme* tout ce qui est faux, exagéré, tout ce qui est dépourvu de raison et de goût ; voilà ma définition. D'un autre côté, tout ce qui est conforme aux règles du bon sens, ce qui est beau de pensée et d'expression, ce qui me charme par la vérité du sentiment, par la force et l'éclat du génie, je n'hésite pas à le nommer *classique*⁶³.

Malgré lui, Ponsard est donc devenu le chef de file de la réaction néoclassique, baptisée « École du bon sens » par l'histoire littéraire.

En étudiant l'origine de cette expression dans son étude sur *Le Théâtre en liberté* (une partie importante de ce travail est consacrée à la vie théâtrale et littéraire sous le Second Empire), Stéphane Desvignes montre qu'elle remonte à la querelle entre les partisans de Ponsard et les partisans de Hugo et qu'elle est une construction des néoclassiques pour assassiner le drame romantique : « Cette notion de "bon sens" apparaît aussi comme

⁶² Eugène BRIFFAULT, *Le Constitutionnel*, 24 avril 1843.

⁶³ Antoine JAY, *Le Constitutionnel*, 1^{er} juin 1843.

une arme contre le romantisme, accusé de tous les "excès" jusqu'aux dernières limites du ridicule et de l'absurde et qu'il s'agissait d'enterrer une fois pour toutes⁶⁴. » En faisant de Ponsard le chef de file d'un prétendu mouvement, les néoclassiques donnent plus de poids au succès de *Lucrèce*, signifiant par-là que cette pièce ne serait pas un simple succès, mais l'ouverture vers une nouvelle ère littéraire. Ils inventent une nouvelle période de l'histoire littéraire dans le but d'écraser la précédente : le romantisme. Cette opposition est construite par les partisans de Ponsard dès 1843 : en médiatisant le succès de *Lucrèce*, qui signerait selon eux le retour du classicisme, ils veulent prouver la fin du drame romantique. Ce poncif reste dans les manuels littéraires pendant près d'un demi-siècle puisque leurs auteurs s'appuient sur le discours solide construit par les membres de la cabale, qui ont fabriqué plusieurs preuves de la fin du drame romantique : la prétendue chute des *Burgraves* et le prétendu retour du classicisme la même année. Ainsi, ils font des événements de l'année 1843 des bornes significatives pour périodiser le romantisme et le classicisme. La fabrique du mythe de la chute des *Burgraves* va de pair avec la construction de la période dite du « bon sens ».

Mais quelle réalité donner à cette école ou à ce mouvement ? Cette appellation a rassemblé différents auteurs sous l'Empire, notamment Ponsard, Augier, Reynaud, Ponroy, Barbier, Carré ou encore Sandeau. Dans les manuels d'histoire littéraire, l'école du bon sens correspond toujours à la réaction contre les romantiques et au retour de l'esthétique classique. En témoigne le titre d'un chapitre du *Manuel illustré de la littérature française* de Jean Calvet : « Chute des *Burgraves*. L'école du bon sens⁶⁵. » Cette étiquette devient une arme de combat puisque chaque camp l'utilise à ses propres fins. Selon Stéphane Desvignes, si la formule trouve une postérité sous le Second Empire, c'est aussi paradoxalement ses adversaires qui s'en servent pour désigner toute esthétique réactionnaire ou conservatrice. Par exemple, un parnassien comme Théodore de Banville se moque du vraisemblable invoqué par l'école du bon

⁶⁴ Stéphane DESVIGNES, *Le Théâtre en liberté, Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 187.

⁶⁵ Jean CALVET, *Manuel illustré de la littérature française*, éd. cit.

sens, de sa prose alimentaire et facile et de son manque d'expressivité. Face à cette conception du théâtre qu'il juge étriquée, Banville qui est, d'après Marianne Bouchardon, « avant tout un poète, hugolâtre⁶⁶ », convoque des drames comme *Les Burgraves* ou *Hernani* parce qu'ils seraient l'« incarnation la plus nette de cette conception de la poésie qui tend au vrai sans craindre le lyrisme et les "excès"⁶⁷ ». D'après Stéphane Desvignes, les auteurs que la tradition a placés dans l'école du bon sens voulaient en réalité, plutôt qu'un retour au classicisme, une synthèse entre classicisme et romantisme. C'est ce sur quoi insiste Christophe Bertiau lorsqu'il étudie cette école comme une tentative de « conciliation » : Ponsard aurait voulu trouver le « juste milieu » entre les excès romantiques et les austérités classiques⁶⁸. Cette dernière expression est utilisée de manière méliorative à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle dans beaucoup de manuels scolaires, qui veulent louer Ponsard face aux romantiques, comme Jean Ernest-Charles pour qui, en 1910, le juste milieu incarne « le génie même de la littérature française » : « C'est Montaigne, c'est Molière et c'est Voltaire⁶⁹. » Cette superposition permet de donner un large empan chronologique au classicisme (par rapport au romantisme). Le classicisme ne serait plus seulement un mouvement littéraire réduit au siècle de Louis XIV puisque Montaigne et Voltaire appartiendraient eux aussi à cette période du génie français (c'est cet élargissement des bornes du classicisme qu'étudie Stéphane Zékian dans *L'Invention des classiques*⁷⁰).

⁶⁶ Marianne BOUCHARDON, *La Critique dramatique face à la mise en scène (1870-1914)*, inédit pour l'Habilitation à Diriger des Recherches, soutenue en 2020, p. 257.

⁶⁷ Stéphane DESVIGNES, *op. cit.*, p. 272.

⁶⁸ Christophe BERTIAU, « Racine contre Shakespeare : François Ponsard et le "tropisme" moderne de l'histoire littéraire », *Autopsie de l'échec littéraire, COntEXTES*, sous la direction de Christophe BERTIAU et Chanel de HALLEUX, n° 27, 2020, article disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/contextes/9048> (consulté le 14 avril 2021).

⁶⁹ Jean ERNEST-CHARLES, *Le Théâtre des poètes*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1910, p. 3. Cité par Christophe BERTIAU, article cité.

⁷⁰ Stéphane ZÉKIAN, *L'Invention des classiques : le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

Mais il nous semble que Christophe Bertiau accorde trop de crédit à la formule de « juste milieu » : pour Jean Ernest-Charles et beaucoup d'autres auteurs de manuel, il s'agit moins de faire preuve de conciliation, que de faire de l'école du bon sens une réaction au romantisme. C'est en tout cas la tendance qui se dégage à la lecture des manuels de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e qui reprennent les termes forgés en 1843 et font perdurer l'opposition entre *Lucrèce* et *Les Burgraves* : ils ne parlent pas seulement du succès d'une pièce et de l'échec d'une autre, ils construisent une succession entre deux mouvements littéraires, comme on l'enseigne souvent. Cependant, l'idée de succession ne convient pas non plus : en effet, les partisans de l'école du bon sens ne disent pas que cette école succède au romantisme, mais bien plutôt qu'elle signerait la continuité du classicisme et qu'elle en aurait toutes les caractéristiques. En ce sens, l'histoire littéraire ne reviendrait pas à la succession classicisme – romantisme – école du bon sens mais simplement à une continuité du classicisme, dans laquelle le romantisme ne constituerait qu'une parenthèse insignifiante.

À la fin du XX^e siècle, quand l'opposition entre *Lucrèce* et *Les Burgraves* a quasiment disparu du discours scolaire et universitaire, il ne reste plus de voix pour chanter les louanges de l'œuvre de Ponsard, qui passe, comme Christophe Bertiau le montre, pour un auteur mineur. Selon lui, cela reposerait sur le « tropisme moderne » de l'histoire littéraire du XX^e siècle qui valoriserait le drame romantique comme œuvre de rupture. Cette raison conduirait à minorer certains auteurs comme Ponsard. Pour Christophe Bertiau, les recherches récentes en études théâtrales, sur lesquelles nous nous appuyons nous-mêmes pour notre travail⁷¹, auraient démystifié le caractère révolutionnaire et novateur du drame romantique. Il en conclut que tout cela devrait conduire à « prendre en considération les laissés-pour-compte, les victimes » de l'histoire littéraire comme Ponsard. Mais nous ne partageons pas sa conclusion : certes il faut réévaluer la place de Hugo dans l'histoire littéraire mais cela ne veut pas forcément dire que tout ce qui n'est pas de lui est meilleur. Christophe

⁷¹ Nous parlons ici, entre autres, des travaux d'Olivier BARA, Patrick BERTHIER, Marianne BOUCHARDON, Roxane MARTIN, Florence NAUGRETTE, et Sylvain LEDDA que nous citons à plusieurs reprises dans notre thèse.

Bertiau évite cet écueil, mais il appuie sa réflexion sur des démonstrations (notamment celle de Michel Autrand⁷²) qui cherchent à dévaluer coûte que coûte « le chef de file du romantisme » et n'interrogent pas, d'une part, les raisons politiques et idéologiques qui ont conduit à faire de Hugo ce « chef », d'autre part celles qui sont à l'origine de l'opposition entre classicisme et romantisme⁷³. Si l'école du bon sens et Ponsard sont oubliés aujourd'hui (hormis par de rares spécialistes), c'est peut-être justement parce qu'ils n'existaient que dans la périodisation mythique du drame romantique qui a été remise en cause ces dernières années par des études qui contestent l'opposition catégorique entre classiques et romantiques. Les recherches récentes en études théâtrales n'ont pas conduit à dévaloriser Ponsard, mais l'ont dégagé de l'étiquette du « bon sens ». C'est en ce sens que nous rejoignons Christophe Bertiau : s'il faut relire Ponsard, c'est en oubliant son prétendu rejet du romantisme.

TRAGÉDIE CLASSIQUE OU DRAME ROMANTIQUE ?

Ponsard et *Lucrèce* sont plus qu'un nom et qu'un titre, ils constituent deux références polémiques que chaque camp utilise pour son propre compte : les antiromantiques les érigent en modèle tandis que d'autres les prennent comme repoussoir. Par exemple, si Théophile Gautier reconnaît chez Ponsard une « honnête et consciencieuse nature » et déplore « qu'on fasse de lui un instrument » lors de la cabale de 1843, il condamne son travail et ce qu'il symbolise pour le monde littéraire, à savoir une littérature facile et complaisante⁷⁴. Françoise Court-Perez montre que pour Gautier, Ponsard n'est pas un nouveau Racine, mais « un habile doseur », qui « pose quelques touches de drame moderne pour ne pas être accusé de passéisme et ronronne classiquement pour plaire à son temps ». Contre ceux qui font du dramaturge un nouveau talent classique, Gautier oppose le génie de Corneille.

⁷² Voir par exemple Michel AUTRAND, « Sur la légende du drame romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 108, n° 4, 2008, p. 821-847.

⁷³ Voir notre 2^e partie, p. 285.

⁷⁴ Pour Françoise Court-Perez, c'est pour s'opposer à ce genre « d'auteurs à succès facile », comme Delavigne ou Scribe, que Gautier vante les qualités de Corneille,

Selon Françoise Court-Pérez, cette stratégie rhétorique annule l'antagonisme traditionnel entre classiques et romantiques :

On assiste donc à une inversion : Corneille, qui était un classique, un antimoderne, un frein, devient un auteur supérieur aux modernes : c'est qu'il ne s'agit pas des mêmes modernes ; il faut distinguer les novateurs, les romantiques, et les faiseurs qui peuvent être des néoclassiques affirmés, des néoclassiques masqués, des amuseurs, et surtout des imitateurs. Corneille, auteur de tragédies, et peu importe cette fois, le genre auquel il sacrifie, est mille fois supérieur à ceux qui prétendent suivre sa voie et ne sont que de pâles copies⁷⁵.

Dès 1843, des voix dissidentes se font entendre pour dire que *Lucrèce* n'est pas une parfaite tragédie classique. Certains se rendent déjà compte que Ponsard aurait été manipulé par des partisans du néoclassicisme, qui auraient orchestré le succès de la pièce pour faire croire à un retour du classicisme. En 1843, dans *L'Anti-Lucrèce*, l'auteur dramatique et futur directeur de la Porte Saint-Martin⁷⁶, Marc Fournier, propose d'étudier le prétendu classicisme à l'œuvre dans la pièce de Ponsard. Son jugement est sans appel : *Lucrèce* ne serait pas une tragédie classique. Il s'étonne que Ponsard ait comme protecteurs les « partisans avérés de la réaction racinienne⁷⁷ » alors que sa pièce ne serait pas écrite selon les règles aristotéliennes. Voici ses arguments contre l'assignation de *Lucrèce* au classicisme : Ponsard n'échapperait pas à la couleur locale ; les longs monologues et les imposantes tirades rappelleraient le défaut que l'on reproche au drame romantique ; Brutus serait devenu, sous la plume de Ponsard qui ne respecterait pas l'histoire, un mari trompé et un bavard insupportable, de même que les personnages romantiques : « Je ne connais qu'un animal au monde qui soit plus intempérant de langue que le Brutus, c'est le Burgrave⁷⁸... » ; la fin du quatrième acte serait copiée sur la fin d'*Antony*. Et Fournier de s'exclamer

⁷⁵ Françoise COURT-PÉREZ, « "Les beautés choquantes" : Corneille dans la critique dramatique de Gautier », *Corneille des Romantiques*, sous la direction de Myriam DUFOUR-MAÎTRE et Florence NAUGRETTE, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 38.

⁷⁶ Il le sera de 1851 à 1868.

⁷⁷ Marc FOURNIER, *L'Anti-Lucrèce*, Paris, Tresse, 1843, p. 6.

⁷⁸ *Id.*, p. 12.

avec ironie : « Et voilà le succès classique de *Lucrèce*, construit avec les débris d'une autre école⁷⁹ ! » La scène de songe, qui constitue normalement un *topos* classique⁸⁰, serait trop long et trop fourni : « Au fait, il n'y a qu'une chose qu'elle [Lucrèce] ne voit pas, c'est qu'une tragédie n'est pas une épopée et que les visions de l'*Énéide* ou de la *Henriade* seraient fort mal reçues sur la scène⁸¹. » La comparaison entre *Lucrèce* et l'épopée est une référence claire aux *Burgraves*. En effet, en 1843, on reproche à Hugo d'avoir fait une œuvre épique et non une œuvre dramatique⁸². En disant que *Lucrèce* est parfois trop épique, Fournier la rapproche des *Burgraves* et amoindrit la frontière qui oppose les deux œuvres en 1843. De même, il renverse l'argument des défenseurs de Ponsard qui prétendent que ce dernier serait le nouveau poète français. S'il accorde à la pièce des qualités poétiques, c'est là encore pour la rapprocher des pièces de Hugo : Ponsard serait poète avant d'être dramaturge, tout comme Hugo (si au XIX^e siècle le mot « poète » désigne encore un dramaturge, il semble que Fournier l'utilise ici pour désigner celui qui écrit de la poésie, et non du théâtre). Ainsi, Fournier ne défend pas la pièce de Hugo : au contraire, il se conforme au jugement des critiques qui reprochent au dramaturge de ne pas savoir écrire une pièce de théâtre, et ce pour mieux admirer sa poésie. De plus, il accuse les partisans de Ponsard de ne pas avoir fait ce reproche à leur auteur fétiche et de l'avoir réservé à Hugo. En ce sens, Fournier dénonce la haine contre le dramaturge romantique, qui consiste à livrer sa pièce en pâture tout en orchestrant le succès de celle de Ponsard, alors que les deux se ressembleraient : « Nous avons un grand poète, dont la faiblesse est d'écrire des drames, et, chaque fois qu'il s'avise de nous en donner un, c'est à qui lui criera : Bonhomme, retournez à vos odes⁸³ ! »

En 1844, Aubin Gauthier, sous le pseudonyme d'Aristophane Philoradix, écrit un ouvrage du même nom que celui de Marc Fournier, *L'Anti-Lucrèce ou la critique raisonnée*

⁷⁹ *Id.*, p. 22.

⁸⁰ Sur ce point, voir Florence DUMORA, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005.

⁸¹ *Id.*, p. 17.

⁸² Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 182.

⁸³ Marc FOURNIER, *op. cit.*, p. 22.

de *Lucrèce*. Les deux auteurs ne s'opposent pas à *Lucrèce* pour sauver *Les Burgraves*, mais cherchent plutôt à dénoncer l'orchestration de la pièce par le camp néoclassique. Aubin Gauthier réfute ainsi l'argument selon lequel les spectateurs auraient aimé *Lucrèce* car ils seraient las du genre romantique ; selon lui, le public serait plutôt las de tout car il s'adonnerait à tous les travers possibles. En définitive, la pièce de Ponsard aurait tous les défauts du romantisme : elle serait contre le bon goût, la grammaire y serait massacrée et le bon sens en serait absent. Par ses appréciations négatives, Aubin Gauthier cherche moins à défendre le romantisme qu'à déconstruire le parallèle établi entre *Lucrèce* et le classicisme. Selon lui, prétendre que la pièce signe le retour de l'esthétique classique est une stratégie rhétorique pour renforcer le contraste entre Ponsard et Hugo.

Même Sainte-Beuve, qui pourtant n'a pas défendu la pièce de Hugo, écrit le 30 avril 1843 que « si *Lucrèce* est classique, c'est d'un classique à faire trembler les perruques et les blondes têtes d'il y a vingt ans⁸⁴. » C'est une idée que l'on retrouve la même année dans un article de Charles Magnin, qui reconnaît les mérites de nombreux éléments de la pièce de Ponsard mais refuse d'affirmer, comme d'autres, qu'il n'y aurait rien eu de tel au théâtre depuis vingt-cinq ans : « Libre à d'innocents aristarques de célébrer dans le succès de *Lucrèce* la résurrection de la défunte tragédie de 1810. Ni les beautés ni les défauts de la nouvelle pièce n'offrent un retour à cette forme ruinée et démantelée dès 1827⁸⁵. » *Lucrèce* ne devrait pas être considérée comme le retour de l'esthétique classique mais plutôt comme « le premier ou le plus habile essai de transaction entre les deux écoles⁸⁶ ». Magnin considère donc l'œuvre de Ponsard comme une admirable synthèse entre le classicisme et le romantisme et refuse d'opposer les deux mouvements comme le font les partisans de l'école classique (en ce sens la position de Magnin annonce l'idée de « juste milieu »). Pour lui, c'est dans le style de Ponsard que cette synthèse serait la plus manifeste : il hériterait du style classique mais aussi des libertés accordées par le XVIII^e siècle et le romantisme, puisque « M. Ponsard profite [...], et même très

⁸⁴ SAINTE-BEUVE, *Chroniques parisiennes*, éd. cit., 30 avril 1843, p. 33.

⁸⁵ CHARLES MAGNIN, « La situation du théâtre en France à propos de la tragédie de *Lucrèce* », *Revue des deux mondes*, période initiale, t. 2, 1^{er} juin 1843, p. 738.

⁸⁶ *Id.*, p. 739.

habilement, de toutes les libertés restituées à l'alexandrin par André Chénier, et transportées plus tard, avec tant de peine, dans le drame par MM. Alfred de Vigny et Victor Hugo. » Le public aurait ainsi rencontré dans la pièce de Ponsard « un contraste inattendu avec les défauts qui le blessent dans la plupart des drames de l'école actuelle »⁸⁷. Le succès de l'œuvre ne s'expliquerait donc pas uniquement et directement par des raisons intrinsèques à l'œuvre ; c'est bien plutôt un succès relatif à une situation culturelle particulière. Ponsard serait l'héritier des deux tendances que les critiques voudraient opposer, et c'est justement ce double héritage qui expliquerait le succès de la pièce. Preuve s'il en est que la position du public de 1843 face au drame romantique est ambiguë : si la pièce de Ponsard plaît en partie pour ses traits romantiques, le public est-il réellement lassé et dégoûté du drame, comme certains l'affirment ?

Dès 1843, des voix dissidentes refusent donc d'opposer catégoriquement *Lucrèce* et *Les Burgraves* mais la construction de l'histoire littéraire n'a pas retenu ces voix : on a préféré la caricature opposant Ponsard et Hugo car cette antithèse fournit une périodisation commode. Cependant, même au cours du XIX^e siècle, alors que les manuels proclament le retour de l'esthétique classique avec *Lucrèce*, certains critiques montrent déjà que cette lecture de l'œuvre de Ponsard est une construction erronée. En 1894, dans un article du *Rappel*, Auguste Vacquerie, très proche ami de Hugo, dénonce l'instrumentalisation dont a été victime Ponsard : « On se saisit de lui, on lui fit une entrée triomphale, on proclama que Corneille était ressuscité, et les *Burgraves* furent lapidés avec *Lucrèce*⁸⁸. » Mais Vacquerie explique qu'en 1850, lorsque Ponsard crée *Charlotte Corday*, ce sont cette fois les romantiques qui applaudissent et les classiques qui s'éloignent puisque cette pièce aurait tout du drame. Pour prouver que l'auteur de *Lucrèce* n'a pas d'animosité à l'encontre des romantiques, Vacquerie retranscrit une lettre que lui a adressée Ponsard : « Mes anciens amis, *inter quos* Rolle, m'ont assommé à qui mieux mieux, et comme Rolle est pesant, je suis écrasé. Je n'ai trouvé d'amis que chez mes ex-ennemis, Gautier, Meurice et vous. Mais je n'ai pas perdu au change. Les autres

⁸⁷ *Id.*, p. 746.

⁸⁸ Auguste VACQUERIE, « Page d'histoire littéraire », *Le Rappel*, 4 juin 1894.

s'étaient servis de moi, mais ne m'avaient jamais franchement accepté. Je crains bien qu'au fond ils ne détestent la poésie⁸⁹. » Cette lettre dénonce la machination tramée par les partisans néoclassiques à l'égard de *Lucrèce*. D'ailleurs, dans ses mémoires, Arsène Houssaye, partisan des romantiques, décide de faire jouer *Charlotte Corday* dès son arrivée à la Comédie-Française comme directeur en 1849. Pour lui, Ponsard est plus un romantique susceptible de faire un scandale qu'un sage néoclassique. L'annonce de sa nouvelle pièce en inquiète plus d'un et la première représentation a même des allures de bataille (problèmes de distribution, veto de Louis-Napoléon Bonaparte, refus du comité de lecture, presse de détracteurs...). Houssaye finit par menacer de démissionner pour que la pièce soit acceptée, ce qu'il confie à Hugo :

Survint Victor Hugo. Je lui contais l'histoire. « Je le savais, me dit-il, ce que j'apprends avec plaisir, c'est que vous avez eu du courage de donner votre démission, ce qui tuera la censure. Or, votre démission ne sera pas acceptée, heureusement pour Ponsard et pour tous les auteurs dramatiques. Je veux que le drame de Ponsard soit joué : on dit que je suis son ennemi, vous allez voir si je le suis. » Victor Hugo se mit en campagne le jour même, il vit tous les chefs de partis de l'Assemblée nationale. Il parla si bien, avec tant de cœur pour Ponsard, avec tant d'esprit pour la censure qu'il n'eut pas de peine à entraîner les plus rebelles⁹⁰.

À l'occasion du centenaire de Victor Hugo, le fils de Ponsard publie un article dans lequel il espère déconstruire « la légende de l'école du bon sens⁹¹ ». Après avoir rappelé l'admiration de Ponsard pour Victor Hugo et les romantiques et, réciproquement, l'admiration de Hugo pour le drame *Charlotte Corday*, il montre que l'histoire littéraire a construit cette opposition à cause de la « clientèle » de chacun des deux hommes qui ont voulu en faire deux ennemis irréconciliables. Le fils de Ponsard met donc la responsabilité du coup médiatique de 1843

⁸⁹ Lettre de PONSARD à VACQUERIE, retranscrite dans *Le Rappel*, 4 juin 1894.

⁹⁰ Arsène HOUSSAYE, *Les Confessions : souvenirs d'un demi siècle, 1830-1880*, 1885, Paris, Dentu Éditeur. Nous remercions Anne-Caroline Lissior de nous avoir partagé cette référence.

⁹¹ M. F. PONSARD, « *Les Burgraves* et l'École du bon sens », *Le Gaulois*, 24 février 1902.

sur le dos des ponsardisants mais aussi des romantiques, qu'il appelle plus précisément les « ultra-romantiques » (il désigne par là la radicalité de certains partisans de Hugo qui n'auraient pas supporté de voir la scène littéraire conquise par un jeune auteur provincial) : ils se seraient ligués contre la pièce de Ponsard parce qu'elle les menaçait sur leur propre terrain, celui du drame.

Ces différentes postures, rares entre 1843 et la fin du XX^e siècle, tentent de mettre en cause l'opposition traditionnelle entre Hugo et Ponsard, entre le romantisme et l'école du bon sens. Mais ces articles ne suffisent pas pour déconstruire l'histoire littéraire, qui n'a de toute manière pas retenu leurs positions.

EN FINIR AVEC LES CLASSIQUES ET LES ROMANTIQUES

Il faut attendre la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle pour que les historiens de la littérature et du théâtre interrogent réellement la périodisation du drame romantique et par là-même relativisent l'opposition entre le romantisme et l'école du bon sens, et donc *a fortiori*, puisque l'école du bon sens est pensée souvent comme le retour du classicisme, entre le romantisme et le classicisme. Ainsi, les études ne portant pas directement sur la chute des *Burgraves* mais sur ses causes ou ses conséquences nous permettent tout de même de comprendre davantage comment le mythe s'est formé. Comprendre pourquoi *Lucrèce* est devenu le fer de lance de la réaction dite classique nous permet de mesurer les enjeux à l'œuvre dans la légende de l'échec du drame romantique : c'est dans l'opposition que l'histoire littéraire apprécie tant entre classiques et romantiques qu'il faut chercher la raison principale de la médiatisation des *Burgraves* et de *Lucrèce*. Mais c'est justement cette opposition, que l'histoire culturelle a crue indépassable, que le renouveau des études d'histoire littéraire à la toute fin du XX^e siècle vient remettre en question.

Ces travaux consistent principalement à déconstruire les bornes prises par l'histoire pour périodiser les mouvements littéraires. Ainsi, la relativisation de la date du 7 mars 1843 se comprend dans un mouvement plus général qui consiste à se méfier des dates prises par l'histoire littéraire pour marquer la fin ou le début d'un mouvement, que ce soit pour le classicisme ou pour le romantisme. La lecture de *Lucrèce* comme retour du

classicisme ne tient plus à partir du moment où des chercheurs montrent que la tragédie classique n'est pas terminée entièrement au XIX^e siècle mais continue à perdurer sous des formes mineures. Michel Autrand, dans un article sur « Les sinistrés du théâtre classique (1770-1830) », montre que la tragédie n'est ni terminée, ni figée au XIX^e siècle mais que l'on en retrouve des traits significatifs dans *Agamemnon* et *Christophe Colomb* de Népomucène Lemercier, *Marie Stuart* de Pierre Lebrun ou encore *Jane Shore* de Charles Liadières : « À sa date, la *Lucrèce* de Ponsard n'a été pour ses contemporains ni une surprise ni un renouveau mais une œuvre normale [...] »⁹². » En découpant précisément des périodes, la tradition impose une image homogène de ces dernières. Au contraire, nous devons d'une part rechercher la complexité du réel et l'hétérogénéité à l'œuvre dans ces mêmes périodes et d'autre part refuser l'illusion de la continuité au profit de la discontinuité du réel⁹³. C'est le vœu que formule Michel Autrand à la fin de sa présentation sur l'école du bon sens, dans le volume *Les Spectacles sous le Second Empire* : il faut cesser « de structurer l'histoire littéraire à partir des catégories indigentes de révolutionnaires et de conservateurs »⁹⁴. S'il est commode de dire que la période 1830-1843 correspond simplement au drame romantique, la réalité est diverse et hétérogène. C'est en cherchant à montrer les influences longues des mouvements (que l'on a voulu circonscrire à des dates précises) que l'on déconstruit les bornes de l'histoire littéraire⁹⁵.

Si la querelle entre classiques et romantiques a été autant médiatisée au XIX^e siècle, c'est que l'enjeu autour du classicisme dépasse le simple cadre littéraire, théâtral et esthétique. En effet, comme le montre Stéphane Zékian dans *L'Invention des classiques*, le XIX^e siècle correspond au développement de

⁹² Michel AUTRAND, « Les sinistrés du théâtre classique (1770-1830) », *Littératures classiques*, « Jeux et enjeux des théâtres classiques XIX^e-XX^e siècles », n° 48, printemps 2003, p. 159.

⁹³ Il y aurait une nécessité à distinguer, dans l'histoire, continuité et discontinuité, homogénéité et hétérogénéité, (sur ce point, voir Michel FOUCAULT, introduction à *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9 à 29).

⁹⁴ Michel AUTRAND, « François Ponsard et "l'École du bon sens" », *Les Spectacles sous le Second Empire*, sous la direction de Jean-Claude YON, Paris, Armand Colin, 2010, p. 124.

⁹⁵ Sur cette question, voir le chapitre II de notre 2^e partie, p. 335.

l'histoire littéraire et du patrimoine français qui est construit en partie sur la notion de génie national à partir des œuvres dites classiques du XVII^e. Ce siècle serait l'âge d'or de la langue française et de l'esprit français : la nation trouverait dans ses œuvres des modèles de vie morale, politiques et littéraires. Le XVII^e siècle constitue donc un « totem national⁹⁶ » pour l'histoire littéraire et se trouve nationalisé. Ainsi, « c'est à l'école des vies classiques que vont désormais se former les jeunes citoyens en quête d'une boussole morale⁹⁷. » Pendant le XIX^e siècle, les défenseurs de cette nationalisation du XVII^e siècle donnent de ce siècle une version erronée pour qu'il corresponde aux valeurs morales qu'ils défendent : il est caricaturé au point de devenir le porteur d'une moralité impeccable. Ainsi, être classique au XIX^e siècle, c'est moins admirer Molière, Racine, Corneille, que vouloir promouvoir une morale étriquée et conservatrice. On comprend donc pourquoi le drame romantique dérange, avec ses personnages aux contours flottants et aux passions effrénées, où le bien et le mal n'ont pas d'attache fixe, et où le bon ne sort pas toujours vainqueur. Les romantiques, indignes patriotes car pétris de littérature étrangère, perturberaient le système théâtral, garant et reflet de l'ordre social ; Hugo, avec ses personnages de 1843 aux noms trop germaniques, dérogerait à l'impératif national ; la scène réputée classique de la Comédie-Française serait envahie par les héros romantiques, avec leurs poignards et leurs poisons (ils ne vaudraient guère mieux que certains personnages de mélodrame à la moralité douteuse) ; pour couronner le tout, le drame hugolien ne sauverait pas ses personnages par une fin providentielle et l'ordre social ne serait pas restauré. Le drame ne fortifierait donc pas le lien social mais au contraire l'anéantirait. On fait de *Lucrèce* une tragédie classique, sans aucun rapport avec le drame romantique, pour dire que ce qui fait la grandeur de la France (l'esthétique classique et ses valeurs) n'aurait jamais cessé d'exister, et resterait imperméable à toutes les influences néfastes de la littérature « moderne⁹⁸ ».

⁹⁶ Stéphane ZÉKIAN, *op. cit.*, p. 191.

⁹⁷ *Id.*, p. 259.

⁹⁸ Sur ce point, voir l'article de Florence NAUGRETTE, « Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III^e République », *L'Idée de littérature dans l'enseignement*, sous la direction

En réalité, comme le montre Maurizio Melai dans *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, la forme théâtrale appelée « tragédie classique », qui continue à exister dans la première moitié du XIX^e siècle, est nourrie des influences modernes et étrangères au même titre que le drame romantique : cette étude témoigne de la nécessité de relativiser l'opposition entre classiques et romantiques afin de comprendre la réalité de l'histoire théâtrale. Dans la première partie de son ouvrage, Maurizio Melai analyse la manière dont la tragédie classique du début du XIX^e siècle, en s'adaptant aux exigences littéraires, dramatiques et scéniques de son temps, a réactivé et réinterprété les normes classiques. Paradoxalement, ce sont ces éléments nouveaux qu'elle a su progressivement intégrer qui seraient cause de sa dénaturation et de sa perte : la tragédie classique n'aurait donc pas disparu subitement, mais aurait péri à petit feu et, parallèlement, le drame romantique aurait pris forme. Les transformations lentes du genre tragique, au même titre que le mélodrame, le drame bourgeois, la comédie moliéresque ou encore les scènes historiques, influenceraient le romantisme théâtral qui, contrairement à ce qu'a voulu faire croire la doxa scolaire, ne naît pas *ex nihilo* :

Le drame romantique doit bien plus à la tragédie de la Restauration qu'on n'a voulu jusqu'à présent l'admettre ; ce sont donc les aspects de continuité entre tragédie classique tardive et drame romantique naissant que nous essaierons de mettre en évidence, sans nous limiter – comme la critique l'a trop souvent fait – à repérer les éléments de rupture introduits par Hugo et ses camarades⁹⁹.

LUCRÈCE, UN SUCCÈS DE CIRCONSTANCE ?

Toutes ces études portant sur le classicisme de *Lucrèce*, sur la périodisation du drame romantique et sur celle de la

de Martine JEY et Laetitia PERRET-TRUCHOT, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 195-211.

⁹⁹ Maurizio MELAI, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, Presses universitaires Paris-Sorbonne, 2015, p. 14.

tragédie au XIX^e siècle, nous empêchent de considérer plus longtemps la pièce de Ponsard comme le retour de l'esthétique classique. Cependant, la pièce a bel et bien constitué un événement, auquel on a donné ensuite des significations trompeuses et caricaturales. La pièce a certes été un succès, mais il s'agit encore de comprendre ce qui l'a rendu possible. Mettre en cause ce que représente *Lucrèce* de Ponsard dans l'histoire littéraire, ce n'est donc pas refuser à la pièce son succès, puisque celui-ci est indéniable : les journaux de l'époque sont en effet unanimes, y compris les partisans de Hugo qui reconnaissent que la salle de l'Odéon est pleine.

En 2003, Patrick Berthier, reprenant une méthode proche de celle de Marc Fournier, Aubin Gauthier ou Auguste Vacquerie, s'interroge sur la dimension classique de *Lucrèce* dans un article intitulé « Réévaluation de la *Lucrèce* de Ponsard¹⁰⁰ ». Certains traits classiques sont indiscutables : l'emprunt à Tite-Live, l'unité de temps, l'ellipse de la scène du viol et l'unité d'action. Mais des traits romantiques sont manifestes : le souci réel du décor dans la didascalie initiale, le peuple qui se précipite sur scène au cinquième acte, et Brutus qui dépasse le cadre de la correction classique. Mais pour Berthier, la question n'est pas de savoir si la pièce est classique ou romantique : ce qui compte dans l'affaire opposant *Lucrèce* aux *Burgraves*, c'est que la pièce de Ponsard est avant tout un succès de circonstance.

On a fait de cette pièce un événement sans précédent, faisant croire ainsi à une réelle résurrection de la tragédie classique. On retrouve dans la stratégie médiatique autour de *Lucrèce* les procédés mis en œuvre lors de la cabale contre *Les Burgraves* mais cette fois dans un but positif¹⁰¹. Par exemple, on fait fuiter des vers de la pièce de Ponsard, comme l'atteste *Le Constitutionnel* le 29 mars 1843, mais en ajoutant un commentaire positif : « Le théâtre n'avait pas depuis bien longtemps entendu d'aussi beaux vers¹⁰². » Ce même journal, dont nous avons mis en avant le rôle dans la médiatisation de l'affaire avec M^{lle} Maxime, continue de s'acharner contre la pièce

¹⁰⁰ Patrick BERTHIER, « Réévaluation de la *Lucrèce* de Ponsard », *Littératures Classiques*, « Jeux et enjeux des théâtres classiques XIX^e-XX^e siècles », n° 48, printemps 2003, p. 51-60.

¹⁰¹ Voir le chapitre I de notre 1^e partie, p. 41.

¹⁰² *Le Constitutionnel*, 29 mars 1843.

de Victor Hugo en faisant de *Lucrèce* l'ennemi par avance du drame romantique, quelques semaines avant la première des *Burgraves* et deux mois avant celle de *Lucrèce*. Le 21 février 1843, on lit : « Nous avons appris avec plaisir qu'il ne se trouve dans cette dernière pièce ni bourreaux, ni géants, ni cercueils¹⁰³. » Nul besoin de préciser que les bourreaux, les géants et les cercueils font clairement référence aux pièces romantiques. Faire la promotion de *Lucrèce* revient donc à parler de cette dernière comme l'opposé des *Burgraves*.

La pièce de Ponsard est un succès de circonstance qui ne se comprend que par rapport à la haine manifeste contre le drame romantique dans les milieux littéraires et journalistiques. La preuve : lorsque la pièce est reprise en 1848 à la Comédie-Française, les recettes sont bonnes mais elles tombent à 1250 francs dès la onzième représentation le 16 avril 1848 et la pièce n'est jouée que quatorze fois pour s'arrêter le 24 mai. La pièce s'est-elle arrêtée à cause de l'absence de public ? Ou s'est-elle arrêtée à cause des événements politiques de 1848 qui occupaient davantage le public que le théâtre¹⁰⁴ ? En tout cas, les articles sont plus rares qu'en 1843 et le monde littéraire semble avoir oublié le pari qu'il avait fait sur cette pièce de Ponsard. De plus, si la pièce reçoit des recettes honorables en 1848, c'est surtout parce que Rachel est à l'affiche dans le rôle-titre. Encore une fois, c'est plus la vedette qui passionne que le texte de Ponsard ou le fait d'aller voir une prétendue tragédie classique.

¹⁰³ *Id.*, 21 février 1843.

¹⁰⁴ Sur ce sujet, voir par exemple Agathe SANJUAN et Martial POIRSON, *Comédie-Française : une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, 2018, p. 124 et Jean-Claude YON, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 80-84. L'année 1848 est une année difficile pour les théâtres parisiens : malgré les efforts du gouvernement (les établissements rouvrent rapidement après les journées de février et le nouveau pouvoir se sert d'eux à travers les œuvres de circonstance et en rebaptisant par exemple la Comédie-Française « Théâtre de la République » où Rachel passionne la foule en chantant *La Marseillaise*), le public est occupé davantage par les événements politiques que par la vie théâtrale. Le 15 mars 1848, une commission nationale des théâtres est créée pour tenter de faire face à cette situation catastrophique, mais elle a du mal à se réunir à cause des troubles publics. Une aide financière de l'État est tout de même votée mais les théâtres ne peuvent véritablement rouvrir qu'à l'été 1848. Ainsi, la reprise de *Lucrèce* du 24 mars 1848 au 25 mai 1848 pâtit sans nul doute de la situation politique de cette année-là.

Le Coureur des spectacles, pour cette reprise de 1848, témoigne de la perte d'enthousiasme à l'égard de Ponsard et note les défauts de l'œuvre : la pièce faiblirait d'acte en acte, l'acte trois ne serait plus qu'un mélodrame, le ton serait prosaïque et parcouru d'incorrections de langue et le journaliste conclut en disant que c'est moins une tragédie héroïque qu'une tragédie bourgeoise. Cinq ans après les événements de 1843, alors que la médiatisation n'a plus d'impact sur la réception de la pièce, *Lucrèce* se voit adresser les mêmes reproches que tout drame romantique. Une fois assourdi le tapage provoqué par la médiatisation de 1843, la pièce de Ponsard ne fait plus illusion.

Enfin, même si on a parlé du succès de *Lucrèce* en 1843 pendant près d'un siècle et demi, il n'en reste pas moins que la pièce est aujourd'hui la grande absente des manuels d'histoire littéraire, mais aussi des programmations théâtrales. Victor Hugo, au contraire, est joué et lu même s'il a fallu de longs efforts pour faire accepter le drame hugolien sur la scène française¹⁰⁵.

¹⁰⁵ C'est ce que nous verrons dans un chapitre sur la fortune du théâtre de Hugo. Voir le chapitre IV de notre 2^e partie, p. 427.

Chapitre III

Une pièce scandaleuse ?

Dans ce chapitre, nous verrons comment le discours des journaux qui s'opposent aux *Burgraves* insiste sur le caractère choquant et indigne de l'esthétique de la pièce. Si elle représente, pour beaucoup, le point de non-retour de l'esthétique romantique, ce serait surtout à cause de son caractère « exagéré », « titanesque » ou « épique », que les critiques ont du mal à comprendre. Là se situe selon eux le scandale : le romantisme n'aurait pas su s'arrêter à temps et aurait dérivé jusqu'à l'outrance de cette dernière pièce.

SCANDALE ET CHAMP LITTÉRAIRE

La cabale ourdie par les partisans de M^{lle} Maxime et de Ponsard se sert de circonstances extérieures pour abattre *Les Burgraves* sur la place publique. Cependant, les opposants à la pièce n'en restent pas aux contingences extérieures. Pour prouver que la pièce de Hugo a chuté, le succès de *Lucrèce* ne leur suffit pas : ils cherchent à montrer que la pièce est mauvaise et que son esthétique provoque elle-même son échec. Les articles qui évoquent *Lucrèce* en la comparant aux *Burgraves* s'appuient déjà sur l'opposition entre l'esthétique de la première, qualifiée de régulière, mesurée et raisonnable, et celle de la seconde, difforme, immorale et en proie à toutes les exagérations. Mais l'idée que la pièce de Hugo obéit à une esthétique inacceptable est présente indépendamment de toute comparaison avec *Lucrèce*.

Les critiques s'attaquent à la forme du drame mais aussi à ses thèmes, le tout en proclamant que la pièce est scandaleuse, c'est-à-dire dangereuse et moralement répréhensible. Crier au

scandale a souvent pour but, comme l'ont montré Clothilde Thouret et François Lecercle, de disqualifier l'œuvre visée : en jugeant scandaleuse la pièce de Hugo, ses détracteurs la discréditent et se posent du même coup comme ceux qui « connai[ssent] les règles et les normes¹ » esthétiques, morales, politiques ou sociales. Pour *Les Burgraves*, les journalistes partent de problèmes esthétiques et arrivent à une conclusion morale : ils passent de l'évaluatif à l'axiologique en prétextant que l'esthétique de la pièce ne produirait ni le beau, ni le bien, ni le vrai et qu'elle constituerait en ce sens un danger moral. Par exemple, l'œuvre de Hugo est assimilée au mélodrame et ainsi rabaissée puisque le genre est principalement considéré par les critiques comme un sous-genre, tout juste bon à divertir le peuple.

En réalité, les reproches adressés aux *Burgraves* reprennent un attirail critique que l'on retrouve depuis le début des années 1830 et surtout, d'après Anne Ubersfeld, depuis les représentations de *Marie Tudor*. Son analyse du dossier de presse, dans *Le Roi et le Bouffon*, montre que c'est à cette période que les positions sur le théâtre de Hugo s'éclairent². À partir de ce moment-là, les critiques contre le drame de Hugo seront toujours plus ou moins les mêmes : il ne saurait pas écrire du théâtre ; son esthétique violerait le public ; il ne respecterait pas l'histoire, ni la vraisemblance, ni la bienséance ; il verserait dans le mélodrame ; tout au plus serait-il un poète « matérialiste ». Ces critiques récurrentes cherchent à faire de chaque pièce de Hugo un scandale esthétique, et participent au mythe selon lequel les romantiques, avec Hugo en chef de file, seraient les terroristes des lettres, des révolutionnaires assoiffés mettant à mal la langue française et tout le système théâtral et littéraire français.

Mais Anne Ubersfeld insiste, dans *Le roi et le Bouffon*, sur les compromis esthétiques auxquels Hugo consent pour voir ses pièces jouées : il ne cherche jamais à s'opposer frontalement aux

¹ Clothilde THOURET et François LECERCLE, « Une autre histoire de la scène occidentale », Introduction au colloque *Théâtre et scandale*, textes réunis par François LECERCLE et Clothilde THOURET, Fabula / Les colloques, 2019, disponible à l'adresse <https://www.fabula.org/colloques/document6293.php> (consulté le 21 avril 2021).

² Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon*, [1974], Paris, Corti, 2001, p. 263 et suivantes.

règles en vigueur³. Si l'aspect scandaleux des pièces de Hugo ne vient pas de son esthétique, cette idée a tout de même perduré pendant un siècle et demi dans l'histoire littéraire et a participé à l'évincement du drame romantique et à sa périodisation arbitraire à partir de deux scandales, *Hernani* et *Les Burgraves*⁴. La première pièce passe pour le premier scandale de l'école romantique, celui qui abatrait d'un revers de main toute l'esthétique classique et la seconde constituerait le dernier scandale, celui de trop, qui précipiterait la chute du théâtre romantique. Mais cette périodisation de l'histoire littéraire par deux scandales dramatiques de Hugo est une mythification, comme l'a montré Florence Naugrette :

Le scandale, dans son cas, ne tient pas à l'invention *ex nihilo* d'une esthétique révolutionnaire, puisque ce n'est pas lui qui a inventé le mélange des genres, ni la violence sur scène, ni l'immoralisme, ni l'irrespect pour les grands, ni l'anti-providentialisme : il est certain que ces caractéristiques de son théâtre ont alimenté les critiques, la censure et les procès d'intention dont il a été victime, mais il n'était pas le seul, ni le premier à mettre en œuvre une esthétique de l'émotion forte qu'on trouvait déjà sur les scènes du mélodrame. Ce n'est donc pas par l'invention de l'esthétique romantique qu'il a fait scandale⁵.

Hugo a certes un aspect scandaleux, mais cela tient à « sa conception radicale de la liberté de création, qui outrepassa les usages institutionnels⁶ ». Dans les années 1830 et 1840, les journalistes opposés à Hugo et au drame romantique montent ses pièces en scandale pour faire croire à leur caractère outrancier, révolutionnaire et dangereux. C'est le discours sur la pièce qui fait d'elle un scandale, et non pas la pièce en elle-même qui serait

³ Anne UBERSFELD, *op. cit.*, voir le chapitre « Vers un compromis », p. 283-360.

⁴ Florence NAUGRETTE, « Hugo le scandaleux », *Théâtre et scandale*, textes réunis par François Lecercle et Clothilde Thouret, Fabula / Les colloques, 2019, disponible à l'adresse <http://www.fabula.org/colloques/document5828.php>, (consulté le 08 juin 2019).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

scandaleuse. L'analyse du discours des dossiers de presse permet de montrer cette construction discursive de la réalité qui a perduré dans le discours de l'histoire littéraire et contribué à faire passer l'esthétique romantique pour agressive et hostile à l'esthétique classique.

C'est ce qui se joue en 1843. Les journalistes opposés à Hugo reprennent des critiques déjà présentes depuis une dizaine d'années tout en cherchant à leur donner autant de force que treize ans auparavant, pour la première de *Hernani*. Cette stratégie leur permet de dire que le drame romantique ne produirait rien de bon depuis treize ans et serait égal à lui-même : un ramassis de thèmes mélodramatiques dans une forme embrouillée et incompréhensible. En pointant du doigt certains éléments prétendument scandaleux des *Burgraves*, ils renvoient à tous les drames de Hugo, et même, à tous les autres drames romantiques. Ils font de la pièce un scandale avant tout pour qu'on parle d'elle, ce qui est le propre du scandale, et pouvoir ainsi l'assassiner publiquement.

Notre travail pour comprendre la constitution de ce discours s'attachera donc au dossier de presse de 1843⁷. Il faut être conscient que les propos des critiques sont conditionnés par leurs convictions personnelles, mais aussi par les orientations politiques et idéologiques du journal dans lequel ils écrivent. Pour aider à la compréhension des articles de 1843, nous proposons ces tableaux synthétiques, qui résument les positions des principaux journaux et journalistes dont il sera question.

⁷ Ce dossier de presse, contrairement à celui des reprises de 1902 et de 1927, n'a jamais été constitué. Nous entendons en proposer ici un aperçu synthétique.

« Pour » <i>Les Burgraves</i>	
Nom du journal	Commentaires pertinents pour l'étude du dossier de presse
<i>Journal des débats</i>	Dirigé par Bertin (ami de Hugo) Journaliste Jules Janin (ami de Hugo mais position ambiguë au sujet du drame romantique ⁸)
<i>La Presse</i>	Dirigé par Girardin (ami de Hugo) Journaliste Théophile Gautier (ami de Hugo et fervent défenseur des romantiques ⁹)
<i>La Revue de Paris</i>	Journal littéraire, racheté par François Buloz (favorable aux romantiques) en 1834 Journaliste Jules Sandeau
<i>La France littéraire</i>	Journaliste Édouard Thierry, « disciple et ami ¹⁰ »
<i>Le Globe</i>	Journaliste Granier de Cassagnac (ami de Hugo plus que du drame romantique ¹¹)
<i>Revue des deux mondes</i>	Dirigé par François Buloz ¹² Journaliste Charles Magnin, défenseur de Hugo depuis <i>Hernani</i> ¹³

⁸ Jules Janin est un ami de longue date : il va par exemple fréquemment aux Roches avec Hugo et Bertin (sur ce point, voir la biographie de Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo*, t. 1, *Avant l'exil*, Paris, Fayard, 2001, p. 560). Sa position quant au drame romantique et à Victor Hugo dramaturge est ambiguë : il loue « l'ivresse éclatante » (Jean-Marc HOVASSE, *op. cit.*, p. 600) des vers de son ami, mais n'hésite pas à critiquer ce qu'il considère comme des débordements et des fautes de goût.

⁹ Sur la critique théâtrale de Théophile Gautier, voir notamment l'édition de Patrick BERTHIER, *Œuvres complètes : critiques théâtrales, 1843-août 1844*, t. IV, Paris, Honoré Champion, 2012. Sur les liens entre Hugo et Gautier, voir Françoise COURT-PÉREZ, *Théophile Gautier-Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 2000 et « « Gautier lecteur de Hugo », *Victor Hugo et la langue*, textes réunis par Florence NAUGRETTE et Guy ROSA, Actes du colloque de Cerisy d'août 2002, Paris, Bréal, 2005, p. 319-339.

¹⁰ Jean-Marc HOVASSE, *op. cit.*, p. 917. Favorable aux romantiques, il sera administrateur de la Comédie-Française en 1859, montera par exemple les œuvres de Dumas et reprendra *Hernani* en 1867.

¹¹ C'est un ami personnel de Hugo, qui l'invite plusieurs fois en villégiature à la Terrasse pendant l'année 1840. En revanche, il a tenu un réquisitoire contre

le théâtre de Dumas (sur ces deux points, voir Jean-Marc HOVASSE, *op. cit.*, p. 781 puis p. 603).

¹² Jean-Marc Hovasse raconte comment la *Revue des deux mondes* est au départ hostile à Victor Hugo, mais depuis 1838, la Comédie-Française (dirigée par François BULOZ, aussi directeur du journal) a besoin des œuvres de Hugo pour renflouer les caisses. Le journal ne peut donc plus l'attaquer (voir Jean-Marc HOVASSE, *op. cit.*, p. 864).

¹³ Jean-Marc Hovasse rappelle que la presse libérale n'a pas adopté Hugo au moment d'*Hernani*, à l'exception notable du *Globe* en 1830 où écrit Charles Magnin qui le défend (Jean-Marc HOVASSE, *op. cit.*, p. 436). Sur la relation entre Hugo et la presse libérale au moment d'*Hernani*, voir aussi Anne UBERSFELD et Noëlle GUIBERT, *Le Roman d'Hernani*, Paris, Comédie-Française, Mercure de France, 1985, p. 78 et suivantes.

« Contre » <i>Les Burgraves</i>	
Nom du journal	Commentaire pertinent pour l'étude du dossier de presse
<i>Le Constitutionnel</i>	Journal libéral, bonapartiste et anticlérical Journaliste Antoine Jay, farouche adversaire de Victor Hugo ¹⁴
<i>Le Coureur des spectacles</i>	Journal antiromantique Journaliste Charles Maurice, aux rapports ambigus avec le drame romantique ¹⁵
<i>Lutèce</i>	Journaliste Heinrich Heine ¹⁶
<i>L'Univers</i>	Quotidien catholique Journaliste Louis Veuillot, opposant farouche à Hugo, tant au point de vue politique que littéraire ¹⁷
<i>Revue indépendante</i>	Créée par Leroux, Sand, Viardot Diffuse des textes politiques et littéraires Revue ouverte aux idées socialistes
<i>Le National</i>	Organe de l'opinion républicaine

¹⁴ Jean-Marc Hovasse le classe parmi les « ennemis irréconciliables » de Victor Hugo, et les « classiques impénitents » (Jean-Marc HOVASSE, *op. cit.*, p. 810).

¹⁵ Face au drame romantique, ce « personnage sans scrupule », comme le qualifie Sylvain Ledda, « se montra parfois curieux, mais le plus souvent hostile » (voir la notice par Sylvain LEDDA, « "Vous rendez les artistes si heureux par votre bienveillance" : notes sur Charles Maurice », *Carrières théâtrales et journalistiques*, sous la direction d'Olivier BARA et Marie-Ève THÉRENTY, *Presse et scène au XIX^e siècle*, Médias 19, disponible à l'adresse <http://www.medias19.org/index.php?id=2924> (consulté le 22 avril 2021).

¹⁶ Heinrich Heine, Allemand vivant en France, se moque notamment du romantisme de Hugo quand il chante le Rhin. Sur les relations ambiguës de Heine à la littérature et à la culture françaises, voir notamment Bernt KORTLÄNDER et Hans T. SIEPE, « Heinrich Heine, poète allemand et écrivain français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2005/4, n° 105, p. 913-928.

¹⁷ Antoine Compagnon qualifie par exemple Louis Veuillot de « pamphlétaire réactionnaire » (Antoine COMPAGNON, Émission France Culture, « Une vieille citrouille à moitié remplie de diamants », épisode 11, 9 avril 2018). Sur l'opposition entre Veuillot et Hugo, voir notamment Jean-Marc HOVASSE, *op. cit.*, p. 847, p. 1068, p. 1073, p. 1103 et p. 1113.

La figure de Hugo, en tant qu'homme de lettres mais aussi en tant qu'homme politique¹⁸, polarise l'opinion publique. Parler des *Burgraves* dans la presse de 1843, c'est finalement prendre place dans un combat¹⁹ où deux camps se dessinent aisément : d'un côté les amis de Hugo, de l'autre ses ennemis. Les conditions repérées par Clothilde Thouret et François Lecercle pour qu'il y ait scandale sont donc réunies : un facteur déclencheur (l'affaire M^{lle} Maxime), une réaction de rejet (le camp néoclassique), une réaction à cette réaction (les amis de Hugo), « une communauté, avec ses normes et ses valeurs » (le monde théâtral à la moitié du XIX^e siècle) et « un événement à dimension publique » (le retentissement dans la presse)²⁰.

Dans ce chapitre, nous essaierons d'analyser les mécanismes rhétoriques et les procédés stylistiques que les journalistes mettent en œuvre pour épingler la pièce. Dans leurs articles, les remarques sur le jeu des acteurs, la scénographie ou la mise en scène restent rares et discrets, souvent reléguées en fin de feuilleton : les journalistes proposent surtout un résumé de l'œuvre. En fait, comme l'a montré Oliver Bara dans un article sur la « poétique du feuilleton théâtral », ce passage obligé permet au critique, d'une part, de « donner à voir au lecteur²¹ » le spectacle et, d'autre part, d'élaborer un « jugement, selon un protocole rhétorique et judiciaire²² ». À ces articles de presse s'ajoutent d'autres textes, principalement des opuscules publiés en 1843, qui prennent part dans ce débat au sujet des *Burgraves* et

¹⁸ Au début des années 1840, Hugo amorce sa carrière politique. Sur ce point, voir la biographie de Jean-Marc HOVASSE, *op. cit.* Voir aussi les travaux de Franck LAURENT, notamment *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à l'exil 1823-1852*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

¹⁹ Parfois, les journaux se citent entre eux, défendant leurs amis ou attaquant leurs ennemis. Par exemple : le 12 mars 1843, *Le Constitutionnel* s'en prend explicitement au *Journal des débats* ; le 5 avril *Le Coureur des spectacles* cite les propos d'Antoine Jay du *Constitutionnel* afin de le défendre contre leurs ennemis communs. Louis Veuillot, dans *L'Univers* du 16 avril, prend position contre ce qu'il appelle les « feuilletons hugolâtres ». C'est bien à une guerre médiatique que l'on assiste.

²⁰ Clothilde THOURET et François LECERCLE, article cité.

²¹ Olivier BARA, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », *Le Miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Mariane BURY, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2008, p. 26.

²² *Id.*, p. 23.

que nous traiterons sur le même plan que la presse proprement dite.

Étudier la réception immédiate de la pièce en 1843 aide à comprendre sa réception ultérieure puisque ces propos contre *Les Burgraves* se retrouvent pendant près d'un siècle et demi dans les manuels scolaires. Fouiller les origines de ce discours et en faire l'archéologie, comme nous tentons de le faire dans cette thèse, commence donc par un travail d'analyse précise de la réception de 1843²³.

UNE OFFENSE FAITE AU CLASSICISME ?

Pour les ennemis de Hugo et du drame romantique, la pièce est inacceptable. Elle ne passe pas, au sens digestif du terme : pour Antoine Jay elle est un « amas indigeste de rêveries mythologiques²⁴ » et pour Heinrich Heine, de la « choucroute versifiée²⁵ ». L'œuvre est d'autant moins digeste pour les critiques qu'ils la jugent d'après des critères prétendument rattachés à l'esthétique classique : la règle des trois unités, de la bienséance, de la vraisemblance, du naturel et de la raison, les cinq piliers de leur esthétique auxquels dérogeraient *Les Burgraves*.

UN DRAME CLASSIQUE ?

Avant d'accuser à tout prix l'esthétique romantique de la pièce, certains critiques de 1843, pourtant opposés à l'œuvre, expliquent que, pour la première fois depuis le début de sa carrière théâtrale, Hugo aurait écrit selon certains critères classiques. Paradoxalement, cette position n'est pas contradictoire avec les propos tenus au même moment et par les

²³ Le terme d'« archéologie » invite à convoquer le travail de Foucault dans *L'Archéologie du savoir* (Paris, Gallimard, 1969), mais nous ne reprenons pas le terme « archéologie » dans le sens foucauldien. Le terme d'archéologie désigne, dans notre travail, la volonté de révéler les mécanismes de constitution des différents discours sédimentés et figés de l'histoire littéraire.

²⁴ Antoine JAY, *Le Constitutionnel*, 4 avril 1843.

²⁵ Heinrich HEINE, *Gazette universelle d'Augsbourg*, 20 mars 1843.

mêmes journalistes et qui consistent à faire des *Burgraves* le *summum* de l'exagération romantique. *Le Constitutionnel* et *Le Coureur des spectacles* sont féroces contre le drame de Hugo, mais cela ne les empêche pas de faire courir l'idée selon laquelle l'auteur accomplirait un virage manqué vers l'esthétique classique : dire que la pièce de Hugo rejoint certains aspects du classicisme leur permet de faire croire à la chute du romantisme théâtral et de désamorcer son esthétique. En expliquant qu'il finirait par se convertir à un certain classicisme, ils veulent prouver que le romantisme a montré ses limites et que même le prétendu chef de file du drame romantique a compris qu'il devait changer de formule dramatique. Toutes les stratégies rhétoriques sont bonnes pour convaincre de la chute du drame, même l'association de discours à première vue paradoxaux.

Au départ, les critiques ne sont tout de même pas persuadés du classicisme de la pièce que certains annoncent. Dans *Le Coureur des spectacles* du 5 mars 1843, le journaliste réagit à ces rumeurs et se dit rassuré de retrouver les unités d'action, de temps et de lieu mais émet un doute comme le montre l'incise dans cette phrase : « Les amis vont même jusqu'à nous promettre par ci, par-là, des vers d'école si pure qu'ils sentent (disent-ils) leur Corneille à quatre-vingt pas de distance²⁶. » Même réaction dans *Le Constitutionnel* du 6 mars 1843 :

[...] on pousse la docilité jusqu'à affirmer que dans cette *trilogie*, dont chaque partie a un titre particulier, la règle des unités et les préceptes d'Aristote ont été rigoureusement observés ; quant au style, on affirme naïvement qu'il est plein de passages que Corneille ne désavouerait pas²⁷.

Même si les critiques doutent un moment, ils changent rapidement de position pour faire de cette rumeur une arme contre la pièce à venir. Dans la suite de l'article du 6 mars, le journaliste du *Constitutionnel* se sert de cet argument auquel il accorde au départ peu de crédit pour montrer que le romantisme ne serait plus aussi fort qu'en 1830 et qu'il se convertirait lentement à la raison classique :

²⁶ *Le Coureur des spectacles*, 5 mars 1843.

²⁷ *Le Constitutionnel*, 6 mars 1843.

Ce ne sont point des aveux arrachés à l'orgueil humilié, ce sont des concessions faites au bon sens public que tant de jactance et tant d'arrogante forfanterie avaient irrité ; c'est la dévotion de la peur à l'aspect de l'orage. Après tout, s'il est vrai, comme on l'a tant de fois répété, que l'hypocrisie soit un hommage rendu à la vertu, cette réserve subite et inattendue est un hommage rendu au bon goût²⁸.

Ce jugement établit une opposition entre le système romantique dédié à l'exagération – « jactance », « forfanterie » – et le système classique voué à la raison et à la mesure – « bon sens public », « bon goût ».

L'idée d'un revirement classique de la poétique de Hugo est surtout présente dans les articles qui précèdent la première ; une fois qu'ils ont assisté à la pièce, les journalistes comme Antoine Jay ou Charles Maurice ne peuvent plus prétendre que la pièce est classique. En revanche, les quelques scènes de la pièce qu'ils sauvent sont celles qui répondent à chaque fois à des exigences classiques, notamment celles de l'émotion mesurée, de la raison et du naturel. La scène d'amour entre Otbert et Régina (scène 3 de la première partie) revient couramment sous leurs plumes. Dans le cinquième article de son feuilleton sur *Les Burgraves*, Antoine Jay en fait l'éloge à l'aide de termes venus directement de l'esthétique classique (nous les mettons en italiques dans le texte) :

Il y a dans le premier acte, entre les deux amants, une scène de tendresse, où, dans toute la première partie, M. Victor Hugo a retrouvé son talent. Le dialogue est *naturel, facile* ; les sentiments sont *vrais et heureusement exprimés*. Je regrette que cette scène soit perdue au milieu de tant d'autres scènes, qui n'offrent pas le moindre intérêt, et qui pèchent également par le style et par la pensée.

La vue de Régina qui se meurt décide Otbert à solliciter l'assistance de Guanhumara. [...] La vieille femme lui remet une fiole remplie d'une liqueur si efficace, qu'elle pourrait ressusciter un mort. Régina va reflourir dans la minute, aussi fraîche qu'une rose de mai.

On pourrait élever plus d'une objection contre cette combinaison dramatique ; mais enfin elle pouvait amener

²⁸ *Ibid.*

quelques-unes de ces scènes pathétiques qui *saisissent le cœur* et ne permettent pas au spectateur d'examiner si c'est à tort ou à raison qu'il est *ému*. Malheureusement, le poète abandonne brusquement cette source d'intérêt, qui, une fois tarie, ne se retrouve plus²⁹.

Antoine Jay accorde du crédit à Hugo lorsqu'il retrouve ponctuellement des traits que les critiques accordent uniquement à l'esthétique classique. Cela ne suffit pas à sauver l'esthétique hugolienne, puisque Jay finit en reprochant au reste de la pièce d'affaiblir cette scène. Les critiques, plutôt que d'accepter que le romantisme soit une esthétique du mélange, incorporant les critères classiques au lieu de les détruire et de les nier, caricaturent le drame romantique qui, selon eux, ferait table rase du classicisme.

Leur stratégie consiste donc à monter le romantisme contre le classicisme pour mieux assassiner le premier qui serait dangereux. Comme si, avant le drame romantique, aucune pièce de théâtre n'avait jamais pris de distance avec ces procédés classiques ; et comme si le théâtre classique se limitait à quelques prérogatives. Dans les deux cas, c'est à une caricature que se livrent les critiques. La pièce, présentée sans cesse de manière négative, échouerait à séduire car elle ne respecterait ni la bienséance, ni la vraisemblance, ni le naturel, ni la raison, ni les unités exigées par la composition dramatique.

UN DRAME DE LA DÉRAISON ?

Sous la plume des journalistes, les personnages de la pièce deviennent des êtres irraisonnés et déraisonnables. Le 11 mars 1843, *Le Constitutionnel* publie une lettre de G. Vidal, propriétaire-électeur qui écrit au rédacteur du journal pour déplorer la fermeture des bureaux le jour de la première représentation³⁰, mais qui finalement exprime son soulagement de ne pas avoir eu de place pour aller voir des personnages qu'on lui a dépeint comme « de vieux benêts qui n'avaient pas le sens commun³¹ ». C'est là un *topos* de la critique anti-hugolienne, que Sylvie Vielledent a mis en avant en étudiant le terme de

²⁹ *Le Constitutionnel*, 15 avril 1843.

³⁰ Voir le chapitre I de notre 1^e partie, p. 41.

³¹ *Le Constitutionnel*, 11 mars 1843.

« galimatias » que les journalistes convoquent depuis 1830 : selon eux, la langue hugolienne serait un tissu d'incohérences, de boursoufflures, d'in vraisemblances et de divagations, et outragerait le sens commun³².

Tout ne serait qu' « amphi gouri », « embrouillamini » et « jargon³³ », y compris l'organisation interne de la pièce, qui n'obéirait à aucun ordre ni à aucune logique. Un des *leitmotive* de la presse est le caractère compliqué et confus des *Burgraves* : Hugo aurait sélectionné des éléments divers et produit ainsi une œuvre hétéroclite et incompréhensible. Souvent, pour la présenter ou la résumer, les critiques énumèrent sur le mode de l'accumulation tous les éléments qu'ils y retrouvent pour mimer cet effet pot-pourri qu'ils dénoncent. Pour Louis Veillot, les sifflets qui ont fusé lors de la troisième représentation auraient été causés par le méli-mélo hugolien : « Cette charpente dramatique emmêlée de discours, de monologues, de chansons, de défis ; ce grand fouillis de personnages hors nature, cette complication de morts vivants et de vivants morts, cette intrigue à la fois pleine d'in vraisemblance et de vulgarités, n'ont pas obtenu l'éloge du grand public³⁴. » Dans son feuilleton du 16 avril où il analyse la préface des *Burgraves*³⁵, Veillot reproche de nouveau à la pièce son caractère hétérogène : il compare le texte aux préfaces de Corneille, Racine et Voltaire dans lesquelles on comprendrait immédiatement la simplicité d'une action fondée essentiellement sur les « règles établies en vertu de la raison³⁶ ». Au contraire, dans les « feuilletons hugolâtres³⁷ », il estime que le non-sens guide l'auteur. Il énumère ensuite les divers éléments constitutifs des *Burgraves* sans jamais tisser de lien entre eux, ou tout au plus en citant des passages de la préface mais de manière décousue : le burgraviat allemand, la souveraineté, la fatalité, la providence et l'amour. En réalité, dans la préface, Hugo met en place un

³² Sylvie VIELLEDENT, « Le galimatias », *Victor Hugo et la langue*, éd. cit., p. 341-362.

³³ Tous ces termes sont des synonymes de « galimatias » notés par Sylvie Vielledent, article cité, p. 341.

³⁴ Louis VEUILLOT, *L'Univers*, 9 avril 1843.

³⁵ D'après le manuscrit, Hugo aurait écrit la préface le 19 mars 1843 : il répond en partie aux critiques émises depuis le 7 mars. Ce texte suscite de nombreuses réactions dans la presse.

³⁶ Louis VEUILLOT, *L'Univers*, 16 avril 1843.

³⁷ *Ibid.*

enchaînement causal pour expliquer pourquoi tous ces thèmes sont nécessaires à sa pièce. L'Allemagne médiévale est nécessaire à son projet puisqu'elle représente selon lui la période et le lieu les plus à même de retranscrire le conflit autour de la souveraineté européenne – le Rhin étant le bassin originaire de l'Europe. Quant à la fatalité et à la providence, elles constituent une double intervention antithétique nécessaire à « la moralité de l'œuvre³⁸ ». Enfin, l'histoire d'amour n'est pas déconnectée du reste du fil narratif : le côté « pur et touchant³⁹ » de l'amour est primordial pour la construction du drame, qui contient la terreur mais aussi la pitié. Hugo insiste sur la nécessité de tous ces éléments, en multipliant les impératifs, les subjonctifs, et les tournures injonctives :

[...] il pensa encore [...] qu'il fallait peindre aussi et surtout deux cœurs qui s'aiment ; et qu'un couple chaste et dévoué, pur et touchant, placé au centre de l'œuvre et rayonnant à travers le drame entier, devait être l'âme de toute cette action.

Car c'est là, à notre avis, une condition suprême. Quel que soit le drame, qu'il contienne une légende, une histoire ou un poème, c'est bien ; mais qu'il contienne avant tout la nature et l'humanité. [...] Ayez la terreur, mais ayez la pitié. Sous ces griffes d'acier, sous ces pieds de pierre, faites broyer le cœur humain⁴⁰.

En montrant la nécessité de ces éléments, Hugo répond aux arguments des classiques selon lesquels aucun ordre ni aucune raison ne guiderait le travail du dramaturge ; il prétend ne pas déroger à la règle classique de l'unité et de la cohérence. Il va même plus loin en reprenant les deux termes aristotéliens que les critiques du camp classique se sont arrogés, terreur et pitié. Mais dans son feuilleton, Veillot caricature la position de Hugo en passant sous silence les liens logiques que le dramaturge tisse entre les divers éléments de la pièce. Il explique aussi que l'obscurité de la pièce viendrait de sa profusion d'éléments, tous récupérés par l'auteur dans différents genres, sans raison apparente :

³⁸ Victor HUGO, préface aux *Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 154.

³⁹ *Id.*, p. 49.

⁴⁰ *Ibid.*

[...] il ramasse je ne sais quelles vieilles ferrailles, débris méprisés de l'esthétique allemande ; il va quérir dans les dictionnaires tous les mots qui peuvent faire du bruit ; il met en réquisition tout ce que les journalistes du dernier degré font grouiller d'idées creuses, il empile le tout au fond d'un sac, et puis, à deux mains, les muscles tendus, le front en nage, il remue comme un forcené ce mélange stérile, en nous criant que c'est une théorie dramatique, et peut-être qu'il le croit⁴¹ !

Dans ce portrait, Hugo n'est pas un auteur digne, sérieux et raisonnable, mais un fou furieux se livrant à de viles opérations de chiffonnier et de glaneur, s'abaissant à ramasser la plus indigne partie de ce que produit l'humanité (« vieilles ferrailles », « débris », « journalistes du dernier degré », « mélange stérile »). Comme le montre Antoine Compagnon, cette image du chiffonnier n'est pas négative pour des auteurs comme Hugo, Gautier ou Baudelaire : « figure omniprésente de la vie parisienne du XIX^e siècle⁴² », il devient un « factotum de la modernité⁴³ » pour une partie des artistes contemporains. Au contraire, Veillot n'est pas passionné par ce qu'il considère comme des détritits ; la pièce de Hugo serait parsemée d'« idées creuses », *topos* de la critique anti-hugolienne selon lequel le dramaturge ne saurait pas penser⁴⁴. En fait, ce qui dérange le critique, c'est peut-être moins la prétendue confusion de la pièce que le mélange des genres qu'il repère mais qu'il ne comprend pas, la caricaturant par l'image triviale du sac remué⁴⁵.

⁴¹ Louis VEUILLOT, *L'Univers*, 16 avril 1843.

⁴² Antoine COMPAGNON, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017, p. 12.

⁴³ *Id.*, p. 9. Antoine Compagnon surnomme Hugo le « grand chiffonnier de la littérature » (contrairement à Veillot, cette image est positive et désigne notamment la modernité des *Misérables*, pensé comme un « roman du recyclage », *Id.*, p. 28).

⁴⁴ On trouve par exemple cette idée d'une pensée sans rigueur et sans fond dans certains propos de Gide sur Hugo. Voir sur ce point la thèse de Jordi BRAHAMCHA-MARIN, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, thèse de doctorat sous la direction de Franck LAURENT, Le Mans Université, soutenue le 30 novembre 2018, p. 590.

⁴⁵ Pour les ennemis de Hugo, cette théorie date de la préface de *Cromwell* en 1827 alors que les historiens du théâtre, comme Florence Naugrette, ont montré la présence de ces éléments composites bien avant les années 1830.

UN OUTRAGE À LA BIENSÉANCE ?

Ce prétendu pot-pourri dérange Veillot car il serait composé d'éléments empruntés à des genres bas et indignes. D'où le deuxième reproche récurrent dans le dossier de presse : le non-respect de la bienséance, directement lié à l'immoralité de la pièce. C'est ce sur quoi insiste Veillot dans son feuilleton du 16 avril 1843 où il file la métaphore du fourre-tout hugolien ; les personnages constitueraient un « fouillis de bandits, de bâtards, d'empoisonneurs, de fraticides, de suicides et de parricides⁴⁶ ». Face à la régularité, à la bienséance et à la moralité d'une œuvre classique, *Les Burgraves* apparaissent comme un « enfant difforme, un monstre rampant et hurlant⁴⁷ ». Veillot raille l'auteur qui dans sa préface tente de se justifier en prétendant avoir écrit une œuvre morale : pour le critique, Hugo ne fait qu'essayer de sauver ses personnages, ce qui serait peine perdue, tant ces derniers seraient des monstres d'immoralité. C'est avec ironie que Veillot cite (en italiques dans le texte) et commente un extrait de la préface :

On vous présente *la grande échelle de la dégradation morale des races qui devrait être éternellement devant vos yeux*, et on vous l'explique. On vous fait voir au sommet, un bandit vénérable et centenaire, qui n'ayant été qu'impudique, jaloux, fraticide, voleur de grand chemin et excommunié, n'est point dégradé du tout ; c'est l'homme intègre, bien plus, c'est l'homme *auguste*. Après lui vient son fils, un Nemrod, qui semble n'avoir assassiné personne, qui n'a écumé les routes que pendant un demi-siècle, qui ne parle tout au plus que de pendre l'empereur, et qui n'insiste pas : il n'est pas excommunié, il commence à descendre, il n'est que *grand*⁴⁸.

C'est une manière pour les détracteurs du romantisme d'insister sur son prétendu caractère terroriste et destructeur. Voir l'article de Florence NAUGRETTE, « La périodisation du romantisme théâtral », *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, sous la direction de Roxane MARTIN et Marina NORDERA, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 145-154.

⁴⁶ Louis VEUILLOT, *L'Univers*, 16 avril 1843.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

Les personnages des *Burgraves* concentreraient tous les vices et toutes les tares. Dans *Les Burgraves devant arbitre ou les suites d'une trilogie*, pamphlet contre la pièce de Hugo publié en 1843, Sylvius Adam rapproche l'empereur Barberousse pardonnant à son frère Job, fratricide, du personnage de Robert Macaire, incarné par Frédérick Lemaître dans *L'Auberge des Adrets* en 1823 puis dans *Robert Macaire* en 1835. Barberousse serait « très disposé au pardon, et non moins indulgent pour Fosto-Job que Robert Macaire pour son ami Bertrand, à peu près dans les mêmes circonstances⁴⁹. » Comme le montre Marion Lemaire dans son étude sur Robert Macaire, il est considéré par les critiques de l'époque comme le parangon du personnage de mélodrame⁵⁰ et, au début des années 1840, associé à Victor Hugo pour deux raisons. D'abord, Frédérick Lemaître, acteur du Boulevard, a la « mainmise⁵¹ » sur le personnage et est aussi l'acteur fétiche de Hugo, celui qu'il imaginait dans le rôle de *Ruy Blas*. Ensuite, Robert Macaire est un personnage de bandit sans scrupule, ce qui permet aux critiques d'établir facilement un parallèle entre son immoralité et celle des autres personnages de Hugo. Comme le bandit de mélodrame, Barberousse n'aurait pas de grande qualité morale dans le sens où il pardonnerait facilement : Job a tenté de le tuer et a vendu la femme qu'il aimait, mais il suffit de quelques répliques pour que la famille soit réconciliée. Le pardon de Barberousse ne serait pas synonyme de la clémence de Cinna ; au contraire, il prouverait la faiblesse morale et le goût du vice.

Le parallèle avec Robert Macaire se retrouve dans *Le Constitutionnel* du 29 mars 1843 où le journal s'indigne de l'attitude de Victor Hugo qui ne prendrait pas au sérieux les sifflets et les critiques contre sa pièce. Cette fois-ci, c'est l'auteur lui-même qui est comparé à Robert Macaire, qui désigne en fait

⁴⁹ Sylvius ADAM, *Les Burgraves devant arbitre ou les suites d'une trilogie*, Paris, Breton, 1843, p. 2.

⁵⁰ Marion LEMAIRE, *Robert Macaire : la construction d'un mythe. Du personnage théâtral au type social. 1823-1848*, Paris, Honoré Champion, 2018.

⁵¹ *Id.*, p. 147.

davantage l'acteur Frédérick Lemaître que le personnage éponyme⁵² :

L'attention du public persiste à entourer les travaux des *Burgraves* à grand renfort de rires, de sarcasmes et de blâme. L'auteur, qui s'en réjouit, nous rappelle l'assurance d'un acteur bien connu ; sifflé par toute la salle, il s'inclinait devant le public et le remerciait du bienveillant accueil qu'il daignait lui faire. Le contentement de M. Victor Hugo est une contrefaçon de Robert Macaire⁵³.

Comme Veillot s'indigne face à Hugo qui dans sa préface ne reconnaît pas l'immoralité de sa pièce mais cherche à la justifier, le journaliste du *Constitutionnel* condamne l'attitude du dramaturge qui n'accepte pas ses torts et salue le scandale. Comme Robert Macaire, ou plutôt comme Frédérick Lemaître devenu bandit à force de le jouer⁵⁴, il choquerait et se moquerait de tout.

UNE PIÈCE INVRAISEMBLABLE ?

D'après les critiques, cet affront fait à la raison et à la bienséance entraînerait irrémédiablement l'invraisemblance de la pièce. La comparant à un « fouillis », ils estiment qu'elle multiplie les contradictions, les imprécisions et les éléments auxquels aucun spectateur sensé ne pourrait croire. Pour Antoine Jay, c'est l'absence de raison qui condamnerait le drame et toutes les autres pièces de l'auteur (généralisation récurrente dans la presse) : « Cherchons d'abord la cause principale de ces défauts ! C'est, il faut bien le dire, le peu d'influence du bon sens sur les conceptions dramatiques de M. Victor Hugo⁵⁵. » La formule « bon sens » renvoie à cette école de la raison, de la logique et du

⁵² Dans l'imaginaire de l'époque, l'acteur est devenu son personnage. Voir Marion LEMAIRE, *op. cit.*

⁵³ *Le Constitutionnel*, 29 mars 1843.

⁵⁴ Sur la superposition qui s'opère entre l'acteur et le héros qu'il incarne, voir *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, sous la direction d'Olivier BARA, Mireille LOSCO-LENA et Anne PELLOIS, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014.

⁵⁵ *Le Constitutionnel*, 23 avril 1843.

bon goût que les néoclassiques ont voulu opposer à Hugo⁵⁶. Jay s'en sert pour montrer dans la suite de l'article combien l'absence de raison et de modération conduirait à l'in vraisemblance, par exemple à la scène 6 de la deuxième partie. Il interroge d'abord la révélation du nom de Barberousse : « Peut-on raisonnablement présumer [...] que ce *Barberousse* vienne, déguisé en mendiant, demander l'hospitalité aux gens qu'il a poursuivis avec une cruauté si peu chrétienne, et que, sans appui, sans escorte, il soit assez imprudent pour se découvrir à ses victimes et leur dire : c'est moi qui suis *Barberousse*⁵⁷ ? » Ensuite, la tirade de Magnus qui appelle aux armes face au vieillard lui paraît invraisemblable à cause du style exagéré de Victor Hugo :

Car, en vérité, pourquoi cet appel aux armes, pourquoi ces mangonneaux, pourquoi envoyer tant de milliers de soldats aux ravins et sur les créneaux ? Ne dirait-on pas que des armées formidables assiègent le burg et se préparent à monter à l'assaut, tandis qu'il ne s'agit que d'un pauvre vieillard, âgé de quatre-vingt-quinze ou seize ans, qui est venu, sans armes, se mettre, comme un imbécile, à la merci de ses plus cruels ennemis ? Je demande au lecteur si cela ne répugne pas au sens commun⁵⁸.

Selon Jay, le comportement de Magnus n'est pas motivé : il en ferait trop ; surtout contre un vieil homme inoffensif.

Mais le comble de l'in vraisemblance se trouve selon le critique dans la scène suivante, lorsque Job se met à genoux devant Barberousse et ordonne à tous ses hommes de faire de même. D'après Antoine Jay, jamais un grand seigneur ne s'agenouillerait, et les raisons invoquées par Job dans sa tirade pour justifier son geste ne suivraient aucune logique valable :

Les bandits obéissant se mettent à genoux comme Job, et jettent leurs épées. On croirait que c'est là le dernier effort de la déraison. Point du tout ; le poète ne s'arrête pas en si beau chemin. Job, toujours à genoux, s'adresse à la compagnie, et lui dit :

« Toujours barons et serfs, *fronts casqués et pieds nus,*

⁵⁶ Sur ce point, voir le chapitre II de notre 1^e partie, p. 100.

⁵⁷ *Le Constitutionnel*, 23 avril 1843.

⁵⁸ *Ibid.*

Chasseurs et laboureurs ont échangé des *haines*,
Les *montagnes* toujours ont fait la guerre *aux plaines* ;
Vous le savez. Pourtant, j'en conviens sans *effort*,
Les barons ont mal fait – les *montagnes ont tort*. »

C'est parce que les montagnes ont tort que Job se fait mettre au cou un collier de fer ; les autres Burgraves se laissent aussi enchaîner, et Barberousse, sans montrer le moindre étonnement, envoie tout le monde en prison ; ces Titans-là étaient de bons enfants⁵⁹.

La reprise ironique « C'est parce que les montagnes ont tort » pour expliquer l'attitude de Job illustre la « déraison » que dénonce le journaliste.

Dans l'ensemble du dossier de presse, les éléments du drame sélectionnés par les critiques comme preuves de l'in vraisemblance de la pièce sont souvent les mêmes. La scène commentée par Jay est critiquée également par Pierre Ledru dans son pamphlet *Réflexions d'un anti-trilogiste sur « Les Burgraves »* :

[...] chez quelles peuplades exotiques ou autochtones, a-t-on jamais rendu de tels honneurs aux mendiants couverts de guenilles ? où diable a-t-on jamais vu, je le demande, les grands de la terre, – des souverains, – des princes, – des barons, se courber avec respect devant le premier vagabond venu, – un habitué de la Cour d'assises, – un échappé du bagne, peut-être, – et l'appeler *seigneur*, en lui serrant la main, le tout sans même l'avoir invité à exhiber son passeport ? – Cela, vous l'avouerez, offense le sens commun [...] ⁶⁰.

Les questions rhétoriques successives dénoncent l'in vraisemblance de la scène à laquelle Ledru ne croit pas. Comme dans l'article de Jay, on retrouve l'expression « sens commun », qui établit un lien de causalité entre l'absence de raison et l'in vraisemblance. Mais les propos de Ledru accusent surtout Hugo de déstabiliser l'ordre social ; les puissants s'agenouillent devant les misérables alors que la convenance sociale supposerait l'inverse. Les critiques opposées à Hugo

⁵⁹ *Ibid.* Les italiques sont de Jay.

⁶⁰ Pierre LEDRU, *Réflexions d'un anti-trilogiste sur « Les Burgraves »*, Paris, Garnier Frères, 1843, p. 9.

disent donc qu'ils ne croient pas à cette scène à cause de son invraisemblance interne, mais ils accusent surtout cette scène parce qu'elle ne correspondrait pas à leur système de valeurs. Les arguments esthétiques contre la pièce de Hugo se mêlent à des problématiques sociales et politiques : faire du mendiant le héros rendrait l'œuvre contraire à la raison pour des critiques qui jugent la pièce à partir de valeurs sociales bien précises, celles qui catégorisent très clairement les individus dans telle ou telle strate sociale et ne laissent pas de place à l'inversion. Au contraire, Hugo cultive l'ambiguïté de ces personnages. Ruy Blas valet peut devenir roi pendant quelques années ; Barberousse empereur peut finir par mendier ; Jean Valjean, « vagabond » « échappé du bagne », peut ne pas « exhiber son passeport » pour éviter d'être catégorisé par la société et enfin devenir un homme vertueux.

Autre argument pour reprocher à la pièce son invraisemblance, la vieillesse des personnages. Le grand âge ne serait pas du tout synonyme de grandeur ou de dignité : dans l'article de Jay du 23 avril, l'adjectif « pauvre » devant « vieillard » affaiblit le personnage de l'empereur et les burgraves deviennent des hommes ridicules. Un autre ressort des critiques pour ôter toute vraisemblance à ces personnages âgés consiste à remettre en doute leur réalité, la vieillesse ne pouvant coïncider avec leurs conditions qui exigeraient encore maintien, force et vigueur. Un roi ne pourrait avoir quatre-vingt-dix ans et régner encore avec efficacité, de même qu'une esclave ne pourrait être aussi alerte à un tel âge. Jay, dans son article du 11 avril, ne veut pas croire à la vieille Guanhumara esclave : « On n'a jamais traité en Allemagne les vieilles femmes, surtout lorsqu'elles avaient passé quatre-vingt-dix ans, d'une manière aussi cruelle que M. Victor Hugo veut nous le faire croire. On brûlait volontiers, à une certaine époque, les jeunes ou vieilles sorcières ; mais on ne les laissait point vaguer dans le pays avec un collier de fer au cou et des chaînes à leurs pieds nus⁶¹. » Jay reprend l'argument selon lequel Guanhumara est avant tout une sorcière – argument récurrent dans les journaux car il permet d'associer le personnage au mélodrame ou à la féerie, genres qui seraient indignes du théâtre officiel de la Comédie-Française – mais cette fois-ci en lui accordant du crédit, pour mieux accuser ensuite

⁶¹ *Le Constitutionnel*, 11 avril 1843.

l'in vraisemblance du personnage. Si Guanhumara est une sorcière, elle devrait selon lui être pendue ; en la laissant vivre, Hugo se montrerait pire que son personnage puisqu'il lui infligerait le sort d'une esclave. Il commettrait donc un double outrage : d'une part il oserait représenter une sorcière et d'autre part, il la maltraiterait en lui faisant porter des chaînes malgré ses quatre-vingt-dix ans. Jay, en cherchant à provoquer la pitié du lecteur pour cette femme, dresse ainsi un portrait immoral de l'auteur.

C'est aussi la vraisemblance historique que Hugo oublierait en rendant Guanhumara esclave. L'idée selon laquelle Hugo ne saurait pas respecter l'histoire est un poncif de la critique anti-hugolienne⁶². Jay, qui prétend savoir ce qui se faisait en « Allemagne » « à une certaine époque », refuse de croire à la représentation de l'esclavage dans *Les Burgraves*. À la fin de la première scène, on lit : « *Elle [Guanhumara] se retire au fond du théâtre et monte les degrés du promenoir. Entre par la galerie à droite une troupe d'esclaves enchaînés, quelques-uns ferrés deux à deux, et portant à la main des instruments de travail, pioches, pics, marteaux, etc.*⁶³. » Cette didascalie attire les foudres d'Antoine Jay :

M. Victor Hugo, dans cette note explicative, décrit plutôt un bagne peuplé de criminels qu'un château du moyen âge. L'auteur, qui se donne souvent des airs d'archéologue, n'a pas la moindre connaissance des mœurs de cette époque. Les prisonniers que faisaient dans leurs excursions les misérables bandits qu'il nomme « *les Titans du Rhin* » n'étaient certainement pas traités comme des forçats ; on ne les ferrait pas deux à deux, au moins en Europe ; c'est là une invention moderne. Ces prisonniers, devenus esclaves, travaillaient pour leurs maîtres, mais les progrès de la religion chrétienne avaient singulièrement adouci les rigueurs de l'esclavage. [...]
M. Victor Hugo a cru faire merveille en étalant sur le théâtre français cette scène de bagne ; j'en rougis pour le Théâtre-

⁶² Voir par exemple les analyses d'Anne UBERSFELD dans *Le Roi et le Bouffon*, éd. cit., du dossier de presse de *Marion Delorme* (p. 73 et suivantes), de *Marie Tudor* (p. 270) et de *Ruy Blas* (p. 401 et suivantes).

⁶³ Victor HUGO, *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 166.

Français, et je maintiens que l'auteur a calomnié *la vieille Allemagne*⁶⁴.

D'après lui, Hugo n'aurait aucune connaissance précise sur l'Allemagne du XIII^e siècle – en témoigne la formule ironique « des airs d'archéologue ». En ne respectant pas l'histoire, il représenterait une scène de bain plus qu'une scène médiévale et donnerait une représentation faussée de l'esclavage au XIII^e siècle : Hugo, par le recours aux chaînes et aux haillons, insiste sur l'inhumanité de cette condition, tandis que Jay aurait préféré qu'il montre les progrès de la civilisation et de la « vieille Allemagne ». Sur les croquis des costumes de 1843 par Louis Boulanger apparaissent la chaîne des esclaves qui dérange tant Jay et les vêtements déchirés et ternes qui contrastent avec les tissus précieux et colorés des jeunes burgraves. Le contraste des costumes met l'accent sur les différences sociales entre les personnages, mais cette cohérence de la mise en scène est écartée par Jay qui se concentre sur la vraisemblance historique de la représentation.

⁶⁴ *Le Constitutionnel*, 11 avril 1843.



Costume de trois étudiants⁶⁵



Jossius et Perez⁶⁶

Ce qui dérange Jay, c'est que Hugo révèle les problèmes d'une société que les critiques ne voient pas ou ne veulent pas voir : il donne la parole aux esclaves, aux bandits et aux sorcières alors qu'ils n'auraient pas droit de cité au théâtre officiel de la Comédie-Française. C'est bien le lieu du spectacle qui fait aussi scandale ; la scène du Français ne pourrait accueillir une représentation aussi affligeante de l'Allemagne médiévale.

Cette réticence face à la représentation de la misère peut s'expliquer par le contexte politique et social du milieu du XIX^e siècle. D'une part, des penseurs réfléchissent à la notion de souveraineté, et plus particulièrement à celle du peuple⁶⁷ ; d'autre

⁶⁵ Costume de trois étudiants, Louis BOULANGER (costumier), Victor Hugo (auteur) (Maquette plane de costume), cote MC.BURG.1843(17), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, disponible à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014866&p=10> (consulté le 13 juillet 2021).

⁶⁶ Jossius et Perez, Louis BOULANGER (costumier), Victor Hugo (auteur) (Maquette plane de costume), cote MC.BURG.1843(18), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, disponible à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014867&p=10> (consulté le 13 juillet 2021).

⁶⁷ Sur ce point, voir notamment Franck LAURENT, *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à l'exil*, éd. cit., et plus particulièrement le chapitre V, « L'espace du peuple », p. 131-175.

part, certains comme Sismondi, Lemontey, Villermé ou Buret (qui, chacun à leur manière, influenceront la pensée de Marx) s'interrogent face à la montée du paupérisme urbain et accusent les conditions de travail des salariés en comparant leur sort à ceux des esclaves⁶⁸. Selon François Vatin⁶⁹, Hugo ne peut ignorer ces travaux, notamment ceux d'Eugène Buret qui est primé en 1841 par l'Académie des Sciences morales et politiques pour son essai *De la misère des classes laborieuses en France et en Angleterre*. Il considère que le salariat rend le travailleur « exploitable à merci comme l'était la gent corvéable et taillable de la société féodale⁷⁰ » et que la société doit sortir de cet esclavage moderne comme elle a su mettre fin à la féodalité médiévale. C'est en partie le processus politique à l'œuvre dans *Les Burgraves* : le premier geste de Barberousse redevenu empereur est de faire libérer les esclaves. Mais ce n'est qu'un début d'émancipation des classes pauvres. Comme l'a montré Claude Millet⁷¹, Guanhumara, l'autre figure de la misère, meurt dans l'indifférence la plus complète. Même si, dans *Les Burgraves*, l'émancipation du peuple hugolien n'en est qu'à son premier pas

⁶⁸ Voir par exemple Jean de SISMONDI, *Nouveaux principes d'économie politique, ou de la richesse dans ses rapports avec la population*, Paris, Delaunay, 1819 ; Pierre-Édouard LEMONTEY, « Influence morale de la division du travail, considérée sous le rapport de la conservation du gouvernement et de la stabilité des institutions sociales », *Raison, folie, petit cours de morale mis à la portée des vieux enfants*, reproduit in LEMONTEY, *Œuvres*, Paris, Sautet, 1829, t. 1, p. 197-198 ; Louis-René VILLERMÉ, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers dans les fabriques de coton, de laine et de soie*, Paris, Jules Renouard et Cie, 1841.

⁶⁹ François VATIN, « Romantisme économique et philosophie de la misère en France dans les années 1820-1840 », *Romantisme*, 2006, n° 133, *Économie, économistes*, p. 35-47. Voir aussi « Le travail, la servitude et la vie. Avant Marx et Polanyi, Eugène », *Revue du MAUSS*, La Découverte, 2001/2, n° 18, p. 237-280.

⁷⁰ Eugène BURET, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France ; de la nature de la misère, de son existence, de ses effets, de ses causes, et de l'insuffisance des remèdes qu'on lui a opposés jusqu'ici ; avec l'indication des moyens propres à en affranchir les sociétés*, [1840], 2 tomes, Paris, EDHIS, 1979, p. 43.

⁷¹ Claude MILLET, « *Les Burgraves* ou comment régler le sort d'une sorcière (et de la misère par la même occasion) », communication au Groupe Hugo du 16 octobre 2009, disponible sur le site www.groupugo.div.jussieu.fr, reproduit dans *Raconter d'autres partages. Mélanges offerts à Nicole Jacques Lefèvre*, sous la direction de Christophe Martin, Paris, ENS Éditions, 2017.

et ne s'est pas encore constitué en « peuple-océan », la représentation de l'esclavage pourrait faire écho aux débats socio-économiques des années 1840 ; pour mettre fin à la misère des classes laborieuses, il faudrait, d'après le drame de Hugo, une ligne politique forte, à la hauteur de l'empereur Barberousse. Mais cette dimension de l'œuvre a suscité peu de réactions dans la presse en 1843 et, à part l'article d'Antoine Jay qui conteste cette représentation de l'esclavage, la portée sociale de la pièce a peu intéressé les critiques. Pour la plupart, les esclaves enchaînés font partie d'un folklore médiéval nécessaire à la couleur locale du drame⁷².

Une autre stratégie pour accuser l'in vraisemblance historique de Hugo est de révéler ses sources de travail. Pour les critiques, elles ne constitueraient pas des documents de travail dignes d'un historien du XIII^e siècle et prouveraient que Hugo se serait livré à un simple travail de compilateur et de bibliothécaire. Heinrich Heine, dans son article de *La Gazette universelle d'Augsbourg*, dénonce les « prétentions historiques » de Victor Hugo qui puiserait tout son savoir dans le manuel de Schreiber à l'usage des voyageurs sur les bords du Rhin⁷³. Pour Heine, il est impossible d'« avaler la desserte de la cuisine romantique d'Allemagne [...] »⁷⁴ des *Burgraves*. Comme le montre Kortländer Bernd et Hans T. Siepe dans leur article intitulé « Heinrich Heine poète allemand et écrivain français⁷⁵ », la

⁷² Au XIX^e siècle, le Moyen Âge a un double visage dans l'imaginaire culturel et artistique : d'une part il correspondrait à une époque aux mœurs primitives ; d'autre part il renverrait à un âge d'or de la poésie et de l'harmonie sociale et politique. Sur cette ambiguïté, voir notamment *Le Moyen Âge des romantiques*, Isabelle DURAND-LE GUERN, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011 et *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle : représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, sous la direction de Simone BERNARD-GRIFFITHS, Pierre GLAUDES et Bertrand VIBERT, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006.

⁷³ Pour Alois SCHREIBER, voir *Manuel du voyageur sur les bords du Rhin*, Paris, Audin, 1836.

⁷⁴ Heinrich HEINE, *La Gazette universelle d'Augsbourg*, 20 mars 1843, repris dans *Lutetia. Correspondances sur la politique, l'art et la vie du peuple*, Traduction, annotation et postface par Marie-Ange MAILLET, Bibliothèque franco-allemande, Paris, Le Cerf, 2011, p. 302.

⁷⁵ Kortländer BERND, et Hans T. SIEPE. « Heinrich Heine poète allemand et écrivain français », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 105, n° 4, 2005, p. 913-928.

position d'Heine vis-à-vis du romantisme français est ambiguë. Exilé volontairement à Paris, il est vu par ses contemporains comme un esprit français tout autant qu'allemand. Alors qu'il est l'auteur de *Loreley*, poème majeur pour le romantisme du Rhin, il critique le cliché romantique français portant sur la littérature allemande, ce qui pourrait expliquer sa prise de position véhémement contre la pièce de Hugo qui véhiculerait des clichés sur le romantisme allemand – réduit à un simple exotisme – et qui subirait l'influence du livre de M^{me} de Staël, *De l'Allemagne*, contre lequel Heine s'insurge.

Cette attention portée aux sources de travail de Hugo constitue le principal thème des articles portant sur la pièce pendant près d'un siècle. Pour ceux qui croient à la chute des *Burgraves*, ce genre d'étude prouverait l'in vraisemblance historique de la pièce, qui constituerait d'après eux une des raisons principales de son prétendu échec. En 1909, dans un article intitulé « La légende et l'histoire de Frédéric Barberousse dans *Les Burgraves* de Victor Hugo », Joseph Vianey estime que les sources utilisées par l'auteur ne permettraient pas de fournir une reproduction fidèle de l'Allemagne médiévale à cause de leur nature : Hugo s'appuierait soit sur de simples manuels d'histoire perpétrant des légendes plus que des vérités – comme l'*Histoire d'Allemagne* de Pfister, *L'Histoire des Allemands* de Schmidt ou *Le nouvel Abrégé chronique de l'histoire et du droit public en Allemagne* par Pfeffel – soit sur des œuvres littéraires empreintes de romantisme et de clichés sur l'Allemagne – comme *Ivanhoé* de Scott, *Colomba* de Mérimée, *Mahomet* et *Sémiramis* de Voltaire : « L'on ne s'étonnera donc pas que, puisé à ces sources-là, il [le drame] ait une couleur si étonnamment romantique, ni que le public de 1843, las du romantisme, ait accueilli avec froideur une œuvre où il reconnaissait tant de thèmes usés⁷⁶. »

⁷⁶ Joseph VIANEY, « La légende et l'histoire de Frédéric Barberousse dans *Les Burgraves* de Victor Hugo », *Mémoires de la section des lettres*, Académie des sciences et lettres de Montpellier, Imprimerie Générale du Midi, 1909, 2^e série, t. V, p. 53.

« RIEN QU'UN PAUVRE MÉLODRAME⁷⁷ »

Si, aux yeux de nombreux critiques, Hugo ne sait pas se montrer digne du classicisme dans *Les Burgraves*, c'est qu'il produirait une œuvre inférieure au rang littéraire auquel il prétend : son drame, indigne d'être jouée à la Comédie-Française, ne constituerait qu'un pauvre mélodrame. Ce genre, bien qu'il attire les foules au XIX^e siècle, a été longtemps méprisé par les critiques, mais aussi par les chercheurs ; depuis la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, le renouveau des études théâtrales a permis de mettre au jour les mécanismes du genre et de comprendre le rejet dont il a été victime. D'après Jean-Marie Thomasseau, dont les analyses ont révolutionné l'approche du genre, le mélodrame a été victime d'un mépris dû à plusieurs malentendus : il est associé à l'idée de théâtre populaire ; la critique littéraire le dénigre à cause des effets scéniques qui prennent le pas sur le texte ; l'histoire littéraire ne s'intéresse qu'aux chefs-d'œuvre et aux grands auteurs qui occupent le devant de la scène, tandis que le mélodrame est une forme de l'ombre ; enfin, des auteurs comme Hugo ou Dumas, par dignité littéraire, refusent d'avouer l'influence du mélodrame⁷⁸. Cette dette est pourtant incontestable, ce qui rend l'étude du genre nécessaire si l'on veut comprendre pleinement l'histoire théâtrale du XIX^e siècle et plus particulièrement du romantisme comme le souligne Jean-Marie Thomasseau :

La poétique éclatée et informulée du mélodrame romantique, en n'étant pas aussi strictement codifiée que celle du mélo classique rend difficiles les classifications rigoureuses. Ce sont des critères « littéraires » qui seuls permettent de distinguer entre drame et mélodrame ; mais d'un point de vue strictement théâtral, il est indubitable que les drames de Hugo et de Dumas

⁷⁷ Sylvius ADAM, *Les Burgraves devant arbitre ou les suites d'une trilogie*, Paris, A.-J. Breton, 1843, p. 2.

⁷⁸ Si, dans la préface de *Ruy Blas*, Hugo reconnaît le besoin du mélodrame pour le public, il ne qualifie pas moins le genre de « vulgaire et inférieur », par rapport à la tragédie et à la comédie qui seraient « illustres et supérieurs ». *Œuvres complètes, Théâtre II*, éd. cit., p. 3.

ont partie liée avec l'esthétique de Dennery, de Ducange ou d'Anicet-Bourgeois⁷⁹.

Par ailleurs, Roxane Martin, dans son étude sur *L'Émergence de la notion de mise en scène*, a montré comment le genre « a inventé un langage dramatique qui crée l'émotion par le relais de la parole, du geste, de la mimique, et du son⁸⁰ », autant d'éléments de représentation qui n'ont pas droit de cité sur la scène officielle de la Comédie-Française au XIX^e siècle. C'est ainsi que le mélodrame a influencé sans nul doute le théâtre de Hugo : Anne Ubersfeld l'a montré dans *Le Roi et le Bouffon* en étudiant par exemple le schéma dramatique de *Lucrèce Borgia* ; Oliver Bara a analysé les emprunts de Hugo au langage et au code mélodramatiques et Florence Naugrette a mis en avant l'esthétique de la pantomime dans le théâtre hugolien⁸¹. Mais ces études insistent aussi sur la subversion du mélodrame à laquelle se livre Hugo : au consensus social du mélodrame, il oppose un monde opaque ; au manichéisme des caractères, des personnages ambigus et divisés ; au langage immédiat du mélodrame, un « poème funèbre » et « une élévation tragique de la parole⁸² ».

Ce qui gêne ses contemporains, c'est donc que Hugo brouille la hiérarchisation des genres dramatiques. Selon Florence Naugrette, le drame romantique introduit un désordre dans la classification des salles de théâtre au XIX^e siècle – à chacune correspondrait un genre précis⁸³. La lutte contre le romantisme théâtral va donc faire de l'argument de l'invasion un de ses fers de lance : la Comédie-Française, réputée classique, serait prise d'assaut par le drame romantique qui, tel un imposteur, entraînerait avec lui toute la lie des scènes secondaires. Assimilé au

⁷⁹ Jean-Marie THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 81.

⁸⁰ Roxane MARTIN, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 62.

⁸¹ Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon*, éd. cit. ; Olivier BARA, « Langues des drames de Hugo en prose et langues du mélodrame », *Victor Hugo et la langue*, éd. cit., p. 409-427 ; Florence NAUGRETTE, « Pantomime et tableau », *Victor Hugo et la langue*, éd. cit., p. 429-450.

⁸² Olivier BARA, article cité, p. 17.

⁸³ Florence NAUGRETTE, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, 2011/1, n° 255, p. 14.

mélodrame, le romantisme théâtral ne serait bon que pour la scène des Boulevards tandis que la Comédie-Française resterait le lieu réservé à la tragédie classique. Les accusations d'invraisemblance, d'absence de raison ou de naturel ne sont donc pas des critiques esthétiques fondées mais des prétextes pour refuser le drame romantique : elles cachent en fait le mépris pour un genre théâtral qui subvertit « un code moral donné⁸⁴ ». Les dérives par rapport à cette norme seraient acceptables sur les théâtres du Boulevard, mais pas sur la scène officielle.

Sans surprise, on retrouve le rapprochement négatif entre drame et mélodrame dans le discours des critiques contre *Les Burgraves*. Pierre Ledru, dans son pamphlet contre la pièce, concède qu'on puisse aimer le mélodrame et les féeries avec lesquels le drame de Hugo a des affinités mais à condition de se rendre à l'Ambigu-Comique ou à la Porte Saint-Martin. La représentation du réel obéirait à un ordre précis qu'il ne faudrait pas subvertir : le sérieux du réel serait montré sur la scène de la Comédie-Française tandis que la bassesse morale, le grotesque et les passions exagérées seraient l'apanage des théâtres secondaires. Pour Ledru, le désordre détruirait l'art : « Chaque chose doit rester à sa place, et ce que j'applaudirais sur le boulevard, je le sifflerais au Palais-Royal⁸⁵. »

Une des stratégies des critiques pour assimiler *Les Burgraves* à ce qu'ils considèrent comme un sous-genre consiste à qualifier la pièce de « mélodrame » et à lui refuser l'appellation de « drame ». Dans la lettre qu'il envoie au *Constitutionnel* qui la publie, G. Vidal s'étonne du nom de « trilogie » donné par Hugo, terme qui renvoie la pièce à un genre beaucoup plus digne – le théâtre antique – que celui auquel elle appartiendrait en réalité : « Le nouveau mélodrame, surnommé je ne sais pourquoi trilogie, était mortellement ennuyeux⁸⁶. » Outre l'appellation, c'est tout le monde du mélodrame – théâtres, auteurs, acteurs, traits esthétiques – qui est convoqué pour le

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Pierre LEDRU, *op. cit.*, p. 15. Les mêmes arguments valaient contre *Chatterton* de Vigny : Kitty Bell tombant dans l'escalier était une acrobatie jugée digne de M^{me} Saqui, mais pas de la Comédie-Française. Voir Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Points, 2001, p. 96.

⁸⁶ *Le Constitutionnel*, 11 mars 1843.

comparer aux *Burgraves*. Le 12 mars, *Le Constitutionnel* parle de la pièce comme d'un « mélodrame, qui ne vaut pas ceux de M. Pixérécourt⁸⁷ ». Hugo ne serait pas même capable d'écrire une pièce de théâtre relevant d'un genre estimé mineur. On renvoie sa pièce à des lieux théâtraux distincts de la dignité de la Comédie-Française, comme le fait Louis Veillot avec ironie dans *L'Univers* : « Vous seriez fins, en outre, si vous n'aviez tant vu jouer de chefs d'œuvre à l'Ambigu⁸⁸. » Le terme de « Boulevard » suffit à désigner par métonymie le genre du mélodrame et à l'enfermer dans un espace théâtral et social circonscrit, bien différent de celui de la Comédie-Française. Le 8 mars 1843, dans *Le Coureur des spectacles*, Charles Maurice dénonce par exemple l'utilisation des « méchants outils dérobés à l'atelier du Boulevard primitif⁸⁹ ».

Dans cette phrase se trouve une des attaques principales adressées au mélodrame : on lui reproche d'user de ficelles de fabrication et de reprendre toujours les mêmes thèmes. Les critiques accusent Hugo de puiser dans cette machine théâtrale bien huilée et d'en faire un système. Dans ce même article, Charles Maurice énumère ce qu'il appelle les « éléments phares » de Victor Hugo, les « méchants outils » dont il est question plus haut : sortilèges, fiole, caveaux, portes secrètes, cercueils⁹⁰. Nous retrouvons exactement la même liste – le procédé rhétorique de l'énumération permettant d'accabler la pièce – dans le compte rendu de la représentation du 7 mars fait par Eugène Briffault dans *Le Constitutionnel* du 9 mars :

Comme on le voit, les moyens et les ressorts dramatiques dont se sert M. Victor Hugo sont toujours les mêmes ; le mélodrame les a usés avant qu'il songeât à les employer. Dans *Les Burgraves*, nous retrouvons le pacte mortel de *Hernani*, les fioles de tous les drames, le poison de *Hernani*, de *Lucrece Borgia* et de *Ruy Blas*, les cercueils si connus et les pompes funèbres du drame moderne, la fantasmagorie et les masques du dénouement de *Hernani* ; les frais d'invention sont peu

⁸⁷ *Le Constitutionnel*, 12 mars 1843.

⁸⁸ *L'Univers*, 9 avril 1843.

⁸⁹ *Le Coureur des spectacles*, 8 mars 1843.

⁹⁰ *Ibid.*

considérables ; nous demandons aux esprits sérieux si le drame réel peut vivre avec de telles ressources⁹¹.

En expliquant la filiation entre le mélodrame et le drame de Hugo, Briffault nie l'originalité de ce dernier. Pourtant, les critiques ne cessent de faire du drame romantique un terroriste des lettres qui assassinerait la tragédie classique en février 1830 en imposant une esthétique nouvelle et en faisant table rase de toute la littérature antérieure. Ils caricaturent ainsi l'histoire littéraire puisqu'ils refusent de voir que la subversion du modèle théâtral classique commence bien avant le drame romantique, notamment avec les mélodrames du début du XIX^e siècle comme ceux de Pixérécourt. Cette simplification de l'histoire dramatique ne les empêche pas de convoquer (comme le fait Briffault ici) l'influence antérieure du mélodrame lorsque cela les arrange, quand ils peuvent en faire une preuve d'immoralité et d'infériorité artistique. La stratégie rhétorique de Briffault consiste ensuite à énumérer les traits mélodramatiques tout en liant chacun d'entre eux à un autre drame de Hugo. Cette généralisation à toutes ses œuvres et à tout « le drame moderne », permet de lier directement échec des *Burgraves* et fin du drame romantique. La pièce de 1843 condenserait tous les points inacceptables des pièces antérieures de Hugo. Dans la suite du paragraphe, Briffault compare les procédés mélodramatiques – tous désignés par des termes péjoratifs – aux traits classiques, refusant toute valeur littéraire aux premiers :

Ces fastueuses misères peuvent-elles remplacer les deux passions tragiques, la terreur et la pitié, qui ont des racines si profondes dans le cœur humain ? Cette majestueuse simplicité de la tragédie qui s'appuie sur la peinture des caractères et sur les situations qui jaillissent toutes des sentiments des personnages, n'a-t-elle pas plus de grandeur, de vérité et d'élévation que cet amas d'incidents horribles qui se heurtent dans les ténèbres ? À cette mesquine sorcellerie, à ces chétives incantations ne doit-on pas préférer cette sublime et inexorable fatalité du théâtre antique ? La fiole est-elle au-dessus de la coupe⁹² ?

⁹¹ *Le Constitutionnel*, 9 mars 1843.

⁹² *Ibid.*

La « sorcellerie », les « chétives incantations » et la « fiole » désignent Guanhumara sur qui se concentrent les principales critiques contre l'influence du mélodrame. Il serait indigne pour une actrice du Théâtre-Français de jouer une vieille femme, qui plus est esclave, accusée de sorcellerie, et le poignard à la main ; seule une actrice du Boulevard pourrait s'y abaisser – c'est justement M^{me} Mélingue, venue de l'Ambigu-Comique, qui obtient finalement le rôle après les tergiversations entre Hugo et l'administration du théâtre. Sa formation boulevardière lui attire les foudres de nombreux journalistes qui en tirent argument pour accuser la pièce de n'avoir rien à faire à la Comédie-Française : « En rentrant dans *Les Burgraves*, [M^{me} Mélingue] ne sort pas du mélodrame⁹³ », écrit *Le Constitutionnel* le 7 février. Avant même la première, les rumeurs vont donc bon train sur son rôle, tout de suite discrédité par des appellations dignes des héroïnes de Pixérécourt ; dans le même article, Guanhumara est désignée comme « l'empoisonneuse sexagénaire⁹⁴ ». Le 7 mars, elle est appelée « la vieille Sybille⁹⁵ ». Le 9 mars, dans *L'Univers*, Louis Veillot fait du poison son attribut, mais aussi celui de tout le drame romantique : « Pourquoi tient-elle dans ses mains la fiole et la contre-fiole, sans quoi il ne semble pas que M. Victor Hugo puisse faire un drame⁹⁶ ? » En réalité, Hugo n'insiste pas sur le fait que Guanhumara soit une sorcière. Le mot n'est présent qu'une seule fois et modalisé, dans la deuxième scène, lorsque les esclaves échangent les rumeurs sur son compte. Haquin s'exclame : « Je crois, sur ma parole / Que c'est une sorcière⁹⁷ ! ». Le caractère d'empoisonneuse est revendiqué par Guanhumara dans la quatrième scène face à Otbert : « J'allais, étudiant dans la nuit des forêts [...] / Les herbes, les poisons et les philtres suprêmes⁹⁸ » ; la fiole est présente dans la quatrième scène de la première partie, lorsque Guanhumara et Otbert concluent un pacte, dans la deuxième scène de la deuxième partie lorsque Régina chante sa guérison et enfin dans la dernière scène de la pièce pour le suicide de Guanhumara. Certes, la fiole, comme tous

⁹³ *Le Constitutionnel*, 7 mars 1843.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *L'Univers*, 9 avril 1843.

⁹⁷ *Les Burgraves*, éd. cit. p. 162.

⁹⁸ *Id.*, p. 181.

les objets chez Victor Hugo⁹⁹, a un fonctionnement dramatique et symbolique primordial, mais qui échappe aux critiques ; en mettant l'accent sur l'empoisonneuse, les critiques affaiblissent le désir de vengeance qui anime le personnage, ainsi que le conflit politique entre les jeunes et les vieux burgraves, et le retour de Barberousse. Pour eux, une histoire de poison digne d'un mélodrame serait incompatible avec la prétention politique du drame.

Au-delà de sa sorcellerie, c'est son grand âge que les critiques reprochent à Guanhumara, alors que les autres personnages masculins aussi âgés qu'elle ne provoquent pas les mêmes attaques. La vieillesse de Guanhumara, associée à sa sorcellerie, lui ôterait toute dignité et mettrait en doute la possibilité de sa représentation ; au contraire Job et Barberousse, par leurs rôles politiques, seraient des vieillards plus dignes et ne poseraient pas de problème pour être joués. La seule femme âgée de la pièce ne serait qu'une vieille sorcière grotesque de mélodrame¹⁰⁰, à tel point que M^{lle} Rachel, que Hugo veut pour incarner Guanhumara, aurait refusé le rôle, ne souhaitant pas se ridiculiser dans ce personnage de vieille femme qui concentrerait le grotesque que les critiques prétendent classiquement considérer comme inacceptable sur la scène du Français. En cela, ils ne se sont peut-être pas trompés puisque le grotesque de la pièce nous semble principalement reposer sur ce personnage. Mais si les critiques de 1843 ont été sensibles au grotesque, ils l'ont mal compris et l'ont rendu synonyme de vulgarité et de trivialité¹⁰¹ : ils n'ont pas saisi que le grotesque hugolien repose sur une dualité interne au personnage, qui est conscient de cette fissure ontologique. Par exemple, don Ruy Gomez est grotesque car il aime doña Sol et sait qu'à cause de son grand âge, il ne

⁹⁹ Voir les analyses de Florence NAUGRETTE dans sa thèse *La mise en scène du théâtre de Hugo de 1870 à 1993*, sous la direction d'Anne UBERSFELD, université de la Sorbonne Nouvelle, 1994. Sur le rôle des objets dans la dramaturgie de Victor Hugo, voir plus particulièrement les parties « Les accessoires d'un "rêve pileux" » p. 159-163, « La trahison des objets » p. 304-321.

¹⁰⁰ Sur la figure de la sorcière, voir le chapitre IV de notre 2^e partie, p. 427.

¹⁰¹ L'incompréhension du grotesque est une constante de la réception immédiate des drames de Hugo. Voir par exemple les analyses d'Anne UBERSFELD sur la réception de *Lucrece Borgia (Le Roi et le Bouffon)*, éd. cit., p. 76-77).

pourra jamais être aimé d'elle. De même, les récits internes à la pièce ne cessent de rappeler que Guanhumara était la jeune et belle Ginevra, aimée du puissant burgrave Donato (le dédoublement des noms dans le drame exprime la dualité des personnages). Elle a conscience de n'être plus rien :

Oh! J'ai gémi longtemps. Toute l'eau de la rue
A coulé sur mon front, et je suis devenue
Hideuse et formidable à force de souffrir.
J'ai vécu soixante ans de ce qui fait mourir,
De douleur ; faim, misère, exil, pliant ma tête ;
J'ai vu le Nil, l'Indus, l'Océan, la tempête,
Et les immenses nuits des pôles étoilés ;
De durs anneaux de fer dans ma chair sont scellés ;
Vingt maîtres différents, moi, malade et glacée,
Moi, femme, à coups de fouet devant eux m'ont chassée.
Maintenant, c'est fini. Je n'ai plus rien d'humain,
Mettant la main sur son cœur.
Et je ne sens rien là quand j'y pose la main.
Je suis une statue et j'habite une tombe¹⁰².

Le dédoublement de son nom ainsi que son âge avancé expriment la dualité de Guanhumara : l'écart temporel entre sa jeunesse et sa vieillesse mime l'opposition entre son état de pauvreté actuel et ce à quoi elle aspirait cinquante ans plus tôt. Le grotesque hugolien, c'est donc cette tension permanente entre l'aspiration à un idéal et la pesanteur de la réalité, concrète et triviale, ici celle de la vieillesse et de la pauvreté. C'est dans cette tension que se cristallise le grotesque, cette double appartenance de l'homme, écartelé entre les deux faces complémentaires de sa condition.

Cette dimension ontologique ne retient pas l'attention des critiques qui, d'après l'étude par Anne Ubersfeld du dossier de presse de *Lucrece Borgia*, se concentrent sur la difformité¹⁰³ : pour eux, est grotesque ce qui n'appartient pas aux normes. Lucrece, en tant que bourreau, contredirait sa condition de femme et de mère. De même, Guanhumara, en tant que sorcière et empoisonneuse, contreviendrait à la représentation attendue de la femme. Par rapport à la Lucrece de Ponsard, digne femme vertueuse attachée à son foyer et munie d'un fuseau, Guanhumara

¹⁰² *Les Burgraves*, éd. cit., p. 182-183.

¹⁰³ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 218.

tient un poignard¹⁰⁴ et sa vieillesse la rend monstrueuse. Sur les dessins de costumes de 1843, ses haillons et sa chaîne aux pieds lui ôtent toute féminité.



Guanhumara¹⁰⁵

Elle est difforme car elle ne correspond pas aux attentes d'un personnage féminin digne de la scène du Français.

Le grotesque a aussi une dimension éminemment politique, comme le montre Anne Ubersfeld en étudiant par exemple la présence de Marie Dorval dans la distribution d'*Angelo, tyran de Padoue*. Issue du mélodrame, elle est « déconsidérée » et « méprisée¹⁰⁶ » par les critiques. Ils ont la même réaction en 1843 face à M^{me} Mélingue et face au personnage qu'elle incarne : l'actrice serait habituée au genre bas du mélodrame, tout comme la sorcière appartiendrait à un monde

¹⁰⁴ Voir le chapitre I de notre 1^e partie, p. 41.

¹⁰⁵ Guanhumara, Louis BOULANGER (costumier) ; Victor Hugo (auteur), (Maquette plane de costume), MC.BURG.1843(1), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, disponible à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014850&p=8> (consulté le 13 juillet 2021).

¹⁰⁶ Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 336.

dramatique déclassé. C'est là que se joue l'enjeu politique du grotesque hugolien : est grotesque le personnage émanant principalement du monde d'en bas et cherchant sa revanche. Mais sa quête ne peut être qu'autodestructrice ; jamais le personnage n'arrive à s'extirper définitivement de sa condition. Ruy Blas demeure valet tout comme Guanhumara reste une femme abandonnée et méprisée par le burg. Elle erre sur les remparts, passe sa tête par les trous du château pour entendre les conversations, se cache dans le noir, mais n'appartient jamais au centre social occupé par les hommes¹⁰⁷ – Régina elle-même ne prend pas la parole dans les scènes entre les burgraves, mais elle a droit de cité dans le château. Comble du malheur de Guanhumara : sa vengeance n'aboutit pas. Anne Ubersfeld explique que dans la préface de *Cromwell*, le grotesque est systématiquement indiqué comme relevant du peuple, en opposition aux privilégiés. Le grotesque serait une image de la force populaire aliénée¹⁰⁸, que pourrait ici incarner Guanhumara, figure de la subversion et de la contestation. Mais, et c'est là peut-être que le grotesque des *Burgraves* détone par rapport aux autres drames de Hugo, la mort de Guanhumara (qui pourrait représenter l'oppression du peuple), passe quasi inaperçue dans la pièce. Contrairement à d'autres drames, comme *Antony* ou *Lucrèce Borgia*, dans lesquels la mort relève, d'après Sylvain Ledda, d'un « coup de théâtre qui brise jusqu'aux effets pathétiques et laisse le spectateur face au vide et au rideau¹⁰⁹ », le dénouement des *Burgraves* occulte la violence et la frénésie traditionnelles de la scène romantique. Le public n'est pas laissé face au vide ; au contraire, il assiste à la réunification familiale et à la paix de l'Empire à côté desquelles la mort de la vieille sorcière ne semble pas compter. Seuls se détachent les héros masculins, les vieux burgraves ayant réussi à pacifier l'Empire ; par rapport aux autres drames romantiques, il n'y a pas ce qu'on pourrait appeler une

¹⁰⁷ Voir scène 1, première partie : Guanhumara est cachée sur les hauteurs du promenoir et s'apprête à observer les esclaves (*Les Burgraves*, éd. cit., p. 161). Dans la scène 2, elle « traverse à pas lents le promenoir » (*Ibid.*). À la fin de la scène 6, « Guanhumara a reparu à l'étage supérieur du promenoir, et elle assiste à toute la scène » (*Id.*, p. 196).

¹⁰⁸ Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 570.

¹⁰⁹ Sylvain LEDDA, *Des feux dans l'ombre : la représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 153.

crise de l'héroïsme – mise en avant par le collectif *Les Héroïsmes de l'acteur*¹¹⁰ : si Ruy Blas peut apparaître comme un héros (celui qui parvient à défier l'ordre social), il est vite rabaissé à son statut de valet, de même qu'Antony reste « bâtard » et Triboulet bouffon. Au contraire, dans *Les Burgraves*, les vieux seigneurs sont célébrés et encensés par le dénouement : loin de représenter « l'héroïsme tapageur » traditionnel du romantisme, ils incarnent un héroïsme sage et mesuré, celui du « grand homme » plus que du « héros »¹¹¹.

Comme l'a souligné Claude Millet dans son article « *Les Burgraves*, ou comment régler le sort d'une sorcière¹¹² », faire passer inaperçue la mort du personnage marginal, ce serait évacuer ce qui dérange l'ordre social. Claude Millet refuse dans un premier temps tout pouvoir politique à Guanhumara : le pouvoir de vie et de mort qu'elle exerce grâce à sa magie ne servirait que des fins privées qui ne remettraient pas en cause l'ordre social, mais l'aideraient dans sa quête personnelle pour venger son amant Donato. Elle n'aurait pas non plus de conscience historique puisqu'elle ne revendiquerait que son histoire personnelle. Néanmoins, dans un deuxième temps, Claude Millet montre que Guanhumara incarne la question sociale de l'exclusion, même si cette question est peu soulevée à la fin de la pièce, la mort du personnage étant réglée en deux répliques et ne représentant pas plus qu'un « dommage collatéral ». C'est peut-être en cela que les critiques postérieurs à 1843 n'ont pas vu le grotesque du personnage : contrairement à Ruy Blas qui est au cœur de l'action, tels Triboulet ou la Tisbe, Guanhumara n'a de place dans l'action qu'en qualité d'opposante. Il n'en reste pas moins que pour comprendre le rejet de Guanhumara par les critiques de 1843, il faut d'une part envisager le personnage comme le lieu de concentration du grotesque (elle est sorcière, esclave, et femme dénaturée par la pauvreté et la vieillesse) ; d'autre part reconnaître que c'est le personnage le plus marquant de la pièce (et donc celui qui fait couler le plus d'encre).

¹¹⁰ *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, éd. cit.

¹¹¹ Olivier BARA, Mireille LOSCO et Anne PELLOIS, introduction aux *Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, éd. cit., p. 12-13.

¹¹² Claude MILLET, « *Les Burgraves* ou comment régler le sort d'une sorcière (et de la misère par la même occasion) », article cité.

Le mélodrame n'est pas considéré par les critiques comme un théâtre de qualité, mais au contraire comme un genre théâtral voué seulement au divertissement, et non à la littérature. En ce sens, on reproche aussi aux *Burgraves*, et à tous les drames de Hugo, de faire appel aux artifices scéniques du genre afin de séduire le public par le spectaculaire, et non par la qualité littéraire de l'œuvre. Les critiques condamnent d'autant plus ces procédés qu'ils coûteraient cher au théâtre : nombre d'articles rendent compte des dépenses qu'exigeraient les costumes et « les décorations des plus mauvais drames de l'école moderne¹¹³ ». *Le Coureur des spectacles* multiplie par exemple les remarques ironiques sur le coût du décor avant même la première : « *Les Burgraves*, sans la lenteur des décorations, que l'on demande magnifiques, très dispendieuses, et que le Théâtre-Français fera bien de donner suffisantes, *Les Burgraves* seraient déjà en cours de représentations¹¹⁴. » ; et le 13 janvier, le journal prétend que les frais de mise en scène s'élèvent à 18000 francs¹¹⁵.

C'est une critique récurrente adressée aux drames de Hugo, et plus largement au romantisme théâtral depuis l'arrivée, au début des années 1820, du baron Taylor et du décorateur Cicéri à la Comédie-Française qui, d'après Jacqueline Razgonnikoff dans son étude sur les registres des machinistes, obtiennent des autorités les moyens de renouveler le matériel décoratif et se lancent dans la construction de nouveaux décors, davantage réalistes et spectaculaires que ceux que l'on pouvait trouver à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle¹¹⁶. Alors que le travail des décorateurs, avant l'ère romantique, consistait essentiellement à repeindre et réparer des décors anciens, ils doivent désormais en créer de nouveaux. Ces changements de conception dans la mise en scène entraînent effectivement des dépenses supplémentaires mais il serait caricatural de dire que les auteurs romantiques exigent à chaque fois de nouveaux décors et

¹¹³ *Le Constitutionnel*, 7 mars 1843.

¹¹⁴ *Le Coureur des spectacles*, 3 janvier 1843.

¹¹⁵ *Le Coureur des spectacles*, 13 janvier 1843.

¹¹⁶ Jacqueline RAZGONNIKOFF, « Fabriquer le spectaculaire d'après le "registre des machinistes" de la Comédie-Française (1806-1844) », *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, sous la direction de Isabelle MOINDROT, études réunies par Isabelle MOINDROT, Olivier GOETZ, Sylvie HUMBERT-MOUGIN, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 24-32.

qu'ils ruinent la Comédie-Française : en réalité, comme le montre Barry Daniels dans *Le Décor de théâtre à l'époque romantique*¹¹⁷, beaucoup d'éléments de décorations sont repris d'un spectacle à l'autre.

C'est le cas pour *Les Burgraves* dont la mise en scène de 1843 compte un seul décor original réalisé par Philastre et Cambon¹¹⁸ : il s'agit du château et de la galerie des portraits seigneuriaux du burg de Heppeneff décrit dans la didascalie initiale. Barry Daniels montre que les décorateurs suivent de près les indications de Hugo qui inscrit le traitement de l'espace et le décor dès l'écriture : comme Anne Ubersfeld l'explique dans son article « Hugo metteur en scène », ses textes témoignent d'une « présence anticipatrice du visuel¹¹⁹ ». Philastre et Cambon s'aident également du dessin que Hugo réalise sur une pleine page du manuscrit original et non dans une colonne à gauche du texte comme à son habitude : ce dessin s'apparente, comme le révèle Chantal Brière en étudiant les croquis de Hugo pour le théâtre, à une « vignette qui aurait la dimension d'un frontispice¹²⁰ » et témoigne de son souci constant de prendre en compte l'espace théâtral en même temps qu'il écrit.

¹¹⁷ Barry DANIELS, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique : catalogue raisonnée des décors de la Comédie-Française 1799-1848*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003. Voir plus particulièrement son introduction « La mise en scène et les décors dans la première moitié du XIX^e siècle », p. 22-41.

¹¹⁸ Ils ont ouvert un atelier commun à la fin des années 1820 et signent un contrat avec la Comédie-Française en 1840. Ils réalisent des décors spectaculaires et somptueux pour la Comédie-Française de janvier 1841 à mai 1846. Voir Barry DANIELS, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁹ Anne UBERSFELD, « Hugo metteur en scène », *Victor Hugo et les images*, textes réunis par Madeleine BLONDEL et Pierre GEORGEL, Ville de Dijon, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 178.

¹²⁰ Chantal BRIÈRE, « Les manuscrits des drames : écrire et dessiner pour la scène », *Genesis*, n° 45, 2017, p. 52. Voir aussi l'article de Anne UBERSFELD déjà cité, qui montre comment les dessins des manuscrits de Hugo répondent aux exigences du temps et notamment des décors à la Cicéri tout en proposant des innovations : par exemple, les dessins ne correspondent pas au parallépipède rectangle de la scène habituelle. Ils sont cubiques et présentent tout un travail sur la profondeur, la verticalité et la clôture (voir p. 178 notamment).



Feuillet du manuscrit des *Burgraves* (indications scéniques pour la première partie)¹²¹



Illustration « Le Château des *Burgraves* » (cat. 204), Philastre et Cambon, 1843, gravure¹²²

¹²¹ BNF, département des Manuscrits, Naf 13374 (f° 13 r°).

¹²² *L'Illustration*, 11 mars 1843, t. I, p. 25, BNF, Arts du spectacle, Rj. 154, reproduit dans *Le Décor de théâtre à l'époque romantique*, éd. cit., p. 146.

D'après Anne Ubersfeld, l'espace des *Burgraves* fait exception dans l'œuvre théâtrale de Hugo : pour une fois, il proposerait un décor architectural répondant à l'esthétique de son temps et aux travaux de Cicéri à la Comédie-Française¹²³. Jacqueline Razgonnikoff parle de ce décor « tarabiscoté » et aux allures gothiques comme d'une « apothéose décorative¹²⁴ ». Effectivement, les feuiltons mentionnent la beauté et le faste du décor, qui a nécessité d'importantes compétences techniques. En revanche, Hugo minimise les frais pour la deuxième partie de sa pièce : alors qu'il avait prévu un changement de décor avec la salle des panoplies, il garde celui de la première partie. Même s'il avait conservé la modification dans la mise en scène, le décor n'aurait pas coûté aussi cher que celui du début de la pièce puisqu'il comptait réutiliser « Le palais des doges », décor de *Marino Faliero* (joué en 1829 à la Porte Saint-Martin) que la Comédie-Française avait acheté en 1832. Sur le manuscrit, aucun croquis n'est d'ailleurs esquissé pour la deuxième partie.



Le palais des Doges (cat. 211), Philastre et Cambon, 1843¹²⁵

¹²³ Anne UBERSFELD, article cité, p. 178.

¹²⁴ Jacqueline RAZGONNIKOFF, article cité, p. 31

¹²⁵ BNF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Esq.XIX.Cambon.136, *Les Burgraves*, partie II, aquarelle, 25,7x33,5cm. Reproduit dans *Le Décor de théâtre à l'époque romantique*, éd. cit., p. 76.

Pour la troisième partie, en revanche, il change de décor : cela est d'autant plus justifié que la fin du drame se situe dans un lieu différent de celui des autres parties qui elles peuvent vraisemblablement se dérouler dans le même endroit du château. Sur le manuscrit, le caveau dessiné par Hugo garde l'aspect médiéval et gothique du premier décor.



Feuillets du manuscrit des *Burgraves*
(indications scéniques pour la troisième partie)¹²⁶.

Pour la mise en scène, Hugo réutilise un décor déjà existant (même s'il n'a jamais été utilisé avant 1843) : il s'agit du rideau de la Prison du Tasse, placé en fond de scène, et repeint en 1841 pour figurer des catacombes et probablement les tombeaux de Roméo et Juliette.

¹²⁶ BNF, département des Manuscrits, Naf 13374 (f° 57 r°).



Les Tombeaux de Roméo et Juliette,
Philastre et Cambon, 1841¹²⁷

Cette rapide étude iconographique et l'analyse des registres des machinistes montrent que les dépenses ne sont pas plus importantes pour *Les Burgraves* que pour les autres pièces jouées dans les années 1840 ; de même, les décors témoignent du goût de l'époque pour l'esthétique décorativiste et à vocation réaliste. Le dessin du décor de Philastre et Cambon pour les première et deuxième parties reproduit dans *L'Illustration* de 1843 témoigne d'une mise en scène où le décor est surtout là pour donner l'illusion de la perspective et entourer les acteurs. Il est difficile pour eux d'évoluer dans une scénographie aussi chargée. C'est peut-être aussi pour cela que l'esthétique hugolienne trouve surtout à se réaliser au XX^e siècle, avec une scène plus épurée, où l'acteur peut évoluer plus librement et où le décor fait partie intégrante du jeu et entre dans le réseau de signification de l'œuvre¹²⁸. Même si Philastre et Cambon, comme l'explique Barry Daniels, suivent de près les indications de Hugo, ils répondent aux exigences du temps : le public veut un décor spectaculaire et somptueux, qui noie en partie la charge

¹²⁷ BNF, Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Esq.XIX.Cambon.195, *Le Gladiateur*, acte I, aquarelle, 58x42cm, reproduit dans *Le Décor de théâtre à l'époque romantique*, éd. cit., p. 145.

¹²⁸ Sur ce point, voir la thèse de Florence NAUGRETTE déjà citée.

symbolique et la force interprétative du traitement de l'espace chez Hugo.

De toute manière, les critiques opposées à Hugo se concentrent uniquement sur le coût du décor, sa magnificence et son aspect spectaculaire qui trahiraient la faiblesse littéraire de l'œuvre : ne pouvant provoquer de réelles émotions, le dramaturge ferait appel aux artifices scéniques du mélodrame pour tenter de susciter la curiosité du public. Le 11 avril, dans *Le Constitutionnel*, Antoine Jay remarque ainsi ironiquement : Victor Hugo « compte beaucoup plus, pour intéresser le public, sur le matériel de la scène que sur sa poésie, et il a parfaitement raison. On est charmé, au premier coup d'œil, par l'exactitude pittoresque des décorations ; mais le charme cesse lorsqu'on entend des vers tels que ceux que prononce cette vieille femme "qui s'appuie contre la grande porte"¹²⁹. » L'artifice scénique viendrait donc dissimuler l'insuffisance littéraire du texte, sa trivialité et sa faiblesse d'exécution.

UN MAUVAIS DRAMATURGE ?

Si les critiques rapprochent Hugo des auteurs de mélodrame, c'est pour montrer qu'il ne ferait pas réellement du théâtre, mais du spectacle à effets et à ficelles. Ses œuvres ne mériteraient pas le nom de pièces de théâtre et c'est en cela aussi qu'elles ne devraient pas être jouées sur la scène de la Comédie-Française, vouée à la constitution et la conservation du répertoire littéraire dramatique français. C'est un poncif de la critique anti-hugolienne : Hugo ne serait pas un bon dramaturge et n'entendrait rien au théâtre.

D'après le jugement de Sylvius Adam dans son pamphlet *Les Burgraves devant arbitre ou les suites d'une trilogie*, la pièce, « dénuée de sens, de logique, de passion et d'intérêt¹³⁰ », ne remplirait aucune condition nécessaire à l'art dramatique et ne

¹²⁹ *Le Constitutionnel*, 11 avril 1843.

¹³⁰ Sylvius ADAM, « Les Burgraves » *devant arbitre ou les suites d'une trilogie*, article cité, p. 2.

passerait donc pas la rampe. Hugo, concentré sur les effets scéniques, ne saurait pas raconter une histoire de manière théâtrale, c'est-à-dire en éveillant et en maintenant l'intérêt du public. C'est ce qu'explique aussi Antoine Jay dans le cinquième article de son feuilleton sur *Les Burgraves* le 15 avril : « Le spectaculaire sur scène (décors, costumes) n'est que curiosité, mais ne fait pas une action dramatique habilement conduite¹³¹. » Il fait de ce manque d'intelligence dramatique la raison du prétendu échec de Hugo au théâtre, et établit d'emblée la différence avec les maîtres du théâtre classique : « L'entente de la scène lui manque entièrement, et voilà pourquoi ses ouvrages dramatiques sont si promptement atteints de caducité. En les lisant, la pensée se reporte involontairement à l'époque de l'enfance de l'art, avant l'apparition des chefs d'œuvre de Corneille et de Molière¹³². » Pour Jay, Hugo ne saurait pas faire du théâtre parce qu'il ne reprendrait pas la formule dramatique exacte des classiques, norme intangible du goût dramatique.

Les Burgraves pécheraient surtout par leurs prétendues longueurs. C'est un reproche récurrent fait aux drames de Hugo mais, pour les critiques de 1843, c'est cette pièce qui concentrerait le plus de digressions et de monologues. Cela tient sûrement à la structure dramatique, fondée sur le retour d'une histoire vieille de cinquante ans dont le public a connaissance grâce aux récits successifs des personnages. Plutôt que de les considérer comme des pauses dans le déroulement de l'action, les critiques y voient une faiblesse de composition : en plus d'amoindrir l'intérêt de la pièce, ces longueurs compliqueraient l'histoire. Les monologues de Magnus et Job à la fin de la première partie, puis celui du mendiant en ouverture de deuxième partie sont vivement critiqués. Briffault, le 9 mars, parle de « narrations interminables » et de « longues dissertations » qui participeraient à « cette obésité du discours¹³³ ». *Le Coureur des spectacles* reprend la même idée le 9 mars en filant la métaphore architecturale : au lieu de s'élever, la pièce resterait au rez-de-chaussée mais « on atteint celui-ci aussi peu avancé qu'en arrivant à l'autre, et passablement saturé des tirades (les appartements)

¹³¹ *Le Constitutionnel*, 15 avril 1843.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Le Constitutionnel*, 9 mars 1843.

qu'il a fallu traverser et parcourir¹³⁴. » Les longueurs ne permettraient pas l'envol vers l'idéal ou vers l'émotion. En un mot, la pièce « pèse », contrairement au naturel et à la légèreté que le critique prétend trouver dans les œuvres classiques, où tout porterait à l'élévation de l'âme. Ce n'est pas le monologue en soi que les critiques dénoncent, c'est son utilisation qu'ils jugent abusive. Les monologues des *Burgraves* deviennent plus célèbres que la pièce elle-même tellement la presse en parle pour s'en moquer. Louis Veuillot d'ironiser : « Job arrive le premier, débite le monologue ; c'est ce qu'ont de plus pressé tous les personnages, et chacun en fait trois plus volontiers que deux¹³⁵. » Sylvius Adam de critiquer sur le même ton : « Nous y retrouvons messire Job le fratricide, qui se livre avec fureur à sa passion pour le monologue¹³⁶. »

Si la structure de la pièce ne convainc pas, son sous-titre, « trilogie », n'en finit pas d'attirer les foudres : ce terme promettrait une structure théâtrale rigoureuse que l'auteur ne suivrait pas. De très nombreux journalistes reprochent à Hugo de s'en servir seulement pour provoquer et susciter la curiosité. Lorsque le mot est inscrit sur l'affiche de la Comédie-Française, certains sont surpris et se félicitent ironiquement que Hugo ait abandonné la forme du drame¹³⁷. Mais une fois la pièce jouée, la plaisanterie n'est plus à l'ordre du jour. Dans *Le Constitutionnel*, Briffault prétend ne pas comprendre ce terme : s'il est justifié pour désigner par exemple les trois pièces de Beaumarchais, il ne le serait pas pour une seule œuvre comme *Les Burgraves*¹³⁸. Il reproche aussi à Hugo de donner des noms de chapitres (« L'Aïeul », « Le Mendiant », « Le Caveau perdu ») aux différentes parties simplement pour se distinguer et attirer l'attention, alors que ces sections auraient très bien pu s'appeler des actes. Cette fantaisie prouverait, selon Briffault, que

¹³⁴ *Le Coureur des spectacles*, 9 mars 1843.

¹³⁵ *L'Univers*, 9 avril 1843.

¹³⁶ Sylvius ADAM, *op. cit.*, p. 2.

¹³⁷ Voir par exemple *Le Coureur des spectacles*, 1^{er} mars 1843.

¹³⁸ Dans la préface de *Lucrece Borgia*, Hugo présente sa pièce comme faisant une « bilogie » avec *Le roi s'amuse* : ce terme dérange peut-être moins que celui de « trilogie » pour *Les Burgraves* car le premier sert à rassembler deux œuvres (l'appellation serait donc justifiée) alors que le second désigne paradoxalement une seule œuvre.

Les Burgraves constituent davantage un roman qu'une pièce de théâtre. Hugo a recours à ce procédé depuis *Cromwell*¹³⁹ : mais rares sont les articles qui le mentionnent et qui, au lieu de le condamner, étudient ces conséquences sur la pratique dramatique (en montrant par exemple que cela fait éclater les limites du genre théâtral et brouille la conception usuelle de l'acte). Les critiques comprennent évidemment que le terme de trilogie est une référence à Eschyle dont parle Hugo dans sa préface mais ils ne tolèrent pas que le romantique s'affilie au tragique grec¹⁴⁰ : il déshonorerait l'héritage antique. Pour Pierre Ledru, qui, dans ses *Réflexions d'un anti-trilogiste*, répond à ceux qui réclament le droit d'imiter Eschyle, ce n'est pas imiter qui pose problème, mais transgresser ; Hugo aurait fait ce qu'Eschyle n'aurait jamais osé : montrer Prométhée sur son rocher. Ce manquement à la bienséance prouverait que Hugo a mal lu et mal compris le théâtre antique. En réalité, faire du théâtre antique l'antichambre du théâtre classique est une construction de l'histoire littéraire permettant aux néoclassiques de récuser tout héritage antique chez les romantiques ; en réalité Eschyle est bien plus violent, démesuré et spectaculaire que ne veulent le faire croire certains qui caricaturent le théâtre antique pour servir la cause

¹³⁹ Dans *Cromwell*, les différents actes se nomment : « Les conjurés », « Les espions », « Les fous », « La sentinelle », « Les ouvriers » ; dans *Hernani* : « Le roi », « Le bandit », « Le vieillard », « Le tombeau », « La noce » ; dans *Marion de Lorme* : « Le rendez-vous », « La rencontre », « La comédie », « Le roi », « Le cardinal » ; dans *Le roi s'amuse* : « M. de Saint-Vallier », « Saltabadil », « Le roi », « Blanche », « Triboulet » ; dans *Lucrèce Borgia* : « Affront sur affront », « Le couple », « Ivres-morts » ; dans *Marie Tudor*, « L'homme du peuple », « La reine », « Lequel des deux ? » ; dans *Angelo* : « La clef », « Le crucifix », « Le blanc pour le noir » ; dans *Ruy Blas*, « Don Salluste », « La reine d'Espagne », « Ruy Blas », « don César », « Le tigre et le lion » ; dans *Torquemada*, « Du moine au pape », « Torquemada ». Ces appellations désignent les actes, sauf dans *Marie Tudor* et *Angelo tyran de Padoue*, organisés en journées, et *Torquemada* en deux parties subdivisées en actes.

¹⁴⁰ En 1864, dans *William Shakespeare*, Victor Hugo, en plus de faire d'Eschyle un des génies de l'humanité et le représentant du drame avec Shakespeare continue d'affirmer le lien qui existe entre ses héros de 1843 et les héros du tragique grec. Il écrit ainsi : « Les burgraves, la remarque a déjà été faite, sont pour nous ce que les Titans sont pour Eschyle. » (Victor HUGO, *William Shakespeare*, [1864], édition de Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, Garnier Flammarion, 2014, p. 116).

néoclassique. Les romantiques refusent en partie cette instrumentalisation, notamment en reprenant et traduisant les tragédies d'Eschyle et de Sophocle¹⁴¹. Les critiques ne rendent pas compte de cette ambivalence du matériau antique, exploité aussi bien par les classiques que par les romantiques, et s'amuse à railler le sous-titre eschyléen ; Pierre Ledru d'ironiser : « Que dites-vous, mon cher, de l'Hugotrilogie ? / Qu'on devrait l'appeler l'Ostrogotrilogie¹⁴². » Surtout, le titre de son pamphlet, *Réflexions d'un anti-trilogiste*, tout comme celui de Silvius Adam, *Les Burgraves devant arbitre ou les suites d'une trilogie*, montrent que le terme de « trilogie », en 1843, suffit pour que les lecteurs comprennent que les auteurs vont parler des *Burgraves*.

UN POÈTE ?

Si certains critiques considèrent que Hugo ne sait pas faire du théâtre, ils lui reconnaissent-ils tout de même des qualités d'homme de lettres. Là est toute la subtilité de la critique contre Hugo. Il n'est pas question pour les journalistes de dire que ce dernier devrait quitter la vie littéraire : c'est surtout la scène théâtrale, et celle de la Comédie-Française, qu'ils lui demandent de désert. Pourquoi cette obstination contre le théâtre de Hugo ? C'est, on l'a vu, que le théâtre – peut-être davantage que les recueils poétiques ou que les romans – touche à l'organisation sociale. Le drame romantique subvertit un système de valeurs qui repose sur une hiérarchisation des genres dramatiques et des lieux où jouer chacun d'eux.

Les critiques, la plupart du temps en conclusion de leurs articles, accordent tout de même à Hugo une qualité : il est poète. Et c'est justement à cause de cette qualité qu'il ne serait pas bon dramaturge (cette idée restera dans les manuels scolaires jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle¹⁴³) ; le poète ne saurait avoir

¹⁴¹ Voir notre développement dans le chapitre IV de notre 2^e partie, p. 427.

¹⁴² Pierre LEDRU, *op. cit.* Le terme d'Ostrogotrilogie fait référence à l'intertexte allemand critiqué également dans la presse, et que nous étudierons plus tard dans ce chapitre.

¹⁴³ Voir le chapitre I de notre 2^e partie, p. 289.

l'intelligence de la scène. La poésie ne réclamerait pas l'unité d'intérêt, comme le théâtre, et Hugo, sur scène, ferait encore œuvre de poésie, comme avec le long poème que constitueraient *Les Burgraves*. Paradoxalement, certains critiques rapprochant l'œuvre de Hugo du mélodrame – et refusant toute qualité littéraire à ce genre – concluent à la puissance poétique de la pièce, alors même qu'ils lui refusaient toute qualité littéraire en montrant l'influence d'un genre dramatique méprisé. Cela leur permet de mieux évacuer Hugo du monde théâtral et de le cantonner au genre poétique.

Par exemple, dans ses *Réflexions d'un anti-trilogiste*, Pierre Ledru refuse de voir en Hugo un poète tragique (tout au plus serait-il un poète lyrique, notamment avec *Les Orientales* et les *Odes et ballades*). Écrire une pièce en vers ne suffirait pas pour en faire une œuvre dramatique de qualité :

[...] mais il ne suffit pas pour créer un beau drame de savoir rassembler dans un certain nombre de vers harmonieux les images les plus gracieuses et les plus splendides. Il faut autre chose encore et cette autre chose M. Hugo ne la possède pas. La poésie lyrique lui a prodigué ses faveurs, elle peut les lui continuer longtemps ; mais qu'il cesse de courtiser la muse tragique, c'est une ingratitude qui ne le payera jamais de retour¹⁴⁴.

La poésie lyrique dans laquelle excellerait Hugo serait incompatible avec la forme dramatique. Quelques lignes plus loin, il compare la poésie de Racine et celle de Hugo en confrontant *Andromaque* et *Les Burgraves* : « Racine était une ÂME, M. Victor Hugo n'est qu'un CERVEAU¹⁴⁵. » Dans « cerveau », il ne faut pas entendre « raison » ici, mais froideur et insensibilité : la poésie classique raviverait l'homme et produirait l'émotion du spectateur tandis que la poésie hugolienne ignorerait les élans du cœur. C'est en ce sens que la poésie de Hugo, surnommée « passion à froid¹⁴⁶ » par Heinrich Heine, ne pourrait retenir l'intérêt des spectateurs. Filant la métaphore digestive¹⁴⁷, Heine compare cette passion hugolienne aux glaces frites des

¹⁴⁴ Pierre LEDRU, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Heinrich HEINE, article cité.

¹⁴⁷ Le recours à l'image de la nourriture ou de la digestion est une constante dans le dossier de presse.

Chinois, friandises aux effets antithétiques (elles brûlent tout en refroidissant l'estomac). Cette froideur proviendrait en grande partie, selon lui, des ficelles poétiques utilisées par Hugo : cet « étalage de passions d'emprunts¹⁴⁸ » empêcherait le naturel, ôterait toute vérité aux passions exprimées sur scène et annulerait donc l'intérêt dramatique.

Louer la poésie de Hugo relève d'un jeu plein d'ambivalences pour les critiques puisqu'en s'intéressant à ses qualités poétiques, ils en notent au même moment les défauts et les rabattent tout de suite sur le genre dramatique. Par exemple, dans son compte rendu du 9 mars pour *Le Constitutionnel*, Briffault vante certains passages des *Burgraves* pour leur qualité poétique avant de s'attaquer au vers de Hugo :

Au point de vue poétique, nous avons des éloges sincères à adresser à M. Victor Hugo ; *Les Burgraves*, dans le premier acte surtout, ont des morceaux d'un grand éclat et des peintures brillantes. L'aspect de la nature, les tendres sentiments de l'amour, les joies et les douleurs paternelles, les vertus filiales, l'héroïsme et les magnanimes souvenirs ont été pour lui fécondes en belles inspirations, nous le reconnaissons volontiers. [...] Mais, à la vue de ces mérites, nos regrets deviennent plus amers, lorsque nos regards retombent sur cette révolte ouverte et constante d'un esprit supérieur, en guerre flagrante avec le sens, le goût, le beau et le vrai. Combien n'est pas funeste pour l'art cette gageure du mauvais génie qui ramène si souvent le vers de M. V. Hugo à tout ce que réprouvent la prosodie et la grammaire, l'harmonie et la correction ! Et si déplorable cupidité avait causé tout le mal, combien ne faudrait-il pas maudire des appétits si opposés au but et à la dignité de l'art¹⁴⁹ !

Le sens, le goût, le beau et le vrai d'après lesquels juge Briffault sont des critères classiques auxquels devraient répondre la prosodie, la grammaire, l'harmonie et la correction. C'est là un *topos* de la critique anti-hugolienne de la deuxième moitié du XIX^e siècle : Hugo ne respecterait aucune de ses règles dans

¹⁴⁸ Heinrich HEINE, article cité.

¹⁴⁹ *Le Constitutionnel*, 9 mars 1843.

l'écriture de ses vers¹⁵⁰. En réalité, l'idée selon laquelle la versification du théâtre hugolien aurait choqué les spectateurs de l'époque est elle aussi un mythe de l'histoire littéraire. Alors que la tradition a retenu le rejet scandaleux de la première scène d'*Hernani* (« escalier / Dérobé »), Jean Gaudon montre, en étudiant les annotations de Hugo sur un exemplaire de la première édition, que les attaques du public sur ce point ne sont pas les plus importantes : le soir où Hugo a effectué le relevé des passages sifflés, ce fameux enjambement n'y figure pas. La versification est plutôt un prétexte trouvé par les critiques et la postérité pour faire du théâtre de Hugo un scandale. De même, dans le dossier de presse de 1843 des *Burgraves*, les attaques contre le vers sont souvent un élément de plus dans une liste de défauts, mais ne constituent pas le cœur des critiques.

Plus que la versification, c'est, d'une part, la prétendue trivialité de la langue qui scandalise les critiques et, d'autre part, le manque d'élévation du vers : à cause des procédés d'exagération à l'œuvre dans *Les Burgraves*, la poésie resterait enchaînée à la réalité la plus concrète et manquerait de vérité et de naturel. C'est ce que critique Veuillot lorsqu'il parle de « vers descriptifs » dans *L'Univers* :

C'est un perpétuel effort pour atteindre l'élévation et le naturel, qui se termine par une perpétuelle chute dans l'extravagance et dans la bassesse. Il y a de beaux vers sans doute, M. Hugo ne saurait écrire un drame sans y mettre de beaux vers ; mais ces beaux vers, presque sans exception, sont des vers descriptifs. Quand c'est l'âme, quand c'est le cœur qui doivent parler, l'expression est basse et misérable, et cela est tout simple, puisque les personnages ne sont pas vrais¹⁵¹.

Les critiques ne considèrent donc pas *Les Burgraves* uniquement à partir de catégories dramatiques et font des critères poétiques un point essentiel de leur jugement. C'est là un point primordial pour expliquer la réception si houleuse des *Burgraves* et comprendre celle des autres drames de Hugo écrits en vers et joués à la Comédie-Française, où ils entrent directement en

¹⁵⁰ Voir Jean GAUDON, *Le Théâtre de Victor Hugo*, « La bataille d'*Hernani* », éditions Suger, p. 163-185, 1985.

¹⁵¹ *L'Univers*, 16 avril 1843.

concurrence avec les pièces du répertoire défendues par les partisans néoclassiques. Une pièce en prose dérangerait moins car elle ne prétendrait pas se hisser à la hauteur littéraire des tragédies classiques : Anne Ubersfeld explique que, même si *Lucrèce Borgia* a suscité de nombreuses critiques (notamment pour son immoralité), elle a moins dérangé que d'autres drames comme *Hernani* ou *Les Burgraves* car la pièce est en prose et a été jouée à la Porte Saint-Martin, donc loin du bastion classique. Ainsi, critiquer la forme poétique de Hugo, c'est défendre à l'inverse le vers classique et montrer sa supériorité sur le vers romantique.

UN DRAME ALLEMAND ?

Au-delà des qualités et défauts esthétiques de la pièce, son thème allemand ne laisse pas les critiques insensibles : le lieu de l'intrigue (un burg allemand), la légende qui y prend place (le retour de l'empereur Barberousse) et le sujet politique (le renforcement du pouvoir germanique central) peuvent déplaire à des critiques français. La question politique est peu présente dans le dossier de presse et reste concentrée dans quelques articles mais elle est primordiale pour comprendre la réception houleuse de la pièce : depuis 1841, avec son discours d'entrée à l'Académie, Hugo amorce le tournant vers une carrière politique¹⁵². Son drame est joué à un moment où sa carrière publique devient manifeste et où il polarise certaines critiques politiques qui peuvent trouver de nouveaux points d'appui en 1843 au théâtre. À cette date, ce n'est plus seulement à un homme de lettres ou de théâtre qu'on s'oppose, c'est aussi à un homme public. Certains critiques sont particulièrement virulents et font de l'aspect politique de la pièce un objet de scandale : Hugo ne tromperait personne et aurait écrit ce que certains appellent son « drame allemand ». Pourquoi une pièce qui évoquerait la reformation de l'Empire germanique du XIII^e siècle poserait-elle

¹⁵² Salvandy, lors de l'entrée de Victor Hugo à l'Académie, l'a mis en garde contre la tentation politique et lui a conseillé de s'en tenir à la littérature. Voir Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo*, t. 1, *Avant l'exil*, éd. cit., p. 820-825.

problème ? Cette question est à replacer dans le contexte historique du début des années 1840, et plus précisément celui de la question d'Orient, liée à la crise du Rhin.

Depuis le début des années 1830, le sultan de l'empire ottoman Mahmoud II et le vice-roi d'Égypte Méhémet Ali se disputent le pouvoir en Orient. La France soutient Méhémet Ali car elle voit dans son désir d'expansion un moyen d'affaiblir l'empire ottoman et de consolider ainsi son assise sur la côte nord-africaine jusqu'au canal de Suez. Au contraire, la Grande-Bretagne, la Russie, la Prusse et l'Autriche soutiennent Mahmoud II. En 1839, Méhémet Ali remporte une bataille égyptienne contre son rival. En juillet 1840, les quatre puissances européennes décident de signer le Traité de Londres, accordant l'Égypte au vice-roi par titre héréditaire mais lui obligeant de restituer d'autres terres, notamment la Syrie et la Crète, afin de contenir son influence et de préserver leurs intérêts. La France est exclue de ce traité diplomatique qui, en contrecarrant les conquêtes de l'allié égyptien, vise à diminuer la puissance diplomatique et militaire de la France. En réponse, une vague de patriotisme embrase le pays en 1841. Adolphe Thiers déplace alors la question sur le terrain militaire et territorial : un grand nombre de citoyens revendiquent la rive gauche du Rhin. En Allemagne, les tensions ne sont pas moins fortes et la crise du Rhin prend corps aussi en littérature ; en 1840, Max Scheneckenburger compose « La garde sur le Rhin » pour appeler à l'union allemande et créer un front uni contre la France ; en 1841, Nikolaus Becker écrit « Der deutsche Rhein » où il répète « Ils ne l'auront pas, le Rhin libre allemand. » Face à cette déclaration de guerre contre la France, Musset écrit « Le Rhin allemand » et Lamartine « La Marseillaise de la paix ». Finalement, le gouvernement Thiers, responsable en partie de la crise, démissionne et le nouveau ministre des Affaires Étrangères, Guizot, met en place une politique de réconciliation.

En 1843, au moment de la création des *Burgraves*, la crise du Rhin est terminée, mais certains patriotes français continuent de revendiquer la rive gauche rhénane, et le positionnement de Hugo vis-à-vis de l'Allemagne lui a valu de nombreuses critiques. Avant même la pièce de 1843, on lui reproche un germanisme manifeste dans certaines de ses œuvres, notamment dans la

conclusion du *Rhin*, publié en 1842¹⁵³. D'après les analyses de Franck Laurent dans son ouvrage *Espace et politique jusqu'à l'exil*, Hugo propose un programme de politique intérieure centrée sur les relations franco-allemandes en reprenant au départ un lieu commun de l'opinion publique : la France doit récupérer la rive gauche du Rhin. Mais cette revendication se double chez Hugo de la volonté de voir l'Allemagne unie, et ce sous l'égide de la Prusse : l'Allemagne devrait se constituer en état-nation avec l'aide de la puissance prussienne. C'est en cela que la position politique de Hugo sur l'Allemagne surprend et froisse certains lecteurs – ce qui, selon Franck Laurent, expliquerait la mauvaise réception du *Rhin* : « Applaudir à l'émergence prochaine d'une Allemagne unie, donc forte, ou même seulement d'une Prusse agrandie et homogène, voilà qui ne saurait plaire à bon nombre de Français sérieux et responsables¹⁵⁴. » Les deux états frontaliers du Rhin devraient chacun se renforcer puis s'unir pour lutter contre les deux autres puissances européennes nuisibles (l'Angleterre et la Russie) et permettre ainsi la paix en Europe. C'est dans le « fleuve régénérateur », le Rhin, que la France et l'Allemagne trouveraient leur force.

La question allemande est également présente dans la préface des *Burgraves* publiée peu après *Le Rhin*. Hugo établit une filiation entre les deux œuvres dès le début du texte : « L'auteur des pages qu'on va lire était préoccupé de ce grand sujet, qui dès longtemps, nous venons de le dire, sollicitait intérieurement sa pensée, lorsqu'un hasard, il y a quelques années, le conduisit sur les bords du Rhin. La portion du public qui veut bien suivre ses travaux avec quelque intérêt a lu peut-être le livre intitulé *Le Rhin* [...]»¹⁵⁵. » Dès la deuxième page de la préface, il établit le lien entre son œuvre et l'Allemagne, ce qui

¹⁵³ Sur la question politique allemande et celle du Rhin chez Victor Hugo, voir notamment Charles DEDÉYAN, *Victor Hugo et l'Allemagne*, Annales de l'université de Paris, oct.-déc., 1953 ; la présentation du *Rhin* par Jean GAUDON dans *Victor Hugo, Œuvres complètes*, édition par Jean MASSIN, Club français du Livre, t. VI, p. 173-185 ; Franck LAURENT, « La politique allemande de Victor Hugo », *Hugo politique, actes du colloque international de Besançon*, 11-13 décembre 2002, Presses universitaires de Franche-Comté, Annales Littera, p. 171-187, 2004.

¹⁵⁴ Franck LAURENT, *Victor Hugo : Espace et politique jusqu'à l'exil (1823-1852)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 206.

¹⁵⁵ Victor HUGO, préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 152.

justifierait la nécessité de situer son drame dans cette aire géographique en comparant la puissance mythique de la Thessalie d'Eschyle à celle des bords du Rhin : « Ces titans, ce sont les burgraves ; ce Jupiter, c'est l'empereur d'Allemagne¹⁵⁶. » Certains lecteurs, déjà réticents à l'égard de la politique allemande du *Rhin*, ont pu désapprouver aussi *Les Burgraves* à cause de la glorification de l'ennemi à laquelle se livrerait Hugo en racontant le renforcement du pouvoir impérial germanique au XIII^e siècle. Dès la deuxième scène, cet enjeu politique est soulevé par l'esclave Kunz : « L'Allemagne est sans chef, et l'Europe est sans frein¹⁵⁷ » ; « Il faudrait un bras fort pour lutter, pour combattre¹⁵⁸. » À l'ouverture de la deuxième partie, Barberousse pleure l'unité allemande, et dans la sixième scène de cette partie, il expose dans une tirade ses plans pour la puissance de l'Allemagne. Dans la dernière scène, il choisit de se retirer car son but est accompli : en intronisant Job, il a remis un pouvoir fort à la tête de l'Empire germanique.

Pour certains, Hugo trahirait sa propre nation en représentant la puissance de l'ennemi, qui plus est en s'inspirant d'une légende allemande qui donnerait au voisin une grandeur historique et mythique. Il va même jusqu'à nier les différences entre pays en parlant de « nationalité européenne¹⁵⁹ », dont l'origine serait à trouver dans le Rhin, berceau de cette civilisation. Pour Hugo, l'avènement des nations européennes ne doit pas se faire dans un mouvement d'opposition mais au contraire dans un désir d'unification¹⁶⁰. Estompant les spécificités nationales au profit d'une construction commune bénéfique à la France, son œuvre n'est donc pas antipatriotique ou germanophile :

Le poète qui raconte la lutte des burgraves fait aujourd'hui pour l'Europe une œuvre également nationale [...]. Quelles que soient les antipathies momentanées et les jalousies de frontières, toutes les nations policées appartiennent au même centre et sont indissolublement liées entre elles par une secrète

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Victor HUGO, *Les Burgraves.*, p 169.

¹⁵⁸ *Id.*, p. 170.

¹⁵⁹ *Id.*, p. 156.

¹⁶⁰ Voir Franck LAURENT, *op. cit.*, p. 213.

et profonde unité. La civilisation nous fait à tous les mêmes entrailles, le même esprit, le même but, le même avenir¹⁶¹.

Dans la préface, Hugo cherche à se justifier face aux attaques de certains journalistes qui trouvent son drame scandaleux à cause de la question allemande. Certains rapprochent implicitement la pièce de 1843, l'ouvrage de 1842 et la crise politique de 1840 : Antoine Jay est lassé du récit sur le Rhin, « que nous ne connaissons que trop¹⁶² » ; Pierre Ledru estime que l'auteur aurait dû se contenter de ses visions « du bord du Rhin¹⁶³ » ; Sylvius Adam commence son pamphlet en rappelant les deux volumes de 1842 « dont le sort n'a pas été brillant¹⁶⁴ ». Dans ces discours, *Les Burgraves* hériteraient donc directement de la mauvaise réception du *Rhin* : les deux œuvres seraient condamnées à cause de leur inspiration commune, trop germanique.

Tout de même, rares sont les critiques qui établissent un lien explicite entre *Les Burgraves*, *Le Rhin* et l'agitation nationaliste du début des années 1840. À notre connaissance, seul Heinrich Heine déplace clairement le débat sur le plan politique, en reprochant à Hugo son discours de réception à l'Académie en 1841 dans lequel il évoque la grandeur allemande, mais aussi celle de l'Empire napoléonien¹⁶⁵. Les accusations politiques contre la pièce de Hugo, qu'elles soient explicites ou implicites, reposent donc sur un rapprochement entre l'empire germanique du XIII^e siècle et l'empire napoléonien, que toute la classe politique ne regrette pas au milieu du XIX^e siècle. En chantant la gloire de Barberousse, Hugo proclamerait la grandeur de Napoléon. La légende du premier (déjà dérangeante pour certains à cause de son origine allemande) deviendrait l'histoire du retour messianique du second, dont les cendres sont rentrées en métropole trois ans avant la publication des *Burgraves*. Franck Laurent a montré combien le personnage de l'empereur était central dans la pensée politique de Hugo : contrairement aux rois et à la tyrannie barbare du pouvoir féodal, l'empereur aurait un

¹⁶¹ Victor HUGO, Préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 52.

¹⁶² *Le Constitutionnel*, 4 avril 1843.

¹⁶³ Pierre LEDRU, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁶⁴ Sylvius ADAM, *op. cit.*, p. 1.

¹⁶⁵ Heinrich HEINE, article cité.

pouvoir centralisateur et civilisateur¹⁶⁶. La Nation naîtrait de l'abaissement des seigneurs devant le grand homme de l'Empire ; comme les jeunes burgraves frondeurs s'humilient devant Barberousse, les gouvernements européens et les tendances nationalistes devraient plier l'échine sous une force unificatrice qui trouverait son origine dans l'Empire napoléonien. Mais à aucun moment Hugo ne souhaite réellement le retour de Napoléon. S'il glorifie l'empereur, il montre aussi ses limites, en dénonçant notamment sa rage guerrière. Ainsi, « l'empereur doit être révééré comme un mort et ne doit pas renaître de ses cendres¹⁶⁷ ». Pour Hugo, l'empereur n'est qu'un point de départ : afin d'éviter une personnification trop grande du pouvoir, il doit ensuite laisser place à une légitimité supérieure, celle du peuple¹⁶⁸. Mais ces questionnements, à l'œuvre dans *Les Burgraves*, n'intéressent pas les critiques de 1843 qui n'accordent pas de crédit à la dimension politique de l'œuvre et se concentrent sur son aspect scandaleux – l'amitié avec l'Allemagne, la confiance dans le pouvoir fort et autoritaire de l'empereur et, plus généralement, l'influence de la pensée et de la littérature allemande sur l'œuvre.

Les accusations d'ordre politique se font principalement à couvert, en prétextant un argument d'ordre poétique. Toute la dimension allemande de l'œuvre (la légende, les noms de personnages, le cadre géographique) serait indigne de la littérature et reposerait sur des éléments étranges et incompréhensibles. Les journalistes raillent les noms

¹⁶⁶ Voir Franck LAURENT, *op. cit.*, notamment le chapitre IV « Ambiguïtés de l'Empire : la souveraineté », p. 103-129.

¹⁶⁷ Franck LAURENT, « "Car nous t'avons pour Dieu sans t'avoir eu pour maître" : le Napoléon de Victor Hugo dans l'œuvre d'avant l'exil », communication au Groupe Hugo du 16 septembre 2000, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/00-09-16laurent.htm> (consulté le 30 mars 2021).

¹⁶⁸ Il écrit par exemple dans *Le Rhin* : « Peut-être faut-il que l'œuvre de Charlemagne et de Napoléon se refasse sans Napoléon et sans Charlemagne. Ces grands hommes ont peut-être l'inconvénient de trop personnifier l'idée [...]. Il peut en résulter des méprises, et les peuples en viennent à s'imaginer qu'ils servent un homme et non une cause, l'ambition d'un seul et non la civilisation de tous. Alors ils se détachent. C'est ce qui est arrivé en 1813. » Victor HUGO, *Le Rhin*, Conclusion, IX, *Œuvres complètes : voyages*, Paris, Robert Laffont, 2002 (cité par Franck LAURENT, article cité).

imprononçables des burgraves – selon eux, ils provoqueraient le rire dans la salle. Dans *Le Coureur des spectacles* du 4 janvier, alors même que la première n'a pas eu lieu, le journaliste relaie la rumeur selon laquelle la pièce serait pétrie d'« occupations poétiques très germaniques », de « bizarreries de toutes sortes », d'« histoires à faire ouvrir des oreilles comme l'arcade de Saint-Denis¹⁶⁹ ». L'influence allemande serait donc une des causes de l'incompréhensibilité du drame dont les critiques parlent tant, et peut-être de son échec.

En témoigne le manuscrit du souffleur, sur lequel sont indiquées les coupures voulues par Hugo pour les représentations, et qui est un témoin incomparable de ce qui a gêné le public en 1843. Comme le montre Evelyn Blewer, qui a étudié ce manuscrit ainsi qu'un exemplaire offert à Alphonse Karr et annoté par Hugo¹⁷⁰, les noms allemands font effectivement rire. Dans la scène la plus huée de la pièce, la sixième de la deuxième partie, Hugo coupe seize vers à partir de « Marquis de Moravie » : la succession des noms communs allemands serait inaudible pour le public. De même, la tirade du mendiant sur la situation actuelle de l'empire allemand est retranchée et sur l'exemplaire annoté, Hugo indique : « Ils ne veulent pas qu'on leur enseigne l'histoire. » Même si le public réagit mal face à d'autres éléments du texte – notamment la trivialité ou les changements de ton – l'intertexte allemand dérange particulièrement, sans que l'on puisse vraiment dire si le désaccord est dû aux bizarreries phonétiques des noms ou si les spectateurs expriment ainsi leur mécontentement face au projet politique de l'auteur. Ce travail sur le manuscrit du souffleur et l'exemplaire annoté montre aussi que Hugo ne cherche pas le scandale à tout prix et veut que sa pièce soit jouée et reçue dans les meilleures conditions : il fait des concessions, exactement comme au moment d'*Hernani* (sur le manuscrit du souffleur, on repère des suppressions semblables à

¹⁶⁹ *Le Coureur des spectacles*, 4 janvier 1843.

¹⁷⁰ Voir Evelyn BLEWER, « La "bataille" des *Burgraves* et les deuils de l'année 1843 : sur une amitié entre Hugo et Alphonse Karr » Dans *Victor Hugo 4 : Science et technique*, textes réunis et présentés par Claude MILLET, Caen, Minard, Lettres Modernes, p. 159-182, 1999.

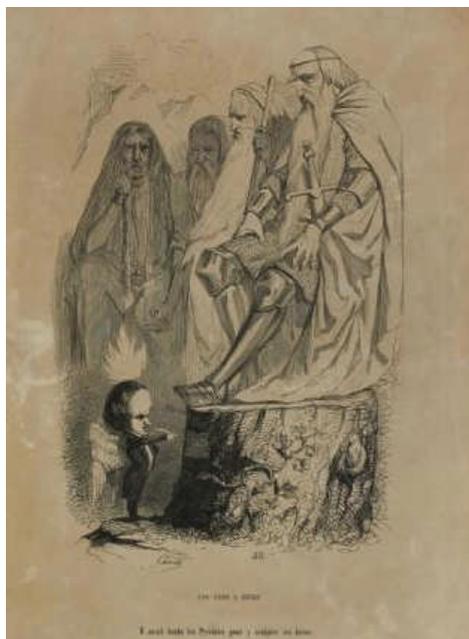
celles des *Burgraves*, notamment en ce qui concerne les répliques à dimension politique¹⁷¹).

Un chapitre du roman *Jérôme Paturot* témoigne de ces caricatures satiriques germanophobes : dans la réédition de cet ouvrage à succès initialement paru en 1842, Louis Reybaud ajoute un nouveau chapitre intitulé « Un succès chevelu ». Il raconte comment un homme de théâtre, appelé le Génie, cherche à maîtriser l'opinion publique pour faire réussir sa dernière pièce, *Les Durs à cuire* ; les chevelus désignent les romantiques et tous les reproches formulés à l'encontre de ce drame reprennent de près ou de loin ceux que la presse avait adressés aux *Burgraves*. Les personnages sont par exemple dotés d'« une vieillesse robuste comme celle de Mathusalem¹⁷² » et Jérôme Paturot raconte que lors de la première, les claqueurs parlent allemand : « Peut-être avaient-ils cru retrouver dans certaines parties de l'ouvrage un souvenir de l'idiome national¹⁷³. » Ce lien entre *Les Durs à cuire* et *Les Burgraves* est explicité par l'édition de 1846 illustrée par Grandville. Le dessin relatif au chapitre du « succès chevelu » montre Hugo, que l'on reconnaît grâce à son grand front, face à quatre vieillards sculptés dans la roche et qui ressemblent aux burgraves de 1843.

¹⁷¹ Dans son étude sur le manuscrit du souffleur d'*Hernani*, Evelyn Blewer montre que Hugo fait des concessions d'une part à la censure (en supprimant par exemple « Crois-tu donc que les rois à moi me sont sacrés ! » et en coupant dans le monologue de Don Carlos), d'autre part au public en supprimant des éléments pendant les répétitions et représentations : « L'aspiration à une action plus rigoureuse, à une poésie plus noble, à une émotion mieux maîtrisée, dément l'idée reçue – en partie par sa faute – que l'auteur d'*Hernani* était un novateur arrogant à force d'assurance. » (Evelyn BLEWER, *La Campagne d'Hernani, édition du manuscrit du souffleur*, Paris, Eurédit, 2002, p. 49). Sur le manuscrit du souffleur des *Burgraves*, voir le chapitre V de notre 1^e partie, p. 257.

¹⁷² Louis REYBAUD, *Jérôme Paturot, À la recherche d'une position sociale*, [1843], Paris, Belin, édition de Sophie-Anne LETERRIER, 1997, p. 261. *Jérôme Paturot* est d'abord publié en feuilleton dans *Le Constitutionnel* puis chez Armand Marrast. En 1843, Louis Reybaud réédite l'ouvrage satirique chez Paulin.

¹⁷³ *Jérôme Paturot*, éd. cit. p. 268.



Grandville, illustration du chapitre XII « Un succès chevelu » de Jérôme Paturot¹⁷⁴

Plus que la pièce, c'est la préface, publiée à la fin du mois de mars, qui suscite des indignations d'ordre politique ; Hugo y explique écrire une œuvre « nationale » en prétendant que la France et l'Allemagne partagent la même origine, le Rhin. Ce rapprochement irrite Antoine Jay, qui y voit une marque d'antipatriotisme : « Décidément, les Français ne viennent pas des Burgraves¹⁷⁵. » Pour lui, les premiers appartiennent à une nation morale et vertueuse tandis que les seconds sont des « brigands » et des êtres vils. Le 5 avril, *Le Coureur des spectacles* soutient la position d'Antoine Jay dans *Le Constitutionnel* de la veille : « Tout le monde saura gré au confrère de défendre ainsi notre

¹⁷⁴ GRANDVILLE, Illustration du chapitre XII « Un succès chevelu » de Louis Reybaud, *Jérôme Paturot. À la recherche d'une position sociale*, 1846. Légende : « *Les Durs à cuire*. Il avait fendu les Pyrénées pour y sculpter ses héros. » Nous remercions Gérard Audinet, conservateur de la Maison Victor Hugo, de nous avoir indiqué ce lien entre l'ouvrage de Louis Reybaud, le dessin de Grandville et *Les Burgraves*. Le grand front est une des constantes de la caricature de Hugo (voir l'ouvrage de Gérard Pouchain, *Victor Hugo par la caricature*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2013 et la catalogue de l'exposition *Hugo à la une*, Maison de Victor Hugo, Paris Musées, 2018).

¹⁷⁵ *Le Constitutionnel*, 4 avril 1843.

généalogie nationale contre une assertion aussi bizarre que nouvelle¹⁷⁶. » Jay, obsédé par cette question, consacre son article du 11 avril à la dimension nationale que Hugo prétend donner à son œuvre et montre que tous les principes esthétiques des *Burgraves* seraient hérités de la littérature germanique. Si les principes du classicisme comme la vraisemblance ou la bienséance ne sont pas respectés, c'est que le romantisme serait pétri d'influences étrangères néfastes¹⁷⁷. Cette question de l'origine de la nation et de la manière dont elle se construit dans la littérature est d'autant plus sensible au XIX^e siècle que c'est le siècle où, comme le montre Stéphane Zékian dans *L'Invention des classiques*, le patrimoine français se constitue, de même que l'idée de nation française¹⁷⁸. Le classicisme apparaît alors comme l'origine du génie national français, et comme l'apogée du style et de la vertu de la France.

Mais, pour certains critiques comme Jay, cette idée serait battue en brèche par la préface et le drame de Hugo. Stéphane Zékian montre qu'au XIX^e siècle, la constitution de la nation française, dans laquelle la littérature joue un rôle primordial, se fait en opposition constante avec ce qui lui est étranger. Les penseurs et hommes de lettres opposés à Hugo prétendent donc défendre la nation française au moment même où ils critiquent son drame : en éliminant cette œuvre, son influence allemande et son projet politique de nationalité européenne, ils se défendraient face aux voisins allemands. En septembre 1843, Victor de Laprade publie un article intitulé « De la question littéraire » dans lequel il fait la généalogie de ce qu'il appelle la « poétique naturelle¹⁷⁹ » de la France. Le classicisme aurait su retrouver l'origine et le principe de la nation française en remontant aux sources antiques et en éliminant toutes les influences du Moyen Âge :

¹⁷⁶ *Le Coureur des spectacles*, 5 avril 1843.

¹⁷⁷ Cette idée se retrouve par la suite dans les manuels scolaires. Cette question a aussi été traitée par Florence NAUGRETTE dans son article « Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III^e République », *L'Idée de littérature dans l'enseignement*, sous la direction de Martine JEY et Laetitia PERRET-TRUCHOT, Paris, Classiques Garnier, 2019.

¹⁷⁸ Stéphane ZÉKIAN, *op. cit.*

¹⁷⁹ Victor de LAPRADE, « De la question littéraire », *La Revue indépendante*, t. 10, septembre 1843, p. 351.

Notre nationalité s'est formée par l'expulsion des éléments germaniques au profit des éléments gallo-romains. Pendant toute la durée du Moyen Âge, le génie germanique et le génie gallo-romain se sont trouvés en présence sur le sol de la France, les communes en face des seigneurs, la cité en face de la caste, le droit écrit en face des coutumes, l'unité d'empire, l'idée monarchique en face de l'individualisme aristocratique, la milice pacifique des clercs et des légistes en face de la turbulente féodalité ; il y a plus de deux siècles que la victoire est décidée¹⁸⁰.

Dans ce texte où le Moyen Âge, décrit comme période de violences et d'agitations, est en opposition avec une Antiquité considérée comme modérée et civilisée, Victor de Laprade n'évoque pas directement *Les Burgraves* mais la référence est implicite. Se focaliser sur le contexte médiéval allemand revient, pour lui qui reproche implicitement à Hugo d'avoir situé son drame dans un siècle où les peuples ne sont pas civilisés, à prendre la défense du classicisme et de son inspiration antique, afin de défendre un système social. Le Moyen Âge appartiendrait à l'enfance de l'humanité alors que le classicisme aurait su puiser dans la sagesse antique les vertus nécessaires à l'établissement d'une culture nationale. C'est seulement dans sa conclusion que de Laprade évoque directement Victor Hugo et se félicite que la majorité de l'élite française soit restée classique puisque depuis l'échec des *Burgraves* et le succès de *Lucrèce*, les ventes des œuvres de Hugo auraient chuté¹⁸¹.

La critique à l'encontre de l'influence germanique des *Burgraves* dépasse donc la question esthétique : des enjeux politiques et sociaux expliquent la véhémence de certains contre un drame qui, semble-t-il, trahit les origines de la nation française et empêche sa constitution.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Id.*, p. 382.

UNE PIÈCE HYBRIDE ?

Dans sa préface aux *Burgraves*, Hugo n'oppose pas le Moyen Âge et l'Antiquité comme le fait Victor de Laprade : le légendaire médiéval allemand dont il s'inspire aurait la grandeur et la dignité des mythes antiques, notamment ceux peints par Eschyle. Eschyle serait un modèle car ses œuvres seraient capables de poser sur le monde un regard qui transfigure les éléments et révèle leur force mythique. Le passé antique correspond pour Hugo au temps des « géants », où l'imagination était encore capable de sublimer le réel par le recours à de grandes figures épiques :

Les géologues ne voient aujourd'hui dans la Thessalie bouleversée que la secousse d'un tremblement de terre et le passage des eaux diluviennes ; mais pour Eschyle et ses contemporains, [...] c'était quelque chose de plus formidable encore qu'une terre dévastée par un déluge ou remuée par les volcans ; c'était l'effrayant champ de bataille où les titans avaient lutté contre Jupiter¹⁸².

Alors que ce premier paragraphe de la préface vante le caractère poétique du temps d'Eschyle, le deuxième explique la nécessité de retrouver la grandeur de la Thessalie antique dans un lieu et un temps moins éloignés des hommes contemporains :

[...] il y a aujourd'hui en Europe un lieu qui, toute proportion gardée, est pour nous, au point de vue poétique, ce qu'était la Thessalie pour Eschyle, c'est-à-dire un champ de bataille mémorable et prodigieux. On devine que nous voulons parler des bords du Rhin. [...] l'extermination a passé par là, mais cette extermination est tellement grande, qu'on sent que le combat a dû être colossal. Là, en effet, il y a six siècles, d'autres titans ont lutté contre un autre Jupiter. Ces titans, ce sont les burgraves ; ce Jupiter, c'est l'empereur d'Allemagne¹⁸³.

En faisant de ces burgraves des titans modernes, Hugo mêle inspiration antique et médiévale et cette confusion des genres et

¹⁸² Victor HUGO, préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 151.

¹⁸³ *Id.*, p. 152.

des époques ne plaît pas aux critiques. Ce « drame bâtard¹⁸⁴ », comme le surnomme Pierre Ledru, compilerait plusieurs critères littéraires au départ incompatibles : mélodrame, tragédies d'Eschyle, fables et légendes populaires d'outre-Rhin. Cette indécision générique perturbe les critiques habitués à des catégories fixes : plutôt que d'accepter ce mélange des genres, ils prétendent que *Les Burgraves* ne sont pas une pièce de théâtre puisqu'elle n'est ni drame, ni tragédie, ni comédie. Cette confusion permet à un journaliste du *Coureur des spectacles* de filer la métaphore de l'androgynie : « *Les Burgraves* n'ont point de sexe littéraire, ce sont de poétiques androgynes qui participent un peu de toute la création porte-plumes¹⁸⁵. » Dans ce même article, le critique explique alors que si la représentation a été si mauvaise, c'est à cause du jeu des acteurs. Il n'incrimine pas ces derniers mais Victor Hugo, en disant que l'écriture de son drame ne permet pas aux comédiens de savoir quel ton jouer – ainsi M^{me} Mélingue se tromperait en prenant un ton tragique. C'est un des rares articles qui évoquent le jeu des acteurs en 1843 ; le plus souvent, comme l'a montré Olivier Bara, les remarques sur le jeu ou la mise en scène sont relayées dans le dernier paragraphe du feuilleton et ne donnent pas beaucoup d'indications sur la manière dont le public a perçu ces éléments de représentation¹⁸⁶.

Sainte-Beuve, dans sa chronique du 29 mars, établit le même lien entre le jeu mauvais des acteurs et le style de Victor Hugo : « C'est exagéré, et à la scène les acteurs exagèrent encore, ce qui passe tout¹⁸⁷. » Cette accusation est récurrente dans le dossier de presse des *Burgraves*, où revient régulièrement l'idée que Hugo mélangerait tous les genres et ferait exploser la forme de chacun. Par exemple, il reprendrait le *topos* mélodramatique de la scène de reconnaissance en le multipliant à outrance : Job découvre que son fils est toujours vivant, Otbert qu'il est le fils de Job, les burgraves que le mendiant est Barberousse, Guanhumara que Barberousse est Donato, etc. Les personnages outrepasseraient aussi toutes les limites : par leur vieillesse et leur

¹⁸⁴ Pierre LEDRU, *op. cit.*, p. 2.

¹⁸⁵ *Le Coureur des spectacles*, 9 mars 1843.

¹⁸⁶ Olivier BARA, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », article cité.

¹⁸⁷ SAINTE-BEUVE, chronique du 29 mars 1843, *Chroniques parisiennes*, t. II, Paris, Calmann Lévy éditeur, 1876, p. 14.

aspect titanesque, ils auraient perdu toute vraisemblance et proportion humaine, ce qui rendrait difficile leur interprétation comme le souligne le *Coureur des spectacles* qui craint « que le public ne se montre trop exigeant, et qu'il force le Théâtre-Français à aller chercher, pour *Les Burgraves*, des acteurs chez les hommes-montagnes, encore plus grands que les Patagons¹⁸⁸ ».

Si, pour les critiques, le traitement des personnages fait éclater le cadre théâtral exigé par les conditions de représentation de l'époque, il en serait de même des monologues et des tirades à cause desquels l'action se perdrait et la parole abandonnerait sa dimension dramatique. Pour tenter d'expliquer cette rupture du cadre théâtral, le journaliste du *Coureur des spectacles* du 9 mars analyse la manière dont la pièce est écrite : cette dernière ne constituerait pas « une pièce de théâtre, mais plutôt une légende en action », ou un « drame récité¹⁸⁹ ». Ces termes, ainsi que ceux d'« exagération », de « géants », et de « légende », que les critiques utilisent pour parler des *Burgraves*, peuvent tous se rapporter au même registre, celui de l'épique, que Hugo met en place dans ce drame mais que seuls les critiques qui défendent la pièce nomment ainsi, car dire que la pièce de Hugo relève de l'épique, c'est lui donner une sorte de grandeur que les détracteurs ne peuvent admettre. Pour les critiques qui défendent la pièce, *Les Burgraves* ne constituent pas une pièce hybride et hors-cadre, mais plutôt une œuvre épique de qualité¹⁹⁰.

LES RARES DÉFENSEURS DES *BURGRAVES*

Les critiques qui ont défendu la pièce de Hugo dès 1843 existent, mais l'histoire littéraire a enfoui ces voix dans l'oubli. Ces articles analysent la pièce et la mise en scène en montrant les qualités du drame, tout en généralisant ces dernières. Il s'agit davantage pour eux de défendre l'esthétique romantique que de proposer un simple compte rendu de spectacle, de même qu'à

¹⁸⁸ *Le Coureur des spectacles*, 16 février 1843.

¹⁸⁹ *Le Coureur des spectacles*, 9 mars 1843.

¹⁹⁰ Nous reviendrons sur cette dimension épique de l'œuvre dans le chapitre IV de notre 2^e partie, p. 427.

l'inverse les critiques opposés aux *Burgraves* prennent position contre tout le drame romantique. Ainsi, les articles en faveur ou en défaveur de la pièce se répondent : chaque camp reprend les arguments du camp adverse afin de le contrer, le nuancer ou l'infléchir.

UNE ŒUVRE ÉPIQUE ?

Cette différence de jugement entre les défenseurs et les opposants se manifeste tout d'abord dans la manière qu'a chacun de raconter l'intrigue des *Burgraves*. Comme l'a montré Olivier Bara, le résumé et le commentaire de l'œuvre représentent des morceaux de choix où perce déjà la subjectivité du critique. D'un côté, ceux qui n'aiment pas la pièce grossissent les procédés mélodramatiques, caricaturent les noms des personnages ou ridiculisent telle ou telle situation ; de l'autre, ceux qui apprécient l'œuvre insistent sur la grandeur des personnages, du cadre et de l'action. Par exemple, selon la manière dont la pièce est envisagée, l'épique est tantôt une composante du grotesque, tantôt un élément du sublime : dans le premier cas il serait simplement synonyme d'exagération ; dans le second, il conférerait à l'œuvre une dimension extraordinaire et majestueuse. Gautier, qui y est sensible, se livre ainsi, selon Patrick Berthier, à une « réécriture admirative du drame¹⁹¹ » dans son feuilleton du 13 mars pour *La Presse* :

Autrefois, sur le faite des rochers qui hérissent les bords du Rhin se dressaient au milieu des nuées des donjons inaccessibles habités par des burgraves, bandits gentilshommes, voleurs homériques qui rançonnaient les passants, pillaient les convois et remontaient ensuite à leurs nids avec leur proie dans les serres. – Éventrées par les assauts, ébréchées par le temps, disjointes par l'envahissement de la végétation, les hautes tours des burgs abandonnés tombent pierre à pierre dans le fleuve ou pendent formidablement sur l'abîme en fragments démesurés. – Aux brigands héroïques bardés de fer ont succédé les filous et les escrocs¹⁹².

¹⁹¹ Patrick BERTHIER, introduction au t. IV (1843-août 1844) des *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, de Théophile GAUTIER, édition par Patrick BERTHIER, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 9.

¹⁹² Théophile GAUTIER, *La Presse*, 13 mars 1843.

L'adverbe initial place d'emblée l'intrigue dans un temps mythique ; le vocabulaire appartenant au registre soutenu comme « les nuées » sublime l'espace ; les appositions à « burgraves » formées d'un nom et d'un adjectif antithétiques à la grandeur des personnages, l'opposition entre leur héroïsme guerrier et leur vice moral renforcent davantage leur aspect formidable ; la métaphore animale de l'aigle, outre la puissance qu'elle connote, allie la nature prodigieuse des lieux à ces hommes qui sont au-dessus de l'humanité ; le rythme ternaire formé de trois appositions à « hautes tours » en ouverture de la deuxième phrase amplifie le rythme du paragraphe et mime ainsi la grandeur de ses châteaux. Rien à voir avec l'article d'Antoine Jay dans *Le Constitutionnel* qui, au moment de résumer l'intrigue, l'abaisse à une vulgaire histoire domestique en ayant recours à une ironie mordante et à un effet de chute à la fin du paragraphe :

Maintenant le sujet de la pièce : le but où tend l'action dramatique est l'assassinat du Burgrave centenaire par ce fils qu'il ne connaît pas, mais dont, par un instinct secret, le sort l'intéresse au plus haut degré. On serait porté à croire, d'après les phrases poétiques de la préface dont j'ai parlé, que nous allons assister au spectacle d'une lutte acharnée entre les *Burgraves* et l'*Empire germanique* [...]. Point du tout : il s'agit seulement d'un père sur le point d'être tué par son fils, et cela pour satisfaire le ressentiment d'une vieille femme dont le cœur est altéré de vengeance¹⁹³.

Pour Jay, il n'y aurait aucune ressemblance entre un père, un fils, une vieille femme et les héros d'Eschyle. Au contraire, les défenseurs des *Burgraves* accordent du crédit à la filiation qu'établit Hugo entre l'Antiquité d'Eschyle et les burgraves du Moyen Âge : Gautier loue même dans l'œuvre « l'ampleur et la poésie à pleine volée de la tragédie antique¹⁹⁴ ». Il célèbre également l'inspiration germanique en montrant combien l'influence de la mythologie antique alliée à celle des légendes germaniques permettrait de donner à l'œuvre toute sa grandeur : les héros de l'histoire prendraient la force et la grandeur des héros

¹⁹³ *Le Constitutionnel*, 15 avril 1843.

¹⁹⁴ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 14 mars 1843.

antiques. Dans *La Revue de Paris*, contrairement aux critiques qui refusent les intertextes allemand et médiéval, Jules Sandeau les salue comme un signe « de force et de grandeur » et comme « l'expression énergique et sauvage de cette puissance¹⁹⁵ ».

Sous la plume de ces critiques, les personnages des *Burgraves* ne sont plus des personnages de mélodrame ridicules ou grotesques, mais des patriarches dignes et puissants. Ainsi la vieillesse de Job, Magnus et Barberousse est-elle acclamée par Jules Sandeau qui considère qu'un choc épique surgit de l'opposition entre ce grand âge quasi impossible et inhumain et la jeunesse des burgraves mauvais et vicieux. La vieillesse n'est plus critiquée à cause de l'invraisemblance, ni à cause des imprécisions historiques, mais confère une force supplémentaire à la représentation théâtrale en dessinant « un tableau qui s'empare puissamment de l'imagination des spectateurs¹⁹⁶ », notamment lors de la scène d'arrivée du mendiant que Sandeau encense, de même que Gautier dans *La Presse* ou Magnin dans *La Revue des deux mondes*. Ce passage concentre pour eux la grandeur de la pièce et représente, pour Sandeau, « un des plus beaux et des plus épiques [tableaux] qu'on ait jamais applaudis au théâtre¹⁹⁷ » et pour Gautier « l'un des plus grands, des plus épiques qui soient au théâtre, et qui, dans l'effet grandiose de l'idée et de la forme, n'a d'équivalent que la scène de l'affront dans *Lucrece Borgia*¹⁹⁸ » ; pour Charles Magnin, « la grandeur du tableau qui termine le premier acte des *Burgraves* aurait fait battre des mains à tout le peuple d'Athènes¹⁹⁹. » Pour le journaliste de la *Revue des deux mondes*, la question de la vraisemblance de ce tableau est secondaire et n'a aucune validité dans l'appréciation d'une œuvre théâtrale : il s'oppose en ce sens aux critiques qui veulent « à tout prix retrouver derrière la rampe la peinture de la vie réelle » et qui cherchent « toujours raison et vérité au théâtre²⁰⁰ ». En refusant ainsi les critères prétendument classiques que l'esthétique des *Burgraves* ferait éclater, Magnin propose une

¹⁹⁵ Jules SANDEAU, « Revue dramatique », *La Revue de Paris*, 15^e volume, p. 166.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 13 mars 1843.

¹⁹⁹ Charles MAGNIN, *La Revue des deux mondes*, année 1843.

²⁰⁰ *Ibid.*

autre manière de lire et de juger une œuvre littéraire ; ce qui compterait, c'est le côté saisissant de ce qui est représenté. C'est donc toute une manière d'envisager la littérature et le théâtre qui est en jeu dans l'appréciation portée sur *Les Burgraves*.

La force de l'œuvre repose majoritairement sur les personnages âgés de la pièce, et dans un premier temps sur Job et Magnus. Ces vieillards majestueux, avec leurs épées, leurs cottes de maille et leurs barbes blanches représentent la sagesse et le passé glorieux de l'Empire, et c'est par leurs récits que l'histoire du pays est livrée aux spectateurs et prend une dimension épique. Ce sont eux qui connaissent et racontent l'histoire passée de leur pays, ainsi devenue mythique : elle est suffisamment reculée dans le temps et auréolée de prestige pour être idéalisée, et ce d'autant plus qu'elle contraste avec le présent des jeunes burgraves, tout à leurs orgies. Dans un deuxième temps, l'épique est renforcé par Barberousse de deux façons. D'une part, le personnage, ermite et mendiant mais aussi et surtout empereur, se hisse au niveau de la grandeur de Job et Magnus ; d'autre part sa légende, en plus de conférer à la pièce une dimension quasi merveilleuse (le retour de Barberousse est inattendu), le rend mémorable et joue dans la représentation de l'histoire. Le passé historique de l'Empire se confond avec la légende de l'empereur et la pièce, avant *La Légende des siècles*, expérimente « l'histoire écoutée aux portes de la légende²⁰¹ ». Cet entrelacement a lieu principalement aux moments où la parole se fait récit.

C'est pour cela que Gautier et Sandeau admirent ce qu'ils appellent des tableaux dramatiques, c'est-à-dire des scènes où l'immobilité des personnages et la stase de l'action permettent l'amplification de la parole dramatique et laissent place au récit : ils admirent les qualités poétiques des tirades et des monologues d'où jaillirait toute la poésie épique de Hugo. Grâce à l'amplification du rythme, à l'intertexte légendaire, aux figures d'opposition et de personnification, aux métaphores majestueuses, aux décors et aux gestes indiqués par les répliques, la poésie se donne à voir et à entendre, la puissance verbale des répliques s'alliant à la force spectaculaire de ces burgraves immobiles. Dans *Le Globe*, Granier de Cassagnac cite ainsi des

²⁰¹ Victor HUGO, préface à *La Légende des siècles, Première série*, [1859], *Œuvres complètes, Poésie II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 567.

passages entiers de la pièce qu'il appelle « la colossale épopée dramatique²⁰² », pour, écrit-il, « mettre nos lecteurs à même de juger directement de cette noble poésie²⁰³ ». Comme le rappelle Olivier Bara, le feuilleton dramatique sert aussi à « donner à voir au lecteur, avec les yeux de l'imagination, un spectacle complet dans son déploiement verbal, mais aussi visuel et sonore²⁰⁴ » : c'est ce que veulent faire les critiques favorables aux *Burgraves*, qui ont saisi ce que Florence Naugrette appelle « l'imagination picturale poussée » de Hugo, pour qui « le plateau programmé par le texte est sculpté à la fois par l'architecture du décor et par les mouvements mêmes des acteurs, seul ou en groupe²⁰⁵. » C'est le cas à la scène 6 de la deuxième partie, lorsque, par un jeu de scène et des gestes mesurés, Barberousse dévoile son identité.

Contrairement aux critiques hostiles qui rejettent l'épique hors du cadre théâtral, Gautier, Sandeau et Granier de Cassagnac le considèrent comme une force spectaculaire et poétique. Là où les détracteurs de Hugo voient une œuvre hybride et embrouillée, Sandeau admire une œuvre totale fondée sur une fusion des genres littéraires : « Nous avons borné notre tâche à rendre compte, aussi succinctement que possible, de cette œuvre merveilleuse, dans la double acception du mot, autant par les beautés du style que par l'invention, qui relève de la légende autant que du drame, de la fable non moins que de l'histoire²⁰⁶. »

En revanche, pour certains critiques pourtant favorables à l'œuvre, l'épique annulerait le dramatique : le premier appartiendrait au genre poétique et annulerait le second en prenant le pas sur l'action. Dans *Le Journal des débats*, Jules Janin loue la pièce de Hugo mais émet des réserves à la fin de son article. Cette retenue trahit peut-être son véritable jugement sur l'œuvre, si l'on en croit l'anecdote rapportée par Sainte-Beuve : Janin n'aurait pas aimé la pièce, clamant tout haut au foyer, « Si j'étais ministre de l'intérieur, je donnerais la croix d'honneur à celui qui sifflerait le premier », mais il n'aurait pas pu donner son

²⁰² Granier de CASSAGNAC, *Le Globe*, 31 mars 1843.

²⁰³ Granier de CASSAGNAC, *Le Globe*, 9 mars 1843.

²⁰⁴ Olivier BARA, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », article cité, p. 26.

²⁰⁵ Florence NAUGRETTE, « Pantomime et tableau », *Victor Hugo et la langue*, éd. cit., p. 429.

²⁰⁶ Jules SANDEAU, *La Revue de Paris*, volume 15.

avis aux *Débats* puisque Bertin, son directeur, est un ami proche de Hugo²⁰⁷. Dans son article, il se contente donc de quelques reproches implicites : pour lui, *Les Burgraves* sont « plus souvent une légende allemande qu'une histoire, plus souvent un poème qu'une tragédie²⁰⁸ ». Hippolyte Lucas, dans *Le Siècle*, ne défend pas la pièce de Hugo mais il est, parmi les opposants à Hugo, celui qui crie le plus fort au « splendide éclat du poète ». Son article est un des seuls, parmi les critiques négatives, à donner de la valeur au caractère épique de la pièce, et à ne pas le limiter à des effets d'exagération ou d'invraisemblance. D'après lui, *Les Burgraves*, « dont les tableaux sont pleins de majesté et de coloris », tiennent « peut-être plus de l'épopée que du poème dramatique ». Hippolyte Lucas respecte la hiérarchisation des genres et des registres en ne séparant pas épique et dramatique mais la distinction qu'il opère tout de même entre l'épopée et le poème montre que *Les Burgraves* bousculent les limites assignées aux genres littéraires. De là, certains critiques ont considéré l'œuvre comme réussie à condition qu'on la lise comme un poème, et non comme une pièce de théâtre.

UNE ŒUVRE POÉTIQUE ?

Louer la poésie de l'œuvre est aussi une stratégie rhétorique de la part de ses défenseurs, qui répondent ainsi aux accusations de trivialité, de prosaïsme et de faiblesse du vers que les critiques assènent à la poésie de Hugo. Gautier multiplie les commentaires positifs et admire la versification « ferme, carrée, robuste, familière et grandiose [...] que nul écrivain n'a possédée au même degré²⁰⁹ » ; c'est la beauté du vers qui l'intéresse et à l'aune de laquelle il juge le reste de la pièce. Dans son feuilleton des 13 et 14 mars, il loue le jeu de Beauvallet et Ligier avant tout pour leurs qualités vocales qui servent le texte de Hugo en donnant à entendre le vers hugolien et la grandeur épique de l'œuvre : « Aidés tous deux par des voix magnifiques, [ils] sont

²⁰⁷ Anecdote racontée par SAINTE-BEUVE, chronique du vendredi 10 mars 1843, publié dans *Chroniques parisiennes*, Paris, Michel Lévy Frères Éditeurs, 1876, p. 12.

²⁰⁸ Jules JANIN, *Le Journal des débats*, 9 mars 1843.

²⁰⁹ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 14 mars 1843.

restés constamment à la hauteur de leur personnage²¹⁰. » Patrick Berthier, commentant le feuilleton de Gautier, explique ainsi l'attachement du critique à ces deux acteurs. Il applaudit à tout rompre car ils « sont avant tout des voix, et les porteurs d'une "manière énergique et sombre" [il cite Gautier] qui peut, en effet, rendre justice au hiératisme épique des *Burgraves*²¹¹. »

Les critiques, quand ils évoquent la poésie de Hugo, se concentrent aussi sur sa force imaginative et créatrice, ce qui leur permet de répondre aux reproches d'in vraisemblance, notamment historiques. Pour Magnin, l'imagination hugolienne recouvrirait toute l'œuvre et lui donnerait sa grandeur :

Ce n'est ni la réalité humaine ni la littérature historique qu'il a en vue. Ses personnages sont des fantômes, des ombres évoquées par sa baguette magique ; ce sont, même quand ils s'appellent Charles-Quint ou Frédéric de Souabe, les fils de son imagination, les représentants de sa pensée, qu'il introduit, qu'il transforme, qu'il fait évanouir quand et comment il lui plaît ; son drame est un rêve, mais un rêve, si on l'ose dire, taillé dans le granit ou ciselé sur l'acier²¹².

La pièce n'appartiendrait pas au régime de la réalité historique mais à son propre régime créatif : la force de la représentation théâtrale hugolienne reposerait sur la capacité du langage poétique à créer sa propre réalité et à s'émanciper de la vraisemblance historique. Pour Gautier, Hugo aurait « la puissance de faire apparaître et parler les ombres²¹³ » du Moyen Âge. Et si la représentation est réussie en mars 1843, c'est, d'après Gautier, grâce à la mise en scène qui serait à la hauteur de la puissance d'imagination du poète. Il admire et décrit, toujours d'une manière à magnifier l'œuvre hugolienne, « ce monde fantastique qui sépare du monde réel cet étincelant cordon de feu », un décor capable de représenter « un coucher de soleil aux teintes menaçantes et sanguinaires²¹⁴ ». La poésie de Hugo serait dramatique puisqu'elle ferait voir aussi bien qu'entendre. Gautier

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Patrick BERTHIER, *op. cit.*, note 21, p. 140.

²¹² Charles MAGNIN, *La Revue des deux mondes*, année 1843, p. 1056.

²¹³ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 13 mars 1843.

²¹⁴ *Ibid.*

reprend la même idée en 1867 lorsqu'il évoque la force visuelle du vers de Hugo :

Dans le grand monologue de don Carlos devant le tombeau de Charlemagne, il nous semblait monter par un escalier dont chaque marche était un vers au sommet d'une flèche de cathédrale, d'où le monde nous apparaissait comme dans la gravure sur bois d'une cosmographie gothique, avec des clochers pointus, des tours crénelées, des toits à découpures, des palais, des enceintes de jardins, des remparts en zigzag, des bombardes sur leurs affûts, des tire-bouchons de fumée et tout au fond un immense fourmillement de peuple. Le poète excelle dans ces vues prises de haut sur les idées, la configuration ou la politique d'un temps²¹⁵.

Par la métaphore de l'escalier qui sert à désigner le vers hugolien, Gautier nous fait voir un paysage et une architecture créés par la force poétique du vers qui aurait en lui-même un pouvoir scénographique.

Malgré les détracteurs qui crient au scandale, *Les Burgraves* trouvent donc des admirateurs dans la presse, principalement parmi les amis de Hugo et les défenseurs du drame romantique. Mais prendre part à la bataille médiatique de 1843 revient moins à juger une œuvre qu'à se positionner dans un débat plus large, et qui a commencé au XVIII^e siècle, sur les fonctions assignées à la littérature, les pouvoirs reconnus au théâtre et la légitimité morale, esthétique, politique et institutionnelle de l'écrivain. Si romantiques et néoclassiques partagent l'idée que la littérature, le théâtre et l'écrivain ont un rôle politique à jouer, ils ne l'envisagent pas sous les mêmes modalités. D'un côté, les critiques néoclassiques refusent de voir le répertoire prétendument national être perturbé par des œuvres nouvelles qui mettraient en péril les codes esthétiques, moraux et sociaux qu'ils veulent faire passer pour des règles immuables ; de l'autre, les romantiques rêvent d'un art libre sans hiérarchisation des sujets, des styles et des genres où tout aurait droit de cité et où tout serait voué à l'évolution et au changement. La querelle

²¹⁵ Théophile GAUTIER, « La reprise d'*Hernani* », [21 juin 1867], repris dans *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier et Cie, 1874, p. 124.

des *Burgraves* réactive donc toutes ces questions en germe depuis le XVIII^e siècle, ce qui explique la virulence des critiques qui ne peuvent se contenter de la demi-mesure pour défendre ou condamner le prétendu chef de file du romantisme.

Chapitre IV

Rire des *Burgraves*

Entre les détracteurs de Hugo et ses défenseurs se trouvent ceux qui rient de la pièce et de l'auteur en reprenant les idées développées dans le dossier de presse mais en se servant d'autres mediums : il s'agit des caricaturistes et des parodistes. Par le recours au dessin ou au spectacle comique, ils offrent à un large public une vision des *Burgraves* qui participe de la transmission du mythe de leur chute. La charge satirique des articles de presse est souvent plus importante que celle de la parodie, qui joue surtout de l'humour et du décalage, comme l'a montré Daniel Sangsue dans son ouvrage sur ce genre littéraire¹. Même si leur stratégie discursive est différente de celle des critiques – ils cherchent moins à condamner l'œuvre qu'à en rire – les caricatures et les parodies jouent un rôle dans la médiatisation de la pièce et permettent de se rendre compte de l'image que l'opinion publique en retient. Ces deux formes de réception doivent être considérées avec prudence du fait de l'ambivalence du rire qu'elles cherchent à provoquer : il est parfois difficile de savoir si elles rient contre Hugo ou avec lui, et si ce rire est un hommage ou une critique en acte.

CARICATURER *LES BURGRAVES*

EN 1843

La caricature occupe une place importante dans la

¹ Daniel SANGSUE, *La Relation parodique*, Paris, Corti, 2007.

« civilisation du journal² » et celle du rire³ au XIX^e siècle : comme le montrent Amélie de Chaisemartin et Ségolène Le Men dans leur introduction au volume *Littérature et caricature du XIX^e au XXI^e siècles*, les hommes de lettres du XIX^e ont vite compris le « nouveau pouvoir politique, moral et esthétique de la caricature⁴ », rendu possible notamment grâce à une presse spécialisée, comme *Le Charivari*, et grâce à la célébrité de certains dessinateurs, comme Daumier. Ce mode d'expression « mixte, tout à la fois visuel et verbal⁵ » (les caricatures sont souvent accompagnées de légendes) prend en charge un discours satirique tout en reposant sur le registre de l'humour : « La caricature ne vise en effet pas, ou pas seulement, à informer et critiquer, mais à divertir⁶. » Par sa très grande diffusion

² *La Civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, sous la direction de Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT, Paris, Nouveau Monde, 2011.

³ La « civilisation du rire » est une expression d'Alain VAILLANT, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

⁴ Amélie de CHAISEMARTIN et Ségolène LE MEN, introduction à *Littérature et caricature au XIX^e et XXI^e siècles*, Fabula, Les colloques en ligne, janvier 2021, disponible à l'adresse <https://www.fabula.org/colloques/document6875.php> (consulté le 30 avril 2021). Comme elles le font remarquer, les travaux sur les liens entre littérature et imageries se multiplient ces dernières années. Voir par exemple *L'Œil de Victor Hugo*, actes du colloque organisé à Paris en 2002 par l'université Paris 7 et le Musée d'Orsay sous la direction de Pierre GEORGEL, Delphine GLEIZES, Stéphane GUÉGAN, Ségolène LE MEN, Guy ROSA et Nicole SAVY, Paris, Éditions des Cendres, 2004 ; numéro spécial de *L'Année balzacienne*, 2004/1, n°5, qui recense les actes colloque international *Balzac et l'image* organisé par le Groupe d'Études balzaciennes avec le concours du Centre d'Études du XIX^e siècle de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) ; *L'Œil du XIX^e siècle*, sous la direction de Frédérique DESBUISSONS, Marie-Ange FOUGÈRE et Érika WICKY, actes du congrès de la SERD qui s'est tenu du 26 au 29 mars 2018 à la Fondation Singer-Polignac, disponible à l'adresse <https://serd.hypotheses.org/oeil-du-xixe-siecle> (consulté le 1^{er} mai 2021). Voir aussi les travaux d'historiens de la caricature : Bernd BORNEMANN, Ronald SEARLE, Claude ROY, *La Caricature Art et Manifeste du XVI^e siècle à nos jours*, Genève, Skira, 1974 ; Michel MELOT, *L'Œil qui rit : le pouvoir comique des images*, Fribourg, L'office du livre, 1975 ; Laurent BARIDON et Martial GUÉDRON, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

médiatique, la caricature permet de toucher un large public et prend parfois le relais de la presse écrite : ainsi, les caricatures des *Burgraves* font vraisemblablement connaître l'œuvre à un public qui n'a pas assisté aux représentations. Mais, par son principe inhérent de « déformation » et de « schématisation⁷ », la caricature transmet une image erronée de l'œuvre source à partir de laquelle se fige en partie la représentation que l'opinion publique va se faire des *Burgraves* pendant plusieurs décennies.

Les caricatures ne se concentrent pas uniquement sur la pièce : les dessinateurs s'attaquent surtout au contexte, à la figure publique de Hugo, et aux rumeurs qui accompagnent les représentations. Dans le chapitre sur la cabale ourdie par M^{lle} Maxime, nous avons déjà analysé une caricature où l'on voit l'actrice courir après Hugo pour récupérer son rôle et, dans celui sur *Lucrece*, nous avons montré comment Guanhumara est rabaisée et ridiculisée par rapport à l'héroïne de Ponsard⁸. Dans ce chapitre, nous analyserons les caricatures qui se moquent d'autres aspects des représentations et qui entérinent des idées reçues propres à faire naître le mythe de la chute des *Burgraves*.

Que Victor soit caricaturé n'est pas nouveau dans les années 1840 : l'ouvrage de Gérard Pouchain *Victor Hugo par la caricature*⁹ paru en 2013 et l'exposition *Hugo à la une* dirigée par Vincent Gille en 2018¹⁰ montrent que les caricatures participent à faire de Hugo la « forte tête » du romantisme et qu'elles figent une certaine image du poète par des traits récurrents d'un dessin à l'autre (grand front, regard sévère, bras croisés, cheveux tirés en arrière). Ces travaux, qui recensent les principales caricatures de l'auteur et de son œuvre témoignent de la force médiatique des *Burgraves*. En effet, les autres œuvres dramatiques provoquent moins d'émotions et ce pour trois raisons possibles : à la fin des

⁷ *Ibid.*

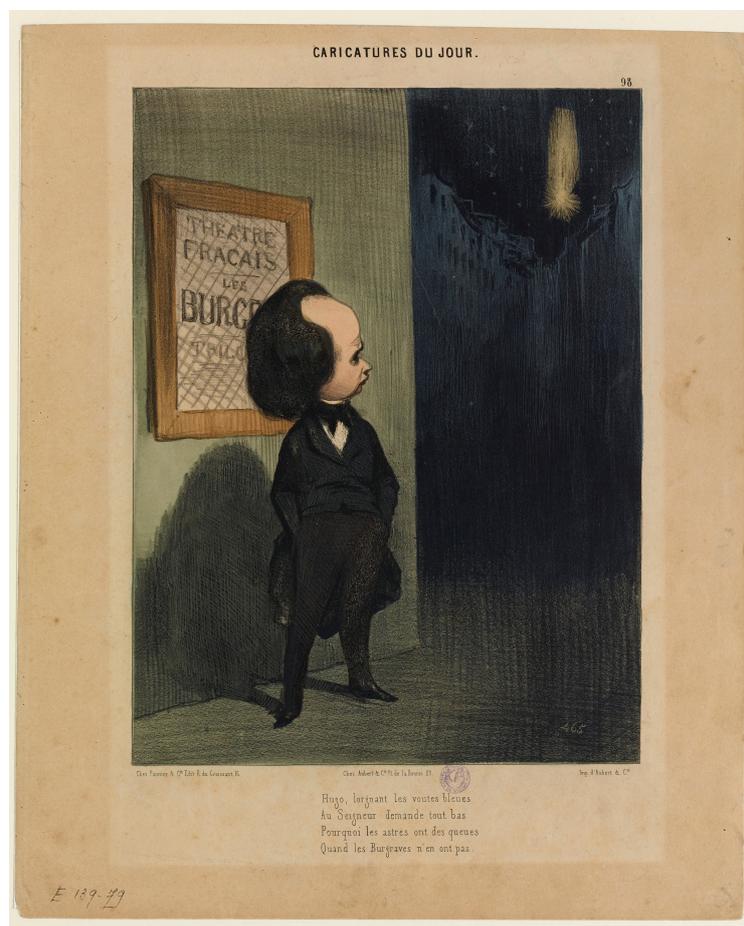
⁸ Voir le chapitre II de notre 1^e partie, p. 75.

⁹ Gérard POUCHAIN, *Victor Hugo par la caricature*, Paris, Éditions de l'Amateur, 2013. Pour des précisions sur les caricatures analysées dans ce chapitre, nous renvoyons aux pages 21 à 24. Nous remercions chaleureusement Gérard Pouchain pour son aide précieuse au sujet des caricatures de Hugo, ainsi que Gérard Audinet qui nous a aidé à chercher dans les cartons de la Maison Victor Hugo.

¹⁰ Voir le livre de l'exposition, *Caricatures : Hugo à la une*, Paris et Guernesey, Maisons de Victor Hugo, 2018. Pour des précisions sur les caricatures analysées dans ce chapitre, nous renvoyons aux pages ill.17-ill.21.

années 1820 et au début de 1830, la Restauration musèle toujours la presse (comme ce sera à nouveau le cas avec la loi de 1835 qui limite sa liberté d'expression) ; dans les années 1830, Hugo n'a pas encore amorcé sa carrière politique ; en 1843, la campagne médiatique appelle peut-être davantage de caricatures que les pièces précédentes.

Dès la fin du mois de mars, l'idée que la pièce n'a pas de succès est ancrée dans l'opinion publique et reprise par Daumier dans une caricature pour *Le Charivari* du 31 mars :



« Caricature du jour¹¹ »

Sur le dessin, le Théâtre-Français est devenu « le Théâtre-

¹¹ Honoré DAUMIER, « Caricature du jour », *Le Charivari*, 31 mars 1843.

Fraçais » : il est possible que ce soit une simple erreur de Daumier ; mais peut-être a-t-il voulu ridiculiser ainsi la Comédie-Française, ou montrer comment Hugo ne respecterait pas l'honneur de la France en faisant jouer son « drame allemand » dans ce théâtre officiel. Comme Gennaro mutile le nom Borgia en retirant la majuscule¹², Hugo souillerait le bastion de la nation et de la culture françaises. Le quatrain qui suit fait référence à la grande comète du mois de mars qui passe dans le ciel en 1843 et qui attirerait plus de monde que *Les Burgraves* :

Hugo, lorgnant les voûtes bleues,
Au Seigneur demande tout bas
Pourquoi les astres ont des queues
Quand *Les Burgraves* n'en ont pas¹³.

Ces vers, dont l'effet de chute comique est saisissant, auront une grande fortune : ils seront repris de nombreuses fois dans les manuels scolaires pour prouver que *Les Burgraves* n'ont pas conquis le public.

La prétendue absence de public se retrouve dans le dessin de Moynet publié dans *La Caricature* le 2 avril 1843, où Hugo seul dans la salle regarde d'un air fermé des acteurs grabataires jouer à l'aide de cannes.

¹² Victor HUGO, *Lucrece Borgia*, acte I, partie II, scène 4, [1833], *Œuvres complètes : Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 1006.

¹³ Honoré DAUMIER, *Le Charivari*, 31 mars 1843.



« Les Bulos graves¹⁴ »

Le titre du quatrain joue sur le mot de « burgrave » tant moqué par les parodies et les vers reprennent les idées habituelles des critiques ; la pièce serait faible et mal construite et les personnages scandaleux à cause de leur âge invraisemblable.

LES BULOS GRAVES

Le théâtre où Hugo va tout seul voir sa pièce
 Pleine de radotage et de caducité,
 C'est l'hospice de la vieillesse,
 Par un incurable habité¹⁵.

La vieillesse des personnages est le trait le plus caricaturé dans la presse. La première caricature des *Burgraves*, publiée par Trimolet deux mois avant la première, dans *Le Charivari* du 1^{er} janvier 1843, représente Victor Hugo, d'un air renfrogné, qui tire par la main ce que le texte explicatif à côté appelle « son petit vieux *Burgrave* ».

¹⁴ Jean-Pierre MOYNET, « Les Bulos-graves », *La Caricature*, 2 avril 1843.

¹⁵ Jean-Pierre MOYNET, *La Caricature*, 2 avril 1843.



Hugo et « son petit vieux *Burgrave*¹⁶ »

D'après Gérard Pouchain, Trimolet aurait peut-être voulu montrer, par l'air contrarié de Hugo « les doutes quant au succès de sa pièce¹⁷ ». Le petit burgrave a une canne comme les acteurs sur la caricature de Moynet et n'a rien de la dignité des monstres de pierre de la vignette de Grandville. Il ressemble en revanche à celui de Bertal dans les pages « Album du Roi » insérées dans les *Nouvelles et seules véritables aventures de Tom Pouce, imitées de l'anglais par P.-J. Stahl* :

¹⁶ TRIMOLET, *Le Charivari*, 1^{er} janvier 1843. La vignette prend place sur la première page du journal consacré à un bilan de l'année 1842 et des prédictions pour 1843. De même que des articles de presse sur *Les Burgraves* paraissent avant la première, des caricatures sont publiées avant les représentations de la pièce.

¹⁷ Gérard POUCHAIN, *op. cit.*, p. 21-22.

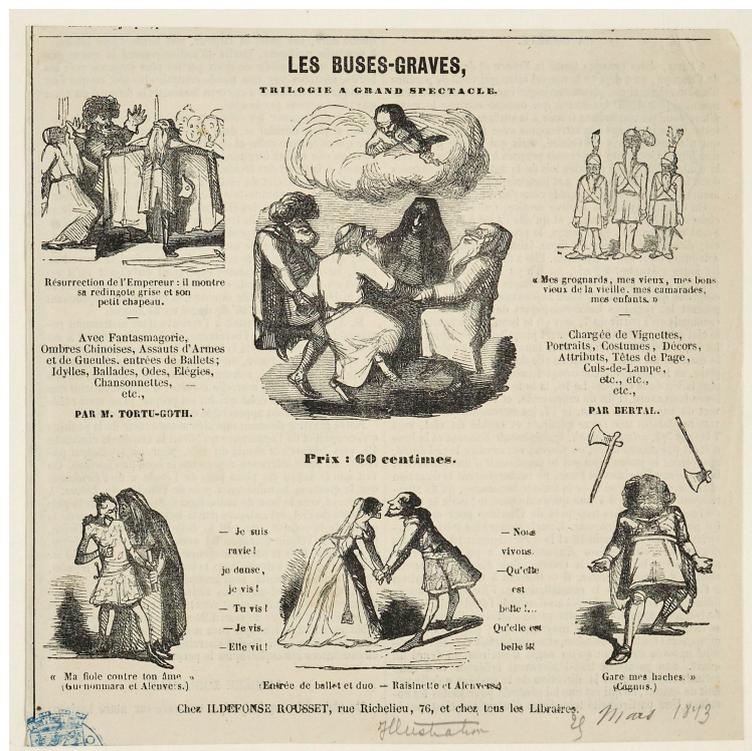


« Un grand poète et ce qui s'ensuit¹⁸ »

Cette fois, ce n'est pas Hugo qui tire un vieux seigneur mais lui qui est suivi par un burgrave dont il n'arrive pas à se séparer : Bertal veut peut-être se moquer de la difficulté que Hugo rencontre à se débarrasser de la mésaventure des *Burgraves*, comme le fait entendre la légende qui joue ironiquement du décalage entre le « grand poète » et la trivialité de l'image.

L'indignité du vieux burgrave qui poursuit Hugo se retrouve chez les vieillards dessinés par Bertal pour la parodie *Les Buses-graves*.

¹⁸ BERTAL, « Album du Roi », *Nouvelles et seules véritables aventures de Tom Pouce, imitées de l'anglais par P.-J. Stahl*, 1843-1844.



Première page des *Buses-graves*¹⁹

L'auteur, sur son petit nuage au centre, fait danser les vieux burgraves qui ont l'air d'être davantage à une fête de village qu'au sommet de l'empire germanique. En haut à gauche, Barberousse a perdu de la grandeur : il ne se fait plus reconnaître grâce à son épée, sa cotte de maille et son trèfle légendaires mais grâce à une « redingote grise » et à un « petit chapeau ». En haut à droite, trois burgraves ridicules sont désignés par la légende (qui semble rapporter en la parodiant la parole de Hugo sur ses personnages) comme « mes grognards, mes vieux, mes bons vieux de la vieille, mes camarades, mes enfants ». D'autres dessins grotesques accompagnent les pages de la parodie (qui est davantage un résumé satirique de l'œuvre qu'une pièce de théâtre).

¹⁹ Cette parodie porte le même nom que celle qui a été écrite par Dupeuty et Langlé dont nous parlons plus loin mais elle est l'œuvre d'un certain M. Tortu Goth (pseudonyme du dessinateur Charles Albert d'Arnoix), *Les Buses-graves, trilogie à grand spectacle avec fantasmagorie, ombres chinoises, assauts d'armes et de gueules, entrées de ballets, idylles, ballades, odes, élégies, chansonnettes, etc.*, 2^e édition, Paris, Ildefonse Rousset, Éditeur, 1843.

EN 1850

En 1843, les caricaturistes profitent de la vieillesse des burgraves pour les ridiculiser : c'est surtout ce que l'opinion publique retient de la pièce de Hugo, à tel point que le mot a peu à peu été employé ironiquement pour parler d'« un vieillard dont les idées paraissent démodées²⁰ ». À partir de ce sens, « burgrave » est réactualisé et devient un nom réutilisé en politique. En 1850, comme le note Raphaël Paul, le terme désigne, par dérision, les membres de la Commission de l'Assemblée législative chargée de préparer la loi du suffrage restreint : « Tous étaient des hommes politiques âgés, qui avaient pris part aux affaires publiques sous la Restauration ou sous la monarchie de juillet. Aussi, en souvenir de la pièce de V. Hugo où les personnages étaient pour la plupart des vieillards, les surnommait-on les Burgraves²¹. »

Cette appellation est donc directement héritée du drame de 1843, comme le montre Franck Laurent en retraçant le parcours politique de Hugo. Élu d'abord à droite en juin 1848, il se détache peu à peu des membres du cercle de la rue de Poitiers (Thiers, Dupin, Montalembert, Molé, et Berryer) mais leur donne « sans le vouloir, un nom : la presse a tôt fait d'appeler ces vieilles illustrations politiques "les burgraves"²². » C'est une mauvaise lecture de son drame qui leur fait porter le nom de ses personnages et Hugo s'oppose à eux en 1850 à l'occasion de la loi sur le suffrage restreint qui prévoit d'enlever le droit de vote aux citoyens ayant subi une condamnation supérieure à un mois

²⁰ CNRTL, entrée « burgrave », <https://www.cnrtl.fr/definition/burgrave> (consulté le 30 avril 2021). Le dictionnaire cite notamment cette occurrence chez Verlaine : « Pour quels Burgraves nous prend-il [Flaubert] de nous servir ces antiques billevesées ? » (Paul VERLAINE, *Œuvres posthumes*, t. 2, « Voyage en France par un Français », 1896, p. 106). Chez LABICHE, dans *Le Point de Mire* (acte I scène 7) écrit en 1864, le mot serait synonyme de « barbon ».

²¹ Raphaël PAUL, « La loi du 31 mai 1850 (1^{er} article) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 13, n° 3, 1909, p. 288.) Voir aussi le mémoire de François-Xavier ARNOUX, *La Défense d'une idée politique sous la Deuxième République*, sous la direction de Anne-Sophie CHAMBST, Université Lyon 3, 2015.

²² Franck LAURENT, *Espace et politique jusqu'à l'exil : 1823-1852*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 225.

de prison pour délit politique et à ceux qui ne peuvent justifier de trois ans de domicile à la même adresse. Devenu, d'après Jean-Marc Hovasse, « le grand orateur de gauche²³ », Hugo refuse cette loi liberticide, surnommée « loi des burgraves », qui cherche à évincer de la politique les meneurs socialistes, les ouvriers, les paysans saisonniers, les migrants, les artistes dramatiques... En exil à Bruxelles, Hugo reviendra dans une lettre à sa femme sur cet événement politique et notera avec un certain humour désespéré le lien à établir avec son drame : « Les journaux belges appellent Bonaparte *Napoléon le Petit*. Ainsi j'aurai baptisé les deux phases de la réaction, *les Burgraves et Napoléon le Petit*. C'est déjà quelque chose. — En attendant mieux²⁴. » Dans *Histoire d'un crime*, il précisera que cette appellation a été forgée sur un malentendu : « La gauche s'était bornée d'abord à un peu d'ironie et m'empruntant un mot auquel on attachait, à tort, du reste, l'idée de décrépitude, avait appelé les seize commissaires les burgraves²⁵. »

Par cette réactualisation, les personnages des *Burgraves* ont peu à peu désigné des hommes politiques jugés réactionnaires, comme l'analyse Bruno Fuligni : le mot désigne « les élus conservateurs, républicains du lendemain et matois qui prépar[ent] la réaction²⁶. » D'après nos recherches, le mot apparaît dans la presse au début du mois d'avril 1850 et se suffit à lui-même pour désigner le groupe politique en question²⁷ : cette

²³ Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo*, t. 1, *Avant l'exil : 1802-1851*, Paris, Fayard, 2001, p. 1091. Pour la carrière politique de Hugo entre 1848 et 1850, voir plus particulièrement les pages 1065 à 1091.

²⁴ Victor HUGO, lettre à Adèle HUGO, 8 janvier 1852, édition chronologique 1851-1853, t. VIII, édition de Jean MASSIN, Paris, Club français du livre, 1968, p. 962.

²⁵ Victor HUGO, *Histoire d'un crime, Œuvres complètes*, édition chronologique 1851-1853, t. VIII, édition de Jean MASSIN, Paris, Club français du livre, 1968, p. 224. Cité par Jean-Marc Hovasse, *op. cit.*, p. 1065.

²⁶ Bruno FULIGNI, *La parlotte de Marianne - L'argot des politiques*, Éditions Horay, 2009, p. 45. Cité par Gérard POUCHAIN dans son article « Honoré Daumier et Victor Hugo : divergences et sympathies d'un artiste et d'un poète », *Cahiers Daumier*, n° 6, printemps 2013, p. 39.

²⁷ Voir par exemple *Le Constitutionnel* du 13 avril 1850 ou *Le Journal des débats* du même jour. Cependant, il est possible que le mot soit déjà entré en vigueur dès 1848 : le musée Carnavalet garde une médaille dont la face est frappée ironiquement à l'effigie de Louis-Napoléon Bonaparte (représenté par une huître) et dont le revers porte l'inscription « À vous, MM. Les Burgraves,

utilisation détournée du titre des *Burgraves*, sept ans après les premières représentations, témoigne de l'ampleur de la couverture médiatique de 1843.

Au-delà de la presse écrite, c'est la presse illustrée qui reprend le plus le terme, caricaturant les personnalités politiques selon les mêmes critères que les personnages de 1843 : vieillesse et attirail de pseudo-chevaliers. Daumier leur consacre six caricatures. Le 19 avril, ils sont représentés partant à l'assaut du « suffrage universel » représenté tel un Graal :



« Les Burgraves allant en guerre²⁸ »

Le 6 mai, Daumier représente Thiers (reconnaisable grâce à son

à vous l'huître ! Faites chère lie ! 10 décembre 1848 ». La notice du musée indique qu'il s'agit d'une satire de la loi électorale du 31 mai 1850 limitant le droit de vote : mais cela est impossible si la médaille est bien datée de 1848 (voir à l'adresse <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/satire-de-la-loi-electorale-du-31-mai-1850-limitant-le-droit-de-vote-concue#infos-principales>, consulté le 1^{er} mai 2021). En revanche, il est tout à fait possible que le mot soit déjà utilisé pour désigner les « hommes de main » de Louis-Napoléon Bonaparte, même si d'après nos recherches la presse l'utilise beaucoup moins qu'en 1850.

²⁸ Honoré DAUMIER, « Les Burgraves allant en guerre », *Le Charivari*, 19 avril 1850, disponible à l'adresse <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=2096> (consulté le 17 juillet 2021).

visage rond et à ses petites lunettes) en train de fouler tous les grands titres de la presse nationale : le caricaturiste fait ici allusion à une autre loi réactionnaire votée par les « burgraves », cette fois contre la presse. En costume d'Arlequin (sur lequel insiste la légende), Thiers n'a pas la grandeur d'un burgrave. Cette appellation serait donc trompeuse : elle s'érigerait davantage à des usurpateurs et à des amuseurs de galerie qu'à d'illustres hommes politiques.



Adolphe Thiers²⁹

Le 13 mai, c'est l'hypocrisie de ces hommes politiques qui est

²⁹ Honoré DAUMIER, *Le Charivari*, 6 mai 1850. La légende indique : « Seul costume réellement approprié à ce personnage qui a été qualifié à tort du titre de Burgrave. », disponible à l'adresse <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=2006> (consulté le 17 juillet 2021).

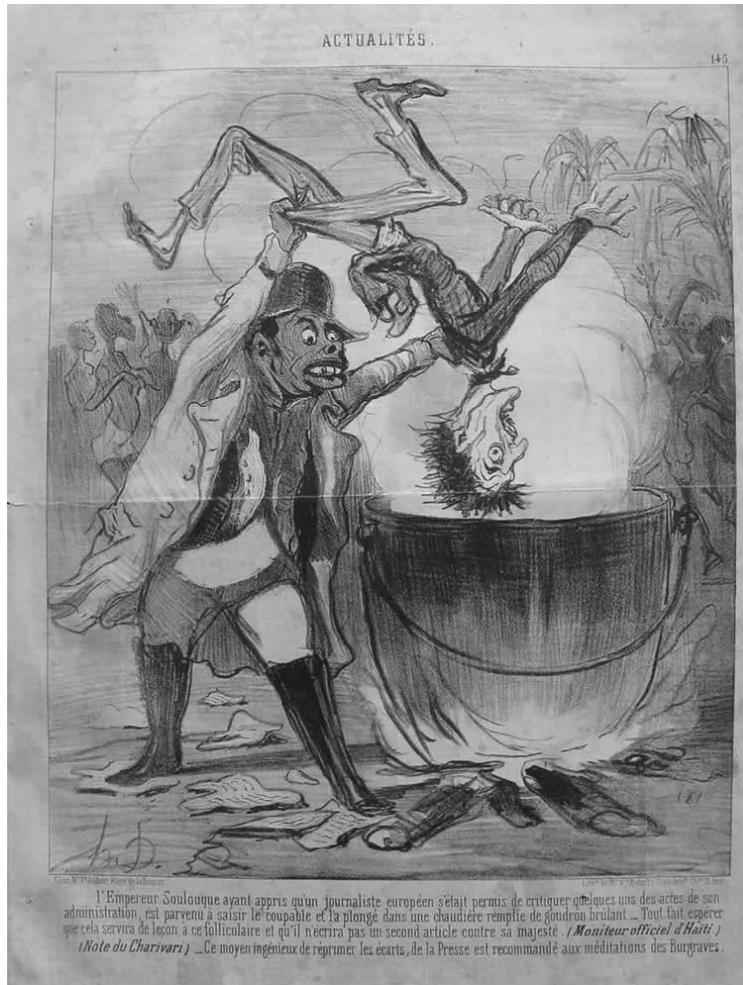
visée : ils font semblant de déposer « quelques fleurs » sur la statue de la République à l'occasion de la fête de la Concorde le 4 mai.



« Fête du 4 mai³⁰ »

Le 15 juin, Daumier, en comparant ce qui se passe en France avec la situation à Haïti, critique ce que « les burgraves » font vivre à la presse. Dans cette caricature, pas de représentation de Thiers, de Molé ou de Montalembert : l'allusion est seulement présente à la fin de la légende.

³⁰ Honoré DAUMIER, « Fête du 4 mai », *Le Charivari*, 13 mai 1850. La légende indique : « Les Burgraves ornant de quelques fleurs la statue de la République. », disponible à l'adresse <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=2005> (consulté le 17 juillet 2021).



L'empereur Soulouque³¹

Le 29 juillet, c'est au tour de Chasseloup-Laubat d'être caricaturé : ce conservateur qui votera les lois répressives et sera ministre de la Marine au début du règne de Louis-Napoléon Bonaparte est assigné au camp des *Burgraves* par la légende dans

³¹ Honoré Daumier, *Le Charivari*, 15 juin 1850. La légende indique : « "L'empereur Soulouque ayant appris qu'un journaliste européen s'était permis de critiquer quelques-uns des actes de son administration, est parvenu à saisir le coupable et l'a plongé dans une chaudière remplie de goudron brûlant. Tout fait espérer que cela servira de leçon à ce folliculaire et qu'il n'écrira pas un second article contre sa majesté" (*Moniteur officiel d'Haïti*) (Note du Charivari) — Ce moyen ingénieux de réprimer les écarts de la Presse est recommandé aux méditations des Burgraves. »

laquelle se condense encore une grande partie de la charge satirique.



« Chasseloup-Laubat³² »

Enfin, le 29 août, Daumier représente le combat acharné entre le

³² Honoré DAUMIER, « Chasseloup-Laubat », *Le Charivari*, 29 juillet 1850. La légende indique : « Coiffé de la fameuse couronne de lauriers dont lui ont fait hommage les Burgraves pour le récompenser de sa campagne contre les journalistes français. », disponible à l'adresse <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=1883> (consulté le 17 juillet 2021).

monde de la presse qui défend ses libertés et « les burgraves » qui tentent de les réprimer.



« Grande et terrible croisade entreprise par les Burgraves contre les journalistes³³ »

Au fond à droite, sur une colline, on reconnaît Hugo à son grand front : s'il défend la presse, il le fait de loin, les mains levées en implorant le Ciel. Cette représentation se moque peut-être de ses discours de l'année 1850 où, comme le fait remarquer Jean-Marc Hovasse dans sa biographie, il s'appuie souvent sur l'Évangile et sur l'idée qu'une force supérieure doit guider la politique humaine et élever le débat au-dessus des querelles de partis³⁴.

Mais les burgraves n'entendent pas ses supplications et leur politique ressemble à une guerre acharnée et arbitraire ou à une mascarade, comme sur la caricature du 10 octobre où Berryer fait un pied de nez à Larochejaquelein.

³³ Honoré DAUMIER, « Grande et terrible croisade entreprise par les Burgraves contre les journalistes », *Le Charivari*, 29 août 1850, disponible à l'adresse <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=2026> (consulté le 17 juillet 2021).

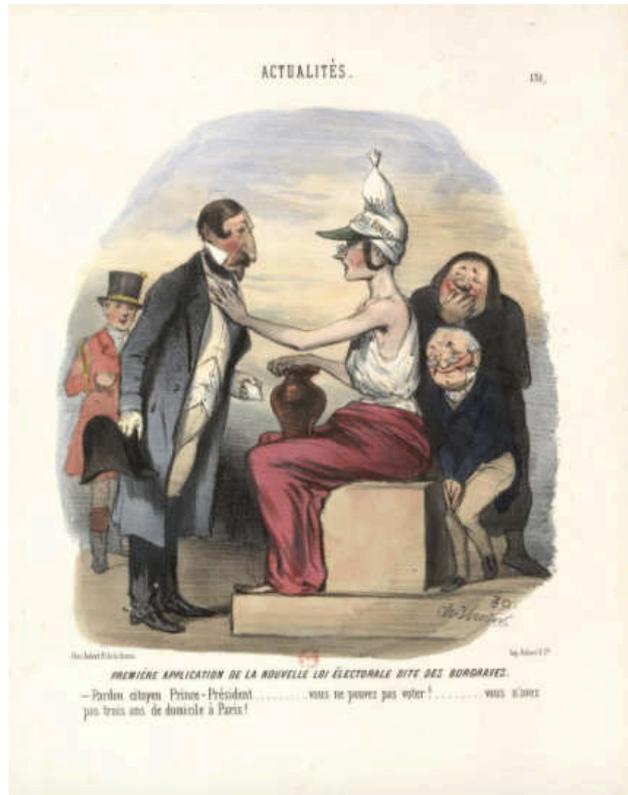
³⁴ Voir Jean-Marc HOVASSE, *op. cit.*, par exemple p. 1069 et suivantes.



Berryer et LarocheJaquelein³⁵

Dans ces caricatures, la politique des « burgraves » ressemble à une suite de manigances : ils se jouent de la presse, des citoyens, et même de celui dont ils soutiennent le pouvoir devenu de plus en plus autoritaire, Louis-Napoléon Bonaparte. En témoigne cette caricature de Charles Vernier pour *Le Charivari* du 23 mai :

³⁵ Honoré DAUMIER, *Le Charivari*, 10 octobre 1850. La légende indique : « Les suites d'une discussion politique entre les deux anciens burgraves et amis Berryer et LarocheJaquelein. », disponible à l'adresse <http://www.daumier-register.org/werkview.php?key=2034> (consulté le 17 juillet 2021).



« Première application de la nouvelle loi électorale dite des Burgraves³⁶ »

Tandis que la « loi des burgraves » repousse Louis-Napoléon car il n'a pas « trois ans de domicile à Paris », Thiers et Veillot, cachés derrière elle, pouffent devant l'air contrarié du futur empereur.

Le 13 avril 1850, Bertal reprend la structure de la pièce de 1843 pour raconter l'ascension au pouvoir des fameux « burgraves » de 1850 :

³⁶ Charles VERNIER, « Première application de la nouvelle loi électorale dite des Burgraves », *Le Charivari*, 23 mai 1850. La légende indique : « Pardon citoyen Prince Président...vous ne pouvez pas voter... vous n'avez pas trois ans de résidence à Paris ! »



« Les Burgraves de 1850³⁷ »

Il reprend le nom de « trilogie » donné par Hugo à son drame et le premier titre du « 1^{er} logis », « La cave », reprend ironiquement le titre de la troisième partie des *Burgraves*, « le caveau ». L'endroit n'a plus rien du château médiéval inquiétant et gothique : les hommes politiques attendent comme les personnages de Hugo qu'une place leur soit rendue sur l'échiquier politique mais, au lieu de converser sur l'avenir de la civilisation européenne, ils se morfondent en s'enivrant du « vin d'Orléans » (allusion à la branche orléaniste) et de Bordeaux. Sur la deuxième vignette, « La chambre », ils ressemblent à des charlatans soignant la République à l'aide de la « médecine Leroi » : cette appellation montre de manière ironique que les burgraves, au lieu d'œuvrer à la bonne santé de la République, cherchent à la détruire par leurs désirs monarchiques, ou à « l'escamoter »

³⁷ *Les Burgraves de 1850*, trilogie en trois logis et quatre tableaux, dessinée par Bertal, gravée par Dumont et Riault, *Le Journal pour rire*, 13 avril 1850, disponible à l'adresse <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/les-burgraves-de-1850-trilogie-en-logis-et-quatre-tableaux#infos-principales> (consulté le 17 juillet 2021).

(comme il est inscrit sur le tabouret en haut à gauche de l'image). Un homme, bâillonné et attaché à une chaise à l'arrière-plan, représente la presse et les voix dissidentes qu'ils cherchent à faire taire. Enfin, la dernière vignette prédit l'avenir désastreux qui attend la République : il ne reste d'elle que ses vêtements jetés sur le sol. Les burgraves, quant à eux, sont statufiés sur des socles de marbre dont les inscriptions, jouant sur les sonorités latines, révèlent leur caractère réactionnaire et leurs désirs passésistes.

AU COURS DU XX^E SIÈCLE

Au XX^e siècle, on trouve toujours des utilisations de ce terme pour désigner des hommes politiques vieillissants ou réactionnaires. En 1962, c'est au tour d'Adenauer et de De Gaulle d'être caricaturés sous les traits des burgraves de Hugo, de vieux chevaliers entourés de toiles d'araignées et assis sur leurs trônes décrépits³⁸.

³⁸ Dans *Les Droites en France*, René Rémond explique comment le mot désigne aussi, à partir de Louis-Napoléon, une bande d'hommes politiques au service d'un autre. C'est ainsi que les « barons » du gaullisme ont été aussi surnommés « burgraves » comme ceux du parti de l'ordre de 1850 (René RÉMOND, *Les Droites en France*, Paris, Aubier-Montaigne, 1992).



De Gaulle et le Chancelier Adenauer³⁹



De Gaulle et le Chancelier Erhard⁴⁰

Ces caricatures jouent à plusieurs niveaux sur l'intertextualité :

³⁹ Jean EFFEL, *Les Burgraves*, De Gaulle et le Chancelier Adenauer, *L'Express*, 6 septembre 1962. Reproduit dans *La Gloire de Victor Hugo*, éd. cit., p. 254.

⁴⁰ Jean EFFEL, *Les Burgraves*, De Gaulle et le Chancelier Erhard, *Les Lettres françaises*, 21 janvier 1965. Reproduit dans *La Gloire de Victor Hugo*, éd. cit., p. 254.

Jean Effel inscrit le titre de l'œuvre de 1843 en majuscule au-dessus de sa vignette, il cite des vers de la pièce et convoque ce drame à cause de la paix européenne dont parle Hugo dans la préface et à laquelle tentent d'œuvrer Adenauer et De Gaulle. Trois ans plus tard, en 1965, Jean Effel reprend la même idée mais en représentant cette fois De Gaulle et le Chancelier Erhard. Contrairement à son prédécesseur, Erhard préfère se tourner vers les États-Unis que vers la France : ce changement de politique internationale peut expliquer qu'Effel ait choisi le célèbre vers sur les serments de la scène 6.

Le mot « burgrave », à cause de la pièce de Hugo et surtout de la médiatisation forte qu'elle a reçue en 1843, a ainsi connu une fortune importante dans le langage politique. Au début du XXI^e siècle, il est toujours utilisé pour désigner une élite politique en décalage avec les aspirations de la société. Mais contrairement aux années 1850 ou 1960, il y a fort à parier que peu connaissent l'origine du terme même s'il est utilisé dans des discussions ou des ouvrages grand public. Par exemple, Jean-Luc Mélenchon qualifie les membres du gouvernement de François Hollande de « burgraves solfériniens⁴¹ » et Alain Duhamel s'en sert en 2018 dans *Journal d'un observateur* pour parler de l'entourage de Nicolas Sarkozy⁴² : le mot sert donc tous les bords politiques sans que l'on fasse explicitement le rapprochement avec la pièce d'origine.

Les caricatures des *Burgraves* en 1843 ont plusieurs conséquences sur la fortune de la pièce : d'une part, elles entérinent l'idée selon laquelle la pièce aurait chuté ; d'autre part, elles conditionnent une partie de la réception ultérieure de l'œuvre puisqu'à partir de l'image des vieillards, la pièce est devenue malgré elle l'emblème de la décrépitude et du hiératisme politique. Les caricatures permettent aux *Burgraves* d'avoir une forte audience dans l'opinion publique, même si la lecture qui en est donnée est quelque peu erronée par le détournement humoristique ou satirique. Le même procédé est à l'œuvre dans

⁴¹ Jean-Luc MÉLENCHON, « Réunion de réconciliation le 17 janvier 2014 entre Jean-Luc Mélenchon, leader du parti de gauche et Pierre Laurent, secrétaire national du Parti communiste français, qui s'étaient opposés sur la stratégie d'union aux élections municipales », France Inter, Journal de 8h, durée 1min25, 17 janvier 2014.

⁴² Alain DUHAMEL, *Journal d'un observateur*, Paris, L'Observatoire, 2018.

le décalage comique mis en place par les parodies dès 1843.

PARODIER *LES BURGRAVES*

Les parodistes, davantage encore que les caricaturistes, rient avec Hugo : ils se moquent des défauts déjà mis en avant par la presse mais cherchent rarement à abattre l'auteur sur la place publique comme peuvent le faire par exemple Antoine Jay ou Charles Maurice. Si les parodies reprennent les idées principales entendues au début de l'année 1843, elles sont le plus souvent inoffensives et cherchent avant tout à amuser le public des théâtres populaires par des références connues de tous. Comme l'a montré Daniel Sangsue dans son ouvrage sur ce genre, la parodie repose sur « une transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier⁴³ », mais la charge satirique d'une parodie est moindre que celle des articles de presse : la satire, qui exprime souvent le rejet ou la haine, donne une leçon alors que la parodie propose la plupart du temps un jeu. Cependant, le texte premier n'en sort pas indemne puisque la parodie met à nu certains de ses procédés, comme la composition de l'intrigue, les obscurités de la langue ou les artifices scéniques. Véritable « critique en action⁴⁴ », elle offre un point d'entrée dans la réception de la pièce première en reprenant les éléments qui ont choqué, bouleversé, scandalisé ou simplement fait rire le public.

Au XIX^e, aller voir la parodie d'une pièce qui se joue au même moment à l'Odéon ou au Théâtre-Français est une pratique courante de la sociabilité théâtrale. Les parodies permettent de faire connaître les pièces jouées dans les salles subventionnées et officielles, où le public populaire ne va pas forcément, et permettent donc d'augmenter en quelque sorte l'audience des pièces sources⁴⁵. Mais au préalable, il faut que la pièce parodiée soit suffisamment connue du public : « Le fonctionnement même de la parodie exige que l'œuvre parodiée soit reconnaissable sous

⁴³ Daniel SANGSUE, *La relation parodique*, Paris, Corti, 2007, p. 104.

⁴⁴ Daniel SANGSUE, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁵ Sur ce point, voir Dirk NEUMEISTER, *Die französische Theaterparodie im frühen 19. Jahrhundert*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2004.

son hypertexte, c'est-à-dire qu'elle soit suffisamment "grande", connue, pour être identifiée par les lecteurs⁴⁶. » Le nombre important de parodies des *Burgraves* est donc une preuve que la pièce n'a pas chuté : si le public avait déserté le théâtre, les parodies n'auraient pas pu voir le jour⁴⁷. En un sens, les parodies servent l'œuvre cible ; mais dans un autre sens, elles en conditionnent les représentations à venir, lorsque cette dernière joue encore : d'une part, en mettant l'accent sur certains éléments de la pièce, elles attirent l'attention du public à des endroits précis ; d'autre part, certains spectateurs n'ont accès qu'à la parodie et ne connaissent donc l'œuvre première qu'à travers un prisme déformant. C'est là l'ambivalence de la parodie repérée par Daniel Sangsue : « Elle "crée" l'original dans l'esprit du lecteur, le construisant dans l'acte même de le transformer⁴⁸. » Pour beaucoup, *Les Burgraves* correspondent donc en grande partie à ce que les parodies en montrent : une œuvre gigantesque, mélodramatique, à l'intrigue compliquée et aux personnages centenaires. Le fonctionnement de la parodie est donc complexe : d'un côté elle célèbre l'œuvre source par une « admiration détournée⁴⁹ » ; de l'autre elle reprend, entérine et perpétue le discours négatif des critiques en lui donnant une caisse de résonance sur les scènes secondaires.

L'analyse des parodies est donc un passage obligé d'une étude de réception. C'est d'autant plus vrai pour *Les Burgraves* qu'il s'agit d'une pièce de Victor Hugo qui est l'auteur le plus parodié, juste avant Corneille, Racine, Voltaire et La Fontaine⁵⁰. Tous ont un point commun : ils appartiennent au patrimoine français et au répertoire dramatique ; Hugo, lui, est aussi une figure publique. Les parodies des *Burgraves* se moquent donc autant de l'œuvre que de l'auteur et de ce qu'il représente au début des années 1840 : un poète, l'homme de la célèbre bataille d'*Hernani*, le prétendu « chef de file des romantiques » et

⁴⁶ Daniel SANGSUE, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁷ Patrick BERTHIER en parle dans « L'échec" des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270.

⁴⁸ Daniel SANGSUE, *op. cit.*, p. 89. Il repère cette particularité de la parodie à partir des réflexions de Michele HANNOOSH dans *Parody and decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, The Ohio State University Press, 1989.

⁴⁹ *Id.*, p. 106.

⁵⁰ *Id.*, p. 117.

l'homme politique en devenir. Pour comprendre les parodies, il faut prendre en compte le contexte littéraire, social et politique dans lequel elles s'inscrivent : certaines allusions, pourtant claires pour le public de 1843, paraissent aujourd'hui un peu obscures. Sans connaissance de l'affaire avec M^{lle} Maxime, le lecteur peut ne pas saisir toute la portée des parodies qui, à plusieurs égards, constituent des œuvres de circonstance⁵¹.

Les Burgraves ont été parodiés à cinq reprises avec certitude. Deux semaines après la première, le 21 mars 1843, *Les Hures-Graves, trifouillis en vers... et contre les Burgraves*, de Dumanoir, Siraudin et Clairville est joué au théâtre du Palais-Royal. Le lendemain, Dupeuty et Langlé créent *Les Buses-Graves* au théâtre des Variétés. D'autres parodies nous sont parvenues mais n'ont pas été jouées. En avril 1843, Garnier, sous le pseudonyme de Paul Zéro, publie *Les Barbus-Graves*, que Levaillant, dans sa préface des *Burgraves* pour l'édition des Bibliophiles, appelle « pamphlet⁵² ». Un autre texte relève moins d'une pièce de théâtre qu'un compte rendu parodique d'une représentation, accompagné d'illustrations : il s'agit des *Burgraves infiniment trop graves, tartinologie découpée en trois morceaux*, publié par Louis Huart dans le numéro 43 du *Musée ou magasin comique* de Philippon. Il n'est pas rare que ces textes soient accompagnés de caricatures, comme *Les Buses-Graves, trilogie à grand spectacle*, illustrés par Bertal, écrits par un certain M. Tortu Goth et parus dans les troisième et quatrième livraisons de *L'Omnibus, pérégrinations burlesques à travers tous chemins* de Bertal et Léfex. Des sources nous indiquent les titres d'autres pièces, mais qui restent pour nous jusqu'à ce jour introuvables : dans *La Littérature française contemporaine*, Charles Louandre et Félix Bouquelot évoquent *Les Buches graves*, « pièce de

⁵¹ C'est en cela que Daniel Sangsue explique que l'on peut craindre une « évanescence » de la parodie (voir *op. cit.*, p. 124).

⁵² Maurice LEVAILLANT, « Victor Hugo et *Les Burgraves* », préface aux *Burgraves*, Eaux fortes de Charles BISSON, Les bibliophiles du papier, Paris, 1930, p. XXIV.

résistance servie au Théâtre-Français⁵³ » et dans *La Parodie*, Daniel Sangsue indique *Les Boules graves*⁵⁴.

Quelques-unes de ces pièces ont déjà fait l'objet d'études. Dirk Neumeister, dans sa thèse *Die französische Theaterparodie im frühen 19. Jahrhundert*, consacre une partie de son travail aux parodies des *Burgraves* mais s'intéresse seulement aux textes joués. Il évoque aussi rapidement *Les Barbus-Graves* de Paul Zéro et mentionne *Les Buses-Graves* par Tortu Goth mais en indiquant n'avoir trouvé aucune recension ni aucun manuscrit. Contrairement à lui, nous étudierons ces œuvres qu'elles soient jouées ou non ; même si elles ne sont que publiées, elles offrent un point d'entrée dans la réception de l'œuvre. Il est difficile de juger de l'impact direct des parodies des *Burgraves* sur le public parisien puisque leur dossier de presse est relativement mince. La plupart du temps, les journaux se contentent de les annoncer ou bien d'en faire un compte rendu. En revanche, le 26 mars, *Le Constitutionnel* tire une conclusion de cette abondance : d'après le critique, le genre parodique étant toujours dirigé vers les pièces au départ absurdes et ridicules, il serait normal que « la trilogie bouffonne des *Burgraves*⁵⁵ » le soit. Au contraire, Gautier, après avoir regretté que *Les Hures-Graves* et *Les Buses-Graves* ridiculisent les qualités poétiques de l'œuvre, tient l'existence même des parodies pour une preuve de la réussite de la pièce :

Les parodies frappent souvent à faux et elles ont l'inconvénient de ridiculiser même les plus belles choses ; mais il n'en est pas moins convenu qu'elles font honneur aux ouvrages qui les provoquent ! – Rien n'aura donc manqué au succès des *Burgraves* : ni l'ardente sympathie des lettres et de toute la presse, ni les applaudissements et l'argent de la foule, – ni l'oppression systématique qui s'attache à toutes les grandes idées [...]⁵⁶.

⁵³ Charles LOUANDRE et Félix BOUQUELOT, *La Littérature française contemporaine. 1827-1844*, continuation de *La France littéraire*, t. IV, Paris, Daguin, 1848, p. 336.

⁵⁴ Daniel SANGSUE, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁵ *Le Constitutionnel*, 26 mars 1843.

⁵⁶ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 4 avril 1843, repris dans *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, édition par Patrick BERTHIER, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 164-165.

Il est indéniable, en effet, que le nombre de parodies témoigne de l'importance médiatique de la pièce de Hugo.

Les procédés comiques de mise à distance ironique et de décalage ludique que déplorent Gautier ont été souvent analysés par la critique et la théorie littéraire⁵⁷. Les traits principaux du travail d'adaptation ont été analysés à maintes reprises dans des articles ou des ouvrages sur le genre. Pour les parodies des œuvres de Hugo – qui sont nombreuses, comme celles du drame romantique puisque la nouveauté du genre offre des entrées faciles pour la réécriture – nous nous référons à la thèse de Dirk Neumeister (qui se consacre plus largement aux parodies des œuvres romantiques)⁵⁸, et à l'article de Sylvie Vielledent sur « Les parodies de *Hernani*⁵⁹ ». Les mécanismes mis au jour pour *Hernani* dans cet article valent aussi pour *Les Burgraves* : jeux de mots, trivialité, calembours, présence du bas corporel, reprise du schéma de l'intrigue, citations du texte source, ridiculisation des personnages. Cette ressemblance s'explique d'une part parce que le genre repose sur un ensemble de procédés que l'on retrouve d'un texte à l'autre ; d'autre part parce que les reproches adressés à la pièce de 1830 ne sont pas si éloignés de ceux de 1843 : on rit de l'in vraisemblance, des longueurs, de l'influence du mélodrame, des ficelles trop visibles du drame romantique, de l'incompréhensibilité de la pièce, du prosaïsme du vers hugolien, etc. Les parodies, en mettant l'accent sur les éléments qui ont choqué et dérangé le public, font ressortir ce que les détracteurs des *Burgraves* rejettent et passent sous silence d'autres dimensions de l'œuvre : elles accentuent ainsi son caractère prétendument scandaleux, favorisent la médiatisation autour de la pièce de Hugo et véhiculent l'idée selon laquelle le drame

⁵⁷ Sur le genre de la parodie en général, nous renvoyons par exemple à Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 ; Michele HANNOOSH, *Parody and decadence*, éd. cit. ; Daniel SANGSUE, *La Parodie*, éd. cit.

⁵⁸ Dirk NEUMEISTER, *op. cit.*

⁵⁹ Sylvie VIELLEDENT, « Les parodies de *Hernani* », communication au Groupe Hugo, disponible sur le site <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/99-05-29vielledent.htm> (consulté le 18 juin 2019). Pour les parodies de Hugo, voir aussi Roselyne LAPLACE, « Les parodies du théâtre », *La Gloire de Victor Hugo*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1985, p. 447-456.

romantique serait un genre dérangeant. C'est cette autre ambivalence de la parodie que Sylvie Vielledent met en avant :

Au bout du compte, parce que leurs significations s'ajoutent à celle du modèle qu'elles dupliquent, les parodies aggravent le caractère choquant des innovations hugoliennes. Quelle que soit leur valeur intrinsèque, la qualité des procédés mis en œuvre, elles ne contrarient pas, mais au contraire confirment l'effet produit sur la fraction conservatrice du public d'*Hernani* par le prosaïsme de certaines répliques, (dé)placées dans la bouche d'un roi, ou par une revendication de jeunesse et de liberté allant à l'encontre de la sclérose sociale⁶⁰.

Puisque les mécanismes parodiques des *Burgraves* recourent ceux que Sylvie Vielledent a mis au jour pour *Hernani* et que Dirk Neumeister y a consacré une partie de sa thèse⁶¹, nous étudierons uniquement dans ce chapitre la manière dont les parodies des *Burgraves* reprennent ou infléchissent les éléments que la presse met en valeur pour faire de cette pièce une œuvre scandaleuse.

L'INVRAISEMBLANCE

Les parodies, de même que les journaux, mettent en avant l'invraisemblance de la pièce. Pour provoquer le rire, elles la renforcent en reprenant le schéma de l'intrigue mais en exagérant certains points qui semblaient déjà inacceptables pour les critiques. C'est surtout le cas pour la vieillesse des personnages, qui est ridiculisée par leurs nouveaux noms dans *Les Buses-graves* de Tortu-Goth (« un double vieux », « une double vieille, un double vieux buse-grave », « un simple vieux buse-grave »), l'adjectif « double » moque le procédé de la scène de reconnaissance ainsi que les origines allemandes et espagnoles des personnages⁶². Dans *Les Hures-Graves*, Dumanoir, Siraudin et Clairville vont plus loin en exagérant l'âge et en le rendant impossible : Job a 300 ans (ce qui vaut à la première partie d'être

⁶⁰ Sylvie VIELLEDENT, article cité, p. 31.

⁶¹ Dirk NEUMEISTER, *op. cit.*, p. 396-404.

⁶² M. TORTU-GOTH, *Les Buses-graves, trilogie à grand spectacle avec fantasmagorie, ombres chinoises, assauts d'armes et de gueules, entrées de ballets, idylles, ballades, odes, élégies, chansonnettes, etc.*, 2^e édition, Paris, Ildefonse Rousset, Éditeur, 1843.

appelée « Le tricentenaire »), Asinus (pour Magnus) 107 et Vieille-Frimousse (pour Barberousse) 250⁶³. Cet âge extraordinaire est mis en avant à la scène 8 de l'acte II, lorsque Vieille-Frimousse, bravant Alto (pour Hatto), le donne avec une précision ridicule, « J'ai deux cent cinquante ans, quatre mois, dix-sept jours⁶⁴ ». Cette arrivée inattendue de Barberousse est aussi parodiée dans *Les Barbus-Graves* de Paul Zéro mais dans ce texte, la vieillesse relève moins d'un détail que du cœur de l'intrigue qui repose sur l'opposition entre trois générations : les vieux barbus attendent le retour du classicisme et le retrouvent dans le personnage providentiel du « jeune homme ». Cette appellation est paradoxale et provoque le rire lorsque l'on découvre son âge à la scène 6 : « Foucher / Moi j'ai deux cent quatre ans, mais je te tiendrai tête⁶⁵. » Ce passage est une réécriture de la scène six de la deuxième partie des *Burgraves*, lorsque le vieux mendiant, qui est en fait Barberousse, ose tenir tête à Hatto. La parodie fait ressortir l'invraisemblance de cette situation : beaucoup de critiques ont refusé de croire en la vigueur physique du vieillard, de même que certains ont mis en doute la capacité de son frère, Job, à faire un enfant à 81 ans (ce dont se moque *Les Burgs infiniment trop graves*). Dupeuty et Langlé, dans *Les Buses-Graves*, se servent quant à eux des moyens scéniques pour moquer la représentation de la vieillesse : à la scène 7, Lagobe (pour Job) arrive « coiffé d'un bourrelet et vêtu comme un enfant en sevrage, bavette, hochet, crécelle avec lesquels il fait joujou⁶⁶ ». Le ridicule de l'accoutrement annule la dignité des burgraves hugoliens. Dans les parodies, la vieillesse est l'inverse de la sagesse et de la dignité : l'épique de la pièce, qui repose en grande partie, dans *Les Burgraves*, sur l'âge légendaire, laisse place au trivial.

Les Hures-graves mettent aussi en doute le principe même sur lequel repose toute l'œuvre de Hugo, la vengeance décalée dans le temps, et qui explique la vieillesse des personnages. Dans la scène 3 du premier acte, des rats entassés dans une carrière à Montmartre racontent la légende selon laquelle Vieille-Frimousse

⁶³ DUMANOIR, SIRAUDIN et CLAIRVILLE, *Les Hures-Graves, trifouillis en vers... et contre Les Burgraves*, Paris, Imprimerie de Boulé, 1843, p. 1.

⁶⁴ *Id.*, p. 10.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ DUPEUTY et LANGLÉ, *Les Buses-Graves*, Paris, Detroux éditeur, 1843, p. 5.

ne serait pas mort (la transformation des esclaves de la première scène des *Burgraves* en rongeurs et du château médiéval en commune de banlieue est un procédé typique de la parodie, qui cherche à rabaisser l'œuvre source par le registre bas, trivial et populaire⁶⁷) : ils s'étonnent ironiquement que l'empereur, pourtant si puissant, n'ait pas souhaité se venger plus tôt du sort que son frère lui a octroyé.

Le bâtard avait cuit l'héritier légitime ;
Qui, se voyant bien mort, mais existant toujours,
Voulut aller se plaindre à l'auteur de ses jours,
Il pouvait à l'instant lui demander vengeance...
Mais il remit la chose à cent ans de distance⁶⁸.

Ce n'est donc pas uniquement de la représentation de la vieillesse dont les parodies se moquent : c'est aussi de la composition de l'intrigue qui, à cause de l'âge invraisemblable des personnages, ne tiendrait pas.

UN MÉLODRAME À LA COMÉDIE-FRANÇAISE !

La faiblesse de l'intrigue proviendrait aussi des procédés mélodramatiques dans lesquels Hugo piocherait à outrance : Louis Huart, auteur des *Burgs infiniment trop graves*, ne croit pas au contre-poison qui permet à Régina de revivre, « comme le font si admirablement toutes les petites fioles... de M. Victor Hugo⁶⁹ ». En exhibant les ficelles de fabrication du drame, les parodies suggèrent qu'il appartient à ce genre de théâtre secondaire, qui oublierait la littérature au profit des effets scéniques parmi lesquels on retrouve le flacon de poison de

⁶⁷ Dans cette parodie, Montmartre est aussi l'occasion pour l'auteur de faire des commentaires sur la situation politique et sociale contemporaine de ce lieu. Voir par exemple « Je vois, avec douleur, écarteler Montmartre ! », *Les Hures-graves*, éd. cit., p. 8. Montmartre est à l'époque une commune de banlieue où sont délocalisées beaucoup de parodies (même chose pour Belleville, Montparnasse, les Batignolles, ou Pantin que l'on retrouve dans *Les Buses-Graves*).

⁶⁸ *Les Hures-Graves*, éd. cit., p. 3.

⁶⁹ Louis HUART, *Les Burgs infiniment trop graves, tartinologie découpée en trois morceaux*, paru dans *Le Musée ou Magasin Comique* de Philippon, n°43, Paris, 1843, p. 542.

Guanhumara. L'objet est dramatiquement intéressant pour les parodistes, qui le reprennent tous : en plus d'en moquer l'utilisation récurrente, ils jouent de sa représentation. Dans *Les Buses-Graves*, Galimafra (nom qui évoque le paradiste du boulevard du Temple, Galimafré, toujours accompagné de son acolyte Bobèche) sort une grande bouteille, et non la petite fiole que Guanhumara peut dissimuler sous sa tunique :

Une drogue...

C'est dire qu'il obtient un grand succès de vogue !
C'est un mélange obscur, que l'art en vain cherchait,
Cousin-germain du thé de madame Pochet...
Avec un oignon cru, du flan, de la chandelle,
Un liard de coloquinte, une vieille bretelle
En caoutchouc, j'ai fait ce breuvage charmant
Qui sera breveté par le gouvernement !
(Elle sort de sa poche une énorme bouteille)⁷⁰.

Le mélange infâme promis par Galimafra n'a plus rien du poison mystérieux et légendaire des drames de Hugo.

Guanhumara est la plus subvertie par les parodies, comme elle est la plus critiquée dans le dossier de presse : elle perd toute la dimension sublime qu'elle tire de son projet de vengeance pour ne devenir qu'une vieille sorcière ridicule que l'on prend pour emblème du mélodrame. Dans *Les Buses-graves*, Galimafra, rabaissée par les expressions « la vieille à l'élixir⁷¹ », « Carabosse⁷² » ou « vieille sorcière⁷³ », n'a pas été vendue comme esclave mais comme artiste de foire parmi « des ours apprivoisés et des femmes sauvages⁷⁴ ». De même, dans *Les Hures-Graves*, elle est appelée « douairière⁷⁵ » par Gobelair qui n'a plus peur d'elle ; il la nomme même « Maman

⁷⁰ *Les Buses-graves*, éd. cit., p. 4. Madame Pochet est une allusion à la pièce grivoise de DUMERSAN, *Madame Gibou et Madame Pochet ou le thé chez la ravaudeuse*, joué sur le Théâtre des Variétés en 1832 (Tresse, Librairie Éditeur, Palais-Royal).

⁷¹ *Les Buses-graves*, éd. cit., p. 13.

⁷² *Id.*, p. 9.

⁷³ *Id.*, p. 14.

⁷⁴ *Les Buses-graves*, éd. cit., p. 2.

⁷⁵ *Les Hures-graves*, éd. cit., p. 4.

Coinavieura⁷⁶ », oblitérant ainsi tout l'aspect inquiétant du personnage de Guanhumara.

Ce sont les procédés propres à susciter le mystère et la peur chez les spectateurs que les parodistes ridiculisent, comme l'espace machiné de la première scène de la troisième partie des *Burgraves*, où Guanhumara crie dans l'ombre « Caïn ! Caïn ! » pour effrayer Job et réveiller sa conscience. Cette scène était propice à susciter le rire chez les spectateurs qui connaissent la pièce de réputation⁷⁷. Dans *Les Buses-Graves*, le nom épique de « Caïn » est remplacé par une succession d'insultes, « Sots », « Buse », « Pendu », « Âne », « Merlan » puis par un jeu de mots avec l'expression populaire « Cahin, cahin, cahin, cahin, cahin, caha⁷⁸ ! » Dans *Les Hures-Graves*, par un procédé similaire d'insulte, Coinavieura crie « Vieux gredin⁷⁹ ! » Dans *Les Barbus-graves*, « Caïn » devient « Polisson⁸⁰ ». Malgré ces expressions ridicules, le personnage qui représente Job est terrifié : le comique s'appuie sur ce décalage entre la faible capacité du mot à effrayer et son effet réel sur le personnage.

Cette scène se passe à l'origine dans un lieu typique du mélodrame, un caveau, qui est lui aussi ridiculisé et perd son aspect sombre et terrifiant. À la scène 4 de l'acte II des *Buses-graves*, Galimafra ordonne à Hautebête (nouveau détournement onomastique pour Obert) de se rendre « dans un trou romantique... une cave⁸¹... » L'adjectif « romantique » essentialise le nom qu'il qualifie, « trou », qui fait perdre au caveau tout son prestige : toute cave en devient romantique et c'est cette généralisation qui est à l'origine du comique de l'expression.

Ce recours au trivial ôte toute dignité à l'œuvre source et retire aux lieux et aux personnages des *Burgraves* leur aspect épique et grandiose. La légende de Barberousse devient une

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Comme nous l'avons vu, pour les critiques, ainsi que pour M^e Dupin avocat de M^{lle} Maxime, elle est la preuve que ce rôle de sorcière et de ventriloque serait injouable pour une actrice de la Comédie-Française. Voir le chapitre I de notre 1^e partie, p. 48.

⁷⁸ *Les Buses-Graves*, éd. cit., p. 12.

⁷⁹ *Les Hures-Graves*, éd. cit., p. 11.

⁸⁰ *Les Barbus-graves*, éd. cit., p. 87-88.

⁸¹ *Les Buses-graves*, éd. cit., p. 8.

aventure de brigands. Dans *Les Buses-graves*, l'empereur a quitté les bords mythiques du Rhin et n'est plus qu'un marginal au nom de Barbesale, tout occupé à manger des cornichons dans une rue de l'île de la Cité :

On dit que, rue aux Fèves,
Chez la mère Ponisse, en ce lieu souterrain,
On l'a vu, l'autre nuit, souper d'un arlequin.
Sa barbe longue autant que les branches d'un arbre,
Faisait trois fois le tour d'un guéridon sans marbre,
On dit plus, on prétend que pour tromper l'ennui,
Il vit de cornichons, moins concombres que lui [...] ⁸².

Dans *Les Hures-Graves*, Job n'a plus rien de la figure du patriarche et se transforme en vieillard graveleux : devant Gobelair et Raisina, son lyrisme empreint de sagesse disparaît progressivement jusqu'à risquer de laisser place au registre trivial.

JOB

[...] Ah ! que j'ai le cœur gai ! que je suis à mon aise !
Quand vous êtes tous deux près de ma vieille chaise,
Mes enfants, je crois voir, en levant l'occiput,
Deux roses s'inclinant sur un vieux gratte...

GOBELAIR

Chut !

(*À part.*)

Lui, fier au premier acte et grand comme Alexandre,
Il parle maintenant comme un père Cassandre ⁸³.

L'interruption renforce le comique et le commentaire final de Gobelair explicite le passage du personnage de Job d'un genre théâtral à un autre : personnage épique digne des luttes antiques, il est devenu dans les parodies le type du vieillard ridicule de la *commedia dell'arte*.

C'est aussi la construction même de la pièce qui est accusée de facilité et d'indignité littéraire. Les parodies se

⁸² *Id.*, p. 3. La rue aux Fèves est une ancienne rue de l'île de la Cité à Paris.

⁸³ *Les Hures-Graves*, éd. cit., p. 9. Un père Cassandre désigne un « vieillard sot et ridicule, toujours bafoué » (CNRTL, entrée « Cassandre », <https://www.cnrtl.fr/definition/cassandre>, consulté le 29 avril 2021).

moquent ainsi des scènes de reconnaissance qui se succèdent dans *Les Burgraves*, où « chaque personnage a toujours deux ou trois noms⁸⁴ » indique le narrateur du compte rendu parodique *Les Burgs infiniment trop graves*. S'appuyant sur cet effet dramaturgique récurrent, les parodies forcent le trait et multiplient les indices prévenant qu'une scène d'*anagnorisis* se profile. Les rats-esclaves de la première scène des *Hures-Graves* manquent par exemple de subtilité en annonçant la scène de reconnaissance de Vieille-Frimousse à la fin de la pièce :

PREMIER RAT

[...] On dit que, nonobstant ses dernières victoires,
Du grand Vieille-Frimousse un bandit fut vainqueur.
Jeté sur le carreau, sans lui percer le cœur,
Au moyen d'une pique, on le marqua d'un trèfle.

TROISIÈME RAT

C'était, comme au piquet, carreau, pique et trèfle.

PREMIER RAT

Le trèfle dont je parle est un trèfle important,
Qui pourra nous servir dans un acte suivant.
(J'ai pris, pour en parler, une tournure adroite.)
Le trèfle en question se trouve à sa main droite⁸⁵.

L'expression entre parenthèses, par un décrochage énonciatif, brise le quatrième mur, procédé courant des parodies qui exhibent la théâtralité et cherchent une connivence comique avec le public.

Le dénouement est le lieu privilégié par les parodistes pour accuser l'aspect superficiel de la construction dramatique. Dans *Les Buses-Graves*, à la dernière scène de l'acte III, Barbesale arrive tel un *deus ex machina* et s'exclame :

Assez ! Voici le dieu qui sort de la machine !
Je suis ce frère, moi, qu'on croyait inhumé.
Et pour le dénouement tout exprès exhumé⁸⁶.

Le personnage, commentant sa propre apparition et son rôle dans l'action, brise l'illusion dramatique. La parodie devient

⁸⁴ *Les Burgs infiniment trop graves*, éd. cit., p. 545.

⁸⁵ *Les Hures-Graves*, éd. cit. p. 2.

⁸⁶ *Les Buses-Graves*, éd. cit., p. 14.

« métafiction⁸⁷ » comme l'indique Daniel Sangsue : c'est ce décalage permanent entre la fiction et la réalité de la représentation qui est l'une des sources du renversement parodique.

Par ses personnages, ses lieux, ses procédés et sa composition, la pièce de Hugo passe pour un indigne mélodrame. Sous un genre comique, les parodistes reprennent l'accusation selon laquelle le drame romantique bouleverserait et dérangerait l'ordre social et culturel établi : *Les Burgraves* n'auraient rien à faire sur la scène officielle et subventionnée du Français. Le public de ce lieu théâtral serait choqué par les comportements et les propos des personnages, comme le font remarquer les jeunes burgraves qui chantent leur couplet au début de la scène 6 des *Buses-graves* :

Chantons ! trinquons à plein verre,
Des refrains de cabarets
Ce sera très littéraire
Et du Théâtre-Français⁸⁸ !

Le même contraste surgit lorsque Guanhumara apparaît à la fin de la pièce pour exiger de reprendre le rôle de Galimafra qu'on lui aurait retiré de manière scandaleuse : « Quoi ! quand le mélodrame aux Français se prélassa, / On veut me renvoyer ! Ah ! c'est par trop cocasse⁸⁹ ! » *Les Burgraves* bousculeraient les limites des sous-genres dramatiques. Dans *Les Hures-Graves*, à la scène 5 de l'acte II, Gobelair compare le pacte qu'il a scellé avec Coinavieura à un procédé typique du Boulevard du Temple : « Comme c'est romantique et chouettard ! oui... ça l'est. / De plus en plus fort comme chez Nicolet⁹⁰. » Dans la dernière réplique de la parodie, Vieille-Frimousse conclut la pièce en demandant la fin de la scission entre théâtres officiels et théâtres populaires :

Si nous avons ici, semblables au serpent,

⁸⁷ Daniel SANGSUE, *op. cit.*, p. 78.

⁸⁸ *Les Buses-Graves*, éd. cit., p. 5.

⁸⁹ *Les Buses-Graves*, éd. cit., p. 15.

⁹⁰ *Les Hures-Graves*, éd. cit., p. 9. Jean-Baptiste Nicolet est un directeur de théâtre du Boulevard du Temple au XVII^e siècle : il fit représenter des spectacles de funambules, de marionnettes et des opéras-comiques. « De plus en plus fort comme chez Nicolet » était sa devise.

Brisé toutes nos dents à mordre sur la lime,
Si nous avons cherché les miettes d'un succès,
C'est que le ridicule est tout près du sublime
Et le Palais-Royal du Théâtre-Français⁹¹ !

Les parodistes reprennent l'idée des critiques selon laquelle le drame romantique, influencé par les genres populaires, n'aurait pas sa place à la Comédie-Française mais ils lui donnent un sens différent : ils cherchent moins à blâmer Hugo et les romantiques qu'à défendre leur propre sort. En insistant sur la trivialité du drame, ils le mettent à leur niveau et montrent la proximité entre un genre dit populaire et un autre réputé littéraire. Cette fusion des genres exprime leur désir, qu'ils partagent avec Hugo, de déstabiliser la hiérarchisation théâtrale. Par la liberté ludique de leurs textes, ils prennent de la distance, dans une moindre mesure, avec l'organisation sociale et culturelle du XIX^e siècle⁹².

TARTINES ET RAMASSIS

Cependant, leur portée subversive est assez faible et la plupart du temps, les parodies reprennent le discours habituel sur la pièce et s'appuient sur les critères traditionnels pour juger d'une œuvre théâtrale : à la manière des critiques qui parlent des *Burgraves* comme d'un « ramassis » ou d'un « fouillis », elles insistent sur la complexification de l'intrigue et se moquent du mélange des genres. Le sous-titre des *Buses-Graves* par M. Tortu Goth met en avant les prétendues influences qui participeraient de cette confusion à l'œuvre dans le drame de Hugo : « Avec Fantasmagorie, Ombres chinoises, Assauts d'Armes et de Gueules, entrées de Ballets ; Idylles, Ballades, Odes, Élégies, Chansonnettes, etc⁹³. » Le public n'y comprendrait rien parce que le drame serait mal construit et parce que les longueurs interminables des monologues et des tirades empêcheraient l'action d'avancer de manière claire.

Ce dernier reproche se couple chez les parodistes d'un jeu de mots sur le terme, tant décrié par les critiques, de « trilogie » : en témoigne le sous-titre des *Burgs infiniment trop graves*,

⁹¹ *Id.*, p. 14.

⁹² Sur ce point, voir Daniel SANGSUE, *op. cit.*, p. 69-70.

⁹³ *Les Buses-graves*, par M. Tortu Goth, éd. cit.

Tartinologie découpée en trois morceaux. Désigner la tirade par l'image triviale de la tartine est un lieu commun des reproches faits aux pièces hugoliennes, comme le rappelle Arnaud Laster qui s'oppose à cette idée reçue qui a « contaminé toute la lecture du théâtre de Hugo et la conception que s'en sont faite les acteurs⁹⁴ » : en faisant de l'auteur un adepte des tirades et des monologues, on a pendant longtemps privilégié la musicalité du vers et la prétendue ivresse du verbe au détriment des autres éléments dramatiques. Arnaud Laster montre que les prises de parole longues sont finalement assez rares dans le théâtre de Hugo, et que le vocabulaire et le travail du vers constituent des « armes contre la tirade⁹⁵ ». Mais ces nuances échappent aux parodistes qui reprennent le poncif sur la tirade hugolienne : la métaphore de la tartine est filée par Louis Huart tout au long de son compte rendu parodique. Le monologue de Barberousse, que les critiques et les sifflets du public n'ont déjà pas épargné⁹⁶, est par exemple qualifié d'« énorme tartine philosophique, patriotique et surtout géographique [qui nous révèle] que Francfort est sur le Mein et Cologne sur le Rhin, Berlin en Allemagne et Madrid en Espagne⁹⁷. » À la platitude du monologue s'ajouterait la difficulté d'interprétation : le parodiste brise la magie du spectacle en montrant l'acteur dans toute sa trivialité, sortant de scène pour boire « un verre d'eau sucré » à cause « des noms pareils [qui] grattent terriblement cet organe de la respiration⁹⁸ ». L'image de la tartine pour désigner le monologue revient dans *Les Buses-graves* lorsque Galimafra, s'opposant à Guanhumara qui se plaint du retrait de son rôle, déclare : « Je reprends ma tartine⁹⁹. » Autre point commun avec le texte de Louis Huart : *Les Buses-graves* parodient la scène 1 de la deuxième partie, où Barberousse débite ses vers sur l'Allemagne. Dupeuty et Langlé, dans ce texte, se moquent moins

⁹⁴ Arnaud LASTER, « Hugo ennemi de la tirade : les exemples d'*Hernani* et de *Ruy Blas* », *Lectures du théâtre de Victor Hugo : Hernani, Ruy Blas*, sous la direction de Judith WULF, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 85.

⁹⁵ *Id.*, p. 93.

⁹⁶ En témoigne le manuscrit offert à Alphonse Karr et annoté par Hugo qu'a commenté Evelyn BLEWER (article cité).

⁹⁷ *Les Burgs infiniment trop graves*, éd. cit., p. 541.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Les Buses-graves*, éd. cit., p. 2.

de la longueur du monologue que de son absence de nécessité dramaturgique : la réplique de Barbesale est uniquement motivée, semble-t-il, par l'après-souper et perd toute sa coloration politique. C'est une simple suite de commentaires géographiques insignifiants, entrecoupés de commentaires ironiques et métalittéraires sur les longueurs de la réplique :

Ma foi, j'ai bien diné... ce bœuf en miroton
À ma voix a donné de la force et du ton,
Et je puis me livrer, en forme d'apologue,
À l'amour effréné du monologue.
[...] Pourtant, j'ai bien envie,
De vous parler d'histoire et de géographie.
(Récitant très vite.)
Londres est sur la Tamise, et Francfort sur le Mein ;
Anvers est sur l'Escaut, Cologne sur le Rhin
La Marne passe à Meaux ; sans compter que Pontoise,
Comme le dit son nom, doit se trouver sur l'Oise.
La Méditerranée est assez loin de Pau ;
Lyon est sur le Rhône, et Turin sur le Pô !
[...] *(Il s'arrête essoufflé.)*
Ah ça ! je voudrais bien qu'un personnage vint
Pour m'interrompre enfin¹⁰⁰...

Le même travail parodique sur les prétendues longueurs de la pièce se retrouve dans *Les Hures-graves* et *Les Barbus-graves* : les parodies se ressemblent puisque, pour être sûres de ne pas rater leurs effets comiques, elles se servent toutes des scènes ou des éléments qui, lors de la représentation de l'œuvre source, ont déjà provoqué rires, sifflets ou ennui. À chaque fois, on insiste sur la gratuité de ces longueurs et sur leur absence de lien avec l'intrigue principale. Comme le montrent les remarques sur l'essoufflement des artistes et la difficulté physique que cela exige de leur part, les monologues deviennent, dans l'image que les parodies en donnent, des performances d'acteurs.

Les parodies, qui reposent en grande partie sur le renversement burlesque de l'œuvre source, font ressortir l'aspect concret et trivial du jeu d'acteur ; de même, elles rabaissent la dignité politique de l'intrigue ou la sagesse des personnages par des connotations scatologiques : dans le monologue de Barbesale,

¹⁰⁰ *Id.*, p. 7.

le vers « Turin est sur le Pô ! » ne manque pas de faire sourire, comme l'allusion graveleuse du Job des *Hures-graves* avec son « gratte-... ». Les noms aux consonances allemandes n'ont plus rien d'épique ou de légendaire : ils sont souvent tournés en ridicule, comme le mot « burgrave ». Louis Huart, dans *Les Burgs infiniment trop graves*, se demande pourquoi « M. Victor Hugo, qui ne tient pas à écrire en français, emploie ce mot teuton¹⁰¹. » C'est dans ce compte rendu parodique que la critique de l'influence étrangère est la plus virulente, alors qu'elle reste essentiellement un jeu phonétique dans les autres parodies. À la fin du texte, après avoir noté la tendance de Hugo à multiplier les scènes de reconnaissance et les différents noms de ses personnages, Louis Huart déclare : « Pour mon compte, je suivrai cette mode burgravienne : je n'irai plus aux Variétés que sous le nom d'Oscar... je me ferai inscrire au théâtre du Palais-Royal sous le sobriquet d'Arthur... ; quant au Théâtre-Français, c'est différent ; je n'irai plus sous aucun nom tant qu'on jouera des pièces allemandes¹⁰². » Le parodiste se scandalise qu'une pièce aux origines prétendument étrangères soit jouée sur la grande scène officielle française, censée garantir le répertoire national : par une œuvre accusée d'antipatriotisme, Hugo contreviendrait à la construction et au renforcement de l'identité française.

UN HOMMAGE AU POÈTE ?

Cependant, à la fin du compte rendu, Louis Huart salue Hugo, non en tant que dramaturge, mais en tant que poète : « Mais tout ceci n'empêche pas que M. Victor Hugo ne soit un très grand poète¹⁰³. » De même, à la fin des *Hures-graves*, Job parle de « grands et beaux vers¹⁰⁴ ». C'est une concession finale récurrente dans les parodies qui n'ont pas pour but de condamner l'œuvre ; elles cherchent avant tout à provoquer le rire par des inversions, des retournements et des exagérations comiques.

Pourtant, les parodistes multiplient les remarques sur le style de Hugo (les mêmes que celles que l'on retrouve dans le dossier de presse) : pour provoquer le comique, ils se moquent de

¹⁰¹ *Les Burgs infiniment trop graves*, éd. cit., p. 537.

¹⁰² *Id.*, p. 547.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Les Hures-graves*, éd. cit., p. 14.

certaines répliques que le public a sifflées ou dont il a ri. Ainsi, dans *Les Buses-graves*, Barbésale fait explicitement référence à l'œuvre source en citant un vers sifflé à cause de son prétendu prosaïsme :

BARBÉSALE

Tes peines seront graves !

Et pour finir enfin par un vers des *Burgraves*,

Par ce vers d'un effet et si sombre et si noir :

*Attends-moi dans l'endroit où tu vas chaque soir*¹⁰⁵.

Cette citation est fautive : le vers exact, d'après les analyses d'Evelyn Blewer¹⁰⁶, est « Va ce soir m'attendre où tu vas chaque nuit ». Soit Dupeuty et Langlé se trompent ; soit ils pastichent suffisamment le vers pour qu'il soit reconnaissable tout en le rendant ridicule par l'assonance outrancière « noir », « endroit », « soir » : par cette prétendue imitation, ils font de Hugo un poète de l'excès.

Un autre poncif de la critique anti-hugolienne traverse les parodies : l'auteur ne respecterait pas toutes les règles grammaticales. Certaines répliques des parodies changent ainsi l'orthographe régulier d'un mot, se moquent d'un accord ou détournent la conjugaison. Dans *Les Hures-graves*, Job avoue son crime à Coinavieura en profanant la grammaire : « je le *tua* ». Face à ces assauts du poète romantique contre la langue française, les imberbes de la parodie des *Barbus-graves* attendent avec espoir le retour de Racine ou la venue d'un messie néoclassique : « Plût au ciel ! et qu'il vînt / Délivrer notre langue et chasser l'écrivain / Qui depuis vingt-trois ans la chevauche et la pique¹⁰⁷. »

L'idée selon laquelle Hugo maltraiterait la langue est un ressort comique récurrent des parodies. Le soir de la première des *Burgraves*, la scène 3 de la première partie suscite un tollé : le public rit lorsque Régina dit « J'ai froid » parce qu'il juge l'expression trop banale pour un texte poétique et que l'acteur qui joue Otbert s'appelle Geffroy (les spectateurs entendent un

¹⁰⁵ *Les Buses-graves*, éd. cit. p. 11.

¹⁰⁶ Evelyn BLEWER, article cité.

¹⁰⁷ *Les Barbus-graves*, éd. cit. p. 19-20.

calembour dans « j'ai froid »¹⁰⁸). *Les Buses-graves* ne se privent pas pour reprendre ce gag en faisant explicitement référence au nom du comédien et aussi au prénom de Deburau, acteur de pantomime, ce qui brise à nouveau l'illusion théâtrale :

AUBERGINE

Chéri, viens près de moi...

Je me sens toute chose ! Ah ! mon ami, j'ai froid !

HAUTEBÊTE, *d'un air sombre.*

Pourquoi donc me donner le nom de cet artiste ?

AUBERGINE

Dame ! j'ai dit Geffroy... comme on dirait... Baptiste¹⁰⁹ !

La scène 4 des *Hures-graves* repose sur le même décalage parodique et sur un commentaire semblable au sujet de la vie théâtrale :

RAISINA, *appuyée languissamment sur Gobelair, qui la fait asseoir à gauche.*

Hélas ! J'ai froid, j'ai froid, j'ai froid, j'ai froid !

GOBELAIR

Que me dis-tu ? Jeffroy ! Ma belle, ce Jeffroy

Du Théâtre-Français est un sociétaire,

Et tu sais que je suis jaloux par caractère¹¹⁰.

Les parodistes enregistrent donc les réactions du public lors des représentations de l'œuvre première, prenant appui sur elles pour leur propre œuvre, et offrant ainsi un témoignage indirect de la réception de la pièce.

Les parodies des *Burgraves* n'ont rien d'original par rapport à celles des autres pièces de Hugo : on lui reproche toujours la même chose (invraisemblance, personnages excessifs, préciosité, grotesque, langage incorrect). Il n'y a donc rien de spécifique aux critiques formulées en 1843 pour justifier la prétendue chute : que ses pièces réussissent ou non, elles sont toutes sujettes aux mêmes critiques.

¹⁰⁸ Voir l'exemplaire annoté par Victor Hugo et étudié par Evelyn BLEWER, article cité. Edmond Geffroy est aussi le créateur de don Ruy Gomez dans *Hernani*.

¹⁰⁹ *Les Buses-graves*, éd. cit., p. 3.

¹¹⁰ *Les Hures-graves*, éd. cit., p.3.

RIRE ET SCANDALE

Étudier le dossier de presse des *Burgraves* de 1843 ainsi que les caricatures et les parodies nous éclaire sur la construction du mythe de la chute des *Burgraves*. Tous les discours construits par les critiques, les dessinateurs et les parodistes contre la pièce de Victor Hugo sont l'origine même du discours que l'histoire littéraire va relayer pendant près d'un siècle et demi contre le drame, mais plus encore contre Victor Hugo, tout le drame romantique, et tout le romantisme. Les discours contre la pièce s'expliquent par cette prétendue opposition entre un camp romantique et un camp classique, ou plutôt un camp néoclassique attaché à des idées esthétiques mais aussi morales, politiques et sociales. La construction du mythe de la chute des *Burgraves* dépasse donc la simple pièce de Hugo. Il s'agit d'une lutte entre deux manières d'envisager moins l'esthétique dramatique que l'organisation du monde théâtral – notamment la hiérarchisation des genres et des théâtres que les néoclassiques souhaitent conserver mais que les romantiques bouleversent – et la littérature en elle-même. Qu'a-t-on le droit de dire et de montrer ? C'est sur ces deux points que le drame romantique fait scandale : il montre sur la scène officielle de la Comédie-Française des acteurs, des intrigues et des éléments qui appartiennent à un autre espace sociologique et théâtral que celui défendu par les néoclassiques. Le classicisme qu'ils protègent correspond donc moins à de réels critères esthétiques qu'à des codes moraux bien précis : derrière les notions de vraisemblance, de bienséance, de vérité, de clarté et de raison se cache un ordre moral.

De plus, la question de la nation française et de la façon dont on l'envisage et la constitue en littérature ne laisse pas insensibles les critiques : tout élément est bon à prendre pour monter la pièce en scandale. Cette question est d'autant plus brûlante au XIX^e siècle que l'histoire comme discipline prend forme, de même que la notion de patrimoine. À cet égard, le romantisme est évacué à cause de la prétendue menace qu'il représenterait pour la santé, la vertu et la grandeur de la nation : il serait embrouillé, confus, immoral et antipatriotique.

Les dossiers de presse constituent souvent pour l'historien du théâtre la première entrée dans la réception d'une œuvre. Mais,

malgré le fonds inestimable qu'ils offrent au chercheur, les journaux représentent une source dont il faut sans cesse interroger l'origine. L'inscription du journal et du critique dans le champ littéraire, politique et social de l'époque déterminent souvent la prise de position de l'article. Cette question se pose d'autant plus pour *Les Burgraves* qu'il s'agit d'une pièce de Victor Hugo et d'un drame romantique. D'une part l'auteur est une figure publique, dont les controverses avec la censure ont fait du bruit, et il est académicien depuis 1841. On l'attaque d'autant plus qu'il est censé défendre la langue et la littérature françaises. D'autre part, depuis les années 1830, le drame romantique polarise de nombreux débats au sein desquels les affinités esthétiques croisent les affinités politiques. Les positions des critiques sur l'échiquier politique et social ne sont pas sans influence sur leurs positionnements esthétiques quant au drame romantique. Ainsi, comprendre la réception des *Burgraves* en 1843, c'est prendre en compte ces querelles anciennes. La pièce ne fait pas naître de nouvelles animosités : au contraire, elle réactive des différends ancrés dans les esprits du public et des critiques.

Chapitre V

Sources et témoignages : confronter la légende aux faits

Pour parler des représentations des *Burgraves*, chaque journal parle de succès ou d'échec selon ce qui sert le mieux sa cause. Le 12 mars, le journal libéral *Le Constitutionnel*, prononce son arrêt de mort : tout porte « à croire que cette pièce est le dernier effort du drame romantique¹. » Le 20 mars la pièce est jouée au profit des victimes du désastre de la Guadeloupe et le journal critique cette opération marchande : la pièce aurait besoin d'une telle soirée pour survivre et éviter la fin prochaine. Le 23 mars, le journal décrit un « revers éclatant » pendant lequel la pièce a « été sifflée² ». Les journalistes du *Constitutionnel* sont antiromantiques et antihugoliens et les amis de Victor Hugo le savent, comme en témoignent la lettre de Juliette Drouet du 27 mars : « En attendant, il faut [...] se résigner à entendre grogner les porcs du *National* et beugler les veaux du *Constitutionnel* demain aux endroits les plus beaux³. » Au contraire, Théophile Gautier, dans *La Presse* du 14 mars 1843, écrit que le public s'est montré digne de l'œuvre⁴. Mais Gautier est l'ami fidèle de Hugo, le compagnon de lutte : à quel point le critique est-il influencé par l'ami ?

Devant ce kaléidoscope d'avis divergents, nous sommes donc obligés d'avouer notre incapacité à définir la réception de la pièce à partir des dossiers de presse. Tout au plus, ces sources

¹ *Le Constitutionnel*, 12 mars 1843.

² *Le Constitutionnel*, 23 mars 1843.

³ Juliette DROUET, lettre du lundi 27 mars après-midi quatre heures.

⁴ *La Presse*, 14 mars 1843.

nous permettent de dire que les représentations constituèrent un événement. C'est pour cela qu'il faut revenir à l'établissement des faits objectifs en tentant de récolter des sources dont le discours n'est pas autant conditionné par des logiques politiques et sociales.

La postérité n'a pas retenu les voix des critiques qui défendent l'œuvre. Pendant plus d'un siècle, pour rapporter ce qui s'est passé le 7 mars, on retient par exemple la position du *Constitutionnel* et non celle d'Édouard Thierry. Il faut donc comprendre pourquoi telle voix a été davantage entendue par l'histoire littéraire et prise comme témoin privilégié de l'événement de 1843, et pourquoi telle autre a au contraire été enfouie dans l'oubli. En ne retenant que les voix contraires à l'œuvre hugolienne, les discours construits par les manuels scolaires et les travaux universitaires tout au long du XIX^e siècle et pendant une grande partie du XX^e siècle font circuler l'idée que la pièce a chuté : d'une part en faisant passer cette affirmation, directement héritée de la presse anti-hugolienne de 1843, pour une vérité scientifique attestée ; d'autre part en ne mentionnant même pas l'existence de discours opposés.

Pour enseigner et ainsi fortifier et perpétuer le mythe de la chute des *Burgraves*, les auteurs de manuels scolaires et les universitaires s'appuient sur des sources précises, toujours les mêmes, censées servir de caution scientifique à leurs discours : c'est ainsi que l'on retrouve des paraphrases des propos d'Antoine Jay ou de Charles Maurice pendant près d'un siècle et demi pour parler du mois de mars 1843. Ces sources-là, présentées comme fiables et comme les seuls témoignages de ces fameuses représentations, sont constituées en archives officielles : en acquérant ce statut d'autorité, elles passent pour être les seuls documents nécessaires à la bonne lecture et à la bonne compréhension de l'événement de 1843⁵. Mais il ne faut

⁵ Sur la question de l'autorité des sources constituées en archives, voir l'introduction de Delphine DENIS à l'ouvrage de Madeleine de Scudéry, « *De l'air galant* » et autres conversations, 1653-1684 : pour une étude de l'archive galante, édition établie et commentée par Delphine Denis, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 16 : « L'"archive" regroupe ainsi des textes qui se donnent pour premiers, fondateurs, tout en s'installant sous l'autorité d'un discours légitimé. Aussi s'inscrivent-ils dans la continuité d'une mémoire idéologique : en prenant place à leur tour dans ce "trésor" commun, ils se donnent à lire

pas être dupe de cette mise en avant de certaines sources – citées et exploitées dans les discours scolaires, et ainsi légitimées – au détriment d'autres qui, par leurs natures même, n'ont pas eu le même impact médiatique que les discours portés publiquement par les détracteurs de Hugo. Face à la guerre d'opinions entre *pro* et *anti Burgraves*, d'autres sources que les journaux prouvent en effet que la pièce n'a pas chuté et nous conduisent ainsi à nous fier davantage aux défenseurs de Hugo qu'à ses détracteurs. Mais de même que les journaux qui soutiennent la pièce de Hugo n'ont pas trouvé d'écho dans l'histoire littéraire, de même ces sources, oubliées, enfouies, et parfois perdues, nécessitent un travail de recherche consciencieux.

Ces sources autres que les discours journalistiques ont notamment été mises en avant par Patrick Berthier en 1995⁶ : mais avant qu'elles soient exhumées par un historien du théâtre, elles ne semblent pas exister puisqu'elles ne sont jamais mentionnées dans le discours universitaire. Nous voudrions donc montrer dans ce chapitre que c'est par un travail dans les archives, surtout celles de la création et de la réception immédiate en 1843 – registres de la Comédie-Française, manuscrit du souffleur, correspondances, journaux intimes – qu'il est possible de déconstruire le mythe de la chute des *Burgraves*, en confrontant la légende aux données offertes par les archives. Mais pourquoi ces sources ont-elles été évincées par le discours officiel de l'histoire littéraire ? Pourquoi se fier au journal *Le Constitutionnel* qui parle de « revers⁷ » pour le 7 mars 1843 alors que le registre de la Comédie-Française note « succès contesté⁸ » pour la première représentation ? L'histoire littéraire opère en réalité un tri des sources qui servent à la constitution de son discours selon des logiques qui ne sont pas seulement esthétiques, mais aussi politiques et sociales. Or, comme le montre Camille Bloomfield dans son article « Du

comme textes archivables, c'est-à-dire comme autorités futures. » Delphine Denis s'appuie également sur la définition du mot « archive » donnée par Michel Foucault : l'archive constituerait avant tout un système d'énoncés qui expliquerait que tel événement ou telle chose a surgi de telle manière (Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 173-180).

⁶ Patrick BERTHIER, « L'"échec" des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270.

⁷ *Le Constitutionnel*, 31 mars 1843.

⁸ Registre des recettes journalières de la Comédie-Française, 07/03/1843-28/11/1843, cote R262, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

document à l'archive : l'historien de la littérature face à ses sources⁹ », l'histoire littéraire, conçue essentiellement comme une discipline descriptive pendant une grande partie du XX^e siècle, interroge très peu la question de l'archive. Un changement s'opère à la fin du XX^e siècle lorsqu'on tente de définir davantage les méthodes d'analyse de l'histoire littéraire et de faire passer, comme dit Luc Fraisse, « les principes directeurs de l'implicite à l'explicite¹⁰ ». L'historien de la littérature devrait donc confronter les différents récits qui constituent le discours officiel aux faits objectifs à sa disposition, en étudiant les conditions d'énonciation des différentes sources qui s'offrent à lui. Cette méthodologie permettrait de déconstruire la mystification opérée par l'histoire littéraire, qui consiste à faire passer pour des preuves scientifiques des discours orientés par des enjeux qui dépassent la littérature.

Le mythe de la chute des *Burgraves* est difficile à détricoter puisque les sources n'ont pas toutes le même degré de fiabilité et se contredisent parfois. Nous montrerons comment il est nécessaire de les faire dialoguer entre elles et d'examiner leurs conditions d'énonciation pour tenter d'établir la réalité des faits survenus le 7 mars 1843, qui a été interprétée et reconstruite dès la même année. Cette représentation a ensuite été perpétuée pendant toute la fin du XIX^e siècle et une grande partie du XX^e siècle. Pour espérer approcher la vérité, il faut distinguer les sources qui se contentent d'établir des faits, celles qui ont un intérêt public ou qui obéissent à un projet précis – défendre ou accuser le romantisme – et celles qui sont de l'ordre du privé et de l'intime. Ainsi, *Le Constitutionnel* parle d'échec car c'est un journal antiromantique et anti-hugolien qui cherche à abattre publiquement Victor Hugo alors que le registre de la Comédie-Française n'a aucun intérêt public : il s'agit juste de noter les faits.

Si Patrick Berthier a déjà exhumé ces sources qui permettent de déconstruire le mythe de la chute des *Burgraves*, pourquoi ce besoin d'y revenir ici ? Tout d'abord, s'il a montré que les recettes de la pièce sont honorables, il n'a pas mis en

⁹ Camille BLOOMFIELD, « Du document à l'archive : l'historien de la littérature face à ses sources », *Littératures*, 2012/2, n° 166, p. 69-83.

¹⁰ Luc FRAISSE, « Une théorie de l'histoire littéraire est-elle possible ? », *L'Histoire littéraire à l'aube du XX^e siècle – Controverses et consensus*, sous la direction de Luc FRAISSE, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 9.

rappor ces chiffres avec les autres recettes du drame romantique à la même période ou dans les années qui précèdent et suivent l'événement. Or, un chiffre n'a de sens et de valeur qu'à condition d'être mis en rapport avec d'autres : nous comparerons ainsi les recettes des *Burgraves* avec celles d'autres pièces – romantiques ou classiques, à succès ou non – jouées entre les années 1830 et les années 1870 à la Comédie-Française pour tenter de dresser un panorama des recettes du romantisme théâtral dans cette institution et espérer ainsi comprendre la place que la pièce de 1843 y occupe. *Les Burgraves* rapportent-ils beaucoup moins que les autres pièces romantiques de Vigny, de Dumas ou de Musset ? Rapportent-ils moins que les autres œuvres de Hugo ? Quelle est la différence entre les recettes de ce drame et celles d'une pièce dite classique la même année ?

Au-delà de cette précision apportée aux travaux de Patrick Berthier, nous analyserons d'autres sources qui nous semblent primordiales et pertinentes pour infléchir le discours sur la prétendue chute des *Burgraves* : aux faits objectifs contenus dans les archives de la Comédie-Française s'ajoutent les sources relevant de la sphère privée et intime, comme la correspondance entre Juliette Drouet et Victor Hugo ou le journal intime de M^{lle} Mars. Ces dernières permettent en effet de dresser un tableau plus impartial de la représentation du 7 mars que ne le font les récits véhiculés par la presse, où chaque auteur est tributaire d'une position publique à défendre. Ces écrits privés constituent des témoignages à la première personne : en les mettant en relation avec les discours des journalistes, mais aussi avec les archives de la Comédie-Française, le récit du 7 mars 1843 se colore de teintes nuancées et le mythe de la chute des *Burgraves* s'étiolle peu à peu. Ces écrits intimes doivent aussi être mis en lien avec d'autres témoignages, qui relèvent souvent d'une reconstitution et qui ont cette fois-ci la vocation d'être rendus publics, comme *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. En faisant dialoguer témoignages privés et publics, il est possible pour l'historien de la littérature de démêler le vrai du faux, sans toutefois prétendre proposer un compte rendu totalement objectif de l'événement de mars 1843.

LES ARCHIVES DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE

Les archives de la Comédie-Française conservent plusieurs types de registres où sont consignés jour après jour des détails permettant d'enquêter avec précision pour établir la vérité du 7 mars 1843. Ces documents n'ont pas d'autre vocation au moment de leur création que celle de retranscrire les faits pour l'administration interne du théâtre : ils constituent la source la plus fiable puisqu'ils n'ont pas pour but de défendre ou accuser Victor Hugo et n'obéissent donc pas à une visée discursive implicite.

LES RECETTES DES *BURGRAVES*

Les registres des recettes journalières notent le nom de la pièce jouée, le montant de la recette du jour, le nombre de places vendues, et tout commentaire sur la représentation. Ainsi, il est écrit « succès contesté¹¹ » à la date du 7 mars 1843 : la pièce n'est pas un four, mais la mention de contestations peut s'expliquer par la cabale ourdie par les ennemis de Victor Hugo, dont la colère est attisée depuis le mois de décembre par l'affaire Maxime.

Ce sont surtout les recettes journalières notées sur ces registres qui montrent que *Les Burgraves* n'ont pas chuté. La pièce est jouée dix-neuf fois seule (du 7 mars 1843 au 20 avril 1843) avant d'être mise à l'affiche avec une autre pièce du répertoire pour les quatorze représentations suivantes (jusqu'au 28 octobre 1843). Elle a donc été jouée 33 fois au total – nombre honorable de représentations à l'époque comme l'explique Patrick Berthier qui mentionne une trente-quatrième représentation en janvier 1844, mais dont nous n'avons malheureusement pas trouvé de trace dans le registre correspondant.

Ces registres avaient déjà été consultés en 1930, par Henri Lyonnet, qui en avait tiré la conclusion inverse, celle de l'échec : « À la onzième représentation, la recette était tombée à 1328 francs. A la trente-troisième et dernière, elle n'atteignit pas

¹¹ Registre des recettes journalières, 07/03/1843-28/11/1843, cote R262, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

500 francs¹². » De même, en 1949, Raymond Isay, pour un article de *La Revue des deux mondes* intitulé « Hugo, le dernier burgrave »¹³, estime que trente-trois représentations correspond à un nombre honteux, de même que les recettes qui ne pouvaient qu'entraîner l'échec et le retrait de la pièce. Isay et Lyonnet ne relativisent pas les chiffres trouvés dans les registres de la Comédie-Française et l'argument financier sert ainsi tout aussi bien à confirmer qu'à infirmer l'échec des *Burgraves*. Pour trancher sur la réussite ou le désastre financier de l'œuvre, il faut comparer ses recettes à celles des autres pièces de Hugo, des autres auteurs romantiques contemporains, des auteurs classiques, mais aussi des auteurs dits à succès de l'époque.

Afin de mener cette étude, nous avons d'abord dépouillé les registres financiers de la Comédie-Française des années 1830 et 1840 pour noter les recettes et le nombre de représentations des pièces de Hugo, Musset, Vigny et Dumas dans cette période communément reconnue par les auteurs de manuels comme l'âge d'or du romantisme théâtral¹⁴. Nous avons décidé de concentrer d'abord nos recherches sur ce quatuor puisque ses membres sont désignés par la presse puis par le discours scolaire et universitaire comme les grands auteurs romantiques contemporains, ce que la postérité a confirmé. Nous nous intéressons principalement aux

¹² Henry LYONNET, *Les Premières de Victor Hugo*, Paris, Delagrave, 1930, p. 164.

¹³ Raymond ISAY, « Hugo, le dernier burgrave », *La Revue des deux mondes*, Paris, 1^{er} août 1949, p. 489.

¹⁴ Nous avons commencé ce travail à la fin de l'année 2017 : nous avons dépouillé nous-mêmes les registres puisque la base de données RCF 19, conçue notamment par Virginie Yvernault, n'avait pas commencé à être remplie. Ce projet est financé en France par le Labex Obvil, Sorbonne Université, l'IDEX SUPER, l'Institut Universitaire de France, l'Université de Rouen Normandie, la Fondation pour la Comédie-Française et au Canada par le CRSH : il s'attache à numériser, saisir et analyser les données des registres de la Comédie-Française entre 1799 et 1914. Un premier projet, RCF1, a permis de traiter les données entre 1680 et 1793. À la fin de notre travail, en 2021, la base de données de RCF19 est en partie complétée, ce qui permet d'accéder rapidement aux données qui nous intéressent. De même, les courbes que nous fournissons en annexe sont de notre création mais elles seront très probablement précisées lorsque les données de RCF19 seront complètes. Pour une présentation de RCF19, voir cet entretien avec Florence NAUGRETTE et Virginie YVERNAULT : <https://obvil.sorbonne-universite.fr/entretien-avec-florence-naugrette-et-virginie-yvernault> (consulté le 5 mai 2021).

représentations correspondant aux créations ou aux premières représentations de leurs pièces au Français, pour tenter de situer dans ce panel la première des *Burgraves* sur laquelle se concentre le discours de l'histoire littéraire. Si l'on compare les recettes des *Burgraves* avec celles des premiers succès romantiques, comme *Henri III et sa cour* de Dumas et *Hernani*, la pièce de 1843 rapporte effectivement moins que celles de 1829 et 1830 : le 13 mars 1843 *Les Burgraves* atteignent la recette la plus haute, 2967 francs, tandis que la meilleure soirée d'*Henri III* est réalisée le 2 mars 1829 avec 6372 francs, et celle d'*Hernani* le 25 février 1830, jour de la première, avec 5134 francs. Mais encore une fois, cette différence de recettes peut s'expliquer par deux facteurs : d'une part la Comédie-Française a des difficultés financières dans les années 1840 et les pièces rapportent en général moins d'argent que dans la décennie précédente ; d'autre part, l'effet de nouveauté provoqué par Dumas et Hugo en 1830, sans compter la ferveur des jeunes romantiques formés en bataillons, attirent le public alors que l'excitation s'estompe naturellement au bout d'une quinzaine d'années. Cependant, si l'on regarde en annexe les courbes obtenues pour chacun des trois spectacles à partir du tableau des recettes¹⁵, on remarque qu'elles suivent un mouvement similaire : après une période d'exaltation au début des représentations, les recettes baissent peu à peu, avec quelques remontées irrégulières lors de la descente. À regarder la courbe des *Burgraves*, on ne peut donc dire que la pièce a chuté. En outre, le fait que la pièce de Hugo soit jouée avec une autre, *L'Art et le métier* de Masselin et Veyrat, à partir de la vingtième représentation, n'est pas non plus une preuve de sa chute : cette stratégie obéit là encore à un schéma traditionnel qui consiste à faire jouer une pièce avec une autre lorsque les recettes commencent à faiblir. Il en est de même d'*Henri III et sa cour*, joué avec *Les Rivaux d'eux-mêmes* de Pigault-Lebrun¹⁶ dès le trente et unième soir, ou *Hernani* joué avec *Le Jeune mari* de Mazères¹⁷ à la trente-sixième. Si l'on étudie les recettes et les

¹⁵ Nous renvoyons en annexes aux tableaux correspondant aux dépouillements des registres financiers de la Comédie-Française et aux courbes correspondantes. Voir l'annexe 2, p. 768.

¹⁶ Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la Cité, le 22 août 1798.

¹⁷ Représenté pour la première fois à la Comédie-Française le 26 novembre 1826.

courbes correspondantes aux autres pièces romantiques jouées entre 1830 et 1843, on observe à nouveau ce schéma de tarissement progressif des recettes – seul *Le roi s’amuse*, joué une fois le 22 novembre 1832 avec une recette tout à fait honorable, 3038 francs, constitue une chute puisque la pièce est immédiatement suspendue après la première¹⁸. Rien de tel pour *Les Burgraves* qui évoluent parfaitement comme toute autre pièce romantique jouée à cette époque. *Angelo tyran de Padoue*, en 1835, est certes joué douze fois de plus que *Les Burgraves*, avec une recette maximale à 4102 francs mais la courbe des recettes, une fois la période d’exaltation passée, descend de la même façon que celle de la pièce de Hugo en 1843, c’est-à-dire progressivement. Il en est de même pour *Chatterton* de Vigny la même année, puis pour les pièces de Dumas, *Charles VII* et *Caligula* en 1837, *M^{lle} de Belle Isle* en 1839 et *Un Mariage sous Louis XV* en 1841. Pour ces quatre dernières pièces, les recettes ne descendent jamais aussi bas que celles des *Burgraves* ; en revanche, elles sont toujours jouées avec une autre pièce, ce qui permet logiquement de rapporter plus. Une autre pièce d’Alexandre Dumas créée en 1842, *Lorenzino*, a retenu notre attention car elle rapporte moins que *Les Burgraves*, est jouée moins longtemps mais elle n’a jamais été retenue comme date de fin du romantisme théâtral. On touche ici à la spécificité des *Burgraves* : la pièce a constitué un événement à cause du discours journalistique qui l’a entourée, lui-même motivé par les inimitiés publiques à l’encontre de Hugo, qui amorce en 1843 sa carrière politique. Hugo dérange donc davantage que Dumas. Les recettes de *Lorenzino* passent inaperçues car aucune rumeur médiatique ne conduit à s’y intéresser. Ce ne sont pas les recettes des *Burgraves* en tant que telles qui ont conduit au mythe de leur échec, c’est bien plutôt le discours de la presse qui a orienté la façon de lire et de comprendre ces chiffres : les détracteurs de

¹⁸ La chute du *Roi s’amuse* n’est pas le résultat d’un désastre financier, mais d’une interdiction de jouer la pièce à cause, notamment, de la représentation du roi faite par Hugo dans cette œuvre. Sur cette question, voir notamment Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon*, [1974], Paris, José Corti, 2001, p. 130-190 ; Florence NAUGRETTE, « Hugo le scandaleux », *Théâtre et scandale*, textes réunis par François LECERCLE et Clothilde THOURET, Fabula / Les colloques, 2019, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5828.php>, (consulté le 08 juin 2019).

Hugo ont décontextualisé la pièce de la situation économique de la Comédie-Française¹⁹ et des autres œuvres romantiques, ce qui leur a permis de donner l'interprétation qu'ils voulaient des recettes obtenues.

Pour comprendre la place du romantisme théâtral dans la situation financière de la Comédie-Française entre 1830 et 1843, il faut aussi considérer les recettes des pièces qu'on ne retient pas dans le corpus romantique. En 1836, la pièce de Casimir Delavigne, *Marino Faliero*, est jouée à la Comédie-Française après avoir été créée en 1829 à la Porte Saint-Martin. Elle n'est jouée que huit fois cette année-là, et les recettes sont moins importantes que celles que récoltent d'autres pièces en 1836, année particulièrement faste pour le théâtre – *L'École des vieillards* et *Charlotte Brown* rapportent par exemple 3217 francs le 2 février et *Marino Faliero* 2038 francs le 1^{er} février. Comme le montre le volume *Casimir Delavigne en son temps*, dirigé par Sylvain Ledda et Florence Naugrette, l'auteur de *Marino Faliero* a une position ambivalente dans la querelle des classiques et des romantiques : d'un côté il est célébré en son temps comme un « écrivain fréquentable²⁰ » puis l'histoire littéraire en fait un représentant de la réaction du « juste milieu²¹ » ; de l'autre il peut être rapproché des auteurs romantiques par son attention aux bouleversements scéniques de son époque, par son amitié avec Hugo (il s'associe à lui et Dumas pour la création du Théâtre de la Renaissance en 1838), par la révolution théâtrale qu'ont représentée en son temps *Les Vêpres siciliennes*²², par l'influence

¹⁹ Sur ce point, voir notamment l'ouvrage d'Agathe SANJUAN et Martial POIRSON, *Comédie-Française : une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, 2018 et plus particulièrement les pages 121-127. L'instabilité politique et gouvernementale rend difficile la situation financière de la Comédie-Française, qui a contracté des dettes et doit faire face à la concurrence des autres théâtres.

²⁰ Patrick BERTHIER, « Images de Casimir Delavigne dans la presse de son temps », *Casimir Delavigne en son temps : vie culturelle, théâtre, réception*, actes du colloque de Rouen 24-25 octobre 2011, sous la direction de Sylvain LEDDA et Florence NAUGRETTE, Paris, Eurédit, 2012, p. 316

²¹ Sur ce point, voir l'introduction par Sylvain LEDDA et Florence NAUGRETTE, « Casimir Delavigne et le romantisme », *Casimir Delavigne en son temps : vie culturelle, théâtre, réception*, éd. cit., p. 7-20.

²² Voir notamment Isabelle MOINDROT, « *Les Vêpres siciliennes* : une révolution théâtrale ? », *Casimir Delavigne en son temps : vie culturelle, théâtre, réception*, éd. cit., p. 229-240.

shakespearienne à l'œuvre dans certaines de ses pièces comme *Les Enfants d'Édouard*²³ et par son interrogation sur la légitimité du pouvoir et du peuple²⁴. Mais ces nuances échappent en partie aux critiques de son temps : malgré la facture romantique de *Marino Faliero* en 1836 et ses faibles recettes, la presse ne s'attaque pas à cet auteur populaire et consensuel, dont les œuvres sont beaucoup plus recevables à l'époque que celles de Hugo qui dérangent et bouleversent la scène du Théâtre-Français. Ainsi, beaucoup de pièces d'auteurs contemporains et d'auteurs mineurs continuent à être jouées à la Comédie-Française sans que les recettes soient réellement prises en considération car elles constituent le fond courant de la programmation du théâtre : comme *Les Vêpres siciliennes*, *Louis XI*, *Édouard en Écosse*, *Bertrand et Raton* ou *Le Mariage d'argent*²⁵. Ces pièces se retrouvent dans presque tous les registres que nous avons dépouillés. Contrairement aux pièces romantiques, et notamment à celles de Hugo, elles ne font pas événement mais il faut les

²³ Voir notamment Michel AUTRAND, « Delavigne et Shakespeare », *Casimir Delavigne en son temps : vie culturelle, théâtre, réception*, éd. cit., p. 177-187. En montrant l'influence de *Richard III* sur *Les Enfants d'Édouard*, Michel Autrand relativise la périodisation usuelle du drame romantique en montrant que l'opposition entre classiques et romantiques ne tient pas et que l'histoire littéraire a donné trop de place aux seconds en prétendant qu'ils révolutionné totalement les usages de la scène et de l'écriture dramatique : en cela, nous sommes d'accord avec lui. En revanche, nous émettons des doutes sur le présupposé qui le conduit à cette relativisation : il minore le drame romantique pour lui refuser toute importance et toute valeur. C'est du moins ce que sa conclusion laisse entendre : « La pièce [de Delavigne] est une étape normale dans une évolution normale, continue du XVII^e siècle à la guerre de 1914 environ. *Cyrano* par exemple n'en est qu'un moment plus avancé. C'est avec les symbolistes que la véritable rupture aura lieu, quand *La Mort de Tintagilès* de Maeterlinck remplacera *Les enfants d'Édouard*. Le théâtre appelé romantique n'est rien d'autre que la tentative pittoresque d'une quinzaine d'années qui doit tout au génie verbal de Hugo et de Musset, d'autant que ce dernier n'a jamais pu arriver à écrire une tragédie en cinq actes et en vers. »

²⁴ Voir notamment Olivier BARA, « *Le Paria* de Casimir Delavigne (1821) : libéralisme et "romantisme" mêlés ? », *Casimir Delavigne en son temps : vie culturelle, théâtre, réception*, éd. cit., p. 267.

²⁵ *Les Vêpres siciliennes* de Delavigne sont créées en 1819 à l'Odéon ; *Louis XI* en 1832 à la Comédie-Française ; *Édouard en Écosse* de Duval le 19 février 1802 à la Comédie-Française ; *Bertrand et Raton* de Picard le 16 février 1805 et *Le Mariage d'argent* de Scribe le 3 décembre 1827 à la Comédie-Française.

prendre en considération pour comprendre dans quel contexte s'inscrivent les représentations des *Burgraves* : le public ne va pas voir une pièce de Hugo comme il va voir une pièce de Picard, de Delavigne ou de Scribe.

Il en est de même des pièces classiques. Elles appartiennent au répertoire et sont jouées de manière plus ou moins continue, sans faire événement comme les œuvres de Hugo. Cependant, les néoclassiques, dans leur volonté d'assassiner le drame romantique, crient au succès jamais démenti du classicisme théâtral. Mais si l'on regarde de près les recettes de ces pièces, on se rend compte qu'elles sont relativement basses : le 2 juin 1841, *Britannicus* rapporte ainsi 464 francs alors qu'*Un Mariage sous Louis XV* de Dumas rapporte 1927 francs ; le 19 avril 1842, *Phèdre* et *Les Fourberies de Scapin* récoltent 690 francs, et *Cinna* 219 francs le 19 mai. En revanche, lorsque ce même répertoire classique est joué par M^{lle} Rachel, les recettes explosent : le 19 avril 1839, alors que l'actrice est à ses débuts, la représentation de *Bajazet* rapporte 6097 francs ; *Nicomède* 3729 francs le 24 avril et *Cinna* 3844 francs le 26. Le caractère événementiel de ces représentations est noté sur les registres par la mention du nom de M^{lle} Rachel à côté de la pièce, ce qui n'est jamais le cas pour les autres acteurs, sauf pour leurs débuts. Les recettes ne tarissent pas dans les années qui suivent : *Phèdre*, avec Rachel dans le rôle-titre, est ainsi jouée en 1843 au même moment que *Les Burgraves* et rapporte en moyenne autour de 5500 francs. Les pièces où l'actrice est distribuée sont les seules à ne pas subir cet infléchissement dans la courbe des recettes. *Les Burgraves* ne peuvent rivaliser avec le monstre scénique et médiatique que représente M^{lle} Rachel. Le choix de la direction du théâtre de faire jouer l'actrice en même temps que la pièce de Hugo a donc alimenté le discours des détracteurs de Hugo puisqu'ils comparent sa pièce avec l'incomparable : les recettes des pièces avec M^{lle} Rachel font exception à la Comédie-Française mais les rumeurs contre *Les Burgraves* se gardent bien de le signaler. Lorsque les néoclassiques crient au retour de la tragédie classique au début des années 1840 ils ont donc tort : ce n'est pas le classicisme qui attire à nouveau le public, c'est bien plutôt

M^{lle} Rachel²⁶. Lorsqu'une tragédie classique est jouée sans elle, la pièce atteint difficilement les 1000 francs.

Les Burgraves sont donc joués en 1843 alors que la Comédie-Française connaît une situation économique et financière plutôt difficile qui regroupe cinq cas de figure principaux : des pièces classiques aux recettes élevées avec M^{lle} Rachel, des pièces contemporaines ou de répertoire qui font des recettes plutôt basses, des pièces d'auteurs contemporains non romantiques qui font succès sans provoquer de campagne médiatique, des pièces d'auteurs romantiques qui elles aussi rapportent des recettes honorables sans s'attirer les rumeurs de la presse, et enfin les pièces d'auteurs romantiques qui font événement, comme c'est le cas pour la plupart des œuvres de Hugo. *Les Burgraves* répondent donc à un schéma traditionnel quant au devenir des recettes, mais c'est le discours autour de la pièce qui a fait croire à son échec. Pour déconstruire le mythe, il faut replacer la pièce et l'argent qu'elle rapporte dans ce contexte plus large que nous avons tenté d'esquisser.

Mais nous ne pouvons arrêter notre investigation dans les registres de la Comédie-Française à l'année 1843. En effet, lorsque les détracteurs de Hugo construisent le mythe de la chute des *Burgraves*, ils cherchent également à faire croire à la mort de tout le romantisme théâtral : selon eux, l'échec de 1843 conduirait à l'arrêt de la production théâtrale romantique et au retour du classicisme sur la scène du Théâtre-Français qui serait enfin débarrassée des subversions et perversités romantiques. À les en croire, cela voudrait dire que le romantisme théâtral n'a plus sa place au Français après le milieu des années 1840 et surtout qu'il ne rapporte plus d'argent. Pour en avoir le cœur net, nous avons dépouillé les registres postérieurs à 1843 pour voir si des créations ou des reprises de pièces de facture romantique sont jouées après cette date. Comme le montre Sylviane Robardey-Eppstein dans son article sur la survivance du drame

²⁶ Sur cette question, voir par exemple Julia GROS de GASQUET, « Rachel, interprète de Corneille », *Corneille des romantiques*, sous la direction de Myriam DUFOUR-MAÎTRE et Florence NAUGRETTE, Rouen, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 181-195 et Sylvie CHEVALLEY, « Rachel et les romantiques », *Romantisme, Le Spectacle romantique*, 1982, n° 38, p. 117-126.

romantique²⁷, l'influence du romantisme théâtral, trop souvent limité au drame romantique alors qu'il inclut d'autres formes dramatiques négligées car considérées comme mineures ou non littéraires, continue après les années 1840 sur les différentes scènes parisiennes. Nous nous concentrerons ici sur la Comédie-Française et sur les œuvres du quatuor romantique dont nous avons déjà parlé plus haut, Vigny, Musset, Dumas et Hugo, car dans la querelle des *Burgraves*, ce sont eux, institués à tort peut-être comme les ténors du romantisme, que la presse opposée à Hugo attaque principalement. Pour prouver que leurs allégations concernant la fin du romantisme théâtral sont fausses, il suffit d'étudier les représentations des pièces de Musset créées à la Comédie-Française à la fin des années 1840 : avec des recettes tout à fait honorables, elles sont toutes jouées un nombre important de fois et reprises régulièrement jusqu'à la fin du XIX^e siècle – borne à laquelle nous avons arbitrairement décidé d'arrêter notre étude de l'influence du romantisme à la Comédie-Française, ce qui ne signifie en aucun cas qu'elle cesse au siècle suivant. *Un Caprice* est ainsi joué soixante et une fois entre 1847 et 1848, *Il ne faut jurer de rien* quarante fois, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* cinquante-deux fois dans l'année 1848 et *Le Chandelier* trente-neuf fois en 1850. Certes, les auteurs de manuels de la seconde moitié du XIX^e siècle accordent souvent leurs faveurs à Musset, le plaçant à part des auteurs romantiques, mais il est indéniable que l'esthétique de Musset participe du romantisme théâtral qui leur déplaît pourtant chez Hugo : c'est précisément parce que la date de 1843 permet de mettre fin au romantisme théâtral que Musset gêne et est exclu du romantisme par les auteurs de manuels. On prétend qu'il est « l'enfant terrible du romantisme²⁸ », inclassable, en rupture de ban et qu'il incarne « l'esprit français », concept dont on a fait, comme le montre

²⁷ Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN, « La survivance du drame romantique », *Les Spectacles sous le Second Empire*, sous la direction de Jean-Claude YON, Paris, Armand Collin, 2010, p. 149-158.

²⁸ Sur cette idée, voir par exemple la conférence de Sylvain LEDDA, « Alfred de Musset : l'enfant terrible du romantisme », Université de Rouen, 3 décembre 2015, disponible à l'adresse https://www.canal-u.tv/video/universite_de_rouen/alfred_de_musset_l_enfant_terrible_du_romantisme.19910 (consulté le 6 mai 2021). Voir aussi son ouvrage, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Lausanne, Ides et Calendes, 2017.

Sylvain Ledda, une émanation du grand siècle et un « ciment culturel et idéologique » ; cette notion est un poncif de la critique littéraire pour parler de Molière mais aussi d'autres auteurs, comme Musset, qu'on veut relier à la tradition classique alors même que ses œuvres participent de l'influence durable du romantisme théâtral sur les scènes françaises²⁹. De même, Alexandre Dumas connaît des succès dramatiques après les années 1840 : sur les planches de la Comédie-Française (sa pièce *Une Invitation à la valse* jouée au Français en 1887 remporte des recettes importantes et qui ne tarissent aucunement sur les trente-cinq premières représentations) mais aussi sur les autres scènes parisiennes où il continue d'explorer le genre du drame historique et attire le public (il crée par exemple *Louise Bernard* en 1843 et *Le Gentilhomme de la montagne* en 1860 à la Porte Saint-Martin ; *La Reine Margot* en 1847 au Théâtre-Historique et *La Dame de Montsoreau* en 1860 au Théâtre de l'Ambigu). Comme le déclare Sylvain Ledda, « la carrière théâtrale de Dumas sous le Second Empire dément les pages des manuels d'histoire littéraire, qui associent aux *Burgraves* de Hugo la fin du drame romantique³⁰. » Vigny est l'auteur le moins joué du quatuor romantique : hormis *Chatterton* en 1857 et 1858, ses pièces ne sont pas représentées et, retiré au Maine-Giraud, il n'écrit plus pour la scène, de même que Nerval. Mais il est une autre dramaturge qu'il ne faut pas oublier et qu'il faut lier à Hugo, Dumas et Musset malgré l'oubli dans lequel la plongent parfois les manuels scolaires, notamment à cause de son entrée tardive dans le milieu théâtral³¹ : George

²⁹ Sylvain LEDDA, « Molière et "l'esprit français" », *Molière des Romantiques*, sous la direction de Olivier BARA, Georges FORESTIER, Florence NAUGRETTE, Agathe SANJUAN, Paris, Hermann, 2018, p. 327-339. Il cite par exemple Paul de Musset qui établit un lien entre Musset, Molière et le classicisme à partir de cette notion d'esprit français : *Le Chandelier* serait « la plus parfaite de ses comédies et l'un des meilleurs fruits de l'esprit français depuis le siècle de Molière. » (Paul de MUSSET, *Biographie d'Alfred de Musset : sa vie et ses œuvres*, Paris, Charpentier, 1888, p. 85, cité par Sylvain LEDDA, p. 327).

³⁰ Sylvain LEDDA, *Le Théâtre d'Alexandre Dumas*, Lausanne, Ides et Calendes, 2019, p. 101.

³¹ Sur ce point, voir Olivier BARA, *Le Sanctuaire des illusions : George Sand et le théâtre*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, notamment la page 83 : « Détachée du combat théâtral de 1830, l'œuvre de Sand paraît coupée de sa source vive, presque de sa raison d'être. Sa parole s'entend comme un écho affaibli, anachronique, des luttes romantiques passées –

Sand. Dans *Le Sanctuaire des illusions*, Olivier Bara explique comment son théâtre, s'il reprend en partie les codes de la comédie bourgeoise et accompagne le mouvement de réaction théâtrale produit par le succès de *Lucrèce*, poursuit les interrogations esthétiques, philosophiques et politiques du romantisme en proposant « un autre drame romantique³² », débarrassé des « éclats tapageurs du drame moderne et historique³³ ». Ces expérimentations théâtrales ne sont pas réservées au cadre privé et restreint de Nohant, comme a voulu le faire croire l'histoire littéraire : Olivier Bara montre que Sand connaît des succès sous le Second Empire (notamment avec *François le Champi*, *Maître Favilla* et *Le Marquis de Villemer* créés respectivement à l'Odéon en 1849, 1855 et 1864) et que la place de son œuvre « dans le répertoire des théâtres de son temps est autrement importante que celle de Balzac, Nerval, Gautier ou Flaubert, ne serait-ce qu'en quantité (la vingtaine de pièces créées à Paris) et en durée (jusqu'à une reprise du *Mariage de Victorine* à la Comédie-Française en 1926)³⁴ ».

Avec ces créations de Musset, Dumas et Sand, on voit donc que le glas du romantisme théâtral n'a pas sonné. Il en est de même lorsqu'on regarde les reprises des pièces dites romantiques sur la scène de la Comédie-Française après 1843. Pour cette étude, nous nous appuyons sur les registres financiers du théâtre mais aussi sur le dépouillement opéré par Alexandre Joannidès dans *La Comédie-Française de 1680 à 1900 : dictionnaire général des pièces et des auteurs*³⁵. Entre 1843 et 1900, les pièces d'Alexandre Dumas et d'Alfred de Musset sont reprises sans discontinuer, ce qui montre que le romantisme

perdues ? » Même par un faible écho, l'œuvre de Sand témoigne de l'influence longue du romantisme théâtral.

³² *Id.*, p. 84.

³³ *Id.*, p. 229. Olivier Bara montre notamment comment la réaction de Sand aux abus du romantisme théâtral est en elle-même romantique, puisqu'il s'agit pour elle de s'opposer aux effets vains, aux artifices dramatiques coupés de toute ambition littéraire et politique et aux diktats des formes et de l'organisation hiérarchique de la vie théâtrale : « sa défense "classique" de la mesure se développe finalement au nom de l'idéal romantique, socialiste, de l'art et de l'artiste, substituts de la religion et du prêtre. » (*Id.*, p. 85).

³⁴ *Id.*, p. 81.

³⁵ Alexandre JOANNIDÈS, *La Comédie-Française de 1680 à 1900, Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Librairie Plon, 1901.

théâtral n'a pas encore fait faillite : jamais la direction du théâtre ne reprendrait une pièce au risque de perdre de l'argent. Les pièces de ces deux auteurs sont tout aussi présentes sur la scène que les auteurs à la mode, comme Delavigne, Scribe, Augier ou Ponsard. De même, les succès de Sand sont repris à la Comédie-Française à la fin du XIX^e siècle : *Le Mariage de Victorine* en 1876, *Le Marquis de Villemer* en 1877 et *François le Champi* en 1888.

Dans ce panorama des reprises romantiques à la Comédie-Française, la place de Hugo est particulière puisque lors de son exil de 1852 à 1870, ses pièces sont interdites. Cette conjoncture politique, si elle est passée sous silence, rend crédibles les discours des auteurs de manuels qui déclarent que le drame hugolien est mort dans les années 1840 et qui l'expliquent par une cause littéraire au lieu des véritables causes personnelle et politique. Mais avant son exil, ses pièces sont reprises tout comme celles de Dumas : *Hernani* est joué vingt-neuf fois entre 1844 et 1852, *Marion de Lorme* dix-huit fois et *Angelo tyran de Padoue* dix-neuf fois³⁶. *Hernani* et *Marion de Lorme* rapportent des recettes à la hauteur des attentes habituelles du théâtre, aux alentours de 1500 francs pour les premiers jours de reprise puis entre 500 et 800 francs pour les dates ultérieures. Seul *Angelo tyran de Padoue* repris en 1850 détone : la pièce rapporte en moyenne 3000 francs. Ce chiffre important s'explique par la présence de M^{lle} Rachel dans la distribution. Ce choix prouve aussi la volonté de la Comédie-Française de voir réussir la pièce de Hugo et contrecarre l'idée selon laquelle l'esthétique néoclassique – portée, d'après certains, par M^{lle} Rachel – s'opposerait à l'esthétique romantique³⁷. Pendant l'exil de Hugo,

³⁶ Ce travail sur les recettes des reprises des pièces de Victor Hugo à la Comédie-Française n'aurait pas pu être accompli sans l'aide précieuse d'Anne-Caroline LISSOIR, qui prépare une thèse sur les reprises des drames hugoliens dans les théâtres parisiens (1830-1870), sous la direction de Florence NAUGRETTE à Sorbonne Université.

³⁷ La réalité théâtrale est plus complexe et nuancée que ces idées reçues et permet de déconstruire le mythe de la querelle entre classiques et romantiques, dont la chute des *Burgraves* serait un exemple type. L'article déjà cité de Julia GROS DE GASQUET, « Rachel, interprète de Corneille », montre comment le jeu de Rachel dénature certains aspects de la tragédie classique et la tire vers l'interprétation romantique.

Hernani est repris en 1867 avec succès³⁸. Elle est ensuite reprise quelques fois en 1868, 1869 et 1870 jusqu'au retour de Hugo en France, ce qui permet à la Comédie-Française de reprendre d'autres pièces de l'auteur : entre 1871 et 1880, *Hernani* est joué cent-quatre-vingt-quatre fois, *Marion de Lorme* soixante fois et *Ruy Blas* soixante-quatre fois ; entre 1881 et 1890, *Hernani* quatre-vingt fois, *Marion de Lorme* deux fois, *Le roi s'amuse* cinquante et une fois et *Ruy Blas* cent dix-neuf fois ; entre 1891 et 1900, *Hernani* cent-vingt-neuf fois, *Le roi s'amuse* une fois et *Ruy Blas* cent vingt-six fois. Le nombre de pièces de Hugo jouées à la Comédie-Française n'a donc jamais été aussi haut qu'à la fin du XIX^e siècle, ce qui contredit l'idée d'une fin du romantisme théâtral dans la deuxième moitié du siècle. En revanche, on sait, notamment par les travaux de Florence Naugrette³⁹, que la manière de jouer les pièces de Hugo dans les dernières décennies du siècle appauvrissent l'esthétique hugolienne et romantique et tirent les œuvres vers une certaine forme de classicisme ; mais de là à dire que le romantisme théâtral n'a plus d'influence sur la scène française, il y a un pas important qu'on ne peut franchir.

Le discours dominant de l'histoire littéraire transmet également l'idée que les pièces classiques sont les seules à perdurer sur la scène de la Comédie-Française. Mais le dépouillement réalisé par Joannidès de toutes les pièces jouées par décennies entre 1680 et 1900 invite à affirmer le contraire : entre 1821 et 1900, Hugo est joué 1163 fois, Musset 1811 fois, Racine 1889 fois, Corneille 1272 fois et Molière – le seul qui domine largement le nombre de représentations – 7917 fois. Les deux auteurs romantiques n'ont donc rien à envier aux auteurs classiques. Ils se disputent moins la scène du Français qu'ils ne se la partagent, tant au niveau du nombre de représentations que des recettes récoltées – c'est le discours antiromantique qui a voulu faire croire à leur irrémédiable opposition. Au contraire, des recherches comme celle menée dans le volume *Molière des romantiques*, paru en 2018, tendent à la déconstruire. Olivier Bara

³⁸ Nous ne revenons pas sur cette célèbre reprise de *Hernani*, déjà longuement étudiée par Florence NAUGRETTE dans sa thèse sur *La Mise en scène contemporaine du théâtre de Victor Hugo*, sous la direction de Anne UBERSFELD, Université de Paris III, 1994.

³⁹ Florence NAUGRETTE, *La mise en scène du théâtre de Hugo de 1870 à 1993*, sous la direction d'Anne UBERSFELD, Sorbonne-Nouvelle, soutenue en 1994.

explique par exemple en introduction de ce volume comment la figure de Molière est invoquée et panthéonisée par les auteurs romantiques qui s'en servent dans leurs propres batailles esthétiques et politiques et dans leur recherche de légitimation⁴⁰. Molière est donc « romantisé » par les auteurs, mais aussi par la manière dont on joue certaines de ses œuvres au XIX^e siècle, comme le montre Roxane Martin dans son étude sur la mise en scène de *Dom Juan* à la Comédie-Française en 1847⁴¹. Tous ces éléments infirment deux mythes : celui de l'échec de 1843 et celui de l'opposition entre classiques et romantiques.

Les recettes des *Burgraves* ne représentent pas une chute exceptionnelle dans les registres financiers de la Comédie-Française lorsqu'on les compare à celles qu'obtiennent d'autres pièces romantiques mais aussi classiques ou écrites par des auteurs contemporains non romantiques. Le public est au rendez-vous en 1843 : dire que la pièce de Hugo a chuté est donc une fabrication du discours antiromantique et anti-hugolien. Mais cette étude des registres financiers ne suffit pas pour trancher entre le succès ou l'échec de la pièce : en effet, le public peut être présent mais exprimer sa désapprobation et sa colère lors des représentations. La réaction du public est bien évidemment impossible à retranscrire plus d'un siècle et demi après la première représentation, mais les archives de la Comédie-Française contiennent un document précieux pour juger de l'atmosphère de la salle, pour jauger les réactions du public et comprendre ce qui a pu ou non lui plaire : le manuscrit du souffleur.

LE TÉMOIN DES REPRÉSENTATIONS : LE MANUSCRIT DU SOUFFLEUR

Ce document enregistre toutes les modifications apportées par Hugo lui-même à son texte lors des répétitions mais aussi au fil des représentations : passages supprimés, vers changés et mots remplacés par un autre sont consignés et permettent de comprendre ce qui a dérangé le public. Evelyn Blewer a édité le

⁴⁰ Olivier BARA, « Molière, figure tutélaire des écrivains romantiques français », introduction à *Molière des Romantiques*, éd. cit., p. 9-25.

⁴¹ Roxane MARTIN, « Molière mis en scène à la Comédie-Française, ou Molière romantisé ? », *Molière des Romantiques*, éd. cit., p. 79-105.

manuscrit du souffleur d'*Hernani* afin de reconstituer ce que le public a réellement vu et entendu en 1830 : contre les idées reçues qui font de Hugo un frondeur sans vergogne, ce manuscrit témoigne des changements qu'il opère pour tenter de calmer le public lors des représentations⁴². Elle a fait le même travail d'étude du manuscrit du souffleur des *Burgraves* pour comprendre si les représentations de 1843 avaient réellement constitué une bataille, et si le public rejetait en bloc l'œuvre de Hugo : si ses détracteurs parlent d'échec, il y a fort à penser que la pièce a suscité de vives réactions. Pour corroborer ses analyses du manuscrit du souffleur, Evelyn Blewer s'appuie sur une édition annotée par Victor Hugo et offerte à Alphonse Karr, sûrement à la fin du mois de mars, une fois que la pièce a déjà été publiée : l'auteur y a consigné les réactions du public, essentiellement des « rires » et des « sifflets⁴³ ». En comparant ces deux documents, elle remarque que Hugo, comme pour *Hernani*, est prêt à faire des concessions : de nombreuses suppressions apparaissent dans le manuscrit du souffleur à des passages où les réactions du public sont les plus virulentes d'après les annotations de l'exemplaire offert à Karr⁴⁴. Nous reprenons les analyses d'Evelyn Blewer sur l'exemplaire annoté, que nous n'avons pu examiner⁴⁵, et nous complétons ses remarques sur le manuscrit du souffleur, que nous sommes allés consulter afin de noter avec précision les coupes et les changements par rapport à la version initiale. Cet examen répond à trois objectifs : dresser un tableau des représentations de 1843, comprendre ce qui a pu

⁴² Evelyn BLEWER, *La campagne d'Hernani : édition du manuscrit du souffleur*, Paris,, Eurédit, 2002.

⁴³ Evelyn BLEWER, « La "bataille" des "Burgraves" et les deuils de l'année 1843 : sur une amitié entre Hugo et Alphonse Karr », *Victor Hugo 4 : Science et technique*, textes réunis et présentés par Claude MILLET, Caen, Minard, Lettres Modernes, p. 159-182, 1999.

⁴⁴ Evelyn Blewer rapproche les procédés mis en place par Hugo en 1830 de ceux qu'il utilise treize années plus tard : « Qu'il suffise de dire pour le moment que le manuscrit du souffleur des *Burgraves* ressemble, à cet égard ; à celui du souffleur d'*Hernani* : face à la contestation, la suppression pure et simple s'est imposée comme solution la plus efficace. » (article cité, p. 176). Ce constat déconstruit l'idée selon laquelle Hugo chercherait à tout prix la confrontation et le scandale.

⁴⁵ Evelyn Blewer nous a affirmé que ses analyses de l'exemplaire offert à Karr étaient complètes. Cet exemplaire, conservé dans une collection particulière, ne nous est pas accessible.

gêner ou scandaliser le public, savoir si les réactions du public permettent de parler d'échec de la pièce.

Toutes les références germaniques – noms propres, faits historiques, légendes – dérangent le public qui réagit par des rires ou des sifflets : à la scène 6 de la deuxième partie, « Ton nom est Yorghì Spadaceli⁴⁶ » provoque des rires ; de même que le vers « [...] voici l'empereur Frédéric Barberousse⁴⁷ », à côté duquel Hugo note « (rires) chaque fois qu'on dit Barberousse ». Les réactions germanophobes du public sont parfois telles que Hugo est conduit à supprimer des passages entiers, comme c'est le cas à la scène 1 de la deuxième partie⁴⁸, lorsque le mendiant déplore le sort nouveau de l'Allemagne.

Cette scène est fortement amputée lors des représentations car elle combine deux éléments qui déplaisent au public : les références historiques à l'Allemagne et la longueur du monologue. Les critiques condamnent lourdement le goût de Hugo pour les tirades et les monologues qu'ils jugent interminables⁴⁹ : d'après les annotations de l'édition de Karr, les sifflets se font nombreux lors de ce type de scène et Hugo accepte des suppressions. Il retranche ainsi de nombreux vers du monologue de Magnus à la scène 6 de la première partie : la comparaison avec César, « Trente ans, sous ce César qui toujours triomphait / [...] Surgissant au sommet d'une brèche enflammée⁵⁰ » est retirée, de même que les commentaires sur les massacres de Barberousse, depuis « Nos blasons sont cachés sous l'herbe et les épines » jusqu'à « Rien ne m'empêchera de le frapper !⁵¹ » Pour renforcer l'intérêt du public, Hugo met en place la même stratégie pendant le monologue de Job à la scène 1 de la troisième partie : toutes les considérations métaphysiques sont supprimées pour ne garder que l'angoisse de Job à la première personne⁵². Ces changements témoignent aussi des concessions de Hugo pour gagner en efficacité dramatique et en rapidité.

⁴⁶ Victor HUGO, *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 213.

⁴⁷ *Id.*, p. 215.

⁴⁸ *Id.*, p. 199-200.

⁴⁹ Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 119.

⁵⁰ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., 192.

⁵¹ *Id.*, p. 193

⁵² *Id.*, p. 224-227.

Ainsi, la tirade des remontrances de Barberousse à la scène 6 de la deuxième partie est allégée de tous les passages que le public a pu trouver répétitifs et dans lesquels l'empereur somme Sire Uther, les marquis Gilissa et Platon, le comte Lupus et le duc Gerhard de cesser leurs méfaits⁵³. Dans d'autres scènes où l'impatience du public est palpable, plusieurs vers sont résumés en un seul. C'est le cas à l'ouverture de la scène 5 de la première partie : sur le manuscrit du souffleur, après la chanson du comte Lupus, les personnages de Gillisa et de Platon ont disparu, et ce sont Lupus, Giannilaro et Gerhard qui se chargent d'ouvrir la scène par trois courtes répliques qui tiennent en deux vers. Les phrases sont plus directes et portées par des interjections qui renforcent le dynamisme de la scène :

Édition originale	Manuscrit du souffleur
LE MARGRAVE GILISSA Comte, La grand'porte du burg et le chemin qui monte Se voit d'ici. LE MARGRAVE PLATON Quel deuil et quelle vétusté ⁵⁴ !	LUPUS Ah ! d'ici, du château l'on voit la grande porte. GIANNILARO Mais quel délabrement ! GERHARD C'est donc inhabité.

Cette recherche de rapidité et d'efficacité se retrouve encore à la scène 3 de la dernière partie, lorsque Job pousse Otbert à le poignarder. Hugo remplace la réplique de quatre vers de Job par un seul hémistiche réduit à un impératif lancé par le vieillard au jeune homme :

⁵³ *Id.*, p. 215-220.

⁵⁴ *Id.*, p. 186.

Édition originale	Manuscrit du souffleur
<p style="text-align: center;">JOB</p> <p style="text-align: center;">Délivre-nous tous deux ! Frappe ! – Pour le guérir d'un ulcère hideux, Saint Sigismond tua Boceslas. Qui l'en blâme ? Mon Otbert, le remords, c'est l'ulcère de l'âme. Guéris-moi du remords⁵⁵ !</p>	<p style="text-align: center;">JOB</p> <p style="text-align: center;">Si tu nous aimes, frappe !</p>

Ces répliques ne sont pas l'objet de sifflets ou de rires trop insistants de la part du public, du moins ils ne sont pas notés par Hugo sur le volume offert à Karr ; on peut supposer que les longueurs provoquent plutôt dans la salle de l'ennui dont l'auteur se méfie et qu'il cherche à réduire par des suppressions et des ajustements.

D'autres passages n'échappent jamais aux rires et aux sifflets : ceux qui contiennent des éléments triviaux et prosaïques. Même si cela déplaît à Hugo, comme il l'indique sur le volume de Karr, il consent à changer des vers entiers pour plaire davantage au public. À la scène 6 de la deuxième partie, le vers « Au fond de ton cœur vil, cloaque d'immondices⁵⁶ » est sifflé et remplacé par « Au fond de ton cœur vil, plein de honteux caprices ». L'image concrète et repoussante disparaît au profit d'un vocabulaire jugé plus convenable par les contemporains, au risque de frôler le cliché. La simplicité de certains vers froisse le public, comme à la scène 4 de la deuxième partie : « Dès longtemps j'arrange dans ma tête / Ce mariage-là⁵⁷. » L'auteur décide de maintenir ce vers mais sa remarque sur le volume de Karr nous montre le conflit esthétique qui perdure encore entre lui et ses détracteurs dans le public : « (sifflets) Ils applaudiraient s'il y avait : dès longtemps cet hymen est mon plus cher désir, ou toute autre niaiserie prétendue poétique qui ne ressemblerait pas à la nature⁵⁸. » Contrairement aux idées reçues, ce n'est pas la

⁵⁵ *Id.*, p. 239.

⁵⁶ *Id.*, p. 212.

⁵⁷ *Id.*, p. 210.

⁵⁸ Victor HUGO, annotation sur l'exemplaire offert à Alphonse Karr, cité par Evelyn BLEWER, article cité, p. 187.

prosodie qui dérange dans le vers théâtral de Hugo : c'est bien plutôt le vocabulaire utilisé, jugé trop simple, concret et prosaïque, et donc indigne de la poésie et de la scène du Français. Pour ses ennemis, si Hugo veut faire des vers, il devrait se plier à certaines exigences esthétiques. C'est ce qu'il consent à faire devant les rires et les sifflets : il change ainsi « ta figure⁵⁹ » utilisé dans la tirade de l'empereur à la scène 6 de la deuxième partie par « ta présence », le second terme dématérialisant le personnage de Giannilaro désigné par Barberousse. Dans cette même scène, Hugo remplace le vers prononcé par Darius, « Nos burgs, qui ne sont plus que des nids d'hirondelles⁶⁰ » en « Rends-nous nos vieilles tours et nos vassaux fidèles » et sa remarque sur l'édition de Karr, pleine d'humour, dénonce l'absurdité des réactions du public qui privilégie une prétendue loi poétique au détriment du sens : « On a remplacé ce vers par cette platitude "Rends-nous nos vieilles tours et nos vassaux fidèles". L'acteur a dit "vaisseaux fidèles". Cela a fort bien passé⁶¹. »

Tous ces haros du public contre le vocabulaire jugé trop prosaïque de la poésie hugolienne n'est pas propre aux *Burgraves* mais les critiques à ce sujet sont nombreuses en 1843 : cette virulence s'explique peut-être à cause du thème principal de la pièce, la vieillesse, souvent mentionnée dans le texte et représentée par les barbes immenses des acteurs et les cheveux blancs de Guanhumara. Les sifflets et les rires ne cessent de se faire entendre lorsque l'âge jugé invraisemblable des personnages est mentionné sans filtre dans le texte : au mot « barbe », le public se déchaîne, comme à la scène 4 de la deuxième partie lorsque Job se souvient des jours heureux avec son fils disparu dont les « mains touchaient [sa] barbe blanche⁶² » ; à la scène 6, la mention concrète de l'âge de Magnus, « J'ai quatre-vingt-douze ans, mais je te tiendrai tête⁶³ » est remplacé par « Je ne suis qu'un vieillard, mais je te tiendrai tête » ; à la scène 3 de la troisième partie, les « cheveux blancs » de Job et sa main qui « tremble⁶⁴ » sont des

⁵⁹ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 218.

⁶⁰ *Id.*, p. 220.

⁶¹ Victor HUGO, annotation sur l'exemplaire offert à Alphonse Karr, cité par Evelyn BLEWER, article cité, p. 190.

⁶² *Les Burgraves*, éd. cit., p. 208.

⁶³ *Id.*, p. 214.

⁶⁴ *Id.*, p. 237.

signes trop triviaux de son grand âge et n'évitent pas les sifflets du public. Surtout, le public ne supporte pas que ces vieillards, qu'il estime ridicules, soient associés à une noblesse politique et historique, comme lorsqu'Otbert appelle Job « Ô vieillard ! demi-dieu du Rhin ! tête sacrée⁶⁵ ! » : ce vers conduit à un déchaînement de rires et de sifflets. Ce qui dérange, ce n'est pas que le roi soit vieux – la vieillesse est gage de maturité politique, y compris dans la tragédie classique – mais bien plutôt que Hugo ose parler de cette vieillesse sans détour. Le public ne semble pas accorder de vraisemblance à ces personnages car ils combinent un âge extraordinaire avec une grande force politique. Il est peut-être difficile pour le public de croire à cette vieillesse extrême à cause du jeune âge des acteurs par rapport à l'âge réel qu'ils sont censés incarner mais les spectateurs du XIX^e siècle ont l'habitude, par le système des emplois, de voir des acteurs relativement jeunes interpréter des personnages d'un certain âge (l'inverse était aussi fréquent, quand des acteurs vieillissants refusaient pourtant de quitter leur emploi de jeune premier)⁶⁶. S'ils rient devant *Les Burgraves*, c'est parce que Hugo multiplie les personnages âgés et parce que la barbe blanche, la main qui tremble et les quatre-vingt-douze ans seraient indignes de la figure du roi. De même, il est impensable pour une partie du public que Barberousse et Job, grands hommes politiques, se laissent aller à de simples embrassades à la fin de la pièce : la réplique « Mon frère, embrassons-nous⁶⁷ » est ainsi supprimée à la suite des rires qui la condamnent.

Le mélange des tons à l'œuvre dans la pièce ne plaît donc pas au public, comme à la scène 3 de la première partie, lorsqu'Otbert déclare sa jalousie à Régina mais interrompt brutalement ses déclarations passionnées par une réflexion sur la cruauté féminine : « Oh ! les femmes vraiment / Sont cruelles

⁶⁵ *Id.*, p. 238.

⁶⁶ Hugo sait très bien qu'aucun acteur de la Comédie-Française n'est assez vieux pour interpréter l'âge extraordinaire de ses personnages ; mais le critère de vraisemblance ne l'intéresse pas. Sur ce point, nous renvoyons au chapitre IV de notre 2^e partie, p. 427. Nous remercions également Appoline PONTHEUX, qui prépare une thèse sur « L'influence du romantisme sur le système des emplois à la Comédie-Française (1820-1880) », sous la direction de Florence NAUGRETTE à Sorbonne Université, pour nous avoir aidée à comprendre le lien entre l'âge des personnages et les emplois.

⁶⁷ *Les Burgraves*, éd. cit., p. 243.

toujours, et rien ne leur plaît comme / De jouer avec l'âme et la douleur d'un homme⁶⁸ ! » Les sifflets ne se font pas attendre dans la salle, de même à la scène 3 de la troisième partie lorsque la voix dans l'ombre rompt avec les explications passionnées de Job à Otbert pour rappeler que « Régina ne peut plus attendre qu'un quart d'heure⁶⁹ ».

Cette scène est une des plus huées par le public qui semble ne pas adhérer au dispositif scénique proposé par Hugo : Job est seul dans le caveau et une voix dans l'ombre, et Guanhumara, cachée dans l'ombre, crie à plusieurs reprises « Caïn ! Caïn ! », l'accusant par ce mot du fratricide qu'il aurait commis des années auparavant. Chaque intervention de la voix est l'objet de sifflets et de rires de la part du public. Cela ne s'arrange pas à la scène suivante, lorsque Job découvre qu'Otbert est son fils : d'après l'agitation du public indiquée sur le volume de Karr, cette scène de reconnaissance est loin de provoquer l'émotion escomptée. Les répliques mentionnant le lien de filiation – « Pour croire qu'en enfant voudra tuer son père⁷⁰ ? », « Eh bien, c'est votre enfant⁷¹ ! » – sont toutes ponctuées par des rires. Les réactions sont les mêmes à la troisième scène, quand Otbert découvre que Job est son père et qu'il s'interroge, « Si j'étais cet enfant ? si vous étiez mon père⁷² ? », puis s'exclame, « Monseigneur ! Monseigneur ! si j'étais votre enfant⁷³ ! », tandis que le père dément : « Non, tu n'es pas mon fils, Otbert⁷⁴ ! » Les critiques contre Hugo prennent souvent appui en 1843 sur ces scènes pour montrer l'invraisemblance de la pièce et pour critiquer les ficelles mélodramatiques qu'ils condamnent dans l'esthétique hugolienne et romantique car ce procédé, celui de l'*anagnorisis*, serait indigne de la Comédie-Française.

Infâmes aussi seraient les allusions au sacré et au religieux, pour lesquelles Hugo a déjà dû faire des concessions dans d'autres pièces, comme *Hernani*⁷⁵, et qui en 1843

⁶⁸ *Id.*, p. 178.

⁶⁹ *Id.*, p. 241.

⁷⁰ *Id.*, p. 231.

⁷¹ *Id.*, p. 233.

⁷² *Id.*, p. 239.

⁷³ *Id.*, p. 240.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Voir *La Campagne d'Hernani*, éd. cit.

provoquent à nouveau des huées : à la scène 5 de la première partie on siffle « Ah oui ! l'on me le fit jurer sur l'Évangile⁷⁶ ! » ; dans cette même scène « En attendant Satan, je fais un paradis⁷⁷ » prononcé par Hatto est changé sur le manuscrit du souffleur en « Moi je ris de Satan, car j'ai le paradis », la seconde version apparaissant comme moins profane puisque Hatto se moque du diable, mais ne veut pas le rencontrer comme on peut le comprendre dans la première version. Cependant, comme dans *Hernani*, Hugo ne se plie pas à toutes les volontés du public sur le sujet de la religion : certains vers, pourtant sifflés chaque soir, ne sont pas changés sur le manuscrit du souffleur, comme à la scène 3 de la dernière partie, « Et la robe de lin d'un ange du Seigneur⁷⁸ » et « Je suis le vieux Satan, sois l'archange vainqueur⁷⁹ ! ».

En revanche, une question concernant la religion a failli rendre encore plus houleuse la réception des *Burgraves* : il s'agit de la mention par Job de l'enfant égorgé par des juifs la nuit du Sabbat, à la scène 3 de la troisième partie. Le vieux roi pense que son fils a été tué de cette manière :

JOB

Vois-tu, quand on est vieux, le souvenir se perd ;
Mais, la nuit du sabbat, tu le sais, on égorge
Un enfant. C'est ainsi qu'on a tué mon George.
Des juifs ! J'en eus la preuve⁸⁰.

Cette réplique n'est pas présente sur le manuscrit du souffleur car elle a été très rapidement supprimée par Victor Hugo, à cause de la polémique qu'elle a provoquée entre les Archives Israélites de France et l'auteur. Nicole Savy, dans son ouvrage sur *Les Juifs des romantiques*, revient sur cette affaire qui s'est ajoutée au trouble des représentations : alors que dans ses pièces précédentes Hugo reprend des *topoi* de la figure du juif sans jamais la condamner, *Les Burgraves* font ressortir « la vieille judéophobie

⁷⁶ *Les Burgraves*, éd. cit., p. 189.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Id.*, p. 238.

⁷⁹ *Id.*, p. 242.

⁸⁰ *Id.*, p. 240.

religieuse et économique⁸¹ » qui innerve le XIX^e siècle. Comme le passage a été très vite retranché, la presse n'en parle presque pas. Cependant, M. Rosenfeld, le directeur de l'école israélite de Lyon, écrit en mars 1843 au *Courrier français* pour dénoncer les attaques de Hugo à l'encontre du peuple juif : « Est-il possible que quelqu'un qui peint des fleurs, et les étoiles, qui parle si bien du soleil, de la lune et du printemps, puisse exprimer des idées si absurdes, tracer des récits qui ne sont ni vrais ni vraisemblables, des peintures qui font frissonner d'horreur⁸² ! ». Cette lettre n'a pas été publiée par le journal mais les *Archives Israélites de France* la retranscrivent dans leur numéro de 1843 tout en adressant leur mécontentement à Hugo. Le 8 avril 1843, en répondant par une brève lettre que les *Archives israélites de France* publient également, l'auteur ne parvient pas à calmer le jeu : « On avait, Monsieur, des préjugés au treizième siècle, et l'histoire de l'enfant de Wesne le prouve. Lisez la pièce dont vous me faites l'honneur de m'entretenir, et ce qui préoccupe votre esprit se dissipera de soi-même⁸³. » La lecture des *Burgraves* ne convainc pas les *Archives Israélites* qui s'indignent devant ce choix de Hugo de donner « le prestige de la scène » à « des traditions populaires fausses⁸⁴ » à travers la réplique de Job sur l'enfant tué par des Juifs mais aussi dans d'autres passages qui ne sont pas cautionnés : à la scène 1 de la deuxième partie, Barberousse déplore le sort de l'Allemagne, « Par qui fait-on porter la bannière des villes ? / Par des juifs enrichis dans les guerres civiles⁸⁵ » et à la scène 6, l'empereur condamne le duc Gerhard à marcher « une lieue en portant un juif entre [ses] bras⁸⁶ ». Le 11 juin, Hugo répond cette fois plus longuement au directeur des *Archives israélites* :

⁸¹ Nicole SAVY, *Les Juifs des romantiques*, Paris, Belin, 2010, p. 156. Il faut aussi rappeler que Hugo donne à Job le nom du juif qui dans la Bible incarne le malheur et la déshérence de l'humanité : ce parallèle permet de renforcer l'idée de la dégénérescence des races que l'auteur prétend représenter dans son drame.

⁸² Lettre de M. ROSENFELD, publiée dans les *Archives israélites de France*, revue mensuelle, sous la direction de S. CAHEN, année 1843, t. IV, p. 293.

⁸³ Lettre de Victor HUGO aux *Archives israélites de France*, publié dans le t. IV de l'année 1843, éd. cit., p. 294.

⁸⁴ *Archives israélites de France*, éd. cit., p. 294.

⁸⁵ *Les Burgraves*, éd. cit., p. 200.

⁸⁶ *Id.*, p. 218.

Vous m'avez mal compris, monsieur, et je le regrette vivement, car ce serait un vrai chagrin pour moi d'avoir affligé un homme comme vous, plein de mérite, de savoir et de caractère. Le poète dramatique est historien et n'est pas plus maître de refaire l'histoire que l'humanité. Or, le treizième siècle est une époque crépusculaire ; il y a là d'épaisses ténèbres, peu de lumière, des violences, des crimes, des superstitions sans nombre, beaucoup de barbarie partout. Les juifs étaient barbares, les chrétiens l'étaient aussi ; les chrétiens étaient les oppresseurs, les juifs étaient les opprimés ; les juifs réagissaient. Que voulez-vous, monsieur ? C'est la loi de tout ressort comprimé et de tout peuple opprimé. Les juifs se vengeaient donc dans l'ombre, comme je vous le disais dans ma lettre ; fable ou histoire, la légende du petit enfant Saint-Werner le prouve. Maintenant, on en croyait plus qu'il n'y en avait ; la rumeur populaire grossissait les faits ; la haine inventait et calomniait, ce qu'elle fait toujours ; cela est possible, cela même est certain ; mais qu'y faire ? Il faut bien peindre les époques *ressemblantes* ; elles ont été superstitieuses, crédules, ignorantes, barbares ; il faut suivre leurs superstitions, leur crédulité, leur ignorance, leur barbarie ; le poète n'y peut mais, il se contente de dire : *c'est le treizième siècle*, et l'avis doit suffire. Cela veut-il dire qu'au temps où nous vivons, les juifs égorgent et mangent les petits enfants ? Eh ! monsieur, au temps où nous vivons, les juifs comme vous sont pleins de science et de lumière, et les chrétiens comme moi sont pleins d'estime et de considération pour les juifs comme vous.

Amnistiez donc les *Burgraves*, monsieur, et permettez-moi de vous serrer la main⁸⁷.

Cette polémique permet de penser les controverses contemporaines qui interrogent la légitimité de l'auteur, de l'acteur et du metteur en scène à représenter l'histoire des minorités : certains prétendent que le créateur, pour avoir le droit d'écrire, de jouer et de représenter cette histoire, doit l'avoir vécue ou du moins descendre de ceux qui l'ont vécue. Dans le cas contraire, le créateur répèterait le geste d'oppression dont ces

⁸⁷ Lettre de Victor HUGO aux *Archives israélites de France*, *Œuvres complètes de Victor Hugo* : t. VI, 1839-1843, édition MASSIN, Paris, Club français du Livre, 1967, p. 1232.

minorités ont été victimes. C'est à des accusations semblables que Hugo répond dans cette lettre. Nicole Savy montre qu'il se justifie en rapprochant sa démarche esthétique de celle d'un historien : il ne ferait pas une peinture exacte mais essaierait de rendre compte des mœurs d'une époque⁸⁸. Le Moyen Âge est pour lui l'âge des légendes et des superstitions : il serait normal, au nom de la vraisemblance historique, que ses burgraves y croient et racontent ces fables sur scène. La faute reviendrait donc, pour Hugo, à la barbarie médiévale, tout autant celle des juifs que des chrétiens. Certes, il prétend que tout est différent au XIX^e siècle mais il ne dément pas non plus les meurtres rituels, alors que pour les *Archives Israélites*, toutes ces histoires ne sont que des légendes infondées⁸⁹. Même si Hugo essaie de se défendre dans cette lettre, il n'en reste pas moins qu'il décide de supprimer la réplique dans le manuscrit du souffleur. C'est le seul passage qui en plus d'être barré est recouvert d'une feuille de papier blanche. Il est facile de se laisser aller à bâtir des hypothèses à partir de cette feuille lorsque l'on connaît les démêlés entre Hugo et les *Archives Israélites* : pourquoi vouloir recouvrir toute cette réplique ? pour taire définitivement les propos à l'encontre des juifs ? ou est-ce tout simplement un choix du souffleur de recouvrir la réplique pour montrer sa suppression ? Le manuscrit du souffleur ne révèle pas tous ces secrets...

⁸⁸ Sur cette question, voir par exemple notre article co-écrit avec Florence NAUGRETTE, « Raconter et jouer l'histoire de l'opprimé, est-ce encore l'opprimer ? La polémique *Kanata* », *Écrire l'histoire*, 2019, Paris, CNRS Éditions, p. 207-211. Voir aussi l'ouvrage de Sylvie CHALAYE, *Race et théâtre : un impensé politique*, Actes Sud-Papiers, 2020. Les accusations d'appropriation culturelle (au sujet par exemple de la mise en scène des *Suppliantes* d'Eschyle par Philippe BRUNET à la Sorbonne en 2018) appellent souvent à boycotter le spectacle : il en résulte que beaucoup, alors même qu'ils ne sont pas spectateurs de l'œuvre, crient au scandale sans avoir vu le spectacle (à ce sujet, voir l'article d'Agnès TRICOIRE, Jacinto LAGEIRA, Christian RUBY, « Cancel Culture : la censure euphémisée », *AOC Media - Analyse Opinion Critique*, mercredi 21 avril 2021, disponible à l'adresse <https://aoc.media/opinion/2021/04/20/cancel-culture-la-censure-euphemisee/> (consulté le 6 mai 2021). C'est la même chose qui arrive à Hugo lorsque les *Archives Israélites* lui reprochent sa judéophobie : avant de répondre à leurs accusations, il les invite à voir le spectacle et à se constituer en véritable public.

⁸⁹ Sur l'argumentation de Hugo dans cette lettre, voir Nicole SAVY, *op.cit.*, p. 157 et suivantes.

S'il reste une part de mystère, ce document nous permet tout de même d'affirmer que *Les Burgraves* n'ont pas choqué ou dérangé davantage le public que les autres pièces de Hugo. Il supprime ou change des passages selon une logique que l'on retrouve déjà en 1830, comme le montre Evelyn Blewer dans son analyse du manuscrit du souffleur : il supprime les bizarreries phonétiques que le public ne tolère pas, raccourcit les considérations historiques, donne moins de place aux monologues et aux tirades, gagne en rapidité, prend garde aux mentions du sacré et du religieux, fait attention aux changements de ton et se plie aux exigences des spectateurs concernant la trivialité et le prosaïsme de certaines répliques. De même, si on compare les remarques de Jean Gaudon qui analyse un exemplaire annoté d'*Hernani*⁹⁰ par Hugo à celles faites par Blewer sur l'exemplaire des *Burgraves*, on se rend compte que les rires et les sifflets – qui sont monnaie courante au XIX^e siècle – sont motivés par les mêmes éléments que ceux de 1843. Le texte des *Burgraves* n'est pas plus scandaleux pour le public qu'une autre pièce de Hugo : ses détracteurs, en médiatisant la pièce, ont voulu en faire une exception mais les preuves matérielles enfouies dans les archives de la Comédie-Française – recettes et manuscrit du souffleur – disent le contraire. C'est bien plutôt le discours de la cabale qui a construit l'idée que *Les Burgraves* étaient une exception pour que la pièce devienne un événement et ensuite une borne de périodisation.

TÉMOIGNAGES PRIVÉS ET INTIMES

Si les sources trouvées dans les archives de la Comédie-Française nous permettent d'affirmer qu'il s'agit d'un « succès », même « contesté », il en est de même des témoignages relevant de la sphère privée et intime. La seule difficulté est d'exhumer ces sources qui, souvent, par leur caractère non public, restent inconnues ou oubliées. Elles sont plus fiables que la presse de

⁹⁰ Jean GAUDON, « La bataille d'*Hernani* », *Le Théâtre de Victor Hugo*, Paris, éditions Suger, 1985, p. 163-185.

1843 car elles n'obéissent pas à une volonté publique ou politique de défendre ou de condamner Victor Hugo : journaux intimes et correspondances nous offrent ainsi un nouveau regard sur l'événement de 1843.

LES LETTRES DE JULIETTE DROUET

Les lettres que Juliette Drouet envoient quotidiennement à Victor Hugo offrent un suivi et un témoignage des représentations au jour le jour, comme a pu le montrer Olivia Paploray dans son mémoire sur les lettres de l'année 1843⁹¹. Aucune ne mentionne un échec de la pièce ; au contraire, Juliette Drouet formule à plusieurs reprises la beauté de l'ouvrage et parle de la représentation des *Burgraves* de Hugo comme « le succès de la plus belle de [ses] pièces⁹² ». Les lecteurs sceptiques pourront prétendre que Juliette n'est pas objective et cherche à flatter Hugo, mais son admiration pour la pièce n'est pas réductible à l'amour qu'elle ressent pour son « grand petit homme » : elle n'hésite pas à dire quand la pièce a moins bien réussi un soir. Ces représentations plus chaotiques alternent avec celles où le succès de Hugo l'emporte : ces lettres esquissent donc le tableau d'une réception houleuse certes, mais non pas catastrophique. Le 8 mars, le lendemain de la première, Juliette parle de « victoire⁹³ » et semble même se réjouir de la presse : « Je suis aussi plus tranquille des nouvelles que tu as recueillies du théâtre et des journaux. Demain nous emporterons d'assaut la seconde représentation et les ennemis en seront pour leur rage rentrée et pour leur nez de carton⁹⁴. » Le 12 mars, la lettre de

⁹¹ Olivia PAPLORAY, « Des *Burgraves* à la mort de Léopoldine : le public et l'intime. Lettres du 1^{er} janvier 1843 au 10 juillet 1843 », mémoire de recherche de Master 2, sous la direction de Florence NAUGRETTE, Université de Rouen, soutenu en 2009. Voir aussi son article « La saison des *Burgrave* (1843) », *Juliette Drouet épistolière*, actes du colloque de Paris 16-17 octobre 2017, sous la direction de Florence NAUGRETTE et Françoise Simonet-TENANT, Paris, Eurédit, 2019, p. 89-100. Toutes les lettres de Juliette Drouet sont en cours d'édition numérique, sous la direction de Florence NAUGRETTE. Pour les références des lettres que nous citons ensuite, nous renvoyons au site juliettedrouet.org (consulté le 6 mai 2021).

⁹² Juliette DROUET, lettre du vendredi 24 mars 1843, midi et quart.

⁹³ Juliette DROUET, lettre du mercredi 8 mars 1843, après-midi une heure.

⁹⁴ Juliette DROUET, lettre du mercredi 8 mars 1843, soir sept heures.

Juliette à Hugo est dithyrambique sur la représentation de la veille : « Quelle belle soirée que celle d’hier, mon Toto, quelle magnifique représentation. C’est une des plus belles que tu aies jamais eues, mon Toto ravissant⁹⁵. » Au contraire, deux jours plus tard, la situation au théâtre inquiète l’épistolière : « Quand te verrai-je mon Toto ? Hélas ! je n’ose pas l’espérer avant ce soir bien tard. Cet incident ignoble et ridicule d’hier⁹⁶ va ajouter encore à tes ennuis et à tes occupations du moment et je ne te verrai pas à peine. Mais Dieu que c’est donc triste d’être en butte à d’aussi immondes et d’aussi misérables ennemis que les tiens⁹⁷. » Ceux-ci sont battus par le camp hugolien le 15 mars, comme l’atteste la lettre du 16 mars : « Aussi, hier au soir, j’ai été la plus heureuse des femmes car on ne leur a fait grâce de rien, ils ont été forcés d’avalier toutes les beautés de la pièce, le public leur a *pincé le nez* pendant qu’on leur entonnait de force cette magnifique poésie⁹⁸. » Juliette Drouet sait pourtant que ce succès est provisoire lorsqu’elle félicite Hugo pour la soirée du 23 mars : « Voilà encore une magnifique soirée de passée, mon cher bien-aimé, mais il faudrait, comme tu le dis, en avoir trois ou quatre pareilles et de suite pour déguster les ennemis de leur odieuse cabale. Mais, comme tu ne peux rien demander à tes amis, il faudra retomber encore dans des représentations troublées et cahotées qui ont eu lieu déjà⁹⁹. » Sa prédiction ne manque pas d’arriver deux jours plus tard : « La représentation d’hier m’a rendue malade de colère. Rien ne fait plus de mal que de garder son indignation en dedans de soi quand on serait si heureux de la répandre sur ceux qui la causent en horions abondants et en coups de pieds dans le ventre¹⁰⁰. » Cette alternance entre bonnes et mauvaises représentations continue tout au long des mois de mars et d’avril, faisant traverser à Juliette des moments de colère et de peur mais aussi de joie et d’enthousiasme¹⁰¹.

⁹⁵ Juliette DROUET, lettre du dimanche 12 mars 1843, matin onze heures trois quarts.

⁹⁶ Cet incident est encore à élucider.

⁹⁷ Juliette DROUET, lettre du mardi 14 mars, matin onze heures trois quarts.

⁹⁸ Juliette DROUET, lettre du jeudi 16 mars, midi trois quarts.

⁹⁹ Juliette DROUET, lettre du vendredi 24 mars, midi et quart.

¹⁰⁰ Juliette DROUET, lettre du dimanche 26 mars, matin dix heures trois quarts.

¹⁰¹ Pour les représentations à succès, voir par exemple les lettres des 29 mars, 30 mars, 7 avril, 11 avril, 16 et 18 avril. Pour les représentations plus

Elle file la métaphore guerrière dans de nombreuses lettres pour insister sur la nécessité de se battre face aux ennemis à l'origine de « cette ignoble cabale¹⁰² » qui s'acharne contre *Les Burgraves*. Elle raconte ainsi les coups de sifflets et les rires qui interrompent les représentations, dénonçant les manigances des « siffleurs de Maxime », leurs « fanfares » et leurs « ZURLEMENTS¹⁰³ ». Ses lettres témoignent donc des mauvaises volontés à l'œuvre contre la pièce, alors que les journaux anti-hugoliens de 1843 ne les mentionnent pas : ils veulent au contraire faire croire que l'œuvre échoue d'elle-même. Si la pièce est un succès à la première, les ennemis de Hugo continuent de vouloir la faire chuter : les lettres de Juliette Drouet nous permettent ainsi de prouver l'acharnement de la cabale, et de confirmer l'étude d'Olivier Bara sur la campagne médiatique à l'encontre de l'œuvre¹⁰⁴. Dès le 9 mars, Juliette Drouet est consciente que la bataille va être rude contre ceux qu'elle appelle les « Maximiliens¹⁰⁵ », les défenseurs de M^{lle} Maxime désignant ainsi toute personne opposée à la pièce :

Ce soir, ce sera décisif et nous enfoncerons tous les ennemis, tu verras comme ce sera beau. [...] Je crois que la représentation sera plus belle encore ce soir que mardi : nous applaudirons à faire rouler la salle sur le dos de Maxime et de ses séides, si elle en a encore. Mais je sais que l'exemple du chef de bataillon en aura dégoûté les autres mais, qu'ils y soient ou non, nous leur tremperons une soupe soignée ; pour ma part, je retrousserai mes manches s'il le faut¹⁰⁶.

Cette volonté de se battre contre les ennemis de son « Toto » transparait dans le souci qu'elle a de constituer contre eux un front en rappelant à Hugo qu'elle peut demander à certains de ses amis

houleuses, voir les lettres des 26 mars, 27 mars, 28 mars, 6 avril, 7 avril, 8 avril, 27 avril.

¹⁰² Juliette DROUET, lettre du lundi 21 mars, après-midi deux heures et demie.

¹⁰³ Juliette DROUET, lettre du samedi 11 mars, matin dix heures et demie.

¹⁰⁴ Olivier BARA, « Le triomphe de la *Lucrece* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?* sous la direction de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167.

¹⁰⁵ Voir par exemple lettre du mercredi 15 mars, matin dix heures trois quarts.

¹⁰⁶ Juliette DROUET, lettre du jeudi 9 mars, matin dix heures et demie.

d'assister aux représentations pour défendre la pièce : « Il faudra aussi que tu me dises si tu as besoin de Lanvin pour la 3^{ème} représentation pour que je le dise à sa femme quand elle viendra me voir dans *ma loge* ce soir¹⁰⁷. » Dans ses lettres de mars et avril 1843, elle ne cesse de demander à son amant des billets pour que les gens favorables à l'œuvre soient nombreux dans la salle. Plusieurs lettres se terminent par le détail pratique de l'envoi des billets, comme le mercredi 6 avril : « Tu tardes bien à m'apporter ces billets mon pauvre petit homme. Je doute que les Lanvin puissent s'en servir. Enfin je les leur enverrai à tout hasard. Mais si tu prenais quelque intérêt à ta pièce, tu exigerais que les billets te soient toujours envoyés la veille¹⁰⁸. » Ainsi, deux camps se dessinent très nettement dans les lettres de Drouet, d'un côté les ennemis acharnés de Hugo, de l'autre ses amis de la part desquels elle n'attend pas moins de ferveur :

Il faut espérer que ces misérables crétins trouveront affaire à forte partie ce soir, s'ils essaient de troubler la représentation. Pour moi, si on pouvait me les mettre sous la griffe, Dieu sait qu'il n'en resterait pas beaucoup d'eux tous et dans très peu de temps encore. J'attends ce soir avec impatience. Je voudrais être plus vieille de toute cette journée pour savoir comment s'est passée la soirée qui va venir. Il me semble que si tes amis ont du cœur ça ne peut que très bien se passer. Nous les verrons à l'œuvre ce soir¹⁰⁹.

À cause de la cabale contre *Les Burgraves*, l'inquiétude parcourt les lettres des mois de mars et d'avril dans lesquelles Juliette Drouet exprime ses doutes quant aux recettes¹¹⁰, mais aussi sa méfiance à l'égard de tout élément qui pourrait aller à l'encontre de la pièce. Le moindre incident prend une ampleur démesurée, ainsi en est-il de la météo défavorable à la pièce et qui occupe l'épistolière à plusieurs reprises au début du mois d'avril. Ce n'est pas sans humour qu'elle note cette malchance des *Burgraves* :

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Juliette DROUET, lettre du mercredi 6 avril, matin dix heures trois quarts.

¹⁰⁹ Juliette DROUET, lettre du jeudi 23 mars, matin sept heures et demie.

¹¹⁰ Voir par exemple les lettres du vendredi 17 mars, matin onze heures et demie ; mardi 4 avril, matin onze heures ; lundi 10 avril, matin onze heures et demie.

Que dis-tu du temps ? C'est à en tourner le dos au bon Dieu. Il est impossible de se conduire plus mal et je commence à croire qu'il est abonné au *National* et au *Constitutionnel*. Je suis furieuse contre lui. Il perd beaucoup dans mon estime et dans ma confiance depuis *Les Burgraves*. Il ne faudrait rien moins qu'un second déluge d'ici à demain à l'ouverture des bureaux pour me déridier un peu mais demain, probablement, il fera un soleil ardent¹¹¹.

Mais le « bon Dieu » n'explique évidemment pas le sort de la pièce et Juliette Drouet profite de ses lettres pour accuser les personnes qu'elle juge responsables de cette situation. Au-delà des diatribes contre les journalistes, ses remarques sur le jeu des acteurs sont acerbes, et ce dès ses commentaires sur la première où ils sont mis sur le même plan que les membres de la cabale : « Nous devons cependant nous réjouir de la victoire d'hier car avec la malveillance évidente qu'il y avait dans la salle, et la faiblesse des acteurs, il a fallu que ta pièce fût la plus belle que tu eusses faite pour triompher de la haine violente de tes ennemis et de la médiocrité des acteurs¹¹². » Beauvallet, dans le rôle de Job, est la cible privilégiée de Juliette Drouet dès le 9 mars : « Si le Beauvallet veut prendre sur sa stupide fatuité de suivre tes conseils et de modifier son jeu sur tes indications je crois, avec tout le monde, que ce sera un immense succès d'argent. Mais il est à craindre que sa sottise vanité l'emporte et ne nuise dans l'avenir aux recettes¹¹³. » L'article défini « le » devant le nom de famille de l'acteur traduit le mépris que lui témoigne Juliette Drouet, qui continue à exprimer sa méfiance à son égard tout au long du mois de mars. Le 24, il paraît même être la seule raison des déboires de la pièce : « Je suis sûre, par exemple, que si le Beauvallet voulait jouer en conscience, la pièce ne serait pas attaquée du tout. Il est bien malheureux que la vanité féroce de cet histrion et son improbité compromettent à ce point le succès de la plus belle de tes pièces¹¹⁴. » Sa colère contre l'acteur s'estompe à la fin du mois de mars, notamment avec la

¹¹¹ Juliette DROUET lettre du mardi 4 avril, matin onze heures.

¹¹² Juliette DROUET, lettre du mercredi 8 mars, après-midi une heure.

¹¹³ Juliette DROUET, lettre du jeudi 9 mars, matin dix heures et demie.

¹¹⁴ Juliette DROUET, lettre du vendredi 24 mars, midi et quart. Voir aussi la lettre du samedi 25 mars, matin onze heures et demie.

représentation du 25 : « Cependant, pour être juste, il faut dire que Beauvallet a été très bien dans les deux dernières parties de son rôle. Il est absurde que le théâtre ne l'ait pas soutenu à ce moment-là¹¹⁵. »

Dans sa dernière phrase apparaît la deuxième cible privilégiée de Juliette Drouet, la Comédie-Française, et surtout son directeur François Buloz : « Il est clair que si le théâtre avait un directeur intéressé, il serait très facile d'empêcher cette ignoble cabale. Mais dans la pétaudière du Théâtre-Français je crains que tu ne te donnes une peine inutile. Il faut cependant essayer pour n'avoir rien à se reprocher¹¹⁶. » Elle l'accuse de ne rien faciliter pour rendre meilleures les représentations des *Burgraves* et dénonce notamment le choix de faire jouer *Judith* de M^{me} de Girardin avec M^{lle} Rachel en même temps que la pièce de Hugo :

Il est vrai qu'il y a une autre présence fort plus redoutable que ces odieuses cabales. C'est Rachel dans un rôle nouveau. Nous ne pouvons rien contre celui-là mais nous pouvons dire qu'en fait d'administration le théâtre est passé maître pour les maladresses de toutes sortes ; et celle de faire couper les représentations de ta pièce par une création nouvelle de M^{lle} Rachel est une des plus pommées [sic] si ça n'est pas autre chose¹¹⁷.

De même, elle pense que le Théâtre-Français, « ce hideux théâtre », ne fait rien pour faciliter les envois de billets à Hugo, empêchant ainsi la constitution d'un front uni contre la cabale des Maximilien¹¹⁸.

Selon Juliette Drouet, les raisons qui expliquent la réception houleuse des *Burgraves* sont donc multiples et diverses. C'est la conclusion à laquelle elle arrive à la fin du mois d'avril :

¹¹⁵ Juliette DROUET, lettre du dimanche 26 mars, matin dix heures trois quarts. Après cette lettre, les réserves de Juliette à l'égard de Beauvallet seront moins fréquentes et elle n'hésite pas à dire du bien de son jeu, voir par exemple la lettre du jeudi 30 mars, midi.

¹¹⁶ Juliette DROUET, lettre du mercredi 22 mars, matin onze heures et demie.

¹¹⁷ Juliette DROUET, lettre du dimanche 2 avril, matin onze heures et demie.

¹¹⁸ Voir la lettre du mercredi 6 avril, matin dix heures trois quarts.

Donne-t-on *Les Burgraves* ce soir ? Je crains que le retard dans l'envoi des billets ne cache quelque pied de ... Beauvallet pour ce soir. Je me trompe peut-être et je le désire de tout mon cœur. Le temps continue à être favorable pour le spectacle. Il serait bon que *les Burgraves* en profitent à leur tour après avoir subi les chaleurs, les comètes, les tremblements de terre, le *National* et le *Constitutionnel* du mois de mars¹¹⁹.

Cette phrase, teintée d'humour, met sur un même plan absurde des éléments disparates mais n'en révèle pas moins la vérité des représentations de mars 1843 : la pièce de Hugo a été victime de volontés néfastes mais également d'aléas aussi imprévisibles que la comète qui passe dans le ciel en 1843 et qui inspire à Daumier sa célèbre caricature¹²⁰. Cependant, ce serait une erreur d'accorder du crédit à toutes les accusations de Juliette Drouet, qui pour une bonne partie restent invérifiables : si la cabale médiatique est incontestable au vu de l'analyse du dossier de presse, ce n'est pas le cas de la prétendue mauvaise volonté du théâtre ou de Beauvallet. Cet acteur est d'ailleurs félicité tout autant que les autres par Hugo dans l'édition publiée de la pièce en 1843¹²¹. Le dramaturge y défend l'idée que tous les artistes ont donné une parfaite image de son drame sur scène. Ce texte ne révèle bien évidemment pas que Beauvallet a tout fait pour servir la pièce puisque Hugo obéit à la loi du genre épideictique et à une logique de sociabilité : il est inimaginable que dans une préface l'auteur critique tant soit peu un des créateurs de ses rôles. Si l'acteur a été mauvais, l'auteur fait un faux compliment ou reste très évasif, mais jamais il ne formulera une critique : il n'est pas dans son intérêt d'accuser un de ses acteurs dans la première édition de son œuvre. Mais faute d'avoir trouvé un autre document qui atteste la mauvaise volonté de Beauvallet, nous ne pouvons alléguer les remarques de Juliette Drouet.

¹¹⁹ Juliette DROUET, lettre du jeudi 27 avril, matin onze heures et demie.

¹²⁰ Voir la caricature d'Honoré DAUMIER, « Caricature du jour », *Le Charivari*, 31 mars 1843. Hugo, seul dans la rue Richelieu, regarde le ciel. La légende explique : « Hugo, lorgnant les voûtes bleues / Au Seigneur demande tout bas / Pourquoi les astres ont des queues / Quand les Burgraves n'en ont pas. » Voir le chapitre IV de notre 1^e partie, p. 195.

¹²¹ Victor HUGO, *Les Burgraves*, Bruxelles, Méline, Cans et Compagnie, 1843, p. 140-142.

Après l'étude de ses lettres, nous pouvons simplement affirmer que la pièce n'a pas chuté puisque l'épistolière-diariste insiste sur les soirées à succès tout autant que sur les jours plus difficiles : c'est en tant que les lettres sont aussi un journal et en ont la fonction (garder trace de ce qui s'est passé) qu'elles nous renseignent au jour le jour. L'alternance entre bonnes et mauvaises représentations signifie que même si la cabale a sévi, la pièce s'est défendue. Le journal épistolaire de Juliette Drouet de l'année 1843 confirme donc la sentence annotée sur le registre de la Comédie-Française : « succès contesté ».

AUTRES LETTRES ET JOURNAUX INTIMES

Aux lettres de Juliette Drouet s'ajoutent quelques lettres d'amis et de proches de Victor Hugo où il n'est encore une fois pas question d'échec. Si par exemple Vigny parle de cabale, cela ne veut pas dire que la pièce a chuté, et bien au contraire, pour lui, l'œuvre est telle qu'aucune cabale ne fera le poids : « Laissez passer la cabale, mon cher Victor, *Les Burgraves* ne peuvent tomber, c'est une œuvre immortelle¹²². » Certes Vigny tente peut-être de rassurer son ami, mais cette lettre envoyée le 10 mars 1843 témoigne que la première représentation n'est pas un four comme le prétend l'histoire littéraire, puisque la pièce est toujours à l'affiche. Une lettre de Léopoldine nous indique également l'enthousiasme qui parcourt les rangs hugoliens à la suite du 7 mars 1843 : « Mon bon père chéri, j'ai bien des félicitations à te faire, bien des choses à te dire. Je savais bien que ton magnifique drame serait compris du public, mais il l'a été, il paraît, aussi complètement que possible¹²³. »

Un autre témoin direct nous permet de comprendre la réalité du 7 mars 1843 : l'actrice M^{lle} Mars. Elle écrit dans son journal intime, à la date de la première, que « la pièce a

¹²² Alfred de VIGNY, *Correspondance*, t. 4, mai 1839 – mars 1843, sous la direction de Madeleine AMBRIÈRE, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 781.

¹²³ Lettre de LÉOPOLDINE à Victor Hugo, le samedi onze mars 1843. Lettre recueillie dans la Chronologie Victor Hugo, site : www.groupugo.div.jussieu.fr (consulté le 6 mai 2021). Olivia Paploray cite cette lettre dans son mémoire comme indice supplémentaire pour déconstruire le mythe de la chute des *Burgraves*.

réussi¹²⁴ » : de même que le journal de l'acteur Joanny permet de reconstituer les représentations d'*Hernani* au jour le jour¹²⁵, ce témoignage de première main est primordial pour trancher entre succès ou échec. Son commentaire va dans le sens des lettres de Juliette Drouet et du registre du théâtre, infirmant par-là le discours des journalistes opposés à l'œuvre.

En revanche, alors que Hugo tient un journal cette année-là, il ne formule aucun commentaire au sujet des représentations des *Burgraves*. Seules des remarques acerbes sur *Lucrèce* et sur le peuple parisien qui « tous les quinze ou vingt ans [...] a soif d'une tragédie classique¹²⁶ » peuvent prouver son amertume face à ce qui s'est passé en 1843. Une lettre qu'il envoie à M. Corry pour le remercier d'un article élogieux sur *Les Burgraves* témoigne aussi de son besoin de trouver des appuis dans la presse et dans le public : « Je serais heureux que cette pièce, si furieusement attaquée sans que ceux-mêmes qui l'attaquent sachent pourquoi, vous eût encore pour spectateur. Voici des stalles¹²⁷. »

Tous ces exemples montrent que les remarques élogieuses sur l'œuvre sont nombreuses et que beaucoup sont prêts à la défendre. Encore faut-il entendre leurs voix. Par exemple, si l'on peut s'appuyer aujourd'hui sur les lettres de Juliette Drouet pour déconstruire le mythe de la chute des *Burgraves*, c'est grâce au travail de retranscription et de publication du journal épistolaire par Florence Naugrette et toute son équipe.

¹²⁴ M^{lle} MARS, journal daté du 7 mars 1843, cote Ms 25029, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. Nous remercions Agathe SANJUAN, directrice de la Bibliothèque-Musée, qui nous a fait part de cette information.

¹²⁵ « Journal de l'acteur Joanny », « Documents divers autour d'Hernani », *Œuvres complètes de Victor Hugo*, édition chronologique sous la direction de Jean MASSIN, Club français du Livre, t. III, 1967, p. 1443-1446.

¹²⁶ Victor HUGO, *Journal 1830-1848*, Paris, NRF Gallimard, publié et présenté par Henri Guillemin, 1954, p. 85.

¹²⁷ Lettre de Victor HUGO à M. Corry, le 23 mars 1843, *Œuvres complètes*, édition chronologique 1839-1843, t. VII, édition de Jean Massin, Paris, Club français du livre, 1968, p. 1227. Olivia Paploray retranscrit cette lettre dans son mémoire pour montrer que les retours de la presse sur la pièce de Hugo ne sont pas tous négatifs.

TÉMOIGNAGES PUBLICS

D'autres sources négligées par l'histoire littéraire et qui n'appartiennent pas cette fois à la sphère privée donnent également des preuves que la pièce n'a pas chuté : il s'agit de témoignages mis en récit et d'analyses des événements de 1843. Ces récits, puisque publiés et rendus publics, obéissent souvent à une logique de défense de l'œuvre de Hugo ; il faut donc aussi se méfier de l'objectivité toute relative de leurs propos.

Dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* publié en 1863, Adèle Hugo – ou Hugo lui-même derrière la plume de sa femme – revient sur les représentations de mars 1843 : en racontant les déboires avec la presse, la rivalité avec la pièce de Girardin dans laquelle joue Rachel au même moment ainsi que la mise à l'affiche de *Lucrèce* de Ponsard à l'Odéon, le narrateur insiste sur la cabale. Néanmoins, dans ce récit, la chute tant espérée par les détracteurs de Hugo n'a pas lieu, notamment grâce aux efforts du théâtre et des acteurs pour défendre la pièce – ce qui contredit les propos de Juliette Drouet contre Beauvallet et Buloz :

La première représentation réussit froidement. L'opposition se manifesta dès la seconde. Les ricanements et les sifflets, sans atteindre jamais les tumultes d'*Hernani*, troublèrent la pièce tous les soirs. Il y eut des disputes et des collisions. Les acteurs et le théâtre soutinrent bravement et honnêtement la pièce jusqu'au dernier jour¹²⁸.

Ce récit ne dresse pas le tableau d'un succès éclatant de la pièce, mais va dans le sens du « succès contesté » déjà remarqué dans le registre de la Comédie-Française. Insister sur la cabale qui s'acharne « jusqu'au dernier jour » contre la pièce permet aussi à l'auteur de faire des *Burgraves*, et de Hugo, une victime de la presse et des néoclassiques. Ce chapitre du *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* se termine sur l'arrêt temporaire de l'écriture de Hugo pour la scène ; au premier abord, cela confirme

¹²⁸ *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, édition chronologique 1839-1843, t. VII, édition de Jean MASSIN, Paris, Club français du livre, 1968, p. 1340.

en partie les discours des auteurs de manuels qui prennent 1843 comme borne, mais l'auteur donne une raison toute autre que celle du sort des *Burgraves* pour expliquer ce revirement dans la carrière de Hugo : « Il ne lui convint plus de livrer sa pensée à ces insultes faciles et à ces sifflets anonymes que quinze ans n'avaient pas désarmés. Il avait, d'ailleurs, moins besoin du théâtre : il allait avoir la tribune¹²⁹. » En expliquant le désintéressement passager de Hugo à l'égard de la vie dramatique par le choix de la carrière politique, l'ouvrage de 1863 renverse les propos des détracteurs qui établissent un lien de causalité entre les représentations des *Burgraves* et la suite de la vie littéraire de l'auteur.

La défense de Hugo passe aussi par la mise en lumière des motivations à l'origine de la cabale. Pour l'auteur du *Victor Hugo raconté*, aucune raison esthétique ou littéraire ne justifierait cet acharnement médiatique : seules des raisons politiques expliqueraient les événements de 1843. Hugo ne plairait pas au parti républicain et cela suffirait à le désigner comme un ennemi à abattre : « *Le National* en était resté au programme de M. Armand Carrel : progrès en politique, recul en littérature. Il haïssait le drame et n'admirait que la tragédie du "grand règne"¹³⁰. » En ce sens, la pièce de Ponsard, dans laquelle les personnages se battent pour le respect de la république, plairait à des hommes politiques qui au contraire se méfieraient de la défense du pouvoir impérial à laquelle se livrerait l'auteur des *Burgraves* à travers le personnage de Barberousse : « Tout fut donc contre M. Victor Hugo et pour M. Ponsard¹³¹. » *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* est bien évidemment à lire avec précaution puisqu'il s'apparente souvent à une apologie de Hugo ; mais le récit qu'il livre de la cabale des *Burgraves* a le mérite de donner une version des événements de 1843 autre que celle qui est répétée dans les manuels scolaires jusqu'à la fin du XX^e siècle. Il est remarquable que cet ouvrage, publié en 1863, n'ait jamais été pris en considération dans les discours des auteurs d'ouvrages scolaires, qui continuent l'un après l'autre à favoriser toujours les mêmes sources et à répéter ainsi un récit erroné.

¹²⁹ *Id.*, p. 406. Sans doute Adèle s'arrête-t-elle aussi avant la mort de Léopoldine.

¹³⁰ *Id.*, p. 404.

¹³¹ *Ibid.*

D'autres ouvrages, plus confidentiels, participent aussi de la déconstruction du mythe en donnant une version des événements différente de celle qui est livrée par les opposants à Hugo et au drame romantique. En 1844, juste un an après la première des *Burgraves*, Eugène Laugier publie *De la Comédie française depuis 1830, ou Résumé des événements survenus à ce théâtre depuis cette époque jusqu'en 1844 pour servir de complément à toutes les histoires du Théâtre-français* : dans ce texte, il confirme qu'une cabale s'est acharnée contre Hugo mais il n'en fait pas un événement remarquable ou exceptionnel. Il en montre le caractère habituel, tout d'abord pour la vie théâtrale de l'époque mais aussi pour toute œuvre de l'auteur :

Quoi qu'il en soit, les admirateurs d'*Hernani*, de *Marion Delorme*, de *Lucrèce Borgia*, d'*Angelo*, du *Roi s'amuse*, sachant très-bien qu'à chaque production de M. Victor Hugo il devait y avoir une lutte à soutenir avec de nombreux détracteurs, préparaient leurs moyens de défense, imités en cela par le plus grand nombre de leurs adversaires, qui eussent été désespérés d'avoir à céder leur place. Ainsi, selon l'usage, amis et ennemis de descendre dans l'arène et de se préparer au combat¹³².

Les membres de la cabale ont au contraire insisté sur le caractère inédit des représentations des *Burgraves* pour en faire un événement. Ce texte prend également le contrepied des discours des détracteurs selon lesquels la pièce de Hugo ruinerait le théâtre par ses dépenses faramineuses et par ses recettes catastrophiques. Laugier explique que la situation financière de la Comédie-Française est désastreuse en 1843¹³³ mais que *Les Burgraves*, tout aussi bien que *Rachel*, permettent au théâtre de se rétablir pendant quelques mois : « Vraiment, le Théâtre-Français faisait de grands efforts pour lutter contre l'indifférence du public. La vie et le mouvement semblait revenir pour l'animer et le rajeunir. *Phèdre* et *Les Burgraves* attiraient la foule, et entretenaient l'attention

¹³² Eugène LAUGIER, *De la Comédie française depuis 1830, ou Résumé des événements survenus à ce théâtre depuis cette époque jusqu'en 1844 pour servir de complément à toutes les histoires du Théâtre-français*, Paris, Tresse, 1844, p. 207.

¹³³ Cela confirme la nécessité de relativiser les chiffres des recettes de la pièce, comme nous l'avons fait au début de ce chapitre.

universelle et les discussions. (Au théâtre, lutter et discuter, c'est vivre.)¹³⁴. » Laugier, en retraçant l'histoire de la Comédie-Française, relativise donc la place et l'impact des représentations des *Burgraves* alors que les discours des auteurs de manuels scolaires, qui font souvent l'impasse sur la vie théâtrale, décontextualisent la pièce de Hugo pour en faire un événement exceptionnel.

Dans un autre registre, les *Études politique et littéraire sur Le Rhin et Les Burgraves*, publiées en 1849 par Philoxène Boyer, attaquent les discours contre la pièce de Hugo : l'auteur cherche explicitement à faire l'éloge des *Burgraves* – ce qui empêche de prendre pour argent comptant toutes ces allégations. Le texte de Philoxène Boyer pose problème à plusieurs égards : d'une part, l'auteur voue un culte à Hugo (Jean-Marc Hovasse a étudié, dans sa thèse, les relations entre les deux auteurs¹³⁵) et commence en montrant toute son admiration pour les idées politiques de Hugo dont il fait un adversaire du socialisme et un poète défenseur de la patrie mais aussi du christianisme, notamment dans *Le Rhin* et *Les Burgraves*. La lecture que Boyer fait des deux textes est orientée par des convictions politiques qui privilégient certains aspects de l'œuvre pour en oublier d'autres ; *Les Burgraves* résumant pour lui les principes élémentaires du christianisme – ce qui n'est pas faux mais ce qui n'explique pas toute la pièce : le remords, la vengeance et le pardon, la piété filiale, la paternité¹³⁶. D'autre part, Philoxène Boyer propose un récit de ce qui s'est passé en 1843 mais il n'est à l'époque qu'un adolescent et n'a pas assisté aux représentations, comme il l'avoue lui-même ; son texte, qui pourrait passer pour un témoignage, n'est en fait qu'une reconstruction des faits. Cependant, ce texte nous permet de comprendre que les jugements positifs à l'égard du drame de Hugo existent bel et bien. Philoxène Boyer est un des seuls, dans les années 1840, à parler des articles positifs sur la pièce, citant Janin, Magnin, Gautier et Thierry. De plus, contrairement au

¹³⁴ Eugène LAUGIER, *op. cit.*, p. 212.

¹³⁵ Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo et le Parnasse*, thèse sous la direction de Guy ROSA, soutenue en 1999, Université de Paris VII. Voir les pages 144 à 149.

¹³⁶ Philoxène BOYER, *Études politique et littéraire sur « Le Rhin » et « Les Burgraves »*, lettre à Monsieur Victor Hugo, Grenoble, Barnel, 1849, p. 233.

discours habituel qui insiste sur les sifflets et les rires pendant les représentations, l'auteur décrit une salle comble et ravie par la beauté du spectacle. Alors que les détracteurs de Hugo font le récit de 1843 en ne privilégiant que les éléments propices à dessiner un échec, Boyer ne garde que les détails faisant de la pièce un succès¹³⁷ : les deux camps tombent donc dans le même écueil, celui de déformer les faits pour n'avoir à choisir qu'entre « succès » ou « échec » alors que la réalité se trouve dans la formule « succès contesté ».

Cette enquête dans les archives de la création et de la réception immédiate montre que *Les Burgraves*, s'ils n'ont pas essuyé d'échec, ont été victimes de machinations et de coups médiatiques qui ont rendu les représentations houleuses. Si cette campagne n'a pas empêché le public de venir et les recettes d'être satisfaisantes, elle a eu de lourdes conséquences sur la postérité de la pièce et du romantisme théâtral. Les événements de 1843 constituent rapidement un récit que l'histoire littéraire reprend et augmente parfois de nouvelles anecdotes. C'est ce roman, ainsi que ses conséquences et la manière dont il se transmet, que nous analyserons dans une deuxième partie.

¹³⁷ *Id.*, p. 170-187.

Deuxième partie

Grandeur et décadence d'un mythe

Introduction à la deuxième partie

Si le mythe de la chute des *Burgraves* dépasse le cadre de 1843 et les circonstances particulières de création et de réception immédiate, c'est qu'il est un symbole opérant dans l'histoire littéraire, théâtrale et plus largement culturel. Pour comprendre sa pérennité et sa force, il faut analyser sa transmission dans les années ultérieures, et plus particulièrement à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. La difficulté pour détricoter le mythe, c'est que ses conséquences sont tout autant des causes puisque les discours postérieurs à 1843, en reprenant les idées de la cabale médiatique à l'origine de l'événement, leur donnent de l'ampleur, les perpétuent et les renforcent.

Dans cette partie, nous essaierons d'abord de distinguer les modes de transmission du mythe et les particularités des différentes institutions qui le relaient : l'école, l'université, l'entreprise éditoriale, le monde théâtral. Les pages de manuels scolaires reprennent-ils les propos traditionnels sur la pièce ? Qu'en est-il des appareils critiques dans les différentes éditions du texte ? Quelle place les champs universitaire et théâtral ont-ils laissée à Hugo ?

Plus largement, cela nous conduira à interroger d'une part la fabrique de l'histoire littéraire (notamment les notions de mouvement et de périodisation) et le rôle que l'on fait jouer au romantisme théâtral dans cette discipline ; d'autre part la conception du théâtre de Hugo et du drame qui découle de ce discours.

En effet, le mythe de la chute des *Burgraves* a des conséquences à différents niveaux : à petite échelle, sur l'enseignement, la périodisation et la définition du romantisme théâtral ainsi que sur la conception de l'histoire littéraire ; à grande échelle, sur la manière de présenter, lire et comprendre l'œuvre.

Chapitre I

Les Burgraves à l'école : histoire d'un *story-telling* ?

HUGO À L'ÉCOLE

POUR UNE ARCHÉOLOGIE DE LA RÉCEPTION

Dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, le mythe de la chute des *Burgraves* est enseigné dans les classes françaises et diffusé, propagé et renforcé par les manuels scolaires, les morceaux choisis, les précis d'histoire littéraire et les cours de littérature. Ces ouvrages constituent le lieu privilégié de transmission du mythe. Des générations d'élèves apprennent ainsi que le drame romantique ne serait pas digne d'être étudié, ayant une période d'existence relativement courte. On sait aujourd'hui que cette chronologie est erronée, mais pour comprendre sa prégnance dans l'institution scolaire, il faut saisir les fils qui permettent à ce discours de se constituer dans les manuels et de maintenir une fausse périodisation. Son origine reste floue, les auteurs d'ouvrages scolaires reprenant souvent les propos de leurs prédécesseurs sans en interroger la fiabilité, ce qui rend difficile la distinction entre la légende et les faits. On retrouve par exemple dans les manuels scolaires beaucoup d'allégations présentes dans les propos des critiques de 1843, qui reprennent eux-mêmes en grande partie les idées contre le drame hugolien développées depuis *Hernani*¹. Les manuels reprennent ce discours contre les

¹ Cette idée reçue sur le drame hugolien perdure pendant une grande partie du XX^e siècle, y compris chez les metteurs en scène. Louis Jouvet considère par exemple que le seul romantique acceptable est Musset et trouve que les

Burgraves, lui-même hérité de treize années d'opposition au drame romantique, effaçant du même geste les propos tenus par ceux qui au contraire le défendent et qui se retrouvent quasiment absents des ouvrages scolaires². La légende construite acquiert ainsi plus de réalité dans l'histoire culturelle que les faits mêmes qui ne sont pas réinterrogés par les ouvrages scolaires au cours des XIX^e et XX^e siècles et qui font du mythe de l'échec des *Burgraves* et de la fin du drame romantique un pilier structurant de l'histoire littéraire. D'après Martine Jey, l'enseignement de la littérature au XIX^e siècle repose sur cette mise en récit et engage des enjeux politiques et idéologiques qu'il nous faut interroger :

Se construisent ainsi des stéréotypes concernant les auteurs – leur biographie comme leurs œuvres ; se constituent également de véritables mythes, des récits fictionnels qui perdurent, tant leur cohérence est forte. Ces stéréotypes ont à la fois une fonction didactique en ce qu'ils facilitent l'acquisition des savoirs et une fonction identitaire : chacun se reconnaît dans un savoir commun, dans ce qui forge une culture commune³.

Ce chapitre entend examiner la construction discursive de la réalité : comment les manuels diffusent-ils la légende des *Burgraves*, la renforcent-ils et par là-même la rendent-ils possible ? Quels sont les arguments récurrents et quels termes ou idées reviennent d'un manuel à un autre ? Pour comprendre les mécanismes de construction de cette histoire littéraire, il faut étudier l'*épistémé* transmise dans les manuels qui participent eux-mêmes de ce savoir, entendu ici comme une formation discursive. Ces écrits scolaires portent un discours sur l'histoire du théâtre qui s'explique par des règles non proprement théâtrales, mais par des relations de pouvoir et des liens sociaux et économiques. Ainsi formons-nous le projet, en reprenant les analyses de Michel

personnages de Hugo sont « primitifs et creux comme des tams-tams » (*Réflexions du comédien*, Paris, Librairie Théâtrale, 1952, p. 62).

² Dans notre chapitre consacré à l'étude du dossier de presse de 1843, nous avons mis en avant l'existence d'articles qui soutiennent et défendent la pièce de Hugo. Ils n'ont pas été retenus par l'histoire littéraire. Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 184.

³ Martine JEY, « Auteurs et autorités : modèles et stéréotypes », *La Part scolaire de l'écrivain : apprendre à écrire au XIX^e siècle*, sous la direction de Martine JEY et Emmanuelle KAËS, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 93.

Foucault dans *L'Archéologie du savoir*, d'une « description des événements discursifs⁴ » : les énoncés ne naissent pas de nulle part ni de rien, il s'agit de définir les règles qui permettent de les construire, en se demandant « comment [il se] fait que tel énoncé soit apparu et nul autre à sa place⁵ ». Pourquoi l'écriture de l'histoire du drame romantique est-elle fondée principalement sur les propos des détracteurs de Hugo et non sur ses défenseurs ? Quels enjeux déterminent l'apparition et la pérennité de cet énoncé ? Ce travail d'archéologie doit donc rendre compte du fait que le discours n'a pas seulement un sens ou une vérité, mais une histoire⁶.

ÉTAT DE LA RECHERCHE

La place de Victor Hugo dans l'histoire scolaire a déjà été partiellement étudiée, notamment pendant les périodes de commémoration (centenaire de sa mort ou de sa naissance). À l'occasion de colloques et de la publication de numéros spéciaux, on s'interroge sur la figure de l'auteur, sa patrimonialisation, la manière dont il est perçu et ce qu'il représente dans le champ politique, institutionnel, culturel et artistique. En 1952, Jean Noaro, fervent républicain, montre comment l'État français, qui serait essentiellement capitaliste, chercherait à minimiser la place de Hugo dans les manuels du second degré à cause du contenu révolutionnaire de son œuvre : cette raison politique expliquerait la faible place laissée aux drames puisque ce serait la partie de l'œuvre où l'auteur protesterait le plus contre l'injustice sociale⁷. S'il constate cette mise à l'écart du théâtre, Jean Noaro n'interroge pas cette donnée à l'aune du mythe de la chute des *Burgraves*. Trente ans plus tard, pour le centenaire de la mort de Hugo en 1985, sont publiés de nombreux articles sur Hugo et l'institution scolaire. Dans le volume *Victor Hugo et l'école*, Françoise Puts analyse la canonisation de l'auteur au collège et

⁴ Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 41.

⁵ *Id.*, p. 42.

⁶ Sur cette question, voir Michel FOUCAULT, *op.cit.*, le chapitre sur « L'a priori historique et l'archive », p. 173.

⁷ Jean NOARO, « Victor Hugo et les manuels du second degré », *Revue littéraire Europe*, n° 74-75, 1952, p. 150-156.

au lycée⁸ : Hugo fait partie des auteurs les plus récurrents dans les cours des professeurs de lettres, à côté de Baudelaire, Balzac et Rimbaud mais, paradoxalement, très peu de ses textes sont lus. S'interrogeant sur les différents genres étudiés dans l'œuvre hugolienne, Françoise Puts arrive à la même conclusion qu'Arnaud Laster dans son article paru dans la revue *Europe*, « L'antiromantisme secondaire et sa principale victime : le théâtre de Victor Hugo⁹ » : le théâtre est la partie négligée de l'œuvre hugolienne. Arnaud Laster explique cette mise au ban par le mythe de la chute des *Burgraves* qui amène à considérer le travail théâtral de Hugo comme la partie mineure de son œuvre. La même année, il poursuit ses réflexions dans un article intitulé « Victor Hugo raconté aux lycéens ou de quoi se compose une mauvaise réputation¹⁰ » : il associe la légende des *Burgraves* à tous les préjugés sur Hugo – notamment son opportunisme politique et sa démagogie – mais aussi sur le romantisme en général, pour comprendre la mauvaise place qu'il occupe au collège et au lycée. Celui que la tradition a appelé « le chef de file du romantisme » dérange, comme le font remarquer aussi la même année Maurice Tourné et Roger Fayolle dans des articles sur les manuels scolaires¹¹ : si Hugo est présent à l'école, c'est toujours d'une part d'une manière oblique, déterminée par des facteurs souvent politiques et sociaux ; et d'autre part d'une manière partielle puisque tous les genres pratiqués par Hugo ne sont pas autant représentés dans les textes proposés aux élèves. Si la poésie domine, c'est au détriment du roman – à part *Les Misérables* – et surtout du théâtre, qui, principalement à cause de son aspect trop « matériel », est un genre considéré comme

⁸ Françoise PUTS, « Victor Hugo canonisé ? », *Victor Hugo et l'école*, publication des actes du colloque organisé par l'INRP à Caen, Paris, 1986, p. 65-73.

⁹ Arnaud LASTER, « L'antiromantisme secondaire et sa principale victime : le théâtre de Victor Hugo », *Revue littéraire Europe*, n° 671, 1985, p. 203-210.

¹⁰ Arnaud LASTER, « Victor Hugo raconté aux lycéens ou de quoi se compose une mauvaise réputation », *Victor Hugo, les idéologies*, Actes du colloque interdisciplinaire, 23-25 mai 1985, Nice, Centre de Recherche d'histoire des idées, Éditions Serre, 1985, p. 235-243.

¹¹ Maurice TOURNÉ, « Place de Victor Hugo dans les manuels scolaires », *Victor Hugo, les idéologies*, éd. cit., p. 209-233 ; Roger FAYOLLE, « Victor Hugo dans les manuels scolaires », *Revue littéraire Europe*, n° 671, 1985, p. 190-202.

inférieur dans l'institution scolaire et universitaire. Ces constats sur le déséquilibre des œuvres hugoliennes dans les manuels scolaires n'amènent pourtant pas à interroger de manière systématique le mythe de la chute des *Burgraves* et la périodisation qui en découle, bien qu'Arnaud Laster l'évoque rapidement. Il faut attendre le travail de Florence Naugrette en 2010 sur le drame romantique et sa périodisation dans les manuels scolaires de la Troisième République, pour que le mythe de la chute des *Burgraves* soit directement mis en lien avec la faible place laissée au théâtre hugolien mais aussi avec le discrédit porté contre le drame romantique et le romantisme en général¹² : si les auteurs de manuels donnent une période d'existence relativement courte au drame romantique, c'est que son esthétique dérange l'organisation sociale de la France qui, au lendemain de la guerre de 1870, doit former par l'école de bons patriotes afin de vaincre l'Allemagne. Les élèves ne pourraient défendre la France s'ils s'adonnent à la lecture d'un théâtre prétendument subversif, pétri d'influences étrangères, et bouleversant la hiérarchisation théâtrale et l'ordre social à cause du mélange des genres. Cette place minime du théâtre de Hugo dans les manuels scolaires sous la Troisième République est confirmée par les analyses de Jordi Brahamcha-Marin dans sa thèse soutenue en 2018 sur *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*¹³ : dans les manuels scolaires de cette période, le théâtre de Hugo souffre d'une réputation de médiocrité, contrairement à la poésie. De même, Odile Paradis, dans son mémoire consacré à la place du drame romantique dans les manuels scolaires, constate la faible place laissée au drame jusque dans les années 1950¹⁴.

¹² Florence NAUGRETTE, « Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III^e République », *L'idée de littérature dans l'enseignement*, sous la direction de Martine JEY et Laetitia PERRET-TRUCHOT, Paris, Garnier, 2019, p. 195-211.

¹³ Jordi BRAHAMCHA-MARIN, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, thèse soutenue en novembre 2018 à l'université du Mans, sous la direction de Franck LAURENT.

¹⁴ Odile PARADIS, mémoire « Le drame romantique dans les manuels scolaires », soutenu en 1973. Daniel Milo évoque ce mémoire dans la bibliographie de son article « Les classiques scolaires » (article cité, p. 557) mais n'indique pas où est conservé ce travail. Nous ignorons encore où le trouver.

En prenant appui sur ces travaux mais en considérant une période plus longue que celles qu'ils ont étudiées, nous essaierons de voir les évolutions du discours autour de la chute des *Burgraves* et surtout la manière dont cela modifie ou non la périodisation du drame romantique, et l'appréciation que les auteurs de manuel donnent de l'esthétique hugolienne mais aussi romantique. Les deux se confondent bien souvent dans les discours des critiques à cause du titre de « chef de file » qu'on a accolé à Hugo Comme l'ont fait Roger Fayolle, Arnaud Laster, Florence Naugrette ou Jordi Brahamcha-Marin, analyser l'énoncé qui découle de la mythification de la date de 1843 nous amènera nécessairement à considérer la place et la figure de Victor Hugo dans le champ culturel, politique et social de l'époque de publication des manuels. Tout d'abord, au XIX^e siècle, Hugo n'appartient pas à la liste de ce que Martine Jey appelle les « auteurs et autorités », retenus dans les sujets de dissertation et les programmes scolaires, et censés participer « à la formation du goût, à l'inculcation de modèles et à la construction d'un *ethos*¹⁵ ». Il est plutôt « utilisé comme contre-exemple, comme illustration d'erreurs¹⁶ ». Ensuite, la patrimonialisation et l'institutionnalisation du grand homme, qui conduisent à privilégier certains aspects de sa production littéraire se fait parfois au détriment d'un enseignement complet et impartial de son œuvre. Si Hugo est très rapidement un héros, celui qui « incarne le triomphe de la république¹⁷ » d'après les analyses d'Antoine Lilti, son théâtre reste pendant longtemps le bâtard rejeté par l'institution scolaire. C'est là un paradoxe de la

¹⁵ Martine JEY, « Auteurs et autorités : modèles et stéréotypes », article cité, p. 75.

¹⁶ *Id.*, p. 92.

¹⁷ Antoine LILTI, *Figures publiques : l'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014, p. 354. D'après lui, Hugo a su se servir de l'image, et plus particulièrement de la photographie, pour construire son image d'exilé politique : « Hugo sait habilement jouer des nouvelles techniques pour rester à Paris malgré l'exil. Certaines photographies, comme celle de Nadar puis celle de Carjat, imposent dans l'espace public une représentation immédiatement reconnaissable du grand écrivain, le visage fatigué encadré par une épaisse barbe et des cheveux blancs. Inlassablement reproduites, sous toutes formes de supports, elles joueront un rôle important dans l'immense popularité de Hugo lors des dernières années de sa vie, quand, rentré d'exil, il incarne le triomphe de la république. » (*Ibid.*).

réception de Hugo : l'antiromantisme et l'hugophobie continuent d'exister au moment même où il est intronisé poète national.

Cette sélection dans l'œuvre hugolienne s'explique en partie par le fait que la plupart des auteurs de manuels de la deuxième moitié du XIX^e siècle sont des critiques, des professeurs d'universités, des historiens de la littérature, des enseignants de lycée, des inspecteurs de l'instruction publique qui défendent une certaine conception de la littérature et de son enseignement. Pour comprendre la place du théâtre de Hugo dans les manuels scolaires, il faut prendre en considération la manière dont la littérature est devenue une discipline à enseigner au XIX^e siècle et les enjeux qui prévalent à la constitution du canon scolaire. Comme le montre Martine Jey dans *La Littérature au lycée : invention d'une discipline*¹⁸, ce sont les auteurs réputés classiques, notamment Boileau, Bossuet, Corneille, Racine, Voltaire et Molière qui sont les plus présents dans les programmes et dans les corpus des manuels. Même si, en 1885, les instructions officielles ouvrent les programmes aux auteurs modernes, elles formulent une certaine méfiance :

"Morceaux choisis de prose et de vers des classiques français".
À propos de cet article, la Commission s'est demandé s'il était bon de restreindre aux classiques le choix des auteurs. Elle a décidé que par le mot "classiques", il ne fallait pas entendre seulement les auteurs du XVII^e siècle mais aussi les grands écrivains du XVIII^e et du XIX^e siècles. Toutefois, les professeurs ne devront les admettre qu'avec la plus grande prudence¹⁹.

Dix ans plus tard, cette restriction est supprimée mais la réticence est toujours d'actualité : si les auteurs du XIX^e siècle sont autorisés, on considère toujours qu'ils valent moins que *Le Cid* de Corneille, qu'*Andromaque* de Racine, ou que les sermons de Bossuet qui sont considérés comme « la citadelle et le sanctuaire des études de lettres françaises²⁰ ». Ces prescriptions ont une dimension axiologique : les œuvres classiques contiendraient un

¹⁸ Martine JEY, *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*, Recherches textuelles, n° 3, Université de Metz, 1998.

¹⁹ Arrêté du 22 janvier 1885, classe de cinquième, article 3, cité par Martine Jey, *op. cit.*

²⁰ Martine JEY, *op. cit.*, p. 410-411.

idéal esthétique et culturel typique de l'esprit français. Cela explique que l'enseignement de la littérature soit conçu au départ comme une école de morale : au cours du XIX^e siècle, les textes sont de plus en plus envisagés comme des modèles de vertu à imiter (au début du siècle, ils sont davantage pris comme des exemples de style pour fonder le bien-écrire). On comprend que, dans ce contexte, les héros bandits, valets et bouffons du drame hugolien, et plus généralement romantique, dérangent.

Nos analyses portent principalement sur les manuels, extraits choisis, précis d'histoire littéraire écrits pour les classes de lycée puisque le théâtre est quasiment toujours absent des manuels du premier degré et des classes de collège, comme l'a montré Maurice Tourné²¹ : ce genre, surtout lorsqu'il s'agit de Hugo et des pièces écrites en vers, est considéré comme difficile pour les petites classes auxquelles on fait principalement lire les farces de Molière en prose (*Le Médecin malgré lui*, *Les Fourberies de Scapin* ou encore *Le Bourgeois gentilhomme*)²². Nous intégrons également dans notre corpus des œuvres destinées aux études supérieures (principalement aux premières années d'université) dans lesquelles l'histoire littéraire ou la question du genre dramatique sont centrales. Nous décidons de les traiter avec les ouvrages pour le second degré car ces deux ensembles se rejoignent sur leur définition et leur appréciation du drame hugolien et plus largement romantique.

²¹ Maurice TOURNÉ, article cité.

²² Sur la place de Molière dans les manuels scolaires, voir notamment l'article de Martine JEY, « Molière, un classique de l'école républicaine », *Molière des Romantiques*, sous la direction de Olivier BARA, Georges FORESTIER, Florence NAUGRETTE, Agathe SANJUAN, Paris, Hermann, 2018, p. 415-431. Elle montre comment les programmes scolaires, en prescrivant seulement quatre œuvres de Molière pour les classes de lycée (*Le Misanthrope*, *L'Avare*, *Les Femmes savantes* et *Tartuffe*), ont participé à la classicisation de l'auteur. Cette tendance se retrouve dans les manuels et les volumes d'extraits choisis qui, même s'ils offrent un panel plus large, valorisent surtout les grandes comédies et mettent de côté les farces et les comédies-ballets, jugées trop vulgaires et pas assez littéraires. Cette sélection a renforcé la prétendue opposition entre classiques et romantiques : Molière, en se concentrant sur la grande comédie, aurait débarrassé la comédie du trivial, du vulgaire et du grotesque que l'on reproche aux romantiques.

Pour composer ce vaste corpus, nous nous inspirons du projet « L'écrivain, l'institution scolaire et la littérature²³ » mené par le Labex Obvil, du travail de Martine Jey dans *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*, de la bibliographie de Nathalie Denizot dans sa thèse sur les *Genres littéraires et genres textuels en classe de français*, ainsi que de celle composée par Jordi Brahamcha-Marin dans sa thèse sur *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo*. Les manuels sélectionnés par ces travaux sont jugés représentatifs du discours scolaire au regard de leurs nombreuses rééditions²⁴. Pour les manuels plus récents des vingt premières années du XXI^e siècle, nous nous aidons du catalogue de la Bibliothèque Nationale de France et des ressources bibliographiques déposées sur le site Éduscol. Comme le note Jordi Brahamcha-Marin, « tous ces ouvrages n'ont pas une importance équivalente dans l'histoire de la pédagogie²⁵ » : en dépouillant les manuels, il faut avoir à l'esprit que ceux de Lagarde et Michard, par exemple, ainsi que les *Textes français* de Chevaillier et Audiat, ont été davantage lus que les histoires littéraires de Fortunat Strowski et sont utilisés pendant de longues décennies par les enseignants. Ce n'est pas parce que des manuels paraissent qu'ils sont immédiatement utilisés en classe : cela explique peut-être que le mythe de la chute des *Burgraves* perdure aussi longtemps dans le discours scolaire, même quand il n'est plus mentionné par les recherches universitaires.

²³ Projet consultable à l'adresse <https://obvil.sorbonne-universite.fr/projets/lecrivain-linstitution-scolaire-et-la-litterature-lecrivain-face-aux-modeles-scolaires-1840> (consulté le 14 juillet 2021).

²⁴ Ces chiffres peuvent être trouvés en consultant le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France.

²⁵ Jordi BRAHMACHA-MARIN, thèse citée, p. 42.

LE MYTHE DE LA CHUTE DES *BURGRAVES* DANS LES MANUELS

FAIRE DU 7 MARS 1843 UN ÉVÉNEMENT

L'année 1843 est mentionnée dans près de trois quarts des manuels scolaires dépouillés. Les expressions employées pour désigner cette date prise comme un événement varient peu, et utilisent comme synonymes les termes d'« échec », de « chute », d'« insuccès », de « carrière lamentable » et de « désastre ». Les auteurs de manuels négligent les différences entre ces termes, qui ne sont pas synonymes, et ne prêtent pas attention au sens premier du mot « chute », comme le proviseur Émile Abry et les professeurs Audic et Crouzet qui, en 1916, dans un chapitre consacré à Victor Hugo dans leur *Histoire illustrée de la littérature française*, mentionnent la « chute » des *Burgraves* pour ensuite parler d'« échec²⁶ ». D'autres auteurs dramatisent la prétendue chute par le recours à des adjectifs, subjectivant davantage l'interprétation qu'ils font des événements de 1843 : le professeur Louis Petit de Julleville écrit dans son *Histoire de la littérature dramatique* que l'« insuccès fut complet²⁷ », l'universitaire et chargé de mission à l'Instruction publique de 1893 à 1896, Léopold Mabileau, parle de « chute retentissante²⁸ » dans son ouvrage sur Hugo, l'historien et critique Fortunat Strowski de « chute irrémédiable²⁹ » dans son *Tableau de la littérature française*.

Les auteurs ne se contentent pas de broser un tableau sombre du mois de mars 1843 : ils présentent la prétendue chute de la pièce comme l'échec de tout le drame romantique, à tel point que les paragraphes sur *Les Burgraves* sont l'occasion de parler

²⁶ Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française, Précis méthodique*, Paris, Édition Henri Didier, 3^e édition, 1916, p. 496.

²⁷ Louis PETIT de JULLEVILLE, *Le Théâtre en France : histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1889, p. 377.

²⁸ Léopold MABILLEAU, *Victor Hugo*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1893, p. 76.

²⁹ Fortunat STROWSKI, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Classique Paul Delaplane, 1912, p. 169.

davantage de la fin du romantisme théâtral que de la pièce. La date de 1843 devient ainsi un événement de l'histoire littéraire puisqu'on en fait une borne de périodisation du mouvement romantique. En témoigne cette phrase de Ferdinand Brunetière en 1898 : « La chute retentissante des *Burgraves* en 1843 [...] porte au drame romantique un coup dont il ne s'est pas relevé³⁰. » La position de cet historien de la littérature, aussi directeur de la *Revue des deux mondes* de 1877 à 1893, académicien et professeur à la Sorbonne, ne surprend pas lorsqu'on connaît son attachement viscéral au classicisme et son opposition presque constante aux auteurs de son époque. Trente ans plus tard, en 1927, Maurice Souriau, professeur d'université à Caen puis Poitiers intitule un des chapitres de son *Histoire du romantisme* « *Les Burgraves* » et l'intègre dans la partie consacrée à « La fin du drame romantique » : le rapport de cause-conséquence est clairement posé dans l'organisation de l'ouvrage³¹. La même idée se retrouve dans *l'Introduction aux grandes théories du théâtre* de Jean-Jacques Roubine, soixante-dix ans plus tard, en 2004 : « Quoi qu'il en soit, l'échec des *Burgraves* sonne le glas des recherches de Hugo dans cette direction [lier histoire et épopée au théâtre]. Plus largement, il marque la fin de l'entreprise de conquête et de rénovation du théâtre par l'esthétique romantique³². » La prétendue chute des *Burgraves*, médiatisée dès 1843, est donc confirmée par les manuels scolaires et les ouvrages de vulgarisation universitaire tout au long des XIX^e et XX^e siècles : le mythe s'en trouve renforcé, les auteurs établissant dès la deuxième moitié du XIX^e siècle un lien de cause-conséquence entre l'événement de mars et la périodisation du mouvement littéraire.

Pour appuyer cet argument, les auteurs entendent prouver que le romantisme théâtral est fini après 1843 et que la scène est désertée par les romantiques. *Le Théâtre en liberté* les met dans l'embarras : comment justifier l'écriture théâtrale de Hugo après 1843 alors que *Les Burgraves* constituent, selon eux, la dernière

³⁰ Ferdinand BRUNETIÈRE, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898, p. 436-437.

³¹ Maurice SOURIAU, *Histoire du romantisme en France*, Paris, Éditions Spes, 1927, p. 216.

³² Jean-Jacques ROUBINE, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, Lettres Sup, 2004, p. 91.

pièce romantique, celle après laquelle ni Hugo ni aucun auteur romantique ne se risque à la scène ? Pour Musset qui est joué à la Comédie-Française au début des années 1850, le problème est résolu en faisant de l'auteur une exception au milieu des hordes romantiques : il serait proche des classiques et incarnerait « l'esprit français » tout autant que Molière par exemple³³. Pour les autres auteurs, leurs œuvres après 1843 sont rarement mentionnées, de même que *Le Théâtre en liberté*, qui est souvent omis dans les manuels scolaires³⁴. Une autre stratégie pour justifier cette partie du théâtre hugolien est de prétendre que Hugo n'a pas écrit ces œuvres pour qu'elles soient jouées, mais simplement pour qu'elles soient lues. Mais comme le montrent les travaux de Stéphane Desvignes³⁵, cette idée est fautive : rapprocher *Le Théâtre en liberté* d'une forme de théâtre écrit pour être lu, comme *Un Spectacle dans un fauteuil* de Musset, relève de la légende. Hugo, même après 1843, et même pendant l'exil, écrit pour le théâtre et a le souci des exigences et des transformations scéniques de son temps : il continue à écrire pour la scène, même si, dans *Le Théâtre en liberté*, il explore l'écriture dramatique autrement que dans les drames des années 1830-1840³⁶. Ce constat rend bancal le mythe de la chute des *Burgraves*. Pourtant, l'idée que le *Théâtre en liberté* ne constitue pas à proprement parler du théâtre est répandue dans l'histoire littéraire et cette relégation au second plan découle directement de la légende de 1843 qui veut que le théâtre romantique, après

³³ Sur ce point, voir l'article de Sylvain LEDDA, « Molière et "l'esprit français" », *Molière des Romantiques*, éd. cit., p. 327-339.

³⁴ C'est le cas par exemple dans le manuel d'Augustin HAMEL, *Études littéraires sur les auteurs français du brevet supérieur*, Paris, Librairie d'éducation Hatier, 1909.

³⁵ Stéphane DESVIGNES, *Le Théâtre en liberté : Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

³⁶ Sur ce point, voir l'ouvrage de Stéphane DESVIGNES déjà cité. Voir aussi la préface d'Arnaud LASTER au *Théâtre en liberté*, Paris, Gallimard, 2002. Voir aussi l'article de Florence NAUGRETTE, « Benno Besson metteur en scène de Victor Hugo : le *Théâtre en liberté* est-il un théâtre épique ? », *Revue d'histoire du théâtre*, 2009-I-II, n° 241-242, p. 43-52 : en étudiant les mises en scène de *Mille Francs de récompense* et de *Mangeront-ils* par Benno Besson, Florence Naugrette montre comment le *Théâtre en liberté* explore certaines pistes typiques de l'esthétique brechtienne (potentialité épique, mise à distance des codes théâtraux, remise en cause du schéma aristotélicien, appel à la réflexion du spectateur). Voir aussi le chapitre IV de notre 2^e partie, p. 427.

cette date, n'ait plus aucune importance ni influence. Si certains manuels accordent une place au *Théâtre en liberté*, c'est surtout pour montrer combien Hugo s'éloignerait de la forme proprement dramatique, ou qu'il s'adonnerait tout au plus à un plaisir littéraire sans prétention. Dans leur *Recueil de textes littéraires français*, publié en 1966, les universitaires Arsène Chassang et Charles Senninger choisissent un extrait dramatique intitulé *Étudiants* et qui se rapproche davantage de la poésie que du théâtre : un poète se livre à la mélancolie dans une mansarde. Ils présentent ce texte comme une pièce du *Théâtre en liberté* alors qu'il s'agit en réalité de quelques feuillets du reliquat. Au-delà de cette erreur, ils voient dans la forme poétique de ce passage les conséquences directes du revers qu'essuierait Hugo en 1843 : « La chute des *Burgraves*, et aussi les contraintes scéniques, avaient dégoûté Hugo du théâtre joué. Pendant son exil, il compose pour son plaisir des saynètes, où il s'accordait toute liberté³⁷. » On retrouve la même idée au tout début du XXI^e siècle, dans l'ouvrage destiné aux études supérieures du critique et universitaire Gérard Gengembre, pour qui *Les Burgraves* constituent « un désastre [qui] persuada Hugo de renoncer au théâtre joué³⁸ » et dans celui d'Anne-Simone Dufief, universitaire, qui explique qu'« après l'échec des *Burgraves* (1843), Hugo se replie sur un théâtre qui n'a pas vocation d'être joué, *Le Théâtre en liberté*³⁹. » Passant sous silence la production théâtrale hugolienne et romantique après 1843, ils justifient ainsi le mythe de la chute des *Burgraves*. Si les auteurs de la fin du XIX^e siècle ne veulent pas en parler, c'est qu'ils méprisent cette forme ; cela est moins vrai au cours du XX^e siècle, où les productions théâtrales qui suivent *Les Burgraves* sont plus éloignées dans le temps, et donc dérangent moins directement, mais les auteurs n'en parlent tout de même pas et ce pour deux raisons. D'une part, ils ne réinterrogent pas le mythe transmis pendant près d'un siècle dans l'histoire littéraire ; d'autre part, la légende les amène à ne pas s'intéresser aux productions théâtrales romantiques de la deuxième moitié du

³⁷ Arsène CHASSANG et Charles SENNINGER, *Recueil de textes littéraires français XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1966, p. 169.

³⁸ Gérard GENGEMBRE, *Le Théâtre français au XIX^e siècle 1789-1900*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 123.

³⁹ Anne-Simone DUFIEF, *Le Théâtre au XIX^e siècle : du romantisme au symbolisme*, Paris, Bréal, 2001, p. 76.

XIX^e siècle, les portant même à croire qu'elles n'existent pas. Ils contribuent ainsi au mythe de la chute des *Burgraves* autant qu'ils en sont les victimes.

LE SUCCÈS DE *LUCRÈCE*

Une grande partie du discours des manuels scolaires, qui ne réinterrogent ni n'examinent le mythe, reprend donc les arguments des critiques de 1843, y compris la mention du succès de *Lucrèce* qui prouverait que les *Burgraves* ont bien chuté⁴⁰.

La première manière de présenter l'œuvre de Ponsard est de parler de son succès en l'opposant à l'échec de Hugo, comme l'écrit l'historien de la littérature René Jasinski en 1947 dans un chapitre consacré à « La réaction classique » : « En 1843 [Ponsard] obtient à l'Odéon avec sa *Lucrèce* un succès d'autant plus significatif que viennent d'échouer *Les Burgraves*⁴¹. » Dans cette phrase, la forme verbale « viennent d'échouer » présuppose que l'échec de la pièce hugolienne est antérieure au succès de Ponsard : en effet, *Les Burgraves* sont joués en mars 1843 et *Lucrèce* en avril, mais souvent, cette distinction chronologique est effacée par le discours scolaire qui superpose l'échec et le succès, insinuant par-là que la défaite de Hugo serait directement causée par la réussite de Ponsard. C'est en effet cette confusion que cherchent à créer les journalistes de 1843 lorsqu'ils évoquent les deux pièces dans un même article, et que les auteurs de manuels ne cherchent pas à lever, recourant au syntagme « la même année » pour évoquer les deux œuvres : « L'année 1843 marque la fin. C'est celle de l'échec des *Burgraves* et du succès de la *Lucrèce* de Ponsard⁴² » écrit le professeur et historien Louis Petit de Julleville en 1899 ; les professeurs Lagarde et Michard, en 1966, voient dans 1843 un « signe des temps » puisque « la

⁴⁰ Voir notre analyse du dossier de presse de *Lucrèce*, voir le chapitre II de notre 1^e partie, p. 75.

⁴¹ René JASINSKI, *Histoire de la littérature française*, t. II, Paris, Boivin et C^{ie}, 1947, p. 488.

⁴² Louis Petit de JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, t. VII, *XIX^e siècle, Période romantique 1808-1850*, Paris, Armand Colin, 1899, p. 390.

même année triomphe une tragédie néoclassique, la *Lucrèce* de Ponsard⁴³. »

Dans ce dernier exemple, Lagarde et Michard définissent la pièce comme une « tragédie néoclassique », reprenant là encore la stratégie des journalistes de 1843 qui opposent Ponsard et Hugo en les intégrant respectivement à l'esthétique classique et au courant romantique. À la pièce de Ponsard comme preuve du retour du classicisme s'ajoute le talent de M^{lle} Rachel, présentée par les critiques des années 1840 comme l'actrice qui aurait su faire revivre la tragédie classique sur scène : certains ouvrages scolaires reprennent cette idée, même s'ils sont rares car peu d'auteurs évoquent la vie théâtrale et la place des acteurs⁴⁴. Le lien fait entre le classicisme, Ponsard et Rachel culmine en 2004 dans l'*Introduction aux grandes théories du théâtre*, destinée aux étudiants de premier cycle et écrite par Jean-Jacques Roubine alors même que la recherche en histoire théâtrale a commencé à montrer, d'une part, que la chute des *Burgraves* était un mythe et d'autre part que le rôle de Ponsard et de Rachel dans le courant dit néoclassique devait être nuancé⁴⁵ : ce professeur d'études théâtrales à l'université de Paris VII, non spécialiste du XIX^e siècle, fait de l'actrice la sauveuse de l'esthétique classique. Si Abry, Audic et Crouzet tenaient le même discours en 1916, de même que Brunel en 1972⁴⁶, Roubine va plus loin qu'eux en superposant, dans la chronologie qu'il propose, le succès de Ponsard et la résurrection opérée par Rachel : « 1843 : Hugo, *Les*

⁴³ André LAGARDE et Laurent MICHARD, *Littérature du XIX^e siècle*, Paris, Bordas, 1966, p. 154.

⁴⁴ Cette dimension de l'histoire théâtrale, nécessaire pour comprendre les enjeux du genre dramatique, est souvent jugée trop matérielle et pas assez littéraire, ce qui explique le mépris de certains pour la discipline théâtrale.

⁴⁵ Sur le prétendu classicisme de la pièce de Ponsard, voir Patrick BERTHIER, « Réévaluation de la *Lucrèce* de Ponsard », *Littératures Classiques*, « Jeux et enjeux des théâtres classiques XIX^e-XX^e siècles », n° 48, printemps 2003, p. 51-60. Sur le jeu prétendu classique de Rachel et ses liens avec les romantiques, voir Sylvie CHEVALLEY, « Rachel et les romantiques », *Romantisme*, n° 38, « Le spectacle romantique », 1982, p. 117-126. Deux ans après l'ouvrage de Jean-Jacques Roubine paraît aussi l'article de Julia GROS de GASQUET, « Rachel des romantiques », *Corneille des romantiques*, sous la direction de Myriam DUFOUR-MAÎTRE et Florence NAUGRETTE, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 181-195.

⁴⁶ Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *op. cit.* ; Pierre BRUNEL, *Histoire de la littérature française. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Bordas, 1972.

Burgraves, fiasco. Triomphe de Rachel dans la *Lucrèce* de Ponsard⁴⁷. » En réalité, Rachel n'a pas joué dans la pièce en 1843 : c'est Marie Dorval qui tenait le rôle de Lucrèce⁴⁸. Roubine n'a donc pas vérifié ses sources et a mêlé deux arguments, au départ séparés mais étroitement liés dans l'histoire littéraire, car tous deux utilisés pour montrer l'échec du drame romantique.

Les ouvrages scolaires et universitaires, en mettant face à face Ponsard et Hugo, participent donc de cette opposition constante entre les romantiques et les classiques. C'est cette conception éristique de l'histoire littéraire que l'on retrouve dans *Le Théâtre des origines à nos jours* de Léon Moussinac, journaliste, critique de cinéma puis historien du théâtre (il fréquente surtout le monde dramatique par son engagement militant au sein de groupes d'agit-prop) : « Le théâtre de Victor Hugo prendra fin avec l'échec des *Burgraves* en 1843, que souligne encore l'accueil triomphal fait à la *Lucrèce* de Ponsard, drame épique qui vise à la grandeur et ranime l'esprit de la tragédie classique, en réaction contre l'excès romantique de ces purs "effets" scéniques contre lesquels certains n'avaient cessé de faire campagne⁴⁹. »

Avec des termes comme celui de « grandeur » entrent en jeu des critères axiologiques déjà présents à la fin du XIX^e siècle : les auteurs de manuels qui refusent le romantisme se rangent derrière le classicisme pour prôner des valeurs qui préservent selon eux le bon goût, l'ordre social, la vertu et l'honneur français. Face à ces qualités esthétiques mais aussi sociales et politiques, le romantisme apparaît comme un art dégénéré, dangereux et antipatriotique. D'après Claude Millet, les antiromantiques le rejettent pour sa faiblesse morale : « À partir du dernier tiers du XIX^e siècle (et la défaite de 1870 a sans doute joué un rôle dans cet infléchissement des antiromantismes) se diffuse l'idée que le romantisme est à la fois la cause et le symptôme d'une féminisation de la collectivité (société, nation,

⁴⁷ Jean-Jacques ROUBINE, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 191.

⁴⁸ Marie Dorval est une actrice de l'école romantique, ce qui rend d'autant plus caduc le lien établi entre Ponsard et le néoclassicisme.

⁴⁹ Léon MOUSSINAC, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1966, p. 284.

civilisation, race) qui la fragilise dangereusement⁵⁰. » C'est pour cela que l'antiromantisme cristallise particulièrement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et que c'est surtout à cette période, et non pas directement en 1843, que le mythe de la chute des *Burgraves* a le plus d'effets néfastes sur la définition et la périodisation du romantisme. Martine Jey montre comment le discours scolaire de la fin du XIX^e siècle oppose le clair génie de la littérature française au trouble prussien : « Opposer la rationalité claire, l'équilibre, le sens de la mesure à l'obscurité, au désordre, à la démesure germaniques c'est aussi une manière de privilégier le XVII^e, du moins la représentation qu'on en a⁵¹. » Contre ces dérives romantiques, une partie des manuels scolaires vantent le classicisme et l'« école du bon sens »⁵². Par exemple, Brunetière insiste sur les qualités que l'œuvre de Ponsard ferait renaître dans l'esprit des français grâce aux « bons sentiments⁵³ » qu'elle représenterait. Ce mouvement est toujours traité dans les manuels scolaires dans le chapitre qui suit le drame romantique : il n'existe comme mouvement qu'en tant qu'il s'oppose au courant romantique. En 1889, Louis Petit de Julleville l'explique clairement : il est « une école de protestation contre le romantisme⁵⁴ » ; en 1947, René Jasinski parle d'un mouvement de « réaction⁵⁵ ». L'école du bon sens a donc peu de contenance en dehors de l'opposition construite avec le romantisme.

Néanmoins, dès le XIX^e siècle, certains émettent des doutes quant au classicisme de la pièce de Ponsard, reprenant ainsi les idées de Marc Fournier et Aubin Gauthier qui expliquent

⁵⁰ Claude MILLET, introduction aux *Politiques antiromantiques*, études réunies par Claude MILLET, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 16-17.

⁵¹ Martine JEY, *La Littérature au lycée : invention d'une discipline*, éd. cit., p. 268. Voir aussi son article « Auteurs et autorités : modèles et stéréotypes » : « définissant l'identité française, la clarté s'oppose, en étroite relation filiale avec la clarté des littératures antiques, à l'obscurité allemande. » (article cité, p. 92).

⁵² C'est ce que fait remarquer l'universitaire Madeleine AMBRIÈRE en intitulant une sous-partie de son *Précis de littérature française du XIX^e siècle* : « École du bon sens et moralisateurs » (*Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 363).

⁵³ Ferdinand BRUNETIÈRE, *Les Époques du théâtre français (1636-1850)*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1896, p. 363.

⁵⁴ Louis PETIT DE JULLEVILLE, *op. cit.*, p. 398.

⁵⁵ René JASINSKI, *op. cit.*, p. 488.

dès 1843 et 1844 que ce sont les néoclassiques qui ont embrigadé *Lucrèce* et son auteur pour en faire les représentants de la réaction classique alors que la pièce présente de nombreux traits romantiques⁵⁶. C'est de ce constat dont part Fortunat Strowski lorsqu'il présente l'œuvre de Ponsard comme le fruit d'un « romantisme bâtard⁵⁷ » : d'une part, en refusant tout lien entre *Lucrèce* et le classicisme, il démonte l'argument néoclassique consistant à faire de l'œuvre le fer de lance de la réaction et, d'autre part, en utilisant l'adjectif « bâtard », il fait de l'écriture de Ponsard l'expression d'un romantisme dévoyé qui ne parviendrait pas à égaler la richesse littéraire des drames romantiques.

C'est en effet, de la pièce de Ponsard, la mauvaise qualité que certains auteurs de manuels retiennent. Même s'ils n'apprécient pas pour autant l'esthétique romantique, ils ne crient pas au succès de Ponsard aussi facilement que les critiques néoclassiques de 1843, ou du moins ils le nuencent et en montrent les limites. Selon eux, la réussite de la pièce s'expliquerait uniquement par les circonstances et non par ses qualités intrinsèques : elle n'est que « platitude⁵⁸ » pour l'historien de la littérature Gustave Lanson et Ponsard est « un écrivain sans talent⁵⁹ » pour Jean Calvet, théologien aussi spécialiste de littérature. Ces critiques explicites sont rares dans les manuels dépouillés, et aucun extrait de l'œuvre n'est jamais proposé à l'étude, même dans les ouvrages qui la défendent face aux excès des romantiques. *Lucrèce* reste donc une date de l'histoire littéraire, mais non une œuvre à étudier en classe.

⁵⁶ Voir le chapitre II de notre 1^e partie, p. 105.

⁵⁷ Fortunat STROWSKI, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, éd. cit., p. 127.

⁵⁸ Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895, p. 964.

⁵⁹ Jean CALVET, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, Paris, De Gigord Éditeur, [1920], 19^e édition refondue, 1951, p. 610.

DES *BURGRAVES* AU DRAME ROMANTIQUE

FAIRE LE BILAN DU DRAME ROMANTIQUE

Les doutes formulés quant à la pièce de Ponsard sont rares car la plupart des manuels adhèrent au mythe de la chute des *Burgraves* et donc parallèlement au succès de *Lucrèce*. La légende est renforcée par la tendance des auteurs à dresser le bilan du drame romantique, à chaque fois de manière négative : ils prétendent chercher à étudier les résultats effectifs de l'esthétique romantique mais en fait, leurs analyses partent du présupposé qu'elle n'a mené à rien, ou alors à des échecs dont le plus manifeste serait celui des *Burgraves*.

Si certains concèdent que le drame romantique a réussi quelque peu à s'imposer sur les scènes françaises, ils n'en font pas un succès « incontesté⁶⁰ » mais plutôt un résultat « mitigé⁶¹ » : la stratégie rhétorique consiste donc à réduire, par le recours à ces termes, le pouvoir d'action du romantisme théâtral. Une autre manière de limiter son succès revient à l'expliquer par des circonstances extra-littéraires et à nier toute qualité intrinsèque des œuvres. En 1888, lorsque le professeur et critique littéraire René Doumic publie ses *Éléments d'histoire littéraire*, il conclut sa section sur le romantisme et plus particulièrement sur les pièces de Victor Hugo par un constat bien négatif : toutes ces pièces « n'ont eu qu'un succès d'actualité et de curiosité⁶² », ce qui expliquerait selon lui qu'elles ne supportent pas la représentation à la fin du XIX^e siècle⁶³. Le rejet de Hugo par

⁶⁰ Albert CAHEN, *Morceaux choisis des auteurs français, classiques et contemporains publiés conformément aux programmes de l'enseignement secondaire, 1^{er} cycle*, 8^e édition revue, Paris, Hachette, 1907, p. 592.

⁶¹ Maryse AVIÉRINOS, Denis LABOURET, Marie-Hélène PRAT, *Français 1^{ère}*, Paris, Bordas, 2001, p. 94.

⁶² René DOUMIC, *Éléments d'histoire littéraire*, Paris, Delaplane, 1888, p. 529.

⁶³ En réalité, si les pièces de Hugo ont du mal à convaincre certains critiques, c'est qu'elles sont enfermées dans un certain type de jeu qui empêchent le renouvellement de leur interprétation : cette sclérose du théâtre de Hugo s'explique en partie par le jeu et la mise en scène classiques que l'on a voulu plaquer sur ses œuvres pour tenter de les rendre acceptables selon les critiques, effaçant ainsi le cœur de l'esthétique hugolienne. Mais le théâtre de Hugo ne supporte pas cette réduction du sens. C'est donc un cercle vicieux : on

Doumic s'explique en partie par son rejet constant, au nom de préceptes moraux, des auteurs de son temps.

D'autres auteurs de manuels sont cependant plus sévères et expliquent que le drame romantique n'apporte rien à la littérature française. Trois ouvrages des années 1990, destinés aux études supérieures, concluent explicitement sur la faillite du genre : Madeleine Ambrière intitule un chapitre « Le drame romantique : histoire d'un échec⁶⁴ » ; une sous-partie du manuel *Littératures françaises du XIX^e siècle* destiné aux études supérieures a comme titre « Ambitions du drame : autopsie d'un échec⁶⁵ » ; et Gérard Gengembre préfère la formule d'« illusion romantique⁶⁶ ». La présentation du drame romantique consiste donc à montrer comment le genre se fourvoierait et ne compterait pas sur la scène littéraire, contrairement au classicisme qui dominerait d'un éclat triomphant.

La plupart des auteurs opposent les deux en prétextant la longévité de la tragédie classique contre le temps d'existence très court du drame. C'est la conclusion de l'*Histoire de la littérature française*, paru chez Bordas en 1977 : « Force est de reconnaître qu'entre la préface de *Cromwell* et la chute des *Burgraves* en 1843 seize années seulement se sont écoulées. C'est peu, comparé à la longévité du théâtre classique, malgré la prolifération des dramaturges romantiques. Un tel échec n'est pas l'effet d'un pur hasard⁶⁷. » Les résultats du romantisme sont niés en tant qu'ils ne représenteraient rien par rapport aux productions théâtrales classiques qui illumineraient la scène française. La comparaison établie sans cesse entre le romantisme et le classicisme conduit

condamne l'œuvre hugolienne mais si on l'accepte, c'est en la tirant vers ce qu'elle n'est pas, empêchant ainsi les textes de passer la rampe. Sur ce point, voir la thèse de Florence NAUGRETTE, *La mise en scène contemporaine du théâtre de Victor Hugo*, sous la direction de Anne UBERSFELD, Université de Paris III, 1994, p. 5 ; voir aussi Anne UBERSFELD, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, Sup Lettres, 1999, p. 168.

⁶⁴ Madeleine AMBRIÈRE, *op. cit.*, p. 217.

⁶⁵ Arlette MICHEL, Colette BECKER, Patrick BERTHIER, Marianne BURY, Dominique MILLET, *Littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 96.

⁶⁶ Gérard GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁷ Pierre BRUNEL, Yvonne BELLENGER, Daniel COUTY, Philippe SELLIER, Michel TRUFFET, *Histoire de la littérature française XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Bordas, 1972, p. 402.

ainsi à expliquer le bilan prétendument négatif du premier par le succès et les qualités littéraires indéniables du second.

Dans les différents bilans donnés du drame romantique, celui de Gustave Lanson, intitulé « Les résultats du romantisme au théâtre⁶⁸ », détone : si l'auteur transmet lui aussi le mythe de la chute des *Burgraves* et de la fin du drame romantique, il lui reconnaît dans un premier temps des succès, dont certains mérités. Contrairement aux autres auteurs, il était spécialiste de théâtre (il a fait une thèse sur la comédie larmoyante de Nivelles de la Chaussée) et mentionnait les conditions de productions des œuvres (auteurs, établissements, acteurs, censure). C'est là que réside la spécificité de l'analyse de Lanson, probablement due à son désir de refonder l'histoire littéraire en y intégrant la prise en compte du fait sociologique et historique⁶⁹ : il concède que le drame romantique, malgré son échec final manifeste, a apporté des changements sur la scène, même s'ils seraient à déplorer. En 1895, l'auteur regrette que les succès littéraires se gagnent désormais grâce aux « moyens romantiques », le goût « du spectacle, de l'action extérieure, du pittoresque⁷⁰ ». Ces trois termes renvoient aux critiques présentes dans les dossiers de presse des pièces de Victor Hugo dès *Hernani* en 1830 : incapable d'écrire un théâtre de qualité, l'auteur se réfugierait dans les effets de scène. Dans cette analyse affleure l'idée que le romantisme aurait porté la littérature et le théâtre vers la décadence et l'impureté, et non pas vers une esthétique aussi solide que le serait celle du classicisme : « Si tout était démoli, rien n'était fondé⁷¹ » conclut Lanson dans son chapitre.

⁶⁸ Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895, p. 963.

⁶⁹ À ce sujet, voir l'article de Martine JEY, « Gustave Lanson : de l'histoire littéraire à une histoire sociale de la littérature ? », *Le Français aujourd'hui*, 2004/2, n° 145, p. 15-22. Voir aussi les pages très éclairantes de la thèse de Jordi BRAHAMCHA-MARIN consacrées à la réception lansonienne de Hugo : elles permettent de faire un point sur les enjeux de la discipline telle que la pense Lanson (thèse citée, p. 191 et suivantes).

⁷⁰ Gustave LANSON, *op. cit.*, p. 963.

⁷¹ *Id.*, p. 965.

UNE ESTHÉTIQUE SCANDALEUSE ?

Pour convenir que le drame romantique n'a rien apporté ni rien produit de convaincant, encore faut-il démontrer que son esthétique même serait mauvaise. Cet argument antiromantique est le mieux partagé parmi les auteurs de manuels entre le XIX^e siècle et la fin du XX^e siècle. Ils ne font preuve d'aucune originalité dans leur approche : pour définir l'esthétique romantique, ils reprennent l'appareil critique présent dès 1843 contre Hugo et corollairement contre tout le drame romantique⁷².

Offenser le classicisme ?

Tout d'abord, le drame n'existe que par la négative dans les manuels scolaires, où il se trouve toujours opposé au classicisme. Les auteurs d'ouvrages scolaires qui adoptent ce point de vue négatif ne se contentent donc pas d'expliquer la bataille entre classiques et romantiques ; ils y participent, la renforcent et la font perdurer dans le siècle puisqu'en présentant le romantisme négativement par rapport au classicisme, ils font croire au bien-fondé de cette opposition devenue topique dans le discours scolaire, même encore au début du XXI^e siècle. En 2006, dans le manuel à destination des secondes dirigé par Xavier Damas, on propose aux élèves un extrait de *Ruy Blas* et la question posée reconduit la conception éristique de l'histoire littéraire qui consiste à faire croire à la querelle des classiques et des romantiques : « Montrez que cette pièce ne respecte pas le modèle de la tragédie classique⁷³ ? ».

Ce contraste établi entre les deux courants est souvent nommé « contre-pied ». C'est ainsi que Brunetière résume l'évolution du romantisme au théâtre, dans son *Manuel de l'histoire de la littérature française*, sur un ton particulièrement virulent : il « n'a consisté qu'à prendre en tout le contre-pied du

⁷² Voir notre analyse du dossier de presse de 1843 où tous les arguments contre le drame présents dans les manuels sont déjà développés. Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 119.

⁷³ Xavier DAMAS, *Français Seconde*, Paris, Hatier, 2006, p. 49.

classicisme ; – à nier l'existence des règles⁷⁴. » Définir le romantisme négativement par rapport au classicisme revient à refuser toute existence propre au premier et ne pas prendre au sérieux ses ambitions littéraires. Les romantiques établiraient des règles théâtrales à l'opposé de celles des classiques dans l'intention de les offenser et de conquérir leur place dans le champ littéraire. L'opposition entre les deux mouvements est d'autant plus présente dans les parties des manuels consacrées au théâtre que les auteurs insistent sur ce genre comme le lieu privilégié de la bataille entre classiques et romantiques⁷⁵. En ce sens, on parle de la bataille d'*Hernani* mais aussi de la déclaration de guerre que représenterait la préface de *Cromwell* : dans les deux cas, il s'agit de montrer que le romantisme, surtout au théâtre, serait agressif et conquérant. En réalité, Hugo dément avoir jamais revendiqué le « romantisme » comme une bannière.

Ce texte est présenté comme le manifeste théorique qui lancerait tout le mouvement et non pas seulement la carrière de Hugo. Avec cette survalorisation de la figure de Hugo, la préface de 1827 devient le symbole de toute une génération littéraire, ce qui est davantage une construction de l'histoire littéraire qu'une réalité historique et culturelle : Dumas, Musset et Vigny – pour ne prendre que la triade toujours présente dans les manuels⁷⁶ – ne se réclament pas automatiquement des principes énoncés par Hugo. Mais une lecture *a posteriori* de l'histoire littéraire, par le recours à la métaphore guerrière, a rangé tous ces auteurs derrière la prétendue bannière de guerre brandie par le dramaturge. Comme *Cromwell* n'a pas été joué, les auteurs de manuels voient ensuite dans la bataille d'*Hernani* la théorie mise en pratique et le lancement de l'offensive romantique contre les classiques :

⁷⁴ Ferdinand BRUNETIÈRE, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, éd. cit., p. 433. On retrouve par exemple cette expression chez René DOUMIC, *Éléments d'histoire littéraire*, éd. cit., p. 519.

⁷⁵ Voir René DOUMIC, *Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur*, Paris, Librairie Classique Delaplane, 1900, p. 762.

⁷⁶ Le théâtre de George Sand est rarement présent dans les manuels scolaires. Ses romans sont davantage mentionnés que ses pièces, surtout à la fin du XIX^e siècle où elle joue le rôle de classique scolaire autant que Balzac par exemple, comme le montre Nathalie DENIZOT dans son article « George Sand, un classique scolaire ? », *George Sand et l'éducation*, Les Amis de George Sand, 2013, p. 159-170. Au cours du XX^e siècle, les extraits de Sand se font plus rares.

l'esthétique romantique trouverait dans le théâtre sa meilleure arme pour assouvir son désir de conquête et de domination. Le théâtre serait un genre à part, comme le souligne Dominique Rincé dans *La Littérature française du XIX^e siècle* : « C'est en effet autour de la question théâtrale que se sont le plus clairement signifiés peut-être les fondements théoriques de la nouvelle littérature⁷⁷. » Peut-être le théâtre apparaît-il comme le lieu privilégié de la bataille entre classiques et romantiques à cause de l'espace social, institutionnel et culturel qu'il représente et par lequel il condense et rend concrètes les tensions entre deux camps⁷⁸.

Souvent, les auteurs affaiblissent le contenu de la préface de *Cromwell* en montrant les défauts des théories romantiques par rapport aux principes classiques. Dans le *Manuel littéraire* pour la préparation au brevet supérieur de 1889, les idées de la préface de Hugo ne sont pas présentées mais simplement qualifiées d'« idées spécieuses », d'« excès », d'« aberrations⁷⁹ »... Ces trois termes résument ce qu'est le romantisme dans les manuels entre 1843 et la fin du XX^e siècle : une esthétique fallacieuse et dangereuse. En revanche, au cours du XX^e siècle, les présentations deviennent de plus en plus neutres et la subjectivité des auteurs disparaissent au nom d'un souci d'objectivité scientifique.

Les dangers du romantisme

Comme le montre Claude Millet dans son introduction aux *Politiques antiromantiques*, « toute exclusion dans ou hors de cette notion plastique qu'est le romantisme a des enjeux

⁷⁷ Dominique RINCÉ, *La Littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 10.

⁷⁸ Sur cette question du théâtre comme lieu privilégié des scandales, voir les travaux de François LECERCLE et Clotilde THOURET, notamment « Une autre histoire de la scène occidentale », introduction au colloque en ligne *Théâtre et scandale*, textes réunis par François Lecerclle et Clothilde Thouret, Fabula / Les colloques, 2019, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6293.php> (consulté le 21 avril 2021).

⁷⁹ *Préparation au brevet supérieur, Manuel littéraire, 2^e partie, Études littéraires sur les auteurs français*, Paris, Delhomme et Briguet Éditeurs, 1889, p. 629.

idéologiques⁸⁰. » En effet, avant de présenter les défauts manifestes de l'esthétique romantique théâtrale, les auteurs de manuels s'évertuent à en montrer le caractère politiquement et socialement scandaleux et subversif.

Les auteurs assimilent romantisme et révolution politique en partant du présupposé que la Révolution de 1789 aurait été la cause de regrettables mutations de la société française⁸¹. Dans cette comparaison se cache l'analogie sous-jacente établie entre classicisme-ordre et romantisme-désordre. Le second apparaît dans ce contexte comme un programme de terreur politique et sociale : c'est cette posture que feint d'assumer Hugo dans « Réponse à un acte d'accusation », « Suite » et « Quelques mots à un autre » dans *Les Contemplations*. Mais l'ironie dont se sert ici Hugo n'est souvent pas mise en avant dans les explications de texte des manuels qui cherchent au contraire à démontrer que le romantisme serait une esthétique délibérément terroriste. Face à cette menace politique et sociale du romantisme, seul le classicisme pourrait faire rempart pour protéger l'esprit français. Cet enjeu politique derrière l'opposition entre classiques et romantiques est d'autant plus important que le XIX^e siècle, comme le montre Stéphane Zékian dans *L'Invention des classiques*⁸², est le moment où se constitue la nation française, et cela passe notamment par la création d'un patrimoine national dans lequel le classicisme domine, instauré modèle du génie français et triomphe de la grandeur à la française. En ce sens, les ouvrages classiques, qui tiennent la première place dans le canon littéraire français du XIX^e siècle⁸³, sont lus comme des chefs

⁸⁰ Claude MILLET, introduction aux *Politiques antiromantiques*, éd. cit., p. 14.

⁸¹ Voir notamment Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française, Précis méthodique*, Paris, Édition Henri Didier, 3^e édition, 1916, p. 479. Louis-Petit de JULLEVILLE consacre également une sous-partie d'un de ses ouvrages scolaires à « l'esprit de révolte » des romantiques, voir *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, XIX^e siècle, Période romantique 1808-1850*, t. VII, Paris, Armand Colin, 1899, p. 381.

⁸² Stéphane ZÉKIAN, *L'invention des classiques, Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

⁸³ Sur la constitution du canon littéraire français et du statut de classique au XIX^e siècle, voir l'article de Daniel MILO, « Les classiques scolaires », *Les Lieux de mémoire*, t. 2 : *la Nation, la Gloire, les mots*, sous la direction de Pierre NORA, Paris, Gallimard, 1986, p. 517-562.

d'œuvres littéraires, mais aussi comme des exemples de vie et de vertu sociale et politique. C'est surtout sous la III^e République que les dirigeants misent sur l'enseignement ; comme l'explique Jean-Claude Yon, « l'épreuve de la défaite de 1871 a – comme l'enseignement primaire – joué un rôle déterminant en donnant la mesure du retard français⁸⁴. » Quatre ans à peine après la fin de la guerre contre la Prusse, en 1875, alors que le pouvoir cherche à former de bons citoyens et de bons soldats français pour espérer prendre sa revanche sur l'ennemi⁸⁵, Gustave Merlet écrit ses *Études littéraires sur les classiques français de la rhétorique*. Dans la préface, ce professeur et inspecteur général de l'instruction publique explique son choix de se limiter aux auteurs du XVII^e siècle qu'il appelle le Siècle de Louis XIV⁸⁶ :

il convient [...] que la jeunesse s'en tienne de préférence aux modèles incontestables. Or, nulle époque n'en propose de plus accomplis que celle où, par une exception rare dans la vie des peuples, se rencontre l'alliance de la raison et de l'imagination, du goût et du génie, c'est-à-dire le naturel, la mesure, l'équilibre et la proportion. Ceux mêmes pour lesquels le *siècle de Louis XIV* (car c'est de lui que nous parlons) ne sera jamais une patrie, reconnaissent que l'ensemble de ses monuments doit être non l'unique, mais le principal objet de cette éducation qu'on appelle littéraire, parce qu'elle est humaine par excellence. Ils admettent donc que cette antiquité des temps modernes a du moins, comme l'autre, le privilège d'une sérénité qui n'émeut en nous que l'instinct de l'idéal, et le sens de l'esthétique⁸⁷.

Les termes de « raison », « naturel », « mesure », « équilibre », « proportion » superposent l'argument politique et l'argument esthétique en faveur du classicisme : considéré comme une école d'humanisme et de patriotisme, il permettrait l'éclosion d'une nation française solide. Il faut comprendre cette description du

⁸⁴ Jean-Claude YON, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 105.

⁸⁵ Voir l'article de Florence NAUGRETTE, « Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III^e République », article cité.

⁸⁶ Sur cette appellation, voir l'ouvrage de Stéphane ZÉKIAN, *op. cit.*

⁸⁷ Gustave MERLET, *Études littéraires sur les classiques français de la Rhétorique et du Baccalauréat ès-lettres*, Paris, Hachette, 1880, p. I-II.

XVII^e par Merlet en tant qu'elle s'oppose implicitement à celle du XIX^e siècle – et non pas seulement du romantisme puisque pour l'auteur, tout le siècle est en proie à la décadence. D'un point de vue littéraire et politique, le romantisme s'opposerait à la raison, au naturel et à la mesure. Ce glissement entre des critères esthétiques et des valeurs morales et sociales conditionne la manière dont les auteurs de manuels parlent du romantisme. Par exemple, Louis Petit de Julleville, dans son *Histoire de la littérature dramatique*, admet que l'intrigue de *Marion Delorme* est mieux conçue que celle d'*Hernani* mais il se réjouit que la pièce n'ait pas été jouée car elle reposerait sur un amas d'immoralités qu'on retrouverait dans les pièces suivantes et qui auraient entraîné l'échec de Hugo⁸⁸.

Ferdinand Brunetière, quant à lui, condamne le lyrisme de l'esthétique romantique au nom d'une raison politique : d'après lui, les romantiques s'en serviraient pour promouvoir l'individualisme, oubliant ainsi la fonction sociale de la littérature et la rendant « pathologique⁸⁹ ». Dans le discours de Brunetière, on ne sait si la condamnation politique du romantisme prévaut sur les reproches esthétiques qu'il lui adresse, ou si à l'inverse l'argument politique lui permet de justifier et de renforcer son désaccord littéraire. C'est cet entremêlement des enjeux moraux, sociaux, politiques et littéraires qui rendent complexes les discours des manuels scolaires, d'autant plus que leurs auteurs révèlent rarement les trois premiers. Seules les questions artistiques et esthétiques sont énoncées, faciles à exposer.

UNE ESTHÉTIQUE FALLACIEUSE ?

Les défauts de l'esthétique romantique énumérés dans les manuels sont les mêmes que ceux que nous retrouvons dans les dossiers de presse de la plupart des pièces de Hugo. La liste que nous proposons ici recoupe donc celle que nous avons établie pour le dossier de presse de 1843. Afin de saisir plus facilement et globalement cet inventaire, nous proposons en annexe un tableau de dépouillement des manuels qui permet de voir dans

⁸⁸ Louis PETIT de JULLEVILLE, *Le Théâtre en France, histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, éd. cit., p. 370.

⁸⁹ Ferdinand BRUNETIÈRE, *op. cit.*, p. 430-436.

quels ouvrages précis trouver les occurrences de telle ou telle critique esthétique⁹⁰.

Premier reproche, le drame hugolien serait un tissu d'in vraisemblances, d'entorses à la vérité historique et d'incohérences dans la psychologie des personnages. Ces faiblesses feraient du théâtre la partie la moins convaincante de l'œuvre de Hugo, même pour ceux qui admirent sa poésie, comme Léo Ducros dans ses *Morceaux choisis des prosateurs et des poètes français*⁹¹. Pour certains, ces imperfections constitueraient même la raison de son échec au théâtre. Rincé, Horville et Pagès, en 1985, c'est-à-dire plus d'un siècle et demi après les campagnes de presse contre les pièces de Hugo, reprennent tel quel l'argument de l'in vraisemblance pour expliquer l'insuccès du romantisme ; les défauts sont d'ailleurs énumérés dans leur ouvrage juste après la mention de 1843, comme si la chute des *Burgraves* découlait nécessairement de ces questions esthétiques⁹².

Deuxième reproche, la confusion et l'excès dont feraient preuve les romantiques. Gustave Lanson, dans son *Histoire de la littérature française*, prend comme exemple la préface des *Burgraves*, où Hugo prétend toucher à « l'histoire, la légende, le conte, la réalité⁹³ » : pour Lanson, ce mélange des genres et cette volonté de tout englober amène à la « confusion générale » et à « un retour à la primitive indétermination⁹⁴ ». Par cette dernière expression, le drame romantique, dans une vision progressiste de la littérature, apparaît comme un moment de décadence, contrairement au classicisme qui serait l'apogée du progrès. Cinquante ans plus tard, l'universitaire Pierre Brunel parle toujours d'« indécision générique⁹⁵ » : en mélangeant les genres et les registres, le drame verserait dans toutes les formes

⁹⁰ Voir le tableau de l'annexe 4, p. 839.

⁹¹ Léo DUCROS, *Morceaux choisis des prosateurs et des poètes français depuis la formation de la langue jusqu'à nos jours*, 11^e édition, Paris, Librairie Classique André-Guédon, 1894, p. 548.

⁹² Dominique RINCÉ, Robert HORVILLE, Alain PAGÈS, *op. cit.*, p. 287.

⁹³ Victor HUGO, préface aux *Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 155.

⁹⁴ Gustave LANSON, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, Hachette, 1923, p. 284.

⁹⁵ Pierre BRUNEL, *Histoire de la littérature française XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Bordas, 1972, p. 402.

dramatiques sans exceller dans une seule. Ce reproche adressé au romantisme témoigne d'une conception très hiérarchisée de la littérature, où chaque genre est assigné à une fonction bien précise, et qui perdure pendant une grande partie du XX^e siècle. Le classicisme respecterait l'ordre et la modération tandis que le romantisme subvertirait cette organisation et outrepasserait la mesure, ajoutant par-là l'excès à la confusion. Dans les manuels scolaires, les termes d'abus, d'exagération et de dérèglement scandent les chapitres sur le romantisme et s'entremêlent. Louis Petit de Julleville en fait même la raison de l'échec des *Burgraves*⁹⁶ puisque cette dernière pièce serait celle où Hugo dépasserait toutes les limites, bouleversant ainsi l'organisation dramatique : par cette concentration des défauts romantiques, la pièce devient l'exemple parfait de l'insuccès du drame. Les manuels scolaires, comme celui de Julleville, expliquent donc la prétendue chute des *Burgraves* par une raison intrinsèque, sans jamais mentionner la cabale à l'œuvre en 1843.

Troisième reproche : l'excès se retrouverait surtout, selon les auteurs de manuels, dans les passions que les personnages romantiques incarnent et qu'ils suscitent chez le public. On retrouve ici l'accusation d'immoralité formulée à l'encontre du drame : l'absence de mesure le conduirait à abandonner la vertu et la modération, ce qui représenterait un danger pour les « âmes faibles⁹⁷ » selon l'*Histoire illustrée de la littérature française* d'Abry, Audic et Crouzet. Les manuels simplifient les intrigues en les réduisant à des histoires de courtisanes, de bandits et de poisons : par exemple, alors que Hugo dessine en Hernani un bandit mais aussi un jeune homme aspirant à un idéal, les auteurs d'ouvrages scolaires le caricaturent en truand, de même qu'ils réduisent Ruy Blas à un valet malhonnête infiltré dans la sphère politique. Ils limitent donc les personnages hugoliens à des êtres animés par des passions malsaines. Brunetière met en garde contre ce danger représenté par le drame, qui prônerait l'« affirmation de la souveraineté de la passion ; - et sous le nom d'énergie, la glorification du crime⁹⁸. » À partir d'une idée qui précède de beaucoup le XIX^e siècle, le drame romantique devient

⁹⁶ Louis PETIT de JULLEVILLE, *Le Théâtre en France : histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, éd. cit., p. 376-377.

⁹⁷ Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *op. cit.*, p. 480.

⁹⁸ Ferdinand BRUNETIÈRE, *op. cit.*, p. 433.

le cas-limite d'un théâtre dangereux⁹⁹. Le théâtre dévoile sa spécificité par rapport aux autres genres littéraires, notamment à un siècle où la théorie des passions trouve son plein essor : parmi la foule des spectateurs, assemblés dans un même espace et criant et pleurant en même temps, les émotions se propageraient plus facilement qu'à la lecture d'un roman et se démultiplieraient¹⁰⁰. C'est en cela que le théâtre représenterait un danger pour les partisans de l'ordre qui cherchent à le contrôler : certaines passions seraient acceptables sur scène, d'autres seraient à proscrire. Pour les auteurs de manuels scolaires opposés au drame romantique, celui-ci est loin de la *catharsis* bénéfique que mettrait en œuvre la tragédie classique. En témoigne cette accusation de la part de Julleville, horrifié devant le déchaînement des passions du drame romantique : « La violence fatigue ; et le public se lasse à la fin d'être ballotté trop brutalement entre des émotions contraires ; il veut bien qu'on sollicite ses larmes, non qu'on les fasse couler, en le frappant si fort qu'il croit qu'on le blesse¹⁰¹. » Les adverbes d'intensité montrent que ce n'est pas l'émotion que Julleville condamne, mais bien sa démesure.

En proie à de tels excès dangereux pour le public, les personnages romantiques, et notamment ceux de Hugo, sont donc vivement critiqués dans les manuels scolaires, sauf à la fin du XX^e siècle où nombre de séquences, en reprenant le mythe du poète maudit, se fondent sur l'analyse du personnage romantique en montrant comment il tire sa force de sa lucidité face au monde¹⁰². Au contraire, à la fin du XIX^e siècle et pendant une grande partie du XX^e siècle, les personnages romantiques sont discrédités. L'argument le plus récurrent est leur absence de psychologie et de caractère : Doumic les réduit à « des êtres de

⁹⁹ Sur cette question, voir la thèse de Clément SCOTTO di CLEMENTE sur la rivalité entre le théâtre et les églises, en France et en Angleterre (XVI^e-XVII^e siècles), sous la direction de François LECERCLE à Sorbonne Université (soutenance prévue le 8 octobre 2021).

¹⁰⁰ Sur ce point, voir par exemple *L'Homme et ses passions*, actes du XVII^e Congrès international de l'association Guillaume Budé organisé à Lyon du 26 au 29 août 2013, textes réunis par Isabelle BOEHM, Jean-Louis FERRARY et Sylvie FRANCHET d'ESPÈREY, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

¹⁰¹ Louis PETIT de JULLEVILLE, *Le Théâtre en France*, éd. cit., p. 376-377.

¹⁰² Voir par exemple Jean JORDY, *Français, Première*, Paris, Lacoste, 2007.

fiction¹⁰³ », auquel le public ne pourrait croire. Cette invraisemblance est souvent expliquée par le principe de l'antithèse que Hugo généraliserait à tous ses personnages : Jacques Démogeot, dans son *Histoire de la littérature française*, condamne cet esprit de système en même temps qu'il condamne l'excès de lyrisme par lequel Hugo imposerait sa voix à ses personnages¹⁰⁴. Dans les manuels, on reproche fréquemment à Hugo d'utiliser la poésie dramatique avant tout pour épancher son âme, et non pour élaborer des personnages au discours et à la personnalité propres : le lyrisme l'emporterait sur le dramatique, rendant bancal le genre théâtral où l'auteur devrait au contraire s'effacer derrière ses personnages.

En réalité, l'obsession des auteurs de manuels pour l'antithèse hugolienne manifeste leur incompréhension du grotesque. Ils voient en don Ruy Gomez un personnage tiraillé entre sa vieillesse et son amour pour la jeune doña Sol : leur constat est pertinent mais ils séparent les deux facettes du vieillard et les expliquent chacune de leur côté alors que Hugo les réunit et les rend indissociables. Don Ruy Gomez est grotesque justement parce qu'il a conscience que son amour pour doña Sol est impossible du fait même de sa vieillesse : les deux aspects du personnage ne s'opposent pas mais se complètent et s'expliquent l'un l'autre. En se bornant au terme d'antithèse, les auteurs de manuels caricaturent donc les conflits internes qui animent les personnages hugoliens, de même qu'ils limitent le grotesque hugolien au ridicule et au trivial, le définissant comme l'exact contraire du sublime alors que chez Hugo l'un ne peut exister sans l'autre : don Ruy Gomez est sublime à partir du moment où il a conscience d'être grotesque à cause de sa vieillesse. Cette nécessaire intrication du sublime et du grotesque est mise de côté dans les manuels scolaires : le grotesque devient le plus souvent synonyme de « ridicule » et est associé au registre comique. En ce sens, le théâtre de Hugo aurait, selon les manuels, deux faces :

¹⁰³ René DOUMIC, *Éléments d'histoire littéraire*, Paris, Delaplane, 1888, p. 525.

¹⁰⁴ Jacques DÉMOGEOT, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1862, p. 652. Les mêmes reproches sont formulés par Auguste HENRY dans son *Histoire sommaire des littératures grecque, latine et française*, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1889, p. 479-481.

l'une noble et héritée de la tragédie et l'une plus populaire et provenant de la basse comédie ou du mélodrame¹⁰⁵. Ce point de départ n'est pas faux, mais les critiques se limitent à opposer ces deux aspects plutôt que de les rendre nécessaires l'un à l'autre, et surtout, ils les organisent selon une hiérarchie très stricte : l'héritage tragique vaudrait davantage que l'héritage mélodramatique, idée qui contrevient au mélange des genres voulu par Hugo. Selon Anne-Simone Dufief, dans *Le Théâtre au XIX^e siècle*, l'influence du mélodrame affaiblirait la qualité littéraire de l'œuvre : « Ce théâtre très théâtral frôle sans scrupules le mélodrame : le mélange du poétique et du grotesque lui fait constamment courir le risque du ridicule¹⁰⁶ ». Dans cette phrase, le « grotesque » n'est pas pris au sérieux, assimilé au « mélodrame » et au mot « ridicule » qui, comme un couperet à la fin de la phrase, condamne sans appel le théâtre de Hugo. L'analyse d'Anne-Simone Dufief illustre le mépris à l'égard du mélodrame que relève Jean-Marie Thomasseau dans toute une partie de la recherche universitaire¹⁰⁷.

C'est typiquement le discours journalistique des années 1830-1840 qui est repris par l'histoire et la critique littéraires dans cette condamnation axiologique de la proximité entre drame romantique et mélodrame. C'est ce désordre apporté par les romantiques dans la hiérarchie des genres dramatiques que Doumic déplore : « Leur innovation a consisté essentiellement à tenter d'élever le mélodrame à la dignité d'un genre littéraire¹⁰⁸ » ; mais cet essai, comme le souligne le verbe « tenter », aurait échoué, d'où la chute des *Burgraves*. Les auteurs de manuels cherchent donc à montrer que l'œuvre théâtrale de Hugo n'a pas sa place dans le panthéon littéraire et culturel français puisqu'il appartiendrait à un genre qui, d'après Abry, Audic et Crouzet, serait illégitime : « Renoncer aux unités, à la séparation du comique et du tragique, à la noblesse de l'alexandrin, c'était laisser escalader notre grande scène

¹⁰⁵ Voir par exemple P. M., *Préparation au brevet supérieur*, éd. cit., p. 630.

¹⁰⁶ Anne-Simone DUFIEF, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁷ Jean-Marie THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

¹⁰⁸ René DOUMIC, *Histoire de la littérature française*, [1900], édition remaniée de 1947, édition Mellottée, p. 764.

dramatique par le mélodrame populaire¹⁰⁹. » Derrière cette critique se cache surtout la volonté de garder intacte l'organisation des théâtres, comme le met en lumière Florence Naugrette en analysant ce qu'elle appelle « la dramaturgie du désordre historique » dans les drames romantiques¹¹⁰. Assimiler le drame romantique et le mélodrame est une stratégie rhétorique pour prouver que le premier, comme le second, ne seraient pas dignes d'intérêt. Cette analogie entre les deux genres passe d'abord par l'énumération d'éléments que l'on présente comme appartenant aux « médiocres mélodrames¹¹¹ » : les portes, les escaliers, les poisons, les bourreaux, les châteaux, les souterrains, etc. Le mélodrame est de plus considéré comme un théâtre à effets où le spectaculaire prendrait le pas sur le littéraire : en effet, comme le rappelle Jean-Marie Thomasseau, ce genre a provoqué une nette dissociation entre le littéraire et le théâtral mais, comme la critique juge des œuvres « en s'appuyant uniquement sur des critères de style littéraire¹¹² », le mélodrame était condamné depuis le départ à être considéré comme un théâtre infra-littéraire. Une autre technique pour réduire le drame au mélodrame consiste à présenter les deux genres dans un même chapitre, comme le fait Louis Petit de Julleville dans son *Histoire de la langue et de la littérature française*¹¹³. Enfin, l'influence mélodramatique, à laquelle *Les Burgraves* n'échapperaient pas selon les critiques de 1843¹¹⁴, est souvent présentée comme la cause première de l'échec de Victor Hugo, même encore au début du XXI^e siècle. Par exemple, dans leur *Histoire de la littérature française* destinée aux études supérieures, Alain Vaillant, Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régnier évoquent une victoire éphémère du drame romantique dans les années 1830 et insistent sur le prétendu entêtement de Hugo à puiser dans les ressources

¹⁰⁹ Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française*, éd. cit., p. 531.

¹¹⁰ Voir Florence NAUGRETTE, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, 2011/1, n° 255, p. 27-41.

¹¹¹ Daniel MORNET, *Précis de littérature française*, Paris, Larousse, 1925, p. 200.

¹¹² Jean-Marie THOMASSEAU, *op. cit.*, p. 4.

¹¹³ Louis PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, éd. cit., p. 369.

¹¹⁴ Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 146.

mélodramatiques malgré les critiques qui lui sont faites. À la fin de ce développement sur l'emprise du mélodrame dans l'esthétique romantique, ils concluent sur la chute des *Burgraves* qu'ils expliquent directement par l'influence mélodramatique : « C'est surtout la vigueur du mélodrame qui condamne le drame romantique¹¹⁵. »

UNE PIÈCE EXCEPTIONNELLEMENT ÉPIQUE ?

La sentence est donc sans appel : le drame ne serait qu'un échec dramatique et Hugo ne saurait pas écrire de pièces puisqu'elles témoigneraient toutes d'une esthétique fondamentalement mauvaise. D'où une critique récurrente dans les manuels scolaires, héritée elle aussi des critiques journalistiques du XIX^e siècle : Hugo ne serait pas homme de théâtre. Se laissant aller au lyrisme, il oublierait le soin qu'un dramaturge doit apporter à ses personnages ; de même, et c'est là un point fondamental développé par les auteurs de manuels, Hugo négligerait l'action et l'intérêt dramatiques au profit de l'épique. Ce registre, par le recours à la grandeur et à l'extraordinaire, annihilerait la vraisemblance exigée par la forme théâtrale en tirant la pièce du côté de la légende mais aussi de l'irréel et du rêve. Par l'épique, Hugo transformerait les personnages en symboles et en allégories, et l'intrigue en fable mythique¹¹⁶.

Le point sur la force épique du théâtre de Hugo prend place le plus souvent au moment où les auteurs décident de parler des *Burgraves* : c'est seulement dans ce cas-là que la pièce de 1843 est mentionnée pour autre chose que sa prétendue chute. Les auteurs de manuels vont rarement jusqu'à mettre un extrait de la pièce à l'étude – cela est surtout réservé, du XIX^e au XXI^e siècle, à *Hernani* et *Ruy Blas*¹¹⁷ – mais ils lui consacrent parfois un traitement particulier. Nous avons trouvé un seul extrait

¹¹⁵ Alain VAILLANT, Jean-Pierre BERTRAND, Philippe RÉGNIER, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 213.

¹¹⁶ Nous revenons sur l'épique dans un chapitre ultérieur pour tenter de comprendre ce que ce terme désigne dans la critique littéraire et théâtrale. Voir le chapitre IV de notre 2^e partie, p. 427.

¹¹⁷ Voir dans le tableau en annexe le nombre de fois où des extraits de ces deux pièces sont commentés. Voir les tableaux des annexes 3 et 4 (p. 827 et p. 839).

commenté des *Burgraves*, dans les *Morceaux choisis d'auteurs français du XII^e au XX^e siècle* d'Auguste Bessou, professeur de français, et Georges Elwall, professeur d'anglais et traducteur de Shakespeare, qui font partie des rares auteurs du début du XX^e siècle à défendre la pièce et à ne pas parler de chute. S'ils proposent d'étudier un extrait des *Burgraves*, c'est moins pour son aspect théâtral que pour sa dimension épique, qu'ils distinguent très clairement de la forme dramatique. Ils choisissent comme passage l'arrivée du mendiant aux scènes 6 et 7 de la première partie : d'après eux, les tirades de Magnus, de Job et du mendiant constitueraient davantage des poèmes épiques que des passages réellement dramatiques. D'où la présentation de l'extrait qui explique que si *Les Burgraves* sont commentés, c'est moins pour montrer la qualité du théâtre hugolien que la force épique de Hugo : « C'est plutôt une épopée qu'un drame. Les personnages prennent ici un caractère symbolique¹¹⁸. »

Ils seraient des idées plus que des êtres auxquels on peut croire et s'identifier : cette idée revient à chaque fois que les auteurs de manuels commentent la pièce. Louis Petit de Julleville définit par exemple Guanhumara, Job, Magnus et Barberousse comme des « masques grandioses » qui exprimeraient la vision du poète. Cette lecture n'est pas fautive : *Les Burgraves*, qui ressemblent à certains égards à *Axel* de Villiers de l'Isle-Adam et à *Tête d'or* de Claudel, constituent peut-être l'une des premières pièces symbolistes. Son aspect épique ne l'empêcherait donc pas d'être aussi du théâtre. Mais les propos de Julleville cachent une dimension axiologique : il ne cautionne pas l'épique lorsqu'il est appliqué au théâtre. Hugo atteindrait une forme de démesure, hors du réel, qui l'écarterait de la forme dramatique : « La scène est faite pour représenter la vie, non pour incarner le rêve¹¹⁹. » Dans la suite de son analyse, Julleville remplace progressivement le mot « épique » par un terme plus péjoratif, « exagération », dans lequel on lit sa désapprobation à l'égard de ce trait stylistique. Il

¹¹⁸ Auguste BESSOU et Georges ELWALL, *Morceaux choisis d'auteurs français du XII^e au XX^e siècle (prose et poésie), précédés de notions pratiques de composition française et contenant des aperçus sur les différentes périodes de notre littérature, prose et poésie, des notices biographiques et critiques sur les auteurs et suivis de tableaux chronologiques de littérature française*, [c. 1900], Paris, Librairie d'éducation nationale, 1928, p. 479.

¹¹⁹ Louis PETIT de JULLEVILLE, *Le Théâtre en France*, éd. cit., p. 376-377.

en trouve des traces dans les autres pièces, mais estime que c'est dans *Les Burgraves* que Hugo « a poussé le plus loin l'exagération¹²⁰ ». L'œuvre s'effondrerait à cause du manque de mesure de l'auteur.

Si Strowski explique aussi l'échec des *Burgraves* et par conséquent de tout le drame hugolien et romantique par la présence de l'épique, il insiste sur l'incompréhension du public face à ce registre, « si nouveau et si imprévu au théâtre¹²¹ ». Contrairement à Julleville, il ne condamne pas de manière frontale ce mélange du dramatique et de l'épique ; il indique plutôt que Hugo, dans *Les Burgraves*, invente « le drame épique¹²² ». L'auteur consacre un chapitre entier à la pièce, qu'il met clairement à part des autres, contrairement à Julleville pour qui l'œuvre est seulement un point d'aboutissement d'une esthétique qui se serait fourvoyée depuis le début. Pour Strowski, il y a eu échec de la pièce non parce que la pièce est fondamentalement mauvaise, mais plutôt parce que le public n'était pas prêt à recevoir cette forme littéraire inédite. C'est cet argument d'un public non préparé qu'invoque Anne Ubersfeld pour justifier l'échec des *Burgraves* dans la présentation qu'elle fait du drame romantique dans le *Dictionnaire du théâtre* dirigé par Michel Corvin en 1991¹²³ et sur laquelle s'appuie Jean Jordy pour son manuel à destination des classes de première en 2007¹²⁴. De même, Jean-Jacques Roubine, dans son *Introduction aux grandes théories du théâtre* destinée aux études supérieures, s'appuie sur cet argument pour expliquer que le théâtre de Hugo serait injouable dans les années 1830-1840 : par la « volonté de transcender le réalisme et d'intégrer quotidienneté et légendaire, histoire et épopée, trivialité et mythologie, [...] Hugo se vouait à la solitude et à l'échec. Ni la scène de son temps ni le public n'était en mesure de le suivre¹²⁵. » Strowski ou Roubine ne condamnent pas l'intégration de l'épique dans la forme

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Fortunat STROWSKI, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, éd. cit., p. 169.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Michel CORVIN, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 268-269.

¹²⁴ Jean JORDY, *op. cit.*, p. 355.

¹²⁵ Jean-Jacques ROUBINE, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, éd. cit., p. 91-94.

dramatique mais pour eux, ce procédé est suffisamment nouveau pour qu'il surprenne le public et rende la pièce irrecevable à l'époque.

Si l'aspect épique des *Burgraves* est déjà mentionné dans les journaux à leur création¹²⁶, les auteurs de manuels scolaires en parlent davantage que les critiques de 1843, surtout dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle : en effet, la lecture *a posteriori* de l'œuvre hugolienne dans son intégralité permet d'établir un lien entre *Les Burgraves*, considérés comme la dernière œuvre théâtrale, et les recueils de l'exil, notamment *La Légende des siècles*, où l'épique serait à son paroxysme. Gustave Lanson, dans son *Histoire de la littérature française*, considère la pièce comme « poème dialogué de *La Légende des siècles*¹²⁷ ». L'auteur ramène cette œuvre théâtrale vers le genre poétique comme si elle était, plus qu'un échec, un adieu au théâtre et une œuvre de transition. La prétendue chute des *Burgraves* est donc lourde de conséquences pour la périodisation de l'œuvre de Victor Hugo : il y aurait un avant et un après 1843. Cette coupure présente dans de nombreux ouvrages scolaires conduit à considérer l'œuvre théâtrale de Hugo comme une période de mutation du génie hugolien, avant les chefs d'œuvre de l'exil¹²⁸. Généralement, les auteurs de manuels qui consacrent une analyse à l'épique des *Burgraves* ne condamnent pas toute la production hugolienne, mais uniquement le théâtre : il représenterait la partie la plus faible de l'œuvre de Hugo, notamment à cause de sa volonté de rassembler tous les genres et tous les registres, même ceux qui seraient incompatibles avec la scène. En ce sens, la chute des *Burgraves* devient providentielle dans le discours de certains auteurs de manuels, comme Louis Petit de Julleville, puisqu'elle permettrait à Hugo de se rendre compte que la voie théâtrale ne conviendrait pas à son génie, davantage épique et lyrique que dramatique :

¹²⁶ Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 167 et p. 182.

¹²⁷ Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, éd. cit., p. 954.

¹²⁸ Voir la thèse de Jordi BRAHAMCHA-MARIN (thèse citée, p. 59-69), où il montre comment les recueils de l'exil, au début du XX^e siècle, deviennent les œuvres les plus commentées dans les ouvrages scolaires au détriment des recueils des années 1830.

L'échec des *Burgraves* eut un double avantage : celui de détourner Victor Hugo d'un genre auquel il n'était pas propre, celui de lui faire prendre plus nettement conscience d'une des formes de son génie par lesquelles il est le plus admirable. Les drames de Victor Hugo le font descendre presque au rang de Bouchardy. *Les Burgraves* révèlent en lui le futur auteur de *La Légende des siècles*¹²⁹.

Cette distinction ne va pas de soi, surtout au XIX^e siècle où la hiérarchie des genres n'exclut pas forcément poésie épique et poésie dramatique : c'est qu'il faut entendre, dans le terme « épique » utilisé par les auteurs de manuels, une condamnation de l'esthétique théâtrale de Hugo, qui reposerait sur l'exagération et l'amplification. S'il s'agissait de poésie, et non de théâtre, la sentence serait peut-être moins sévère : derrière le mot « épique » se cache donc toute une dimension axiologique.

LE THÉÂTRE, PARENT PAUVRE DES ÉTUDES LITTÉRAIRES

Si Hugo reçoit l'admiration des auteurs de manuels, c'est donc principalement en tant que poète, comme l'a montré Jordi Brahamcha-Marin dans sa thèse sur *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo* entre 1914 et 1944. Cette hiérarchie qu'il remarque entre les genres littéraires pratiqués par Hugo est valable également jusqu'à la fin du XX^e siècle et découle directement du mythe de la chute des *Burgraves* tout autant qu'elle le renforce : considérer le théâtre hugolien comme un échec pousse à ne pas le lire et à le classer à part des autres genres. Cette mise au ban empêche de déconstruire les préjugés à son sujet : il est étiqueté « échec » jusqu'à sa sortie de l'ombre dans la deuxième moitié du XX^e siècle, grâce notamment au renouveau des études hugoliennes, aux travaux en histoire théâtrale et à

¹²⁹ Louis PETIT de JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, éd. cit. p. 384.

l'intérêt que lui portent de grands metteurs en scène comme Jean Vilar, Antoine Vitez ou Patrice Chéreau¹³⁰.

On constate le discrédit jeté sur le genre dramatique en comparant la place du théâtre à celle des autres genres dans les manuels. Pour l'école primaire et le premier degré, le théâtre est quasiment toujours absent car il est considéré comme plus difficile d'accès que le roman ou que certains poèmes de Hugo, comme ceux où il chante la joie d'être grand-père, ou lorsqu'il glorifie la nature¹³¹. Le genre dramatique se fait encore rare dans les manuels du secondaire : par exemple, sans ses *Morceaux choisis* de 1907, Charles Lebaigue loue le génie poétique de Victor Hugo, notamment dans les œuvres de l'exil, mais il ne croit pas à « l'aptitude scénique du poète¹³² », ce qui l'amène à parler de l'auteur uniquement dans la section « poésie » de son ouvrage. Dans la section « prose », où le théâtre est classé, on ne trouve aucun extrait de ses pièces : le genre est seulement mentionné pour dire qu'il est un échec. L'organisation du livre de Lebaigue en deux sections, poésie et prose, est courant dans les « *Morceaux choisis* » jusque dans les années 1920¹³³. Cette bipartition pose un problème fondamental pour le théâtre de Hugo : même s'il est en vers, il n'est pas classé dans la poésie et se retrouve dans la partie « prose » à côté du roman, de la littérature d'idées, des ouvrages historiques. À cause de ce mélange, la spécificité du théâtre hugolien est rarement interrogée, comme dans les *Éléments d'histoire littéraire* de Doumic où il est classé dans le chapitre « Critique et philosophie, Roman et théâtre¹³⁴ » et introduit par une phrase qui explicite clairement le jugement porté par

¹³⁰ Voir sur ce point la thèse de Florence NAUGRETTE, thèse citée.

¹³¹ C'est ce que remarque Jordi BRAHAMCHA-MARIN dans les manuels du primaire : « Comme les auteurs sont moins préoccupés d'histoire littéraire que leurs homologues du secondaire, ils choisissent parfois leurs textes moins en fonction de l'importance qu'ils veulent donner à tel ou tel recueil ou poème qu'en fonction de l'adéquation des textes avec certains thèmes, de leurs vertus d'exemplification morale, de leur plus ou moins grande simplicité, etc. » (thèse citée, p. 59).

¹³² Charles LEBAGUE, *Morceaux choisis de littérature française du XI^e siècle au XIX^e siècle, à l'usage des classes de première*, Paris, Belin Frères, 1907, p. 519.

¹³³ Jordi BRAHAMCHA-MARIN remarque ce changement, thèse citée, p. 50.

¹³⁴ René DOUMIC, *Éléments d'histoire littéraire*, éd. cit., p. 559.

l'auteur : au théâtre, Hugo n'aurait écrit que « des œuvres médiocres et fausses¹³⁵ ».

Dans les ouvrages de la deuxième moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, davantage d'extraits de théâtre sont étudiés mais ils sont tirés des pièces déjà à l'honneur dans les manuels de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle¹³⁶ : *Hernani*, présent de 1843 à aujourd'hui dans quinze manuels, et *Ruy Blas*, étudié dans onze manuels, dont la plupart sont les mêmes que les quinze précédents. Ils règnent en maîtres sur le corpus théâtral hugolien dont les auteurs ne savent souvent que ces deux œuvres : « Le théâtre de Victor Hugo ne survit guère que par deux œuvres : *Hernani* et *Ruy Blas*¹³⁷ », estiment Étienne Calais René Doucet dans leur *Précis de littérature* paru en 1987. À ces deux textes privilégiés s'ajoute la préface de *Cromwell* qui est commentée dans huit manuels : considérée par la postérité comme un manifeste, elle est souvent prise comme exemple pour illustrer toute la théorie romantique. *Le roi s'amuse* est proposé au commentaire dans seulement deux manuels, de même que *Cromwell*. Comme nous l'avons vu, *Les Burgraves* ne sont présents qu'une fois et sont tirés du côté de la poésie. Aujourd'hui, sans que des extraits soient forcément présents dans les manuels, beaucoup de professeurs du secondaire proposent *Lucrece Borgia* à l'étude (plus accessible que d'autres œuvres grâce à son écriture en prose).

Le grand absent de ces manuels est par ailleurs *Le Théâtre en liberté* et toute la production théâtrale postérieure à 1843 : le mythe de la chute des *Burgraves*, dont la conséquence principale serait l'arrêt de l'écriture théâtrale pour Hugo, amène à ne pas lire ni étudier ce théâtre. Souvent, dans les notices biographiques consacrées à Hugo, *Le Théâtre en liberté* n'est pas même cité, ou alors comme un simple divertissement pour l'auteur en exil. Même si, aujourd'hui, la légende de 1843 a disparu en grande partie des manuels scolaires, *Le Théâtre en liberté* est rarement proposé à l'étude : il est certes davantage mentionné, mais *Ruy Blas* et *Hernani* restent en tête de liste. La pièce de 1830 est

¹³⁵ *Id.*, p. 565.

¹³⁶ Pour davantage de précisions, nous renvoyons au tableau en annexe, p. 827 et p. 839.

¹³⁷ Étienne CALAIS et René DOUCET, *Précis de littérature, par siècle, par genre*, Paris, Magnard, 1987, p. 84.

d'ailleurs mise au programme de l'épreuve de littérature pour les Terminales Littéraires en 2019 et 2020. Avec la réforme du baccalauréat en 2020, de nouveaux manuels ont été publiés et le canon théâtral hugolien et romantique reste le même : par exemple, l'anthologie chronologique pour les classes de seconde et de première publiée chez Nathan propose un extrait d'*Hernani* et un de *Lorenzaccio*, Musset étant le seul autre dramaturge romantique cité. À la différence des manuels de Lagarde et Michard au XX^e siècle, ces passages sont présentés sans aucun jugement de valeur et les questions posées sur les textes ne demandent plus à l'élève de comparer romantisme et classicisme¹³⁸.

Si le théâtre de Hugo reste secondaire dans les manuels par rapport aux autres genres pratiqués par l'auteur, il est proportionnellement le dramaturge romantique le plus présent¹³⁹. Le théâtre de Musset est limité bien souvent à *Lorenzaccio* et celui de Vigny à *Chatterton*. Le théâtre de Dumas quant à lui est peu proposé à l'étude : il est cité pour *Henri III et sa cour*, considéré comme un des premiers succès de l'école romantique, mais aucun extrait de l'œuvre n'accompagne cette mention. Même si les textes de ces trois auteurs sont peu proposés en commentaire dans les manuels, leurs noms sont en revanche toujours cités avec celui de Hugo pour former le célèbre *quatuor* de l'école romantique : Hugo, Dumas, Musset, Vigny. La grande absente est George Sand dont on ne cite, au mieux, que les romans¹⁴⁰. Cependant, certains auteurs de manuels déstabilisent cette hiérarchie traditionnelle en formulant une préférence pour

¹³⁸ Cécile de ROUSIERS-GONÇALVES, Christophe DESAINTGHISLAIN, Sébastien HÉBERT, Frédéric MAILLARD, Sophie RAUX, Patrick WALD LASOWSKI, *Français littérature : anthologie critique*, Paris, Nathan, 2019, p. 318 et suivantes.

¹³⁹ Par exemple, dans les *Auteurs français du XIX^e siècle* (Paris, Classiques Hachette, 1953), Fernand GENDROT et Firmin EUSTACHE consacrent 30 pages à Vigny, 30 à Musset et 50 à Hugo. De même, le manuel *XIX^e siècle, Itinéraires littéraires*, (Paris, Hatier, 1988), consacre 40 pages à Hugo, ce qui est presque le double du nombre de pages réservées aux autres auteurs. Dans ce nombre de pages, la partie sur le théâtre hugolien est relativement faible mais elle est toujours plus importante que celle réservée au théâtre pour les autres auteurs.

¹⁴⁰ Voir par exemple Daniel MORNET, *Précis de littérature française*, Paris, Larousse, 1925. C'est Olivier BARA, dans le *Sanctuaire des illusions*, qui a tiré le théâtre de George Sand de l'oubli.

Dumas, Musset ou Vigny ; ce choix leur permet souvent, à l'inverse, de montrer leur mépris à l'égard du théâtre hugolien. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, beaucoup d'auteurs de manuels présentent Dumas comme le meilleur dramaturge du *quatuor* romantique (ce jugement s'est effacé au fil du temps, Dumas étant aujourd'hui relativement peu présent dans les ouvrages scolaires). Brunetière, féroce opposé au drame romantique, admet par exemple le génie dramatique de Dumas, de même que Pierre-Hippolyte Robert ou que Strowski¹⁴¹. En revanche, ils déplorent tous son manque de talent littéraire et reconnaissent à Hugo la puissance et le génie de son vers, ce qui expliquerait selon eux qu'il soit passé à la postérité et que Dumas tombe peu à peu dans l'oubli.

Le théâtre de Musset occupe une place de choix dans les manuels, surtout ceux qui paraissent dans la deuxième moitié du XX^e siècle : aujourd'hui, nombre de séquences sont construites autour d'un de ces Proverbes et on le présente souvent comme le seul dramaturge romantique passé à la postérité¹⁴². Comme l'a montré Sylvain Ledda, il a longtemps été considéré comme une incarnation de l'esprit français, ce qui a conduit à en faire un classique scolaire dès la fin du XIX^e siècle et à le lire en dehors des critères romantiques¹⁴³. Rincé, Horville et Pagès, après avoir mentionné la chute des *Burgraves*, concluent par exemple en disant que seule une partie de l'œuvre de Musset, les *Comédies et Proverbes*, a survécu au naufrage du drame romantique¹⁴⁴. C'est

¹⁴¹ Ferdinand BRUNETIÈRE, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, éd. cit., p. 438 ; Pierre-Hippolyte ROBERT, *Histoire de la littérature française des origines au milieu du XIX^e siècle, XVII^e-XIX^e*, t. II, Paris, Pierre Dupont Éditeur, 1895, p. 444 ; Fortunat STROWSKI, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, éd. cit., p. 125.

¹⁴² En dehors des manuels scolaires, le nombre de fois qu'une pièce de Musset (notamment les Proverbes) est montée – ne serait-ce qu'au festival off d'Avignon – témoigne de l'engouement des metteurs en scène des XX^e et XXI^e siècles pour cet auteur.

¹⁴³ Sylvain LEDDA, « Molière et "l'esprit français" », article cité.

¹⁴⁴ Henri MITTERAND, Dominique RINCÉ, Robert HORVILLE, Alain PAGÈS, *Textes français et histoire littéraire : classes des lycées, XIX^e siècle*, Paris, Nathan, 1980, p. 30.

le même argument que reprend Madeleine Ambrière en 1990 dans son *Précis de littérature française du XIX^e siècle*¹⁴⁵.

Enfin, les formes théâtrales qui ne relèvent pas entièrement du drame romantique sont quasiment toujours ignorées ou discréditées. La survalorisation de Hugo dans le romantisme théâtral est donc indéniable mais elle est à double tranchant : vainqueur avec *Hernani*, il serait aussi responsable de la défaite avec *Les Burgraves*.

« LE CHEF DE FILE DU ROMANTISME » ?

L'esthétique hugolienne, dans les manuels publiés entre 1843 et aujourd'hui, est souvent présentée comme le parangon de l'esthétique romantique : les reproches adressés au théâtre hugolien se confondent avec ceux adressés au théâtre romantique et inversement. Dans les présentations du romantisme théâtral, les auteurs de manuels se concentrent donc sur Victor Hugo, faisant des autres dramaturges des disciples ou de simples soldats. La métaphore guerrière, tributaire de la conception éristique de l'histoire littéraire, et que l'on retrouve sur toute la période, fait de Hugo « le chef¹⁴⁶ » qui terrasserait l'école romantique. D'autres expressions utilisées par les auteurs de manuels servent à désigner l'emprise supposée de Hugo sur le drame romantique :

¹⁴⁵ Madeleine AMBRIÈRE, *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, éd. cit., p. 223.

¹⁴⁶ Formule que l'on retrouve chez Léo DUCROS, *Morceaux choisis des prosateurs et des poètes français depuis la formation de la langue jusqu'à nos jours*, éd. cit. ; Louis PETIT de JULLEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, éd. cit. ; René DOUMIC, *Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur*, Paris, Librairie Classique Delaplane, 1900 ; Auguste BESSOU et George ELWALL, *Morceaux choisis d'auteurs français du XII^e au XX^e siècle (prose et poésie)*, éd. cit. ; Pierre AVISSEAU, *Littérature française expliquée par des textes choisis*, Paris, Les Éditions de l'école, 1949 ; Jacques MARTIN, *Auteurs français, textes pour la lecture et l'explication, Classes de 3^e*, Paris, Masson et Cie, 1957 ; Pierre BRUNEL *Histoire de la littérature française. XIX^e-XX^e siècles*, éd. cit. ; Jean-Marie BIGEARD, *Littérature 1^{ère} Toutes séries*, Paris, Magnard, 2005.

pour Lanson, il est le « guide » ; pour Henry, le « maître » ; pour Rincé et Horville, « le romantisme incarné ». Au contraire de ces appellations relativement mélioratives, d'autres auteurs de manuels usent de termes plus péjoratifs pour insister sur la domination sans borne qu'aurait exercée Hugo sur le monde des lettres : Léopold Mabillean parle du « joug¹⁴⁷ » hugolien sous lequel les autres romantiques seraient placés ; Hippolyte Lucas mentionne « l'armée de Victor Hugo¹⁴⁸ » ; Abry, Audic et Crouzet file quant à eux la métaphore militaire : « Aux environs de 1829, l'état-major romantique est constitué. Victor Hugo en est le chef reconnu, et on se réunit chez lui rue Notre-Dame-des-Champs¹⁴⁹. » Le cénacle organisé chez Hugo constitue en effet un argument de plus dans les discours des manuels pour donner de l'auteur une image de conquérant et de chef¹⁵⁰. Cette survalorisation de Hugo a pour objet de lui nuire : on dit qu'il est très puissant pour pouvoir mieux l'accuser de tous les vices. Comme on prétend que les autres auteurs romantiques sont faibles, si on arrive à déboulonner la statue de Hugo (d'autant plus facilement qu'on fait semblant de le placer très haut), alors il ne reste rien.

Cette mauvaise foi est très courante encore aujourd'hui dans les études d'histoire théâtrale, notamment dans certains travaux en sociologie de la littérature où les cercles romantiques, et plus particulièrement les cénacles, sont envisagés comme des lieux de pouvoir où les jeux d'influences sociales et culturelles compteraient davantage que les idées littéraires : dans les travaux d'Anthony Glinoyer, Hugo est le « leader charismatique¹⁵¹ » du mouvement, celui qui veut assoir son pouvoir. Une fois son entreprise réussie au théâtre avec la bataille d'*Hernani*, Hugo aurait laissé éclater le cénacle puisqu'il n'aurait plus eu besoin de

¹⁴⁷ Léopold MABILLEAU, *Victor Hugo*, éd. cit. p. 53.

¹⁴⁸ Hippolyte LUCAS, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine*, t. 1, Paris, Flammarion, 1843, p. 259.

¹⁴⁹ Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française, Précis méthodique*, éd. cit., p. 480.

¹⁵⁰ Voir par exemple chez René DOUMIC, *Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur*, éd. cit., p. 418.

¹⁵¹ Anthony GLINOER, « Sociabilité et temporalité : le cas des cénacles romantiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110, n° 3, p. 547-562, 2010. Voir aussi *La Querelle de la camaraderie littéraire : les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008.

cet espace social pour réussir. Cette vision de Hugo comme un conquérant se retrouve dans les travaux de Vincent Laisney et José-Luis Diaz¹⁵². Leurs travaux partent du présupposé que l'auteur ne chercherait qu'à s'emparer d'une place dans le champ culturel, et en ce sens ils ne se libèrent pas du préjugé énoncé dans les manuels pendant près d'un siècle et demi et qui fait du romantisme un front de bataille et de Hugo un conquérant féroce. C'est de cette idée que part Franco Piva dans son étude sur *Hernani et la critique de son temps*. Son but est pertinent : il entend relativiser la périodisation du drame romantique et montrer que l'histoire littéraire a surestimé la figure de Hugo dans cette production théâtrale ; mais son point de départ est problématique : il considère que le dramaturge n'a cherché qu'à écraser ses adversaires et à affaiblir le classicisme¹⁵³. En se positionnant contre certaines idées reçues sur le romantisme, qu'il a raison de vouloir déconstruire, Franco Piva rejoint Glinoyer, Diaz et Laisney qui transmettent une légende noire du romantisme où Hugo jouerait forcément le mauvais rôle. Leur rejet de l'hugolâtrie les rend hugophobes et leur empêche d'être objectifs et de mener à bien leur projet : nuancer la périodisation du drame romantique et la place de Hugo. Ce story-telling¹⁵⁴, par lequel ils décrivent le dramaturge comme un chef de file mégalomane et font du romantisme une agression contre le classicisme, continue de faire de la préface de *Cromwell* et de la bataille d'*Hernani* les deux dates les plus importantes du courant romantique. C'est cette périodisation erronée qu'il nous faut désormais remettre en cause en proposant « une contre-narration¹⁵⁵ » de l'histoire du

¹⁵² Voir notamment Anthony GLINOER et Vincent LAISNEY, *L'âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013 ; José-Luis DIAZ *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

¹⁵³ Franco PIVA, *Hernani et la critique de son temps*, textes réunis, introduits et commentés par Franco Piva, Paris, Hermann, 2019.

¹⁵⁴ La notion est étudiée par Christian SALMON dans son livre *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007. D'après lui, le storytelling « plaque sur la réalité des récits artificiels, bloque les échanges, sature l'espace symbolique de séries et de stories » (p. 16-17).

¹⁵⁵ *Id.*, p. 213. Pour lutter contre la propagande du storytelling, Christian Salmon propose de désynchroniser les récits et de proposer une « contre-narration ».

romantisme théâtral. Cela nous évitera de céder aux clichés romantiques repris par la marquise de Villeparisis dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

Quant à Victor Hugo, elle nous disait que M. de Bouillon, son père, qui avait des camarades dans la jeunesse romantique, était entré grâce à eux à la première d'*Hernani* mais qu'il n'avait pu rester jusqu'au bout, tant il avait trouvé ridicules les vers de cet écrivain doué mais exagéré et qui n'a reçu le titre de grand poète qu'en vertu d'un marché fait, et comme récompense de l'indulgence intéressée qu'il a professée pour les dangereuses divagations des socialistes¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, [1918], *À la recherche du temps perdu*, vol. 2, édition de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, 1988, p. 81. Cité par Jordi BRAHAMCHA-MARIN dans sa thèse déjà citée, p. 575.

Chapitre II

Un mythe pour périodiser le drame romantique

La survalorisation de la place de Victor Hugo dans le romantisme théâtral engendre une périodisation erronée du mouvement : Hugo, surnommé « le chef de file », porterait le romantisme vers la gloire, de même qu'il l'entraînerait vers sa ruine. Deux mythes, fondés à partir de ses œuvres, permettent donc de périodiser le drame pendant près d'un siècle et demi jusqu'au renouveau des études théâtrales et des études hugoliennes. Les légendes autour d'*Hernani* et des *Burgraves* éclipsent les productions théâtrales des autres auteurs romantiques, les œuvres qui s'écrivent avant et après 1843¹, et les genres dramatiques autres que le drame, comme le mélodrame, le vaudeville, la féerie, les scènes historiques, qui participent eux aussi du romantisme mais qui souffrent de leur prétendue faiblesse littéraire et de leur absence sur les grandes scènes officielles². Cette omission, présente dans la plupart des manuels scolaires sans que l'on sache vraiment si les auteurs en sont conscients ou non, permet de renforcer le mythe de la chute des

¹ Par exemple, les pièces de Musset sont jouées à la Comédie-Française à partir de 1847 (*Un Caprice*) mais les manuels scolaires n'en parlent pas, de même qu'ils ne mentionnent pas les pièces de Dumas jouées après 1843.

² Sur ce point, voir Roxane MARTIN, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Voir aussi *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Champion, 2007 ; Sylviane ROBARDEY-ÉPPSTEIN, « La survivance du drame romantique », *Les Spectacles sous le Second Empire*, sous la direction de Jean-Claude YON, Paris, Armand Colin, 2010, p. 149-158 ; Jean-Marie THOMASSEAU, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994 ; *L'autre théâtre romantique*, *Revue d'histoire du théâtre*, sous la direction de Olivier BARA et Barbara COOPER, n° 257, 2013.

Burgraves qui présuppose qu'aucune œuvre romantique n'aurait été jouée ni écrite après cet échec.

En partant de l'étude de la périodisation du drame romantique proposée dans les manuels scolaires entre 1843 et aujourd'hui, nous nous interrogerons sur la fabrique de l'histoire littéraire et sur ses conséquences : pourquoi retenir 1830 et 1843 ? Quelles facettes de l'histoire théâtrale sont évincées et pourquoi ? À partir de quand la périodisation traditionnelle 1830-1843 a-t-elle montré ses limites ? Analyser les mythes construits autour de ces dates nous amènera à interroger la notion d'événement théâtral et culturel mais aussi celle de borne : comment les discours des manuels, des universitaires et des critiques transforment-ils un simple fait (les représentations d'*Hernani* ou celles des *Burgraves*) en un événement suffisamment important pour constituer une borne propice à structurer l'histoire littéraire ? Enfin, après avoir montré les limites de la périodisation fondée sur les deux œuvres hugoliennes, et après avoir relativisé la survalorisation de la figure de Hugo, nous essaierons d'esquisser, à partir des recherches en histoire théâtrale de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, un tableau plus complet et plus nuancé de l'histoire du romantisme théâtral que celui qu'ont proposé les manuels scolaires pendant plusieurs décennies. Cette « contre-narration » essaiera de se défaire des préjugés culturels, sociaux et politiques que les antiromantismes ont véhiculés au sujet du romantisme³.

DATER, CLASSER, PÉRIODISER

Deux manières principales de présenter la chronologie du drame romantique prennent appui sur des œuvres de Victor Hugo : l'une consiste à faire de la préface de *Cromwell* de 1827 la véritable origine du drame ; l'autre privilégie la bataille d'*Hernani* en 1830, estimant que comme *Cromwell* n'a pas été

³ Sur cette question, voir notamment « Contre le romantisme », sous la direction de Claude Millet, *Textuel*, n° 61, 2010 ; *Politiques antiromantiques*, études réunies par Claude MILLET, Paris, Classiques Garnier, 2012 ; « Antiromantismes », *Romantisme*, 2018/4, n° 182.

joué, la préface ne constituerait pas le vrai début du courant dramatique. Mais ces deux périodisations, légèrement différentes par leurs origines, ont la même date de fin : 1843⁴.

Dans cette chronologie, certains auteurs de manuels tentent de distinguer des périodes précises, notamment une période d'épanouissement suivie d'une période de déclin. Cette division en deux laps de temps permet aux auteurs de manuels de justifier le prétendu échec de 1843 en le plaçant à la fin de la période de déclin : il ne serait plus un événement surgissant de nulle part mais un événement préparé et annoncé par de nombreux signes avant-coureurs. Le découpage du mouvement romantique en périodes plus petites est établi de manière téléologique : il permet aux auteurs de donner un sens à la date de 1843. Ainsi, dans *Le Théâtre français au XIX^e siècle* destiné aux études supérieures, Gérard Gengembre parle d'« âge d'or » entre 1830 et 1834 puis des « derniers feux » entre 1835 et 1838 avant de conclure sur « 1843 : la fin du drame romantique »⁵. De même, pour Jean Calvet, qui reprend la métaphore guerrière assimilant la préface à une déclaration de guerre, l'école romantique s'organiserait entre 1827 et 1830 puis commencerait à se dissoudre à la fin des années 1830 pour disparaître dans les années 1840⁶.

La date de 1843 constitue donc une date clé et une borne structurante, les auteurs parlant d'« échec », de « chute », d'« insuccès » ou encore de « carrière lamentable » pour désigner cet événement. La simple mention de cette date, comme celle de 1830 pour *Hernani*, suffit à convoquer tout l'imaginaire du mythe. C'est en cela que 1843 constitue un mythe : la date se suffit à elle-même, c'est-à-dire que sa simple citation désigne plus qu'elle-même, et qu'elle devient un symbole de l'histoire littéraire. Chassang et Senninger, dans *Les grandes dates de la littérature française*, écrivent ainsi « Hugo, *Les Burgraves* » en face de la date de 1843, et ajoutent « Ponsard, *Lucrèce*, tragédie

⁴ Nous renvoyons au tableau de dépouillement des manuels scolaires en annexe pour constater le nombre important d'ouvrages qui fondent leur présentation du romantisme théâtral sur ces dates. Voir le tableau de l'annexe 3, p. 827.

⁵ Gérard GENGEMBRE, *Le Théâtre français au XIX^e siècle, 1789-1900*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 117-123.

⁶ Jean CALVET, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, Paris, De Gigord Éditeur, [1920], 19^e édition refondue 1951, p. 595-612.

"classique"⁷ ! », le point d'exclamation suffisant à lui seul à exprimer le caractère exceptionnel de l'événement. La mention de 1843 s'estompe à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle et ce pour deux raisons : d'une part, le mythe de la chute des *Burgraves* est remis en cause par différents travaux d'histoire littéraire, ce qui pousse les manuels à ne plus évoquer la date. 1843 est ainsi absent des chronologies des manuels de Jean-Marie Bigeard en 2004 et 2005⁸ (alors qu'on retrouve la date de 1830) et de Jocelyne Hubert en 2003⁹. D'autre part, les programmes scolaires de cette période reposent moins sur les biographies d'auteurs et l'histoire littéraire que sur la méthode du commentaire de texte. De plus, les romantiques sont moins étudiés que des auteurs auxquels on les oppose, comme Flaubert, Balzac, Zola ou Baudelaire, et qu'on érige en tenants du réalisme, du naturalisme ou de la modernité littéraire. On fait suivre l'opposition classiques-romantiques de nouvelles querelles : le réalisme, de même que Baudelaire et la modernité, passent, comme le montre Claude Millet, pour des antiromantismes¹⁰.

Si la date de 1843 est récurrente sur une grande partie de la période étudiée, les dates de début du drame, 1827 et 1830, qui reposent sur la carrière de Hugo, sont parfois concurrencées par celle de 1829 qui correspond à la première d'*Henri III et sa cour* de Dumas à la Comédie-Française. Les rares auteurs qui évoquent cet événement¹¹ ne relativisent pas pour autant la date de 1830 : la légende construite autour de la bataille d'*Hernani* pèse de tout son poids sur l'histoire culturelle. Aucun discours ne mythifie la

⁷ Arsène CHASSANG et Charles SENNINGER, *Les grandes dates de la littérature française*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 66.

⁸ Jean-Marie BIGEARD, *Français, Littérature, 2nde*, Paris, Magnard, 2004 ; *Littérature 1^{ère} Toutes séries*, Paris, Magnard, 2005.

⁹ Jocelyne HUBERT, *Le Romantisme, Bac français, Seconde*, Paris, Magnard, 2003.

¹⁰ Claude MILLET, introduction aux *Politiques antiromantiques*, éd. cit., p. 9-24. Voir aussi les analyses de Jordi BRAHAMCHA-MARIN sur l'antiromantisme poétique du début du XX^e siècle : il montre comment certains auteurs, comme Valéry, Gide ou Claudel, cherchent à se détacher du romantisme en l'opposant à la modernité de la fin du XIX^e siècle (*La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, thèse de doctorat soutenue le 30 novembre 2018 sous la direction de Franck LAURENT à l'université du Mans, p. 519 et suivantes)

¹¹ Voir le tableau de l'annexe 3, p. 827.

première de *Henri III et sa cour* tandis que les anecdotes abondent pour faire d'*Hernani* un événement incontournable de l'histoire. Ainsi auréolée, la date de 1830 présente une borne toute faite pour l'histoire littéraire, de même que la prétendue chute des *Burgraves*. Mais contrairement à celle-ci, qui est rarement racontée en détail par les auteurs de manuels, la querelle d'*Hernani* est parfois l'objet de récits qui en renforcent l'aspect légendaire.

LE MYTHE D'ORIGINE : LA BATAILLE D'HERNANI

LA VICTOIRE ROMANTIQUE

Les auteurs de manuels décrivent la première représentation d'*Hernani* le 25 février 1830 comme la victoire des romantiques sur les classiques. De même que les grands récits légendaires mettent souvent en scène l'affrontement d'entités surhumaines, les deux mouvements sont présentés comme deux forces en opposition. Cette guerre devient une lutte entre deux manières de considérer le monde : le vainqueur semble faire table rase du passé et créer un nouvel éthos littéraire et politique. La première d'*Hernani* devient ainsi le mythe des fondations romantiques. La métaphore militaire, que Hugo lui-même file dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*¹², innerve

¹² Au sujet de la préface de *Cromwell*, on lit par exemple : « La défense ne fut pas moins ardente que l'attaque : les jeunes gens se déclarèrent énergiquement pour l'indépendance du théâtre, et la préface de *Cromwell* devint le signe du ralliement. » (*Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, chapitre XLVIII, « *Cromwell* », *Œuvres complètes*, édition chronologique 1827-1830, t. III/2, édition de Jean MASSIN, Paris, Club français du livre, 1968, p. 1310). Le même vocabulaire guerrier se retrouve pour *Hernani* : « En entendant que le drame était promis au Théâtre-Français, le directeur de l'Odéon insista : le Théâtre-Français n'était pas ce qu'il fallait à un talent inusité et téméraire ; le public y était vieux, routinier, rebelle à toute nouveauté ; le public de l'Odéon, c'était la jeunesse ; les mains généreuses et intelligentes des étudiants combattraient pour la révolution littéraire ; il était essentiel, pour M. Victor Hugo et pour la liberté du théâtre, qu'il gagnât sa première bataille [...] » (Chapitre LIV, « Une lecture ») ; « L'art nouveau avait, d'ailleurs, été déjà essayé au Théâtre-

toutes les descriptions de la célèbre bataille et le registre épique participe de la mythification de l'événement.

Pour nourrir cette métaphore, la bataille d'*Hernani* est presque toujours mise en lien avec la préface de *Cromwell* considérée comme la déclaration de guerre du camp romantique. Les dates de 1827 et de 1830 acquièrent ainsi une cohérence : après la théorie, c'est par la pratique que les romantiques attaqueraient les classiques. Dans *Les Nouveaux textes français*, Chevaillier et Audiât proposent à l'étude un extrait de *Ruy Blas* et un d'*Hernani*, précédé d'un long passage de la préface de *Cromwell*. L'enchaînement des deux mime le plan de bataille que les romantiques auraient prémédité pour attaquer le camp classique. Cette stratégie est présentée comme victorieuse dans le paragraphe qui introduit l'étude d'*Hernani* : « Les nouveaux principes énoncés dans la préface de *Cromwell* triomphèrent ce soir-là sur la scène¹³. » Bruno Doucey, dans son manuel de littérature pour les classes de seconde publié en 1993, explique directement la bataille d'*Hernani* par les idées de la préface de 1827 : « Parce qu'il mettait en application les principes de la préface de *Cromwell*, *Hernani* fit scandale et déclencha une véritable bataille entre Romantiques et partisans des Classiques¹⁴. » Ce rapprochement biaise l'interprétation d'*Hernani* qui en réalité contient très peu de grotesque. Finalement, l'esthétique de cette pièce est rarement étudiée, et ce pour deux raisons : parce que auteurs ramènent toujours l'œuvre à la bataille de février 1830 et parce qu'elle est prise dans les manuels comme un exemple qui illustrerait parfaitement les idées de la célèbre préface, présumé qui conduit à chercher dans *Hernani* toutes les idées énoncées par Hugo en 1827. Nombre de

Français, et y avait réussi. M. Alexandre Dumas venait de faire jouer son *Henri III*. Presque inconnu la veille, et n'ayant pas encore de passé qui suscitât les haines, il avait surpris le parti classique qui, non préparé, n'avait pu se défendre. Le public, livré à lui-même, et las au fond d'entendre toujours la même tragédie et la même comédie éternellement refaites, et de plus en plus mal, s'était laissé aller au charme imprévu de ce drame alerte, jeune, et d'un intérêt si vivant. Ç'avait été un triomphe sans lutte, une fête, une joie, un bonheur public. » (Chapitre LV, « *Hernani* »).

¹³ Jean-René CHEVAILLIER et Pierre AUDIAT, *Les Nouveaux textes français, enseignement du second degré, classes de 3^e, II^e tome, XVII^e – XVIII^e – XIX^e siècles*, Paris, Hachette, 1947, p. 1228.

¹⁴ Bruno DOUCEY, *Littérature, Seconde*, Paris, Hatier, 1993, p. 256.

commentaires se centrent ainsi naïvement sur la coprésence du grotesque et du sublime (sans que ces notions soient réellement interrogées) et se contentent de mettre en avant les passages comiques et les passages tragiques – termes considérés à tort comme synonymes de grotesque et de sublime.

Si, dans les manuels, la préface de *Cromwell* et la bataille d'*Hernani* sont présentées comme le moment de victoire de l'esthétique romantique, cela va de pair avec une survalorisation de la figure de Victor Hugo, considéré comme le chef du camp opposé aux classiques. Par un cercle vicieux, la bataille d'*Hernani* sert à affirmer le rôle moteur de Hugo au sein du romantisme en présupposant ce qu'on prétend montrer : présentée comme une cause de l'événement, l'influence de Hugo est déduite *a posteriori* de l'importance qu'on lui accorde rétrospectivement. Sa prédominance dans les manuels a deux conséquences sur la manière de concevoir le drame romantique dans le discours scolaire : elle conduit à lire toutes les autres pièces romantiques à partir des principes énoncés dans la préface de *Cromwell* et elle incite aussi à minimiser l'importance des autres auteurs romantiques qui apparaissent comme de simples disciples de Hugo. Ainsi, même si certains auteurs de manuels précisent qu'*Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas constitue la première pièce romantique jouée à la Comédie-Française, ils ne la présentent pas comme la victoire de l'esthétique romantique alors même que les représentations sont un succès. Certains se justifient en disant que Hugo est le premier à écrire un drame romantique en vers : d'après eux, c'est en cela qu'il serait victorieux car il concurrencerait la tragédie classique sur son propre terrain. Cette explication est assez rare, les auteurs se contentant au mieux d'évoquer les représentations de la pièce de Dumas en 1829, sans se demander pourquoi cette date n'a pas été retenue à la place de 1830¹⁵.

Dans les manuels, les autres auteurs romantiques passent pour une armée docile rangée derrière la figure tutélaire de Hugo. Dans ce discours qui oppose farouchement romantiques et classiques, l'inscription des premiers dans le camp des jeunes

¹⁵ Pierre-Hippolyte ROBERT rappelle ainsi le succès de Dumas mais passe tout de suite après à *Hernani*. Voir *Histoire de la littérature française des origines au milieu du XIX^e siècle*, t. 2, *XVII^e-XIX^e*, Paris, Pierre Dupont Éditeur, 1895, p. 444.

amène à classer les seconds dans le camp des vieux. À partir de ce conflit générationnel que les manuels mettent en scène s'établit un glissement vers une confrontation des valeurs qui structure les présentations de la bataille d'*Hernani* du XIX^e siècle à aujourd'hui : la jeunesse correspondrait au désir de liberté et la vieillesse à l'immobilisme et au conservatisme. Ce système fait écho à une lecture très répandue de la pièce de 1830 : *Hernani* symboliserait les aspirations de la jeunesse et don Ruy Gomez l'attachement à la tradition. Cette interprétation corrompt le sens de l'œuvre dont le personnage principal est aussi conservateur que le vieillard : *Hernani*, fidèle à une idéologie féodale, veut simplement retrouver ses titres. Mais la tradition a préféré faire du bandit un héros révolté, ce qui a conduit à une lecture politique de la bataille d'*Hernani* mais aussi de la préface de *Cromwell*, souvent mal interprétée et caricaturée. Par exemple, Lagarde et Michard présentent le 25 février 1830 comme la révolution littéraire qui précéderait et annoncerait la révolution politique : ils s'appuient pour cela sur l'expression de « libéralisme en littérature » que Hugo utilise dans la préface de 1827. Le manuel établit une stricte cohérence entre le monde littéraire et les événements politiques de 1830, mais cette lecture est tributaire d'une vision *a posteriori*, « l'histoire littéraire étant bien souvent peu soucieuse de l'exactitude des dates historiques¹⁶ » comme l'explique Claude Millet. Si Hugo parle effectivement de libéralisme littéraire en le mettant en rapport avec le libéralisme politique et économique de son temps, il ne peut évoquer la révolution politique dont il n'a pas même conscience¹⁷. Les

¹⁶ Claude MILLET, avant-propos aux *Politiques antiromantiques*, éd. cit., p. 14.

¹⁷ Voir l'article de Pierre LAFORGUE, « Politique d'*Hernani*, ou libéralisme, romantisme et révolution en 1830 », *Hugo sous les feux de la rampe : relire *Hernani* et Ruy Blas*, sous la direction d'Arnaud LASTER et de Bertrand MARCHAL, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009). Pierre Laforgue rappelle d'abord que les romantiques constituent massivement, en 1830, les ennemis politiques des libéraux (pour un rappel de la haine entre Armand Carrel et Victor Hugo, voir aussi Anne UBERSFELD, *Le Roman d'*Hernani**, Paris, Comédie-Française Mercure de France, 1985). Il explique ensuite comment la légende de la bataille d'*Hernani* a opéré un glissement entre des principes esthétiques et des valeurs morales, sociales et politiques, qui a fait croire que les romantiques étaient des libéraux. Cette « illusion rétrospective » aurait servi à « projeter une interprétation révolutionnaire sur la pièce ». C'est une lecture qui perdure pendant longtemps dans l'histoire

manuels scolaires passent souvent sous silence l'enchaînement chronologique des faits, quitte à mettre sur le même plan un texte de 1827, un événement littéraire de février 1830 et les faits politiques de juillet 1830. C'est ce qui permet au manuel de *Littérature française du XIX^e siècle* de 1993 d'écrire : « La représentation d'*Hernani* cristallisa dans le domaine littéraire les aspirations révolutionnaires qui furent à l'origine des Journées de Juillet¹⁸. » La correspondance entre la bataille d'*Hernani* et la révolution de 1830 permet également de justifier la périodisation du drame romantique proposée par les manuels : en étant l'année de deux grands événements, l'un culturel et l'autre politique et social, 1830 paraît à même de constituer une borne dans la chronologie de l'histoire littéraire¹⁹. Dans certains manuels, le lien avec les événements politiques n'est pas restreint à ceux de 1830 mais s'étend jusqu'à la Révolution de 1789 : Jean Calvet parle ainsi de « 14 juillet littéraire²⁰ », tout comme Gérard Gengembre qui ajoute à cette expression celle de « prise de la Bastille théâtrale²¹ ». Le lien établi entre romantisme et révolution ne va pas de soi : comme le montre Claude Millet, le romantisme est d'abord associé à la réaction et au mouvement conservateur²². C'est seulement à partir de la Deuxième République et de sa dissolution en 1851 que le romantisme, notamment à travers les discours antiromantiques, est devenu le synonyme de révolution, au départ dans un sens péjoratif. Mais au cours du XX^e siècle, et au début du XXI^e siècle, la révolte et l'insoumission étant valorisées par certains sur le plan politique, esthétique ou idéologique, l'équivalence romantisme-révolution a trouvé un terrain fertile pour s'épanouir. Ce discours, au-delà de l'ampleur politique qu'il donne à la bataille d'*Hernani*, participe de l'idée

littéraire. Au contraire, Pierre Laforgue défend l'idée qu'*Hernani* constituerait davantage une pièce de la Restauration.

¹⁸ Arlette MICHEL, Colette BECKER, Patrick BERTHIER, Marianne BURY, Dominique MILLET, *Littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 95.

¹⁹ Cela peut donc expliquer aussi en partie pourquoi la première d'*Hernani* en 1830 a été retenue par l'histoire littéraire pour périodiser le drame romantique plutôt que la première d'*Henri III et sa cour* un an plus tôt.

²⁰ Jean CALVET, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, éd. cit., p. 606.

²¹ Gérard GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 117.

²² Claude MILLET, *op. cit.*, p. 16 et suivantes.

selon laquelle les romantiques voudraient faire table rase du passé, et seraient agressifs envers tout ce qui se rattache à la tradition.

On sait aujourd'hui que cette rivalité est davantage une construction qu'une réalité historique²³. Plutôt que de rendre la complexité du réel, les manuels caricaturent les deux camps, notamment en assignant à chacun des valeurs mais aussi des attributs précis afin de renforcer leur prétendu conflit. Ainsi, Jean-Marie Bigeard, dans son manuel à destination des classes de première paru en 2005, définit les classiques comme « des traditionalistes obstinés portant perruques » et les romantiques comme des êtres « aux cheveux longs, épris de liberté et de révolte, admirateurs et défenseurs de Hugo²⁴ ». Le conflit entre jeunes et vieux est appuyé par un imaginaire vestimentaire que l'on retrouve dans le discours scolaire pendant près d'un siècle et demi ; dans certains énoncés, l'expression « les perruques » suffit à désigner de manière métonymique les classiques.

En insistant sur la fermeté et la résolution des romantiques, les récits de la bataille d'*Hernani* se concluent tous sur leur victoire. Même les auteurs de manuels qui sont réticents face à l'esthétique romantique parlent de succès. Pour le nuancer, ils disent leur désaccord avec les principes énoncés dans la préface de *Cromwell*, qu'ils prétendent retrouver dans *Hernani*. Souvent, admettre la victoire des romantiques leur permet de renforcer l'idée selon laquelle les œuvres de Hugo, Dumas, Musset et Vigny répondraient à une esthétique terroriste et la chute des *Burgraves*, qu'ils mettent directement en lien avec la bataille d'*Hernani*, ruinerait de toute manière l'esthétique romantique qu'ils condamnent²⁵. Le 25 février 1830 ne constituerait en ce sens qu'une bataille qui permettrait la

²³ Voir par exemple Stéphane ZÉKIAN, *L'Invention des classiques, Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, CNRS éditions, 2012. L'opposition canonique faite entre les auteurs classiques, notamment Corneille, et les romantiques, est par exemple réinterrogée dans l'ouvrage dirigé par Myriam DUFOUR-MAÎTRE et Florence NAUGRETTE, *Corneille des romantiques*, Rouen, Presses de l'Université de Rouen et du Havre, 2006.

²⁴ Jean-Marie BIGEARD, *Littérature 1^{ère} Toutes séries*, Paris, Magnard, 2005, p. 184.

²⁵ Voir par exemple René DOUMIC, *Histoire de la littérature française*, [1893], Paris, édition Mellottée remaniée, 1947, p. 731 et p. 765-766.

domination romantique pendant seulement treize ans, jusqu'au « Waterloo²⁶ » de 1843.

Dans les manuels de la seconde moitié du XX^e siècle, la virulence contre le drame romantique a pratiquement disparu ou du moins s'est tue derrière une apparence d'objectivité scientifique. La subjectivité des auteurs de manuels de la fin du XIX^e siècle et de la première partie du XX^e siècle semble complètement irrecevable aujourd'hui mais cela ne veut pas dire que les préjugés qui conditionnent les discours des ouvrages scolaires ont disparu : au contraire, il est toujours question de l'opposition entre classiques et romantiques et de la bataille d'*Hernani* et de la victoire écrasante des romantiques.

RACONTER LA BATAILLE

Dans les manuels, raconter la bataille d'*Hernani* correspond rarement à un compte rendu objectif et scientifique – cela impliquerait un travail universitaire de recherche qui n'est pas la fonction première de ces ouvrages – mais bien plutôt à un récit qui reconstruit les événements selon certains présupposés et avec certains buts à atteindre, le premier étant de broser un portrait victorieux des romantiques. C'est ce que fait Hippolyte Lucas en 1843 dans son *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine* :

M. Victor Hugo appela à son aide tout ce qui était jeune, ardent, impétueux comme lui ; tout ce qui foulait aux pieds avec plaisir les formes convenues, les préjugés et les abus ; tout ce qui réclamait la liberté de l'art. On vit alors accourir, des ateliers, des conservatoires, des bibliothèques, des cours de droit ou de médecine, toute cette race vigoureuse et barbue, originale et cavalière dont nous avons déjà parlé, cette armée quelquefois un peu trop arrogante, qu'on a tant reprochée à M. Victor Hugo, comme s'il la faisait sortir d'un pandemonium²⁷.

²⁶ Expression utilisée par Camille LATREILLE dans sa thèse *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*, Paris, Hachette, 1899, p. 86.

²⁷ Hippolyte LUCAS, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine*, t. 1, Paris, Flammarion, 1843, p. 259.

Le registre épique confère un air grandiose au 25 février 1830 : les énumérations en rythme ternaire « jeune, ardent, impétueux », « les formes convenues, les préjugés et les abus » ainsi que les anaphores de « tout ce qui » donnent grandeur et importance aux combattants romantiques. De même, l'accumulation des lieux d'origine de ces soldats mime leur domination dans le tout Paris. Enfin, les deux reprises anaphoriques « cette race vigoureuse et barbue » et « cette armée » donnent l'image d'un groupe uni et déterminé.

L'image épique des combattants romantiques participe de la mythification de l'événement. C'est le récit en tant que tel qui orchestre la bataille : les recherches universitaires depuis la fin du XX^e siècle ont montré que le caractère conflictuel de la querelle d'*Hernani* avait été exagéré par la postérité. Les travaux en histoire théâtrale d'Anne Ubersfeld, Florence Naugrette, Evelyn Blewer, Myriam Roman et Agnès Spiquel²⁸ tentent de récolter des informations et des données factuelles dans les archives de la création et de la réception immédiate de la pièce pour comprendre ce qui s'est réellement passé le 25 février 1830 : il apparaît que la bataille d'*Hernani* est un mythe construit *a posteriori*, notamment par les défenseurs du romantisme, qui, dans les années 1860-1870, ont besoin de donner une origine glorieuse au mouvement

²⁸ Ces travaux d'historiennes du théâtre ont montré comment cette date, à l'instar de la prétendue chute des *Burgraves*, a été construite par l'histoire littéraire. Voir notamment Florence NAUGRETTE, « La bataille d'*Hernani*, un début et une fin », *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001 p. 137-145 ; Myriam ROMAN, « La "bataille" d'*Hernani* racontée au XIX^e siècle : pour une version romantique de la "querelle" », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ? 1. Faire événement*, sous la direction de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008, p. 125-150 ; Agnès SPIQUEL « La Légende de la bataille d'*Hernani* », *Quel scandale !* sous la direction de Marie DOLLÉ, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 13-27 ; Agnès SPIQUEL et Myriam ROMAN, « *Hernani*, récits de bataille », 2006, contribution du groupe Hugo, disponible sur le site du groupe Hugo, groupugo.div.jussieu.fr (consulté le 8 juillet 2019) ; Sylvie VIELLEDENT, « Les parodies de *Hernani* », communication au groupe Hugo, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/06-12-16RomanSpiquel.htm> (consulté le 8 juillet 2019) ; Anne UBERSFELD et Noëlle GUIBERT, *Le roman d'« Hernani »*, Paris, Comédie-Française Mercure de France, 1985 ; Evelyn BLEWER, *La campagne d'« Hernani » : édition du manuscrit du souffleur*, Paris, Eurédit, 2002.

afin de lui redonner de l'ampleur. C'est ce qu'expliquent Myriam Roman et Agnès Spiquel : « La mise en récit de la bataille va naître du besoin de fonder une histoire du romantisme, dont février 1830 serait la date de naissance ; elle s'accroît au fil du temps par le retour nostalgique de ces mêmes romantiques sur leur jeunesse flamboyante²⁹. » Ainsi, Alexandre Dumas publie ses *Mémoires* en 1863, l'année où paraît *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, et Théophile Gautier écrit *Histoire du romantisme théâtral* en 1874 : ces trois ouvrages se livrent à un récit légendaire de la bataille. Le registre épique innerve les textes qui se concentrent sur certains détails que l'histoire littéraire transmettra : les papiers à destination des romantiques où Hugo aurait écrit « Hierro ! », le gilet rouge de Théophile Gautier, les cheveux longs des romantiques, le sifflement provoqué par le premier vers de la pièce, le vieux Grandmaison qui aurait crié au scandale en entendant « Vieil as de pique » au lieu de « Vieillard stupide », et qui aurait été remis à sa place par le jeune Lassailly, disciple de Devéria³⁰. « Plus qu'historicisé, l'événement d'*Hernani* est mythifié en victoire révolutionnaire³¹ » par le recours à ces saynètes.

Bien qu'elle n'ait pas constitué une bataille aussi épique que ces récits le font croire, la première d'*Hernani* reste une date illustre dans l'imaginaire culturel : les auteurs de manuels, quelles que soient par ailleurs leurs opinions sur le romantisme théâtral, reprennent les discours de Gautier, de Dumas et de Hugo sans forcément savoir d'où proviennent ces récits. Le mythe de la bataille d'*Hernani* a atteint une autonomie qui fait que les auteurs de manuels, même s'ils ne défendent pas le drame romantique, véhiculent sa légende. Pour appuyer leurs propos, certains citent tout de même des passages entiers des textes fondateurs,

²⁹ Myriam ROMAN et Agnès SPIQUEL, « *Hernani*, récits de bataille », article cité.

³⁰ Toutes ces anecdotes sont nuancées et parfois déconstruites par les recherches en histoire théâtrale et littéraire. Par exemple, le premier vers de la pièce n'aurait pas été sifflé par le public : l'exemplaire annoté par Hugo, que Jean Gaudon a retrouvé et sur lequel il s'appuie pour tenter de reconstituer la réalité de l'événement, ne signale rien à l'enjambement des deux premiers vers (voir Jean GAUDON, *Victor Hugo et le théâtre : stratégie et dramaturgie*, [1985], nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Eurédit, 2008, p. 163-185).

³¹ Myriam ROMAN, « La "bataille" d'*Hernani* racontée au XIX^e siècle : pour une version romantique de la "querelle" » article cité, p. 132.

notamment ceux de Théophile Gautier que l'on retrouve dans six manuels dépouillés entre 1843 et aujourd'hui³² ; c'est moins le cas pour les *Mémoires* de Dumas que l'on ne trouve que dans le manuel de Gérard Gengembre à destination des études supérieures. La plupart du temps, les manuels reprennent les anecdotes présentes dans les textes de ces deux auteurs sans les citer directement. Léon Moussinac raconte ainsi la prétendue querelle autour des deux premiers vers d'*Hernani*³³, de même qu'Alain Pagès et Dominique Rincé ou encore Bruno Doucey³⁴. D'autres résument les préparatifs de la bataille ainsi que son déroulement précis : même s'ils ne citent ni Gautier ni Dumas, les anecdotes racontées sont les mêmes et le registre épique est toujours de mise. Par exemple, en 1912, dans son *Tableau de la littérature française*, Strowski consacre une page entière au 25 février 1830 en compilant tous les détails transmis par l'histoire littéraire : il commence par le carton où est inscrit « Hierro ! », mentionne les romantiques « chevelus et triomphants », décrit longuement le vêtement de Théophile Gautier, puis évoque les attaques de l'un et l'autre camps pendant la représentation pour conclure sur la victoire des romantiques³⁵.

Ces récits de la bataille d'*Hernani* s'accompagnent parfois dans les manuels d'illustrations devenues aussi célèbres dans l'histoire culturelle que les récits de Gautier et de Dumas. Le manuel de Biet, Brighelli et Rispail en 1981 ainsi que celui de

³² Voir Émile ABRY, Charles AUDIC, Paul CROUZET, *Histoire illustrée de la littérature française, Précis méthodique*, Paris, Édition Henri Didier, 3^e édition, 1916, p. 531 ; Léon MOUSSINAC, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1966, p. 271 ; Christian BIET, Jean-Paul BRIGHELLI, Jean-Luc RASPAIL, *XIX^e siècle*, Paris, Magnard, 1981 ; Bruno DOUCEY, *Littérature, Seconde*, Paris, Hatier, 1993, p. 259 ; Gérard GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 117.

³³ Léon MOUSSINAC, *op. cit.*, p. 271. Evelyn Blewer, dans *La campagne d' « Hernani »* (éd. cit.), ouvrage dans lequel elle édite le manuscrit du souffleur, a montré qu'en réalité ces vers n'avaient pas été sifflés mais que la postérité a construit cette anecdote pour rendre plus provocatrice encore la première d'*Hernani* : sifflée dès le premier vers, la pièce semble davantage subversive.

³⁴ Alain PAGÈS et Dominique RINCÉ, *Lettres, Textes, Méthodes, Histoire littéraire, Seconde*, Paris, Nathan, 1985, p. 287 ; Bruno DOUCEY, *op. cit.*, p. 259.

³⁵ Fortunat STROWSKI, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Classique Paul Delaplane, 1912, p. 125.

Bigéard en 2005³⁶ accompagnent l'extrait d'*Hernani* étudié de l'estampe de Grandville intitulée *Les Romains échevelés à la première représentation d'Hernani*³⁷. Ce qui se passe sur scène (et qui correspond clairement au dénouement de la pièce) est au dernier plan : Grandville met l'accent sur l'affrontement qui sévit dans la salle entre des hommes aux cheveux longs (les romantiques) et d'autres aux cheveux courts (les classiques). La peinture d'Albert Besnard, *La Première d'Hernani*, qui met en scène le tumulte dans la salle avant la représentation et où le veston de Gautier rougeoie, est reproduite dès le début du XX^e siècle dans le manuel de René Doumic et l'est encore à la fin du XX^e siècle dans le manuel de Bruno Doucey³⁸. Ces illustrations participent de l'imaginaire entourant le mythe de la bataille d'*Hernani* qui cristallise dans l'esprit de plusieurs générations d'élèves français. La récurrence des anecdotes et des représentations picturales, toujours les mêmes et toujours pareillement introduites dans les manuels entre le XIX^e siècle et le début du XXI^e siècle, témoigne de la prégnance de la légende de 1830 dans la manière d'envisager le drame romantique.

UN ÉVÉNEMENT MÉMORABLE

Dans les manuels scolaires, le 25 février 1830 est une des rares dates, pour ne pas dire la seule, à avoir droit à un tel traitement. Rares sont celles qui suscitent ainsi l'intérêt des auteurs d'ouvrages scolaires, et il s'agit alors d'épisodes plus étirés dans le temps, comme la querelle du *Cid*, de *L'École des femmes* ou du *Tartuffe*. Dans tous les cas, le goût des auteurs pour les récits de querelle illustre bien le *story-telling*³⁹ dont l'histoire

³⁶ Christian BIET, Jean-Paul BRIGHELLI, Jean-Luc RASPAIL, *op. cit.* ; Jean-Marie BIGEARD, *Littérature 1^{ère} Toutes séries*, Paris, Magnard, 2005, p. 185.

³⁷ Jean-Jacques GRANDVILLE, *Les Romains échevelés à la 1^{ère} représentation d'Hernani*, illustrant l'ouvrage de Louis Reybaud, *Jérôme Paturot, à la recherche d'une position sociale*, 1846, Maison de Victor Hugo, Paris Musées.

³⁸ René DOUMIC, *Histoire de la littérature française*, [1900], Paris, édition Mellottée remaniée, 1947, p. 765-766 ; Bruno DOUCEY, *op. cit.*

³⁹ Voir aussi les travaux de Christian SALMON sur cette notion, par exemple *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Éditions La découverte, 2007. Nous empruntons l'expression de *story-telling* à Florence NAUGRETTE qui s'en sert pour expliquer la manière qu'a

littéraire raffole. Cependant, bien que la bataille d'*Hernani* soit souvent mise en récit dans les manuels, elle est parfois simplement mentionnée, ces allusions devant suffire à convoquer tout l'imaginaire culturel autour de cette date. De même que l'expression « la chute des *Burgraves* » dans les manuels signifie la fin de tout le drame romantique et non pas seulement l'échec de la pièce, la mention de « la bataille d'*Hernani* » indique la victoire de tout le romantisme théâtral. Les manières de la nommer varient selon les auteurs mais ils insistent tous sur le caractère mémorable de l'événement : Lanson l'appelle « la grande journée⁴⁰ », Chassang et Senninger parlent de « bataille mémorable⁴¹ » et Aviérinos, Labouret et Prat usent du même adjectif pour évoquer « la première mémorable⁴² ».

Le titre *Hernani* est souvent évincé de ces expressions qui mettent davantage l'accent sur l'événement que sur la pièce de Hugo. De plus, le présupposé selon lequel le simple mot de « bataille » suffit pour que le lecteur comprenne de quoi il s'agit participe de la mythification de l'événement. Est mémorable ce qui est digne d'être retenu, c'est-à-dire ce qui est suffisamment important pour appartenir à un patrimoine culturel commun et ne pas avoir besoin d'explication supplémentaire pour se faire comprendre. C'est cet aspect illustre de la bataille que Gustave Lanson souligne dans son *Histoire littéraire de la France*. Il raconte toutes les anecdotes habituelles au sujet d'*Hernani* mais sans les développer tant l'événement est connu :

les acteurs nourris de classiques, défiants, hostiles, M^{lle} Mars ne consentant pas à nommer Firmin son *lion superbe et généreux* ; les défenseurs de l'art nouveau recrutés dans les écoles et les ateliers, Théophile Gautier superbe, truculent, chevelu, arborant le légendaire pourpoint rouge pour la terreur des bourgeois ; la représentation houleuse, terminée en triomphe de

l'histoire littéraire de puiser dans les techniques narratives du récit et du conte pour construire son discours.

⁴⁰ Gustave LANSON, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895, p. 955.

⁴¹ Arsène CHASSANG et Charles SENNINGER, *Les grandes dates de la littérature française*, éd. cit., p. 62.

⁴² Maryse AVIÉRINOS, Denis LABOURET, Marie-Hélène PRAT, *Français 1^{ère}*, Paris, Bordas, 2001, p. 446.

Victor Hugo et déroute des *perruques* : tous les incidents de cette journée épique sont depuis longtemps connus⁴³.

Le dernier syntagme, « depuis longtemps connus », indique combien les origines du mythe sont floues, y compris pour ceux qui participent à sa transmission et de son renforcement dans le discours scolaire. L'aspect mémorable de la bataille d'*Hernani* conduit donc à une unanimité des auteurs de manuels qui s'accordent presque tous pour transmettre le mythe entre le XIX^e et le XXI^e siècle.

POUR UNE AUTRE PÉRIODISATION DU ROMANTISME THÉÂTRAL

Peu d'auteurs de manuels nuancent l'importance de la bataille d'*Hernani*, même parmi ceux qui sont opposés au romantisme puisque le mythe de la chute des *Burgraves* leur permet de toute façon de dire que le drame romantique a eu une période d'existence relativement courte et sans conséquence. Admettre qu'*Hernani* a constitué un succès est donc une simple concession : selon eux, cette première victoire n'entraîne pas le triomphe total du romantisme. Dans son *Histoire de la littérature française*, Jacques Démogeot est un des seuls à ne pas mentionner la bataille. Cela s'explique peut-être par le jugement très négatif qu'il formule à l'encontre du drame hugolien, notamment lorsqu'il présente *Marion Delorme* et *Hernani* : « Ces deux pièces contenaient déjà presque tous les défauts qui se développèrent successivement dans les compositions dramatiques du même poète, depuis *Cromwell* jusqu'aux *Burgraves*⁴⁴. » Alors que certains auteurs de manuels, pourtant opposés au romantisme, reconnaissent la réussite d'*Hernani*, Démogeot n'accorde aucune qualité aux œuvres de Hugo ou au romantisme théâtral dont il circonscrit la production à treize années qu'il place toutes sous le signe de l'échec.

⁴³ Gustave LANSON, *op. cit.*, p. 955.

⁴⁴ Jacques DÉMOGEOT, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1862, p. 652.

Au cours du XX^e siècle, c'est le manuel *Le Romantisme* dirigé par Claude Pichois qui, dans le discours scolaire, relativise en premier la date de 1830. Max Milner, qui écrit le tome consacré aux années 1820-1843, montre, d'une part, que la tradition retient la bataille d'*Hernani* comme origine du drame romantique mais qu'en réalité le public aurait fait connaissance avec cette forme théâtrale bien avant, dès les années 1820 ; d'autre part, que le vrai ébranlement des mentalités et des sensibilités aurait eu lieu avec la révolution de 1830. D'après lui, « c'est la coïncidence approximative des deux dates qui a pu donner l'illusion qu'un épisode relativement mineur de l'histoire du théâtre ouvrait une ère nouvelle dans l'histoire de l'art et des idées en France⁴⁵. » Il conserve la métaphore guerrière en intitulant un chapitre « La bataille » mais il fait courir cette période d'essor du romantisme de 1820 à 1830 : en donnant un temps long à la victoire des romantiques, Milner montre que faire d'une seule date (le 25 février 1830) l'origine d'une esthétique nouvelle est une construction *a posteriori*, les changements culturels, souvent diffus dans la société, nécessitant un temps long qu'un seul événement ne peut résumer. Mais si Milner relativise la borne de 1830, il n'en est pas de même de la borne de 1843 qui, selon les dates de son volume, est toujours considérée comme significative.

Pourquoi, dans une thèse sur la réception des *Burgraves*, s'attarder ainsi sur la bataille d'*Hernani* ? C'est que la déconstruction de la légende dorée de 1830 doit s'accompagner de la déconstruction du mythe de la chute des *Burgraves*, et inversement. C'est en effet à la toute fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, quand la légende noire du romantisme commence à s'étioler, que l'on remarque que les bornes de 1830 et de 1843 disparaissent peu à peu des manuels. Ces travaux universitaires, afin de relativiser la périodisation usuelle du drame romantique, montrent d'abord que la première d'*Hernani* et les représentations des *Burgraves* sont restées des dates importantes car elles sont commodes pour périodiser le drame romantique et organiser l'histoire littéraire : il est plus facile de dire et d'apprendre que le drame romantique naît en 1830 et meurt en

⁴⁵ Max MILNER, *Le Romantisme, 1820-1843*, t. 1, collection dirigée par Claude PICHOS, Paris, Éditions Arthaud, 1979, p. 43.

1843, le tout sous la domination de Victor Hugo et d'après ses seuls principes, que d'essayer de montrer les tensions et l'hétérogénéité à l'œuvre dans le mouvement romantique. Florence Naugrette, dans *Le Théâtre romantique*, déconstruit l'idée selon laquelle le drame naîtrait avec *Hernani* : elle insiste sur le succès en 1829 d'*Henri III et sa cour* à la Comédie-Française, jouée dans le même théâtre que la pièce de 1830 ; elle explique ensuite que les théories romantiques ne datent pas de la préface de *Cromwell* mais sont tributaires de tout un héritage théâtral, tiré du drame bourgeois, de la découverte du Siècle d'Or espagnol, de la scène élisabéthaine, du premier romantisme allemand et même du classicisme ; enfin, elle montre comment le drame est un genre synthétique, né de la rencontre avec d'autres genres constitués bien avant lui, comme la comédie, la tragédie historique et classique, le mélodrame, les scènes historiques⁴⁶. Ce travail universitaire s'accompagne d'un réel effort pour transformer le discours scolaire : *Hernani* est mis au programme des élèves de terminale littéraire pour les années scolaires 2018-2019 et 2019-2020 et beaucoup de professeurs, ainsi que le site Éduscol, ont recommandé l'édition de Florence Naugrette chez Garnier Flammarion. Dans le dossier préparatoire à l'étude de l'œuvre, elle insiste sur la nécessité dans laquelle se trouve désormais l'institution scolaire de relativiser la date de 1830⁴⁷.

⁴⁶ Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001, p. 21. Voir aussi Michel AUTRAND, « Sur la légende du drame romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Presses universitaires de France, 2008/4, n° 108, p. 821-847 : comme l'indique le titre de l'article, Michel Autrand montre que l'histoire du drame romantique est fondée sur une légende, celle de sa naissance en février 1830. Comme Florence Naugrette, il étudie tous les traits du drame romantique présents sur les scènes françaises bien avant cette date, dès le XVII^e siècle et au cours du XVIII^e siècle. Mais le ton de Michel Autrand et de Florence Naugrette divergent en tant que le premier adopte une posture relativement antiromantique – certaines de ses remarques trahissent l'exaspération qu'il ressent face au mythe romantique, et montrent qu'il veut s'opposer à l'idée de l'originalité créatrice des romantiques – alors que la seconde déconstruit la légende romantique en donnant autant de crédit à Hugo, Dumas, Musset, Vigny, qu'aux autres auteurs chez qui elles relèvent des traits dits romantiques.

⁴⁷ Voir son dossier de présentation à *Hernani*, [1830], Paris, Garnier Flammarion, édition de Florence NAUGRETTE, 2012. On retrouve ces arguments dans les vidéos de présentation de la bataille d'*Hernani* que Florence Naugrette a réalisées pour le site <https://nrp-lycee.nathan.fr/une->

L'analyse qu'elle donne de la mythification de la bataille d'*Hernani* est complétée en parallèle par un travail sur la prétendue chute des *Burgraves* : en s'appuyant sur les travaux de Patrick Berthier et d'Olivier Bara⁴⁸, elle montre que 1843 ne constitue pas la borne de fin du romantisme théâtral de même qu'*Hernani* n'en constitue pas l'origine.

Au contraire de la périodisation étriquée du romantisme que l'on retrouve dans les manuels scolaires du XX^e siècle, Florence Naugrette montre la continuité de l'esthétique romantique tout au long du XIX^e siècle, en s'interrogeant notamment, avec Clémence Caritté, sur la représentation de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand en 1897⁴⁹. Cette pièce a longtemps posé problème à l'histoire littéraire : elle est la plupart du temps présentée comme un exemple de l'esthétique romantique alors que celle-ci est censée être terminée depuis près de cinquante ans. Les auteurs de manuels en font donc une résurgence du drame romantique, comme Félix Longaud qui ajoute que ce retour du drame « ne correspond plus guère au goût du public⁵⁰ », ce qui lui permet d'affaiblir à nouveau l'esthétique romantique : elle survivrait mais serait en décalage et ne produirait en aucun cas des œuvres importantes. De même, Gérard Gengembre, en 1999, présente *Cyrano* comme une résurgence du « flamboiement romantique » mais il fait de *Chantecler* un échec manifeste, ce qui selon lui « signe la mort définitive du drame romantique⁵¹. » Même si Gengembre, d'une

etude-dhernani-redigee-par-florence-naugrette/ (consulté le 4 novembre 2019). Voir aussi le lien vers cette conférence de Florence Naugrette à la Bibliothèque Nationale de France en février 2019 : https://www.canal-u.tv/video/eduscol/la_formation_pedagogique_sur_hernani_de_hugo_et_sa_bataille.49079 (consulté le 27 mai 2021).

⁴⁸ Voir Patrick BERTHIER, « L'«échec» des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270 ; Olivier BARA, « Le triomphe de la Lucrèce de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?* sous la direction de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne. 2008, p. 151-167.

⁴⁹ Clémence CARITTÉ et Florence NAUGRETTE, « *Cyrano de Bergerac*, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2018/4, n° 118, p. 835-844.

⁵⁰ Félix LONGAUD, *Auteurs*, 3^e, Paris, Nathan, 1963, p. 228.

⁵¹ Gérard GENGEMBRE, *op. cit.*, p. 125.

certaine manière, accorde au drame romantique une influence même minime après 1843, il n'en reste pas moins qu'il donne une date précise de fin, obéissant ainsi à cette manie de découper, périodiser et séparer qui caractérise l'histoire littéraire. En même temps, peut-on faire autrement ? Une périodisation « critique » est peut-être le mieux : elle garde son opérativité tout en étant lucide quant à ses constructions. Comme le montrent Florence Naugrette et Clémence Caritté, la pièce de Rostand est définie comme une « résurgence » principalement à cause du mythe de la chute des *Burgraves* qui tend à masquer toute la production romantique entre 1843 et la fin du XIX^e siècle alors que l'esthétique romantique perdure sur les scènes françaises. C'est ce qu'explique Sylviane Robardey-Eppstein dans son article sur « La survivance du drame romantique⁵² » : le romantisme théâtral perdure sous le Second Empire avec la reprise des pièces des années 1830, les pièces de Dumas et de Musset qui continuent à être jouées, les drames romantiques écrits par Paul Meurice, Dumas fils, Victor Séjour, Paul Féval, Victorien Sardou, et des formes théâtrales considérées comme secondaires, à l'instar de la féerie et du mélodrame, et donc éclipsées par l'histoire littéraire. Avec la bataille d'*Hernani* et la prétendue chute des *Burgraves*, Hugo et le drame romantique sont devenus la référence pour renvoyer à un théâtre romantique authentique : toutes les formes qui ne correspondaient pas parfaitement au modèle du théâtre hugolien et du drame romantique ont été mises de côté, ce qui explique qu'on ait cru facilement à la fin du théâtre romantique et qu'il ait fallu inventer l'idée de résurgence pour justifier la présence de *Cyrano de Bergerac* à la fin du siècle.

Avec ces recherches en histoire théâtrale, la périodisation du romantisme selon les bornes 1830-1843 apparaît comme caduque et irrecevable. Il n'en reste pas moins qu'elle a entraîné des conséquences durables sur la manière de lire le théâtre du XIX^e siècle. D'un côté, cette périodisation a minimisé la place du romantisme sur les scènes françaises ; de l'autre, elle a donné une trop grande place au drame romantique et au théâtre hugolien, négligeant toutes les formes théâtrales qui participent de

⁵² Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN, « La survivance du drame romantique », *Les Spectacles sous le Second Empire* sous la direction de Jean-Claude YON, Paris, Armand Collin, 2010, p. 149-158.

l'esthétique romantique avant 1830 et après 1843. Scènes historiques, drames bourgeois, féeries, mélodrames, vaudevilles, pantomimes acquièrent difficilement une place dans le discours des manuels scolaires car ils sont considérés comme des genres mineurs et non littéraires : la prédominance de la figure de Hugo a imposé un texto-centrisme dans la manière de considérer le théâtre romantique, que l'on définit principalement comme un drame en vers, dans lequel le grotesque et le sublime s'affrontent et où un héros se bat face à la mélancolie⁵³.

Même si aujourd'hui les recherches universitaires ont montré la nécessité de prendre en compte ces genres dramatiques, peu de manuels leur laissent une place. Seul l'ouvrage dirigé par Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette, *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, paru en 2008, fait un sort aux genres autres que le drame romantique tout en s'appuyant explicitement sur la déconstruction de la périodisation traditionnelle 1830-1843. La deuxième partie est consacrée aux années 1848-1901 et commence par une sous-partie intitulée « Longévité du romantisme et du mélodrame ». En montrant l'arbitraire de la périodisation traditionnelle à partir de la date de 1843, les auteurs précisent que si le romantisme semble en perte de vitesse après 1848, c'est qu'il n'est plus une école d'avant-garde, la plupart de ses idéaux étant désormais acceptés par l'opinion commune et les auteurs ayant su s'adapter aux exigences de la censure et aux sujets d'actualité : « La postérité du romantisme se mesure aussi à l'acceptation finalement rapide, par le goût dominant, d'un certain nombre de préceptes qui choquaient encore en 1830, mais qui ont été assez vite assimilés⁵⁴. »

Ce manuel, qui pense l'hétérogénéité et la complexité de l'histoire théâtrale du XIX^e siècle, est destiné au premier cycle des études supérieures. En revanche, parmi les manuels à destination du secondaire, aucun à notre connaissance ne consacre de réels développements aux formes autres que le drame romantique. Ce choix s'explique en partie par le manque de temps à disposition des enseignants de lycée mais aussi par la manière qu'ont les

⁵³ Voir Clémence CARITTÉ et Florence NAUGRETTE, article cité.

⁵⁴ Hélène LAPLACE-CLAVERIE, Sylvain LEDDA, Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre français du XIX^e siècle : Histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Anthologie de L'avant-scène théâtre, 2008, p. 277.

programmes d'envisager principalement la littérature autour du texte littéraire : le mélodrame, le vaudeville, la féerie ou encore la pantomime, à cause de leur aspect spectaculaire et de l'importance accordée à la mise en scène, passent pour être moins intéressants littérairement. De plus, si les manuels du début du XXI^e siècle ne donnent presque plus 1843 pour borne, il n'en est pas de même de la date de 1830 et de la bataille d'*Hernani*, souvent présentée encore comme l'origine du drame romantique, et ce malgré le travail de vulgarisation de la recherche⁵⁵. Cette résistance s'explique par les contraintes de l'enseignement : il est plus facile et plus commode d'apprendre à partir de bornes précises et datées. Remettre en cause la périodisation du drame romantique revient donc à s'interroger plus généralement sur la conception de l'histoire littéraire, et sur son enseignement, qui ne semble pas se défaire facilement des concepts de découpages chronologiques, de dates et de mouvements.

« FAUT-IL VRAIMENT DÉCOUPER LA LITTÉRATURE EN MOUVEMENTS ?⁵⁶ »

De nombreux travaux portant sur la littérature du XIX^e siècle remettent en cause ces catégories de l'histoire littéraire en montrant que le découpage de ce siècle entre classicisme, romantisme, réalisme, naturalisme et symbolisme est caduc : alors que la tradition tend à circonscrire ces mouvements à des périodes précises et déterminées, à les opposer et à les faire s'affronter, ces études mettent au jour les influences communes à ces esthétiques et relativisent les dates qui servent à les délimiter. La conception éristique de la littérature qui conduit à penser

⁵⁵ Nous prenons également appui sur notre propre expérience : nous avons dispensé une formation à destination des enseignants de Terminale L de l'académie de Nancy en novembre 2018 autour de l'événement que représente la bataille d'*Hernani*. Nombre de professeurs nous ont confié insister dans leurs cours sur la naissance du drame romantique en 1830 pour faciliter l'apprentissage des élèves.

⁵⁶ Notre titre s'inspire de l'ouvrage de Jacques LE GOFF, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, La Librairie du XXI^e siècle, 2014.

qu'un mouvement littéraire chasse l'autre avant qu'un nouveau, à son tour, ne rivalise avec lui, ne permet pas de rendre la complexité du réel : dans cette vision, chaque période semble avoir sa réalité à part et ne pas interagir avec les autres. Ainsi, on classe traditionnellement Balzac dans l'école réaliste, qui est censée succéder au romantisme, c'est-à-dire à Vigny, Hugo, Dumas et Musset ; en réalité, les cinq auteurs se connaissent et échangent, mais ces relations sont passées sous silence par le schéma simplificateur de l'histoire littéraire dont le discours fait croire à l'homogénéité de chaque période et à l'hétérogénéité de toutes les périodes entre elles. Chacune pourrait être définie par un grand principe, lui-même irréconciliable avec le principe unificateur d'une autre période. Ce fonctionnement de l'histoire littéraire se rapproche de la définition que Foucault donne de « l'histoire globale » dans *L'Archéologie du savoir* et qu'il oppose à « l'histoire générale⁵⁷ » : la première suppose que l'histoire peut être articulée en grandes unités ayant chacune leur principe de cohésion alors que la seconde essaie de voir dans quels ensembles distincts certains éléments peuvent figurer simultanément. Dans l'histoire globale, les influences diverses entre les grandes unités – ici les grandes périodes de l'histoire littéraire – sont effacées au profit d'une clôture de chaque unité sur elle-même : « Une description globale resserre tous les phénomènes autour d'un centre unique – principe, signification, esprit, vision du monde, forme d'ensemble ; une histoire générale déploierait au contraire l'espace d'une dispersion⁵⁸. » L'histoire générale permettrait donc, d'une part, de penser l'hétérogénéité à l'œuvre dans chaque période, et, d'autre part, de décroquer les mouvements esthétiques pour dégager l'homogénéité qui les lie les uns aux autres. Par exemple, alors que le romantisme théâtral est réduit dans l'histoire littéraire à la formule du drame hugolien – pris comme principe unificateur de la période 1830-1843 – l'historien du théâtre doit au contraire dégager l'hétérogénéité du romantisme en mettant au jour toutes les formes qui participent de cette esthétique théâtrale, comme le fait Sylviane Robardey-Eppstein⁵⁹. De plus, l'historien de la

⁵⁷ Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, voir p. 19 et suivantes.

⁵⁸ *Id.*, p. 20.

⁵⁹ Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN, article cité.

littérature doit révéler les influences communes à deux mouvements que l'on présente habituellement comme opposés et irréductibles l'un à l'autre, afin de dévoiler l'homogénéité entre les prétendus courants littéraires et relativiser ainsi les bornes de délimitation de chaque période.

C'est ce que fait Philippe Dufour dans l'introduction à son ouvrage *Le Réalisme* : d'après lui, le mot « réalisme » est appliqué à l'origine au drame et au roman historique, c'est-à-dire à un certain « versant du romantisme » et « pas encore au roman balzacien et stendhalien⁶⁰ ». Il s'appuie sur différents articles de presse des années 1820-1830, notamment de Gustave Planche ou d'Hippolyte Fortoul, où le mot « réalisme » est appliqué à des œuvres de Hugo aussi bien qu'à celles de Balzac : par ce terme, les critiques leur reprochent la manie qu'ils auraient de se concentrer sur le détail pittoresque au détriment des vérités intérieures. C'est seulement à partir des années 1840 que le terme est utilisé contre le romantisme, lorsque se met en place l'opposition entre, d'un côté, réalisme, matérialisme, positivisme et, de l'autre, romantisme, idéalisme, fantaisie, imagination. D'après Philippe Dufour, certains auteurs classés traditionnellement dans le réalisme par l'histoire littéraire, comme Gustave Flaubert, ont refusé d'être assignés à ce terme. Le suffixe en *-isme* joue le rôle de bannière et participe d'une vision de l'histoire littéraire où s'opposeraient des mouvements qui pourtant se complètent et partagent des origines communes :

Réalisme devient l'antonyme de *romantisme* dont il avait été pour partie un doublet à l'origine, on l'a vu. Mais par un retour d'Histoire, le romantisme apparaît alors comme une littérature conventionnelle, le nouvel académisme. Musset est devenu le poète du Bourgeois. Les *-isme* se redistribuent. Fondamentalement liées, leurs histoires se séparent. Du romantisme, le réalisme avait tiré sa possibilité même : ainsi quand en 1827, Hugo, dans la préface de *Cromwell*, avait remis en cause l'universalité du beau et revendiqué une place pour le laid, élargissant le champ de représentation en art ; ou encore quand Stendhal dans son *Racine et Shakespeare* (1823 et 1825), ignorant le mot *réalisme*, se rangeait derrière la bannière

⁶⁰ Philippe DUFOUR, *Le Réalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 4-5.

romantique pour imposer une littérature actuelle, en prise sur l'Histoire contemporaine. Les deux mots s'opposent en surface mais il ne faut pas oublier que l'un tient profondément à l'autre⁶¹.

Philippe Dufour dévoile l'homogénéité et le *continuum* qui existent entre le romantisme et le réalisme. Cette déconstruction passe par le refus du côté unificateur du *-isme*, qui est tout au plus une catégorie du langage, souvent créée *a posteriori* de l'objet qu'elle prétend expliquer, et conduisant à simplifier, caricaturer et schématiser la réalité de l'histoire littéraire :

Toute œuvre est mouvement, nullement figée et réductible à une formule. C'est pourquoi on ne trouvera pas ici une histoire littéraire au sens traditionnel du terme, avec ses découpages chronologiques, sa détermination d'un apogée et d'un déclin. Le réalisme n'est pas un mouvement qui naît avec Balzac, se poursuit avec Flaubert et connaît sa version hyperbolisée avec le naturalisme. De tels schémas ne sont que des réorganisations rétrospectives qui méconnaissent l'ambiguïté de l'écriture et reposent sur des présupposés ou des jugements de valeur⁶².

Alors que le réalisme est souvent présenté comme une réaction au romantisme dans les manuels de littérature, Philippe Dufour refuse ces deux catégories de l'histoire littéraire pour préférer la complexité à l'œuvre dans le réel, et dans l'écriture littéraire.

La continuité entre romantisme et réalisme est étudiée également par Claude Millet dans son ouvrage *Le Romantisme*. Elle ne se contente pas de rapprocher les deux mouvements en montrant que tel auteur prétendument romantique a vécu en même temps qu'un auteur dit réaliste ; elle interroge plutôt le rapport au monde que ces courants développent, et les intègre tous deux dans un système de pensée tributaire de l'ébranlement vécu par la société postrévolutionnaire, où l'individu est sans cesse interrogé dans son rapport à la communauté : « Le roman réaliste n'est pas un phénomène concurrent du romantisme, mais une de ses composantes essentielles, en particulier dans l'investigation des rapports tendus et contradictoires qui opposent, plus qu'ils ne

⁶¹ *Id.*, p. 5.

⁶² *Id.*, p. 9-10.

les unissent, individus et société⁶³. » Contre l'idée que le roman réaliste naît au XIX^e, Claude Millet montre qu'il est lui-même un héritier des formes romanesques du XVIII^e siècle, notamment le roman d'analyse et le récit picaresque. Même si son étude porte ici sur le roman et non sur le théâtre, la continuité qu'elle établit entre romans du XVIII^e siècle, romantisme et réalisme romanesques du XIX^e est une preuve de plus que l'histoire littéraire découpe le réel selon des périodes accommodantes mais non fondées en réalité (il s'est bien passé quelque chose en 1830 – la borne choisie n'est pas si arbitraire que cela – mais faire de cette date une borne a eu des conséquences fâcheuses). Claude Millet, de même que Philippe Dufour, fait ainsi reposer l'introduction de son ouvrage sur le doute que tout historien de la littérature doit émettre au sujet des courants, mouvements et périodes, ce qui la conduit à réfuter explicitement le mythe de la chute des *Burgraves* : « Le romantisme ne s'achève pas en 1843 ». Contrairement à la périodisation très courte 1830-1843, Claude Millet insiste sur la « longue durée » du romantisme, qui va à l'encontre de la conception traditionnelle de l'histoire littéraire qui refuse de reconnaître « l'hétérogénéité du présent » au profit de l'idée qu'« un clou chasse l'autre », rendant indissociables les mouvements entre eux⁶⁴. De même qu'elle refuse l'opposition entre romantisme et réalisme, elle ne met pas en contradiction romantisme et classicisme ou réalisme et classicisme :

Le romantisme, contrairement à ce que laissent entendre encore aujourd'hui la plupart de ses mises en récit, ne s'arrête pas avec le premier XIX^e siècle, d'abord parce que des romantiques continuent à vivre et à écrire, et, ce faisant, à participer à son déploiement. Ainsi, la fin du romantisme militant dès les années 1840 ne signifie pas la fin du romantisme, pas plus au reste qu'il ne signe la fin du classicisme, son mauvais objet avec lequel il forme un couple indissociable, s'étant constitué et l'ayant pour une part constitué en luttant contre lui⁶⁵.

Au lieu de construire une opposition irréductible entre classicisme, romantisme et réalisme qui conduirait à circonscrire

⁶³ Claude MILLET, *Le Romantisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 102.

⁶⁴ *Id.*, p. 18-19.

⁶⁵ *Id.*, p. 17-18.

le romantisme à un temps très court, Claude Millet étudie le romantisme dans le temps long du XIX^e, sans oublier ni les premières années du siècle, ni les dernières décennies.

Une autre opposition structure l'histoire littéraire : celle entre les romantiques et les Parnassiens. Dans beaucoup de manuels, le Parnasse littéraire, qui se concentrerait sur l'art pour l'art et sur le culte du beau, est présenté comme une réaction au romantisme. Au contraire, la thèse de Jean-Marc Hovasse montre comment Hugo et les auteurs du Parnasse interagissent et s'influencent mutuellement⁶⁶. De même, dans son étude sur *Le Théâtre en liberté*, Stéphane Desvignes nuance cette rivalité en dégagant les lignes communes, notamment au théâtre, entre Hugo et certains auteurs classés dans le Parnasse par la tradition scolaire et culturelle, comme Banville. D'après Stéphane Desvignes, les Parnassiens louent *La Légende des siècles* et c'est cette admiration qui les conduit à relire *Les Burgraves* et à ériger la pièce en modèle dramatique, en vertu principalement de son aspect épique :

Parmi les pièces de Hugo d'avant l'exil, c'étaient les *Burgraves* qui se rapprochaient le plus de *La Légende des siècles*, en raison de leur sujet légendaire (le retour de Frédéric Barberousse), de leur cadre, de leurs personnages hors normes, de l'affrontement qui s'y déroule entre la fatalité et la providence et de la tonalité de la préface⁶⁷.

C'est cette possibilité théâtrale nouvelle que les Parnassiens appellent de leurs vœux sur la scène française. Banville brandit notamment les drames de Hugo contre le théâtre de Scribe qu'il méprise et contre les règles du bon sens qu'il juge étriquées : il souhaite au contraire que les scènes françaises s'ouvrent à la poésie, au mélange des tonalités et à la grandeur. Dans *La Comédie-Française racontée par un témoin de ses fautes*, « il convoque contre le bon sens non seulement *Hernani* mais aussi et surtout *Les Burgraves*, incarnation la plus nette de cette

⁶⁶ Jean-Marc HOVASSE, *Victor Hugo et le Parnasse*, thèse sous la direction de Guy ROSA, soutenue en 1999, Université Paris VII. Pour Banville, voir p. 17 et suivantes.

⁶⁷ Stéphane DESVIGNES, *Le Théâtre en liberté, Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, Paris, Classiques Garnier, Paris, 2018, p. 591.

conception de la poésie qui tend au vrai sans craindre le lyrisme et les "excès"⁶⁸. » Dans cet ouvrage, Banville fustige la Comédie-Française sous le prétexte qu'elle boycotterait les œuvres romantiques en rechignant à les jouer. Sa critique prend la forme d'une préface dans laquelle le locuteur présente au public le lieu où il se trouve, le Théâtre-Français. Cette adresse au lecteur reprend le schéma de la scène 7 de la première partie des *Burgraves*, celle où Job explique au mendiant qui vient d'entrer où il se trouve :

*Les Burgraves, première partie scène 7*⁶⁹

Vous a-t-on raconté que cet homme sans lois,
 Tout chargé d'attentats, tout éclatant d'exploits,
 Par la diète à Francfort, par le concile à Pise,
 Mis hors du saint-empire et de la sainte église,
 Isolé, foudroyé, réprouvé, mais resté
 Debout dans sa montagne et dans sa volonté
 Poursuit, provoque et bat, sans relâche et sans
 trêve,
 Le comte palatin, l'archevêque de Trêve,
 Et, depuis soixante ans, repousse d'un pied sûr
 L'échelle de l'empire appliquée à son mur ?

*La Comédie-Française racontée par un témoin de
 ses fautes, préface*⁷⁰

Vous-a-t-on raconté que ce lieu dégarni,
 Déchu de sa splendeur et, depuis *Hernani*,
 Rangé sans peine avec ses déités caduques
 Parmi les magasins surannés de perruques,
 Moqué, vilipendé, berné, mais incrusté
 Dans son impénitence et dans sa vétusté,
 Poursuit, provoque et bat, acharné dans son crime
 Les neveux de Ronsard, les amants de la Rime,
 Et, depuis quarante ans, repousse d'un pied mûr
 L'échelle romantique appliquée à son mur ?

⁶⁸ *Id.*, p. 272.

⁶⁹ Victor HUGO, *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, p. 196.

⁷⁰ Théodore de BANVILLE, *La Comédie-Française racontée par un témoin de ses fautes*, Paris, Edmond Albert, 1863, p. 5.

La reprise d'une scène des *Burgraves* par Banville en 1863, soit vingt ans après la prétendue chute de la pièce et du théâtre romantique, témoigne de l'influence toujours présente du drame romantique.

D'autres auteurs, comme Villiers de l'Isle-Adam, citent la pièce et estiment qu'elle n'est pas un échec littéraire : elle aurait été rejetée par certains au nom de principes esthétiques qui dissimulent en réalité des valeurs morales. Dans la préface à *La Révolte*, le dramaturge explique que *Les Burgraves* auraient été mis en échec par des critiques, qu'il appelle « les sympathiques apôtres du Sens Commun », alors que la pièce est pour lui une « œuvre grandiose⁷¹ » qu'il prend comme modèle d'inspiration. Stéphane Desvignes établit par exemple un lien entre Élisabeth, qui incarne la Révolte, et Guanhumara, qui est la personnification de la Fatalité : cette conception des personnages comme des symboles rapproche l'esthétique dramatique des deux auteurs. Villiers s'abrite derrière le souvenir des *Burgraves* pour expliquer le mauvais accueil réservé à sa pièce en 1870 : en se comparant à Hugo, il s'inscrit dans la lignée des persécutés de la littérature française. Si son œuvre n'a pas été bien reçue, c'est que, comme *Les Burgraves*, elle aurait été victime de « certains hommes publics⁷² ». Vingt ans seulement après la prétendue chute de la pièce, on voit donc que des auteurs dénoncent déjà les manigances qui ont construit sa mauvaise réputation et se revendiquent d'une esthétique héritée de la dramaturgie hugolienne : l'affirmation selon laquelle le romantisme théâtral n'a plus de résonance après 1843 ne tient donc plus. Cependant, malgré l'influence manifeste du romantisme dans l'œuvre de Villiers, Florence Naugrette montre, dans son article sur « Villiers et le drame romantique », que l'histoire littéraire a classé cet auteur parmi les précurseurs du mouvement symboliste que l'on présente traditionnellement comme l'ennemi du romantisme⁷³. En montrant les limites de cette assignation, Florence Naugrette étudie les multiples traces de l'influence du romantisme dans le

⁷¹ Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste VILLIERS de L'ISLE-ADAM, *La Révolte*, [1870] éd. Le Passeur, 1989, p. 14-15.

⁷² *Ibid.*

⁷³ C'est de cette idée que part Bertrand VIBERT dans son article « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du XIX^e siècle », « Écritures secondes », *Romantisme*, 1998, n°99, p. 71-87.

théâtre de Villiers, mais aussi dans les autres œuvres du symbolisme théâtral, notamment les pièces de Claudel (elle rapproche par exemple *Tête d'or* et *Les Burgraves*)⁷⁴. Au-delà du lien qu'il établit entre le symbolisme et le romantisme, ce travail a deux conséquences sur la compréhension de l'histoire littéraire du XIX^e siècle : il témoigne une fois de plus que le 7 mars 1843 ne signe pas l'arrêt de mort du romantisme théâtral et, en nuancant les définitions réductrices formulées pour chaque courant esthétique et en montrant leur continuité et leur complémentarité, il bouleverse la périodisation traditionnelle du théâtre du XIX^e siècle :

Les traits romantiques du drame de Villiers invitent [...] aussi à envisager avec mesure la « rupture » trop radicale que l'histoire du théâtre a pris l'habitude d'instaurer entre, d'un côté, un théâtre romantique réputé littéraire, réaliste et aristotélicien, dont le spectacle, conformément au reproche que Wagner faisait aux opéras de Meyerbeer, relèverait de l'« effet sans cause », et de l'autre un théâtre symboliste réputé visuel, épuré, sans référence et sans intrigue, d'avance « post-dramatique », racontant le « drame-de-la-vie » et non plus le « drame-dans-la-vie »⁷⁵.

Toutes ces recherches en histoire de la littérature, qu'elles portent sur le théâtre, sur la poésie, sur le roman, sur un auteur en particulier ou sur une esthétique précise, cherchent donc à nuancer, relativiser et assouplir les grandes périodisations transmises par l'histoire littéraire. Celui qui veut écrire l'histoire théâtrale du XIX^e siècle doit prendre acte de ces travaux et de ce qu'ils nous disent sur la conception même de l'histoire littéraire : en montrant les influences diverses qui traversent le classicisme, le romantisme, le réalisme et le symbolisme, ils remettent en

⁷⁴ En effet, des répliques comme, « Sa barbe, d'or jadis, de neige maintenant, / Faisait trois fois le tour de la table de pierre » (Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 167), apparentent *Les Burgraves* à l'esthétique symboliste, de même que les personnages conçus par Hugo comme des allégories ou des personnifications. Sur ce point, voir le chapitre IV de notre 2^e partie, p. 427.

⁷⁵ Florence NAUGRETTE, « Villiers et le drame romantique », *Littératures* [En ligne], 71 | 2014, mis en ligne le 24 avril 2015, disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/litteratures/324> (consulté le 24 octobre 2019).

cause la vision éristique de l'histoire littéraire qui définit chaque mouvement par son lien de rivalité avec le mouvement antérieur mais aussi ultérieur. Ils témoignent aussi de la nécessité de penser l'hétérogénéité à l'œuvre dans une même esthétique tout en envisageant l'homogénéité qui lie un courant à un autre. La déconstruction du mythe de la chute des *Burgraves*, qui ne passe pas uniquement par des travaux portant spécifiquement sur la pièce de Hugo, met donc en avant des enjeux plus importants que la simple compréhension circonstanciée de l'événement du 7 mars 1843 : elle conduit à interroger la fabrique de l'histoire littéraire et sa théorie.

DE L'UTILITÉ DE LA PÉRIODISATION

Les travaux universitaires dont nous avons parlé plus haut datent tous du début du XXI^e siècle et héritent du renouveau des études d'historiographie et d'histoire littéraire de la deuxième moitié du XX^e siècle. Dans les années 1970, l'écriture de l'histoire est interrogée par des chercheurs comme Pierre Nora, qui signe un article intitulé « Le retour de l'événement⁷⁶ » : l'école positiviste a fait de l'historien « le grand ordonnateur de l'événement », celui qui ramène la discontinuité d'événements uniques à la chaîne d'une causalité continue ; mais Pierre Nora montre que l'événement, qu'il soit historique ou littéraire, est « produit⁷⁷ » par le discours des médias – c'est le cas de la campagne journalistique contre *Les Burgraves* en mars 1843 qui fabrique l'événement de la chute de la pièce. Avec ces recherches en historiographie, l'événement n'est plus défini comme un fait apparaissant *ex nihilo* dans l'ordre de la réalité, ni comme un fait appartenant à une chaîne de causalité, mais comme une construction médiatique et discursive. C'est de cette conception de l'événement que partent les travaux sur la bataille d'*Hernani* dans les années 1990 ainsi que les recherches d'Olivier Bara et de

⁷⁶ Pierre NORA, « Le retour de l'événement », *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, sous la direction de Jacques LE GOFF et de Pierre NORA, t. 1, Paris, Gallimard, 1974. p. 210-227.

⁷⁷ *Id.*, p. 212.

Patrick Berthier sur *Les Burgraves*. De plus, la seconde moitié du XX^e siècle voit le développement de l'histoire culturelle : les chercheurs, délaissant l'histoire des grands hommes et des événements politiques majeurs, s'intéressent désormais à l'évolution des mentalités, des mœurs et des arts. Ce travail sur l'histoire culturelle participe du renouveau des études d'histoire théâtrale à la fin du XX^e siècle : pour comprendre la construction du mythe de la chute des *Burgraves*, il faut envisager l'histoire des journaux et des médias, l'histoire de la vie théâtrale et artistique du Paris du XIX^e siècle, ainsi que l'histoire des représentations. Toutes ces approches historiques révèlent le caractère diffus de l'histoire culturelle qui n'est plus forcément pensée en terme d'événement : par exemple, la représentation des *Burgraves* le 7 mars 1843 est un fait, mais peut-être pas un événement aussi important que ce que l'histoire littéraire enseigne.

Le renouveau des études d'histoire théâtrale à la fin du XX^e siècle est aussi tributaire de certains changements en théorie de la littérature, et plus particulièrement de la réception : au lendemain du structuralisme, on essaie de penser l'inscription des œuvres littéraires dans un contexte de création et de réception. Hans Robert Jauss publie *Pour une esthétique de la réception* en 1978 : en refusant de réduire le fait littéraire à une esthétique de la production, comme l'a fait le formalisme, ou de la représentation, comme le marxisme, Jauss appelle à la prise en compte du public dans la constitution du fait littéraire. C'est le récepteur qui déterminerait la place de l'œuvre dans l'histoire littéraire :

C'est leur intervention [aux lecteurs] qui fait entrer l'œuvre dans la continuité mouvante de l'expérience littéraire, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la réception passive à la réception active, de la simple lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle⁷⁸.

⁷⁸ Hans ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, [1978], Gallimard, Paris, 1990, p. 49.

Cette approche refuse de refermer le fait littéraire sur lui-même et l'ouvre au contraire aux contingences sociales, politiques et économiques qui déterminent sa place dans le champ littéraire. Ce renouvellement théorique s'accompagne à la fin du siècle du développement de la sociologie de la littérature qui tente de comprendre les phénomènes sociaux déterminant le devenir d'une œuvre. La démarche sociologique est centrale quelques années plus tard dans la déconstruction du mythe de la chute des *Burgraves* : en montrant les tensions qui animent les partisans du romantisme et du néoclassicisme, Olivier Bara met au jour la médiatisation qui a conduit à la légende du 7 mars.

Outre l'infléchissement de l'historiographie, le développement de l'histoire culturelle, de la théorie de la réception et de la sociologie de la littérature, la déconstruction du mythe de la chute des *Burgraves* prend place dans un moment de retour de l'histoire littéraire. Alors qu'elle avait été négligée par une partie de la théorie littéraire au cours du XX^e siècle – notamment à cause de son aspect moralisateur et des enjeux politiques qu'elle soulevait – des chercheurs tentent d'y revenir à la toute fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle en proposant une approche renouvelée de la discipline. *La Revue d'histoire littéraire de la France* publie deux numéros successifs consacrés à l'écriture de l'histoire littéraire, l'un en 2002, sur « La périodisation en histoire littéraire⁷⁹ », et l'autre en 2003, intitulé « Multiple histoire littéraire⁸⁰ ». Les articles de ces deux numéros déploient un vocabulaire directement hérité des pensées de l'historiographie et de l'histoire littéraire de la fin du XX^e siècle et offrent des portes d'entrée théoriques cruciales pour la déconstruction du mythe de la chute des *Burgraves*. Isabelle Tournier, dans la lignée de Pierre Nora, appelle à une pensée de l'événement littéraire qui permettrait de relativiser les dates à l'origine de la périodisation arbitraire de la littérature : « La construction de l'événement s'opère à travers une traversée des discours tenus qui, avec leurs présupposés, mobilisent et

⁷⁹ « La périodisation en histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002/5, vol. 102, Paris, Presses universitaires de France.

⁸⁰ « Multiple histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3, vol. 103, Paris, Presses universitaires de France.

modulent des argumentaires de valeur⁸¹. » C'est par cette approche théorique que l'on peut comprendre la fabrique de l'événement du 7 mars 1843 : la chute des *Burgraves* ne constitue un échec que dans le discours des critiques opposés au drame.

S'appuyant sur les renouvellements de l'historiographie qui mettent au jour les mécanismes narratifs de l'écriture de l'histoire, Luc Fraisse montre quant à lui les limites du concept de périodisation, lié étroitement à celui de *story-telling* : « Périodiser une littérature serait pour finir le moyen par lequel l'histoire littéraire transforme sa propre approche en fiction bien construite : nous ne périodisons une littérature que parce que son passé ne nous intéresserait qu'en tant que nous sommes en train de l'organiser⁸². »

Face à cette impasse, Pierre Laforgue et Philippe Régnier en appellent à l'émergence d'une approche globale et sociologique de l'histoire littéraire afin de comprendre la constitution du canon scolaire et universitaire : « Expliquer des textes, c'est aussi expliquer pourquoi on les explique, ceux-là, et admettre qu'on pourrait en expliquer d'autres, jusqu'à le faire aussi pour de bon⁸³. » La constitution de l'histoire littéraire dissimule des jugements de valeur et des critères idéologiques dont les chercheurs doivent être conscients ; c'est en effet ce que Florence Naugrette tente de montrer en étudiant la place minimale laissée au drame romantique dans les manuels scolaires de la III^e République. Le mythe de la chute des *Burgraves* devient, dans les manuels, un prétexte pour expliquer l'indifférence à l'égard du romantisme théâtral : cette position est renforcée par une vision idéologique de la littérature dans laquelle les romantiques n'auraient pas de rôle à jouer.

Toutes ces approches théoriques émettent des soupçons sur la fabrique de l'histoire littéraire et notamment sur les

⁸¹ Isabelle TOURNIER, « Événement historique, événement littéraire : qu'est-ce qui fait date en littérature ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002/5, vol. 102, p. 752.

⁸² Luc FRAISSE, « Un théoricien en Sorbonne de la périodisation littéraire : Saint-René de Taillandier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002/5, vol. 102, p. 788.

⁸³ Philippe RÉGNIER, « Littérature, idéologies et idéologie de la littérature : un combat toujours actuel », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3, vol. 103, p. 566.

concepts de périodisation, de mouvement, d'événement, de dates et de bornes. Les recherches du début du XXI^e siècle appellent à un renouveau théorique : l'histoire littéraire devrait être consciente d'elle-même et de sa fabrique. Si la périodisation est commode, et peut-être nécessaire pour l'enseignement de la littérature, elle ne doit pas se faire selon des principes idéologiques passant sous silence la complexité du réel. Il ne s'agit pas d'arrêter de périodiser – on sait combien les repères chronologiques facilitent l'appréhension de la littérature chez les élèves – mais plutôt d'arrêter de relayer certaines idées non fondées scientifiquement. Que la déconstruction du mythe de la chute des *Burgraves* prenne place dans ce contexte de soupçon à l'égard de l'histoire littéraire et de renouvellement de sa théorie est significatif : la date du 7 mars 1843 est un exemple emblématique de périodisation outrancière et erronée à laquelle l'histoire littéraire héritée du XIX^e siècle s'est adonnée. Une fois cette date déconstruite, c'est toute l'histoire littéraire du XIX^e siècle qui s'effrite, et, avec elle, la pertinence des concepts de classicisme, de romantisme, de réalisme et de symbolisme. C'est peut-être ce qui explique la résistance des professeurs de lycée, et de certains universitaires qui continuent à s'appuyer, même inconsciemment et sans qu'on puisse leur faire de procès d'intention, sur la légende noire du romantisme.

À L'ÉCOLE AUJOURD'HUI

Ces catégories de l'histoire littéraire restent prégnantes de 1843 à aujourd'hui dans l'enseignement de la littérature. Alors que la deuxième moitié du XX^e siècle, dans un contexte favorable au structuralisme, donnait la prédominance en classe à l'étude du texte, quitte à oublier son contexte d'écriture et de réception, la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e voient le retour de l'histoire littéraire à l'école. Bien que les notions de mouvements, de courants, de périodes et de bornes soient prises avec précaution, elles sont toujours utilisées dans les programmes à destination des classes de seconde et de première. C'est à ce niveau scolaire, et non au collège et à l'école primaire, que l'étude de l'histoire

littéraire est la plus présente : cela justifie que l'on se concentre uniquement ici sur les programmes des classes de lycée.

En 2000, dans le nouveau programme à destination des classes de seconde et de première, la littérature appartient à la notion d'héritage et de patrimoine que les enseignants de français devraient transmettre aux élèves. Selon les instructions officielles, l'histoire littéraire aurait un rôle fondamental à jouer dans cette transmission : « Pour que les élèves connaissent et comprennent cet héritage, il est nécessaire que l'enseignement de l'histoire littéraire et culturelle mette constamment en relation les œuvres et les sociétés⁸⁴. » Mais ce qu'il faut entendre par histoire littéraire reste flou, le programme se limitant au terme de « contexte », décliné par une série d'adjectifs : « contexte social », « contexte historique », « contexte mondial ». Les auteurs du programme, à l'écoute des avancées de la recherche sur l'histoire littéraire, manient ce concept avec prudence mais ne précisent pas ce qu'ils entendent derrière ce terme, si ce n'est la nécessité d'ouvrir le texte à tout ce qui le déterminerait en dehors de lui-même. En revanche, la notion de « mouvement » semble toujours opérante et centrale dans l'enseignement de la littérature : en seconde, dans l'objet d'étude portant sur l'histoire des genres, les professeurs doivent étudier un phénomène littéraire et culturel du XIX^e ou du XX^e siècle ; en première, un des objets d'étude s'intitule « mouvement littéraire et culturel » et les professeurs doivent choisir d'en étudier un antérieur au XIX^e siècle. Sur la manière d'aborder la notion de mouvement, aucune consigne n'est donnée, pas même celle de relativiser cette catégorie. Le concept, pourtant problématique, est pris comme le point d'entrée principal à l'histoire littéraire :

La richesse des savoirs pour l'étude des textes et de la littérature impose de privilégier, au cours des années de seconde et de première, les mouvements et phénomènes qui constituent les grandes scissions de l'histoire littéraire et culturelle, et les genres majeurs. La mise en perspective historique se construira

⁸⁴ Bulletin officiel de l'éducation nationale, n°6, 12 août 1999, Programmes des lycées, « Programme d'enseignement du français en classe de seconde des séries générales et technologiques ».

donc par l'approche des moments clés de l'histoire des lettres, de la pensée et de l'esthétique⁸⁵.

En revanche, si la notion de « mouvement » est contestable, elle garde une pertinence heuristique, au moins en ceci qu'elle favorise les interrogations sur ses limites (au double sens de terme et de défaut).

Sur cette catégorie se greffent celles, aussi problématiques, de dates et d'événements, contenues dans la dernière expression « moments clés de l'histoire des lettres » : l'idée que certaines dates soient privilégiées et donc érigées en événements implique une hiérarchie dans l'histoire littéraire et une sélection dans ce qu'il faut dire ou non aux élèves. Même si les programmes ne parlent pas explicitement de la bataille d'*Hernani*, de la chute des *Burgraves*, du romantisme ou du classicisme, on sait le poids qu'ont ces événements et ces mouvements dans l'histoire littéraire et on devine la part massive qu'ils auront dans les cours dispensés – en témoignent les manuels étudiés à la fin du XX^e où le mythe romantique ne s'estompe pas.

Les programmes restent les mêmes jusqu'en 2010. À cette date, ils laissent encore plus de place aux mouvements littéraires et limitent le choix des professeurs en classe de seconde puisque chaque genre doit être étudié en lien avec un courant esthétique (ce qui n'est pas le cas en première où les professeurs choisissent des œuvres entre le XVI^e et le XXI^e siècles pour chaque genre) : le roman et la nouvelle au XIX^e siècle : réalisme et naturalisme ; la poésie du XIX^e au XX^e siècle : du romantisme au surréalisme ; genres et formes de l'argumentation : XVII^e et XVIII^e siècle ; la tragédie et la comédie au XVII^e siècle : le classicisme⁸⁶. Dans cette énumération des objets d'étude, les *-isme* se succèdent et conduisent nécessairement à classer les auteurs étudiés dans l'un d'eux, au détriment de la complexité de l'objet littéraire : par

⁸⁵ Bulletin officiel de l'éducation nationale, n°28, 12 juillet 2001, Programmes des lycées, « Programme d'enseignement du français en classe de première des séries générales et technologiques ».

⁸⁶ Bulletin officiel spécial, n° 9, 30 septembre 2010, Programme de l'enseignement commun de français en classe de seconde générale et technologique et en classe de première des séries générales et programme de l'enseignement de littérature en classe de première.

exemple, dans les manuels, Balzac, Flaubert et Maupassant sont souvent les figures de proue de l'étude du roman réaliste et naturaliste. Pour le genre théâtral, le programme de seconde reproduit la hiérarchie qui consiste à laisser la première place au classicisme dans les manuels scolaires depuis la fin du XIX^e siècle : derrière le titre « La tragédie et la comédie au XVII^e siècle », la triade Molière-Corneille-Racine s'impose d'elle-même. Dans le programme de 2000, les professeurs de seconde doivent étudier une œuvre théâtrale, quel que soit le siècle, en axant leur problématique sur les genres tragique et comique : même si ce duo incitait plusieurs auteurs de manuels à proposer des œuvres du XVII^e siècle, il était facile de se détacher du classicisme et d'étudier d'autres œuvres théâtrales tout en analysant ces deux genres. Au contraire, en 2010, les programmes sont plus injonctifs et réducteurs et, au vu de l'importance laissée aux *-isme*, ils ne prennent pas en compte les recherches universitaires mettant en garde contre l'impératif de périodisation et de découpage.

En revanche, avec la réforme de 2019, si les programmes insistent toujours sur la notion de contexte et reposent sur une évolution chronologique et de grandes périodes littéraires et culturelles, les objets d'étude ne sont plus centrés sur des mouvements en *-isme*. Certes, les programmes de seconde et de première en citent quelques-uns à titre d'exemples – Humanisme, Pléiade, Préciosité, Classicisme – mais ils ne structurent pas les objets d'étude autour des mouvements et reviennent ainsi à une conception plus proche des programmes de 2000. En seconde, par exemple, on étudie la poésie du Moyen Âge au XVIII^e siècle, la littérature d'idées et la presse du XIX^e siècle au XXI^e siècle, le roman et le récit du XVIII^e siècle au XXI^e siècle, le théâtre du XVII^e siècle au XXI^e siècle⁸⁷. Cependant, le concept de mouvement continue à s'insinuer dans quelques lignes des programmes : en première, pour l'objet « La poésie du XIX^e au XXI^e siècle », « un exposé sur un mouvement littéraire et/ou un poète » est proposé en guise d'exercice.

⁸⁷ « Les nouveaux programmes du lycée général et technologique », disponible à l'adresse https://www.education.gouv.fr/cid140434/les-nouveaux-programmes-du-lycee-general-et-technologique-a-la-rentree-2019.html#Francais_en_2de_et_1re (consulté le 30 octobre 2019).

Se départir des concepts de mouvements, de dates, d'événements et de périodisation relève d'un travail long et complexe : même si les recherches universitaires, notamment en théorie de la littérature, en histoire littéraire et en études de réception, ont montré les limites et les ambiguïtés de ces notions, elles restent opérantes dans l'enseignement de la littérature pour le secondaire. En effet, elles sont accommodantes pour situer les auteurs et les œuvres et permettent aux élèves d'acquérir une vision globale de la littérature du XVI^e au XXI^e siècle. L'impératif n'est donc pas d'arrêter toute périodisation, mais plutôt de cesser de véhiculer certains préjugés qui déforment la réalité du fait littéraire : l'enseignement de la littérature et de l'histoire littéraire doit prendre en compte les idéologies et des valeurs qui conditionnent le grand récit fait de l'histoire des œuvres et des auteurs. Il s'agit aussi de ne pas associer de manière rigide périodisation, identification et caractérisation. C'est le mélange des trois qui produit des aberrations : on en vient par exemple à dire que tout drame romantique bousculerait les unités de temps et de lieu alors que *Chatterton* les respecte, que Flaubert écrit un livre sur rien donc que *Madame Bovary* ne parlerait d'aucune réalité, que Beckett ne croit en rien alors que l'absurde ne se réduit ni au désespoir ni au tragique de l'existence humaine mais incorpore, à sa façon, des bribes de comique et des motifs d'espérance.

Ce recul réflexif sur la discipline doit s'accompagner d'un avertissement aux élèves, afin de leur expliquer comment l'histoire littéraire est le produit d'une fabrique, qu'elle est un récit et que la nécessité narrative lui impose de choisir, trier et hiérarchiser. En ce sens, la mise au programme d'*Hernani* à l'épreuve de littérature des classes de terminale littéraire pour les années 2018-2019 et 2019-2020 permet d'interroger l'histoire littéraire et les notions de mouvement et d'événement. Cette œuvre est choisie pour répondre à l'objet d'étude « Lire, écrire, publier » et le programme insiste sur la bataille d'*Hernani* que les professeurs doivent interroger avec leurs élèves. La bibliographie indicative proposée sur le site du ministère témoigne de la prise en compte des dernières recherches universitaires sur l'histoire du drame romantique et sur la construction de l'événement de la bataille d'*Hernani*. Mais le programme, la bibliographie et l'édition la plus recommandée, celle de Florence Naugrette, ne

reflètent pas la réalité de l'enseignement dans les classes : avec des heures limitées et plusieurs œuvres à étudier, la contextualisation de la bataille d'*Hernani* est rarement faite et il est plus rapide de reproduire l'équation selon laquelle février 1830 correspondrait à la naissance du drame romantique, que de nuancer, relativiser et montrer l'hétérogénéité à l'œuvre dans le romantisme, tout en insistant sur l'homogénéité qui lie une période littéraire à une autre. Pourtant, toutes les recherches universitaires montrent que le lent processus de déplacement ou de reconfiguration du champ historique et littéraire est en marche, mais qu'il doit encore s'adapter au pragmatisme pédagogique.

Chapitre III

Publier, éditer et présenter *Les Burgraves*

Au-delà du discours scolaire qui transmet le mythe de la chute des *Burgraves*, il faut aussi s'intéresser au discours éditorial. Ainsi, nous nous concentrerons dans ce chapitre sur les différentes éditions du texte qui contribuent à ancrer dans l'histoire culturelle une certaine vision des *Burgraves*. Cette réception est duelle : elle hérite du mythe tout en le renforçant et le transmettant par les discours et les images para-textuels des appareils éditoriaux.

Les éditions de l'œuvre, destinées à un public savant ou populaire, n'échappent pas à la légende noire du théâtre hugolien et, plus largement, du drame romantique. Dans les premières décennies qui suivent 1843, les éditions se contentent de publier le texte sans appareil critique : très peu de traces du mythe, aucun texte n'accompagnant la publication de la pièce, si ce n'est des notes, explications et éclaircissements de la main de Victor Hugo lui-même. Derrière ses commentaires se cachent peut-être une méfiance à l'égard de ses détracteurs, qui, après s'être montrés impitoyables lors des représentations, pourraient toujours frapper lors de la publication du texte.

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle commencent à paraître des éditions savantes – des œuvres complètes de Hugo, de son théâtre, ou simplement des *Burgraves*¹ : dans les appareils critiques de ces éditions se

¹ Sur les problèmes posés par l'édition des œuvres de Hugo, voir les articles de Bernard LEULLIOT, « Éditer Victor Hugo », *Romantisme*, n° 6 « Figures du lyrisme », 1973, p. 111-123 ; Guy ROSA, « "Quot libras in duce?" : l'édition des œuvres de Victor Hugo », *Mesure(s) du livre*, Colloque organisé par la Bibliothèque Nationale et la Société des études romantiques, sous la direction d'Alain VAILLANT, Bibliothèque Nationale, 1992, p. 223-256 ; « Hugo

retrouvent souvent les clichés et les préjugés issus du mythe, qui est ainsi véhiculé, pérennisé, et renforcé. Bien évidemment, à la différence de certains auteurs de manuels scolaires, les éditeurs ne cherchent pas à discréditer Hugo ou *Les Burgraves* : ce serait contraire à la logique commerciale qui conditionne aussi l'entreprise éditoriale, ainsi qu'à la fonction patrimoniale de plusieurs éditions des textes hugoliens. Éditer Hugo correspond souvent à une volonté de célébrer le grand homme de la Nation à l'occasion de moments-clés ou de dates anniversaire, comme les centennaires². Si les éditeurs des *Burgraves* ne cherchent pas, contrairement aux auteurs de manuels scolaires, à enterrer plus ou moins volontairement la figure de Hugo ou du drame romantique, « l'énonciation éditoriale³ » est toujours tributaire du mythe de 1843, qui conditionne la manière d'appréhender et de lire la pièce. Il faut attendre le milieu du XX^e siècle et le renouveau des études hugoliennes et théâtrales pour que des éditions scientifiques se départent lentement de la légende des *Burgraves*. En 1985, Raymond Pouillart explique ainsi que, malgré la cabale, le drame « obtint [...] du succès⁴ ». Cependant, même si certaines éditions savantes ne mentionnent plus l'échec de la pièce, elles présentent le texte selon certaines catégories qui sont directement tributaires du discours construit à partir du mythe de la chute des *Burgraves* : ainsi en est-il de la portée épique de l'œuvre, du primat accordé à la poésie, des personnages grandioses comme des statues, etc. Ces analyses ne sont pas fausses, mais éclipsent souvent la teneur dramatique de l'œuvre, ou encore le grotesque de certaines figures, telle que Guanhumara. De même, les éditions illustrées

complet », *Éditer des manuscrits*, sous la direction de Béatrice DIDIER et Jacques NEEFS, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1996, disponible sur le site du Groupe Hugo à l'adresse http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Hugo_complet.pdf (consulté le 30 novembre 2020) ; Jacques SEEBACHER, « Victor Hugo et ses éditeurs avant l'exil », *Victor Hugo ou le Calcul des profondeurs*, sous la direction de Jacques SEEBACHER, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 41-56.

² Voir les travaux de Camille PAGE sur l'Édition Nationale, notamment sa bibliothèque numérique de l'Édition Nationale, <https://hugo-en-images.nakalona.fr/> (consulté le 27 novembre 2020).

³ Guy ROSA, « Hugo complet », article cité.

⁴ Raymond POUILLIART, introduction à l'édition des *Burgraves*, Paris, Garnier Flammarion, 1985, p. 35.

du drame, aussi magnifiques soient-elles, témoignent d'une certaine vision formatée de la pièce.

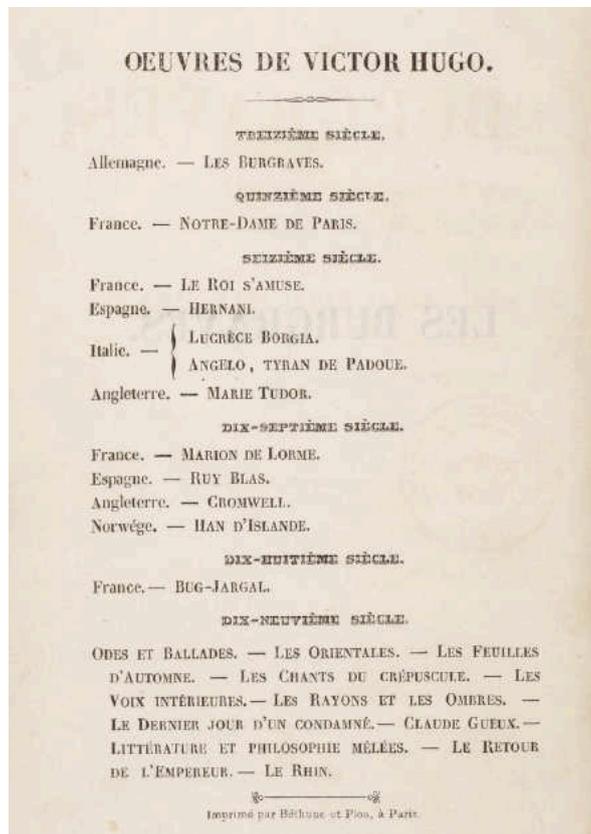
Dans ce chapitre, nous étudierons la manière dont *Les Burgraves*, de 1843 à aujourd'hui, sont publiés et édités, dans des éditions du texte seul, des œuvres théâtrales, ou des œuvres complètes. Du vivant de Hugo, quelle logique préside à la publication du texte ? Comment le présente-t-on par la suite ? Que fait-on de l'histoire de mars 1843 ? Son ombre plane-t-elle toujours sur les éditions des *Burgraves* ?

LA PREMIÈRE ÉDITION DU TEXTE : UN MOMENT-BILAN ?

ORGANISER LES ŒUVRES D'AVANT L'EXIL

Avant d'étudier la manière dont les éditions des *Burgraves* ont été tributaires ou non du mythe de leur chute, il faut s'arrêter sur l'édition originale, parue chez Michaud à la fin du mois de mars 1843⁵, car elle présente un détail lourd de sens pour la compréhension de l'œuvre. Elle porte sur le revers du faux-titre une liste, établie par Hugo lui-même, de ses œuvres classées par siècle et par pays :

⁵ *Les Burgraves*, Paris, Michaud, 1843. Jacques SEEBACHER et Bernard LEUILLOT (articles cités) rappelle qu'en 1838 Hugo a signé un accord pour que les banquiers Gaillard et Rampin gèrent la Société pour l'Exploitation de ses œuvres chez Duriez et Cie : même si *Les Burgraves* parurent chez Michaud, la publication fut contrôlée par la Société d'exploitation, comme l'atteste la page de titre où le nom de la Société est indiqué.



Revers du faux-titre, première édition des *Burgraves*⁶

Cette liste rassemble toutes les œuvres de Hugo dramatiques, romanesques ou poétiques qu'il a jusqu'alors écrites. Elles sont réparties selon six siècles différents, du Moyen Âge tardif du XIII^e siècle à l'époque contemporaine du XIX^e siècle (le XIV^e siècle est évincé), puis elles sont distribuées selon six aires géographiques correspondant aux grandes puissances européennes – seule la Norvège fait exception, mais permet d'inclure les peuples européens du nord dans ce classement (la France est représentée quatre fois, l'Espagne et l'Angleterre deux fois, l'Allemagne, l'Italie et la Norvège une fois). Aux XIII^e, XIV^e et XVIII^e siècles on ne trouve qu'un pays à chaque fois, alors que les XVI^e et XVII^e siècles correspondent chacun à quatre pays. Dans ce classement, le XIX^e siècle est clairement à part : c'est le siècle qui rassemble le plus d'œuvres (onze au total), mais

⁶ *Les Burgraves*, Paris, Michaud, 1843.

aucune n'est dramatique, contrairement aux autres siècles (sept sont des recueils poétiques, deux des romans, et deux des œuvres en prose proches de l'essai ou du journal). De plus, le XIX^e siècle ne correspond à aucune aire géographique alors que les œuvres qu'il contient auraient pu être rattachées à des espaces spécifiques comme les œuvres précédentes (il eût été facile par exemple d'assortir *Le Rhin* à l'Allemagne, *Claude Gueux* à la France, *Les Orientales* à un Orient plus ou moins lointain, qui aurait cependant dépassé les limites européennes que Hugo semble fixer à son corpus).

Quel sens donner à cette organisation rétrospective de l'ensemble de l'œuvre en 1843 ? Sa signification semble d'autant plus compliquée à saisir que ce classement, d'une part, n'est pas repris dans les autres éditions de la pièce (seule la deuxième édition de 1843, parue toujours chez Michaud, garde cette spécificité sur la page de revers du faux-titre⁷) et que, d'autre part, on ne trouve rien de tel lors de la publication des ouvrages antérieurs ou ultérieurs (y figure parfois une liste des œuvres complètes mais sans qu'elles soient classées par siècles ou par pays).

En revanche, ce n'est ni la première ni la dernière fois que Hugo établit des liens entre ces différentes œuvres pour tenter de dégager une cohérence entre elles. En 1837, la préface des *Voix intérieures* explique que ce recueil « ne fait que continuer ceux qui l'ont précédé⁸ » ; en 1840, la préface des *Rayons et des ombres* demande au lecteur de considérer l'unité présente derrière l'apparente diversité de ses ouvrages⁹. En 1866 la préface des *Travailleurs de la mer* explique que *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables* et le présent ouvrage sont liés par les trois anankès qu'ils représentent¹⁰ ; trois ans plus tard, la préface de *L'Homme qui rit* prévoit une trilogie portant sur l'aristocratie, la monarchie

⁷ Ensuite, cette liste est reproduite seulement à la fin du XX^e siècle, dans le volume des œuvres complètes dans la collection Bouquins : Victor Hugo, *Œuvres Complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 260.

⁸ Victor HUGO, préface aux *Voix intérieures*, [1837], *Œuvres complètes, Poésie I*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 802.

⁹ Victor HUGO, préface à *Les rayons et les ombres*, [1840], *Œuvres complètes, Poésie I*, éd. cit., p. 920.

¹⁰ Victor HUGO, préface aux *Travailleurs de la mer*, [1866], *Œuvres complètes, Roman III*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 45.

et 1793 (plan permettant de lier le roman de 1869 et *Quatrevingt-treize*)¹¹. Quant à son théâtre, Hugo évoque un projet d'ensemble dès la préface de la première pièce, en 1830 : « *Hernani* n'est jusqu'ici que la première pierre d'un édifice qui existe tout construit dans la tête de son auteur, mais dont l'ensemble peut seul donner quelque valeur à ce drame¹². » Une liste des « œuvres à faire », qu'Anne Ubersfeld a retrouvée dans les archives de l'Imprimerie Nationale et qui daterait de la même année qu'*Hernani*, peut éclairer ces propos de Hugo : en face des titres prévus, le dramaturge a résumé chaque drame. Pour Anne Ubersfeld, ces embryons de drames auxquels Hugo pensait à la fin des années 1820 et au début des années 1830 se retrouvent dans les pièces que l'on connaît aujourd'hui (ainsi, la figure de la Mariposa annoncerait le personnage de la Tisbe ou de Marion de Lorme)¹³.

Ces différents exemples, s'ils traduisent un souci de hiérarchisation et d'organisation, ne sont pas aussi spécifiques que la page de titre de l'édition originale des *Burgraves*, et ce pour plusieurs raisons : premièrement, en 1843, Hugo a soin de rassembler tous les genres littéraires auxquels il s'est adonné (même si le théâtre domine largement les premiers siècles et est totalement absent du XIX^e siècle) ; deuxièmement, il propose un schéma de la structure de ses œuvres complètes sur une page entière (alors que les autres exemples se contentent d'une place minime dans la préface) ; troisièmement, il inscrit cette composition dans la machine éditoriale (contrairement à la liste de 1830 qui reste à l'état de brouillon ou de note personnelle) ; quatrièmement, ces exemples correspondent à des projets en cours ou à réaliser alors que la liste de 1843 ressemble davantage à un bilan. *Les Burgraves*, dernière œuvre en date au moment de l'établissement de cette liste, correspondrait-elle à cette pièce explicative et conclusive dont parlait Hugo huit ans plus tôt, dans la préface d'*Angelo, tyran de Padoue* ?

¹¹ Victor HUGO, préface à *L'Homme qui rit*, *Œuvres complètes, Roman III*, éd. cit., p. 347.

¹² Victor HUGO, préface à *Hernani*, [1830], *Œuvres complètes, Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 541.

¹³ Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, [1974], Paris, José Corty, édition revue et corrigée, 2001. p. 23.

Il [le poète] essaiera peut-être quelque jour, dans un ouvrage spécial, d'expliquer en détail ce qu'il a voulu faire dans chacun des divers drames qu'il a donnés depuis sept ans. En présence d'une tâche aussi immense que celle du théâtre au dix-neuvième siècle, il sent son insuffisance profonde, mais il n'en persévéra pas moins dans l'œuvre qu'il a commencée¹⁴.

Il est tentant de voir dans la liste de 1843 le point d'arrêt de la carrière théâtrale de Hugo : il aurait voulu que *Les Burgraves* soient sa dernière pièce à partir de laquelle il pourrait classer, ordonner et organiser l'ensemble de ses œuvres. La pièce de 1843 viendrait en quelque sorte achever l'édifice commencé dans les années 1820, avec les premiers romans et recueils poétiques. Cette première interprétation, facile et économique, conduirait à fortifier le mythe de la chute des *Burgraves* : le théâtre constituerait une première étape de la création hugolienne, dont la pièce de 1843 marquerait la fin. Cette liste passerait alors pour un bilan établi à la fin de cette période d'essai.

Mais il faut aller contre cette lecture fortement préjudiciable au théâtre de Hugo, sans pour autant évacuer l'aspect conclusif que revêt la liste énigmatique de 1843. Avec la vue d'ensemble qu'offre cette répartition, l'auteur présente ses œuvres comme un tout signifiant et cohérent, organisé non pas selon une logique arbitraire mais à partir de deux entrées qui correspondent à deux idées majeures de la pensée hugolienne : l'espace et l'histoire. Cette liste de 1843 est plus qu'une simple organisation des œuvres hugoliennes : elle révèle une vision de l'espace et de l'histoire propre à Hugo. La *dispositio* est aussi affaire de pensée historico-politique.

UNE VISION DE L'HISTOIRE

Si cette liste rassemble tous les genres littéraires, le théâtre occupe une place précise et délimitée : seul présent aux XIII^e et XVI^e siècles et partageant l'affiche avec le roman au XVII^e, il est totalement absent du XIX^e siècle auquel correspondent la poésie et les œuvres romanesques ou d'écriture personnelle. Il y aurait donc une scission très nette entre les genres, et notamment entre

¹⁴ Victor HUGO, préface à *Angelo, tyran de Padoue* [1835], *Œuvres complètes, Théâtre I*, éd. cit., p. 1190.

la poésie et le théâtre puisque le roman, s'il est principalement présent au XIX^e siècle, trouve aussi une place, fût-elle limitée, dans les siècles précédents. Dans la vision de l'histoire qu'offre cette liste, le théâtre et la poésie ne joueraient donc pas le même rôle et chacun serait assigné à un temps précis : le théâtre permettrait d'appréhender le passé et l'histoire tandis que la poésie serait réservée au monde contemporain. Si cette différence caricature la poésie hugolienne (les analyses de Claude Millet ont par exemple montré le lien étroit établi par Hugo entre histoire et poésie, notamment dans *La Légende des siècles*¹⁵), elle permet tout de même, dans un premier temps, de cerner la spécificité du drame et de comprendre le but que lui assigne Hugo.

À l'époque, comme l'explique Sophie-Anne Leterrier dans *Le XIX^e siècle historien*, on débat pour savoir si le théâtre ou le roman est le mieux à même de transmettre au public des connaissances mises au jour par les historiens¹⁶. Pour Hugo, la forme dramatique, par la dialectique qu'elle propose entre passé et présent, serait la plus à même de faire comprendre aux spectateurs les enjeux de l'histoire. Nous ne développerons pas cette pensée que propose Hugo dans son théâtre car elle a été plusieurs fois étudiée, notamment par Franck Laurent¹⁷, mais nous reprendrons quelques points de ses analyses qui nous aideront à interpréter l'organisation de la liste de 1843. Les préfaces des pièces multiplient ces réflexions : celle de *Marie Tudor* explique que le théâtre « serait le passé ressuscité au profit du présent, ce serait l'histoire que nos pères ont faite confrontée avec l'histoire que nous faisons¹⁸ ». Il s'agirait, comme l'explique la préface d'*Angelo*, de « toujours sentir le passé dans le présent et le présent dans le passé¹⁹ ». Ces propos éclairent la structure de la liste de 1843 : si les drames correspondent aux siècles antérieurs, c'est qu'ils tentent de cerner la spécificité du passé ;

¹⁵ Voir par exemple Claude MILLET, *La Légende des siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

¹⁶ Sophie-Anne LETERRIER, *Le XIX^e siècle historien*, Paris, Belin, 1997, voir plus particulièrement p. 25-30.

¹⁷ Franck LAURENT, *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à l'exil (1823-1852)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

¹⁸ Victor Hugo, préface à *Marie Tudor*, [1833], *Œuvres complètes, Théâtre I*, éd. cit., p. 1080.

¹⁹ Victor HUGO, préface à *Angelo, tyran de Padoue*, [1835], *Œuvres complètes, Théâtre I*, éd. cit., p. 1190.

s'ils sont absents du XIX^e siècle, ce n'est qu'en surface : en réalité, ils permettraient de comprendre le temps contemporain tout en échappant, par la distance et le recul, à l'allusion contemporaine dont Hugo se méfie (ce qui explique son refus de faire jouer *Marion de Lorme* dès la levée de la censure en 1830, où il aurait risqué un « succès de réaction politique²⁰ » si le public avait plaqué la figure de Charles X sur celle de Louis XIII).

Le théâtre hugolien, par sa volonté de saisir le passé et le présent, s'inscrit dans la lignée du drame historique et du théâtre national, en vogue au XIX^e siècle, et qui offrent au peuple une image de sa propre histoire. Si Hugo puise dans ces formes, il les subvertit et les met à distance en proposant, comme le montre Franck Laurent, un théâtre « peu français²¹ ». La liste de 1843 vient nous le rappeler : les drames sont mis en rapport avec des pays autres que la France, et si elle est le pays le plus représenté (quatre fois), ce n'est jamais dans une intrigue à sa gloire (*Le roi s'amuse* et *Marion de Lorme*, par exemple, mettent en scène des rois dépossédés et affaiblis²²). Allemagne, France, Espagne, Italie, Angleterre, Norvège : cette énumération montre que le théâtre hugolien, mais aussi les trois romans *Notre-Dame de Paris*, *Han d'Islande* et *Bug-Jargal*, peignent moins une histoire de la France qu'une fresque de l'Europe. En témoigne la fin de la liste : si le XIX^e siècle n'est associé à aucun pays, c'est que Hugo veut montrer comment la civilisation européenne, après avoir été divisée en pays ennemis jusqu'au XVIII^e siècle, doit se fortifier et s'unifier pour faire disparaître les différences nationales et fonder une unité culturelle, économique et politique.

En étant plus qu'une simple liste, la fresque de 1843 propose donc une vision du progrès historique tourné vers l'accomplissement d'une civilisation unie et fortifiée. Le théâtre servirait à raconter, exposer et représenter les origines de cette civilisation : pour le dire autrement, le drame hugolien aurait une vocation épique. Assemblées entre elles et organisées selon un

²⁰ Victor HUGO, préface à *Marion de Lorme*, [1831], *Œuvres complètes, Théâtre I*, éd. cit., p. 683.

²¹ Franck LAURENT, *op. cit.*, p. 61.

²² Voir par exemple la thèse de Sophie MENTZEL, *Trônes vacillants : la représentation de la royauté sur la scène romantique (1820-1840)*, sous la direction de Patrick BERTHIER, université de Nantes, soutenue le 8 novembre 2016.

ordre précis, les pièces prendraient l'ampleur d'une épopée européenne : cette liste formerait l'image du territoire unifié de l'Europe dont rêve Hugo. Derrière l'enjeu historique que semble couvrir la liste de 1843 se cacheraient donc une issue politique, et pour le moins polémique.

UNE FRESQUE DE LA CIVILISATION EUROPÉENNE ?

Que Hugo subvertisse le drame national est une chose, qu'il propose un projet politique tourné vers l'union des grandes puissances européennes en est une autre qui dérange particulièrement l'opinion publique des années 1840, et ce d'autant plus qu'il amorce au même moment sa carrière politique²³. L'organisation de ses œuvres complètes selon un ordre spatial européen est à mettre en lien avec les idées politiques qu'il développe au même moment sur les nations unies d'Europe, par exemple dans son discours d'entrée à l'Académie en 1841 : « La France fait partie intégrante de l'Europe. Elle ne peut pas plus briser avec le passé que rompre avec le sol²⁴. » La France devrait accepter l'espace et le temps, le territoire et l'histoire, auxquels elle appartient, et qui sont proprement européens.

Malgré toutes les réserves de l'opinion publique et la méfiance nationale, l'Allemagne est placée au début de la liste de 1843, mais aussi à la fin : *Les Burgraves* ouvre la liste tandis que *Le Rhin* la ferme. Le dramaturge choisit de situer sa pièce médiévale en Allemagne, et non pas en France, car cet espace constituerait le bassin de la civilisation européenne, comme il l'explique dans la préface de 1843. Ainsi, en publiant cette liste dans la première édition des *Burgraves*, Hugo affirme, plus discrètement que dans la préface qui la suit, la nécessité d'une Europe unie et pacifiée. Il ne propose pas une histoire de l'état français, mais une fresque épique de la civilisation européenne. D'après Eugène Rigal dans son étude sur *Victor Hugo poète épique*, cette liste témoigne de la particularité des *Burgraves* : alors que dans les drames antérieurs, Hugo partirait du

²³ Sur ce point, voir notre étude de la réception immédiate de la pièce, chapitre III de notre 1^e partie, p. 119.

²⁴ Victor HUGO, discours d'entrée à l'Académie Française, [1841], *Œuvres complètes*, édition chronologique 1839-1843, t. VI, édition MASSIN, Paris, Club français du livre, 1968, p. 159.

dramatique pour ensuite faire émerger quelques fragments épiques, il ferait l'inverse dans *Les Burgraves*, et partirait de l'épopée (représentée selon Rigal par cette liste de 1843). Sous la forme d'un quasi-schéma, Hugo reformule son rêve de réaliser « la grande épopée mystérieuse²⁵ » qu'il évoque dans la préface des *Rayons et des Ombres* seulement quelques années auparavant, en 1840. Les années suivantes constitueraient un tournant dans la carrière littéraire de Hugo puisqu'il laisserait davantage de place à ce qui le préoccupera dans la suite de sa production littéraire : l'épique.

Cette analyse a le mérite de mettre en rapport la liste de 1843 et le moment littéraire et politique particulier que représentent les années 1840 pour Hugo. Au lieu de faire de 1843 un moment d'arrêt, Rigal montre comment l'auteur se tournerait vers autre chose, que cette liste de 1843 révélerait. Cette page sonne comme un bilan, fût-il provisoire, à l'ensemble de son œuvre ; mais à aucun moment elle n'est une conclusion définitive qui séparerait les œuvres écrites jusqu'alors des œuvres à venir. Au contraire, elle exprime une nouvelle préoccupation de Hugo – déjà là depuis plusieurs années mais à l'état embryonnaire : peindre l'épopée de l'homme. Cette liste n'est pas une conclusion, mais un bilan provisoire pour ouvrir et annoncer la période à venir. Et il n'y a qu'un pas à effectuer entre cette progression de siècle en siècle, et le « fil du progrès », « l'épanouissement du genre humain²⁶ » dont il voudra rendre compte dans *La Légende des siècles*. À une différence près peut-être : alors que la liste de 1843 propose une chronologie linéaire et rectiligne, où le travail du progrès se dégage aisément, *La Légende des siècles* peint une histoire qui patine, fait du sur-place et parfois régresse²⁷.

Énumération, liste, tableau, fresque, bilan, conclusion, plan, organisation : autant de mots qui pourraient qualifier cette page énigmatique de la première édition des *Burgraves*. Dans tous les cas, elle vient rappeler au lecteur attentif ce que Hugo

²⁵ Victor HUGO, préface à *Les Rayons et les ombres*, éd. cit., p. 919.

²⁶ Victor HUGO, préface à *La Légende des siècles, Première série*, [1859], *Œuvres complètes, Poésie II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 568.

²⁷ Sur ce sujet, voir les analyses de Claude MILLET, par exemple dans sa présentation à *La Légende des siècles, Les Petites Épopées*, [1862], Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 4-37.

exigeait dans la préface des *Rayons et des Ombres* : déceler « quelque unité dans cette collection d'œuvres au premier aspect isolés et divergentes²⁸ ». Cette liste mélange les genres, les pays et les siècles, tout en les organisant et en les déployant sur la page pour dresser un tableau de la civilisation que la littérature hugolienne embrasse : en un coup d'œil, le lecteur saisit un tout signifiant mais mystérieux, qu'il faut encore élucider en mettant en rapport les siècles et les pays, la poésie, le roman et le théâtre. Moins explicite qu'une préface, cette liste réalise cependant le projet poétique et politique de Hugo²⁹.

LES NOTES AJOUTÉES PAR HUGO

Si cette liste disparaît des éditions ultérieures de la pièce, la préface, datée de mars 1843, se retrouve dans presque toutes, sauf dans celles qui, se limitant à un tirage du texte destiné à être vendu au plus grand nombre et pour une somme modique, réduisent l'appareil éditorial au minimum – c'est le cas par exemple en 1846 pour les éditions du Répertoire dramatique³⁰.

Le texte de la pièce, quant à lui, est publié dans sa version non jouée dès 1843. Les changements opérés avant ou pendant les représentations, et visibles sur le manuscrit du souffleur, ne se retrouvent pas dans l'édition publiée³¹. Mais très rapidement,

²⁸ Victor HUGO, préface à *Les Rayons et les ombres*, éd. cit., p. 920.

²⁹ Hugo manifeste rapidement la volonté d'établir ses œuvres complètes : selon Guy Rosa, cela correspondrait à « une représentation de l'acte d'écrire commune au romantisme » : « Créateur d'une pensée et non fabricant d'objets d'art, le poète romantique revendique logiquement l'unité de son œuvre par-delà les publications sporadiques que lui imposent la "librairie" et la nécessité d'en vivre. » (Guy ROSA, « Hugo complet », article cité). Hugo formule donc à plusieurs reprises la volonté d'unifier ses œuvres et de les présenter comme un tout : mais ces tentatives d'organisation, parce que nombreuses, restent souvent à l'état embryonnaires. Ainsi, comme Hugo ne reprend pas la liste de 1843 dans les publications des livres ultérieurs, cette page reste énigmatique.

³⁰ *Les Burgraves*, Paris, chez l'éditeur du Répertoire dramatique, 1846.

³¹ Voir notre analyse du manuscrit du souffleur (chapitre V de notre 1^e partie, p. 257) et celle d'Évelyn BLEWER, « La "bataille" des "Burgraves" et les deuils de l'année 1843 : sur une amitié entre Hugo et Alphonse Karr », *Victor Hugo*

Hugo ajoute, à la fin des volumes, cinq notes qui explicitent des éléments du texte³² ou donnent des indications pour la représentation théâtrale. Comme le montre Olivier Bara, les livrets de mise en scène se développent dans les années 1830 pour aider les artistes de province à s'emparer d'une œuvre jouée à Paris et à « la rendre compatible avec les moyens beaucoup plus limités³³ » qu'ils ont. Même si les notes de Hugo ne constituent pas à proprement parler un livret de mise en scène, elles occupent la même fonction, en précisant ce qui a été joué sur la scène du Français, et en prétendant que ces commentaires peuvent aider les metteurs en scène de province pour les reprises de la pièce. C'est le cas de la première note, qui porte sur la deuxième scène :

La scène des esclaves, qui forme l'exposition de cet ouvrage, ne contient pas, il est aisé de s'en convaincre à la lecture, un détail qui ne soit essentiel. Cependant, à la représentation, quelques abréviations peuvent, dans les premiers temps du moins, sembler utiles. Nous croyons donc devoir donner ici, pour ceux de MM. Les directeurs de province qui voudraient monter *Les Burgraves*, la scène des esclaves telle qu'elle est jouée au Théâtre-Français³⁴.

Dans cette note, Hugo semble avouer que le public de 1843, pour recevoir la pièce, a besoin d'être ménagé, « dans les premiers temps du moins » : comme l'atteste le manuscrit du souffleur, le

4 : *Science et technique*, textes réunis et présentés par Claude MILLET, Caen, Minard, Lettres Modernes, 1999, p. 159-182.

³² Cela nous semble être le but de la note II qui porte sur la réplique d'Hatto, « C'est du vin d'écarlate » (*Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, théâtre II*, éd. cit., p. 188) : Hugo précise « Scarlachwein », traduction de « vin d'écarlate ». Cette précision reste assez mystérieuse, mais peut-être le dramaturge précise-t-il ici l'appellation d'un vin, en langue originale, que le public français de 1843 ne connaît pas.

³³ Olivier BARA, « Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province », *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, actes édités par Florence NAUGRETTE et Patrick TAÏEB, Publications numériques du CÉRÉDI, 2009, disponible à l'adresse <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html> (consulté le 13 juillet 2021).

³⁴ Victor HUGO, note I à l'édition des *Burgraves*, Bruxelles, Méline, Cans et Compagnie, 1843, p. 127. Nous donnons cette référence mais de nombreuses autres pourraient être indiquées puisque cet appareil de notes se trouve pendant près d'un siècle dans les éditions des *Burgraves*.

dramaturge a en effet supprimé certains vers et réorganisé la scène. Par ce commentaire, il se protège d'une réception trop critique. La scène jouée témoigne moins d'une volonté de supprimer les longues répliques que de supprimer les répliques courtes qui commentent le récit des esclaves, ralentissent l'action, font office de contre-point comique, ou développent des points politiques. Ainsi, les répliques du début de la scène sur les lépreux qui accompagnent Guanhumara sont supprimées ; au lieu des cinq vers originaux par lesquels il exprimait sa peur à l'égard de la sorcière, Haquin se contente de pousser un « elle encor ! » lorsqu'il la voit réapparaître sur les galeries³⁵ ; Jossius ne développe plus autant le récit de la mort de Barberousse sur le Cydnus³⁶ ; à Teudon qui précise que « Barberousse, déjà cru mort dans sa jeunesse, / Pourrait renaître encor », Hermann ne répond plus, en « *riant* » : « Bon ! attends qu'il renaisse³⁷ ! » ; enfin, les répliques de la fin de la scène sur le sort de l'Allemagne sont tout simplement supprimées³⁸. Outre ces réductions, la scène est réorganisée : elle ne commence plus par la lassitude de Kunz et Gondicarius mais directement par trois répliques consacrées à l'histoire de Barberousse et qui, dans la version écrite, se trouvent à la toute fin de la scène :

JOSSIUS

C'est dans ces guerres-là que Barberousse, un jour,
Masqué, mais couronné, seul, au pied d'une tour,
Lutta contre un bandit qui, forcé dans son bouge,
Lui brûla le bras droit d'un trèfle de fer rouge,
Si bien que l'empereur dit au comte d'Arau :
- Je lui ferai rendre, ami, par le bourreau !

GONDICARIUS

Cet homme fut-il pris ?

JOSSIUS

Non, il se fit passage.
Sa visière empêcha qu'on ne vit son visage.

³⁵ Victor HUGO, *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, théâtre II*, éd. cit., p. 162.

³⁶ *Id.*, p. 168.

³⁷ *Id.*, p. 172.

³⁸ *Id.*, p. 173-174.

*Ils passent*³⁹.

Placées au début de la scène jouée, ces trois répliques axent directement le propos sur le cœur de l'intrigue – le retour de Barberousse – et rendent plus compréhensible la réplique de Teudon au milieu de la scène : « Tiens, Karl, finis-nous ton histoire⁴⁰. » Les spectateurs de 1843 savent de quelle histoire il s'agit alors que les lecteurs de la version publiée n'ont pas encore la référence à Barberousse. Ces changements et indications pour les directeurs de province témoignent de la prudence de Hugo, qui ne veut pas perdre son public – contrairement à une légende qui voudrait faire de lui une tête brûlée. La note IV témoigne de la même précaution en insistant sur une indication scénique ponctuelle mais primordiale pour le dénouement :

On croit devoir indiquer ici aux théâtres de province de quelle façon se disent à la représentation les vers qui terminent la pièce :

GUANHUMARA, *à l'empereur.*

Adieu !

Elle meurt.

L'EMPEREUR *la soutenant dans ses bras, à Job.*

Je pars aussi.

Il se relève.

Job, règne sur le Rhin.

JOB

Restez, sire !

L'EMPEREUR

Je lègue au monde un souverain,

Frédéric deux, mon fils, qu'on vient d'élire à Spire.

*Jetant un regard douloureux à Guanhumara étendue à ses pieds*⁴¹.

Les didascalies « la soutenant dans ses bras » et « jetant un regard douloureux à Guanhumara étendue à ses pieds » ajoutent une touche pathétique absente de la version originale dans laquelle les

³⁹ *Id.*, p. 174. Pour la note portant sur la version jouée, voir par exemple l'édition déjà citée, *Les Burgraves*, Bruxelles, Méline, Cans et Compagnie, p. 127-128.

⁴⁰ Victor HUGO, *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, théâtre II*, éd. cit., p. 166.

⁴¹ Victor HUGO, *Les Burgraves*, Bruxelles, Méline, Cans et Compagnie, p. 139.

deux vieillards ne regardent pas le corps de la vieille femme et se contentent de confier les rênes de l'Empire aux jeunes burgraves. La gestuelle de l'empereur a été ajoutée aux représentations afin que le public ne soit pas choqué par l'absence de réactions du personnage. Malgré cette prudence que Hugo inscrit jusque dans les commentaires ajoutés à l'édition, il ne renonce pas à son ambition première puisqu'il publie le texte avant tout dans sa version originale et restreint la version jouée à quelques notes en fin d'édition.

Hugo profite de ces notes finales pour émettre des remarques sur les conditions de représentation de 1843, et, peut-être, répondre ainsi à certains de ses adversaires qui, par leurs exigences, en arrivent à réclamer sur scène des absurdités. En témoigne la note III qui porte sur la réplique « Haut le pont ! bas la herse ! armez les mangonneaux⁴² ! » :

L'acteur fera sagement de dire : *armez les fauconneaux*. On ne connaissait pas les fauconneaux au treizième siècle ; mais qu'importe ! il y a encore dans le public, quoiqu'il devienne de jour en jour plus sympathique et plus intelligent, beaucoup de braves gens qui n'admettraient pas les mangonneaux. Mangonneaux ! qu'est-ce cela, je vous prie ? Mangonneaux ! voilà un mot bien ridicule et bien singulier ! Fauconneaux, à la bonne heure⁴³ !

Les fauconneaux sont des machines de guerre utilisées au XVI^e et XVII^e siècles, et non au XIII^e siècle : Hugo concède à l'utilisation de ce terme auquel les spectateurs sont plus habitués. Il maintient aussi l'illusion théâtrale, rompue devant ce qui pouvait apparaître comme une bizarrerie linguistique et se plie à certaines exigences d'une partie du public ; en revanche, il profite de ces notes pour s'en moquer.

Dans la cinquième et dernière note, il loue la mise en scène, prenant ainsi implicitement le contre-pied des critiques qui l'ont raillée :

⁴² Victor HUGO, *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, théâtre II*, éd. cit., p. 219.

⁴³ Victor HUGO, *Les Burgraves*, Bruxelles, Méline, Cans et compagnie, p. 139.

Si l'auteur pouvait penser que ces notes tiendraient une place, si petite qu'elle soit, dans l'histoire littéraire de notre temps, il leur donnerait des développements qui ne seraient pas inutiles peut-être à l'art théâtral. Il expliquerait, par exemple, dans tous ses détails, cette belle mise en scène des *Burgraves*, qui a fait tant d'honneurs à la Comédie-Française. Jamais pièce n'a été montée avec plus de soin et représentée avec plus d'ensemble⁴⁴.

Il continue en vantant les qualités des acteurs :

Les trois vieillards, Job, Barberousse et Magnus, ont été admirablement représentés par MM. Beauvallet, Ligier et Guyon. M. Guyon, qui est un artiste de haute taille par l'intelligence comme la stature, a puissamment personnifié Magnus. Quand il apparaît au seuil du donjon avec sa belle et noble tête, son habit de fer et sa grande peau de loup sur les épaules, on croirait voir sortir de l'église de Fribourg en Brisgau le vieux Berthold de Zoehringen, ou de la collégiale de Francfort le formidable Gunther de Schwarzbouurg. M. Ligier, qui a reproduit avec si haute poésie la figure impériale de Barberousse, a su dans ce rôle, qui restera comme une de ses plus belles créations, être tour à tour simple et grand, paternel et pensif, majestueux et formidable. Au deuxième acte, dans son apostrophe aux burgraves, il soulève des acclamations enthousiastes et unanimes. M. Beauvallet, qui a une grande puissance, parce qu'il a un grand talent, a déployé dans Job toutes les nuances de son intelligence si riche, si étendue et si complète. Il a été patriarche au premier acte, héros au deuxième, père au dernier. M. Beauvallet a été partout superbe et dramatique. Ajoutons qu'il y a dans le rôle de Job, au deuxième acte, par exemple, des moments de bonhomie et de familiarité que ce rare et excellent acteur a su rendre avec une sorte de grâce sénile pleine de grandeur. M. Beauvallet et M. Ligier, en représentant les deux frères, se sont montrés frères par le talent et ont été frères par le succès⁴⁵.

Si Hugo encense ainsi ses comédiens, ce n'est pas seulement pour se conformer aux exigences épidiectiques de l'exercice, mais aussi pour prendre le contre-pied des critiques de 1843 qui ont reproché

⁴⁴ Victor HUGO, *Les Burgraves*, Bruxelles, Méline, Cans et Compagnie, p. 140-141.

⁴⁵ *Id.*, p. 141-142.

aux acteurs leur manque de grandeur et de prestige. Alors que la plupart des critiques ont jugé que le jeu n'était pas à la hauteur de l'aspect sculptural des personnages, Hugo vante les qualités « épiques » des comédiens. Cette apologie répondrait à une stratégie de défense et de promotion de l'œuvre, mais aussi des acteurs du Théâtre-Français que l'auteur ne veut pas voir accusés en même temps que lui. Dans le dernier paragraphe, il porte aux nues M^{me} Mélingue, que la critique n'a pas épargnée pour deux raisons : parce que les journalistes néoclassiques et antiromantiques sont sceptiques devant ce rôle de vieille sorcière, et parce que c'est elle qui remplace M^{lle} Maxime, à l'origine de la cabale ourdie contre la pièce.

Pour exprimer le personnage de Guanhumara, il fallait tout à la fois une composition savante et une aspiration profonde. Madame Mélingue a eu ce double mérite au degré le plus éminent. Imposante sous ses cheveux blancs, magnifique sous ses haillons, pathétique, et on pourrait presque dire intéressante dans sa haine, elle a réalisé merveilleusement l'idéal de l'auteur, la statue qui marche et qui regarde avec un regard de vipère. Madame Mélingue n'a reculé devant aucune des difficultés de son rôle. Toute jeune comme elle est, elle a pourtant pris hardiment et franchement l'âge de Guanhumara ; mais dans cette transformation même, elle a su conserver les lignes les plus sculpturales et les plus pures. En renonçant pour un moment à être jolie, elle a su rester belle⁴⁶.

Hugo a conscience que l'âge du personnage pose problème pour le jeu, de même que son caractère antithétique (Guanhumara a des « cheveux blancs » et porte des « haillons » tout en étant « imposante » et « magnifique ») mais il montre comment M^{me} Mélingue a su briller par son interprétation : pour se défendre face aux critiques qui affirment que le personnage est impossible à jouer⁴⁷, Hugo ne nie pas la difficulté du rôle, mais montre combien il est possible d'en faire une performance d'actrice digne de ce nom. Dans cette phrase, comment ne pas entendre alors une pique lancée à l'égard de M^{lle} Maxime : « Madame Mélingue n'a reculé devant aucune des difficultés de son rôle » ?

⁴⁶ *Les Burgraves*, Bruxelles, Méline, Cans et Compagnie, p. 141-142.

⁴⁷ Voir notre analyse de la plaidoirie de M^e Dupin, chapitre I de notre 1^e partie, p. 48.

À bien des égards, ces cinq notes qui suivent l'édition du texte peuvent donc être considérées comme une réponse de Hugo aux critiques qui lui sont adressées en 1843. Elles se retrouvent dans presque toutes les éditions jusqu'au début des années 1930, avant d'être peu à peu oubliées. En 1948, dans l'édition Flammarion, seule reste la dernière note, portant sur le jeu des acteurs⁴⁸ : les autres, plus contextuelles, n'ont pas paru dignes d'intérêt aux éditeurs. Elles disparaissent complètement de certaines éditions. Il faut attendre la parution d'éditions scientifiques plus fournies et plus argumentées pour que ces notes retrouvent leur place dans la deuxième moitié du XX^e siècle⁴⁹.

PRÉSENTER ET COMMENTER *LES BURGRAVES* : LES ÉDITIONS SCIENTIFIQUES

Dès la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, certaines éditions proposent une présentation plus critique et scientifique de la pièce. L'édition dite *ne varietur* de 1885, ainsi que celle de l'Édition Nationale en 1887⁵⁰, ajoutent aux cinq notes de Hugo le reliquat des *Burgraves* contenant les variantes et les vers supprimés ou remplacés du manuscrit⁵¹. Les lecteurs

⁴⁸ *Les Burgraves*, édition de Raymond POUILLIART, Paris, Garnier Flammarion, 1985.

⁴⁹ C'est le cas dans la notice de l'édition Pléiade (*Théâtre complet de Victor Hugo, II*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, p. 1826-1841) ; et de l'édition Robert Laffont (*Œuvres complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 247-259).

⁵⁰ *Œuvres complètes de Victor Hugo, La Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves*, t. 27, Paris, Hetzel et Quantin, 1880-1885 et *Œuvres complètes de Victor Hugo, La Esmeralda, Ruy-Blas, Les Burgraves*, t. II, Drame IV, Paris, Emile Testard et Compagnie, Édition Nationale, 1887.

⁵¹ Les éditeurs – en s'appuyant sur une lettre que leur a adressée Hugo – affirment leur volonté de publier les manuscrits dès l'Avertissement : « Les manuscrits contiennent, en outre, des passages, des pages entières que l'auteur a cru devoir retrancher. On y retrouve, dans les pièces de théâtre, ce que la préface de Marion de Lorme appelle "les rognures sans lesquelles le drame ne pourrait s'encadrer solidement dans le théâtre". Victor Hugo a rétabli aujourd'hui dans le texte plusieurs de ces passages supprimés. Mais à coup sûr on jugera que ceux-là mêmes dont la suppression a été maintenue, variantes,

découvrent par exemple le prologue, imaginé au départ par Hugo mais qui a été remplacé par la scène des esclaves, sans doute parce qu'il ne concentrait pas assez l'action et représentait une parenthèse avant l'entrée dans le château : on y voyait des marchands en route pour le burg de Heppenheff, inquiets à l'idée de s'approcher de ce lieu funeste et se racontant la légende de Barberousse. Ces deux éditions présentent l'œuvre comme elle l'était dans les premières publications de 1843 : avec le sous-titre de « trilogie ». Très vite, ce terme avait été supprimé par Hugo – on ne le retrouve plus dès la fin des années 1840 – probablement parce qu'il avait été l'objet de railleries dès la parution de la pièce : certains critiques lui reprochent d'appeler « trilogie » ce qui n'en est pas une, et de se placer ainsi de manière injustifiée dans la lignée d'Eschyle⁵². En remettant ce terme sur la page de titre, l'édition *ne varietur* redonne l'œuvre dans sa version originale. En revanche, il disparaît à nouveau au cours du XX^e siècle.

La première édition avec un appareil critique important est celle de l'Imprimerie Nationale, en 1905⁵³. Elle supprime les notes de Victor Hugo, sauf la dernière portant sur le jeu des acteurs, mais ajoute au reliquat des commentaires critiques, une étude « historique des *Burgraves* » ainsi qu'une analyse de la revue de presse de 1843 et 1902. Ce dossier doit être lu avec précaution : constitué par Paul Meurice et Gustave Simon, tous deux amis proches de Hugo, il célèbre le génie hugolien dans le but de réhabiliter l'œuvre. Leurs arguments ne s'appuient pas sur autre chose que sur leur admiration pour Hugo. Plutôt que de démontrer en quoi les jugements traditionnels à l'encontre de la pièce sont conditionnés par des logiques qui dépassent l'œuvre, ils se contentent de les balayer d'un revers de main : selon eux, rien ne vaudrait la peine d'être cité dans les articles de 1843 contre la pièce. Dans cette logique, ils citent des analyses de Charles Magnin et de Théophile Gautier mais non pas de Charles

changements de détails, développements de caractères, n'en offrent pas moins un haut intérêt littéraire. Notre édition donne dans les Notes ces vers nouveaux, ces fragments inédits, ces formes variées et curieuses de la pensée du poète. »

⁵² Voir notre étude du dossier de presse de 1843, chapitre III de notre 1^e partie, p. 182.

⁵³ *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. III : *Marie Tudor, Angelo, La Esmeralda, Ruy Blas*, Paris, Imprimerie Nationale, Ollendorf, 1905.

Maurice ou d'Antoine Jay. Ils donnent la parole à ceux qui ont aimé l'œuvre, par exemple en retranscrivant le témoignage de Léon Chevreau, homme politique qui aurait été enthousiaste dès la première représentation : « Je vois encore Balzac, debout aux stalles de balcon, applaudir à tout rompre. L'enthousiasme fut général⁵⁴. » D'autre part, le discours de Meurice et Simon ne prend pas de distance avec les idées héritées du mythe de la chute des *Burgraves* : ils reprennent les mêmes anecdotes que celles que l'on raconte depuis 1843 (la comète, le succès de Ponsard, la querelle avec M^{lle} Maxime) et s'ils défendent la pièce, c'est moins pour ses qualités dramatiques que pour ses vers qui seraient d'une qualité épique incroyable et d'un « art souverain⁵⁵ », pour les scènes tendres entre Othert et Régina, pour les répliques où « [Job] raconte l'enfance et l'enlèvement du dernier-né⁵⁶. » Ils réhabilitent *Les Burgraves* en louant les qualités poétiques de Hugo : en ce sens, Paul Meurice et Gustave Simon reprennent tout un attirail critique déjà présent dans le discours des manuels scolaires depuis près d'un demi-siècle. Seule différence : ils ne parlent pas d'échec mais de « demi-chute⁵⁷ » : pourquoi, alors qu'ils sont si admiratifs, ne parlent-ils pas d'emblée de succès ? D'une part, c'est qu'il leur faut reconnaître que la pièce a été victime de machinations qui ont rendu sa réception houleuse ; d'autre part, cette retenue au sujet de 1843 leur permet surtout de vanter la mise en scène de 1902, dont Paul Meurice a eu l'initiative et pour qui ces représentations « marquèrent définitivement la place des *Burgraves*, entre *Ruy Blas* et *Hernani*, au répertoire perpétuel de la Comédie-Française⁵⁸ ». Le manque d'objectivité scientifique de Paul Meurice et de Gustave Simon, victimes malgré eux des conséquences du mythe de 1843, ne

⁵⁴ Léon CHEVREAU, témoignage retranscrit Paul MEURICE et Gustave SIMON dans leur édition des *Burgraves*, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. III : *Marie Tudor, Angelo, La Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves*, Paris, Imprimerie Nationale, Ollendorf, 1905, p. 626.

⁵⁵ Paul MEURICE et Gustave SIMON, notice des *Burgraves*, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. III : *Marie Tudor, Angelo, La Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves*, éd. cit., p. 618.

⁵⁶ *Id.*, p. 603.

⁵⁷ Paul MEURICE et Gustave SIMON, notice des *Burgraves*, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. III : *Marie Tudor, Angelo, La Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves*, éd. cit., p. 626.

⁵⁸ *Id.*, p. 628.

permet donc pas de proposer une édition qui renouvellerait la réception des *Burgraves*.

Il en va de même dans la plupart des éditions du XX^e siècle dotées d'un appareil critique élaboré par des non-spécialistes (qu'il faut distinguer de celles qui sont dirigées par des spécialistes de l'œuvre de Hugo) : ces publications relèvent souvent de l'édition de luxe, reliée, avec couverture rigide et illustrations. Pour satisfaire les lecteurs, qui ne sont pas forcément des spécialistes, les éditeurs accompagnent le texte de commentaires critiques. Ce paratexte véhicule tous les clichés transmis par le mythe de la chute des *Burgraves* : en 1930, Maurice Levaillant, dans une édition pour Les Bibliophiles du Papier accompagnée d'eaux-fortes de Charles Bisson, considère *Les Burgraves* comme « une des plus hautes cimes où la poésie de Victor Hugo se soit posée » mais s'empresse d'ajouter que « c'est de leur chute que l'on date la décadence du drame romantique »⁵⁹ ; il fait ensuite de la pièce le « premier chapitre de *La Légende des siècles* », exactement comme Michel Braspart, dans le volume 17 des œuvres complètes paru en 1948 chez Martel, trouve que le « ton change » et qu'on

a raison de ne pas regretter cet échec. Sans lui, Hugo (qui avait le goût des coulisses et qui était fasciné par ce monde de dorures, d'ombres et de lumières) aurait continué à écrire des pièces inégales, inégales le plus souvent à ses hautaines intentions. Son passage au théâtre aura confirmé son sens dramatique ; mais son échec au théâtre va le contraindre à imaginer enfin le théâtre poétique, la poésie épique pour quoi il est mis au monde. *Les Burgraves* annoncent Wagner, mais annoncent aussi *La Légende des siècles*, *Dieu*, *La Fin de Satan*⁶⁰.

Les éditions du XX^e siècle constituent donc toujours un relais au mythe de la chute des *Burgraves*. On ne trouve par exemple aucune différence entre les propos des manuels scolaires de la III^e République et la notice de Jean-Jacques Thierry et Josette

⁵⁹ Maurice LEVAILLANT, préface aux *Burgraves*, accompagné d'eaux-fortes de Charles Bisson, Paris, Les bibliophiles du papier, 1930, p. I.

⁶⁰ Michel BRASPART, préface aux *Burgraves*, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, volume XVII : *Ruy Blas*, *Les Burgraves*, *Torquemada*, orné de 14 illustrations de Beuville, Paris, Givors et Martel, 1948, p. VI.

Mélèze pour l'édition de la Pléiade en 1963, qui ne témoigne d'aucun infléchissement dans la réception du mythe⁶¹ (la pièce est toujours présentée comme un échec, les recettes sont dites catastrophiques, *Lucrèce* est encore une fois prise comme la preuve que le public serait lassé du drame romantique). Les mêmes idées sont reprises dans la présentation du *Théâtre complet de Victor Hugo* par Albert Demazière en 1975 : « La pièce fut représentée pour la première fois, sur la scène du Théâtre-Français, le 7 mars 1843. Elle fut froidement accueillie et tomba, marquant ainsi les adieux du poète à l'art dramatique⁶². »

Les éditions de spécialistes, qui se retrouvent surtout dans la deuxième moitié du XX^e siècle, témoignent quant à elle d'un renouveau des études hugoliennes et théâtrales, et tendent à nuancer le mythe de la chute des *Burgraves*, et à redonner au théâtre de Hugo la place qui lui revient, c'est-à-dire à le considérer comme une partie à part entière de la production hugolienne, et non pas seulement comme une période d'essai ou de transition. Un changement s'opère dès 1968 avec la publication des *Œuvres complètes* au Club Français du Livre. Jean Massin écrit encore que l'« échec est patent⁶³ », mais il ne véhicule pas d'idées reçues et interroge réellement la création de l'œuvre, sa construction, ses enjeux et ses thèmes : pour lui, s'il y a eu échec de la pièce, c'est que Hugo aurait proposé une formule théâtrale irrecevable à l'époque, mais brillante et ingénieuse et qui devait attendre le XX^e siècle – et peut-être le cinéma – pour se réaliser. Il reprend l'idée selon laquelle Hugo arrêterait d'écrire du théâtre après 1843 mais il n'explique plus cela par l'échec des *Burgraves* : ce serait le début de la carrière politique qui aurait empêché l'auteur de se consacrer à la production dramatique. En 1985, dans sa présentation du tome II des œuvres théâtrales dans la collection Bouquins, Arnaud Laster ne reprend plus le terme d'« échec » ou de « chute » : il préfère

⁶¹ Cela est en somme assez logique puisque les manuels sont le plus souvent le fait d'universitaires qui rédigent aussi les notices d'éditions.

⁶² Albert DEMAZIÈRES, *Théâtre complet de Victor Hugo*, Neuilly-sur-Seine, 1975, p. 479.

⁶³ Jean MASSIN, présentation aux *Burgraves*, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, édition chronologique 1839-1841, t. VI, édition Jean MASSIN, Paris, Club Français du Livre, 1968, p. 565.

parler de « malédiction des *Burgraves* » pour insister sur l'acharnement des détracteurs de Hugo pendant plusieurs décennies. Le mythe commence à se fissurer : « 1843 fournit une date terminale, commode puisqu'étant celle d'une chute, pour enterrer le théâtre romantique, voire le romantisme tout entier. Et les auteurs de manuels, satisfaits, comme tel personnage croqué par Hugo, du "réveil de la tragédie et de la saine littérature", s'empressent de justifier le rejet des *Burgraves*, de Hugo et du théâtre romantique – on ne distingue plus rien – par le public et la critique⁶⁴. » Dans ce même volume, Anne Maurel s'émancipe de la légende en ne la mentionnant à aucun moment dans la notice des *Burgraves* et en préférant se concentrer sur les enjeux dramatiques et historiques de l'œuvre (influence d'Eschyle, lien avec le mythe impérial, fascination pour le Moyen-Âge allemand)⁶⁵. La même année, Raymond Pouilliart propose une édition de la pièce chez Garnier Flammarion qui suit ces inflexions : d'après lui, « le drame obtint néanmoins du succès »⁶⁶ » et les journaux qui attaquèrent Hugo le firent surtout pour des raisons politiques qui n'engageaient en rien la qualité de la pièce. Cependant, toutes ces éditions ne déconstruisent pas totalement le mythe de la chute des *Burgraves* puisque les travaux qui apporteront les preuves que la pièce n'a pas chuté datent seulement de la fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle.

ILLUSTREZ LES BURGRAVES

Certaines éditions, augmentées d'illustrations, nous offrent une porte d'entrée supplémentaire dans la réception des *Burgraves* : les dessins, gravures et eaux-fortes permettent de se rendre compte de l'image que l'on a de l'œuvre ou bien, plus rarement, ils offrent une nouvelle expérience de lecture en proposant une représentation inédite de la pièce.

⁶⁴ Arnaud LASTER, présentation, *Œuvres Complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. III.

⁶⁵ Anne MAUREL, notice des *Burgraves*, *Œuvres Complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 899-900.

⁶⁶ Raymond POUILLIART, préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 35.

Les premières illustrations, par le graveur Jean-Achille Pouget et le dessinateur Jean-Adolphe Beaucé pour l'édition Marescq et Cie⁶⁷ datent de 1853-1855 et sont reprises dans de nombreux volumes au cours des XIX^e et XX^e siècles : on retrouve par exemple certaines des gravures dans l'édition Houssiaux en 1869⁶⁸, dans celle de Demazière en 1975⁶⁹, ou encore dans celle d'Édito Service (Genève) en 1979⁷⁰. Ces illustrations ponctuent la lecture et sont parfois accompagnés de quelques vers qui tissent un lien explicite entre texte et image. Les vieux burgraves n'ont rien des vieillards de quatre-vingt-dix ans, hormis leurs longues barbes blanches, et ils semblent plus redoutables que les jeunes seigneurs. La foule de soldats à l'arrière-plan leur donne force et grandeur.

⁶⁷ *Les Burgraves, Œuvres illustrées de Victor Hugo, volume II : Lucrèce Borgia, Marie Tudor, La Esmeralda, Ruy Blas, Hernani, Le Roi s'amuse, Les Burgraves, Angelo*, notes et préfaces par l'auteur, dessins par Jean-Achille BEAUCÉ, GAVARNI et Gérard SÉGUIN, Paris, Marescq et Cie, Blanchard, 1853-1855.

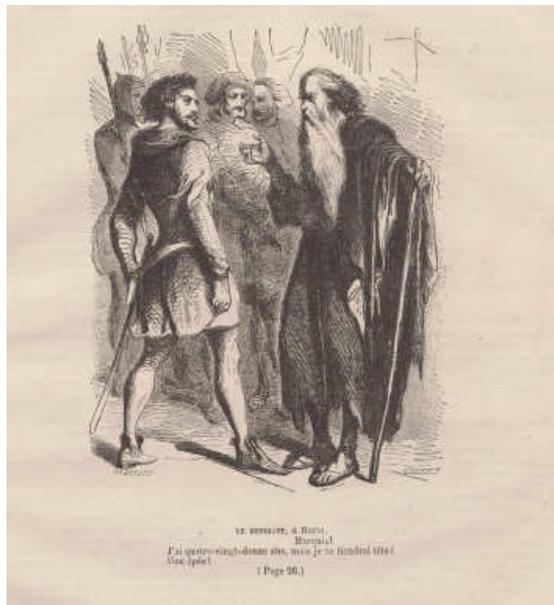
⁶⁸ *Œuvres complètes de Victor Hugo, t. IV : Ruy Blas, Les Burgraves, La Esmeralda*, nouvelle édition, ornée de vignettes, Paris, Houssiaux, 1869.

⁶⁹ *Théâtre complet de Victor Hugo*, édition d'Albert DEMAZIÈRE, Neuilly-sur-Seine, 1975.

⁷⁰ *Œuvres romanesques, dramatiques et poétiques de Victor Hugo, volume 13 : Les Burgraves, Mille francs de récompense, Torquemada*, Genève, Édito Service, 1979.



Job et Magnus

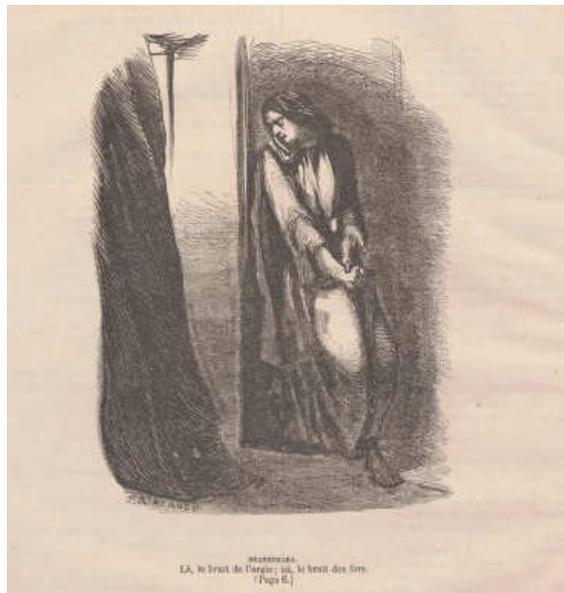


Le mendiant et Hatto

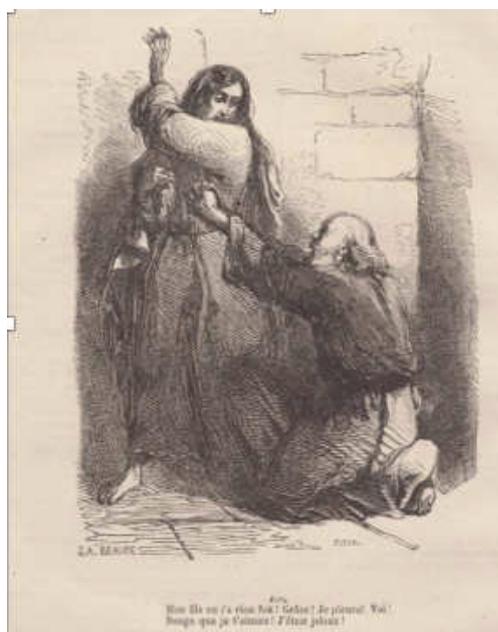


Arrivée du mendiant

Guanhumara est quant à elle très inquiétante avec ses yeux blancs, ses chaînes et son manteau de bure : comme les hommes, elle ne semble pas atteinte par l'âge mais, marginale, esclave et pauvre, elle a beaucoup moins de grandeur et de prestance qu'eux. Elle est aussi effroyable et inflexible, comme le montre la deuxième illustration ci-dessous.

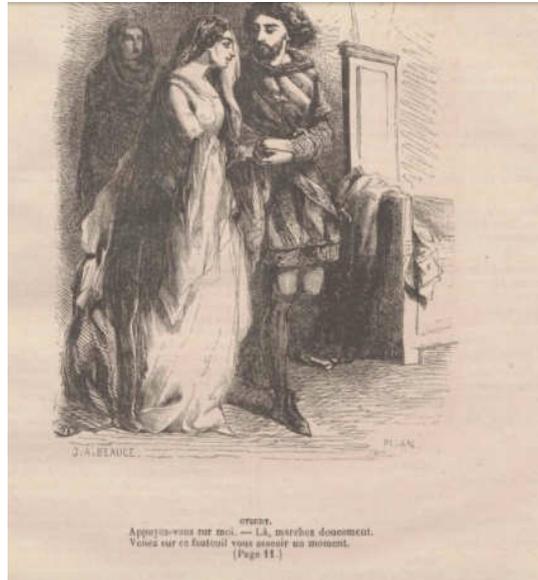


Guanhumara



Job supplie Guanhumara

Les illustrations de Guanhumara sont rarement reprises dans les éditions ultérieures. C'est d'abord l'image des burgraves qui est conservée pour représenter la pièce tandis que Guanhumara est souvent absente ; l'image la plus fréquente est celle de Magnus et Job, en tenue de chevaliers, avec une hache et une peau de loup. De même, les illustrations de Régina éclipsent souvent celles de la vieille sorcière : la robe blanche somptueuse de la jeune première contraste avec les haillons de Guanhumara. Régina a plus de dignité que la furie de quatre-vingt-dix ans – peut-être est-ce pour cela qu'on lui laisse moins de place dans les éditions illustrées.



Otbert et Régina



Régina à la fenêtre

Otbert est représenté comme un jeune premier vif et chevaleresque, attitude qu'immortalise le tableau épique où il défie Hatto :



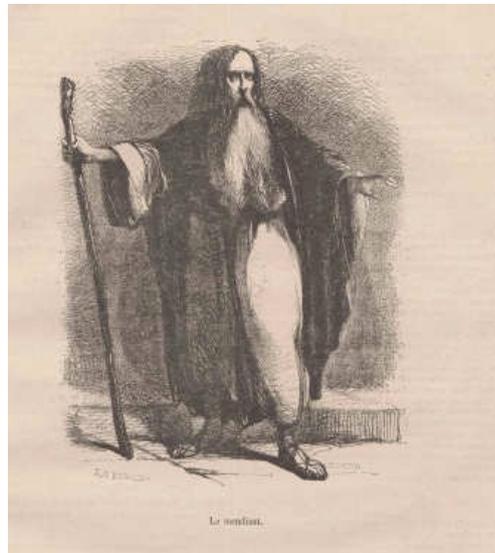
Otbert face à Hatto

Mais c'est aussi le jeune burgrave tirillé à l'idée de tuer son protecteur :



Otbert et Job dans le caveau

À ces illustrations qui correspondent à des scènes précises s'ajoutent des représentations des personnages « en pose », comme des acteurs. Ces images reprennent d'ailleurs les grands traits des dessins que l'on a de la mise en scène de 1843, comme si l'édition était là pour immortaliser cette interprétation. Lorsque la pièce sera reprise en 1902 à la Comédie-Française pour le centenaire de Hugo, les costumes et les gestes des acteurs seront identiques en bien des points à ceux de 1843⁷¹ : les images véhiculées par les éditions n'y sont peut-être pas pour rien puisqu'elles jouent sur la manière dont les spectateurs imaginent *Les Burgraves*.



Le mendiant

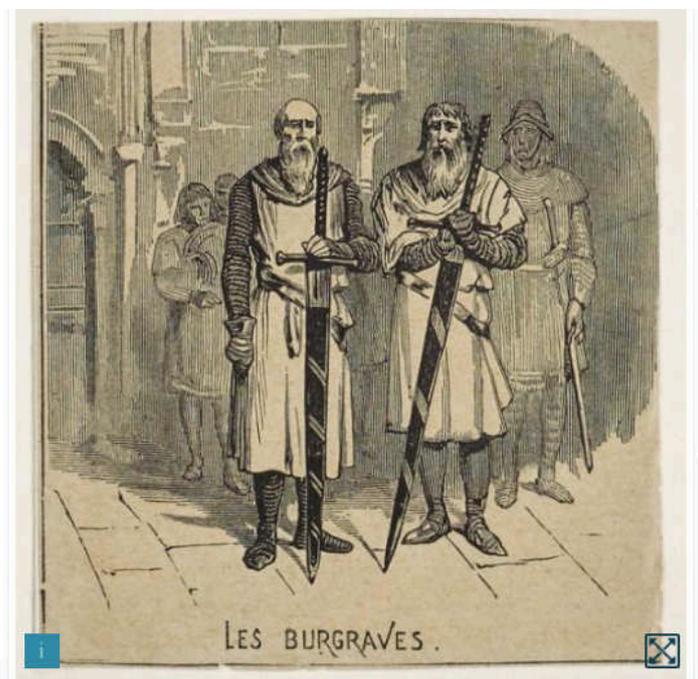
⁷¹ Voir le chapitre I de notre 3^e partie, p. 497.



Otbert

Les illustrations les plus fréquentes sont celles de Beaucé, concurrencées par celles de l'édition Eugène Hugues en 1877 qui se retrouvent dans plusieurs volumes, notamment ceux parus chez Albin Michel en 1927⁷². L'édition Eugène Hugues fut un des plus grands succès de librairie du XIX^e siècle et participa d'une part à transmettre largement les œuvres de Hugo, d'autre part à diffuser, par les illustrations, un imaginaire attaché aux différents textes. En ouverture du volume consacré au théâtre, dix petites gravures conçues par Louis-Fortune Méaulle représentent chacune une scène emblématique d'un drame. Pour *Hernani*, c'est la mort du héros, pour *Le roi s'amuse* le désespoir de Triboulet face à la mort de sa fille, pour *Marion Delorme* la courtisane dans les bras d'un homme, et pour *Les Burgraves*, Job et Magnus avec leurs barbes blanches et leurs épées disproportionnées. Leurs barbes sont moins longues que dans le dessin de Beaucé mais on retrouve la dignité, la grandeur et le courage des personnages.

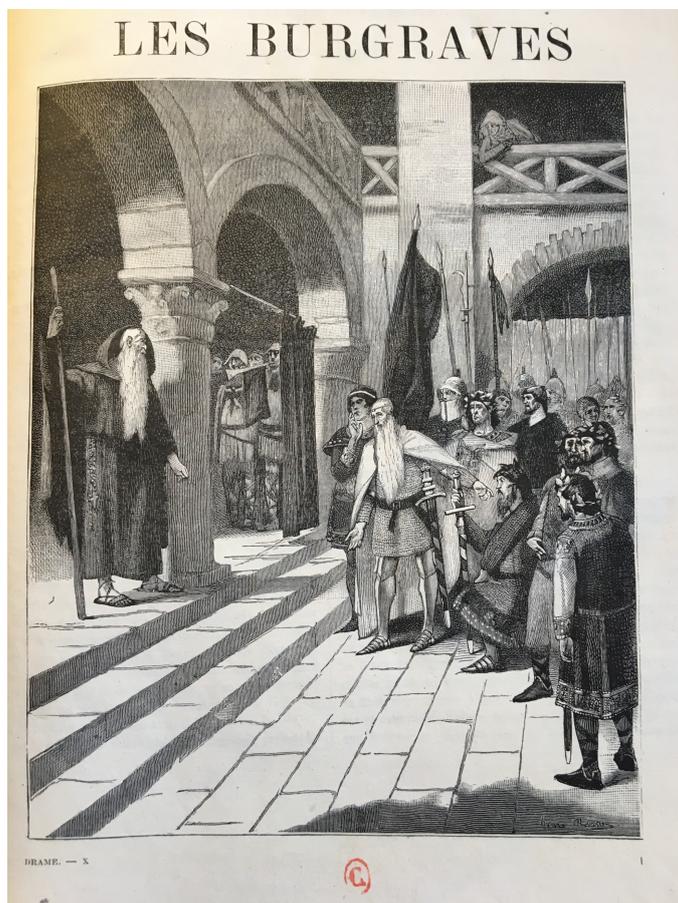
⁷² *Les Burgraves*, Paris, Albin Michel, 1927.



Job et Magnus

Dans la suite de cette édition, chaque pièce de théâtre est précédée d'une illustration : pour *Les Burgraves*, il s'agit d'une représentation de l'arrivée du mendiant. Il domine de quelques marches les burgraves à ses pieds, certains sont agenouillés (comme Magnus que l'on devine grâce à sa peau de loup) et d'autres sont prêts à l'attaquer mais ils sont arrêtés par Job que l'on reconnaît grâce à sa barbe blanche. Le choix de cette scène comme illustration principale aux *Burgraves* dans l'édition Eugène Hugues témoigne de ce que l'on privilégie dans la réception de la pièce : l'image épique des burgraves, leur grandeur et leur stature. Guanhumara n'est représentée dans cette édition que de manière discrète : sur cette même image, on l'aperçoit en haut, sur le balcon du château, dissimulée derrière sa cape. Par rapport aux autres personnages féminins que l'on peut voir sur ces gravures de l'édition Hugues (comme doña Sol, Marion Delorme ou La Tisbe), elle n'a plus rien d'une femme.

LES BURGRAVES



L'arrivée du mendiant

Deux entreprises éditoriales se distinguent dans le traitement des illustrations : celle de l'Édition Nationale en 1887⁷³ et celle de l'édition des Bibliophiles du Papier en 1930, avec les eaux-fortes de Charles Bisson⁷⁴. Ce sont deux éditions de luxe (qui constituent des œuvres à part entière) dont les illustrations ne sont pas reprises dans d'autres volumes. Avec la première, Lemmonyer, Richard et Testard rendent hommage à Victor Hugo en éditant les œuvres complètes d'après l'édition *ne varietur* de

⁷³ *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. 27 : *La Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves*, Paris, Hetzel et Quantin, 1880-1885 et *Œuvres complètes de Victor Hugo*, t. II, *Drame IV : La Esmeralda. Ruy-Blas. Les Burgraves* Paris, Émile Testard et Compagnie, Édition Nationale, 1887.

⁷⁴ *Les Burgraves*, accompagné d'eaux-fortes de Charles BISSON, Les Bibliophiles du papier, Paris, 1930.

1885 parue chez Hetzel et Quantin et en compilant des illustrations d'artistes célèbres⁷⁵. Ce sont Charles-Antoine Grosse et Charles Country qui ont en charge d'illustrer *Les Burgraves*. Les cinq illustrations se situent à deux niveaux : chaque titre de partie (« L'Aïeul », « Le Mendiant », « Le Caveau perdu ») est précédé d'une illustration petit format placée sur le fronton de la première page, et chaque partie (hormis la troisième) est agrémentée d'une illustration en plus grand format, protégée par un papier serpente sur lequel est inscrit une citation en lien avec l'image. Les scènes illustrées sont en grande partie les mêmes que celles des dessins de Beaucé ou des éditions Hugues : l'amour tendre entre Otbert et Régina, le conflit de générations entre jeunes et vieux burgraves, l'apparition épique du mendiant, la confrontation entre Otbert et Job.



LES BURGRAVES
(Première Partie - Scène III)

Otbert et Régina
1^e partie scène 3⁷⁶

⁷⁵ Sur l'Édition Nationale, nous renvoyons aux travaux de Camille PAGE déjà mentionnés.

⁷⁶ Georges-Antoine ROCHEGROSSE (ill.) et Charles COUNTRY (grav.), « Les Burgraves (Première partie, scène III) », *Victor Hugo en Images*, <https://hugo-en-images.nakalona.fr/items/show/191> (consulté le 23 novembre 2020).



LES BURGRAVES

1^{re} Partie - Scène VI

Arrivée de l'empereur
2^e partie scène 6⁷⁷



Arrivée de Job et de Magnus
Fronton de la 1^e partie⁷⁸

⁷⁷ Georges-Antoine ROCHEGROSSE (ill.) et Charles COUNTRY (grav.), « Les Burgraves (Deuxième partie, scène VI) », *Victor Hugo en Images*, <https://hugo-en-images.nakalona.fr/items/show/194> (consulté le 23 novembre 2020).

⁷⁸ Georges-Antoine ROCHEGROSSE (ill.) et Charles COUNTRY (grav.), « Première partie (Les Burgraves) », *Victor Hugo en Images*, <https://hugo-en-images.nakalona.fr/items/show/192> (consulté le 23 novembre 2020).

Sur ces illustrations, le château est encore moins en ruine que sur celles de Beaucé : le fauteuil de Régina est d'une richesse que n'égalent pas les armes et les cottes de maille des burgraves. L'aigle derrière la tête de l'empereur sur la deuxième image le couronne d'une grandeur historique, tandis que les trois marches sur lesquelles il est placé imposent supériorité et prestige aux burgraves agenouillés, de même que Job et Magnus, auréolés par l'obscurité inquiétante d'où ils semblent sortir dans la troisième image, sont prêts à impressionner les jeunes seigneurs. Dans la quatrième image, Job, immobile tel une statue, les mains l'une sur l'autre, est beaucoup plus digne qu'il ne l'est sur le dessin de Beaucé, où le vieillard supplie Guanhumara. La lanterne confère une dimension inquiétante à la scène, tout en lui donnant une sorte de grandeur tragique. Tous ces éléments épiques, déjà là dans les dessins de Beaucé, trouvent une force supplémentaire dans la beauté, la précision et l'expressivité des illustrations de Rochegrosse.

Guanhumara, quant à elle, semble redoutable. Si elle est toujours en robe de bure, son bras dressé l'auréole d'une grandeur épique qui la hisse au niveau des burgraves. Sa chaîne au cou s'apparente davantage à un collier de reine tragique qu'à un vulgaire joug d'esclave : au contraire, c'est Otbert qui semble prisonnier des volontés de la vieille sorcière, beaucoup plus effrayante que celle de Beaucé.



Otbert et Job
Fronton de la 3^e partie⁷⁹



Guanhumara et Otbert
Fronton de la deuxième partie⁸⁰

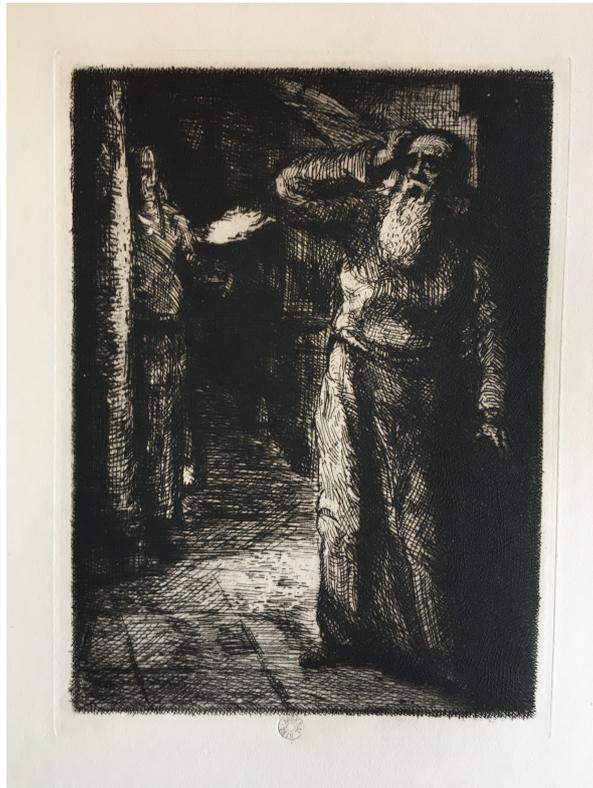
Le même aspect démoniaque de Guanhumara est mis en avant dans les eaux-fortes de Charles Bisson en 1930⁸¹ : dans la

⁷⁹ Georges-Antoine ROCHEGROSSE (ill.) et Charles COUNTRY (grav.), « Troisième partie (Les Burgraves) », *Victor Hugo en Images*, <https://hugo-en-images.nakalona.fr/items/show/195> (consulté le 23 novembre 2020).

⁸⁰ Georges-Antoine ROCHEGROSSE (ill.) et Charles COUNTRY (grav.), « Deuxième partie (Les Burgraves) », *Victor Hugo en Images*, <https://hugo-en-images.nakalona.fr/items/show/193> (consulté le 23 novembre 2020).

⁸¹ Illustrations de Charles BISSON, pour l'édition des *Burgraves* par Maurice Levailant, éd. cit.

scène du caveau, elle n'est qu'une silhouette, ni femme ni homme, dont on n'aperçoit que les yeux perçants.



Job et Guanhumara dans le caveau

Comme dans les dessins de Beaucé ou de Rochegrosse, ce sont les burgraves qui occupent le devant de la scène et qui sont représentés avec le même grandissement épique et dans les mêmes scènes clés, comme l'arrivée du mendiant.



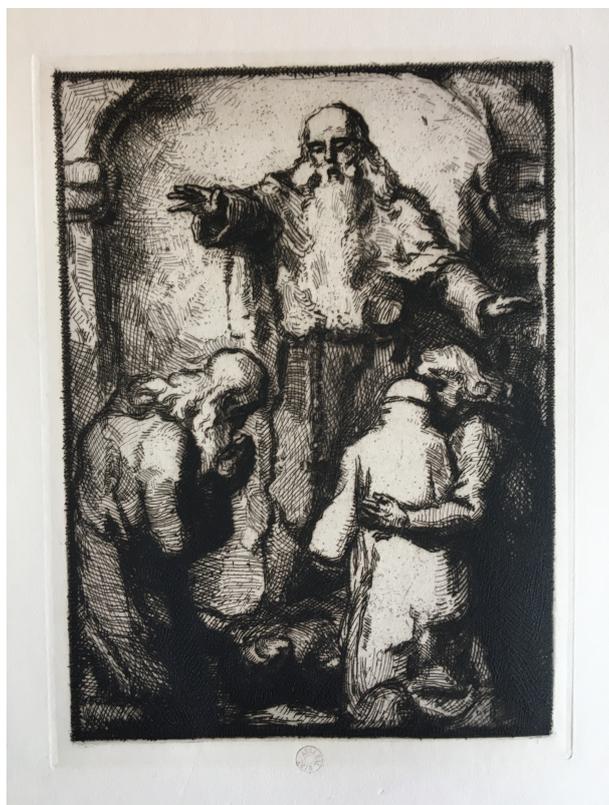
L'arrivée du mendiant

Le trait, moins net que celui de Rochemousse, ajoute une dimension inquiétante aux personnages et aux scènes représentées : par exemple, dans l'image ci-dessous, l'agitation des nuages et du ciel derrière Barberousse assis sur un trône dote l'image d'une dimension surréaliste et quasi-merveilleuse. Ainsi auréolé, le personnage est hissé à la hauteur des dieux de l'Olympe : l'épée mise en avant remplace l'éclair de Jupiter mais l'éclat est le même.



Barberousse et sa croix

L'assimilation de Barberousse à une figure divine se retrouve dans la dernière image – celle de la réconciliation entre les jeunes et les vieux burgraves : comme un dieu bénissant ses sujets, l'empereur, debout, domine les autres personnages agenouillés devant lui. La disparition du corps de Guanhumara, qui normalement gît sur le sol au dénouement de la pièce, annule le pathétique du dénouement et concentre l'attention sur la grandeur de l'empire : le drame familial est effacé au profit de la splendeur du drame historique.



Le dénouement

C'est la première fois que cette scène est figurée : les eaux-fortes de Charles Bisson ajoutent aux passages traditionnellement représentés d'autres, jusque-là jamais illustrés. Cette édition représente par exemple la prétendue noyade de Barberousse dans la Cydnus. Le récit épique de ses aventures prend forme par une image où se lit le désespoir et la déroute.



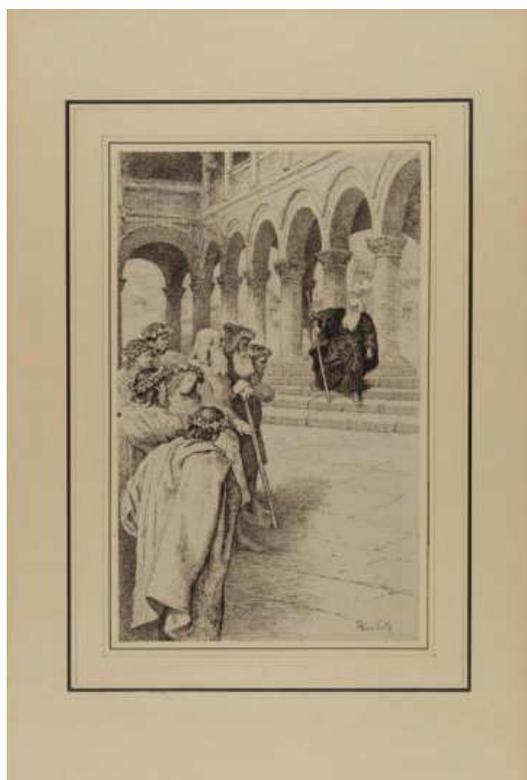
Barberousse dans le Cydnus

D'autres illustrations – pour des projets avortés ou pour le Livre d'or Victor Hugo – témoignent des mêmes tendances à l'agrandissement épique ou à l'inquiétude tragique. En témoignent cette gravure de Ricardo de Los Rios pour l'édition Hébert vers 1885, ce dessin non retenu d'Henri Pille pour l'édition Alphonse Lemerre vers 1886, et cette photogravure de Goupil et Cie dans l'édition Launette pour le Livre d'or de Victor Hugo vers 1883 :



Otbert et Job dans le caveau⁸²

⁸² Ricardo de LOS RIOS, illustration pour *Les Burgraves* dans l'Édition Hébert, pour l'édition définitive Hetzel-Quantin (Sous-titre), Illustration des *Œuvres complètes de Victor Hugo* (édition définitive Hetzel-Quantin), suite de 100 dessins de François FLAMENG, Paris, L. Hébert, consultable à l'adresse <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/9-les-burgraves-troisieme-partie-scene-iii-le-caveau-perdu-0#infos-secondaires-detail> (consulté le 27 novembre 2020).



Arrivée du mendiant⁸³

⁸³ Henri PILLE, projet d'illustration pour le *Théâtre de Victor Hugo* dans l'édition Alphonse LEMERRE, consultable à l'adresse <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/hernani-5#infos-principales> (consulté le 27 novembre 2020).



« Job l'excommunié »⁸⁴

Dans cet ensemble, l'édition de Givors et Martel, publié en 1952, détone⁸⁵ : si les illustrations de Beuville représentent les passages habituels, ils proposent une vision en couleur des personnages, dans un style beaucoup moins réaliste que les illustrations précédentes, plus proche de celui d'une bande dessinée. Les personnages, toujours imposants et graves, sont tout de même moins hiératiques et figés que dans les dessins de Beucé, de Rochegrosse ou de Bisson : leurs regards sont plus expressifs, leurs yeux exorbités ou habités par la colère. Beuville se laisse même aller à quelques interprétations personnelles, comme les deux chiens au premier plan de la deuxième image,

⁸⁴ Illustration pour *Les Burgraves*, *Le Livre d'or de Victor Hugo*, par l'élite des artistes et des écrivains contemporains, direction de Émile BLÉMONT, Paris, Librairie artistique Launette, 1883, consultable à l'adresse <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/les-burgraves-job-l-excommunié#infos-secondaires-detail> (consulté le 27 novembre 2020).

⁸⁵ *Œuvres complètes de Victor Hugo, volume XVII : Ruy Blas, Les Burgraves, Torquemada*, orné de 14 illustrations de BEUVILLE, Paris, Givors et Martel, 1948.

qui restent assez mystérieux. Pourquoi leurs yeux effrayants fixent-ils ainsi le spectateur ? Représentent-ils les frères (Fosco et Donato), l'un blanc l'un noir, l'un innocent l'autre coupable, mais tous deux terribles ?

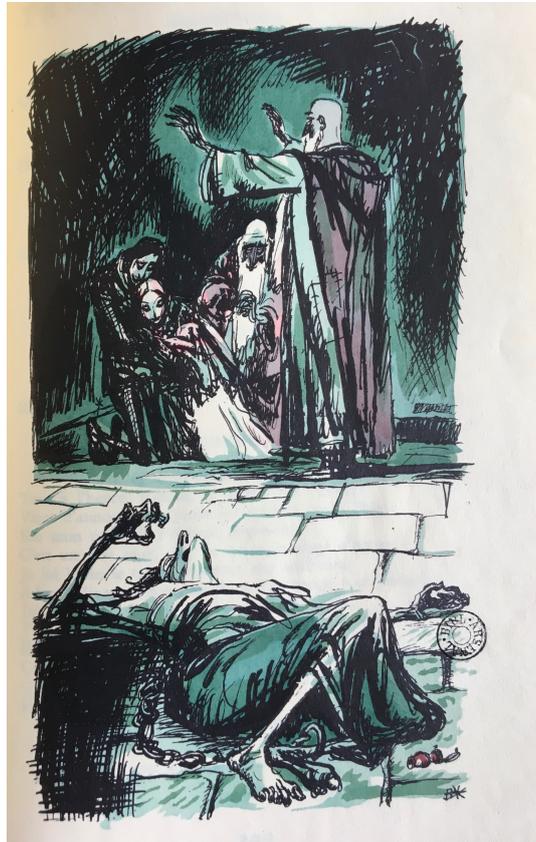


L'arrivée du mendiant



La confrontation entre Job et Barberousse

Guanhumara est présente sur ces illustrations dès l'arrivée du mendiant : en haut à gauche, elle guette et épie, quasi invisible, informe dans son manteau sombre. En revanche, la dernière illustration du volume la place au premier plan : pour la première fois, sa mort est représentée et occupe le devant de la scène tandis que la bénédiction des burgraves par l'empereur est reléguée au second plan.



La mort de Guanhumara

Le contraste entre la scène de bonheur familial et Guanhumara (ignorée de tous, suppliante et en haillons, la chaîne toujours aux pieds, le corps rachitique pareil à un cadavre) renforce le pathétique de la scène et contrebalance la lecture optimiste de la pièce : le drame historique s'efface quelque peu pour laisser place au destin de la vieille sorcière.

Si cette édition de Givors et Martel se détache par quelques singularités, les autres proposent des représentations façonnées, d'une certaine manière, par le discours culturel qui pèse sur *Les Burgraves*. Si plusieurs artistes illustrent l'œuvre au cours des XIX^e et XX^e siècles, les visions qu'ils donnent des personnages, du burg et des scènes principales de l'intrigue sont souvent identiques. Ce sont les mêmes passages qui sont représentés : l'arrivée de Job et Magnus, l'amour d'Otbert et de

Régina, l'apparition du mendiant, le défi qu'il lance aux jeunes burgraves, la confrontation entre Otbert et Job dans le caveau. Dans ces tableaux, les personnages à la longue barbe blanche sont majestueux, les années ne semblent pas avoir laissé de traces, leurs épées sont gigantesques et leurs tenues de chevalier imposantes ; Guanhumara, qui est moins représentée que ces homologues masculins, est tapie dans l'ombre et en haillons, et s'oppose à la légèreté et à la grâce de la jeune première Régina ; le burg, figuré en arrière-plan, ennoblit l'action représentée, de même que les silhouettes des soldats derrière les burgraves. Les scènes choisies sont donc celles qui représentent le mieux l'aspect épique de l'œuvre : les personnages sont magnifiés dans des décors qui en font des statues ou des géants. En ce sens, la vision de l'œuvre véhiculée par les dessins s'inscrit dans le discours habituel en faveur des *Burgraves* : si on apprécie la pièce, c'est pour sa vision sublime de l'histoire et son ampleur épique et poétique. Le grotesque de Guanhumara, par exemple, est peu représenté, de même que les esclaves de la première scène. Le burg reste majestueux et imposant sur les illustrations alors qu'il est décrit en ruines dans la pièce. Ces illustrations, que l'on retrouve parfois dans les journaux⁸⁶, transmettent une certaine image de la pièce, toujours la même et rarement renouvelée, que l'on retrouve par exemple en 1902 dans la mise en scène de la Comédie-Française. La représentation de Guanhumara dans l'Édition Nationale est probablement inspirée de l'interprétation qu'en donne M^{me} Segond-Weber⁸⁷ : même bras dressé, même regard effrayant, même dignité tragique. Bref : toujours présentée comme épique, et dès lors injouable, la pièce reçoit une réception monotone, qui fixe un visage dont on commence à entrevoir les failles.

⁸⁶ La représentation de Job et Magnus avec leurs épées, par Louis-Fortune Méaulle, se retrouve par exemple dans le *Journal illustré* en 1885.

⁸⁷ Voir le chapitre I de notre 3^e partie, p. 497.

Chapitre IV

Un théâtre injouable ?

Au-delà des conséquences sur la définition et la périodisation du romantisme, le mythe de la chute des *Burgraves* a fait croire que le théâtre de Hugo, et une grande partie du théâtre romantique, serait « impossible¹ » ou « injouable² ». Ce préjugé s'appuie sur plusieurs clichés au sujet du drame romantique : la longueur et de la lenteur de l'intrigue, le nombre important de personnages, l'immoralité, l'invraisemblance et l'aspect non dramatique de l'action. Ces idées reçues ont conduit les professeurs mais aussi les metteurs en scène à négliger le théâtre hugolien et romantique pendant une grande partie du XX^e siècle. Le mythe de la chute des *Burgraves* a donc eu des conséquences plus larges qu'un discrédit jeté sur la pièce elle-même : d'une part, c'est tout le théâtre de Hugo, mais aussi une grande partie du théâtre romantique, qui a été taxé d'erreur théâtrale ; d'autre part, la survalorisation de Hugo a conduit à une essentialisation du romantisme théâtral. Cette place prépondérante que la postérité lui a accordée s'accompagne d'enjeux politiques qui conditionnent la réception de son œuvre, comme l'ont montré Claude Millet, Franck Laurent ou Jordi Brahamcha-Marin³ : du

¹ Nous empruntons la formule à l'ouvrage *Impossibles théâtre XIX^e-XX^e siècles*, ouvrage dirigé par Bernadette DOST, Jean-François LOUETTE, Bertrand VIBERT, Paris, Éditions Comp-Act, collection L'acte même, 2005.

² Sur ce terme, voir notamment le dossier « L'injouable au théâtre », sous la direction d'Alice FOLCO et Séverine RUSSET, *Revue d'histoire du théâtre*, 2015-III, n° 267.

³ Voir Claude MILLET, « Actualité de Victor Hugo : réflexions sur le succès du bicentenaire de 2002 », *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n°19-20, Portugal, 2002-2003 ; *La Réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, sous la direction de Catherine MAYAUX, Actes du colloque international de Besançon, 6-8 juillet 2002, Lausanne, Centre Jacques-Petit, Bibliothèque l'Âge d'homme, 2004 ; Franck LAURENT, *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à*

fait de ses engagements politiques, la gauche et la droite le rejettent ou l'adulent différemment selon le contexte historique et social. Aller voir une pièce de Hugo, ce n'est pas simplement assister à un spectacle, c'est aussi, pour ses plus fervents admirateurs, célébrer le grand homme de la République et, pour les critiques les plus conservateurs, assister à l'étalage des passions et à la corruption des mœurs. Pour le professeur comme pour le metteur en scène, Hugo n'est pas seulement un homme de théâtre : il est aussi le grand poète national, adoré ou critiqué. Cette patrimonialisation du dramaturge, associée au discrédit jeté sur son théâtre, participent de la sclérose qui s'est emparée de ses pièces.

Ce rejet est surtout vrai à partir de la fin du XIX^e siècle, et ce pour deux raisons : Hugo est devenu un symbole patrimonial clivant et le mythe de la chute des *Burgraves* a eu le temps d'essaimer grâce au discours scolaire. Ce n'est donc pas directement en 1843 que ses conséquences sont les plus importantes : dans les années qui suivent le prétendu échec, même si le discours antiromantique est virulent, le romantisme théâtral continue à être joué, à être monté de manière inventive et à attirer les foules (en témoigne par exemple l'aventure du Théâtre-Historique par Alexandre Dumas dans les années 1846-1847⁴). En revanche, à la fin du XIX^e siècle, comme l'explique Florence Naugrette, la « tradition va figer le théâtre de Hugo dans un style de jeu ampoulé qui nuira gravement à son interprétation⁵ ». Les

l'exil, 1823-1852, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008 ; Jordi BRAHAMCHA-MARIN, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, thèse sous la direction de Franck LAURENT, Le Mans Université, soutenue le 30 novembre 2018.

⁴ Nous remercions Sylvain LEDDA pour cette idée qu'il nous a soufflée à l'occasion du colloque international « Le canon théâtral à l'épreuve de l'histoire », Paris, 2-3-4 juin 2021. Voir son ouvrage *Le Théâtre d'Alexandre Dumas*, Lausanne, Ides et Calendes, 2019, p. 92 et suivantes.

⁵ Florence NAUGRETTE, *La mise en scène contemporaine du théâtre de Victor Hugo*, sous la direction de Anne UBERSFELD, Université de Paris III, 1994, p. 5. Florence Naugrette s'appuie notamment sur les analyses d'Anne Ubersfeld dans *Le Drame romantique* (Paris, Belin, 1993, p. 168) : « Après quoi les traditions s'installent, et jusqu'après 1945, les représentations d'*Hernani*, de *Ruy Blas* et même des *Burgraves* paraissent se ressembler toutes. Traditions fâcheuses : le divorce s'approfondit entre le texte du drame selon Hugo, à la fois peuplé et aéré, et les décors pompeux, noirâtres, encombrés de meubles et d'objets lourdement décoratifs. À quoi s'ajoutent une

mises en scène effacent ce qu'on juge inapte à la scène, comme le grotesque, le brouillage des emplois ou encore la grandiloquence : les situations, les personnages, leurs sentiments et leurs réactions seraient disproportionnés et en-dehors des lois de la nature. Si toutes ces critiques sont déjà formulées contre les pièces de Hugo jouées dans les années 1830, elles sont encore plus vivaces en 1843 car les critiques trouvent un nouvel argument pour justifier leur rejet : ils reprochent à l'œuvre son exagération, son amplification, son invraisemblance et son outrance ; en un mot, tout ce qui relèverait de l'épique sur lequel *Les Burgraves* reposeraient davantage que toutes les pièces antérieures de Hugo.

C'est cette spécificité, incontestable mais souvent caricaturée par le discours critique, que nous étudierons dans ce chapitre. Derrière ce terme utilisé pour parler des *Burgraves*, il faut entendre deux choses : un genre (l'épopée) et un registre (ou tonalité). Ces deux sens se rejoignent et se confondent parfois. Selon Judith Wulf, « comme le tragique, le comique ou encore le dramatique, l'épique tire de son statut de registre la propriété de bénéficier des ressources du genre auquel il est attaché tout en échappant, du moins en partie, à ses contraintes⁶ » : c'est pourquoi il est difficile de cerner précisément ce que les critiques du XIX^e siècle entendent derrière ce mot. D'après Aristote, l'épopée se distingue de la tragédie par la narration qu'il met en place et sa liberté dans l'utilisation de la temporalité⁷ : le genre épique serait donc, par définition, contraire au genre dramatique, plus codé et réglementé. C'est ce franchissement des frontières génériques que les critiques reprochent en grande partie à Hugo : il coulerait sa pièce dans un moule épique, multipliant les passages de récit et négligeant par-là l'action et l'intérêt dramatique. L'épopée repose aussi sur l'utilisation de l'irrationnel et du merveilleux,

diction ampoulée, pathétique et majestueuse, faite pour et par les "monstres sacrés" du vieux théâtre, et des costumes somptueux et pesants. »

⁶ Judith WULF, article « Épique », *Dictionnaire Victor Hugo*, disponible à l'adresse

http://victoradudemanager.ouvaton.org/DVH_Textes_def/Epique_Wulf_def.htm (consulté le 10 juin 2021).

⁷ ARISTOTE, *La Poétique*, traduction française de Michel MAGNIEN, Paris, Le Livre de poche, 1990, 1449b. Pour un point théorique et critique sur le genre, voir notamment Yves STALLONI, *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin, p. 59-64.

que nous retrouvons dans *Les Burgraves* dont l'aspect épique repose principalement sur son « dispositif légendaire⁸ » et qui lui a valu la réputation d'être injouable. Le recours à la légende aurait des conséquences esthétiques regrettables, notamment en empêchant toute vraisemblance (du temps, de l'espace, des personnages et des situations) : parce qu'il jouerait avec les limites du genre dramatique et ferait basculer le drame dans l'épopée, et parce qu'il entraînerait un procédé d'écriture relevant de ce qu'on peut cette fois identifier comme le registre épique (déformation, accumulation, amplification par le recours aux hyperboles, aux pluriels poétiques, aux superlatifs). D'autres, avant Hugo, ont donné au drame des dimensions épiques (par exemple Edgar Quinet avec *Ahasvérus* ou Mérimée avec *La Jacquerie*) mais la plupart de ces tentatives, contrairement aux *Burgraves*, n'étaient pas destinées à la scène. Beaucoup de critiques ont donc parlé de la pièce de 1843 comme d'un drame injouable précisément à cause de cette veine épique qu'ils ne parviennent pas à expliquer et à se représenter sur scène. Ils convoquent le mot « épique » pour remettre en cause la pièce en général : derrière la caractérisation générique se joue une dimension implicitement axiologique puisque dire que la pièce est épique, c'est lui refuser toute valeur dramatique.

Enfin, l'épique a une signification sociopolitique : d'après Daniel Madelénat, « l'épopée est [...] la mise en forme d'une parole primordiale, essentielle – l'*epos* – proférée par les poètes primitifs qui disent la genèse et la vérité du monde⁹. » Dans *Les Burgraves*, l'épique relève d'enjeux politiques et historiques qui traversent l'œuvre de Hugo : par ce que Judith Wulf appelle le « dispositif optique » de l'épique, nous verrons comment le dramaturge jette « un regard neuf sur la problématique historique et aide à déchiffrer un monde perçu par tous comme opaque¹⁰ ». Nous verrons comment ce choix esthétique de Hugo, lié

⁸ Claude MILLET, *Le Légendaire au XIX^e siècle : poésie, mythe et vérité*, Presses universitaires de France, 1997, p. 5.

⁹ Daniel MADELÉNAT, article « Épopée », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Jean-Pierre de BEAUMARCHAIS, Daniel COUTY et Alain REY, Paris, Bordas, 1984. Voir aussi Daniel MADELÉNAT, *L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

¹⁰ Judith WULF, article cité.

étroitement à un projet politique et historique, a pu déranger ou du moins désarçonner la critique littéraire et dramatique.

En étudiant la construction des personnages, du temps et de l'espace ainsi que la dimension politique conférée au drame, nous voudrions montrer que, si les critiques ont raison de voir là une spécificité des *Burgraves*, ils la condamnent à cause d'une conception aristotélicienne de l'art dramatique reposant principalement sur la vraisemblance et la linéarité de l'action. Par une analyse de la dramaturgie des *Burgraves*, nous montrerons comment l'inscription de l'épique dans la pièce constitue le cœur de la formule dramatique hugolienne et soulève des enjeux plus généraux pour la représentation et le rôle qu'Hugo assigne au théâtre.

ÉPIQUE ET DRAMATIQUE : UNE UNION IMPOSSIBLE ?

Derrière l'emploi du terme « épique » se cache une axiologie qui peut s'inverser : au départ, le mot est utilisé par ceux qui défendent la pièce, comme Gautier ou Granier de Cassagnac¹¹, afin de louer la grandeur et la force morale de l'œuvre ; plus tard, il permet aux critiques, aux universitaires et aux auteurs de manuels d'expliquer la raison du prétendu échec. Hugo en ferait trop et cela l'empêcherait de doter son œuvre des qualités dramatiques nécessaires pour passer la rampe. Associé aux *Burgraves*, le terme « épique » est vite devenu le synonyme d'injouable et l'antonyme de dramatique.

Cette distinction ne va pas de soi, surtout au XIX^e siècle où la hiérarchie des genres n'exclut pas forcément poésie dramatique et poésie épique : au départ, l'épopée est une chanson de geste, dite et performée par un jongleur, et relève donc des arts du spectacle. Inversement, la poésie dramatique est à la fois poésie et théâtre. Pourtant, l'aspect épique de la pièce l'empêcherait d'être pleinement théâtrale, et ce pour deux raisons : d'une part, les critiques de 1843 et des années ultérieures

¹¹ Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 184.

usent du terme « épique » dans le sens de « registre », pour désigner le processus de déformation et d'amplification de la réalité que Hugo mettrait en œuvre dans sa pièce et qui empêcherait la vraisemblance des personnages et des situations. D'autre part, le recours à ce mot, cette fois dans le sens de « genre », leur permet de critiquer la construction de l'action des *Burgraves* : la pièce, telle une épopée, raconterait une action survenue il y a soixante ans, mais rien ne se passerait dans le temps proprement dit de la pièce. Le recours à la narration épique empêcherait l'action dramatique de se réaliser, et ce d'autant plus qu'elle découlerait d'une inspiration légendaire conférant au drame une dimension extraordinaire et fabuleuse : les critiques ne cautionnent pas que Hugo fasse de la croyance dans le retour de Barberousse le nœud de l'intrigue. Il se livrerait aux affres de l'imagination et négligerait la vérité historique.

Cependant, c'est moins le recours à la légende en général qui gêne les ennemis néoclassiques de Hugo que le recours à un légendaire médiéval, jugé indigne de la scène théâtrale française. Le XIX^e siècle, notamment avec le romantisme, est un moment d'exploration du légendaire (de son pouvoir de révélation, de sa vertu civilisatrice et de sa capacité à prendre le relais de l'histoire) qui s'accompagne d'une crise des mythes antiques : après la rupture révolutionnaire, que reste-t-il pour dire la vérité du monde ? Une fois entré dans l'Histoire, comment le peuple pourrait-il trouver dans la mythologie antique une grille de lecture et de compréhension du monde ? Aux yeux des romantiques, les mythes antiques seraient éloignés des hommes contemporains ; au contraire, les légendes païennes, chrétiennes ou médiévales, puisées dans un fonds populaire et un temps plus proche du XIX^e siècle, permettraient de redonner au monde des « fictions efficaces, créées par le peuple et l'émouvant, le mobilisant¹² ». Pour pallier les insuffisances des mythes antiques, les auteurs devraient parcourir les légendes médiévales. À ces insuffisances heuristiques s'ajoute un enjeu esthétique et idéologique : la mythologie antique semble être devenue l'apanage du néoclassicisme, dont les pourfendeurs affadissent les œuvres du

¹² Claude MILLET, article « Légende », *Dictionnaire Victor Hugo*, disponible à l'adresse http://victoradudemenager.ouvaton.org/DVH_Textes_def/Legende_Millet_de_f.htm (consulté le 25 mars 2021).

siècle de Louis XIV en les lisant à travers des impératifs moraux qu'ils font passer pour des règles indépassables¹³. Ainsi, comme l'explique Claude Millet au sujet des romantiques, « plonger dans les traditions légendaires, c'est sauver la poésie, couper court à sa lente agonie dans l'ennuyeuse facticité du néoclassicisme¹⁴. »

Ce renouveau du légendaire a lieu dans tous les genres littéraires, mais les enjeux esthétiques, idéologiques et historiques dont il relève se retrouvent particulièrement au théâtre. Stéphane Zékian l'a montré : avec l'idée de patrimonialisation qui prend son essor au XIX^e siècle, beaucoup de critiques et d'hommes de lettres défendent le théâtre comme lieu de constitution de la communauté. Il devrait pouvoir fournir au public des histoires dans lesquelles trouver un miroir de la Nation¹⁵. Cette idée est commune aux néoclassiques et aux romantiques, mais ils l'explorent chacun d'une manière différente : pour les premiers, le théâtre classique, indépassable, constituerait l'âge d'or de la vertu et du style français ; pour les seconds, le théâtre devrait puiser dans l'histoire nationale et un légendaire renouvelé pour fournir au public de nouvelles œuvres plus à mêmes de lui parler.

Il ne faut pas caricaturer cette opposition : les romantiques ne rejettent pas en bloc les mythes antiques. Ils cherchent surtout à se libérer du carcan néoclassique et à refuser l'instrumentalisation du fonds mythique. Et cela passe par deux tendances : la première consiste à reprendre et traduire les textes antiques (notamment les tragédies d'Eschyle et de Sophocle) en leur donnant un nouveau souffle. Le XIX^e siècle connaît ainsi de nombreuses mises en scènes des tragédies antiques dans une veine romantique : par exemple, Meurice et Vacquerie, inspirés par leurs voisins allemands, connaissent un immense succès en traduisant *Antigone* de Sophocle et en la faisant jouer à l'Odéon en mai 1844¹⁶. La deuxième tendance consiste à aller puiser dans

¹³ Sur ce point, voir l'ouvrage de Stéphane ZÉKIAN, *L'invention des classiques : le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, CNRS Éditions, 2012.

¹⁴ Claude MILLET, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, éd. cit., p. 24.

¹⁵ Stéphane ZÉKIAN, *op. cit.*

¹⁶ Sur la mise en scène des tragédies antiques au XIX^e siècle, voir notamment l'ouvrage *Le Théâtre antique entre France et Allemagne (XIX^e-XX^e siècles) : de la traduction à la mise en scène*, sous la direction de Sylvie HUMBERT-MOUGIN et Claire CHEVALIER, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2012. Voir aussi Sylvie HUMBERT-MOUGIN, « La mise en scène du répertoire grec en France du Romantisme à la Belle Époque », *Le Spectaculaire dans les*

un fonds distinct des mythes antiques en opérant un retour au Moyen Âge et en explorant les légendes médiévales¹⁷.

LES BURGRAVES, UNE PIÈCE ÉPIQUE ?

UN DRAME DU TEMPS

C'est le projet de Hugo pour *Les Burgraves*, dont l'intrigue repose sur la légende de Barberousse et sur l'histoire d'amour lointaine entre Donato (l'empereur) et Ginevra (Guanhumara). L'intrigue de la pièce ne tiendrait que sur ce double souvenir : celui de la mort incertaine de l'empereur et celui du crime originel. La fable mélodramatique (le trio amoureux Ginevra-Donato-Fosco) est hissée à la hauteur de la légende médiévale : toutes deux sont racontées sur le mode du mystère et de l'incertitude. Pour la plupart des critiques, Hugo aurait affaibli l'intérêt dramatique en concentrant l'attention sur ces deux actions passées que les personnages racontent. L'œuvre s'apparenterait moins à un poème dramatique qu'à un poème épique¹⁸ dans lequel les personnages du drame se racontent les uns aux autres, mais aussi aux spectateurs, le passé qui conditionne leur présent. Hugo sépare ainsi deux temporalités et seuls les récits des personnages peuvent approcher le passé, qui, par la distance temporelle, se voit doté d'une aura mythique. Ce choix dramaturgique n'est pas antithéâtral mais va à l'encontre de

arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque, sous la direction de Isabelle MOINDROT, études réunies par Isabelle MOINDROT, Olivier GOETZ, Sylvie HUMBERT-MOUGIN, Paris, CNRS Éditions, 2006.p. 196-204.

¹⁷ Sur ce retour au Moyen Âge au XIX^e siècle, voir *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle : représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, sous la direction de Simone BERNARD-GRIFFITHS, Pierre GLAUDES et Bertrand VIBERT, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006. Voir aussi Isabelle DURAND-LE GUERN, *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

¹⁸ Voir la différence qu'établit Georges LOTE entre épopée et tragédie dans *Histoire du vers français*, t. IX, Troisième partie : le XVIII^e siècle, III, *Les genres et les formes, La versification, Du classicisme au romantisme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1996.

la conception aristotélicienne du théâtre : dans *Les Burgraves*, c'est par le récit que l'action prend effet, *mimésis* et *diégésis* s'entremêlant.

La pièce de Hugo serait donc épique mais cette fois dans le sens brechtien : le terme, s'il n'est plus à comprendre comme un genre ou un registre, mais comme un dispositif dramaturgique, a quand même à voir avec l'idée d'épopée. En effet, pour Brecht, l'épique repose dans un premier temps sur la mise en avant de la fable (*epos*) ; ensuite, elle est interrogée (par la distanciation) dans le but de mettre au jour les mécanismes politiques et sociaux qui prévalent à sa constitution. L'épique brechtien, de même que l'épopée, fournit donc aux hommes une grille de lecture du monde mais refuse de les bercer dans la douce illusion reconfortante de la légende ou du mythe¹⁹ : « La *fable* ne correspond pas simplement à un déroulement de faits tirés de la vie en commun des hommes, tel qu'il pourrait s'être accompli dans la réalité, ce sont des processus ajustés dans lesquels s'expriment les idées de l'inventeur de la fable sur la vie en commun des hommes²⁰. » Florence Naugrette a rapproché certaines œuvres du *Théâtre en liberté* de l'esthétique de Brecht, comme *Mangeront-ils ?* ou *Mille francs de récompense*²¹. Mais on pourrait tout aussi bien le faire pour *Les Burgraves* : les longs monologues mettent à distance la fable et l'illusion dramatique ; les apartés de Guanhumara et sa place toujours périphérique dans l'espace (cachée derrière un pilier ou en haut sur le promenoir) en font une figure de conteur propre à susciter la distanciation brechtienne ; et par sa mort injuste au dénouement, le spectateur peut prendre conscience des forces sociales, historiques et

¹⁹ Judith WULF, dans son article sur « L'épique » pour le dictionnaire Victor Hugo (site cité), montre comment l'épique chez Hugo, notamment par la fusion avec le satirique, « met en avant de manière exemplaire cette nouvelle conception d'un registre épique en crise ». Même si le dramaturge ne va pas aussi loin dans *Les Burgraves* (c'est surtout vrai pour *La Légende des siècles*), les caractéristiques dites brechtiennes que l'on peut repérer dans la pièce mettent à distance l'illusion épique.

²⁰ Bertolt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, [1963], Paris, L'Arche Éditeur, 2013, p. 77.

²¹ Florence NAUGRETTE, « Benno Besson metteur en scène de Victor Hugo : le *Théâtre en liberté* est-il un théâtre épique ? », dossier « Benno Besson », sous la direction de Martial POIRSON et Romain JOBEZ, *Revue d'histoire du théâtre*, 2009-I-II, n° 241-242, p. 43-52.

politiques qui mènent le destin de la misère humaine, comme dans *L'Opéra de quat-sous* ou *Le Cercle de craie caucasien*. De même, l'esthétique du tableau, « dans une filiation qui va de Diderot à Brecht, [...] sert une perception à la fois sensible et distanciée de la fable²². » Ces critères, qui rapprochent l'esthétique hugolienne de la distanciation brechtienne, recouvrent ce que les critiques contemporains ont fustigé ; en fait, comme le montre Florence Naugrette en analysant cette fois-ci la distanciation dans le *Théâtre de Clara Gazul*, « ce concept permett[rait] de rendre compte, avant Brecht, d'une partie de la dramaturgie romantique²³ ». On a souvent reproché au théâtre de Mérimée comme à celui de Hugo « l'absence de psychologie, le mépris du dramaturge pour ses personnages, la construction hachée et peu linéaire de l'intrigue, ses invraisemblances, sa violence extrême, voire son ironique cruauté²⁴ ». Ces caractéristiques, qui ont été qualifiées d'anti-dramatiques au XIX^e siècle, témoignent en réalité d'une prise de distance avec le modèle aristotélicien.

Par l'épique, c'est un espace de liberté que Hugo et Mérimée ouvrent au théâtre, notamment pour le traitement de la temporalité. En comparant la version définitive du drame et la première version du manuscrit, on constate l'effort de Hugo pour dissocier le présent et le passé²⁵ : au départ, la pièce s'ouvrait par un prologue dans lequel des voyageurs relataient des événements antérieurs. Cette scène prenait place vingt ans avant le début de l'action de la deuxième scène. Comme l'explique Raymond Pouillart, cette exposition n'était pas satisfaisante car « l'écart entre le prologue et les péripéties dilu[ait] le drame²⁶ ». Le prologue, situé vingt ans avant le drame, établissait un pont temporel entre le temps du meurtre et le temps de la pièce que soixante années séparent. Au lieu de délayer le drame en trois temporalités différentes, Hugo a préféré « la concentration dans

²² Florence NAUGRETTE, « Pantomime et tableau », *Victor Hugo et la langue*, textes réunis par Florence Naugrette et Guy Rosa, Actes du colloque de Cerisy d'août 2002, Paris, Béal, 2005, p. 429.

²³ Florence NAUGRETTE, « La distanciation dans le *Théâtre de Clara Gazul* », *Littératures*, n° 51, 2004, p. 49.

²⁴ *Id.*, p. 50.

²⁵ Voir Raymond POUILLIART, introduction aux *Burgraves*, [1843], Paris, Garnier Flammarion, 1985, p. 33.

²⁶ *Ibid.*

le grandissement épique²⁷ », en ôtant le prologue de la version définitive. Hugo sépare les deux temporalités qui désormais peuvent être rapprochées grâce aux seuls récits des personnages. Par cette distance temporelle, le passé, en étant raconté et non représenté, acquiert de l'importance et devient mémorable ; de plus, cette mise en récit amplifie les événements passés et leur donne une tonalité épique. Dès la deuxième scène, le prisonnier Teudon raconte une histoire qu'il a lui-même entendue de Sfrondati, écuyer « chez le duc Frédéric, père de Barberousse²⁸ » : le duc avait deux fils, l'un légitime et l'autre bâtard, qui finirent, malgré ses précautions mais comme une prophétie l'avait prédit, à s'entretuer.

Les deux frères aimaient tous les deux la même fille,
L'aîné se crut trahi, tua l'autre, et vendit
La fille à je ne sais quel horrible bandit,
Qui, la liant au joug sans pitié, comme un homme,
L'attelaux bateaux qui vont d'Ostie à Rome²⁹.

Teudon ne connaît que le nom de Barberousse mais le récit de Kunz s'ajoute au sien pour le préciser et s'approcher peu à peu de l'histoire à l'origine du drame :

On m'a jadis conté ce conte. En ce château
Frédéric Barberousse avait nom Donato,
Le bâtard s'appelait Fosco. Quant à la belle,
Elle était corse, autant que je me le rappelle.
Les amants se cachaient dans un caveau discret,
Dont l'entrée inconnue était leur doux secret ;
C'est là qu'un soir Fosco, cœur jaloux, main hardie,
Les surprit, et finit l'idylle en tragédie³⁰.

Alors que Teudon tient son récit de Sfrondati, Kunz le tient d'un « on » indéfinissable qui dépersonnalise le récit et lui donne une aura mythique supplémentaire, renforcée par le complément d'objet interne et la dérivation « conté ce conte ». On ne sait plus

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Victor HUGO, *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 171.

²⁹ *Id.*, p. 172.

³⁰ *Id.*, p. 173

où est la vérité et où est la légende. Cette confusion augmente lorsque Teudon met en lien ce récit avec le retour annoncé de Barberousse :

Je raisonne.

Si tous ces faits sont vrais, la prophétie est bonne.
Car enfin, - cet espoir n'a rien de hasardeux, -
Accomplie une fois, elle peut l'être deux.
Barberousse, déjà cru mort dans sa jeunesse,
Pourrait renaître encor³¹...

Dans le deuxième vers, l'action à venir est placée sous le signe de l'hypothèse, que seule une « prophétie » viendrait confirmer. Toute cette scène est donc constituée des récits successifs des esclaves, qui sont censés expliquer aux spectateurs l'intrigue mais qui ne parviennent pas à trancher sur la vérité de l'histoire : Teudon « croi[t] que Barberousse est vivant », Jossius est « sûr qu'il est mort », et Hermann s'exclame « Chimère³² ! » Dès le début de la pièce, toute l'action, présentée uniquement par des récits de voix différentes, semble découler d'une légende, qui se précise à chaque fois qu'un nouveau personnage la raconte. Il en va de même dans la quatrième scène de la première partie, lorsque, dans une longue tirade, Guanhumara raconte à Otbert sa propre version³³.

Ces passages épiques ne se situent pas uniquement au début de la pièce : à la scène 6 de la deuxième partie, Magnus raconte dans une longue tirade les malheurs qu'il a subis à cause de Barberousse ; à la scène suivante, Job fait le récit de sa propre renommée ; en ouverture de la deuxième partie, le mendiant raconte l'histoire passée de l'Allemagne ; à la quatrième scène, Job fait le récit de la disparition de son jeune enfant ; à la première scène de la dernière partie, il revient sur son crime passé et enfin, à la deuxième scène, Guanhumara arrête l'action par ce vers, « Je vais te raconter une action infâme », pour narrer une dernière fois le meurtre de Donato par Fosco. Les critiques dénigrent cette insistance des personnages à revenir sur leur passé car elle suspendrait l'intérêt du public, reprendrait la construction de

³¹ *Id.*, p. 172.

³² *Id.*, p. 174.

³³ *Id.*, p. 182-183.

l'épopée et aliènerait ainsi le caractère dramatique. Mais ce choix dramaturgique, plutôt que d'empêcher l'action théâtrale de se réaliser, symbolise le poids du passé sur le présent et son nécessaire retour dans la vie des personnages pour qu'ils puissent s'en défaire. Leur enfermement dans le passé est signifié par Guanhumara dès sa première réplique :

Là, le père et l'aïeul, pensifs, chargés d'hivers,
De tout ce qu'ils ont fait cherchant la sombre trace,
Méditant sur leur vie ainsi que sur leur race,
Contemplant, seuls, et loin des rires triomphants,
Leurs forfaits, moins hideux encor que leurs enfants³⁴.

Le participe passé, au deuxième vers, traduit l'importance de l'action passée dans le présent et les verbes de pensée, au présent et au participe présent, placent les personnages hors de l'action. Ils ne peuvent bouger, paralysés par les souvenirs et les récits des événements anciens. À la scène 3, Job est ainsi décrit par Otbert comme un « vieillard / Affaissé sous le poids inconnu d'un effrayant passé³⁵ ». Par son jeune âge et son rang de bâtard, Otbert est par définition celui qui n'a pas accès à la connaissance du passé ; l'adjectif « effrayant » révèle l'aura mythique que ce temps reculé a pour lui. C'est donc aussi l'impossibilité d'en faire le récit qui amplifie ces événements anciens : ils seraient trop imposants pour pouvoir être connus de n'importe qui et l'imagination, palliant le manque d'information, exagère la réalité. Le passé semble extraordinaire, et *in fine* épique, parce qu'au-delà de l'entendement humain.

Seule la confrontation des personnages avec ce passé « effrayant » libère le burg de son immobilisme. Alors que les critiques de 1843 estiment qu'aucune action dramatique ne se réalise sur scène, il faut plutôt considérer le retour du passé comme le nœud même de l'action. Ce retour est double dans la pièce : d'une part Guanhumara, figure de la vengeance, revient pour punir le crime originel ; d'autre part, Barberousse, figure de la providence, réapparaît pour remettre de l'ordre dans l'empire germanique. Les deux se rejoignent dans le dénouement puisque le retour de Barberousse à la dernière scène empêche l'action de

³⁴ *Id.*, p. 160.

³⁵ *Id.*, p. 178.

Guanhumara de se réaliser mais fait revenir la paix sur scène et dans le burg – sans pour autant permettre la réunion des amants (la vieille femme se suicide³⁶). Le retour de Barberousse est lui-même dédoublé : après avoir révélé son identité d'empereur dans la deuxième partie, il dévoile dans la dernière son nom d'origine, Donato. Ce retour du passé fait écho à ce que Florence Naugrette appelle « le retour du refoulé » dans le théâtre hugolien : les personnages voudraient oublier des passions ou des crimes qui ne cessent pourtant de les rattraper. De même que Ruy Blas ne se défait pas de son identité de valet, Job n'échappe pas au meurtre qu'il aurait commis dans un passé lointain, mais qui pourtant innerve tout son présent. Florence Naugrette montre que le retour du refoulé est inscrit dans la construction dramaturgique des pièces hugoliennes et passe par des choix spectaculaires de mise en scène, notamment les « coups de théâtre qui mettent en scène, par le choc esthétique, la violence historique des retours du passé³⁷ ».

Cette puissance esthétique participe du souffle épique qui traverse *Les Burgraves*, où le retour du passé se réalise à travers des coups de théâtre et tableaux successifs. D'abord lorsque Barberousse, sous les traits du mendiant, franchit la porte du burg³⁸ : Job demande aux clairons de sonner, « les burgraves et les princes se rangent à gauche », « les fils et petits-fils de Job, à droite autour de lui », et les pertuisaniers portent « la bannière haute ». Par cette disposition, le mendiant est au centre de la scène et cet effet visuel, appuyé par la musique des « fanfares » indiquée en didascalie, participe du registre épique et amplifie l'arrivée de Barberousse, dont la « *barbe blanche lui descend jusqu'au ventre* », et qui est « *vêtu d'une robe de bure brune à capuchon en lambeaux, et d'un grand manteau brun troué* » : le costume

³⁶ Sur la mort de Guanhumara, voir l'article de Claude MILLET, « *Les Burgraves* ou comment régler le sort d'une sorcière (et de la misère par la même occasion) », communication au Groupe Hugo du 16 octobre 2009, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/09-10-16millet.htm> (consulté le 12 juillet 2021), reproduit dans *Raconter d'autres partages. Mélanges offerts à Nicole Jacques Lefèvre*, sous la direction de Christophe Martin, Paris, ENS Éditions, 2017.

³⁷ Florence NAUGRETTE, « Le retour du refoulé dans le théâtre de Victor Hugo », *Estratto da Nuovi quaderni del Crier – Anno VI – 2009*, Edizioni Fiorini, printemps 2009, p. 114.

³⁸ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 195-196.

renvoie certes le personnage à sa pauvreté, mais surtout au temps ancien auquel il appartient. Les trous dans le manteau symbolisent le passé qui ronge le burg et paralyse l'empire : l'arrivée du mendiant ne ridiculise donc pas le personnage comme l'ont dit certains critiques, mais au contraire l'héroïse et le magnifie³⁹.

Un deuxième coup de théâtre survient lorsque Barberousse dévoile son identité. Cette fois, l'épique ne tient pas au spectaculaire visuel de la scène, mais plutôt à l'économie de moyens : le nom formulé dans un seul vers – « Frédéric de Souabe, empereur d'Allemagne⁴⁰ » – puis la croix de Charlemagne brandie aux yeux de la foule stupéfaite suffit à donner à Barberousse toute sa grandeur⁴¹. Le pouvoir de nomination ainsi que la puissance symbolique de l'objet⁴² ramènent inexorablement le passé mythique dans le présent. Comme pour le premier coup de théâtre, l'épique naît du choc entre la grandeur du personnage et son apparence misérable : « *Étonnement et stupeur. Tous s'écartent et forment une sorte de grand cercle autour du mendiant, qui dégage de ses haillons une croix attachée à son cou et l'élève de sa main droite, la gauche appuyée sur l'épée piquée en terre*⁴³. » Cette scène de

³⁹ De même, dans le poème des *Contemplations* « Le mendiant », les haillons du vieil homme sont sublimés par la lumière du feu et en font une figure quasi mystique : « Son manteau, tout mangé des vers, et jadis bleu, / Étala largement sur la chaude fournaise, / Piqué de mille trous par la lueur de braise, / Couvrait l'âtre, et semblait un ciel noir étoilé. / Et, pendant qu'il séchait ce haillon désolé / D'où ruisselait la pluie et l'eau des fondrières, / Je songeais que cet homme était plein de prières, / Et je regardais, sourd à ce que nous disions, / Sa bure où je voyais des constellations. » (Victor HUGO, « Le mendiant », *Les Contemplations*, [1856], *Œuvres complètes, Poésie II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 440). Nous remercions Hélène KUCHMANN pour cette indication dont elle a fait part lors de son intervention « Composition du *Poème de la sorcière* » à la journée d'étude « Composition hugolienne », que nous avons organisée avec Jordi BRAHAMCHA-MARIN, Hélène THIL, Guillaume PEYNET, Hélène KUCHAMANN et Victor KOLTA, 10 octobre 2021, Université de Paris.

⁴⁰ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 214.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Sur l'importance et la place des objets dans le théâtre de Victor Hugo, voir par exemple l'ouvrage de Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre de Victor Hugo*, Paris, Ides et Calendes, 2016.

⁴³ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 214.

dévoilement du mendiant est l'une des plus retravaillées par Hugo pour la version définitive : d'après l'étude de Paul et Victor Glachant sur les versions préparatoires du texte⁴⁴, ce passage est entièrement réécrit du côté de l'épique, avec une écriture *crescendo* jusqu'à l'explosion finale. Par le style et les effets scéniques, Hugo insiste sur la puissance épique accordée au retour du passé mais déroge par-là aux attentes littéraires, dramaturgiques et scéniques de son temps. Avant même *Le Théâtre en liberté*, Hugo cherche à s'émanciper des formes admises, ce qui a conduit les critiques contemporains à parler des *Burgraves* comme d'une œuvre injouable.

DES PERSONNAGES OU DES FIGURES ?

Les personnages seraient eux aussi hors de portée des acteurs. En 1843 et dans les années ultérieures, les critiques s'insurgent contre ces figures qu'ils trouvent monstrueuses et auxquelles le public ne pourrait croire. Elles ne répondraient pas aux exigences théâtrales de vraisemblance et de modération à partir desquelles s'élabore en grande partie la critique littéraire du XIX^e siècle. La plupart des articles et des ouvrages consultés, qu'ils louent ou critiquent la pièce, mentionnent l'aspect extraordinaire des personnages pour parler de son caractère épique. Par exemple, pour Paul et Victor Glachant, « en cette fresque surhumaine, les personnages deviennent plus grands que nature, et moins réels encore que n'étaient Hernani et Ruy Blas. [...] Ce ne sont plus des grands hommes, mais des idées incarnées⁴⁵. » Par cette appréciation, l'aspect dramatique de l'œuvre est implicitement remis en cause : d'une part, Paul et Victor Glachant ne parlent plus de pièce mais de « fresque », délaissant en partie le vocabulaire théâtral ; d'autre part, ils semblent dire que l'illusion théâtrale se rompt à cause du caractère extrême des personnages, comme en témoigne le comparatif de supériorité, « plus grands », qui appelle le comparatif d'infériorité, « moins réels ». La conclusion exprime

⁴⁴ Paul et Victor GLACHANT, « Le manuscrit des *Burgraves* », *Le Penseur*, mai 1902, p. 178-190. Ils publient cet article pour montrer que le dramaturge accentuerait davantage les éléments épiques dans *Les Burgraves* que dans les autres drames.

⁴⁵ Paul et Victor GLACHANT, article cité, p. 179.

enfin un paradoxe dans la composition des personnages des *Burgraves* : s'ils sont des « idées incarnées », c'est que malgré leur apparence humaine, ils symboliseraient des principes qui dépasseraient leur identité individuelle. C'est en ce sens que la dramaturgie de la pièce pose problème pour le passage à la scène au milieu du XIX^e siècle : alors que la vraisemblance et l'identification conditionnent encore l'art théâtral, le traitement épique des personnages apparaît comme un défi lancé à la représentation. Le comédien n'incarne pas simplement un personnage, il personnifie une idée⁴⁶. Pour aider à cette symbolisation, le texte de Hugo multiplie les éléments de représentation qui confèrent aux personnages un aspect épique et lui donnent des proportions surhumaines.

Pour reprendre la dénomination de Pierre Frantz, les tableaux-combles⁴⁷ des *Burgraves* permettent de présenter les personnages avec grandeur et d'en faire des modèles moraux et politiques : « la pulsion scopique » créée par l'esthétique du tableau, ainsi que sa fonction suspensive, exemplifient la condition des personnages sur scène. La scène 6 de la deuxième partie, à partir du dévoilement de Barberousse, est construite de cette manière. Nous avons déjà étudié plus haut la didascalie qui suit la révélation du nom de « Frédéric de Souabe » et qui indique le cercle par lequel les acteurs doivent entourer le personnage ; l'échange qui suit entre lui et Magnus, puis sa tirade, sont scandés par des didascalies qui participent de la création du tableau-comble, dans lequel toute l'énergie « ordonne le visible⁴⁸ » et concourt au même but, ici celui du sublime. Pour prouver son identité, Barberousse présente la croix de Charlemagne, ce qui prolonge la stupeur de l'assistance : « Tous les yeux se fixent sur la croix. Moment de silence⁴⁹. » Il explique ensuite sa pénitence

⁴⁶ Sophie-Anne Leterrier remarque ce traitement symbolique de l'histoire chez Hugo : « Le théâtre de Hugo puisait dans l'histoire non seulement ses thèmes, mais aussi ses figures (le vieillard, incarnation du passé mort et vivant, qui précipite les protagonistes dans la destruction ; le bourreau, figure de la terreur appelée par la tyrannie ; le roi), ses objets, qui construisaient un monde métaphorisé. » (Sophie-Anne LETERRIER, *Le XIX^e siècle historien*, Paris, Belin, 1997, p. 30).

⁴⁷ Voir Pierre FRANTZ, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 167 et suivantes.

⁴⁸ *Id.*, p. 167.

⁴⁹ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 215.

au désert pendant vingt ans mais cela ne convainc pas entièrement Magnus qui demande à l'empereur de prouver son identité ; pour cela, il doit présenter la marque en forme de trèfle qu'il porte sur le bras. Par de plus courtes répliques, le rythme de la scène s'accélère afin de renforcer l'intérêt et le suspense :

MAGNUS, *s'approchant.*

Ton bras, César romain ?

LE MENDIANT

Le trèfle qu'un de vous m'imprima sur la main ?

Il présente son bras à Magnus.

Vois.

Magnus s'incline, examine attentivement le bras du mendiant, puis se redresse.

MAGNUS, *aux assistants.*

Je déclare ici, la vérité m'y pousse,

Que voici l'empereur Frédéric Barberousse.

La stupeur est au comble. Le cercle s'élargit. L'empereur, appuyé sur la grande épée, se tourne vers les assistants et promène sur eux des regards terribles⁵⁰.

Ce passage double la scène d'*anagnorisis* et renforce le spectaculaire : d'abord, le vers par lequel Barberousse dévoile son nom saisit l'auditoire mais aussi le public (ce dédoublement permet de renforcer la fonction cathartique du tableau, les spectateurs voyant sur scène le sentiment qu'ils ressentent eux aussi) ; ensuite, la révélation du trèfle imprimé augmente d'un degré la stupeur. L'importance du geste muet, qui participe de l'esthétique du sublime, va à l'encontre de toute une tradition critique qui voit dans le théâtre hugolien, et plus largement romantique, une « hypertrophie du discours⁵¹ ». Le tableau-comble, explique Pierre Frantz, « organise la plupart du temps l'ensemble des personnages autour d'une pantomime centrale,

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, [1978], Paris, Gallimard, 1994, p. 166, cité par Florence NAUGRETTE dans « Pantomime et tableau », article cité. Voir aussi l'article d'Anne UBERSFELD, « Hugo metteur en scène », *Victor Hugo et les images*, actes du Colloque de Dijon, textes réunis par Madeleine BLONDEL et Pierre GEORGEL, Ville de Dijon, Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 169-183 : elle montre comment l'esthétique de Hugo est extrêmement visuelle et comment le dramaturge prévoit, dans son texte, le passage à la scène.

souvent silencieuse, qui manifeste un comble du pathétique ou un comble du sublime⁵² » : toute la pantomime de Magnus auprès de Barberousse tient le spectateur en haleine jusqu'à la révélation finale qui saisit l'intérêt du public. Toute l'attention et l'énergie déployée autour de Barberousse, aussi bien dans l'espace que par les gestes, magnifie le personnage. Par la croix de Charlemagne et la répétition du terme « empereur » à quelques répliques d'intervalle, le personnage représente plus qu'un individu : il incarne le passé glorieux de l'empire d'Allemagne, et surtout son retour épique. Le sublime atteint donc son paroxysme par ce tableau qui, conformément à une caractéristique relevée par Pierre Frantz, « montre un comble d'agitation mais [qui] le fixe⁵³ » : l'émotion est telle que les personnages sont immobiles, ce qui permet de concentrer les effets et de capter l'intérêt. Par l'esthétique du tableau, le personnage dépasse son individualité : l'acteur qui incarne Barberousse est aidé par l'organisation spatiale du plateau et par la pantomime de ses partenaires de jeu.

La magnificence du personnage est illustrée dans une estampe d'Hippolyte Balue, datant de 1843 et représentant une scène des *Burgraves* lors de leur création en 1843.



« La pièce de théâtre *Les Burgraves* (Victor Hugo) 1843⁵⁴ »

⁵² Pierre FRANTZ, *op. cit.*, p. 168.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Hippolyte BALLUE, « La pièce de théâtre *Les Burgraves* (Victor Hugo) à la Comédie-Française, 1843 », aquarelle et gouache signée, 1843, disponible à

Barberousse, clairement identifiable au centre du tableau, ressemble plus à un messie qu'à un mendiant et domine la foule. En bas des marches s'amoncellent les burgraves qui paraissent plus petits que lui malgré la perspective. Seul un autre personnage en blanc, à droite du tableau, se distingue : il pourrait s'agir de Magnus et la scène représenterait alors la scène 6 de la deuxième partie. Le décor correspond cependant davantage à celui de la première partie, la galerie d'un château ; la deuxième partie est censée se dérouler dans la salle des panoplies mais on sait qu'il n'y a pas eu de changement de décor à la représentation, ce qui expliquerait qu'Hippolyte Balue situe cette scène dans le premier décor⁵⁵. La grandeur du château médiéval et le soleil qui perce en haut du tableau participent de la grandeur conférée au personnage de Barberousse. Cette estampe n'est évidemment pas un croquis de mise en scène ni un dessin préparatoire à la création : elle constitue plutôt une impression de spectateur et ne représente pas ce qui se passait réellement sur scène mais elle rend compte fidèlement de la lecture de la pièce, et permet de voir combien les éléments autour du personnage central – acteurs, décors, lumières – participent de l'aura qui lui est attribuée. Le texte de Hugo, pour rendre l'aspect épique des personnages sans que cela paraisse ridicule, exige donc la mobilisation totale de la machine théâtrale pour arriver à ce que Eugène Rigal a nommé, dans son étude sur *Victor Hugo poète épique*, une « mise en scène grandiose⁵⁶ ». Cette dimension de théâtre total fait selon lui éclater le cadre de la représentation traditionnelle : « Ce n'est pas du drame, c'est de l'épopée, – de l'épopée qui se sert des moyens de la tragédie et de l'opéra⁵⁷. » Alors que certains critiques

l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00049559&p=1> (consulté le 12 juillet 2021).

⁵⁵ Voir le chapitre III de notre 1^e partie (p. 119) pour une étude du décor dessiné par PHILASTRE et CAMBON, « *Les Burgraves* [Image fixe] : esquisse de décor pour la deuxième partie : salle des panoplies », décor identifié dans *Le décor de théâtre à l'époque romantique*, Barry DANIELS, 2003, n° 211, p. 221, et consultable sur le site de la BNF, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39751161k> (dernière consultation le 4 février 2020).

⁵⁶ Eugène RIGAL, *Victor Hugo : poète épique*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1900, p. 29.

⁵⁷ *Ibid.*

trouvent que l'œuvre s'éloigne complètement de la scène, Rigal explique qu'elle aurait besoin de tous les genres dramatiques pour se réaliser, et notamment la forme opératique.

En effet, si les personnages des *Burgraves* représentent plus que des individus, c'est aussi parce qu'ils forment, comme dans une composition musicale, un chœur et un ensemble signifiant : l'opposition entre les vieux et les jeunes burgraves doit « rendre visible à la foule cette grande échelle morale de la dégradation des races⁵⁸ » comme l'explique Hugo dans sa préface. Job est qualifié d'« auguste » et Magnus de « grand », « tandis que les deux générations qui les suivent, amoindries par leurs vices croissants, vont s'enfonçant de plus en plus dans les ténèbres⁵⁹ ». Le registre épique, qui magnifie les plus vieux, oppose les deux parties de la famille en créant un contraste qui lui-même symbolise « la dégradation des races ». Si Hugo la définit comme « une abstraction philosophique », il montre aussi dans sa préface la nécessité d'en faire « une réalité dramatique, palpable, saisissante, utile⁶⁰ ». Cette opération de conversion du métaphysique au physique se réalise grâce à l'épique, rendu visible sur scène à travers les décors, les mouvements, les gestes et les costumes. Ceux que Louis Boulanger dessine pour les représentations de 1843 symbolisent le conflit générationnel⁶¹ : d'un côté, les jeunes burgraves, aux corps souples et légers, sont habillés de costumes de fêtes colorés et portent souvent un verre à la main ; de l'autre, les vieux portent des tenues plus austères, se tiennent droits dans leurs tenues de chevaliers et ont la main à l'épée.

⁵⁸ Victor HUGO, Préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 154.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Dessins des costumes de Louis BOULANGER disponibles sur la base Lagrange de la Comédie-Française, <http://lagrange.comedie-francaise.fr/resultat?p=2&critere=burgraves> (consulté le 4 février 2020).



Job⁶²



Magnus⁶³

⁶² Louis BOULANGER, maquette plane de costume, le comte Job, Paris, Comédie-Française, 1843, consultable à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014851&p=1> (consulté le 12 juillet 2021).

⁶³ Louis BOULANGER, maquette plane de costume, Magnus, Paris, Comédie-Française, 1843, consultable à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014852&p=1> (consulté le 12 juillet 2021).



Hatto⁶⁴



Gorlois⁶⁵

⁶⁴ Louis BOULANGER, maquette plane de costume, Hatto, Paris, Comédie-Française, 1843, consultable à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014854&p=1> (consulté le 12 juillet 2021).

⁶⁵ Louis BOULANGER, maquette plane de costume, Gorlois, Paris, Comédie-Française, 1843, consultable à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014855&p=1> (consulté le 12 juillet 2021).

Job, Magnus et Barberousse puisent aussi leur grandeur dans un élément central de la dramaturgie, la vieillesse, qui recoupe la question du temps étudiée plus haut : l'âge invraisemblable des personnages renvoie à un passé mythique et glorieux, trop éloigné pour que les jeunes burgraves s'en souviennent. Il faut le retour de ce passé pour qu'ils prennent conscience de la déliquescence de l'empire : le retour de Barberousse symbolise ainsi, sur un mode épique, la Providence venue les libérer de leurs vices⁶⁶. La vieillesse est donc la clé de voûte de la pièce : sans les quatre-vingt-dix ans des burgraves et de Guanhumara, le récit fait du meurtre de Donato par Fosco n'aurait pas cet aspect légendaire, de même que le mythe du retour de Barberousse. Pour connaître cette histoire originelle, les personnages sont obligés de partager leurs récits des événements, d'où la forme épique du drame.

Si la vieillesse est capitale dans la dramaturgie des *Burgraves*, elle a aussi particulièrement dérangé les critiques en 1843 : la pièce est renommée « l'hospice des vieillards⁶⁷ » dans *Le Constitutionnel* du 14 mars. La presse se moque des barbes blanches des acteurs, qui pour certaines, selon le texte de Hugo, font « trois fois le tour de la table de pierre⁶⁸ » Ce genre d'indication, qui déréalise les personnages, invite à considérer *Les Burgraves* comme un intermédiaire entre drame romantique et drame symboliste. Ce vers est annoté du mot « rires » sur le manuscrit du souffleur conservé à la Comédie-Française et sur lequel on constate que Hugo, après la première représentation, change cette expression par « [la barbe] se répandait à flots sur la table de pierre⁶⁹. » La disparition du circonstant « trois fois » au profit du groupe prépositionnel « à flots », plus métaphorique, rétablit un semblant de vraisemblance. Les autres mentions du mot « barbe » dans le manuscrit du souffleur sont quasiment toutes annotées du mot « rires » : la vieillesse des personnages est l'objet de railleries car une partie du public ne croit pas, ou plutôt ne veut pas croire, à l'âge des personnages, invraisemblance qu'accentuent, selon ce même public, la jeunesse des acteurs. Et

⁶⁶ Voir la préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 154.

⁶⁷ *Le Constitutionnel*, 14 mars 1843.

⁶⁸ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 167.

⁶⁹ Manuscrit du souffleur des *Burgraves*, cote Ms 763, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, p. 36.

on ne peut lui en vouloir : Guyon dans le rôle de Magnus en a 34, Beauvallet qui joue Job n'a que 42 ans, et Ligier est à peine plus vieux, 47 ans, mais il est loin d'atteindre les 90 ans de Barberousse. Geffroy joue quant à lui Otbert et a 39 ans, seulement trois ans de moins que l'acteur qui incarne son père, alors que sa jeunesse est censée contraster avec la vieillesse de son aïeul. Si, dans la dramaturgie, la vieillesse est au service de la dimension épique des personnages, elle semble ridicule pour une partie du public qui n'y croit pas : épique et vraisemblance ne parviendraient pas à se concilier sur la scène. C'est la même critique qu'adressera Péguy à Hugo dans une admirable et touchante réflexion sur la vieillesse à laquelle il se livre dans *Clio*. Il reproche au dramaturge d'avoir créé des figures trop éloignées du spectateur pour qu'il croie en elles alors que, d'après lui, le vieillissement ne se comprend que dans une position de retour sur soi, dans ce qu'il appelle « une opération de mémoire » complètement opposée à l'écriture de l'histoire que Hugo mettrait en œuvre dans *Les Burgraves* :

Je n'entre pas. Je suis au long. *Les Burgraves* ne sont pas un livre de mémoire. Ils ne sont pas un livre de vieillissement. Ils sont un livre d'inscription. Ils sont un livre d'histoire. [...] Ils ne sont même pas comme un arbre généalogique, qui au moins a un tronc et des branches ; et des racines. Ils ne sont même pas un tableau généalogique, qui lui au moins a un sens. Et des accolades. [...] Ces *Burgraves* au contraire c'est comme une liste des rois de France. Je passe au long. Qu'est-ce que ça me fait. Quand on me dit que Job, burgrave de Heppenheff, est le père de Magnus, burgrave de Wardeck, on ne me dit rien. Il pourrait aussi bien être le père de Waldeck, ça m'est égal. Tout ça c'est des noms qu'on prend (ou qu'on met) dans les manuels d'histoire (et de géographie). C'est des noms sans passé, à peine des noms d'inscription, eux-mêmes des noms sans race, sans recul, sans mémoire et sans vieillissement. C'est des noms archéologiques ; et d'une archéologie allemande : deux fois archéologiques, deux fois inconnus. Il a mis quatre générations. Que m'importe. Il pouvait en mettre dix⁷⁰.

⁷⁰ Charles PÉGUY, *Clio*, [1931], *Œuvres en prose complètes*, t. III, édition de Robert BURAC, Paris, Gallimard, 1992, p. 1178 et suivantes.

Les personnages ne parleraient donc ni aux spectateurs de 1843, ni aux lecteurs du milieu du XX^e siècle, mais ce pour des raisons différentes. Pour les uns ils seraient contraires à la vérité historique ; pour les autres, ils seraient trop historiques pour être vrais. Dans tous les cas, ils sont trop grands, trop loin, trop incroyables.

En écrivant *Les Burgraves*, Hugo sait très bien qu'aucun acteur de la Comédie-Française n'est assez âgé pour incarner ses personnages : le critère de vraisemblance physique ne l'arrête pas⁷¹, la vieillesse étant tout aussi physique que métaphorique et allégorique. C'est en ce sens que la pièce peut être rapprochée à nouveau du drame symboliste. L'œuvre de Hugo détone dans l'horizon théâtral des années 1840 et, enfermée dans le carcan esthétique à partir duquel jugent le public et les critiques, ne trouve pas à s'épanouir sur la scène de son temps. Un siècle plus tard, après les apports des symbolistes et des avant-gardes, les spectateurs ne seront pas surpris de voir dans certaines mises en scène des acteurs jouer des personnages plus jeunes ou plus vieux qu'eux : par exemple, Vitez monte trois fois de suite, à vingt ans d'écart, *Électre* de Sophocle mais toujours avec la même actrice dans le rôle-titre, Évelyne Istria qui, dans la dernière mise en scène, se retrouve plus jeune que l'actrice qui joue Clytemnestre (Valérie Dréville)⁷². De même, dans sa mise en scène des *Burgraves* en 1977, les acteurs seront beaucoup plus jeunes que les personnages qu'ils incarnent⁷³.

Si, en 1843, les critiques sont féroces à l'égard de la vieillesse des burgraves, ils n'en reconnaissent pas moins leur grandeur, leur richesse et leur magnificence. Il n'en est pas de même pour le seul personnage féminin âgé de la pièce, Guanhumara, qui est une vieille femme pauvre et une esclave, exclue du cercle du pouvoir essentiellement masculin. Les

⁷¹ Sur ce point, voir Anne UBERSFELD, « Hugo metteur en scène », article cité, p. 173 : elle montre « l'indifférence de Hugo pour la vraisemblance physique : le charme, oui ; la conformité à un code, non : Chilly est trop jeune pour le rôle du Juif, peu lui importe, M^{lle} Mars a 51 ans pour jouer doña Sol qui en a 18, peu lui chaut. »

⁷² Antoine VITEZ met en scène *Électre* en 1966 au Théâtre-Maison de la Culture de Caen, en 1971 au Théâtre des Amandiers de Nanterre et en 1986 au Théâtre National de Chaillot. Voir <http://amis-antoine-vitez.org/info/ses-oeuvres/metteur-en-scene/electre/> (consulté le 11 juin 2021).

⁷³ Voir le chapitre IV de notre 3^e partie, p. 633.

journalistes la tournent en ridicule et s'acharnent contre elle d'autant plus qu'elle est une sorcière et ne correspond pas aux canons dramatiques que les critiques ont l'habitude de voir sur la scène de la Comédie-Française : elle n'est ni une jeune première ni une reine et son amour pour le poison la rapproche plus du mélodrame que de la tragédie. Toutes ces caractéristiques tracent le contour puissamment romantique et hugolien du personnage : Guanhumara est grotesque, notamment à cause de son âge avancé qui altère sa féminité et sa grâce, mais aussi par sa pauvreté et son infériorité que Hugo veut voir représenter sur scène par le « sac de toile grise en lambeaux » qu'elle a pour habit, et la « chaîne qui se rattache par un double anneau à sa ceinture et à son pied nu, un collier de fer au cou⁷⁴. » Ces didascalies indiquent qu'à la représentation, la vieillesse et la misère exigent un jeu qui détone avec la tradition classique des acteurs du Français. La composition dramatique de Guanhumara contreviendrait, selon les détracteurs de Hugo, aux exigences esthétiques de la Comédie-Française : par sa vieillesse et la sorcellerie, elle relève d'un type qui ne plaît pas à une partie de la critique. La vieillesse, le dépit amoureux et la quête de vengeance sont des *topoi* de la représentation de la sorcière dans les arts du spectacle au XIX^e siècle, comme le montre Hélène Laplace-Claverie dans son article sur « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et postromantique⁷⁵ ». La vieillesse est constitutive de l'image archétypale de la sorcière, devenue une femme âgée et repoussante, à la féminité évanouie. C'est le cas de Madge dans *La Sylphide*, personnage dansé par un homme jusqu'au XX^e siècle, et dont l'âge et la laideur s'opposent à la beauté rayonnante des deux jeunes premières qui se battent pour James et qui sont interprétées par des femmes. Ainsi, la féminité de la sorcière serait une féminité dévoyée et pervertie puisqu'elle n'aurait plus droit au désir ; dans *Les Burgraves*, le temps de l'amour est fini pour Guanhumara, et renvoyé à un passé quasi-mythique. Seule la jeune première, Régina, aurait le droit de se laisser aller à la passion avec Otbert. La sorcière est également une figure inquiétante, aux pouvoirs mystérieux et puissants qui

⁷⁴ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 159.

⁷⁵ Hélène LAPLACE-CLAVERIE, « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et postromantique », *Repères, cahiers de danse*, 2012/2, n° 30, p. 5-8.

la placent en marge de la société : de même que la vieille Mérilliès aurait un pouvoir de vie et de mort dans *La Sorcière ou l'orphelin écossais* de Ducange, Guanhumara serait capable de guérir les lépreux du royaume et de composer « un philtre avec des os de mort⁷⁶ ». Tous ces éléments qui constituent l'image de la sorcière au XIX^e siècle correspondent à une récupération folklorique et à ce que Maryse Simon appelle une image fantasmée et « moyenâgeuse⁷⁷ », plus que médiévale, du personnage.

En composant son personnage à partir d'un imaginaire traditionnel, Hugo ne fait donc pas preuve, à première vue, d'une originalité saisissante. Si les critiques s'acharnent contre le personnage de Guanhumara, c'est que le dramaturge ose représenter un personnage normalement associé au genre bas du mélodrame sur la scène officielle de la Comédie-Française. En comparaison, la sorcière Mérilliès dérangerait moins car elle a recours à ses poisons et ses sorts sur la scène de la Gaieté, théâtre secondaire dédié au mélodrame. Le type de la sorcière, subvertissant les codes de la bienséance et de la vraisemblance, serait indigne du répertoire : la preuve en est des trois sorcières de *Macbeth* que les adaptations françaises suppriment jusqu'au milieu du XIX^e siècle⁷⁸. En livrant la scène de la Comédie-Française à Guanhumara, Hugo fait « entorse aux codes de [...] représentation⁷⁹ » et bouleverse la hiérarchie des genres qui structure l'organisation des théâtres parisiens.

Pour les critiques de l'époque, le dramaturge viendrait souiller la scène officielle par une dose intolérable de grotesque,

⁷⁶ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 162.

⁷⁷ Maryse SIMON, « La sorcière moyenâgeuse faussement médiévale ? Construction d'une image fantasmagorique », *Fantasmagories au Moyen-Âge*, études réunies par Élodie BURLE ERRECADE et Valérie NAUDET, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, Seneffiance, p. 201.

⁷⁸ Sur cette question, voir Stéphanie LONCLE, « Jouer et voir jouer Shakespeare à Paris au XIX^e siècle », *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, L'Avant-scène Théâtre, 2014 et Catherine TREILHOU-BALAUDE, « Le spectaculaire shakespearien et sa réception à l'époque romantique : l'exemple de *Macbeth* », *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, sous la direction de Isabelle MOINDROT, études réunies par Isabelle MOINDROT, Olivier GOETZ, Sylvie HUBERT-MOUGIN, Paris, CNRS Éditions, 2006. p. 61-69.

⁷⁹ Florence NAUGRETTE, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, n° 255, p. 14.

d'autant moins supportable que la sorcière Guanhumara est difficilement cernable et catégorisable. Aucun doute au contraire pour l'autre sorcière du théâtre hugolien, Zineb : le premier titre retenu était *La Mort de la sorcière* (comme le rappelle Sylvain Ledda⁸⁰), le premier acte de *Mangeront-ils ?* porte comme titre « la sorcière », en référence au personnage, et Aïrolo et le roi la désignent comme tel⁸¹. À cette appellation s'ajoutent tous les clichés « moyenâgeux » : le sabbat, la relation privilégiée avec la nature, les origines orientales, le pouvoir de guérison⁸². Comme Guanhumara, Zineb a cent ans, les cheveux gris et traîne son sac et son voile en guenilles⁸³ : sa vieillesse extraordinaire lui ôte toute féminité, comme le remarque Aïrolo pour qui « à cet âge, la femme est d'attraits dépourvue⁸⁴ ». « Sorcière en ruine⁸⁵ » d'après le roi, elle n'est plus qu'une « vieille qui voit votre avenir⁸⁶ », une « infernale madone⁸⁷ » ou « une stryge⁸⁸ ». Tous ces éléments participent de son aspect monstrueux qui l'éloignent des « filles qui vont aux près⁸⁹ », comme Guanhumara se distingue de la belle et jeune Régina. Les deux sorcières correspondent donc à l'image attendue de la sorcière, mais seulement dans une certaine mesure. Dans *Mangeront-ils ?*, les pouvoirs de Zineb sont mis à distance par la construction ironique de l'intrigue qui montre au spectateur que la survie d'Aïrolo est moins due aux facultés surnaturelles de la sorcière qu'à ses ruses⁹⁰. Cette mise à distance du cliché de la

⁸⁰ Sylvain LEDDA, « *La Mort de la sorcière* ou *Mangeront-ils ?* », *Victor Hugo 7 : le théâtre et l'exil*, sous la direction de Florence Naugrette, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 89.

⁸¹ Voir dans *Mangeront-ils ?* (*Œuvres complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985) : p. 465, p. 467, p. 505.

⁸² *Id.*, voir p. 458-459 et p. 468.

⁸³ Arnaud LASTER, qui établit la notice de *Mangeront-ils ?* dans l'édition chez Robert Laffont en 1985 (voir note 7 p. 944), fait le lien entre Zineb et Guanhumara dès la première didascalie du texte : « Une vieille femme marche péniblement en dehors du parapet. On voit le haut de son corps. Elle est vêtue d'un sac et d'un voile en guenilles. » (*Mangeront-ils*, éd. cit., p. 458).

⁸⁴ *Mangeront-ils ?*, éd. cit., p. 487.

⁸⁵ *Id.*, p. 505.

⁸⁶ *Id.*, p. 468.

⁸⁷ *Id.*, p. 505.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ D'après Florence NAUGRETTE dans son article sur « Benno Besson metteur en scène de Victor Hugo : le *Théâtre en liberté* est-il un théâtre épique ? »

sorcière, permet, d'après Sylvain Ledda d'interroger « la disparition d'une figure légendaire » et de « renouveler les codes » d'un genre *a priori* spectaculaire, celui de la féerie⁹¹. Dans *Les Burgraves*, si le pouvoir de vie et de mort de Guanhumara n'est jamais remis en cause, le personnage s'éloigne du type de la sorcière à cause de son histoire passée et de sa colère terrifiante. C'est au cours de sa vie d'errance et de solitude qu'elle semble être devenue sorcière, alors que Zineb paraît être née ainsi. En revanche, toutes deux, par leurs morts particulières, atteignent une dimension symbolique qui les hisse hors du cliché médiéval : comme le fait remarquer Sylvain Ledda, « l'imbrication du mythique, du politique et du fantastique [dans *Mangeront-ils ?*] autour de la représentation de la mort de la sorcière renouvelle les principes des anciennes féeries⁹² » ; peut-être ce procédé est-il déjà en œuvre dans *Les Burgraves* avec le personnage problématique de Guanhumara.

Si Guanhumara n'était qu'une vieille sorcière, les critiques pourraient simplement la reléguer au rang des personnages abjects. Mais elle est aussi animée par un désir de vengeance et un amour meurtri qui la hisse au rang des grandes figures tragiques. Tout comme elles, Guanhumara est seule face à son destin et ne peut compter sur personne (contrairement à Zineb qui s'attache à Aïrolo, la sorcière des *Burgraves* n'a de pitié pour personne). Face à cette ambiguïté générique, les critiques du XIX^e siècle sont désarçonnés et plutôt que d'essayer de comprendre ce mélange des genres à l'œuvre dans le personnage, ils le condamnent sans appel. S'ils estiment ridicule cette vieille sorcière, c'est pourtant la vieillesse qui donne à Guanhumara une dimension épique, l'élève et la magnifie, excède son humanité, et

(article cité), cela participe de la distanciation à l'œuvre dans la pièce. À la construction de l'intrigue s'ajoutent les doutes formulés par Aïrolo au sujet des pouvoirs de la sorcière – il en parle comme d'un « bric-à-brac » (*Mangeront-ils ?*, éd. cit., p. 493) – et les doutes de Zineb elle-même. En effet, si elle se précipite vers le roi pour faire en sorte qu'il ne tue pas Aïrolo, c'est bien qu'elle ne croit pas entièrement aux pouvoirs protecteurs de la plume (voir sa ruse p. 508-509). Voir aussi Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN, « La distanciation dans le *Théâtre en liberté* de Victor Hugo ! Ludisme et étrangeté ou l'autre versant du texte », *Victor Hugo, 7, Le Théâtre et l'exil*, textes réunis et présentés par Florence NAUGRETTE, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 137-158.

⁹¹ Sylvain LEDDA, article cité, p. 90.

⁹² *Id.*, p. 102.

en fait une idée incarnée, comme Barberousse. Dans la préface, Hugo explique que Guanhumara est l'allégorie de la fatalité parce qu'elle est une femme, et une vieille femme ; les caractéristiques physiques du personnage servent le processus de symbolisation à l'œuvre dans la pièce :

il fallait que cette figure fut une femme, car la femme seule, flétrie dans sa chair comme dans son âme, peut représenter l'esclavage complet ; et qu'enfin il fallait que cette femme, que cette esclave, vieille, livide, enchaînée, sauvage comme la nature qu'elle contemple sans cesse, farouche comme la vengeance qu'elle médite nuit et jour, ayant dans le cœur la passion des ténèbres, c'est-à-dire la haine, et dans l'esprit la science des ténèbres, c'est-à-dire la magie, personnifiât la fatalité⁹³.

Combiner la féminité, la vieillesse et la pauvreté est au cœur du projet de Hugo pour représenter l'allégorie de la fatalité. Le personnage est une « figure » et une personnification : en ce sens, le personnage est plus épique que réaliste, et c'est là que le vraisemblable montre ses limites dans l'esthétique théâtrale des *Burgraves* (ce que n'avait pas compris peut-être le public de 1843). C'est la vieillesse extrême et extraordinaire de Guanhumara qui lui permet d'échapper aux conventions réalistes et d'être une allégorie : la vieillesse efface toute trace d'humanité et de féminité chez le personnage, et en fait un fantôme du passé revenu hanter le présent. Guanhumara n'appartient quasiment plus au cercle des vivants dans la pièce : au point de vue de l'espace scénique, elle est d'ailleurs toujours séparée des autres personnages, derrière une colonne ou sur un parapet. Ainsi, Guanhumara est moins femme qu'allégorie et c'est sa vieillesse invraisemblable qui rend possible son allégorisation qui fait d'elle, selon les mots de Pierre Albouy, « à peine une femme ; elle est une déesse à dire vrai, une déesse de la fatalité, et telle elle se présente⁹⁴ ». Ses quatre-vingts ans et sa quête de vengeance qui dure depuis près d'un demi-siècle déréalisent le personnage, de même que la sorcellerie l'arrache à

⁹³ Victor HUGO, préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 154.

⁹⁴ Pierre ALBOUY, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Corti, 1963, p. 190.

la réalité. Elle n'est pas enfermée dans la représentation mélodramatique et traditionnelle de la vieille sorcière romantique que les contemporains de 1843 ont voulu plaquer sur le personnage : sa « folie littéraire⁹⁵ », pour reprendre l'expression du journaliste Alain Bœuf en 1978, invite à dépasser l'appartenance générique du personnage au mélodrame. C'est le traitement épique qui l'arrache au cliché et la hisse au-dessus du statut de sorcière mais c'est aussi ce qui rend difficile la représentation du personnage : l'actrice doit dépasser le système des emplois dramatiques et les limites de la vraisemblance.

ÉPOPÉE OU THÉÂTRE HISTORIQUE ?

Plus qu'un empereur, plus qu'un frère, plus qu'une femme : tous les personnages du drame atteignent des dimensions surhumaines pour incarner des forces qui les dépassent, au service d'une vision de l'histoire que Hugo fait s'incarner sur scène. D'après Florence Naugrette et Jean Maurice, en puisant dans l'histoire médiévale, Hugo ne « cherche pas à faire connaître au peuple son passé en déployant sous ses yeux une imagerie, fût-elle démystifiante, mais en donnant à voir les grandes forces à l'œuvre dans l'Histoire⁹⁶ ». Contrairement aux scènes historiques ou aux tragédies nationales, qui s'inspirent elles aussi du Moyen Âge, *Les Burgraves* ne rendent pas compte d'un moment de l'Histoire : ils proposent plutôt, grâce au dispositif légendaire et à leur veine épique, une philosophie de l'Histoire. Comme l'explique Florence Naugrette dans son article sur « Le retour du refoulé⁹⁷ », le théâtre historique de Victor Hugo n'est ni documentaire, ni pittoresque, ni de circonstances, ni d'anecdotes : les personnages accèdent à un statut surhumain et incarnent de grandes forces historiques. En ce sens, Barberousse ne vaut qu'en ce qu'il représente le retour d'un passé glorieux. Job et Magnus symbolisent le pouvoir féodal dépassé et les jeunes burgraves comme Hatto la dégénérescence qui menace l'Allemagne.

⁹⁵ Alain BŒUF, *Le Point du jour*, 14 février 1978.

⁹⁶ Florence NAUGRETTE et Jean MAURICE, « Le Moyen Âge dans le drame romantique, théories et pratiques », *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, éd. cit., p. 1032.

⁹⁷ Florence NAUGRETTE, article cité, p. 124.

Les Burgraves ne racontent donc pas l'histoire anecdotique et particulière de l'empire germanique au XIII^e siècle. Si le drame emprunte quelques traits typiques de l'imaginaire médiéval (château en ruines, escarpements, lépreux, tyrannie, magie, pactes diaboliques), les *realia* sont assez rares, la légende médiévale intéressant Hugo avant tout pour le traitement du temps dramatique⁹⁸. Selon la légende, l'empereur Barberousse ne serait pas mort noyé dans le Cydnus en pleine croisade, il serait en fait devenu ermite et après plusieurs années de solitude, il reviendrait sauver l'empire en plein déclin. Cette légende permet à Hugo de justifier le retour de l'empereur Barberousse dans le burg de Heppenneff en 1200, alors qu'il serait mort en 1190. Cet arrangement ne plaît pas à beaucoup de critiques, qui s'en prennent à Hugo en révélant ses sources de travail. Par exemple, Joseph Vianey, en 1909, écrit un article intitulé « La légende et l'histoire de Frédéric Barberousse dans *Les Burgraves* ». Pour lui, les sources utilisées par Victor Hugo ne lui permettraient pas de faire une reproduction fidèle de l'Allemagne médiévale puisqu'elles sont de simples manuels d'histoire perpétrant des légendes plus que des vérités. Le mélange de ses sources, qui n'auraient rien d'original, est pour Vianey une des raisons de l'échec : « L'on ne s'étonnera donc pas que, puisé à ces sources-là, il [le drame] ait une couleur si étonnamment romantique, ni que le public de 1843, las du romantisme, ait accueilli avec froideur une œuvre où il reconnaissait tant de thèmes usés⁹⁹. »

Les critiques qui, en 1843 ou dans les décennies ultérieures, accusent ainsi l'invraisemblance du drame n'ont en réalité pas compris que la vérité historique n'est pas au cœur du projet hugolien : l'histoire y est « écoutée aux portes de la légende¹⁰⁰ », pour reprendre la célèbre phrase de la préface à la *Légende des Siècles*, et céderait donc le pas aux symboles véhiculés par le dispositif légendaire. Afin de procéder à cette

⁹⁸ Voir Florence NAUGRETTE et Jean MAURICE, article cité.

⁹⁹ Joseph VIANEY, « La légende et l'histoire de Frédéric Barberousse dans *Les Burgraves* de Victor Hugo », *Mémoires de la section des lettres*, Académie des sciences et lettres de Montpellier, Imprimerie Générale du Midi, 1909, 2^e série, t. V, p. 53.

¹⁰⁰ Victor HUGO, préface à *La Légende des siècles*, [1859] *Œuvres complètes : poésie II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 567.

universalisation du propos, et de donner à son intrigue et à ses personnages une grandeur suffisante pour incarner cette philosophie de l'histoire, Hugo puise une partie de son inspiration dans les grands fonds mythiques et légendaires.

Dans la préface aux *Burgraves*, Hugo se place dans la lignée d'Eschyle, le tragédien grec étant selon lui capable de poser sur le monde un regard qui le transfigure et qui révèle la force mythique des éléments. De plus, en appelant sa pièce « trilogie », Hugo fait directement référence aux trilogies d'Eschyle. Dans ce contexte, comment ne pas voir dans le personnage de Guanhumara une transposition des figures antiques de la vengeance, les Euménides, personnages éponymes de la dernière pièce de *L'Orestie* ? Si l'influence antique que Hugo revendique dès la préface de son drame participe du fonds mythique qui innerve toute la pièce, c'est aussi un moyen pour le dramaturge de se positionner dans une querelle esthétique contemporaine que rappelle Pierre Albouy dans *La Création mythologique chez Victor Hugo*¹⁰¹ : les critiques antiromantiques tels que Nisard ou Planche rejettent Eschyle au rang des primitifs, lui préférant par exemple Sophocle, qu'ils trouvent plus modéré et plus en accord avec les principes de composition dramatique. En mentionnant Eschyle, le tragique qui « aime montrer¹⁰² » selon les mots de Jacqueline de Romilly, Hugo défend au contraire une conception plus spectaculaire et plus épique de l'art dramatique. Si l'hellénisme de Hugo ne plaît pas aux critiques, c'est aussi parce que ce n'est pas la Grèce antique dont ils rêvent : Albouy rappelle que la Grèce de la préface des *Burgraves* est « empreinte de Moyen Âge¹⁰³ ».

Cette inspiration médiévale, il l'a trouvée lors de son voyage sur le Rhin – ce qu'il rappelle un peu plus loin dans la préface : le voyage géographique est donc aussi un voyage dans le temps puisque les lieux visités sur le fleuve ouvrent pour lui les portes de la légende médiévale. Ne peuvent vivre dans ce monde que des personnages à l'échelle de ce passé ; pour composer Barberousse, Hugo puise ainsi dans deux types de sources : les œuvres historiques, qui prétendent retracer la vie de l'empereur,

¹⁰¹ Pierre ALBOUY, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰² Jacqueline de ROMILLY, *La Tragédie grecque*, [1970], Presses universitaires de France, 2006, p. 77.

¹⁰³ Pierre ALBOUY, *op. cit.*, p. 70.

et les textes légendaires. D'après Joseph Vianey¹⁰⁴, Hugo trouve dans les *Veillées allemandes* de Grimm traduites par L'Héritier la légende selon laquelle Barberousse ne serait pas mort en Asie – ce que les esclaves racontent dès la deuxième scène – et vivrait dans les montagnes de Kufhausen. Pour Vianey, ces emprunts à la tradition populaire confèrent à la pièce sa grandeur épique car l'histoire de l'empereur, renvoyée dans un passé mythique, devient mémorable. Hugo ajoute à cette tradition des détails empruntés à l'histoire de Charles-Quint, comme le sceptre que Barberousse brandit lors de la scène de révélation. Hugo puise dans un fonds légendaire commun, où les récits et les symboles se croisent, pour faire de Barberousse une figure mythique qui sur scène convoque un passé médiéval : il n'appartient pas seulement à l'intrigue de la pièce, il ouvre l'œuvre vers les grandes histoires de l'humanité.

L'inspiration médiévale des *Burgraves* et leur dispositif légendaire sont souvent tenus pour directement responsables de l'échec de la pièce, en témoigne cette lettre de Louis Bouilhet qui, en pleine écriture de *La Conjuraison d'Amboise*, se confie à Gustave Flaubert le 17 juin 1865 :

Mon cher vieux,
J'ai Brantôme, et je le parcours. J'ai lu un tas de choses sur l'époque en question. Tu me parles toujours d'une époque légendaire, et tu as grandement raison, *au point de vue des vers*, mais *au point de vue dramatique*, c'est malheureusement impossible, vu les directeurs qui existent, et le public que nous avons. Il faut se rappeler, d'une part, que *Les Burgraves* ont fait four, et que, d'autre part, pas un directeur ne consentirait à jouer une pièce aussi lointaine. La Rounat a *bondi d'indignation*, quand je lui ai parlé des *Mérovingiens*¹⁰⁵.

Cette lettre de Louis Bouilhet est remarquable à plusieurs égards. Premièrement, elle prouve que, dans la mémoire commune, *Les Burgraves* sont devenus l'exemple type de l'échec théâtral.

¹⁰⁴ Joseph VIANEY, article cité.

¹⁰⁵ Louis BOUILHET, lettre à Gustave FLAUBERT du 17 juin 1865, disponible dans *Lettres à Gustave Flaubert*, texte établi, présenté et annoté par Maria Luisa CAPELLO, Paris, CNRS Éditions, 1996, p. 548. Pour les liens entre Flaubert et le théâtre, voir *Gustave Flaubert et le théâtre*, sous la direction d'Olivier BARA et Gisèle SÉGINGER, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Cependant, elle montre aussi qu'ils sont une référence littéraire pour certains auteurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle¹⁰⁶. Enfin, elle développe l'idée que poétiquement – « au point de vue des vers » – l'inspiration médiévale serait justifiable, mais qu'au « point de vue dramatique », elle rendrait la pièce injouable. L'époque choisie par Hugo permettrait d'atteindre une grandeur épique et poétique mais c'est justement cette qualité qui annulerait l'aspect dramatique de la pièce : il faudrait donc distinguer la capacité d'évocation poétique de cette « époque » et la réalité scénique, la scène n'étant pas à la mesure de la grandeur légendaire. Louis Bouilhet admire l'œuvre de Hugo mais constate que l'inspiration médiévale, qui se traduirait principalement dans *Les Burgraves* par la couleur locale, est à éviter s'il veut plaire au public : « Une pièce de théâtre n'est pas comme un roman ou un poème : c'est toujours un moderne qui parle à des modernes ; tel est le goût du public pour qui la couleur locale est désagréable ou pour le moins indifférente. Hugo y a tenu à deux fois, dans *Le roi s'amuse* et *Les Burgraves*. La première pièce a été cassée par le gouvernement, la deuxième par le parterre¹⁰⁷... » Encore une fois, l'inspiration légendaire médiévale semble incompatible avec le genre dramatique : alors que le roman et la poésie pourraient se l'approprier, le théâtre ne pourrait pas la faire entrer dans son cadre et sur son plateau. D'après Bouilhet, c'est que la couleur locale irait à l'encontre des attentes du public : l'image du

¹⁰⁶ Jeune homme, Flaubert raffole de cette pièce qu'il lit à Gertrude Tennant qui ne partage pas son enthousiasme, comme nous le montre un passage de ses *Souvenirs sur Gustave Flaubert* édités par Yvan LECLERC et Florence NAUGRETTE : « Il nous en a lu, des beaux textes, à voix haute ! Il réussissait même à rendre belle et harmonieuse une poésie médiocre, par l'intelligence, la passion, l'émotion qu'il y mettait. Nous l'écoutions toujours, Caroline, Miss Jane et moi, avec révérence et son enthousiasme était généralement contagieux, surtout lorsqu'il nous lut *Hernani*, le premier texte de Hugo qu'il nous lut. Mais hélas, un après-midi, Gustave avait choisi la tragédie de Victor Hugo *Les Burgraves* qu'il admirait beaucoup, une pièce peu connue et peu lue. Il tenait à nous en lire la préface, dans laquelle Hugo fait étalage de sa culture de manière pompeuse et irritante, évoque Eschyle et la Thessalie. Bref, je trouvais cela si ennuyeux et emphatique que je demandai à Gustave de passer directement à la pièce proprement dite. » (Gertrude TENNANT, *Mes Souvenirs sur Hugo et Flaubert*, édition d'Yvan LECLERC et Florence NAUGRETTE, Paris, Éditions de Fallois, 2020, p. 250).

¹⁰⁷ Louis BOUILHET, lettre à Gustave Flaubert du 2 juin 1866, disponible dans *Lettres à Gustave Flaubert*, éd. cit., p. 607.

Moyen Âge que Hugo livre ne serait pas compatible avec la vision de ses contemporains, qui jugent cette période comme primitive et décadente. Même si Hugo montre des jeunes burgraves en proie à des excès de tous genres, il représente, à travers les vieux seigneurs, une époque sage et réfléchie. Le Moyen Âge des *Burgraves* est moins primitif et décadent que terrifiant par sa grandeur et son aspect merveilleux. D'après les analyses d'Isabelle Durand-Le Guern dans *Le Moyen Âge des romantiques*, la couleur locale du drame de 1843 repose principalement sur le décor, celui du château féodal (avec son donjon, son promenoir, son caveau perdu), et son atmosphère gothique qui « laisse présager un drame sanglant¹⁰⁸ ». Idéalisé, grandi et mythifié par les légendes, le Moyen Âge hugolien, selon Louis Bouilhet, ne parlerait pas aux « modernes » auxquels il s'adresse : « Dans un roman, on peut édifier et instruire le lecteur ; au théâtre, il faut accepter ses idées historiques reçues. C'est pitoyable, mais c'est vrai. Si je représentais des chinois sans queue, et *seulement* sérieux, je raterais mon coup. Le chinois *doit être* grotesque, Marie Stuart *doit être* gracieuse, la cour des premiers Valois *doit être* galante ; le public se moque de la couleur locale. Rappelle-toi *Les Burgraves*¹⁰⁹. »

Cette analyse de Louis Bouilhet sur la couleur locale des *Burgraves* est à nuancer : en effet, si Hugo place son intrigue dans un château du Rhin, si ses personnages sont des chevaliers médiévaux, s'il se réfère à des croyances précises de cette époque, comme les juifs tueurs d'enfants, s'il s'appuie sur la légende de Barberousse, il n'en reste pas moins que le fonds légendaire médiéval est parcouru d'autres légendes et d'autres mythes qui concourent, pour reprendre les analyses de Pierre Albouy, à la création d'une mythologie personnelle¹¹⁰. Le Moyen Âge des *Burgraves* qui, d'après la préface, trouve son origine dans la Thessalie d'Eschyle¹¹¹, est tout aussi antique que biblique (en témoigne le prénom de « Job »). Pour Pierre Albouy, la véritable signification de la pièce est à chercher du côté des légendes de la

¹⁰⁸ Isabelle DURAND-LE GUERN, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁹ Louis BOUILHET, lettre à Gustave Flaubert du 3 mars 1866, disponible dans *Lettres à Gustave Flaubert*, éd. cit., p. 591-592.

¹¹⁰ Pierre ALBOUY, *op. cit.*, voir chapitre III de la première partie, « Le poète crée sa mythologie », p. 117-176.

¹¹¹ Voir la préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 151-152.

Bible ; ainsi, il n'étudie pas la pièce dans son chapitre sur le cycle des Titans, mais dans celui consacré à « Satan et Jésus ». Il fait de la pièce une ouverture vers les œuvres de l'exil, et notamment *La Fin de Satan* : par le pardon de Barberousse et son retour providentiel, Satan et Jésus se réconcilient. Il propose alors d'appeler ce drame de « la fatalité et du pardon », *Caïn pardonné*, et de considérer l'œuvre comme une « épopée du progrès¹¹² ». En refusant d'étudier la pièce dans le même chapitre que les autres drames, Albouy la juge d'après un schéma aristotélicien et la hisse hors du genre dramatique : « Il faut en juger selon les critères qui conviennent au genre épique et non selon ceux qui s'appliquent au théâtre psychologique¹¹³. »

L'inspiration légendaire, qu'elle soit antique, médiévale ou biblique, serait donc, pour la plupart des critiques, la raison de l'échec de la pièce dont la dramaturgie ne correspondrait pas à celle du théâtre historique à laquelle ils sont habitués. La vraisemblance historique cède le pas à une liberté épique par laquelle les personnages, l'espace et le temps prennent des dimensions surhumaines et dépassent le cadre scénique attendu. Les inspirations antiques, médiévales et bibliques font exploser les frontières communément admises de la vraisemblance. Pour Paul et Victor Glachant, qui louent cette veine épique, « l'inspiration dramatique cède la place au vent de l'épopée¹¹⁴. » Ils voient dans cette « épopée dialoguée¹¹⁵ » un prélude aux grandes œuvres épiques de l'exil qu'ils admirent, comme *La Légende des siècles*. Ainsi, même s'ils posent un point de vue positif sur *Les Burgraves*, leur position revient au même que celle des critiques réfractaires à l'épique : dans les deux cas, il s'agit de nier la force dramatique de l'œuvre pour la tirer du côté de l'anti-théâtre et en faire une pièce injouable. D'ailleurs, Paul et Victor Glachant considèrent l'œuvre comme « une nouveauté » dans le théâtre de Victor Hugo : « Le public ne comprit pas cette tentative ; la critique en fut déconcertée¹¹⁶. » C'est à bon droit qu'ils font un tel constat sur la réception immédiate de la pièce : la manière réaliste d'envisager la représentation théâtrale au

¹¹² *Id.*, p. 267.

¹¹³ *Id.*, p. 182-183.

¹¹⁴ Paul et Victor GLACHANT, article cité, p. 179.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Id.*, p. 180.

XIX^e siècle, ainsi que l'esthétique décorativiste qui régnait sur les scènes françaises, ont empêché de voir la formule dramatique que proposait Hugo dans cette œuvre. C'est ce que constate toujours Louis Bouilhet vingt ans plus tard en 1865 : jouer la pièce, « c'est malheureusement impossible, vu les directeurs qui existent, et le public que nous avons¹¹⁷ ». En revanche, en tirant *Les Burgraves* du côté des œuvres non dramatiques de l'exil, Paul et Victor Glachant ne font pas non plus crédit à la pièce et à sa teneur dramatique.

LES BURGRAVES, OU LA DIMENSION POLITIQUE DE L'ÉPOPÉE

L'inspiration médiévale serait donc incompatible avec la scène française alors que Hugo la revendique dans sa préface comme un moyen de parler aux hommes de son temps. L'histoire et les légendes médiévales auraient l'avantage, par rapport aux mythes antiques, de garder une dimension humaine et, surtout, de conférer au drame une dimension politique :

Celui qui écrit ses lignes avait depuis longtemps entrevu ce qu'il y avait de neuf, d'extraordinaire et de profondément intéressant pour nous, peuples nés du Moyen-Âge, dans cette guerre des titans modernes, moins fantastique, mais aussi grandiose peut-être que la guerre des titans antiques. Les titans sont des mythes, les burgraves sont des hommes¹¹⁸.

Comme le montre Claude Millet dans *Le Légendaire au XIX^e siècle*, la révolution mythologique s'impose à ce siècle car les mythes antiques n'auraient plus rien à dire au monde moderne : pour combler ce manque, les auteurs puisent dans les mythologies nordiques et chrétiennes et constituent un légendaire nouveau qui parlerait au peuple du XIX^e siècle¹¹⁹. Si Eschyle est invoqué dans la préface des *Burgraves*, c'est certes pour en montrer la grandeur, mais aussi pour le mettre à distance au profit d'une autre inspiration, plus moderne et plus éclairante pour la littérature du XIX^e siècle. Cet éloge d'Eschyle, selon Pierre

¹¹⁷ Louis BOUILHET, *Lettres à Gustave Flaubert*, éd. cit., p. 536-537.

¹¹⁸ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 152.

¹¹⁹ Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, p. 183.

Albouy, « aboutit à la conclusion qu'il serait absurde d'aller chercher des sujets dans l'antiquité. Seul le Moyen Âge est permis aux peuples modernes, dont il est le patrimoine commun¹²⁰ ». Et c'est bien là que se trouve l'enjeu de l'inspiration médiévale des *Burgraves* : dans le « patrimoine commun » qu'il s'agit de montrer sur scène et dans la portée politique que Hugo veut donner à sa pièce. Si une révolution mythologique se fait pressante au XIX^e siècle, c'est, montre Claude Millet, qu'il est urgent de trouver un légendaire nouveau qui puisse fonder l'unité de la communauté : les mythes antiques paraissent trop éloignés des hommes modernes car ils ne disent plus rien sur eux et ne leur permettent pas, au lendemain de la Révolution Française, de fonder et de comprendre la collectivité. Pour Hugo, l'origine de la société du XIX^e siècle n'est donc plus à chercher dans les grands mythes antiques, mais dans les légendes médiévales du Rhin : « Il y a un abîme entre nous et les titans fils d'Uranus et de Ghê, il n'y a entre les burgraves et nous qu'une série de générations ; nous, nations riveraines du Rhin, nous venons d'eux ; ils sont nos pères¹²¹. » Ce qui permet au « nous » de se constituer dans cette phrase, c'est l'appartenance aux « nations riveraines du Rhin » : le fleuve franco-allemand devient le berceau de la civilisation occidentale moderne, soit de l'Europe unie et pacifiée¹²². Hugo donne à sa pièce la dimension politique de l'épopée, c'est-à-dire qu'il en fait l'histoire mythique des origines d'un peuple : en racontant la fondation et la consolidation de l'Europe, la pièce devient le récit de constitution de la communauté européenne ; en racontant « la lutte des burgraves [le poète] fait aujourd'hui pour l'Europe une œuvre également nationale¹²³. » Finalement, le Moyen Âge n'intéresse Hugo qu'en tant qu'il offre une grille de lecture pour comprendre le monde contemporain, ce qui expliquerait, d'après Jean Maurice, que la couleur locale ait finalement peu d'importance dans *Les Burgraves* : « Hugo, en superposant l'Allemagne du XIII^e siècle

¹²⁰ Pierre ALBOUY, *op. cit.*, p. 70.

¹²¹ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 152.

¹²² Nous avons étudié précédemment les problèmes que ce positionnement politique de Hugo en 1843 posait à l'opinion commune, défavorable au rapprochement entre la France et l'Allemagne. Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 171.

¹²³ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 156.

et l'Europe rêvée du XIX^e siècle, dépasse sa représentation des mythologies et des sources de la civilisation pour proposer, en creux, une réflexion sur l'avenir du vieux continent¹²⁴. »

C'est en effet par le légendaire que la fondation de l'Europe a lieu dans la pièce : l'unité entre les jeunes et les vieux burgraves n'est rendue possible qu'une fois que le légendaire – représenté par Barberousse – a été accepté par la communauté. Les burgraves, et notamment Job, doivent accepter de croire au retour de Barberousse, qu'ils pensaient impossible, pour que la paix revienne dans le burg. Il faut que le passé glorieux ressurgisse pour montrer par contraste la décadence du présent ; tel Ulysse, Barberousse revient chez lui pour ramener le calme et la sérénité politiques. L'enjeu des *Burgraves* est de fonder une communauté, à l'échelle, non seulement de l'intrigue, mais aussi du public qui, « foule », deviendra « peuple¹²⁵ ». C'est donc à la fois au théâtre, et à sa pièce, que Hugo confère la dimension politique de l'épopée : son rôle serait de fonder l'unité de la communauté et de permettre aux spectateurs de se reconnaître peuple en leur montrant sur scène le grand récit épique de leur origine commune¹²⁶.

La légende du retour messianique et pacificateur de l'empereur n'est pas sans ambiguïté politique : figure impériale, bannie pendant plusieurs années mais revenant dans son pays alors qu'on ne l'y attend pas, tout concourt à lire dans *Les Burgraves* un récit du retour de Napoléon en 1815, ou bien du retour en France des cendres de l'empereur en 1841¹²⁷. Cette

¹²⁴ Jean MAURICE, « Langue et signes du Moyen Âge dans *Mangeront-ils ?* et dans *Welf Castellan d'Osbor* », *Victor Hugo et la langue*, éd. cit., p. 132.

¹²⁵ « En présence de cette foule, il [le poète] sent la responsabilité qui pèse sur lui, et il l'accepte avec calme. Jamais, dans ses travaux, il ne perd un seul instant de vue le peuple que le théâtre civilise, l'histoire que le théâtre explique, le cœur humain que le théâtre conseille. » (Victor HUGO, préface à *Marie Tudor*, *Victor Hugo, Œuvres complètes, Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 1080).

¹²⁶ Sur ce point, voir également notre développement sur la liste des ouvrages de Hugo proposée dans la première édition de la pièce chez Michaud en 1843. Voir le chapitre III de notre 2^e partie, p. 379.

¹²⁷ Au début des années 1840, Hugo amorce sa carrière politique (en témoigne par exemple son discours de réception à l'Académie Française dans lequel il loue Napoléon) : qu'il écrive un drame sur une figure impériale ne surprend donc guère. Sur ce point, voir notamment Franck LAURENT, *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à l'exil*, éd. cit..

lecture anecdotique des *Burgraves* est moins formulée par les critiques de 1843, qui évoquent rarement le lien entre Barberousse et Napoléon, que par la postérité. Par exemple, dans son ouvrage *Victor Hugo poète épique* paru en 1900, Eugène Rigal fait de l'auteur un chantre de l'empereur et, sans parler explicitement des *Burgraves*, voit dans la légende de Barberousse un moyen pour Hugo d'exprimer son espoir en une figure impériale qui relèverait la France : « Napoléon caché sous sa colonne et attendant le moment de rendre sa gloire à la France, comme autrefois Barberousse avait attendu, dans un farouche et surprenant sommeil, le moment de rendre à l'Allemagne son unité et sa grandeur¹²⁸. » Franck Laurent a montré combien le personnage de l'empereur était central dans la pensée politique de Hugo : contrairement aux rois et à la tyrannie barbare du pouvoir féodal, l'empereur aurait un pouvoir centralisateur et civilisateur. La Nation naîtrait de l'abaissement des seigneurs devant le grand homme de l'Empire : comme les jeunes burgraves frondeurs s'humilient devant Barberousse, les gouvernements européens et les tendances nationalistes devraient plier l'échine sous une force unificatrice qui trouverait son origine dans l'Empire napoléonien. En revanche, Hugo ne souhaite à aucun moment le retour de Napoléon : s'il glorifie l'empereur, il montre aussi ses limites, en dénonçant notamment sa rage guerrière. Ainsi, comme l'explique Franck Laurent, « l'empereur doit être révééré comme un mort et ne doit pas renaître de ses cendres¹²⁹ ». Pour Hugo, l'empereur n'est qu'un point de départ : afin d'éviter une personnification trop grande du pouvoir, il devrait ensuite laisser place à une légitimité supérieure, celle du peuple¹³⁰. À cet égard, le

¹²⁸ Eugène RIGAL, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁹ Franck LAURENT, « "Car nous t'avons pour Dieu sans t'avoir eu pour maître" : le Napoléon de Victor Hugo dans l'œuvre d'avant l'exil », communication au Groupe Hugo du 16 septembre 2000, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/00-09-16laurent.htm> (consulté le 30 mars 2021).

¹³⁰ Il écrit par exemple dans *Le Rhin* : « Peut-être faut-il que l'œuvre de Charlemagne et de Napoléon se refasse sans Napoléon et sans Charlemagne. Ces grands hommes ont peut-être l'inconvénient de trop personnifier l'idée [...]. Il peut en résulter des méprises, et les peuples en viennent à s'imaginer qu'ils servent un homme et non une cause, l'ambition d'un seul et non la civilisation de tous. Alors ils se détachent. C'est ce qui est arrivé en 1813. » Victor Hugo, *Le Rhin*, Conclusion, IX, *Œuvres complètes : voyages*, Paris,

dénouement des *Burgraves* est ambigu : Barberousse part pour que l'Empire, dirigé par Job, continue à exister. Le légendaire s'efface au profit de l'Histoire, dans laquelle le peuple doit trouver sa place. Pourtant, sa seule représentante à la fin de la pièce, la misérable Guanhumara, est aussi la seule à mourir, comme si le processus historique d'émancipation du peuple n'était pas achevé. D'après Claude Millet, Guanhumara, qui incarne le peuple et la misère, est mise à l'écart pendant toute l'intrigue, et ce jusqu'au dénouement, lorsque sa mort passe presque inaperçue auprès des vieux burgraves. Le personnage de la sorcière correspond moins, pour Hugo, à un type de personnage qu'à la représentation d'une condition sociale, celle de l'exclu, du marginal et de l'oublié. Comme Guanhumara, Zineb meurt sous les yeux indifférents du roi qui ne ressent aucune pitié et presse ses hommes d'emporter son cadavre, désigné avec mépris par un pronom démonstratif : « Emportez donc cela¹³¹ ! ». La seule différence avec *Les Burgraves* réside dans l'image donnée du pouvoir : si Barberousse et Job ne sont pas critiqués au dénouement, le roi, par ses excès, son cynisme et sa cruauté, incarne une autorité arbitraire et contestable. En ce sens, *Mangeront-ils ?* pose davantage la question de la misère humaine que ne le fait la pièce de 1843 : d'abord parce que le roi, contrairement à l'empereur, est pour Hugo une figure faible et imparfaite comme l'a montré Franck Laurent ; ensuite parce que la pièce du *Théâtre en liberté* correspond à une période de l'écriture hugolienne, le début des années 1860, où la question sociale est plus explicitement posée que dans les œuvres antérieures.

Bien sûr, elle est formulée dès les années 1830, mais *Les Burgraves* se démarquent en cela des autres drames, par exemple de *Ruy Blas* : si le héros n'a pas non plus accès à la sphère des puissants à la fin de la pièce, il n'en reste pas moins que cette non acception est problématisée tout au long de l'œuvre et que le dénouement repose sur ce conflit. Au contraire, comme le montre Franck Laurent, *Les Burgraves* constitueraient un

Robert Laffont, 2002, p. 405-406 (cité par Franck LAURENT, article cité).

¹³¹ Victor HUGO, *Mangeront-ils ?*, éd. cit., p. 510. Sur la mort de Zineb, voir Sylvain LEDDA, « "La mort de la sorcière" ou *Mangeront-ils ?* », *Victor Hugo*, 7, *Le Théâtre et l'exil*, textes réunis et présentés par Florence NAUGRETTE, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 89-103.

« drame de la réunion¹³² » dans lequel le pouvoir serait renforcé et la société apaisée dans un dénouement étrangement optimiste. Le manque d'émotion de Barberousse et de Job face à la mort de la femme ne problématiserait pas la place du peuple et de la misère face aux grands de ce monde. Pour montrer ce « retournement idéologique [...] en un sens conservateur¹³³ » qu'opèrerait ici Hugo, Claude Millet établit un lien entre *Les Burgraves* et *Hernani* : si don Carlos est sublimé en empereur et prend conscience du peuple-océan, Barberousse ne reprend sa position triomphale qu'au prix du suicide de Guanhumara. La souffrance du peuple n'aurait plus aucun sens dans la dernière pièce où la logique progressiste de l'histoire obligerait au sacrifice des plus faibles. La légende de Barberousse n'est pas celle de la fondation du peuple : le pouvoir en place à la fin des *Burgraves* ne repose pas encore sur le peuple-océan dont rêve Charles Quint dans *Hernani*. Comme l'explique Sophie-Anne Leterrier en analysant la pensée historique de Hugo, son « drame historique [...] niait ce faisant le discours historique ; il évoquait une histoire qui ne pouvait ni se parler ni s'écrire, faute de sujet-peuple. Il était un discours du manque [...]»¹³⁴.

UNE ŒUVRE INCLASSABLE ?

Ces raisons historiques et politiques peuvent en partie expliquer la réception houleuse de la pièce, mais l'inscription du légendaire et la veine épique qui en découle pose aussi des problèmes d'ordre esthétique qui ont valu aux *Burgraves* leur réputation d'injouabilité. Plus qu'une bribe de l'histoire, Hugo prétend représenter sur scène un des grands mythes fondateurs de la civilisation européenne. C'est ce rôle politique conféré au drame à travers sa dimension épique qui peut inquiéter les metteurs en scène : comment faire dépasser aux personnages le

¹³² Franck LAURENT, *Victor Hugo. Espace et politique jusqu'à l'exil*, éd. cit., p. 185.

¹³³ Claude MILLET, « *Les Burgraves*, ou comment régler le sort d'une sorcière (et de la misère par la même occasion) », article cité.

¹³⁴ Sophie-Anne LETERRIER, *Le XIX^e siècle historien*, Paris, Belin, 1996, p. 30.

cadre proprement humain ? Comment franchir les frontières de la fable pour livrer un récit des origines ? Comment convoquer l'Histoire sur scène, et non pas seulement l'histoire particulière des burgraves ? Si l'on décidait de supprimer cet aspect épique, c'est tout le projet dramatique des *Burgraves* qui pourrait s'effondrer : sans lui, la pièce en resterait au mélodrame ou au drame historique, alors que la dramaturgie hugolienne entend subvertir et dépasser ces structures dramatiques. Guanhumara n'est pas seulement une femme blessée, elle est la figure de la vengeance ; Barberousse n'est pas seulement un amant que l'on croyait mort, il incarne le pardon et le retour de la légende ; Job n'est pas seulement un criminel, il est la figure du remords ; Hatto n'est pas seulement un jeune débauché, il incarne l'aporie de l'histoire. C'est la combinaison de l'épique avec toutes les composantes dramatiques traditionnelles qui donnent sa force symbolique et sa valeur littéraire à la pièce de Hugo. Mais cette complexité dramaturgique apportée par l'épique exige un jeu et une mise en scène qui ne peuvent se contenter ni de la grandiloquence, ni du réalisme. Jouer l'épique, c'est moins exagérer le jeu que refuser le circonstanciel, le mineur et le particulier pour hisser les personnages à une dimension supérieure et les faire sortir d'eux-mêmes¹³⁵.

La dimension épique de la pièce, si elle pose problème pour la représentation théâtrale, conditionne aussi la manière dont les chercheurs ont situé le drame dans l'ensemble de l'œuvre hugolienne : en mettant l'accent sur cet aspect, la plupart des critiques à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle ont fait de ce drame une exception parmi les autres pièces de Hugo. En se concentrant sur « le vent de l'épopée » qui selon eux sous-tend *Les Burgraves*, Paul et Victor Glachant concluent que la pièce n'a plus rien d'un drame, notamment avec la disparition des éléments comiques et grotesques qu'ils tiennent pour centraux dans l'esthétique hugolienne. D'après eux, l'auteur proposerait une nouvelle formule dramatique qui n'aurait plus rien de théâtral à cause de la veine épique. C'est ce qui conduit Pierre Albouy à écrire que la pièce doit être jugée selon « les critères qui

¹³⁵ C'est ce qu'a trouvé Antoine Vitez dans sa mise en scène de 1977, voir le chapitre IV de notre 3^e partie, p. 633.

conviennent au genre épique¹³⁶ » ; et Eugène Rigal à expliquer que l'œuvre fut d'abord pensée par Hugo comme une épopée à laquelle il ajouta maladroitement et inutilement « le revêtement dramatique » et « les ingrédients que le théâtre réclame¹³⁷ ». Si Rigal remarque des éléments épiques dans les autres pièces de Hugo, il fait des *Burgraves* une exception : selon lui, le discours de don Carlos devant la statue de Charlemagne, celui de Ruy Blas au conseil des ministres, les peintures du Paris de Louis XIII dans *Marion de Lorme* ou de l'Espagne au temps de Charles II dans *Ruy Blas* ne constituent que des « hors-d'œuvre épiques » ajoutés au drame, alors que dans *Les Burgraves*, Hugo partirait de l'épopée pour ensuite aller vers le drame¹³⁸. Contrairement aux critiques de 1843, cette lecture centrée autour de l'épique provient de spécialistes de Hugo, qui portent un jugement positif sur cette œuvre ; mais elle est à double tranchant : d'un côté elle loue les qualités de poème épique de l'œuvre, en la mettant en lien avec les grandes œuvres poétiques de l'exil, notamment *La Légende des siècles* que Rigal et Albouy admirent ; de l'autre, elle nie à la pièce toute qualité dramatique et, s'appuyant sur le mythe de la chute des *Burgraves*, jette un discrédit sur le théâtre hugolien en général. La caractérisation générique implique donc une dimension implicitement axiologique.

C'est un point fondamental de la réception des *Burgraves* dans le discours universitaire au XX^e siècle : si les chercheurs spécialistes de Hugo reprennent le mythe de la chute des *Burgraves*, ils ne font pas de celle-ci un échec infructueux et s'en servent au contraire pour justifier leur propre lecture – et leurs propres préférences parfois – de l'œuvre hugolienne. La pièce aurait chuté à cause de la formule dramatique de Hugo qui ne fonctionnerait pas, ce dont il se rendrait compte seulement en 1843. Pourquoi ce drame ? Parce que c'est celui où Hugo irait le plus loin dans l'épique, qu'une grande partie de la critique hugolienne loue dans la première moitié du XX^e siècle, notamment à travers *La Légende des siècles* dont *Les Burgraves* constitueraient le prélude. C'est une idée que l'on retrouve chez Paul Berret dans son introduction au recueil en 1935. S'il y parle

¹³⁶ Pierre ALBOUY, *op. cit.*, p. 183.

¹³⁷ Eugène RIGAL, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁸ *Id.*, voir p. 22-23.

des pièces de théâtre, c'est uniquement pour louer les quelques scènes épiques disséminées dans *Cromwell*, *Hernani* et *Ruy Blas* ; il fait alors des *Burgraves* le point d'arrivée de la première période esthétique de Hugo, celle où mûrirait l'inspiration épique, ce qui lui permet d'écrire : « *La Légende des Siècles* est pour une part la continuation des *Burgraves*¹³⁹. »

Le théâtre, par rapport aux autres genres pratiqués par Hugo, devient mineur et accessoire dans une grande partie du discours universitaire du XX^e siècle, y compris pour des spécialistes de Hugo. Par exemple, comme le montre Jordi Brahmacha-Marin dans sa thèse sur la réception de la poésie de Victor Hugo de 1914 à 1944, si la chaire Victor-Hugo, créée en Sorbonne en 1927, est l'occasion d'assurer une place à l'auteur dans le champ universitaire, les cours qui y sont dispensés témoignent aussi d'une « hiérarchie interne à l'œuvre de Hugo¹⁴⁰ ». En effet, on loue et valorise surtout le poète : en 1933, dans son ouvrage *L'œuvre de Victor Hugo* qu'il tire de son cours en Sorbonne, Fernand Gregh exprime son malaise devant le théâtre hugolien qu'il admire moins que les autres genres. Il rappelle son article de 1902 contre les drames de Hugo mais nuance cette fois-ci ses propos en analysant les pièces les unes après les autres pour tenter de dégager les lignes de force de l'esthétique hugolienne. Pourtant, il ne s'arrête presque pas sur les drames en prose et n'estime que le théâtre en vers. En ce sens, *Les Burgraves* ont une place particulière dans son analyse : il reprend le mythe de la chute de la pièce mais parle de « l'heureux insuccès des *Burgraves*¹⁴¹ ». La pièce, si elle chute, serait aussi un sommet de l'art hugolien grâce à ses vers admirables et à son souffle épique : « Hugo obéit ici à son génie déformateur ; ce don de transfiguration qui est une force pour un poète épique – le poète épique nous montre les hommes plus grands qu'ils ne sont, il les simplifie et les typifie, – est chez un dramaturge un grave défaut. Car le théâtre ne peut se passer d'un minimum de

¹³⁹ Paul BERRET, introduction à *La Légende des Siècles*, t. 1, Librairie Hachette, 1940, p. LXXI.

¹⁴⁰ Jordi BRAHAMCHA-MARIN, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, thèse de doctorat, sous la direction de Franck LAURENT, Le Mans Université, soutenue le 30 novembre 2018.

¹⁴¹ Fernand GREGH, *L'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 1933, p. 176.

vraisemblance qui manque ici¹⁴². » La chute des *Burgraves* serait un heureux événement car elle permettrait à Hugo de se rendre compte qu'il est avant tout poète, et non dramaturge. L'œuvre serait admirable dans la mesure où ça ne serait pas du théâtre, mais bien de la poésie : le théâtre hugolien aurait des qualités, mais seulement en tant que celles-ci ne seraient pas dramatiques et les vers des *Burgraves* seraient admirables, mais affaiblis par le passage au plateau. Ainsi, ce discours universitaire reprend le mythe de la chute des *Burgraves* et même le fortifie par la lecture de la pièce comme œuvre de transition entre deux périodes du génie hugolien, entre le théâtre comme œuvre mineure et la poésie épique comme chef d'œuvre. La prétendue chute de la pièce devient la preuve que le théâtre de Victor Hugo serait injouable. Hugo serait trop poète, « poète épique » selon le titre de l'ouvrage d'Eugène Rigal, pour avoir une bonne entente de la scène. Ce mépris est à relier à une hiérarchie des genres dans le milieu universitaire, où le théâtre est un peu hors-champ, à une époque où les études théâtrales n'existent pas et où le théâtre est considéré comme un genre littéraire rendu inférieur par sa destination scénique qui en ferait un genre trop matériel et trop soumis à des circonstances.

Dire que le théâtre de Hugo est injouable est un poncif de la réception de son œuvre au XX^e siècle, et ce d'autant plus que les études hugoliennes sur le théâtre de Hugo sont rares avant les années 1970. De plus, s'ils considèrent la dramaturgie de l'œuvre théâtrale, ces travaux interrogent rarement la date de 1843 et donc la périodisation du drame romantique. Par exemple, en 1971, Samia Chahine publie *La Dramaturgie de Victor Hugo* et reprend telle quelle la légende de la chute des *Burgraves* ainsi que la lecture émise depuis la fin du XIX^e siècle qui consiste à voir dans *Les Burgraves* une œuvre de transition. Son étude s'arrête en 1843, ne considérant pas même les autres œuvres théâtrales que Hugo écrit pendant l'exil, comme *Torquemada* et le *Théâtre en liberté*. C'est là une conséquence importante de la prétendue chute des *Burgraves* pour la lecture de l'œuvre théâtrale hugolienne : le mythe invite à délaissé, même dans les études des spécialistes du théâtre, toute la production théâtrale postérieure à 1843. Anne Ubersfeld elle-même, dans *Le Roi et le Bouffon*,

¹⁴² *Id*, p. 177.

arrête son étude à 1839 et, si elle ne reprend pas tel quel le mythe de la chute des *Burgraves*, elle fait tout de même de la pièce une œuvre à part de l'esthétique générale de Hugo : « C'est après 1830, sous le règne pseudo-libéral de la Monarchie de Juillet, que Hugo peut fixer son projet dramatique, l'éprouver, lutter pour lui, et après avoir constaté son échec, y renoncer en 1839 ; la tentative des *Burgraves* représente un autre projet, une autre formule théâtrale¹⁴³. » Contrairement à Fernand Gregh, Ubersfeld ne nie pas la qualité dramatique des *Burgraves* – c'est là un grand changement dans la réception de la pièce – mais la borne de 1843 invite encore à considérer cette pièce à part des autres.

Ainsi, lorsque Florence Naugrette écrit son article sur « Le retour du refoulé dans le théâtre de Victor Hugo », ou publie *Le Théâtre de Victor Hugo* chez Ides et Calendes en 2016¹⁴⁴, elle met la pièce de 1843 sur le même plan que les autres. Cette lecture ne passe pas sous silence les spécificités dramaturgiques de la pièce et, délivrée du mythe de la chute, elle ne part pas du principe que la pièce serait nécessairement à part des autres œuvres. Si elle le reste pour certains, le mythe de la chute des *Burgraves* n'intervient plus dans cette interprétation qui s'est dégagée du discrédit porté à l'encontre du théâtre hugolien. De son côté, Claude Millet montre que la pièce détone dans l'ensemble de l'œuvre théâtrale mais à aucun moment cette position ne s'accompagne d'un jugement qualitatif. Claude Millet commence son article intitulé « *Les Burgraves* ou comment régler le sort d'une sorcière » par qualifier l'œuvre de « pièce ahurissante » : par son « primitivisme hard », les délabrements du corps, des costumes et des décors, l'irréalité dans la scénographie et dans l'action comme dans la psychologie des personnages, elle constituerait l'œuvre où Hugo irait le plus loin dans « l'absorption de l'Histoire par la Fable », et dans le désir de « forcer le (bon) sens littéral à se soumettre au symbolique¹⁴⁵ ». On reconnaît dans cette lecture l'importance accordée à ce qu'on a appelé dans ce chapitre l'épique, mais cette fois-ci il n'est pas immédiatement

¹⁴³ Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon : essai sur le théâtre de Hugo*, [1974], Paris, José Corti, 2001, p. 20.

¹⁴⁴ Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre de Victor Hugo*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016.

¹⁴⁵ Claude MILLET, « *Les Burgraves*, ou comment régler le sort d'une sorcière (et de la misère par la même occasion) », article cité.

synonyme d'injouable : il révèle simplement une conception dramaturgique qui doit être étudiée à part entière.

Au-delà de leur apport épistémologique, ces recherches montrent que la fin du mythe de la chute des *Burgraves* a permis de mettre en lien la pièce de 1843 avec les autres textes dramatiques de Hugo, alors qu'elle était simplement mentionnée auparavant pour son échec, ou au mieux étudiée seulement pour son aspect épique ou poétiques et pour son lien avec les œuvres non théâtrales de l'exil.

LE THÉÂTRE AU RISQUE DE L'ÉPIQUE

Le mythe de la chute des *Burgraves* a eu des conséquences durables sur la réception du théâtre de Hugo dans le monde universitaire, mais aussi dans le monde théâtral. D'abord, il a conduit à considérer la pièce comme une œuvre dramatique ratée : en 1843, mais aussi dans les décennies ultérieures, on a expliqué cet échec de Hugo en pointant du doigt l'aspect épique de la pièce, que l'on a opposée irrémédiablement aux exigences de la scène. Ensuite, ce jugement a été élargi à tout le théâtre de Hugo et a donné lieu à une hiérarchisation stricte parmi les différents genres hugoliens : la poésie constituerait le sommet de l'œuvre tandis que le théâtre en serait le rebu, ou tout au plus un stade préparatoire. Le mythe influence donc la manière dont l'université envisage et étudie l'œuvre entière de Victor Hugo, et à l'inverse, le discours universitaire à l'origine influencé par ce mythe, autorise en retour celui-ci, le légitime et lui donne plus de force. En effet, on périodise souvent l'œuvre de Victor Hugo avec la date politique du départ en exil de Victor Hugo en 1851 : cette datation invite à dire que l'œuvre avant l'exil serait une œuvre de préparation et d'ébauche du génie hugolien qui trouverait véritablement son envergure pendant et après l'exil avec les chefs d'œuvres poétiques et romanesques. Ainsi, le théâtre de Victor Hugo est relégué au second plan et les *Burgraves*, compris comme la dernière pièce de l'auteur et comme l'échec de son théâtre, passeraient pour la preuve qu'il serait la partie ratée de son œuvre. La critique du XX^e siècle est fondée au départ sur ce

préjugé contre le théâtre hugolien, qui fait de Victor Hugo un poète et qui permet d'évacuer le théâtre romantique et hugolien des discours universitaires en faisant de l'échec de la pièce une preuve que cette forme dramatique serait injouable.

Dans l'histoire littéraire, cet adjectif a servi à qualifier nombre d'autres pièces du répertoire français de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle ; or, beaucoup de ces œuvres dites injouables sont souvent mises en rapport avec *Les Burgraves*, principalement pour leur aspect épique. La pièce de Hugo, *via* le mythe de sa chute, a marqué durablement les esprits pour devenir l'exemple type de la formule anti-dramatique : tout ce qu'il ne faudrait pas faire au théâtre, Hugo l'aurait osé dans sa dernière pièce, au prix de la réussite.

Cette catégorie de théâtre injouable, ou d'« impossible théâtre » est notamment convoquée par Bertrand Vibert dans un article de 1998 pour parler du théâtre de Villiers de l'Isle-Adam : il entend étudier la formule dramatique de l'auteur, et *in fine* du théâtre symboliste dont il serait le plus fidèle représentant, mais en insistant sur son caractère injouable pour la scène des années 1870. Villiers est selon Vibert trop « abstrait » et « métaphysique » pour pouvoir espérer passer la rampe ; au moment où le critique analyse ces deux aspects, il les met explicitement en lien avec l'œuvre de Hugo : « C'était déjà l'ambition de Hugo qui, dans la "Préface" des *Burgraves*, – une des sources d'*Axel* – entendait pareillement faire d'une "abstraction philosophique une réalité dramatique"¹⁴⁶. » Il poursuit en expliquant que toute cette veine du théâtre idéaliste est avant tout « un théâtre du livre, qui conçoit ses œuvres comme des poèmes dramatiques¹⁴⁷ ». La référence aux *Burgraves*, que l'histoire littéraire a retenu comme une pièce injouable et tout au plus une œuvre avec des vers grandioses¹⁴⁸, permet donc à Vibert

¹⁴⁶ Bertrand VIBERT, « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1998, n° 99, « Écritures secondes », p. 80.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Dans une enquête parue en 1935 dans *Les Nouvelles littéraires*, Gaston PICARD a demandé à des écrivains ce qu'ils avaient lu de meilleur et de plus mauvais parmi les œuvres de Victor Hugo. La réponse de Max Fischer le 9 mars 1935 – « I/ *Les Burgraves* II / *Les Burgraves* » – est révélatrice de ce double statut octroyé aux *Burgraves*, pièce à la fois sublime par ses vers mais ratée par son aspect dramatique. Sur cette enquête, voir aussi notre conclusion, p. 684.

de relayer davantage les œuvres de Villiers à « un théâtre dans un fauteuil », lui dénigrant ainsi toute efficacité dramatique. En 2014, Florence Naugrette s'attache également à montrer l'héritage romantique dans les œuvres de Villiers de l'Isle-Adam mais dans une perspective tout à fait différente à deux égards¹⁴⁹ : d'une part, si elle fait le lien entre la veine épique de l'auteur et celle des *Burgraves* ou encore entre ses personnages et les « pulsions de la psyché » que représentent ceux de Hugo, elle ne part pas du principe que ces deux formes théâtrales sont injouables ou anti-dramatiques ; d'autre part, elle récuse la périodisation de l'histoire littéraire qui fait de Villiers un précurseur du symbolisme, courant que l'on a voulu opposer systématiquement au romantisme. Vibert met les œuvres de Villiers en rapport avec *Les Burgraves* car, n'ayant pas dégagé sa pensée du mythe de leur chute, il considère la pièce comme une œuvre à part des pièces romantiques, celle qui irait le plus loin dans une esthétique anti-dramatique et après laquelle le romantisme théâtral ne pourrait pas survivre. Au contraire, Florence Naugrette a conscience des conséquences du mythe sur la manière d'envisager tout le théâtre du XIX^e siècle, ce qui lui permet de ne plus opposer symbolisme et romantisme, ni de mettre *Les Burgraves* à part des autres pièces romantiques. Si elle met au jour l'héritage romantique dans les œuvres de Villiers, ce n'est pas pour en montrer le caractère injouable, mais simplement pour distinguer les lignes de force d'une esthétique théâtrale qui traverse un temps long du XIX^e siècle, et non plus seulement treize années. Dans la préface à *La Révolte*, Villiers de l'Isle-Adam se place lui-même dans la lignée de Hugo, qu'il convoque comme la figure de l'auteur persécuté et méprisé par ses contemporains : « Toute œuvre qui sort du "Cadre", soit grandiose comme *Les Burgraves*, soit hautaine comme *Les Funérailles de l'honneur*, est accueillie par les huées de certains hommes publics. – Grâce à ces derniers, nous sommes devenus les amuseurs des autres nations¹⁵⁰. » *Les Burgraves* ne constituent

¹⁴⁹ Florence NAUGRETTE, « Villiers et le drame romantique », *Villiers de l'Isle-Adam : le théâtre et ses imaginaires*, sous la direction de Pierre GLAUDES et Bertrand VIBERT, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2015, p. 17-29.

¹⁵⁰ Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de VILLIERS de l'ISLE-ADAM, *La Révolte*, [1870] édition Le Passeur, 1989, p. 14-15. *Les Funérailles de*

pas pour Villiers un échec théâtral, mais une œuvre incomprise.

L’empreinte des *Burgraves* dans les esthétiques de la deuxième moitié du siècle est rarement aperçue par les critiques, le mythe de la chute permettant de relayer le théâtre de Victor Hugo au second plan, et avec lui le romantisme et toutes les formes théâtrales qui en partageraient l’héritage. Dans leur article sur *Cyrano de Bergerac*, Clémence Caritté et Florence Naugrette montrent que le lien établi entre les œuvres de Hugo et de Rostand à la fin du XIX^e siècle est à double tranchant : d’un côté il place Rostand dans l’héritage du grand auteur du XIX^e siècle ; de l’autre, il n’en fait qu’un Hugo en mode mineur, un piètre imitateur qui participerait du romantisme décadent et attardé de la fin du XIX^e siècle et dont *Les Burgraves* constitueraient l’origine : « Cette mort du romantisme est confirmée par Gustave Allais qui, en 1897, considère la prétendue chute des *Burgraves* comme équivalant à un changement de paradigme en matière de goût théâtral et Léon Levraut, pour qui *Tragaldabas* (1848) d’Auguste Vacquerie marque la profonde "décadence" du romantisme. On comprend que l’étiquette *romantique*, à la fin du siècle, doit être assimilée à un opprobre¹⁵¹. » Et c’est bien le mythe de la chute des *Burgraves* qui a conduit à un jugement négatif à l’encontre de toute une veine théâtrale du XIX^e siècle.

La sentence est irrévocable : *Les Burgraves*, et en somme le théâtre de Victor Hugo, seraient injouables. Mais où trouver la pertinence d’un terme dont la définition varie selon l’évolution des conditions scéniques et des attentes du public ? Ce qui est injouable en 1843 ne l’est peut-être plus au milieu du XX^e siècle, et inversement. Comme l’explique Jean-François Louette dans l’introduction à *Impossibles théâtres* : « L’impossible, au théâtre, est relatif à un public, avec ses habitudes, et à l’Histoire, avec ses conditions. Ce qui est théâtralement impossible à un instant donné ne l’est que parce qu’en rupture profonde avec un état du théâtre : avec l’état du techniquement faisable, ou de la difficulté maximale tolérable, ou du socialement recevable, ou du

l’honneur, d’Auguste Vacquerie, sont jouées pour la première fois à Paris au théâtre de la Porte Saint-Martin, le 30 mars 1861.

¹⁵¹ Clémence CARITTÉ et Florence NAUGRETTE, « *Cyrano de Bergerac*, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d’histoire littéraire de la France*, n° 4, octobre-décembre 2018, p. 839.

politiquement acceptable¹⁵². » Si *Les Burgraves*, à cause de leur veine épique, ont paru injouables en 1843, c'est à cause de « l'état du théâtre » et de la société à ce moment-là. Des années plus tard, la forme théâtrale proposée par Hugo ne dérange plus et les innovations esthétiques qu'il porte sur la scène de la Comédie-Française au milieu du XIX^e siècle trouvent des moyens de réalisation avec le drame symboliste, la distanciation brechtienne, ou les expérimentations de Vitez. *Les Burgraves* ne sont donc pas anti-dramatiques ; au contraire, ils participent d'une pluralité de formes théâtrales (opéra, tragédie, mélodrame, drame, pantomime), ce qui rend difficile leur assignation à un genre. Du reste, c'est ce sur quoi repose, d'après Florence Naugrette, la « dénomination floue » de « drame romantique » : « Le mélange des genres romantiques suppose la reconnaissance, par le spectateur, d'ingrédients purs empruntés à des genres constitués, suivie d'une défamiliarisation progressive¹⁵³. » Finalement, « ce rêve de théâtre¹⁵⁴ » qui a séduit Vitez dans *Les Burgraves* correspond à cette capacité à s'émanciper des codes et des attentes esthétiques et idéologiques. Sur la scène, le souffle épique des *Burgraves* permet de penser l'émergence de la Nation, et la construction du grand récit historique de l'Europe, mais, par les pouvoirs de l'imagination qu'il convoque, il constitue aussi un laboratoire dramatique dans lequel les formes et les genres s'émancipent.

Pour que la pièce passe la rampe, l'épique exige la mobilisation de toute la machine théâtrale. Les contemporains de Hugo, ainsi que les critiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, n'ont donc pas totalement tort lorsqu'ils disent que la pièce est injouable : les conditions scéniques de leur temps, ainsi que leurs habitudes esthétiques et attentes dramaturgiques, ne pouvaient recevoir la veine épique proposée par le dramaturge. En ce sens, on comprend que ce soit surtout dans le cinéma des XX^e et XXI^e siècles que le souffle épique et l'inspiration légendaire aient trouvé un moyen de s'exprimer : les effets

¹⁵² Jean-François LOUETTE, introduction à *Impossibles théâtres*, éd. cit., p. 7.

¹⁵³ Florence NAUGRETTE, « Lieu du genre et genre des lieux : topique des espaces dans le théâtre romantique », *Sculpter l'espace : le théâtre de Dumas à la croisée des genres*, Actes du colloque d'Uppsala des 28 et 29 mai 2015, sous la direction de Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN, Paris, Classiques Garnier.

¹⁵⁴ Expression empruntée à Florence NAUGRETTE, thèse citée, p. 182.

spéciaux et le passage à l'écran permettent la création d'un espace fictionnel dans lequel la grandeur, l'exagération et le merveilleux gardent leur crédibilité. Le cinéma permettrait aussi de transformer le récit en action et de pallier ainsi le possible manque d'intérêt dramatique. En réalité, le récit n'est pas à proprement parler anti-dramatique : en témoigne par exemple la construction dramaturgique des pièces de Jean-Luc Lagarce dans lequel un personnage, très souvent, prend la parole pour « annoncer, dire, seulement dire¹⁵⁵ » son histoire ; ou encore les nombreuses mises en scène et adaptations contemporaines des épopées antiques¹⁵⁶. Ces explorations artistiques témoignent d'un intérêt contemporain pour ce qui sort du cadre théâtral et interroge les limites de la représentation et de l'illusion. Lorsque Julien Gosselin monte *2666* de Roberto Bolaño ou *Joueurs, Mao II* et *Les Noms* de Don DeLillo, il s'attaque précisément à ce qui, d'une part, n'est pas génériquement du théâtre et ce qui, d'autre part, a la réputation d'être injouable, ces ouvrages étant de véritables fresques romanesques¹⁵⁷. Pour *Joueurs, Mao II, Les Noms*, le passage du roman à la scène s'opère par un jeu de caméras qui diffusent en direct les scènes jouées : ce jeu technique permet de superposer les espaces et les temps et de faire entrer le spectateur dans des recoins que la scénographie lui garde cachés. Le public est face à une forme hybride, entre théâtre et cinéma. Mais ce n'est pas du cinéma dans le sens où tout se joue en direct, que la pièce dure environ 8 heures et que l'intérêt se situe dans la jonction entre les scènes jouées et les scènes diffusées : l'attention du spectateur navigue des unes aux autres, perdant parfois de vue la focale. Par l'écran, tout prend une dimension disproportionnée et surhumaine ; les acteurs deviennent immenses, tout en étant à

¹⁵⁵ Jean-Luc LAGARCE, prologue à *Juste la fin du monde*, [1990], Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000, p. 8.

¹⁵⁶ Récemment, on peut penser par exemple aux mises en scène de *l'Iliade* et *l'Odyssee* par Pauline BAYLE (créées respectivement en 2015 au Théâtre de Belleville à Paris et en 2017 à la MC2 de Grenoble) et à *l'Iliade* par la compagnie Trama (créé au Théâtre Paris-Villette en 2016). Sur ce point, voir aussi la thèse de Clara HÉDOUIN, *La tentation épique : épique et épopée sur les scènes françaises (1989-2017)*, sous la direction de Sophie LUCET, Université Rennes-2, soutenue le 26 novembre 2018.

¹⁵⁷ *2666* est créé en 2016 au Phénix Scène Nationale de Valenciennes ; *Joueurs, Mao II, Les Noms* est créé en juillet 2018 pour le Festival d'Avignon et joué la première fois à La FabricA.

la fois extrêmement proches et incroyablement lointains : l'écran rend quasi palpable les gestes et les regards mais dématérialise le corps et le met à distance. On pourrait imaginer ce jeu, pour une mise en scène des *Burgraves*, entre différents degrés d'illusion : la performance filmique permettrait de donner aux personnages une dimension quasi irréelle et métaphysique tandis que la représentation dramatique incarnerait ces figures démesurées et invraisemblables. Il ne s'agit pas de faire du cinéma avec Hugo, mais d'explorer les potentialités dramaturgiques d'une œuvre qui interroge le pouvoir du théâtre et relève, selon Vitez, d'une « mise en scène de l'impossible¹⁵⁸ ».

¹⁵⁸ Antoine VITEZ, « La chrysalide des géants », *Le Monde*, 17 novembre 1977, repris dans *Écrits sur le théâtre, 3 : la Scène (1975-1983)*, Paris, P.O.L, 1996, p. 86.

Troisième partie

Reprendre *Les Burgraves* : un défi lancé à l'histoire

Introduction à la troisième partie

REPRENDRE LES BURGRAVES ?

Les Burgraves, à cause du mythe de leur chute, ont été peu repris entre 1843 et aujourd'hui : la Comédie-Française programme la pièce en 1902 pour le centenaire de Victor Hugo, pour celui du romantisme en 1927 puis pour le cinquantième de la mort de l'auteur en 1935. Comment qualifier ces spectacles ? Proposent-ils un réel changement par rapport à la création ? D'après Isabelle Moindrot, il faut distinguer, au XIX^e siècle, la mise en scène (la mise en répétition d'une pièce), la remise ou reprise (remise en répétition de l'ouvrage) et le remontage (« quand il fallait *réapprendre* l'œuvre ou [...] quand elle n'était plus "sue"¹ »). Si nous voulions reprendre le vocabulaire de l'époque, il faudrait parler du spectacle de 1902 comme d'un remontage ; mais nous parlerons de « reprise » qui aujourd'hui désigne le fait de monter un spectacle qui a déjà été créé mais qui n'a pas été joué depuis plusieurs années. Il faut la distinguer d'une adaptation, qui présuppose des modifications et souvent une transposition d'un genre à l'autre. Par exemple, Cazeneuve adapte *Les Burgraves* pour la télévision en 1968. Des opéras tirés de la pièce sont aussi présentés au public, italiens d'une part avec *I Burgravi* de Giacomo Sacchero à la Scala de Milan en 1845 et un autre du même nom en 1881 à Bergame ; et français d'autre part avec l'œuvre de Léo Sachs proposée à Paris en 1924 et 1927. Une seule mise en scène nouvelle des *Burgraves* a fait événement au théâtre au cours du XX^e siècle et a témoigné d'une audace artistique, celle d'Antoine Vitez en 1977². Nous étudierons dans

¹ Isabelle MOINDROT, « Le répertoire au fil du temps, du Romantisme à 1914 : création, remises, reprise », *Le Répertoire de l'opéra de Paris (1671-2009)*, sous la direction de Michel NOIRAY et Solveig SERRE, p. 337-346.

² *Les Burgraves* ont aussi été mis en scène par Damiane GOUDET en 2002 au Théâtre du Nord-Ouest Parisien et en 2020 par la compagnie Demain dès

cette partie les rares reprises, adaptations et mises en scène de la pièce dans l'ordre chronologique en nous demandant si ces tentatives théâtrales, cinématographiques et opératiques sont tributaires de l'interprétation de la pièce et de l'historiographie du drame romantique héritées du mythe de la chute des *Burgraves*. Les discours construits par les membres de la cabale en 1843 mais aussi par les critiques, auteurs de manuels et universitaires des décennies ultérieures influencent-ils le choix de monter cette pièce ? Qu'en est-il des décisions artistiques ? Obéissent-elles à la lecture dominante qui tend à faire de la pièce un vaste poème épique au détriment de son aspect dramatique ? Au-delà des analyses de mise en scène, il faudra s'interroger sur les circonstances des représentations : à quel moment décide-t-on de monter *Les Burgraves* ? Des choix politiques conditionnent-ils ces quelques reprises et adaptations ? Par exemple, pourquoi reprendre une pièce si décriée pour le centenaire officiel de Victor Hugo en 1902 alors que *Hernani* et *Ruy Blas* sont à l'affiche de la Comédie-Française presque tous les ans depuis le début des grandes reprises dans les années 1870 ? Les représentations de 1902, 1927 et 1935 sont de véritables cérémonies officielles à la gloire du grand poète national mais derrière cette apparence de consensus, la figure de Hugo polarise les opinions politiques tout au long des XIX^e et XX^e siècles. Pour rendre compte de ces représentations du début du siècle, il faut donc interroger la place de l'auteur dans le champ public et politique, et aussi la manière de considérer l'œuvre hugolienne, et plus particulièrement le théâtre. Comme nous l'avons montré, le mépris jeté sur cette partie de l'œuvre reste prégnant pendant une grande partie du XX^e siècle. Pour toutes ces raisons politiques et esthétiques, jouer une pièce de Hugo ne constitue pas le même geste artistique en 1902 ou en 1977, après la relecture de Hugo par les milieux de gauche, initiée notamment par *Avez-vous lu Victor Hugo ?* d'Aragon et après la redécouverte du théâtre hugolien par Jean Vilar et le Théâtre National Populaire³.

l'aube mais comme nous l'avons indiqué en introduction de thèse, nous n'analyserons pas ces spectacles.

³ Sur cette question, voir la thèse de Florence NAUGRETTE, *La mise en scène contemporaine du théâtre de Victor Hugo*, sous la direction de Anne UBERSFELD, Université de Paris III, 1994. Voir plus précisément la deuxième partie, « Hugo au fronton du TNP », p. 59-142.

Au-delà de ces représentations effectives, des projets de reprises voient le jour entre 1843 et 1902, notamment à la Comédie-Française, mais sans être concrétisés. Ces intentions doivent être prises en compte dans la réception des *Burgraves* puisqu'elles constituent une preuve supplémentaire pour déconstruire le mythe de leur chute : si le Théâtre-Français formule l'idée de reprendre la pièce dès 1846 puis en 1869 et 1873, c'est bien que les représentations de 1843 n'ont pas constitué un désastre. L'administration, qui ne peut faire fi des recettes que les pièces doivent rapporter, ne se risquerait pas à reprendre une pièce vouée à l'échec. Malheureusement, ces projets avortent et ne constituent que de faux espoirs dans le long purgatoire que subissent *Les Burgraves*.

LE PROJET DE 1846

Le projet de reprise en 1846 à la Comédie-Française fut pris au départ par Florence Naugrette comme un argument pour prouver que la pièce de Hugo n'avait pas chuté ; mais il fonctionnait de manière biaisée : dans son édition numérique des lettres de Juliette Drouet, elle mentionnait en note la reprise de 1846 comme si elle avait véritablement eu lieu. La maîtresse de Hugo en parle effectivement dans une lettre du 30 novembre 1846, mais sous le régime de l'interrogation : « Donne-t-on toujours *Les Burgraves* jeudi ? N'oublie pas deux places pour M. Vilain et, si tu peux, cinq places pour la famille Rivière⁴. » Jusqu'à notre enquête, à la fin de l'année 2018, sur cette possible reprise, la note qui accompagnait cette lettre était la suivante :

⁴ Juliette DROUET, lettre du 30 novembre 1846, lundi après-midi, une heure trois quarts, disponible sur le site juliettedrouet.org (consulté le 14 juin 2021). On ne mentionne plus ce site pour les autres lettres citées. Victor Vilain, sculpteur, fut l'amant d'Eugénie, la cousine de Juliette Drouet. Les membres de la famille Rivière sont des amis proches de Juliette Drouet (voir les notices du site juliettedrouet.org).

Cette reprise des *Burgraves* à la Comédie Française trois ans après leur création est une nouvelle preuve que cette dernière n'a pas été l'échec retentissant que l'histoire littéraire antiromantique a longtemps prétendu, mais, comme on le sait aujourd'hui, un demi-succès. Si Hugo a arrêté d'écrire du théâtre, comme de publier, après 1843 (jusqu'à l'exil), c'est suite à la mort de Léopoldine, et non pas à cause du prétendu « échec » des *Burgraves*, « contre-vérité officielle de l'histoire littéraire » (Pierre Laforgue). La Comédie-Française n'aurait jamais pu vraisemblablement mettre de nouveau à l'affiche une pièce ayant chuté trois ans plus tôt⁵.

Certes, ce projet est bien une preuve que la pièce n'a pas chuté, mais il reste à l'état d'ébauche, et ne constitue pas une reprise effective. Si on a pu penser pendant un temps que cette reprise avait bel et bien eu lieu, c'est que Juliette Drouet écrit, dans une lettre antérieure datant du 18 novembre 1846 : « J'attendrai pour me donner le bonheur d'entendre tes admirables vers que je sois un peu plus forte et plus résignée⁶. » À partir de la lecture de la lettre du 30 novembre, ces « admirables vers » sont alors interprétés comme pouvant être des *Burgraves*, comme en témoigne la note : « S'agit-il de la reprise des *Burgraves* par la Comédie-Française⁷ ? » Cette erreur est corroborée par la lecture d'un article de Théophile Gautier dans *La Presse* du 14 décembre 1846 dans lequel il annonce la reprise de la pièce : « On va reprendre *Les Burgraves* ; maintenant que les esprits sont libres de toute préoccupation réactionnaire, nul doute qu'un public nombreux n'applaudisse à cette œuvre colossale, à cette tragédie épique, la plus énorme conception qui se soit produite à la scène depuis le *Prométhée* d'Eschyle⁸. » En réalité, la reprise n'eut jamais lieu (on peut l'affirmer après un travail d'enquête

⁵ Note numéro 3 à la lettre de Juliette Drouet datant du 30 novembre 1846, disponible à l'adresse http://www.juliettedrouet.org/lettres/spip.php?page=article&id_article=1320#.XoRYKtMzbsE (consulté le 14 juin 2021).

⁶ Juliette DROUET, lettre du 18 novembre 1846, mercredi après-midi, deux heures et demie.

⁷ Florence NAUGRETTE, note numéro 5 à la lettre du 18 novembre 1846, disponible à l'adresse http://www.juliettedrouet.org/lettres/spip.php?page=article&id_article=1311#.XoRbVNMzbsE (consulté le 14 juin 2021).

⁸ Théophile GAUTIER, *La Presse*, 14 décembre 1846.

dans les archives de la Comédie-Française permet de l'affirmer. Or, Théophile Gautier est une figure d'autorité si importante dans les études littéraires, et surtout dans les recherches sur le romantisme, que son article est davantage connu que les preuves factuelles du théâtre : Gautier a pour lui la célébrité alors que les sources historiques nécessitent d'être exhumées.

Dans la lettre du 30 novembre, Juliette Drouet évoque une possible représentation des *Burgraves* le jeudi, soit le 3 décembre 1846. À cette date, dans le registre des recettes journalières de la Comédie-Française, ce sont *Le Tisserand de Ségovie* (drame en 3 actes d'Hippolyte Lucas) et *Le Nœud gordien* (comédie en 5 actes de M^{me} Casamayor) qui sont indiqués⁹, et non la pièce de Hugo ; Juliette Drouet ne la mentionne plus dans les lettres ultérieures du mois de décembre et nulle trace de la pièce dans le registre du théâtre, ni en décembre, ni en janvier ou février. Dans le registre du travail quotidien des acteurs, aucune trace de répétition n'indique que le projet fut même mis en route¹⁰. En revanche, *Hernani* est joué le 14 novembre et le 19 novembre : les « admirables vers » dont elle parle le 18 novembre pourraient donc correspondre à ceux de la pièce de 1830.

Pourquoi cet avortement alors que Gautier l'annonce avec assurance dans *La Presse* ? Comme en 1843, des rumeurs vont décider du mauvais sort de la pièce. Le 10 décembre 1846, Hugo écrit une lettre à Buloz, directeur de la Comédie-Française : « Quelques journaux ont dit que la reprise des *Burgraves* est une concession faite par la Comédie-Française à l'auteur. Membre en ce moment d'une commission chargée d'examiner la situation du théâtre, je crois convenable d'ajourner la reprise des *Burgraves* à une autre époque¹¹. » Cette lettre est mentionnée le lendemain lors des délibérations du Comité :

⁹ Registre des recettes journalières, cote R 266, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

¹⁰ Registre du travail quotidien des acteurs, cote R204, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

¹¹ Lettre de Victor HUGO à BULOZ, disponible dans l'édition des *Burgraves* chez Michaud en 1843, exemplaire enrichi de deux planches hors texte gravées sur bois et d'une lettre autographe signée avec adresse de Hugo, datée 10 décembre 1846.

M. Le Commissaire Royal communique une lettre de M. Victor Hugo dont l'objet est de protester contre une insinuation propagée par la Presse [majuscule présente dans le texte] qui tendrait à faire considérer la reprise des *Burgraves* comme une concession faite à [illis.] avec une accession à la Commission instituée par le Ministre de l'intérieur pour apprécier la situation de la Comédie-Française. Le comité croit devoir se borner à consigner au Procès-Verbal un fait qui ruine par sa base cette supposition injurieuse pour l'homme, [illis.] comme pour la Comédie ; et ce fait, c'est que le programme des Travaux de la Comédie arrêté pour cet [illis.] dans lequel figure la reprise des *Burgraves* est de beaucoup antérieur à l'institution de la Commission dont il s'agit¹².

La Commission que mentionnent la lettre de Hugo et le registre du Comité correspond à la Commission Barante, envoyée par la Chambre des pairs (à laquelle appartient le dramaturge depuis 1845) et chargée d'évaluer la situation jugée « fâcheuse¹³ » de la Comédie-Française. Une lettre de Duchâtel à Buloz datée du 2 décembre 1846 nomme les personnalités qui doivent constituer ce groupe d'évaluation : le baron Barante, Hugo, Vivien, Vitet, Réal, Liadières, Lamartine, Blanc, Scribe, Cavé, Buloz, Serron. Un journal, comme l'indique ces sources, aurait accusé le théâtre de pot de vin à cause de la programmation des *Burgraves*, ce qui aurait incité Hugo à exiger le retrait de la pièce. C'est probablement à la suite de cette demande que la reprise a été annulée. Cependant, le registre des délibérations du Comité souligne que le projet est antérieur à la nomination de la Commission Barante ; en effet, une lettre de Buloz à Hugo, trouvée dans les archives du théâtre et datée du 20 novembre 1846, évoque déjà les questions matérielles liées aux futures représentations :

Le Théâtre-Français désire garder *Angelo*, qu'il reprendra prochainement. Vous voudrez bien penser à la distribution.

¹² Registre des délibérations du Comité, 03/01/1845-21/05/1847, cote R422, vendredi 11 décembre 1846, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, p. 155.

¹³ Voir par exemple les archives de la SACD, 11/12/1846, 2 h 1/2 - 6 h ¼, procès-verbaux de la Commission dramatique, registre 9, p. 149-151.

Cependant on s'occupera d'abord des *Burgraves* et de *Marion de Lorme*. La Comédie-Française représentera chacune de vos pièces cinq fois par an. Ces pièces sont pour le moment, *Hernani*, *Marion*, *Angelo* et *Les Burgraves*. Plus tard nous vous proposons aussi de reprendre *Lucrèce Borgia* que les artistes du Théâtre désirent jouer. J'espère en un mot que de bons rapports s'établissent de nouveau et d'une façon durable entre vous et la Comédie-Française¹⁴.

En revanche, la lettre de Duchâtel qui nomme la Commission est datée du 2 décembre : comment la reprise des *Burgraves* aurait-elle donc pu constituer un pot de vin si le théâtre l'avait décidée avant la mise en place du comité d'évaluation ? C'est ce hiatus chronologique que certains journaux mettent au jour pour défendre Hugo, notamment *La Presse* qui est favorable à l'auteur et prend son parti le 12 décembre 1846, deux jours seulement après la lettre de Hugo au théâtre :

Plusieurs journaux ont annoncé que M. Victor Hugo avait imposé à la Comédie-Française la reprise des *Burgraves*. Ce serait une *concession* faite par le théâtre à l'auteur, membre de la commission instituée tout récemment par M. le ministre de l'intérieur pour examiner la situation de la Comédie-Française. Il n'y a qu'une réponse à faire, c'est que la reprise des *Burgraves* et des autres ouvrages de M. Victor Hugo avait été décidée par le comité du Théâtre Français un mois avant la nomination de la nouvelle commission¹⁵.

Si on peut avec précision retracer la chronologie entre le projet de reprise et la Commission Barante grâce aux archives du théâtre, il est plus difficile d'établir quels journaux « ont annoncé que M. Victor Hugo avait imposé à la Comédie-Française la reprise des *Burgraves* » : nous avons cherché dans les principaux périodiques de l'année 1846 mais aucun à notre connaissance ne parle explicitement de cette manigance entre l'auteur et le théâtre. Notre échec à déterminer la source première tient peut-être aussi

¹⁴ Lettre autographe de BULOZ à Victor HUGO, cote AR ad 10/11 8., 20 novembre 1846, disponible dans « Documents relatifs à l'administration de François Buloz, commissaire du gouvernement de 1837 à 1847, administrateur de la Comédie-Française de 1847 à 1848 », cote AR ad 10, Bibliothèque Musée de la Comédie-Française.

¹⁵ *La Presse*, 12 décembre 1846.

à la difficulté de dépouiller une masse d'informations aussi importante que les journaux. Cependant, les quelques pistes que nous avons trouvées sont suffisantes pour montrer combien la polémique autour de la reprise constitue un élément important de l'actualité théâtrale (à un degré moindre qu'en 1843 tout de même) et comment deux faits apparemment séparés – la Commission Barante et la reprise – se confondent dans les discours des journalistes. Ainsi, dans le bulletin théâtral et musical du *Siècle*, les deux informations se suivent : « La commission chargée par M. le ministre de l'intérieur d'examiner les questions relatives à l'organisation actuelle de la Comédie-Française se compose de MM. Victor Hugo, Vivien, Scribe, Félix Réal, Buloz, Edmond Blanc, Liadières ; M. De Barante est le président de cette commission. – On va reprendre sur notre première scène *Marion Delorme*, *Angelo* et *Les Burgraves*¹⁶. » Certes, les bulletins superposent souvent les informations, qu'ils séparent seulement d'un tiret comme c'est le cas dans cet exemple, mais les lecteurs peuvent tout de même établir un lien entre la première et la deuxième phrase, même si aucune logique explicite ne les relie. Dans *Le Coureur des spectacles*, la Commission Barante est mentionnée dès les premières rumeurs de sa constitution au mois de novembre¹⁷ et cette information est couplée dès début décembre à celle sur le projet de reprise :

Le bruit se confirme de la reprise des *Burgraves* au Théâtre-Français ; et cependant rien d'officiel ne se publie sur ce point. Aussi, les commentaires dont cette nouvelle serait suivie, si on la jugeait fondée, ne se font-ils jour nulle part. Ne disons donc pas que la reprise des *Burgraves* annonce un nouveau drame de l'auteur, et laissons la diplomatie s'exercer jusqu'à plus ample informé. – Hier, au soir, nous avons appris que la nouvelle de cette remise est certaine¹⁸.

Le Coureur des spectacles était très virulent contre la pièce de Hugo en 1843 et a tenu un rôle de premier rang dans la médiatisation de la pièce¹⁹ ; trois ans plus tard, le journal cherche

¹⁶ *Le Siècle*, 4 décembre 1846.

¹⁷ *Le Coureur des spectacles*, voir les numéros des 23 et 24 novembre, 1^{er}, 3, 5 et 9 décembre de l'année 1846.

¹⁸ *Le Coureur des spectacles*, 1^{er} décembre 1846.

¹⁹ Voir le chapitre III de notre 1^{er} partie, p. 119.

à attiser la curiosité des lecteurs en brodant autour de la possible reprise, en insistant sur le fait qu'aucune déclaration officielle ne l'a confirmée et en déplorant le manque de commentaires à ce sujet. Le journal semble vouloir créer un événement à partir de rien, ou tout au plus d'une simple rumeur. Le défaut de publication officielle, que *Le Coureur* pointe du doigt, a en effet pu alimenter les bruits qui couraient au sujet de la pièce, et desservir le projet de reprise : en ne se prononçant pas, le théâtre a laissé libre cours à l'imagination des journalistes les moins favorables à Hugo. Ce silence de la Comédie-Française a conduit le journal à envisager encore la reprise des *Burgraves* à la fin du mois de décembre – la presse ne semble donc pas au courant de la lettre de Hugo à Buloz du 10 décembre :

La reprise des *Burgraves* est prochaine, au Théâtre-Français. L'événement devient assez singulier quand on le rapproche, comme il le fait lui-même, de la représentation d'*Agnès de Méranie*. Il semble que cet ouvrage dramatique de M. Victor Hugo, ait, pour la même époque, donné rendez-vous avec ceux de M. Ponsard, devant le public des deux rives. Lors de l'apparition des *Burgraves*, on vit surgir *Lucrèce* ; le premier venait de passer lorsque l'autre arriva. Il y eut même des gens qui attribuèrent une part du grand succès de celui-ci, au mauvais sort de son prédécesseur. Maintenant, à peine a-t-on vu poindre *Agnès de Méranie*, que la reprise des *Burgraves* s'est trouvée annoncée. Et puis, aussitôt ladite *Agnès* mise en possession de la scène, on nous promet le retour de ce drame faisant ainsi une presque concurrence à la seconde pièce de son auteur. Les suites nous diront si le hasard y a mis du plaisir ou autre chose²⁰.

En faisant le lien entre *Agnès de Méranie*, la deuxième pièce de Ponsard jouée à l'Odéon le 22 décembre 1846, et la rivalité qui a prétendument opposé *Les Burgraves* et *Lucrèce* en 1843, le journal tente de réactiver la médiatisation qui a conduit à la naissance du mythe de la chute des *Burgraves* ; en créant le suspense à la fin de l'article, l'auteur essaie de mettre en place un feuilleton dramatique qui tienne en haleine les lecteurs aussi bien que la cabale journalistique de 1843. Mais la médiatisation fait

²⁰ *Le Coureur des spectacles*, 25 décembre 1846.

long feu : passé le mois de décembre 1846, la reprise des *Burgraves* n'est plus mentionnée²¹.

D'autres articles tentent de réactiver la campagne médiatique de 1843, tel ce papier du *Constitutionnel* daté du 7 mars. La prétendue chute des *Burgraves* est rappelée tout du long, le ton est assez sarcastique et certaines expressions paraissent des allusions aux arrangements entre l'auteur et le théâtre :

Que vous-dirai-je ? il est question d'une nouvelle entente cordiale avec M. Hugo : la reprise des *Burgraves* en serait le prix ; une note officielle écrite évidemment de la main de quelque officieuse Guanhumara, annonce cette tentative de résurrection comme une occasion généreusement offerte au public, non pas de juger le poète, mais de se juger lui-même et de casser sa première sentence. De qui se moque-t-on ici ? *Les Burgraves* sont condamnés depuis longtemps, et équitablement condamnés, par le plus spirituel et le plus clairvoyant de tous les juges, par tout le monde : ils ont déjà subi l'épreuve de l'appel et de la cassation, et l'arrêt subsiste ; *Les Burgraves* ont été dûment déclarés atteints et convaincus d'orgueil stérile, de pompe vaine, de déclamations sonores et vides, mêlées d'une forte dose d'emphase et d'opium. Ce n'est pas pour de tels coupables que la justice de Dieu se déjuge²².

En nommant « Guanhumara » le journal à l'origine de la polémique, *Le Constitutionnel* enferme irrémédiablement la pièce dans son funeste destin : elle ne pourrait pas échapper aux manigances et aux cabales. L'affaire de 1843 est suffisamment célèbre trois ans après la première pour être désignée par un simple nom de personnage.

Nous n'avons trouvé aucune information supplémentaire sur ce projet de reprise, hormis un article de Jules Clarétie de 1902, au moment de la reprise cette fois effective pour le centenaire de Hugo. Il indique que la pièce n'a jamais été jouée en 1846 et cite le rapport du Comité qui se défend contre les

²¹ Cependant, le couple Ponsard-Hugo réactivé par *Le Coureur* aura une postérité indéniable dans les manuels scolaires de la fin du XIX^e siècle et d'une grande partie du XX^e siècle, comme nous l'avons montré dans un chapitre précédent. Voir le chapitre II de notre 1^e partie, p. 82.

²² *Le Constitutionnel*, 7 décembre 1846.

accusations de pot de vin ; en revanche, il ne semble pas avoir de sources fiables pour expliquer la déprogrammation : « Il est probable que ce fut Victor Hugo lui-même qui demanda à n'être pas joué²³ ». Près de 120 ans plus tard, grâce à la lettre de Hugo à Buloz, nous pouvons confirmer l'hypothèse de Clarétie : Hugo ne voulait pas, et ne pouvait pas, risquer une nouvelle affaire médiatique comme celle de 1843. Avec la nomination de la Commission Barante en même temps que la programmation de la reprise, le contexte n'est décidément jamais favorable aux *Burgraves*.

D'AUTRES ESPOIRS ?

Il faut attendre 1902 pour que le projet de reprise se concrétise. Entre-temps, d'autres représentations sont envisagées mais n'ont finalement pas lieu. Stéphane Desvignes, dans *Le Théâtre en liberté : Victor Hugo sous le second Empire*, mentionne toutes les reprises potentielles des pièces de Hugo après les années 1840 pour aller contre l'idée selon laquelle Hugo abandonnerait le milieu théâtral après le prétendu échec des *Burgraves*. D'après lui, cette pièce est souvent prise en considération par les directeurs de théâtre dans leur volonté de reprogrammer des pièces de Hugo : elle n'est pas mise à l'écart, contrairement à ce que voudrait faire croire le mythe de sa chute. Ainsi, en 1869, le directeur de la Porte Saint-Martin, Raphaël Félix, propose à Hugo un contrat pour plusieurs reprises : *Ruy Blas*, *Marie Tudor*, *Lucrèce Borgia*, *Marion Delorme* ou *Angelo* ou *Les Burgraves*. Comme l'explique Stéphane Desvignes, beaucoup d'acteurs du monde théâtral s'opposent à ces reprises : d'une part, cela viendrait bouleverser l'ordre théâtral établi ; d'autre part, ces programmations encourageraient les tentatives innovantes et menaceraient la carrière de certains, et ce d'autant plus que le théâtre de Hugo est lucratif²⁴. Ces projets de reprise

²³ Jules CLARÉTIE, *Le Journal*, 5 mai 1902.

²⁴ Stéphane DESVIGNES, *Le Théâtre en liberté. Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 435-436.

montrent donc que *Les Burgraves* ne sont pas aussi associés au mythe de leur chute que ne l'a retenu la tradition scolaire.

Une lettre de Hugo à Paul Meurice datée du 9 avril 1873 semble indiquer un autre projet de reprise des *Burgraves* : « Vous savez tout arranger admirablement. Le Théâtre-Français prêtant Coquelin pour *Le roi s'amuse* et la porte Saint-Martin prêtant Dumaine pour *Les Burgraves*, cela résoudrait la difficulté. Il serait bon que ce fût la conclusion. Chose excellente aussi, Frédérick Lemaître dans Saltabadil. Je crois, sauf votre avis, qui est toujours ma loi, que sur ces bases, on pourrait terminer avec MM. Ritt et Larochelle²⁵. » Pour la reprise du *Roi s'amuse* à la Porte Saint-Martin, Hugo hésite entre Coquelin et Dumaine, comme l'indique la lettre de Juliette Drouet du 26 avril : « Choisis si tu peux entre le volumineux Dumaine et le trop étriqué Coquelin²⁶. » C'est Dumaine qui obtient le rôle – mais la pièce est finalement interdite à cause de l'état de siège²⁷. En revanche, on ne sait pas ce que désigne cette idée de transaction entre le Théâtre-Français et la Porte Saint-Martin : Coquelin devait-il être prêté par le premier pour jouer dans le second ? *Les Burgraves* étaient-ils en projet à la Comédie-Française, comme semble l'indiquer la possible arrivée de Dumaine dans ce théâtre ? Nous n'avons pas non plus trouvé trace de cette possible reprise en 1873 : par exemple, dans le moteur de recherche de la Bibliothèque nationale de France, tous les spectacles où a joué Dumaine sont listés mais *Les Burgraves* n'apparaissent pas. Reprendre la pièce semble donc être un projet souvent évoqué dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais jamais concrétisé. Il faut attendre une date officielle comme 1902 pour que le caractère cérémoniel de l'événement permette de représenter à nouveau la pièce.

²⁵ Lettre de Victor HUGO à Paul MEURICE, 9 avril 1873, *Œuvres complètes*, édition chronologique 1870-1885, sous la direction de Jean MASSIN, t. XV et t. XVI (deuxième et dernier volume), 1970.

²⁶ Juliette DROUET, lettre du samedi 26 avril 1873, Guernesey, samedi huit heures du matin.

²⁷ Voir note à la lettre de Juliette Drouet précédemment citée et disponible à l'adresse : http://www.juliettedrouet.org/lettres/spip.php?page=article&id_article=313&var_recherche=dumaine#.X108aJNKjos (dernière consultation le 2 mars 2020).

Chapitre I

La reprise pour le centenaire de 1902

REPRENDRE *LES BURGRAVES* OU CÉLÉBRER VICTOR HUGO ?

Au moment de la reprise de la pièce en 1902 à la Comédie-Française pour le centenaire de Hugo, la légende des *Burgraves* fait partie intégrante du discours culturel qui émane de l'école, de l'université et du monde théâtral. La reprise de la pièce dans l'institution officielle de la Comédie-Française ne réduit pas l'ampleur du mythe, bien au contraire : les journalistes de 1902 ne cessent de rappeler les anecdotes des répétitions et des représentations de 1843 qui, même si elles ne sont avérées par aucune source, forment une réalité discursive à laquelle croient le lectorat et le public. Le récit des événements de 1843 constitue une nouvelle chambre d'écho pour le mythe. Même si, en 1902, quelques articles dénoncent la cabale et le discours partial de l'histoire littéraire, ils sont très vite oubliés et ne sont jamais cités dans les travaux du XX^e siècle.

La reprise du centenaire est qualifiée quasi unanimement de succès par la presse ; toutefois, elle ne permet pas la réhabilitation de la pièce qui reste, dans le discours culturel des décennies suivantes, le grand échec théâtral de Hugo. Cette contradiction s'explique par trois facteurs : le mythe est si ancré qu'il survit à l'événement ponctuel du centenaire ; les préjugés contre le théâtre de Hugo et contre le drame romantique conditionnent la manière de lire et de jouer la pièce au début du XX^e siècle et ne lui permettent pas de trouver un nouveau souffle ; enfin, le centenaire est d'abord l'occasion de célébrer Hugo, et non *Les Burgraves*. C'est ce paradoxe qui justifie l'ampleur

médiatique autour de la reprise de 1902 : si la presse en parle comme d'un événement, c'est moins pour l'œuvre elle-même que pour la figure de Hugo, qu'il s'agit de glorifier et de sanctifier en cette année de commémoration. Entre 1843 et 1902, Hugo lui-même est devenu un mythe pour la nation française : ses luttes pour les questions sociales, son combat acharné contre le Second Empire, son séjour en exil, son retour triomphal en France et sa panthéonisation en ont fait un des grands hommes de la République Française. Même s'il est une figure clivante au début du XX^e siècle, aussi bien controversée qu'admirationnée, il n'en reste pas moins un personnage national à honorer. C'est ce consensus national qui différencie les représentations de 1843 et de 1902 : dans les années 1840, Hugo commence sa carrière politique et divise l'opinion publique ; en 1902, de nombreuses cérémonies officielles accompagnent la reprise des *Burgraves* qui devient une grande fête patriotique en l'honneur du poète national. Le centenaire, comme l'explique Chantal Martinet dans *La Gloire de Victor Hugo*, est la première grande occasion de propagande républicaine, à renforts d'images, de statues, et d'objets populaires¹. Les représentations en 1902 à la Comédie-Française constituent ainsi un événement dont les critiques se souviennent au cours du XX^e siècle : on en parle comme d'un moment clé dans la patrimonialisation de la figure de Hugo en France. Les rares fois où l'on mentionne la mise en scène ou la pièce elle-même, c'est moins pour réhabiliter l'œuvre que pour évoquer le faste des représentations, qui constituent une des plus grandes fêtes théâtrales du Français. La reprise de 1902 est également une date importante dans la réception des *Burgraves* puisque la pièce n'a jamais été jouée depuis près de soixante ans.

Anne Ubersfeld, dans le journal de l'exposition de 1985, *La Gloire de Victor Hugo*, tente d'analyser la mise en scène de 1902 et relativise son succès : cette reprise résumerait tout ce qu'il faut éviter avec le théâtre de Hugo. Dans ce chapitre, nous tenterons de comprendre le reproche qu'Anne Ubersfeld adresse

¹ Chantal MARTINET, « Les hommages publics », *La Gloire de Victor Hugo*, livre de l'exposition aux galeries nationales du Grand Palais du 1^{er} octobre 1985 au 6 janvier 1986, présentation conçue et réalisée sous la direction de Pierre GEORGEL, par Jean-Paul BOULANGER et Geneviève RENISIO, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux et du Ministère de la Culture, Paris, 1985, p. 254-325.

à cette reprise : les choix de mise en scène sont-ils conditionnés par le mythe de la chute des *Burgraves* et par ses conséquences, qui ont conduit à considérer l'œuvre comme une pièce injouable, ou tout au plus comme un chef d'œuvre poétique mais non pas dramatique ? Les partis-pris esthétiques infléchissent-ils la légende de 1843 ou la renforcent-ils ? À l'exception de ce commentaire d'Anne Ubersfeld, les critiques du XX^e siècle n'interrogent ni la mise en scène, ni les raisons du succès de la pièce en 1902 : par exemple, dans son *Étude historique et critique des Burgraves* parue en 1962, Olga Russel signale la reprise de 1902 en se contentant de dire qu'elle a été très appréciée, mais son analyse s'arrête là². Ce manque est préjudiciable puisque selon certains articles, le public applaudit avant tout pour célébrer la mort du grand poète : manifestement, le succès doit beaucoup aux circonstances dans lesquelles la pièce a été jouée. Nous verrons comment la reprise de 1902 est un hommage à Victor Hugo avant d'être une réhabilitation de la pièce de 1843 et pourquoi elle constitue un événement politique tout autant qu'un spectacle théâtral.

LE SPECTACLE

INFORMATIONS GÉNÉRALES

La reprise des *Burgraves* à la Comédie-Française est jouée quarante-deux fois entre le 26 février 1902 et le 9 novembre 1902. Elle est ensuite représentée régulièrement entre 1903 et 1913, au total 25 fois : cinq fois en 1903, une fois en 1904, quatre fois en 1905, une fois en 1906, huit fois en 1910, une fois en 1911 et quatre fois en 1913. La pièce tourne aussi dans certaines villes de France, comme au théâtre d'Orange. La même mise en scène est reprise pour le centenaire du romantisme en 1927 à la Comédie-

² Olga WESTER RUSSEL, *Étude historique et critique des Burgraves de Victor Hugo*, avec variantes inédites et lettres inédites, Paris, A. G. Nizet, 1962. Voir aussi Philippe BARON, « Les représentations des *Burgraves* à Paris », *Francofonia, Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n°14, Olschki Editore, printemps 1988, p. 109-118.

Française, ainsi qu'en 1935 pour le cinquantenaire de la mort de Hugo. Le spectacle créé en 1902 reste donc environ trente ans sur les planches, avec des moments d'interruption, mais les interprètes ne sont pas renouvelés à chaque fois et certains, comme M^{me} Segond-Weber, sont toujours dans la distribution de 1935. Voici la distribution de la première le 26 février 1902³ :

Job	Mounet-Sully	Hermann	Croué
Magnus	Mounet	Le capitaine	Villain
Otbert	Lambert	Guanhumara	Segond-Weber
Hatto	Ferroux	Régina	Lara puis Bertet
Teudon	Delaunay	Lupus	Bertiny
Karl	Leitner	Gorlois	Reynier
Gondicarius	Joliet	Edwige	Lerhay
Swan	Hamel	Gérard	Raudoux / Garry
Haquin	Falconnier	Barberousse	Sylvain
Kunz	Ravet	Cadwalla	Esquier
Cynulfus	Dehelly	Ginannilaro	Laty
Darius	Marcy	Platon	Kolb

Les personnages de Gérard, Cadwalla, Giannilaro, Platon et Darius, qui avaient été supprimés en 1843, sont restitués en 1902. À l'inverse, le personnage de Jossius est supprimé. Autre changement : Barberousse était appelé uniquement « le mendiant » dans la distribution de 1843, en référence au costume qu'il prend dans la première partie pour revenir au burg ; en 1902, il n'est plus que « Frédéric Barberousse ».

³ Nous mettons en annexe un document répertoriant tous les changements d'acteurs au fil des jours et des années. Ce document a pu être élaboré grâce à un dépouillement déjà existant dans les archives de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française : il ne possède pas de cote spécifique et n'est pas répertorié dans le catalogue de la Base Lagrange mais les bibliothécaires nous ont indiqué son existence et nous les en remercions. Il s'agit d'un dépouillement des registres des recettes et des feux pour toutes les représentations des *Burgraves* qui ont eu lieu à la Comédie-Française de 1843 à aujourd'hui. Voir l'annexe 1 p. 751.

SCÉNOGRAPHIE ET MISE EN SCÈNE

En 1902, la mise en scène est de Lucien Guitry, acteur célèbre de l'entre-deux siècles et nommé directeur de la scène de la Comédie-Française en 1901, et de Paul Meurice, dramaturge, ami et collaborateur de Hugo, exécuteur testamentaire et fondateur de la Maison Victor Hugo de la Place des Vosges. Jules Clarétie, alors administrateur de la Comédie-Française⁴, est lui aussi un proche et un admirateur de Hugo. Ces trois hommes rendent hommage au poète par des choix esthétiques qui témoignent d'une fidélité à la création de 1843, dont ils entendent rendre l'esprit. Plus généralement, le souci de reconstitution est une constante des mises en scène du Français au tournant des XIX^e et XX^e siècles, à un moment où les innovations artistiques rivalisent avec la conscience patrimoniale. Comme l'expliquent Agathe Sanjuan et Martial Poirson, « les pièces du répertoire, dont pourtant les décorations sont parfois renouvelées, se doivent de perpétuer les traditions de jeu transmises de génération en génération⁵. »

Les costumes

Pour analyser leur mise en scène, de nombreux documents iconographiques sont disponibles dans les archives de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française qui conserve plus d'une cinquantaine de croquis de costumes⁶, ainsi qu'une dizaine de photographies d'acteurs qui posent en studio en incarnant leur personnage⁷. Elles peuvent être complétées par plusieurs tirages photographiques de revues spécialisées qui consacrent un de leur numéro aux *Burgraves* cette année-là, comme *L'Art du théâtre*⁸

⁴ Il le sera de 1885 à 1913.

⁵ Agathe SANJUAN et Martial POIRSON, *Comédie-Française : une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, 2018, p. 183.

⁶ Tous ces croquis sont disponibles sur la base Lagrange, à l'entrée « Burgraves » : <http://lagrange.comedie-francaise.fr/> (consulté le 23 mars 2020).

⁷ Documents visuels disponibles à la cote MF0014, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

⁸ *L'Art du théâtre*, n° 17, mai 1902.

ou *Le Théâtre*⁹, ainsi que par des tirages anonymes disponibles dans les archives de la Maison Victor Hugo¹⁰. Comme l'explique Marianne Bouchardon, c'est cette presse illustrée spécialisée qui révolutionne la critique théâtrale au tournant des XIX^e et XX^e siècles en faisant voir une partie de la mise en scène aux lecteurs. Elle montre que dans le cas des *Burgraves*, la publication des costumes dans *L'Art du théâtre* est surtout une manière pour Désiré Chaineux, costumier, de se prémunir contre ceux qui lui reprocheraient l'in vraisemblance des costumes, comme cela avait été le cas en 1843 :

Il démontre la « flagrante inexactitude » des dessins réalisés par Louis Boulanger pour la création en 1843 qui ont, à son sens, le tort de retracer la mode de 1378 ou 1380, alors que l'action se situe près de vingt ans après la mort de Barberousse, soit en 1207 ou 1208. Aussi, explique-t-il, est-il allé chercher ses modèles dans les enluminures de manuscrits allemands du début du XIII^e siècle. Pour la coupe des costumes, il s'est inspiré des vêtements authentiques conservés au trésor impérial de Vienne, et en a appliqué la forme à des étoffes imitées sur celles qui sont conservées dans les cathédrales de Troyes et de Sens. Il revendique, enfin, d'avoir introduit une brouette parmi les accessoires de la pièce, puisque l'existence de cet outil est attestée au XIII^e siècle¹¹.

En 1843, avant la photographie, les costumes des acteurs ne sont immortalisés que par des dessins, moins nombreux que pour la reprise de 1902 (le cadre officiel du centenaire et la logique de patrimonialisation expliquent peut-être l'archivage important des traces de cette représentation). Outre cette différence de quantité, les croquis de 1843 et de 1902 sont très ressemblants : malgré leur âge avancé, les vieux burgraves aux barbes blanches se tiennent droit, leurs costumes royaux aux couleurs sombres ou ternes traduisent leur sévérité et leur

⁹ *Le Théâtre*, n° 78, mars II, numéro spécial *Les Burgraves*.

¹⁰ Disponibles à l'adresse <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/recherche?keywords=burgraves> (consulté le 14 juin 2021).

¹¹ Marianne BOUCHARDON, éd. cit., p. 224 (voir Désiré CHAINEUX, « Les costumes des *Burgraves* », *L'Art du théâtre*, n° 17, 1902 « Supplément », p. XVII-XLIII).

grandeur, tandis que les plus jeunes sont habillés de couleurs pastel, et leurs corps souples et aériens semblent se laisser aller à la légèreté de la fête et de l'ébriété. Ce système d'oppositions, déjà présent en 1843, permet au public de distinguer facilement le conflit générationnel.



Job (2^e et 3^e actes)¹²

¹² *Les Burgraves*, personnage de Job (2^e et 3^e acte), CHAINEUX (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0329, cote MC.BUR.1902(H1), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014615&p=2> (consulté le 14 juin 2021).



Duc Gerhardt de Thuringe¹³

La représentation de Barberousse en mendiant est également très fidèle à l'esprit de 1843 (et au poème des *Contemplations* « Le mendiant ») et reprend exactement les mêmes accessoires : le manteau de bure, le bâton et les sandales.

¹³ *Les Burgraves*, personnage du Duc Gerhardt de Thuringe, CHAINEUX (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0335, cote MC.BUR.1902(H7), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014677&p=3>, (consulté le 14 juin 2021).



Le mendiant (1843)¹⁴



Le mendiant (1902)¹⁵

¹⁴ *Les Burgraves*, personnage du Mendiant, Louis BOULANGER (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0392, cote MC.BUR.1843(7), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014856&p=9> (consulté le 14 juin 2021).

¹⁵ *Les Burgraves*, personnage de Barberousse, CHAINEUX (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0331, cote MC.BUR.1902(H3), consultable

Cependant, certains costumes diffèrent légèrement de 1843 et cette inflexion modifie la perception de certains personnages. À la création, les esclaves en haillons (bourgeois, marchands et étudiants) de la deuxième scène semblent faibles et assez âgés. Au contraire, en 1902, ils paraissent beaucoup plus jeunes et en bonne santé, leurs tenues sont également plus dignes qu'en 1843 et leurs corps souples font davantage penser aux corps des jeunes burgraves qu'à ceux d'esclaves enchaînés et soumis à de durs labours. De même, leur chaîne est plus un symbole qu'un réel accessoire : sur les croquis, elle semble même être décorative.



Trois étudiants (1843)¹⁶

sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014663&p=2> (consulté le 14 juin 2021).

¹⁶ *Les Burgraves*, personnages des 3 étudiants, Louis BOULANGER (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0402, cote MC.BUR.1843(17), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014866&p=10> (consulté le 14 juin 2021).



Gondicarius (1902)¹⁷



Karl (1902)¹⁸

¹⁷ *Les Burgraves*, personnage de Gondicarius, CHAINEUX (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0346, cote MC.BUR.1902(H18), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014702&p=4> (consulté le 14 juin 2021).

¹⁸ *Les Burgraves*, personnage de Teudon, CHAINEUX (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0342, cote MC.BUR.1902(H14), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014690&p=3> (consulté le 14 juin 2021).

En réalité, une photographie disponible dans les archives de la maison Victor Hugo montre un personnage de prisonnier de 1902 beaucoup plus proche des dessins de 1843 que de ceux de la reprise (c'est pourquoi qu'il faut se méfier des documents iconographiques et les confronter à d'autres sources¹⁹).



Prisonnier (1902)²⁰

S'ils ne correspondent pas entièrement à ce que le public de 1902 a vu, les dessins préparatoires témoignent d'une différence de traitement entre les costumes de 1843 et de 1902 : même si Guitry et Meurice se veulent fidèles à l'esprit de la création, les

¹⁹ Sur ce point, voir notamment *Iconographie théâtrale et genres dramatiques*, sous la direction de Gilles DECLERCQ et Jean de GUARDIA, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008. Dans l'introduction, Gilles Declercq distingue la trace du reflet : la recherche en iconographie théâtrale « affirme sa pertinence comme méthode d'investigation du document iconographique et iconologique appréhendé comme reflet – à analyser avec prudence – des conditions historiques de production, représentation et réception des arts du spectacle. » (Gilles DECLERCQ, « La trace et le reflet », introduction à *Iconographie théâtrale et genres dramatiques*, éd. cit., p. 8).

²⁰ « Un prisonnier partie I scène 2 », Anonyme (photographe), « *Les Burgraves*, Comédie-Française », février 1902, tirage au charbon, Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris, n° d'inventaire 3972, consultable à l'adresse <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/un-prisonnier-partie-i-scene-2#infos-principales> (consulté le 14 juin 2021).

personnages gagnent en dignité et en prestance. Ce changement est primordial pour comprendre la mise en scène de 1902 puisque les esclaves ne le sont plus que de manière symbolique : leurs haillons ont disparu, leurs chaînes sont légères et leurs anciens statuts d'étudiants, de marchands ou de bourgeois n'ont pas complètement disparu ; en un mot, tout ce qui pouvait les rendre grotesques a été effacé. Leurs costumes les rendent dignes, les grandissent et les hissent au niveau de l'épique qui prend le dessus sur les autres aspects de l'œuvre.

Le même changement est perceptible dans le personnage de la nourrice de Régina, Edwige. Alors qu'elle est vêtue comme une nonne et paraît très austère en 1843, elle semble plus jeune et plus douce en 1902, où son costume orientalisant pourrait la faire passer pour une femme de la cour.



La nourrice (1843)²¹

²¹ *Les Burgraves*, personnage de la nourrice, Louis BOULANGER (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0401, cote MC.BUR.1843(16), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014865&p=9>, (consulté le 14 juin 2021).



Edwige (1902)²²

Le costume somptueux de 1902 témoigne de l'aspect luxueux de la représentation, que ne manqueront pas de noter les journalistes.

Au-delà de ces différences, le dossier iconographique de 1902 nous permet de découvrir la représentation de certains personnages absents du dossier de 1843, principalement des figurants. On trouve en grand nombre des croquis de domestiques ou de pages et de femmes de cour, toutes tenant compagnie aux jeunes burgraves en proie à l'orgie et à la décadence, et qui correspondent aux « quelques femmes parées²³ » de la didascalie initiale de la scène 5 de la première partie. Comme celle d'Edwige, leurs robes empruntent au style oriental ; les couleurs pastel de leurs costumes et leurs poses souples et quelque peu lascives font écho à celles des jeunes seigneurs qui partagent leurs mœurs.

²² *Les Burgraves*, personnage de Edwige, CHAINEUX (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0384, cote MC.BUR.1902(F5), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014772&p=8>, (consulté le 14 juin 2021).

²³ Victor HUGO, *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 186.



Invitée (1902)²⁴



Invitée (1902)²⁵

²⁴ *Les Burgraves*, personnage d'une invitée, CHAINEUX (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0382, cote MC.BUR.1902(F3), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014759&p=8> (consulté le 14 juin 2021).

²⁵ *Les Burgraves*, personnage d'une invitée, CHAINEUX (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0383, cote MC.BUR.1902(F4), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014769&p=8> (consulté le 14 juin 2021).

Ces costumes contrastent avec la tenue virginale de Régina, seule femme à ne pas se mêler aux dépravations des jeunes burgraves. Aucun croquis disponible dans les archives de la Comédie-Française ne correspond au personnage de la jeune femme mais un cliché en couverture de la revue *L'Art du théâtre* la représente telle une jeune mariée, protégée par le jeune Otbert :



Otbert et Régina (1902)²⁶

L'univers des *Burgraves* est essentiellement un univers masculin : les femmes parées ne sont que des figurantes et la jeune première Régina n'a pas un rôle central dans l'intrigue. Seule Guanhumara tente d'interférer dans le monde des hommes ; sa différence vis-à-vis des autres femmes de l'intrigue se manifeste dans son costume, et ce dès la création en 1843²⁷. En 1902, M^{me} Segond-Weber, dans le rôle de Guanhumara, porte aussi une tunique trouée et une cape de bure, pieds nus et la chaîne au cou que l'on voit sur ce croquis :

²⁶ Photographie de M. Albert Lambert (Otbert) et de M^{lle} Bartet (Régina), couverture de la revue *L'Art du Théâtre*, n° 17, mai 1902.

²⁷ *Les Burgraves*, personnage de Guanhumara, Louis BOULANGER (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0386, cote MC.BUR.1843(1), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014850&p=8> (consulté le 14 juin 2021).



Guanhumara (1902)²⁸

En revanche, sur les photographies prises pour le centenaire, M^{me} Segond-Weber est moins cadavérique que ne l'est Guanhumara sur le dessin de 1843, moins courbée aussi, et semble moins faible.

²⁸ *Les Burgraves*, personnage de Guanhumara, CHAINEUX (costumier), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, maquette plane de costume, numéro d'inventaire Rés.MAQ.0385, cote MC.BUR.1902(F6), consultable sur la Base Lagrange à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014773&p=8> (consulté le 14 juin 2021).



Guanhumara et Otbert (1902)²⁹

La vieillesse est reléguée au second plan au profit d'un aspect plus majestueux du personnage auquel participent les bras tendus, la tête haute et le regard grave de l'actrice. Avec son air redoutable, M^{me} Segond-Weber incarne une Guanhumara sûre de son but et animée par un désir de vengeance qui remonte à un temps immémorial. Dans le dossier de presse, la vieillesse des personnages, et notamment de la sorcière, ne choque plus le public qui prête moins d'attention qu'en 1843 à l'adéquation entre âge du personnage et âge de l'actrice. En 1902, le vedettariat³⁰ est en effet à son comble et c'est davantage M^{me} Segond-Weber que

²⁹ « M^{me} Segond-Weber dans le rôle de Guanhumara et Albert Lambert dans le rôle d'Otbert partie II scène 3 », Anonyme (photographe), « *Les Burgraves*, Comédie-Française », février 1902, tirage au charbon, Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris, n° d'inventaire 3975, consultable à l'adresse <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/mme-segond-weber-dans-le-role-de-guanhumara-et-albert-lambert-dans-le> (consulté le 14 juin 2021).

³⁰ Sur ce point, voir *Le sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, sous la direction de Florence FILIPPI, Sara HARVEY, Sophie MARCHAND, Paris, Armand Colin, 2017.

Guanhumara que l'on vient voir. Les critiques louent la splendeur effrayante de l'actrice et ses talents de tragédienne : elle incarnerait moins une vieille femme ridée que le symbole de la vengeance, hissant ainsi le personnage à la hauteur des grandes figures tragiques. Ce déplacement de registre efface l'âge grotesque du personnage tout en le rendant acceptable pour la critique de 1902 : l'interprétation tragique de M^{me} Segond-Weber donne un aspect grandiose à Guanhumara qui n'est plus la vieille sorcière de mélodrame, mais l'allégorie de la vengeance et de la fatalité qui vient s'abattre sur les hommes du burg en leur rappelant les crimes commis soixante années auparavant. Le jeu de l'actrice correspond en un sens au projet de Hugo dans sa préface : faire du personnage une personnification. Cependant, il anoblit le personnage en négligeant l'autre versant sur lequel insiste le dramaturge : Guanhumara doit être « flétrie dans sa chair », « vieille » et « livide ». Tandis que les critiques de 1843 se moquaient de cette vieille sorcière, la mise en scène de 1902 a gommé sa vieillesse pour n'admirer dans le personnage que la représentation de la fatalité. Au contraire, Hugo ne sépare pas l'aspect grotesque et la dimension tragique : c'est parce qu'elle est vieille que Guanhumara peut représenter la fatalité.

Finalement, dans la mise en scène de 1902, Guanhumara est aussi inéluctable que Barberousse, Job ou Magnus. Son poignard, symbole de son désir de vengeance, est aussi majestueux que la croix de Charlemagne brandie par l'empereur :



Guanhumara (1902)³¹



Barberousse (1902)³²

³¹ « M^{me} Segond-Weber dans le rôle de Guanhumara, partie II scène 3 », Anonyme (photographe), « *Les Burgraves*, Comédie-Française », février 1902, tirage au charbon, Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris, n° d'inventaire 3966, consultable à l'adresse <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/mme-segond-weber-dans-le-role-de-guanhumara-partie-ii-scene-3#infos-principales> (consulté le 14 juin 2021).

³² « Sylvain dans le rôle de Barberousse partie II scène 6 », Anonyme (photographe), « *Les Burgraves*, Comédie-Française », février 1902, tirage au



Magnus et Job (1902)³³

L'éclairage de ces photographies prises en studio donne de la grandeur aux quatre personnages, qui, tous extraordinairement âgés, ne paraissent pas accuser le poids des ans ; pas plus que Guanhumara, fière et droite, ne laisse transparaître la fatigue de soixante années d'esclavage. Sa longue chevelure blanche, mise en avant par la lumière du photographe, rappelle les longues barbes blanches des hommes : tous les quatre sont liés par ce scintillement qui les renvoie au passé épique auquel ils appartiennent et que les jeunes burgraves ont oublié et renié. Dans la mise en scène de 1902, toute la machine théâtrale est donc mise

charbon, Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris, n° d'inventaire 3969, consultable à l'adresse <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/sylvain-dans-le-role-de-frederic-barberousse-partie-ii-scene-6#infos-principales> (consulté le 14 juin 2021).

³³ « Mounet-Sully dans le rôle de Job et Paul Mounet en Magnus partie I scène 6 », Anonyme (photographe), « *Les Burgraves*, Comédie-Française », février 1902, tirage au charbon, Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris, n° d'inventaire 3974, consultable à l'adresse <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/mounet-sully-dans-le-role-de-job-et-paul-mounet-en-magnus-partie-i#infos-principales> (consulté le 14 juin 2021).

en branle pour donner une grandeur épique aux personnages, à l'intrigue et aux lieux traversés.

Les décors

Les décors de la reprise de 1902 sont confectionnés par Marcel Jambon, peintre décorateur qui travailla, entre autres, pour l'Opéra, l'Opéra-Comique, l'Odéon, l'Ambigu et la Comédie-Française. Son style décorativiste et majestueux témoigne du goût de l'époque pour la recherche de l'effet et de l'exotisme³⁴. Outre quelques dessins reproduits dans des numéros spéciaux qui nous donnent une idée de la mise en scène³⁵, la Comédie-Française conserve une lithographie du décor de la première partie qui représente « l'ancienne galerie des portraits seigneuriaux du burg de Heppeneff³⁶ ». On y reconnaît la galerie circulaire décrite par Hugo dans la didascalie initiale, ainsi que la grande porte à droite qui mène au caveau où se recueillent les vieux burgraves, les degrés de quelques marches et les arcades qui créent un effet de contraste entre l'intérieur et l'extérieur. C'est par ces ouvertures que les jeunes burgraves verront arriver le mendiant à la fin de l'acte. Cette lithographie de 1902 est presque en tous points fidèle au dessin préparatoire de Hugo sur son manuscrit de 1843 :

³⁴ Il conçoit entre autres le décor de la reprise d'*Antigone* de Sophocle à la Comédie-Française par CLARÉTIE, MEURICE et VACQUERIE en 1893. Comme le montre Sylvie HUMBERT-MOUGIN, alors que les trois hommes veulent redonner vie au spectacle antique, les décors pompeux et majestueux de Marcel Jambon font preuve d'un décorativisme totalement étranger à la Grèce Antique (« La mise en scène du répertoire grec en France du Romantisme à la Belle Époque », *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, sous la direction de Isabelle Moindrot, études réunies par Isabelle MOINDROT, Olivier GOETZ, Sylvie HUMBERT-MOUGIN, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 196-204).

³⁵ Voir par exemple la double page que consacre *L'Illustration* en mars 1902 au décor du deuxième acte.

³⁶ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 159.



Décor de la première partie (1902)³⁷



Décor de la première partie imaginé par Hugo sur le manuscrit de 1843³⁸

En réalité, une photographie anonyme archivée à la Maison Victor Hugo indique que ce décor ne fut pas aussi fidèle au

³⁷ *Les Burgraves*, Marcel JAMBON (décorateur), maquette plane de décor, lithographie, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, MD.BUR.[1902](1), consultable à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00003400&p=2> (consulté le 12 juillet 2021).

³⁸ Bibliothèque Nationale de France, Fonds Victor Hugo II, ŒUVRES, *Les Burgraves*, manuscrit autographe, Ms 13r, cote NAF13374.

manuscrit que ne semble l'attester la lithographie : la galerie n'est pas circulaire mais droite, on n'aperçoit pas de tableaux retournés, et les arcades n'ouvrent pas vers l'extérieur. Cette différence peut s'expliquer par des raisons pratiques : les moyens scéniques de l'époque ne permettaient pas de créer une illusion suffisante pour croire au ciel extérieur et une galerie droite était plus aisément réalisable qu'un décor circulaire, qui aurait exigé une scène suffisamment profonde pour que le public la voie « se perdre derrière le mur arrondi du donjon³⁹ ». En revanche, les fresques sur les murs s'effacent légèrement et le château semble presque vide, en accord avec « l'aspect délabré et inhabité » que décrit Hugo dans son texte :



Décor de la première partie (1902)⁴⁰

Le site des collections des musées de Paris où sont consultables les photographies de la mise en scène de 1902, archivées à la

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ « Mounet-Sully dans le rôle de Job, Albert-Lambert en Otbert et Julia Bartet en Régina partie II scène 4 » [en réalité, il s'agit de la partie I scène 3], Anonyme (photographe), tirage au charbon, Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris, numéro d'inventaire 2974, consultable à l'adresse <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/mounet-sully-dans-le-rolle-de-job-albert-lambert-en-otbert-et-julia#infos-principales> (consulté le 15 juin 2021).

Maison Victor Hugo, indique à tort que ce décor correspond à la scène 4 de la deuxième partie, quand Otbert et Job se réjouissent de la bonne santé de Régina. En réalité, il s'agit de la troisième scène de la première partie : d'une part Régina est ici à genoux, ce qui correspond bien à la première partie où elle est souffrante, et non pas à la deuxième où la potion de Guanhumara l'a guérie ; d'autre part, les arcades sont celles de la première partie, les autres photographies disponibles pour le deuxième acte montrant un décor tout à fait différent de celui-là. La deuxième partie se déroule en effet dans la salle des panoplies pour laquelle Marcel Jambon respecte à nouveau le texte de Hugo, qui indique un « ensemble rude et sévère » et « des armures complètes adossées à tous les piliers⁴¹ ».



Décor de la deuxième partie (1902)⁴²

⁴¹ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 199.

⁴² « M^{me} Segond-Weber dans le rôle de Guanhumara et Albert-Lambert en Otbert partie II scène 3 », Anonyme (photographe), tirage au charbon, Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris, numéro d'inventaire 2975, consultable à l'adresse <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/mme-segond-weber-dans-le-role-de-guanhumara-et-albert-lambert-en#infos-principales> (consulté le 15 juin 2021).

De même, le décor de la dernière partie reprend fidèlement les descriptions de Hugo sur le « caveau sombre, à voûte basse et cintrée, d'un aspect humide et hideux », où « quelques lambeaux d'une tapisserie rongée par le temps pendent à la muraille », et où « trois barreaux brisés » ouvrent sur l'extérieur⁴³.



Décor de la troisième partie (1902)⁴⁴

Ces décors, tous très fidèles au texte de Hugo et à une esthétique du tableau, sont massifs et imposants. C'est là une des caractéristiques des mises en scène à la Comédie-Française au tournant du siècle : comme l'expliquent Agathe Sanjuan et Martial Poirson, « l'effet de "tableau" de la mise en scène, offrant une image homogène et saisissante, est davantage recherché qu'un travail dramaturgique global tel qu'il se pratique dans les théâtres d'avant-garde [...] »⁴⁵. » Les documents iconographiques

⁴³ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 224.

⁴⁴ « Albert-Lambert dans le rôle d'Otbert et Mounet-Sully dans le rôle de Job partie III scène 3 », Anonyme (photographe), tirage au charbon, Maison de Victor Hugo – Hauteville House, Paris, numéro d'inventaire 2973, consultable à l'adresse <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/albert-lambert-dans-le-role-d-otbert-et-mounet-sully-dans-le-role-de#infos-principales>.

⁴⁵ Agathe SANJUAN et Martial POIRSON, *op. cit.*, p. 182.

de 1902 montrent à quel point les acteurs sont écrasés par la scénographie, faite pour rendre la grandeur du château médiéval de Heppenheff. Sur la photographie de la deuxième partie, Guanhumara et Otbert se distinguent mal des éléments de mise en scène, les armures étant par exemple de la même taille qu'eux. Le caractère monumental de ces décors symbolise le poids du lieu sur l'intrigue et sur le destin des personnages : ils sont en déréliction tout autant que le château « dévasté et inhabité », le poids des ans s'abattant irrémédiablement sur Heppenheff et ses seigneurs. La force symbolique du décor permet également de représenter « la dégradation des races⁴⁶ » dont parle Hugo dans sa préface de 1843 : le pilier central et colossal de la deuxième partie expose le blason de la lignée seigneuriale et rappelle aux habitants du burg leur devoir moral, familial et politique. C'est justement dans ce décor et sous ces armoiries qu'a lieu la querelle entre les quatre générations : Hatto, Magnus, Job et Barberousse, venus réveiller la race des burgraves. Dans la troisième partie, l'aspect délabré du caveau, ainsi que les trois barreaux brisés, rappellent à Job le meurtre qu'il a commis. Guanhumara, en lui montrant les éléments restés intacts depuis soixante ans, le confronte à son crime passé. Le décor symbolise la faute dont il ne peut se défaire :

GUANHUMARA

L'on jeta

Elle l'entraîne rudement vers la fenêtre.

– Viens ! – par cette fenêtre,

Sfrondati, l'écuyer, et Donato, son maître ;

Et, pour faire passer leurs corps,

Elle lui montre les trois barreaux rompus.

l'un des bourreaux

Avec sa main d'acier brisa ces trois barreaux⁴⁷.

Le fonctionnement symbolique des décors participe du caractère épique de cette mise en scène : tout est imposant et formidable pour rappeler aux burgraves la grandeur de leurs origines mais aussi de leurs crimes. Ce pouvoir de figuration se retrouve également dans les objets, dont la place est accentuée par rapport

⁴⁶ Victor HUGO, préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 154.

⁴⁷ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 229.

au texte initial : dans la mise en scène de 1902, le décor de la partie III respecte les didascalies de Hugo mais sur le relevé de mise en scène conservé à la Comédie-Française, il est indiqué qu'un poignard se trouve sur une table : il s'agit de l'arme avec laquelle Otbert doit tuer Job, mais qui, en réalité, se trouve dans le fourreau du fils jusqu'à la scène 3⁴⁸. Dans la mise en scène de 1902, cette présence du poignard depuis le début de l'acte, telle l'épée de Damoclès, symbolise la punition à laquelle ne peut échapper Job. Au-delà de sa puissance symbolique, le poignard accentue aussi l'atmosphère mélodramatique, quitte à déplaire à certains critiques qui, comme en 1843, refusent de voir un genre bas s'immiscer sur la scène de la Comédie-Française. La symbolisation à l'œuvre dans la mise en scène se sert donc de tous les éléments du texte pour donner à l'œuvre une grandeur épique, au risque parfois de détourner légèrement le sens d'un accessoire : certes le poignard est primordial dans la scène entre Otbert et Job, mais pourquoi le mettre sur scène dès l'ouverture de la partie III, alors que Job ne sait pas encore qu'il va mourir, Guanhumara le lui apprenant à la scène 2 ?

Le texte joué en 1902

Si Lucien Guitry et Paul Meurice sont en grande partie fidèles à l'esthétique de 1843 et aux didascalies de Victor Hugo, on remarque une inflexion certaine vers l'épique dans les décors, les costumes mais aussi le texte joué : tout est fait pour agrandir et magnifier les personnages, l'intrigue et le lieu. Le relevé de mise en scène conservé dans les archives de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française⁴⁹ nous permet, d'une part, de savoir quels vers ont été supprimés, modifiés, ou restaurés alors qu'ils avaient été ôtés en 1843 ; d'autre part, il indique les déplacements et positions des acteurs sur scène. De manière générale, le texte prononcé en 1902 est fidèle à celui de la création⁵⁰. De nombreuses coupures effectuées en 1843 sont

⁴⁸ *Id.*, p. 146.

⁴⁹ Relevé de mise en scène des *Burgraves*, document élaboré sur un ouvrage édité par J. HETZEL, cote RMS.BUR.1902(1), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

⁵⁰ Nous avons déjà analysé ce texte grâce au manuscrit du souffleur de 1843. Voir le chapitre V de notre 1^{er} partie, p. 257.

conservées à la reprise : pour ne prendre qu'un exemple, les répliques de Kunz, Swan et Haquin sur les lépreux dans la deuxième scène de la pièce sont supprimées et tout le texte est retravaillé de manière à gagner en rapidité⁵¹.

Cependant, certains vers, qui étaient conservés en 1843, sont supprimés en 1902. Par exemple, dans cette même scène, la réplique de Haquin « Hier, au cimetière, au logis des lépreux [...] / Et composait un philtre avec des os de mort⁵² » disparaît, ce qui augmente le volume de texte retranché dans cette scène, déjà amputé par rapport au texte original. D'autres vers sont encore modifiés par rapport à la création : la réplique de Haquin, « Voici la vieille encor », est remplacée par « Elle ! encor⁵³ ! ». Ce changement raccourcit le vers et supprime l'adjectif substantivé quelque peu irrévérencieux, « la vieille ». Lucien Guitry et Paul Meurice ont édulcoré le texte à d'autres endroits, comme à la scène 3 de la première partie⁵⁴ : ce n'est plus Otbert qui jette la bourse de Régina mais Edwige, la confidente. Cet infime changement témoigne de la classicisation du texte de Hugo en 1902. De même, au dénouement, les burgraves ne « tombent [plus] à genoux sous la bénédiction de l'empereur⁵⁵ » et Job ne lui baise plus la main : ils se contentent de s'incliner. Peut-être ce changement est-il finalement sans grande conséquence sur la perception que le public a eu de la pièce en 1902, mais il témoigne de la volonté de donner toujours plus de grandeur, de prestance et de dignité aux personnages de la pièce. Le jeu des acteurs, sans les déplacements et les gestes indiqués par Hugo, est en conséquence plus statique et moins démonstratif. Au début de la scène 6 de la deuxième partie, lorsque Hatto surprend les deux amants, Régina est censée s'évanouir ; en 1902, elle se sauve en courant avant le début de la scène. Dans ce même passage, les burgraves doivent former un cercle menaçant qui se resserre autour de Barberousse ; en 1902, ils ne bougent pas. Les

⁵¹ Sur les coupures de 1843, voir Evelyn BLEWER, « La "bataille" des *Burgraves* et les deuils de l'année 1843 : sur une amitié entre Hugo et Alphonse Karr », *Victor Hugo 4 : Science et technique*, textes réunis et présentés par Claude MILLET, Caen, Minard, Lettres Modernes, p. 159-182, 1999.

⁵² Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 162.

⁵³ *Id.*, p. 164.

⁵⁴ *Id.*, p. 177.

⁵⁵ *Id.*, p. 245.

mouvements sont largement diminués dans toute cette partie, ce qui accentue l'esthétique en tableau.

En revanche, des passages sont dynamisés par certains gestes, notamment le monologue du mendiant à l'ouverture de la deuxième partie : cette scène a été vivement critiquée en 1843, à cause de la longueur que beaucoup de journalistes disent insurmontable, et des références explicites à l'Allemagne, mal reçues à un moment où la France sortait juste d'une affaire diplomatique houleuse avec son voisin du Rhin. De nombreux vers avaient été supprimés en 1843 pour tenter d'éviter les sifflets du public mais ils sont restaurés en 1902. Sur le relevé de mise en scène, il est également inscrit que Mounet-Sully s'assoit dans le fauteuil plusieurs fois, lève les bras au ciel et soupire d'accablement. Tous ces gestes sont probablement indiqués pour tenter d'éviter l'ennui que la salle avait paru ressentir soixante ans auparavant.

La mise en scène tient donc compte des effets provoqués en 1843, que certains, toujours vivants, gardent en mémoire, et que d'autres ont appris par le récit de la soirée du 7 mars 1843, qui constitue déjà un jalon de l'histoire littéraire. Dans tous les cas, Lucien Guitry et Paul Meurice veulent éviter de blesser le public lors de la commémoration nationale. Ainsi, certains vers ne peuvent plus être entendus en 1902 : comment le public pourrait-il par exemple recevoir les allusions aux juifs dans la scène 6 de la deuxième partie, alors que l'opinion française est toujours à feu et à sang à la suite de l'affaire Dreyfus ? De même, la Troisième République s'efforce de rivaliser avec l'Allemagne sur le plan militaire, culturel, scolaire et universitaire : pour cette raison patriotique, la réplique de Job à la scène 6 de la deuxième partie est supprimée : « Mais je veux une Allemagne au monde / Mon pays plie et penche en une ombre profonde⁵⁶ ». La mise en scène de 1902 essaie donc de prévenir les réactions du public du centenaire, pour éviter toute dissension qui rappellerait la bataille de 1843 : mais le souvenir du 7 mars est toujours là et conditionne en grande partie la réception de la pièce.

⁵⁶ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 221.

LA RÉCEPTION EN 1902

Pour étudier la réception de 1902, nous disposons d'un dossier de presse constitué par la Comédie-Française et conservé au sein de sa Bibliothèque-Musée, ce qui n'est pas le cas pour la création de 1843⁵⁷. Les articles conservés sont nombreux et témoignent de l'incidence médiatique de la reprise dans le champ théâtral, mais aussi politique. Cette abondance d'articles est aussi symptomatique de la théâtromanie du XIX^e siècle et de la part grandissante que le théâtre occupe dans la presse, comme le remarquent Olivier Bara et Jean-Claude Yon dans *La Civilisation du journal*. Surtout, comme l'étudie Marianne Bouchardon dans son ouvrage encore inédit pour l'Habilitation à Diriger des Recherches, la mise en scène est de plus en plus prise en compte par la critique théâtrale, qui suit par là une évolution de la pratique artistique : « Pendant tout le dernier tiers du XIX^e siècle, le constat dans la presse est unanime : la mise en scène, c'est-à-dire la reconstitution exacte et précise du cadre dans lequel se déroule l'action de la pièce par le biais de décors spécifiques, d'accessoires véritables, de figurants nombreux, prend une importance nouvelle sur la scène des théâtres littéraires⁵⁸. »

La mise en scène des *Burgraves* est annoncée bien avant la première et constitue un événement pour deux raisons. D'une part, elle prend place dans le cadre des festivités officielles du centenaire Hugo, qu'elles soient politiques ou culturelles ; d'autre part, comme la pièce n'a pas été jouée depuis près de soixante ans, la presse en parle. C'est là une des conséquences indirectes du mythe de la chute des *Burgraves* : devenue une légende à cause de son prétendu échec, la pièce attise la curiosité. Elle constitue un jalon de l'histoire littéraire et son nom est marqué d'opprobre dans la culture française : cette célébrité paradoxale, associée au contexte du centenaire, explique la médiatisation importante de la reprise.

⁵⁷ Cette différence tient très certainement au fait que les politiques d'archivage sont devenues de plus en plus importantes au sein des institutions culturelles au cours du XIX^e siècle.

⁵⁸ Marianne BOUCHARDON, *La Critique dramatique face à la mise en scène (1870-1914)*, déjà cité, p. 55.

ÉTUDE DU DOSSIER DE PRESSE

Les nombreux articles de 1902 que nous avons pu consulter répondent à une chronologie en quatre temps : certains évoquent la pièce avant la première le 26 février 1902 ; d'autres parlent de la générale où beaucoup de journalistes ont été invités (pratique courante à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, et qui s'explique, d'après Marianne Bouchardon, par la mutation de la presse théâtrale⁵⁹) ; la plupart se focalisent sur la première lors de laquelle la salle est composée d'officiels, d'homme de lettres et d'hommes politiques ; enfin, quelques articles mentionnent les représentations ultérieures mais ils sont rares, la première aux allures de gala concentrant toute l'attention. Ce privilège accordé à la première tronque notre analyse de la réception : dans le cadre du centenaire, il est attendu que le public applaudisse et que les critiques chantent les louanges de Hugo. Les voix dissidentes sont donc rares. Cependant, ce dossier de presse nous offre des informations précieuses sur la manière de recevoir l'œuvre au début du XX^e siècle, et sur la place et l'influence du mythe dans cette réception.

Le sceau de 1843

Beaucoup d'articles de presse commencent par évoquer les représentations de 1843 et certains se contentent même de faire le récit de la légende sans parler de la mise en scène de 1902. La pièce de Hugo ne peut se départir de sa funeste origine : la plupart des journalistes ne portent pas leur intérêt sur le texte mais

⁵⁹ Marianne Bouchardon explique que la disparition du feuilleton au profit de nouvelles rubriques oblige les journalistes à écrire de plus en plus rapidement leurs articles. Pour pallier ce manque de temps, les directeurs de théâtre décident d'ouvrir les générales aux critiques : « Et comme il n'est guère plus concevable pour un journaliste d'écrire un compte rendu un tant soit peu nourri et mûri en deux heures de temps, au sortir du théâtre, force a été de trouver une autre manière de rendre la pièce accessible à la presse avant la première. C'est ainsi que les directeurs se sont vus obligés d'ouvrir leurs salles à la critique dramatique non plus seulement le soir de la première représentation, mais également dès le soir de la répétition générale. » (Marianne BOUCHARDON, *op. cit.*, p. 139). Pour beaucoup, cela pose problème car ce n'est pas le public « réel » qui est dans la salle et cela empêche les journalistes de sonder la manière dont la pièce est reçue.

sur les conditions de création et de réception de la pièce, comme le font les auteurs de manuel dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁶⁰. Cette obsession pour 1843 pousse certains journaux à retranscrire des témoignages sur ce qui s'est passé soixante années plus tôt, mais sans forcément en interroger l'origine ni la source : le 26 février 1902, *Le Figaro* consacre un article à la pièce en partant d'un extrait des *Études politiques et littéraires sur Le Rhin et Les Burgraves* de Philoxène Boyer, en prenant pour argent comptant les propos de l'auteur qui raconte la première de 1843 comme s'il y assistait alors qu'il était trop jeune pour être dans le public⁶¹. D'autres journaux recherchent des survivants de la bataille des *Burgraves* pour en livrer le récit. *L'Écho de Paris* interviewe ainsi Paul Meurice dans un article dont le titre révèle la fascination de l'époque pour la visite à l'écrivain⁶² ainsi que pour la célèbre date de l'histoire littéraire : « La reprise des *Burgraves*. Chez M. Paul Meurice. Le 7 mars 1843⁶³. » Paul Meurice commence par rappeler les principales étapes de 1843 : Ponsard, Rachel, l'acharnement des ennemis de Hugo et la ténacité de ses ennemis. Il s'oppose ensuite à l'idée que la pièce a échoué et préfère parler de « demi-insuccès », tout en insistant sur les difficultés qu'a rencontrées l'œuvre en 1843 : selon lui, le jeu mauvais des acteurs, notamment de M^{me} Mélingue⁶⁴ – « trop ronde, trop forte, elle avait trop de santé et on l'avait empruntée à l'Ambigu » – ainsi que les décors tristes et mal confectionnés auraient provoqué l'ennui du public. Même s'il essaie d'expliquer cette mauvaise réception de la pièce par une différence d'horizon d'attente entre

⁶⁰ Sur cette question, voir notre analyse sur les manuels scolaires, chapitre I de notre 1^e partie, p. 289.

⁶¹ Voir le chapitre V de notre 1^e partie, p. 279.

⁶² Sur cette notion, voir la thèse de Marie-Clémence RÉGNIER, *Vies enclaves, demeures écloses : le grand écrivain français en sa maison-musée (1879-1937)*, sous la direction de Florence NAUGRETTE et Françoise MÉLONIO, Sorbonne Université, soutenue le 24 novembre 2017.

⁶³ *L'Écho de Paris*. La revue de presse n'indique pas la date de l'article.

⁶⁴ Pourtant, comme le remarque Anne-Caroline LISSOIR dans son étude des reprises de Hugo à la Comédie-Française de 1830 à 1870 (thèse en cours à Sorbonne Université sous la direction de Florence NAUGRETTE), M^{me} Mélingue suscitait un certain engouement du public lorsqu'elle jouait (presque au même moment) le rôle de doña Sol (de 1844 à 1848) et celui de Marion (de 1847 à 1849).

le public et l'œuvre⁶⁵, son discours reste tributaire du mythe de la chute des *Burgraves*. Cette position surprend de la part de Paul Meurice, fidèle ami de Victor Hugo et metteur en scène de la reprise de 1902, mais elle s'explique par une stratégie médiatique : il dresse un tableau noir de 1843 et déborde au contraire d'enthousiasme pour sa mise en scène à venir afin d'exciter la curiosité et de donner au public l'envie de voir son spectacle.

Ce retour récurrent aux événements de 1843 contribue à renforcer le mythe de la chute des *Burgraves* : en répétant des anecdotes et des faits sans vérifier leurs origines, les journalistes fournissent une caisse de résonance supplémentaire à ceux qui se sont opposés à Hugo soixante ans avant (d'ailleurs, les critiques parlent des représentations de 1843 qu'ils soient pour ou contre la pièce jouée, même si la seconde position est rare en 1902). Comme la légende de la bataille d'*Hernani* qui s'est construite en grande partie *a posteriori* par les récits nostalgiques des romantiques, le récit de la chute des *Burgraves* se précise et s'amplifie par les narrations rétrospectives. À une différence près : la bataille d'*Hernani* est livrée à l'histoire littéraire par les témoins directs des faits tandis que la légende de 1843 est renforcée par des propos tributaires du discours scolaire et culturel de la seconde moitié du XIX^e siècle : les journalistes de 1902 racontent ce qui s'est passé en 1843 en répétant ce qu'ils ont entendu et appris. L'origine précise de leur discours est souvent non identifiable, ce qui rend difficile la déconstruction du mythe. À force de voir se multiplier les feuilletons sur 1843, on ne sait plus où chercher les sources premières et fiables. Ainsi, les récits livrés dans les journaux se succèdent et se ressemblent, tous évoquant l'affaire avec M^{lle} Maxime, la polémique autour de la musique attribuée à Paul Adam au lieu du chef d'orchestre de la Comédie-Française, les bureaux fermés le soir de la première, le peuple juif outré, les sifflets déchaînés à la première, la remarque de Sainte-Beuve révélant que Janin aurait loué la pièce par

⁶⁵ Il écrit par exemple : « Au lieu de voir dans ces burgraves des héros de légende, d'épopée, il voulait ne voir que des hommes modernes » (*L'Écho de Paris*). Pour MEURICE, la vérité de l'œuvre se trouve dans son aspect épique, ce qui explique les légers infléchissements qu'il met en place dans sa mise en scène par rapport à 1843 et que nous avons analysés plus haut.

nécessité éditoriale, la rivalité avec Ponsard⁶⁶... En 1902, on a encore le souvenir de ces circonstances particulières ; dans la suite du XX^e siècle, elles se perdront dans la calcification de la légende.

Parmi les journalistes qui mettent en récit le 7 mars 1843, on peut distinguer quatre groupes : ceux qui se contentent de retranscrire les faits⁶⁷ ; ceux qui au terme de l'histoire valident le mythe de l'échec mais crient à la réussite de l'œuvre et à son succès en 1902⁶⁸ ; ceux qui adhèrent à la légende de 1843 et pensent que l'œuvre est irrécupérable, même avec les moyens scéniques déployés pour le centenaire ; et ceux qui au contraire cherchent à dénoncer la cabale et à déconstruire le mythe. Cette dernière position, qui tente de mettre en échec le discours de l'histoire littéraire, déploie plusieurs stratégies. La première consiste à citer, en 1902, les journalistes oubliés de 1843 qui ont parlé du succès des *Burgraves* et qui ont dénoncé les manigances médiatiques contre l'œuvre de Hugo⁶⁹. Contre des journaux comme *Le Siècle* qui retranscrit un article virulent d'Hippolyte Lucas à l'égard des *Burgraves* en 1843, Jules Clarétie redonne la parole à Édouard Thierry, ce qui lui permet d'affirmer que la pièce « a passé outre [la cabale], et [...] a triomphé de toutes les chances contraires⁷⁰ ». L'autre stratégie consiste à suivre une démarche d'historien et à chercher des sources qui permettent de trancher sur la réussite ou l'échec de la pièce. Comme le fera Patrick Berthier quatre-vingt-dix ans plus tard⁷¹, et comme nous l'avons refait après lui, Clarétie se rend dans les archives de la Comédie-Française pour consulter les registres financiers et constate que même si la pièce réussit moins que les œuvres où Rachel joue, il n'en reste pas moins que ses recettes sont

⁶⁶ Par exemple : *Le Journal*, 5 février 1902 ; *L'Express* (Mulhouse), 25 février 1902 ; *Le Gaulois*, 26 février 1902 ; *Le Journal des débats*, 28 février 1902. Pour tous les détails de ces anecdotes, nous renvoyons à notre première partie, sur l'étude de la création de la pièce, chapitre I de notre 1^e partie, p. 41.

⁶⁷ C'est le cas par exemple de *La Fronde* du 15 février 1902.

⁶⁸ Voir par exemple le *Petit Parisien* du 27 février 1902 : en 1843, « les Parisiens se fatiguaient d'une renommée toujours grandissante [celle de Hugo] », mais en 1902, ce serait un triomphe.

⁶⁹ Voir le chapitre III de notre 1^e partie, p. 184.

⁷⁰ Jules CLARÉTIE, *Le Journal*, 5 février 1902.

⁷¹ Patrick BERTHIER, « L' "échec" des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270.

honorables⁷². Cet argument, décisif pour contrer le mythe de la chute des *Burgraves*, n'a cependant pas été transmis par l'histoire littéraire et lorsque Patrick Berthier exhume ces chiffres en 1995, ils paraissent inédits. D'autres journalistes cherchent les raisons politiques à l'origine de la cabale contre Hugo : le professeur et dramaturge Adolphe Aderer explique, dans un article du *Temps* dont il a en charge la critique théâtrale, que la pièce de Hugo a suscité des attaques à cause de son contenu politique, beaucoup moins patriotique et républicain que celui de *Lucrèce* jouée au même moment à l'Odéon⁷³ ; Félix Duquesnel, journaliste, dramaturge et romancier, montre que ces reproches politiques sont moins adressées à la pièce qu'à Hugo : « Il s'agissait d'exécuter Victor Hugo, soi-disant socialiste – le mot était alors dans toute sa primeur et s'appliquait à quiconque semblait avoir une idée nouvelle – et de débarrasser la voie dramatique d'un auteur encombrant. La politique et les intérêts particuliers se trouvaient d'accord ; on mêla la littérature à l'affaire [...]»⁷⁴. L'acharnement des détracteurs de Hugo contre *Les Burgraves* est donc révélé par certains journalistes de 1902 qui, comme Olivier Bara en 2002⁷⁵, montrent la puissance médiatique déployée contre le drame de 1843. Jules Clarétie évoque ainsi le « climat de tempête » dans lequel ont eu lieu les événements de 1843 : « Les classiques, acharnés à l'assaut de la forteresse romantique, avaient trouvé l'instrument voulu pour faire échec au poète. Ils acclamaient *Lucrèce* de Ponsard, comme on brandit une arme de guerre. C'en était fait d'Hugo⁷⁶. » Quelques critiques ne sont donc pas dupes du discours réchauffé de l'histoire littéraire depuis près de soixante ans, et de l'instrumentalisation de l'œuvre de Hugo à des fins politiques et sociales, mais leurs enquêtes pour déconstruire le mythe relèvent d'un échec ; au cours du XX^e siècle, l'histoire de la chute mémorable des *Burgraves* reste

⁷² Voir *Le Journal*, 22 janvier 1902.

⁷³ Adolphe ADERER, *Le Temps*, 22 février 1902.

⁷⁴ Félix DUQUESNEL, *Le Petit journal*, 24 février 1902.

⁷⁵ Olivier BARA, « Le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, sous la direction de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167.

⁷⁶ Jules CLARÉTIE, *Le Journal*, 22 janvier 1902.

inscrite dans les manuels scolaires. Cette défense provient de critiques qui appartiennent principalement au monde littéraire et parlent de l'œuvre avant tout d'un point de vue théâtral : leur jugement, s'il peut être trompé par une admiration aveugle pour Hugo, se détache des enjeux politiques qui conditionnent parfois l'appréciation portée sur l'œuvre. En effet, le peu d'écho qu'obtiennent leurs recherches s'explique aussi par le peu d'attention que l'opinion publique prête à ce débat d'histoire littéraire en 1902 : l'heure est à la célébration de Victor Hugo, et non pas à une querelle d'hommes de lettres.

La revanche des Burgraves ?

La presse crie presque unanimement au « succès » en 1902 : à ce terme que les journalistes répètent à l'envi s'ajoutent ceux de « triomphe⁷⁷ », « revanche⁷⁸ » ou encore « réhabilitation⁷⁹ ». Les deux derniers mots révèlent combien la réception de 1902 se comprend par rapport à celle de 1843 : les représentations de 1902 sont d'autant plus considérées comme une réussite qu'elles contrastent avec le prétendu désastre de 1843. Cette comparaison entre les deux dates est un *leitmotiv* des journalistes : pour Félix Duquesnel « cette fois, il est vrai, la revanche est bien prise, la chute a tourné en triomphe⁸⁰. » Le succès de 1902 n'efface pas le discours de l'histoire littéraire sur 1843 mais le renforce, l'idée de revanche n'ayant de sens qu'en tant que la pièce aurait bel et bien échoué à la création.

Pour les critiques qui interrogent cette différence de réception, le public aurait changé entre 1843 et 1902 et son nouvel horizon d'attente lui permettrait d'apprécier la pièce à sa juste valeur. Cet argument découle d'une conception progressiste de la littérature : le public aurait « progressé dans la compréhension du beau⁸¹ » lit-on dans la revue *XIX^e siècle* le 28 février 1902. Pour d'autres, le temps aurait permis aux « querelles d'école⁸² » de

⁷⁷ Voir par exemple *Le Progrès* (Lyon), 27 février 1902.

⁷⁸ Voir par exemple Jules CLARÉTIE, *Le Journal*, 22 janvier 1902.

⁷⁹ Voir par exemple *Le Figaro*, 27 février 1902. C'était déjà le cas en 1867 lors de la célèbre reprise d'*Hernani*.

⁸⁰ Félix DUQUESNEL, *Le Gaulois*, 27 février 1902.

⁸¹ *XIX^e siècle*, 28 février 1902.

⁸² *Le Gaulois*, 27 février 1902.

s'émousser : la fameuse guerre entre classiques et romantiques serait terminée et *Les Burgraves* pourraient être joués sans qu'une bataille ne s'en suive. Les journalistes partagent donc l'idée d'une sanctification par la postérité, qui serait maîtresse dans la constitution du canon littéraire et à même de réparer les erreurs du passé⁸³ : le 26 février 1902 constituerait ainsi une « représentation expiatoire⁸⁴ ». En réalité, leurs espoirs sont illusoires puisque durant tout le XX^e siècle, la pièce est très peu jouée, et le succès de la reprise de 1902 n'infléchit en rien le discours des manuels scolaires ou des recherches universitaires sur l'œuvre.

Pour quelques-uns, 1902 sonne moins l'heure de gloire des *Burgraves* que celle de Victor Hugo : ce serait l'auteur qui prendrait sa revanche sur ses ennemis⁸⁵. Après l'abîme dans lequel l'auraient plongé *Les Burgraves* en 1843, la reprise de 1902 le hisserait parmi les nuées des grands hommes de lettres et permettrait son « apothéose⁸⁶ ». Pour la revue *XIX^e siècle*, cette « inoubliable soirée » aurait prouvé que Hugo « n'a plus de détracteurs⁸⁷ » ; là encore, ce consensus est une illusion et la réception de l'auteur au début du XX^e siècle est complexe et houleuse, mais en 1902, pour le centenaire, on veut penser que *Les Burgraves* créent une sorte d'union sacrée derrière le grand poète national.

C'est cette célébration de Hugo que des voix dissidentes dénoncent : pour eux, on ne pourrait parler de revanche ou de réhabilitation des *Burgraves* puisque la réception de l'œuvre serait biaisée en 1902. Ils dénoncent l'hypocrisie des critiques qui louent l'œuvre alors qu'ils sont aveuglés par l'atmosphère du centenaire : *L'Univers*, journal catholique, reproche au public son hugolâtrie⁸⁸ ; Jules Guillemot, dans *Le Messager de Paris*, refuse de croire à l'objectivité des spectateurs qui, dans le cadre officiel

⁸³ On lit ainsi dans *Le Figaro* du 27 février 1902 : « C'est une solennelle réhabilitation des *Burgraves*, après une erreur littéraire vieille de cinquante-huit ans. »

⁸⁴ Louis SCHNEIDER, *Journal du dimanche*, 9 mars 1902.

⁸⁵ Voir par exemple *La Liberté*, 3 mars 1843 : « le poète a eu sa revanche. »

⁸⁶ Voir par exemple *XIX^e siècle*, 28 février 1902 ; Jules CLARÉTIE, *Le Journal*, 22 janvier 1902.

⁸⁷ *XIX^e siècle*, 28 février 1902.

⁸⁸ Henri DAC, *L'Univers*, 3 mars 1902.

du centenaire, seraient tous tenus d'admirer l'œuvre avant même de l'avoir vue⁸⁹. D'autres, comme Jean Carrère dans la *Revue hebdomadaire*, estiment que la reprise de 1902 n'a en rien constitué un succès, pas même de circonstance : « *Les Burgraves* sont tombés en 1902 comme en 1843. Ils sont tombés autrement ; leur chute a été lente, douce, amollie sur des fleurs, et si respectueusement entourée qu'on pouvait de loin ne pas la voir. Mais elle a été inexorable et d'autant plus significative que personne ne la désirait⁹⁰. » La condamnation des *Burgraves* est sans appel et contrairement à la plupart des critiques qui opposent 1843 et 1902, Jean Carrère les rapproche pour enfermer l'œuvre dans le mythe de son échec : lorsqu'il parle de « chute » pour la représentation de 1902, il reprend volontairement le vocabulaire de 1843 pour que le destin de la reprise réplique celui de la création. En réalité, le terme de chute n'est pas plus approprié en 1843 qu'à la reprise : la pièce a été jouée quarante-trois fois en 1902, et les registres des recettes journalières de la Comédie-Française indiquent que la recette la plus basse est de 2219 francs à la trente-huitième, et la plus haute de 9062 à la septième. La courbe des recettes montre qu'elles ne sont pas uniformes sur la période des représentations mais elles ne sont jamais très basses et peuvent remonter fortement, même dans les derniers jours. En comparaison, les recettes du *Marquis de Priola*, joué à la même période, fluctuent entre 5000 et 9000, comme celle des *Burgraves*. De même, d'autres pièces de Hugo sont jouées la même année, comme *Hernani* et *Ruy Blas*, et les recettes se situent dans cette même fourchette. La pièce a donc eu un réel succès, du moins financier, et les discours négatifs sur la reprise sont rares, la majorité des critiques reconnaissant le succès.

Une mise en scène réussie ?

Par rapport à 1843, les journalistes évoquent plus longuement la mise en scène, la scénographie et le jeu des acteurs, et le ton est à l'admiration malgré quelques remarques ironiques

⁸⁹ *Le Messager de Paris* (non daté dans le dossier de presse).

⁹⁰ Jean CARRÈRE, « Les Idées au théâtre. L'épopée dans l'art dramatique. Comédie-Française. *Les Burgraves*, drame en trois parties de Victor Hugo », critique de la *Revue hebdomadaire*, mars 1902.

sur les barbes des acteurs⁹¹. Les critiques apprécient le respect de la mise en scène de 1843 et cette conformité à l'esprit de la création est pour eux le gage du « romantisme » de la pièce : ils reprennent à plusieurs reprises ce terme, sans que l'on sache véritablement ce qu'ils mettent derrière. Souvent, il semble renvoyer à un passé esthétique révolu et fantasmé : les critiques reprennent un terme que l'histoire littéraire a assigné à Hugo, et qu'ils appliquent à l'œuvre, mais sans en interroger la signification littéraire et dramatique⁹². Les journalistes admirent également l'aspect grandiose de la mise en scène : « tout est beau, tout est grand⁹³ » selon *L'Écho de Paris* ; la mise en scène est fastueuse et « d'un grand caractère⁹⁴ » pour *Le Siècle* ; son aspect « superbe et grandiose » est, selon Catulle Mendès, appelé par le texte lui-même. Le succès de la mise en scène tiendrait donc à l'intelligence avec laquelle Lucien Guitry et Paul Meurice auraient respecté et transmis la grandeur du texte.

En 1902, les décors, les costumes et les acteurs semblent servir avec force, beauté et puissance les vers de Hugo. En 1843, beaucoup de critiques incriminaient les comédiens, qui n'auraient pas su se mettre à la hauteur du texte ou qui, à cause de leur jeu, ne pouvaient atteindre sa folie littéraire. Cette prétendue mauvaise distribution serait une des raisons de l'échec de 1843, d'après la revue *Le Théâtre* en 1902 : la pièce, avec ses « figures épiques plus grandes que nature », exigerait des acteurs autres que les « tragédiens de petite taille⁹⁵ ». Au contraire, les acteurs de la reprise sont largement félicités, et ce d'autant plus que l'on reconnaît la difficulté d'interpréter des rôles construits sur un tel modèle épique⁹⁶. Les critiques attendent donc principalement des comédiens qu'ils représentent la grandeur des personnages et de la fable tout en rendant la majesté et la beauté des vers de Hugo :

⁹¹ *Le Figaro*, 27 février 1902. On trouvait déjà ces moqueries à la création en 1843.

⁹² Voir par exemple Charles MARTEL dans *L'Aurore* du 27 février 1902 : la mise en scène est selon lui « d'un romantisme très exact, et conforme, si j'en crois les costumes, aux représentations de 1843. »

⁹³ *L'Écho de Paris*, 25 février 1902.

⁹⁴ *Le Siècle*, 27 février 1902.

⁹⁵ *Le Théâtre*, mars II, n° 78, numéro spécial *Les Burgraves*, 1902.

⁹⁶ Voir par exemple *La Fronde*, 27 février 1902 : à cause de la « fougue impétueuse » et du « lyrisme exalté », la pièce exigerait des numéros d'acteurs ; voir aussi *La Lanterne*, 28 février 1902 ; *Le Temps*, 3 mars 1902.

juger de la voix des acteurs est un passage obligé des critiques théâtrales depuis plusieurs siècles, et le reste pendant une grande partie du XX^e siècle. Les acteurs qui ne sont pas encensés sont ceux dont la voix paraît faible ou dont l'intonation serait insupportable. Mounet dans le rôle de Magnus ne convainc pas le journaliste de *La Petite République* : son manque de souffle l'empêcherait d'affronter les « immenses tirades où l'invective s'élève sans cesse⁹⁷ » ; *La Fronde* et *La Liberté* lui reprochent d'avoir crié pour pallier son manque d'envergure⁹⁸. L'autre acteur qui n'a pas séduit la critique est M. Sylvain dans le rôle de Barberousse : cette fois, c'est moins la puissance de sa voix que son type de diction qui dérange. *Le Petit journal* qualifie son jeu de classique pour montrer combien il ne serait pas à la hauteur de la grandeur romantique des vers hugoliens : il « embourgeoise un peu le type hautain de Frédéric Barberousse », à cause de ses « qualités de tragédien [qui] le poussent plus vers le classique que vers le romantisme », vers la « poésie sobre » que vers les « vers empanachés⁹⁹ ». Dans cette analyse, on retrouve l'opposition traditionnelle entre d'un côté la modération classique et de l'autre la grandeur et l'exubérance romantiques. C'est en un sens la majesté qui manquerait à M. Sylvain pour atteindre les profondeurs du rôle de Barberousse : *L'Écho de Paris* déplore son absence de « prestance¹⁰⁰ » et *Le Siècle* son manque de « panache romantique¹⁰¹ » – à quelques années des représentations de *Cyrano de Bergerac*, comment ne pas penser au panache du héros de Rostand ? Surtout, cette insistance sur la voix des acteurs témoigne de l'importance que la critique accorde au texte. En effet, comme le montre Marianne Bouchardon, tous les critiques ne partagent pas l'engouement devant « l'inflation de la partie matérielle de la représentation¹⁰² » et conservent une conception texto-centré du théâtre :

⁹⁷ *La Petite République*, 28 février 1902.

⁹⁸ Voir *La Fronde*, 27 février 1902 ; *La Liberté*, 28 février 1902.

⁹⁹ *Le Petit journal*, 27 février 1902. D'après Anne-Caroline LISSOIR (travail cité), ce sont les mêmes reproches que GAUTIER adresse aux reprises de *Marion Delorme* (chercher ref ?).

¹⁰⁰ *L'Écho de Paris*, 27 février 1902.

¹⁰¹ *Le Siècle*, 27 février 1902.

¹⁰² Marianne Bouchardon, *op. cit.*, p. 55.

Aucun chroniqueur dramatique ne nie que le texte d'une pièce, ayant été écrit pour être dit, a vocation à être porté sur une scène par des acteurs et entendu dans une salle par des spectateurs. En revanche, l'appartenance du théâtre à la littérature implique que le texte soit bel et bien au centre de la représentation : c'est sur lui seul que le public est tenu de concentrer son attention, et tout autre élément susceptible de détourner ou de disperser son intérêt passe pour produire un dommageable effet d'interférence et de parasitage, qui perturbe la réception théâtrale¹⁰³.

Hormis M. Sylvain et M. Mounet, les autres emportent quasi unanimement l'adhésion de la presse, surtout M^{lle} Bartet, M. Mounet-Sully et M^{me} Segond-Weber. Les autres, qui occupent des rôles secondaires, sont moins mentionnés. Les louanges adressées à M^{lle} Bartet dans le rôle de Régina montrent que l'on voit dans son personnage le type de la jeune première, à la « grâce poétique¹⁰⁴ », « exquise de tendresse et de charme¹⁰⁵ » et pleine « d'enchantements et de délices¹⁰⁶ ». Dans un tout autre registre, les journalistes admirent la vedette de l'époque, Mounet-Sully, que Gabriel Boissy qualifiera de « demi-dieu¹⁰⁷ » au milieu du XX^e siècle, et dont la « véritable splendeur¹⁰⁸ » contraste avec les faiblesses de Sylvain et de Mounet. À ses qualités d'acteur à la « grandeur épique¹⁰⁹ » s'ajoute une ressemblance avec « le père Hugo » qui enchante les journalistes : il incarnerait « le grand-père type tel que le rêva Hugo¹¹⁰ », mais il est aussi et surtout le grand-père Hugo tel que le rêve la France. En effet, en 1902,

¹⁰³ *Id.*, p. 62.

¹⁰⁴ *La Fronde*, 27 février 1902.

¹⁰⁵ *Le Petit parisien*, 27 février 1902.

¹⁰⁶ *La Mode de style*, 1^{er} mars 1902. Ces qualificatifs correspondent à sa robe virginale et à sa jeunesse délicate que révèlent les photographies étudiées au début de ce chapitre.

¹⁰⁷ Gabriel BOISSY, « Mounet-Sully l'unique », *Opéra*, 6 août 1947. Sur Mounet-Sully, voir notamment l'article d'Anne PELLOIS, « L'héroïsme anachronique de Mounet-Sully », *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, sous la direction d'Olivier BARA, Mireille LOSCO-LENA et Anne PELLOIS, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 173-187.

¹⁰⁸ *Le Petit journal*, 27 février 1902.

¹⁰⁹ *La Petite République*, 28 février 1902.

¹¹⁰ *Paris-journal*, 27 février 1902. Voir aussi le journal *Le Nouvelliste* (Rouen), qui parle de « tendre "grand'paternelle" » pour Mounet-Sully

l'homme auquel pense l'opinion publique n'est pas l'homme imberbe des années 1830 et 1840, mais l'exilé politique à la barbe blanche et au regard sévère, immortalisé par la photographie de Nadar. C'est à cet Hugo-là que le centenaire rend hommage, plus qu'au jeune homme des premiers combats romantiques. Avec la barbe blanche de Job, le rapprochement entre Mounet-Sully et le vieil Hugo est donc facile à faire pour les journalistes : l'acteur est « d'une paternité si tendre, si caressante, qu'on eut comme la vision du poète lui-même, qui fut comme un père et un grand-père passionné¹¹¹ ». Comme le montre Claude Millet¹¹², les français ont un rapport affectif à Hugo : son amour pour ses enfants et ses petits-enfants compte tout autant dans sa patrimonialisation que ses combats politiques et ses succès littéraires. Devient ainsi récurrente la référence à une autre œuvre de Hugo, *L'Art d'être grand-père*, pour parler du jeu de Mounet-Sully : pour *La Petite République*, qui s'exclame « Vive le père Hugo !... et Mounet-Sully¹¹³ ! », l'acteur représenterait parfaitement cette œuvre poétique. En faisant de Job le grand-père idéal, les critiques passent sous silence deux autres dimensions du personnage : celles du criminel et de l'homme politique qui tente de redresser son royaume. La réception de la pièce édulcore le personnage de Job, qui devient à lui seul une célébration de Hugo. Cette insistance sur le personnage incarné par Mounet-Sully s'explique aussi par le vedettariat de l'époque : l'acteur est une star et les projecteurs sont braqués sur lui, mais moins encore que sur M^{me} Segond-Weber dans le rôle de Guanhumara.

La comédienne concentre en effet la plupart des éloges : même pour ceux qui n'apprécient pas la mise en scène ou le jeu des acteurs, elle se détache du lot par son excellence¹¹⁴. L'interprétation de l'actrice tire le personnage de Guanhumara du

¹¹¹ *Le Gaulois*, 27 février 1902.

¹¹² Claude MILLET, « Actualité de Victor Hugo : réflexions sur le succès du bicentenaire de 2002 », *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n° 19-20, Portugal, 2002-2003.

¹¹³ *La Petite République*, 28 février 1902.

¹¹⁴ Pour la différence entre Segond-WEBER et les autres acteurs, voir par exemple *Le Matin*, 27 février 1902 ; *Le Cri de Paris*, mars 1902 ; *La Lanterne*, 28 février 1902. Pour le triomphe de l'actrice, voir par exemple *Le Salon de la mode*, 7 février 1902 ; *Le Soleil*, 27 février 1902 ; *La Fronde*, 27 février 1902 ; *Le Petit journal*, 27 février 1902.

côté de la grandeur tragique, quitte à effacer le grotesque de son âge. C'est donc en tant que « tragédienne accomplie¹¹⁵ » et « remarquable¹¹⁶ » qu'elle est saluée par la presse qui en vient même à la surnommer la « reine tragique¹¹⁷ ». Seul *L'Écho de Paris* note le paradoxe : Segond-Weber serait trop splendide pour le rôle de Guanhumara. Sa vieillesse extraordinaire et ses années d'esclavage auraient disparu. Même si Catulle-Mendès l'appelle l'« Erynnie sauvage et grave¹¹⁸ », Guanhumara n'est pas une déesse, mais bien une femme qui a souffert pendant soixante ans avant de trouver l'occasion de se venger : elle tire sa grandeur de sa faiblesse même, alors que Segond-Weber ne laisse place qu'à la majesté du personnage. Peu importe ces détails d'interprétation : M^{me} Segond-Weber dans le rôle de Guanhumara marque les esprits pour plusieurs années. En 1920, elle donne une conférence pour l'Université des Annales sur le théâtre de Victor Hugo et les héroïnes romantiques, qu'elle distingue des classiques : les premières représentent une « humanité figurée » qui exige de l'actrice des heurts, des sursauts et des accès de violence tandis que pour les secondes, tout « s'enchaîne lucidement ». Reprenant à son compte une formule de Catulle-Mendès au lendemain de la représentation de 1902, elle parle des *Burgraves* comme d'un « drame-épopée » et les considère, comme le spécialiste Paul Berret quelques années plus tard, comme les « immenses propylées¹¹⁹ » de *La Légende des siècles*. C'est sur cette lecture de la pièce qu'elle fonde son interprétation de Guanhumara : « Rien ne sera trop grand, rien ne sera trop sombrement épique pour représenter la colossale Guanhumara¹²⁰. » En revanche, pour M^{me} Segond-Weber, la personnification et l'allégorisation du personnage ne doivent pas empêcher l'incarnation : en véritable vedette, elle livre ses secrets d'actrice et expliquent s'être aidée d'une vraie chaîne de fer, très

¹¹⁵ *Le Petit Parisien*, 27 février 1902.

¹¹⁶ *Le Gaulois*, 27 février 1902.

¹¹⁷ *Le Journal des débats*, 3 mars 1902.

¹¹⁸ Catulle MENDÈS, *Le Journal*, 27 février 1902.

¹¹⁹ Paul BERRET, introduction à *La Légende des Siècles*, t. 1, Librairie Hachette, 1940.

¹²⁰ « Le théâtre de Victor Hugo. Les héroïnes romantiques. Les sorcières. Conférence de M^{me} Segond-Weber », *Conferencia, Journal de l'université des Annales*, 14^e année, 1919-1920, n° 18, 1^{er} septembre 1920.

lourde, pour jouer la vieillesse et l'esclavage. Cette conférence est aussi l'occasion pour M^{me} Segond-Weber de revenir sur les personnages de sorcière. Elle rappelle ainsi avoir interprété Zineb dans *Mangeront-ils ?*, joué le 26 février 1919 à la Comédie-Française à l'occasion de l'anniversaire de Hugo. Guanhumara paraît beaucoup plus intraitable et maléfique que la sorcière du *Théâtre en liberté* : un bouquet de fleurs séchées a remplacé la chaîne de fer et le poignard¹²¹. Cette inflexion témoigne de la différence entre les deux sorcières hugoliennes : Guanhumara est terrifiante, solitaire et implacable tandis que Zineb s'attache à Aïrolo, vit en paix avec la nature et meurt dans le calme,

En 1902, par rapport à 1843, on admire donc le jeu des acteurs car ils auraient su rendre le caractère extraordinaire et surhumain des personnages. À la différence des critiques de 1843, les journalistes de 1902 manifestent un véritable enthousiasme pour la mise en scène et le jeu des acteurs, mais cet emballement infléchit-il la manière de lire l'œuvre de Victor Hugo ? En 1843, les journalistes opposés à l'auteur reprochent aux *Burgraves* ce qu'ils désapprouvent habituellement dans le drame romantique – l'in vraisemblance des personnages et de l'intrigue, le non-respect de la bienséance, l'influence mélodramatique, le manque de psychologie – et les défenseurs de l'œuvre vantent au contraire le caractère poétique et épique de la pièce. Qu'en est-il en 1902 ?

Une œuvre de qualité ?

La réception de la presse contraste avec le succès public, ce qui est une constante dans toute la réception du théâtre de Hugo. Même si le cadre officiel du centenaire laisse plus de place aux célébrations qu'aux critiques, certains journalistes reprochent à l'œuvre les mêmes défauts qu'en 1843. Cette similitude s'explique directement par le mythe de la chute des *Burgraves* : leur prétendu échec est un prétexte pour ne pas faire lire la pièce, ni même le théâtre de Hugo et les autres drames romantiques. Les préjugés restent toujours aussi forts au début du XX^e siècle et le discours répété depuis la première d'*Hernani*, et omniprésent

¹²¹ Voir la photographie disponible à l'adresse <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/mme-segond-weber-dans-le-role-de-zineb-mangeront-ils#infos-secondaires-detail> (consulté le 15 juin 2021).

dans les manuels scolaires, se fait entendre à nouveau en 1902. Ainsi, les critiques fusent contre une intrigue qui serait complexe et ennuyeuse¹²², une fable aussi invraisemblable que ne le seraient la psychologie des personnages et la reconstitution de l'histoire de Barberousse¹²³, de longs monologues politiques poussiéreux et ennuyeux¹²⁴, et surtout une œuvre aux influences mélodramatiques douteuses. Les mêmes formules se répètent entre 1843 et 1902 : *Les Burgraves* ont « tout l'attrait d'un drame de l'Ambigu¹²⁵ ». Cette allusion à un théâtre de seconde zone, que l'on retrouve d'ailleurs dans plusieurs articles¹²⁶, suffit à dédaigner de manière métonymique tout le théâtre de boulevard, de même que la comparaison récurrente entre *Les Burgraves* et une œuvre de Bouchardy¹²⁷. Le nom de cet auteur et le nom du théâtre de l'Ambigu agissent comme des repoussoirs. Comme en 1843, on reproche à l'œuvre de Hugo une complexité et une indécision génériques inconcevables pour une pièce de répertoire. Si Bouchardy se trouve mêlé au nom d'Eschyle dans plusieurs articles, c'est que le premier symboliserait la souillure et l'opprobre que Hugo jetterait au front du second. Et un journaliste du *Siècle* de condamner avec ironie : « Je viens d'entendre Eschyle et Sophocle égarés dans la caverne de Pixérécourt¹²⁸. »

Ces appréciations négatives conduisent certains à se demander pourquoi la Comédie-Française a choisi cette œuvre pour le centenaire de Victor Hugo. Pourquoi remonter la pièce considérée comme l'échec théâtral de l'auteur, et de tout le romantisme théâtral ? Chacun y va alors de sa préférence : le *Paris-Journal* vote pour *Le roi s'amuse* ; les *Actualités* donnent leurs voix à *Hernani* et non pas à « ce lugubre mélodrame à peu près incompréhensible¹²⁹ » ; quant à Emmanuel Arène, il aurait

¹²² Voir par exemple *L'Écho de Paris*, 27 février 1902.

¹²³ Voir par exemple *L'Intransigeant*, 28 février 1902 ; *La Revue bleue*, 8 mai 1902.

¹²⁴ Voir par exemple *La Vie parisienne*, 1^{er} mars 1843.

¹²⁵ *La Gazette de Tanzanie*, 1^{er} mars 1843.

¹²⁶ Voir par exemple l'article de Jean CARRÈRE, « Les Idées au théâtre. L'épopée dans l'art dramatique. Comédie-Française. *Les Burgraves*, drame en trois parties de Victor Hugo », critique de la *Revue hebdomadaire*, mars 1902.

¹²⁷ Voir par exemple Emmanuel ARÈNE, « Le centenaire de Victor Hugo » (la revue de presse n'indique pas le journal d'origine).

¹²⁸ *Le Siècle*, 27 février 1902.

¹²⁹ *Les Actualités*, 16 mars 1902.

préféré tous les autres drames à celui de 1843. Son jugement diverge de celui des autres critiques car il justifie son choix par une réflexion précise – fût-elle contestable – sur le théâtre de Hugo : d'après lui, il aurait fallu rendre hommage à l'auteur en choisissant un drame qui réponde aux exigences des trois publics qu'il formule dans la préface de *Ruy Blas*. La foule exigerait de l'action, les femmes de la passion et les penseurs des caractères ; *Les Burgraves* ne seraient bons que pour les derniers. La pièce de 1843 ne ressemblerait donc en rien aux autres drames et ne serait pas représentative du travail de Hugo¹³⁰. Ainsi, les « *anti Burgraves* » ne sont pas nécessairement contre *Hernani* ni contre le drame en général. La pièce fait dissensus au cœur même des adeptes du romantisme.

Cependant, le choix de monter *Les Burgraves* est le plus souvent salué par la critique et le mot chef d'œuvre est plus souvent prononcé qu'en 1843 : *L'Éclair* s'oppose même aux journalistes qui dénoncent un succès de circonstance en déclarant que *Les Burgraves* sont une œuvre si remarquable qu'elle mérite d'elle-même l'accueil triomphal qu'on lui réserve¹³¹. D'autres articles énumèrent les qualités de la pièce, mais ces éloges ne doivent pas être mis sur le même plan que ceux de Gautier ou de Granier de Cassagnac, favorables à l'œuvre en 1843, et ce pour deux raisons. Tout d'abord, les deux anciens critiques célèbrent le romantisme de la pièce et leurs articles sont à lire en opposition aux détracteurs néoclassiques, qui ne voient dans la pièce qu'une étape de plus vers la débauche romantique et la décadence de la scène française. En revanche, en 1902, une idée répandue est celle du statut classique de Hugo – ce terme servant ici à désigner une œuvre du répertoire et du patrimoine français, statut que les néoclassiques refusent aux œuvres romantiques au milieu du XIX^e siècle. Par exemple, dans *Le Français* du 28 février 1902, *Les Burgraves* sont considérés comme un chef d'œuvre qui, « comme *Le Cid* et comme *Phèdre*, n'auraient jamais dû cesser de faire partie du répertoire¹³² ». Ce rapprochement entre Corneille, Racine et Hugo est justement ce que refusent les néoclassiques en 1843, mais aussi les auteurs de manuels de la

¹³⁰ Emmanuel ARÈNE, article cité.

¹³¹ *L'Éclair*, 27 février 1902.

¹³² *Le Français*, 28 février 1902.

deuxième moitié du XIX^e siècle¹³³. Dans la suite de l'article, l'ironie de l'histoire est à son comble : alors que Hugo passait en 1830-1840 pour le destructeur du théâtre français, il est pris ici comme garde-fou aux tentatives avant-gardistes du début du XX^e siècle. Le journaliste souhaite que la Comédie-Française joue les « chefs d'œuvre oubliés¹³⁴ » pour empêcher les dérives des jeunes auteurs.

Le deuxième changement par rapport aux critiques positives de 1843 réside dans la manière de vanter l'œuvre de Hugo : Gautier ou Granier de Cassagnac sont unanimes et ne donnent pas de crédit aux propos des détracteurs ; au contraire, en 1902, beaucoup de journalistes pourtant favorables partent des défauts que nous avons énumérés plus haut pour ensuite arriver aux qualités. Paradoxalement, ce serait même la capacité de ces qualités à éclipser les défauts qui ferait de cette pièce un chef d'œuvre. Charles Martel, dans *L'Aurore* du 27 février, qualifie ainsi *Les Burgraves* de « mélodrame sublime¹³⁵ », l'oxymore hissant le mélodrame à la hauteur d'un théâtre littéraire ; de même, un journaliste de *L'Éclair* repousse les reproches qui assimilent Hugo et Bouchardy en s'exclamant : « Appelez cela, si vous voulez, du romantisme, du procédé, du mélodrame ! Mais je répète qu'un frison d'épouvante et d'immense pitié vous prend à la nuque : la grandeur tragique s'est imposée¹³⁶ ! » En mettant sur le même plan « romantisme », « procédé » et « mélodrame » qu'il oppose à « la grandeur tragique », le journaliste juge finalement l'œuvre de Hugo d'après des critères classiques, en faisant de la *catharsis* la qualité première de la pièce. Ces deux exemples montrent que la spécificité du théâtre de Hugo n'est toujours pas prise en compte ni comprise par les critiques, même par ceux qui défendent la pièce : la subversion du genre mélodramatique et sa cohabitation avec d'autres influences

¹³³ Cette idée est à nuancer puisque comme l'a montré l'ouvrage *Corneille des romantiques*, certains auteurs prennent Corneille comme modèle et en font un précurseur des romantiques. Voir notamment Martine JEY, « Corneille dans l'institution universitaire au XIX^e siècle : classique ou romantique ? », *Corneille des Romantiques*, sous la direction de Myriam DUFOUR-MAÎTRE et Florence NAUGRETTE, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 215-227.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Charles MARTEL, *L'Aurore*, 27 février 1902.

¹³⁶ *L'Éclair*, 27 février 1902.

dramatiques, pourtant au cœur de l'esthétique hugolienne, sont balayées d'un revers de main, telle une poussière qui gênerait légèrement la beauté d'ensemble de l'œuvre. Pour les critiques, ce qui compte le plus tient du sublime et de la grandeur : Albert Le Roy admire ce « théâtre surhumain¹³⁷ » où la restitution historique est d'une majesté sans égale, Henri Second loue « la sensation de l'inaccessible et de l'infini¹³⁸ », Berggruen s'incline devant cette « forme étourdissante¹³⁹ » et un journaliste s'émerveille devant les personnages qui constituent de véritables « entités représentatives, des signes, de magnifiques échos sonores¹⁴⁰ ».

En définitive, par ces références au processus d'agrandissement et au pouvoir de symbolisation à l'œuvre dans la pièce, c'est l'aspect épique que les critiques admirent dans *Les Burgraves*. En ce sens, les critiques positives de 1902 ne divergent pas de celles de 1843 : lorsque Gautier, Granier de Cassagnac ou Édouard Thierry louent l'œuvre, ils parlent du sublime des vers, du caractère extraordinaire et quasi merveilleux des personnages et de la grandeur de l'intrigue. Soixante ans plus tard, l'interprétation épique de l'œuvre est toujours présente, et même renforcée car le public connaît maintenant Hugo à partir des grandes œuvres épiques de l'exil, ses romans mais surtout ses recueils, parmi lesquels *La Légende des Siècles* occupe la première place au début du XX^e siècle. Si *Les Burgraves* doivent être admirés, c'est en tant qu'ils représenteraient le moment où s'annoncerait et s'exprimerait le génie épique de Hugo. Catulle Mendès, dans un article du *Journal* du 27 février, qualifie alors l'œuvre de « Drame-Épopée¹⁴¹ » et, tributaire de tout le discours qui découle du mythe de la chute des *Burgraves*, il la considère comme une pièce singulière. Il reprend également l'idée selon laquelle ce drame constituerait l'antichambre à *La Légende des siècles* – le recueil est souvent cité dans le dossier de presse de 1902 – et il le rapproche des créations de Wagner, comme *Siegfried* : « Deux drames, tous deux lyriques, tous deux épiques,

¹³⁷ Albert LE ROY, *Le Signal*, 9 mars 1902.

¹³⁸ Henri SECOND, *L'Événement*, 27 février 1902.

¹³⁹ O. BERGGRUEN, non daté et journal d'origine non indiqué dans le dossier de presse.

¹⁴⁰ *La Semaine dramatique*, non daté dans le dossier de presse.

¹⁴¹ Catulle MENDES, *Le Journal*, 27 février 1902.

tous deux symboliquement humains dans le plus qu'humains¹⁴². » La comparaison avec les œuvres de Wagner revient à plusieurs reprises dans les articles et pour certains, ce sont même les travaux du compositeur qui permettent aux *Burgraves* d'être maintenant recevables par le public, habitué désormais aux figures surhumaines et aux intrigues épiques¹⁴³.

Le caractère épique, qui en 1843 était inconcevable pour la plupart des critiques, semble désormais concentrer l'intérêt de la pièce : le public serait habitué à *La Légende des Siècles* et aux vers épiques de Hugo, ce qui permettrait une meilleure réception des *Burgraves* en 1902 : « Notre opinion à nous est faite sur le dramaturge et nous voyons le lyrique et l'épique à travers *La Légende des siècles* et *Les Contemplations*, qui sont postérieures à 1843¹⁴⁴ », conclut un journaliste du *Temps*. Cette interprétation est à double tranchant : d'un côté les critiques voient en elle un chef d'œuvre ; de l'autre, ils évacuent totalement ses qualités dramatiques pour n'en retenir que la beauté des vers. Le registre épique devient le synonyme d'injouable : relégué uniquement du côté de la poésie, l'épique est considéré comme totalement incompatible avec l'aspect dramatique. En ce sens, la réception des *Burgraves* en 1902 tombe dans un écueil traditionnel : Hugo ne serait pas homme de théâtre, mais poète avant tout.

Célébrer le poète

Dans le dossier de presse, la voix des journalistes qui le considèrent comme un dramaturge détone. Ils en ont conscience puisque leur argumentation constitue souvent une défense, et non une démonstration positive : « Je ne suis pas même de l'avis de ceux qui disent que *Les Burgraves* sont plutôt un poème qu'un drame. Certes, il y a poème, si l'on ne considère que la forme, mais il y a aussi drame, et drame bien vivant, aux situations accusées, poignantes, et celui-là, par plus d'un point, garde un air de famille avec son aîné *Hernani*¹⁴⁵. » Dans cette phrase de Félix

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Voir notre analyse du lien entre *Les Burgraves* et Wagner, chapitre II de notre 3^e partie, p. 591.

¹⁴⁴ *Le Temps*, 3 mars 1902.

¹⁴⁵ Félix DUQUESNEL, *Le Gaulois*, 27 février 1902.

Duquesnel, un des arguments pour louer l'écriture théâtrale de Hugo consiste à rapprocher *Les Burgraves*, considérés comme l'échec du drame hugolien, d'*Hernani*, qui au contraire marquerait son heure de gloire. Les défenseurs de Hugo dramaturge cherchent aussi à contrer l'opposition traditionnelle entre le poète et l'homme de théâtre, en expliquant combien les qualités poétiques nourrissent les qualités théâtrales, et inversement : « Chez Victor Hugo, le dramaturge va de pair avec le poète. Son œuvre scénique est presque égale à son œuvre lyrique. Théâtrale autant que tragique, la mise en scène, dans ses pièces, n'a pas moins de valeur que l'action même. Eh bien, toutes ces qualités d'homme de théâtre, il les transporte dans la poésie pure¹⁴⁶. » Avec cette analyse, Guy Dorval, doyen de l'Académie Française interviewé par *Le Gaulois* à l'occasion de la reprise, va plus loin que Félix Duquesnel puisqu'il n'accorde pas même de crédit à ceux qui ne voient dans la forme des *Burgraves* qu'un poème. Cette position a peu d'écho en 1902, étant en porte-à-faux avec toute la tradition scolaire et universitaire qui tire le théâtre de Hugo vers la poésie quand elle ne le méprise pas totalement. La stratégie argumentative est moins précise et développée que celle de Guy Dorval, et les défenseurs du théâtre hugolien se contentent parfois simplement de qualifier de théâtral ce qui pour les autres est au contraire l'antithèse du genre dramatique.

L'adjectif « théâtral » est parfois trompeur car utilisé dans un sens péjoratif, synonyme d'artificiel, faux, outré : « Et cela est très théâtral, par l'abondance même et l'excès d'un lyrisme qui ne trouve point d'ordinaire son emploi au théâtre¹⁴⁷. » Les reproches d'« abondance » et d'« excès » reviennent plusieurs fois dans les discours des critiques pour montrer le caractère essentiellement poétique de la pièce : ces notions correspondent pour eux au registre épique, qu'ils qualifient d'injouable et d'anti-dramatique. Cette position est déjà présente en 1843, mais en 1902, elle a une conséquence nettement différente : à la création, les critiques condamnent sans appel le caractère épique de l'œuvre, et *in fine* la pièce dans son ensemble ; à la reprise, ils

¹⁴⁶ Guy DORVAL, « Victor Hugo et le doyen de l'Académie Française », *Le Gaulois*, 27 février 1902.

¹⁴⁷ Article simplement intitulé « La semaine dramatique » dans le dossier de presse.

retiennent ce trait comme le plus réussi de l'œuvre, et comme suffisant pour faire de la pièce un chef d'œuvre, puisqu'il rappelle le succès des œuvres poétiques de l'exil. Ainsi, même ceux qui n'apprécient pas l'œuvre comme morceau théâtral l'admirent en tant que « récit poétique¹⁴⁸ », « poème¹⁴⁹ », « épopée magnifique¹⁵⁰ », « page de la *Légende des siècles*¹⁵¹ », autant de termes qui nient l'aspect dramatique et tirent la pièce vers un autre genre.

À ceux qui se demandent alors pourquoi avoir choisi cette pièce pour célébrer le centenaire du grand poète national, la plupart des journalistes répondent : parce qu'il s'agit de la pièce où l'on trouverait les plus beaux vers de Hugo. Pour ces critiques, la beauté poétique rattraperait les défauts de la pièce : malgré l'extravagance de certaines situations, « on se laisse emporter par le torrent impétueux du vers¹⁵² » selon *Le Journal du dimanche*. Paradoxalement, même si la pièce est mauvaise, ce serait dans *Les Burgraves* que nicherait l'essence de la poésie hugolienne : les journalistes usent de superlatifs pour décrire la « poésie la plus belle et la plus grandiose¹⁵³ ». Ainsi, la reprise de 1902 permettrait surtout de chanter la gloire du « plus grand poète du siècle¹⁵⁴ » : *Hernani* et *Ruy Blas* sont plus dramatiques pour beaucoup de critiques, et c'est justement à cause de cette différence que *Les Burgraves* seraient plus à même de fêter l'auteur que les deux autres œuvres, pourtant plus célèbres. Comme le montre Jordi Brahamcha-Marin, dans le discours culturel de la III^e République, Hugo est avant tout poète¹⁵⁵. Par la survivance de la hiérarchie

¹⁴⁸ *L'Autorité*, 4 avril 1902.

¹⁴⁹ Voir par exemple *La Voix nationale*, 27 février 1902 ; *L'Intransigeant*, 28 février 1902 ; *La Mode de style*, 1^{er} mars 1902.

¹⁵⁰ *Le Petit Parisien*, 27 février 1902.

¹⁵¹ *La Mode de style*, 1^{er} mars 1902.

¹⁵² *Le Journal du dimanche*, 9 mars 1843.

¹⁵³ *Le Petit parisien*, 27 février 1902.

¹⁵⁴ *Le National*, 28 février 1902.

¹⁵⁵ Dans les manuels, on lit le poète et non pas le romancier ni le dramaturge. Jordi BRAHAMCHA-MARIN montre que les intellectuels de l'époque se concentrent eux aussi sur la poésie de Hugo. Son théâtre n'a pas de place dans leurs analyses (sauf *Hernani* et les clichés hugophobes sur le drame) (voir *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, thèse de doctorat, Le Mans Université, soutenue le 30 novembre 2018 sous la direction de Franck LAURENT, p. 519 et suivantes).

des genres à cette époque, il y aurait donc une logique à choisir sa pièce la plus « poétique » pour célébrer son centenaire à la Comédie-Française.

Une fête politique

Avant d'être les occasions d'une fête théâtrale, les représentations des *Burgraves* à la Comédie-Française constituent une cérémonie en hommage à Victor Hugo. Le déroulement des représentations du centenaire en témoigne : sur le relevé de mise en scène, le texte est suivi d'indications scéniques pour ce qu'on a appelé « le couronnement » de Hugo¹⁵⁶. Ce genre de cérémonies n'est pas nouveau à la Comédie-Française, où les hommages et anniversaires sont l'occasion de réaffirmer les liens d'un dramaturge avec le public et, comme l'a montré Antoine Lilti, de célébrer le sacre de l'écrivain¹⁵⁷. Ces festivités culturelles et pédagogiques, au-delà de leur intérêt commercial, ont d'autant plus une fonction idéologique qu'elles se développent à une époque de fixation du canon et de l'invention des classiques. Elles participent aussi de la muséification de la Comédie-Française qui, pendant un temps, a pris le pas sur le côté festif¹⁵⁸. Pour l'hommage à Hugo, le buste de l'auteur, en dessous duquel est inscrit son année de naissance, est monté sur scène. Un drapeau français est posé de biais contre le socle, ainsi qu'une lance, un tambour, une cuirasse, un casque d'empereur, une palme d'or et une lyre. Au lever de rideau, les trompettes et les roulements de tambour retentissent ; M^{me} Segond-Weber, dans une robe de voile noir garnie de jais, vient se placer à droite, et M^{lle} Bartet à gauche dans son costume

¹⁵⁶ Voir le relevé de mise en scène des *Burgraves* pour les représentations de 1902, document élaboré sur un ouvrage édité par J. Hetzel, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, cote RMS.BUR.1902(1).

¹⁵⁷ Par exemple, tous les 15 janvier, la troupe rend hommage à Molière. Un autre dramaturge à recevoir un tel honneur est Voltaire pour qui, en 1778 après une représentation d'*Irène*, on improvise une cérémonie au cours de laquelle on couronne son buste et on lit certains de ses vers. Voir Antoine LILTI, *Figures publiques : l'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

¹⁵⁸ Nous remercions Virginie YVERNAULT pour son intervention au séminaire de master de Florence NAUGRETTE le 5 mars 2021 (Sorbonne Université). Sa présentation sur les usages des acteurs à la Comédie-Française (XVIII^e-XIX^e siècles) nous a permis d'éclairer certains points.

virginal de jeune première. Les deux actrices déclament « Ce siècle avait deux ans » avant d'élever une palme verte vers le buste de Hugo, tandis que le son des trompettes éclate à nouveau puis laisse place à « La Marseillaise ». L'auteur est glorifié par toute cette mise en scène où les accessoires le rendent triomphant, tant en politique qu'en littérature. Il est le grand homme de la nation, ce que viennent symboliser le drapeau tricolore et le chant final. Face à cette seconde panthéonisation, les critiques sont partagés : certains admirent l'atmosphère de communion de la soirée et l'hommage rendu à Hugo conquérant¹⁵⁹ ; d'autres trouvent que l'institution en fait trop et que les vers de Hugo auraient suffi¹⁶⁰ ; enfin, beaucoup adoptent un ton railleur et dénoncent cette mascarade politique qui empêcherait la pièce d'être reçue de manière honnête et impartiale.

Ceux qui regrettent l'hypocrisie du consensus politique se consolent en félicitant la France de reconnaître enfin aux *Burgraves* une qualité littéraire indéniable, et à Hugo une place de premier plan dans le patrimoine français : *Le Petit journal* souligne que la postérité a ainsi fait de la pièce « un monument indestructible¹⁶¹ » ; Catulle Mendès (proche de Hugo¹⁶²) termine son article par une adresse enthousiaste au dramaturge : « Vous avez pu avoir et entendre combien votre France vous admire et vous aime¹⁶³ » ; et pour Emmanuel Arène, le climat de consensus politique autour de Hugo en 1902 explique la différence de réception avec 1843, « à une époque où le nom de Victor Hugo n'était pas, comme il l'est aujourd'hui, placé haut dans l'admiration des hommes, fort au-dessus de toutes les disputes et de toutes les critiques¹⁶⁴ ». Pour les seconds, cette « messe du romantisme¹⁶⁵ » est disproportionnée et injustifiée. Dans *Le Messager de Paris*, Jules Guillemot refuse à Hugo une place dans le patrimoine français : « Nous en avons de plus français

¹⁵⁹ Voir par exemple « La 35^e soirée des *Burgraves* », *Le Gaulois*, 27 février 1902 ; *La Voix nationale*, 27 février 1902.

¹⁶⁰ Voir par exemple *Le Petit journal*, 27 février 1902 ; *L'Intransigeant*, 28 février 1902 ; *Le Figaro*, 27 février 1902.

¹⁶¹ *Le Petit journal*, 27 février 1902.

¹⁶² Catulle Mendès a épousé Judith Gautier, fille de Théophile.

¹⁶³ Catulle MENDÈS, *Le Journal*, 27 février 1902.

¹⁶⁴ Emmanuel ARÈNE, « Le centenaire de Victor Hugo », journal d'origine non indiqué dans le dossier de presse.

¹⁶⁵ *La Liberté*, 28 février 1902.

[des auteurs], et de plus naturellement appelés à représenter l'esprit national ; tels Molière, Racine, La Fontaine, Musset, ces purs produits de notre terroir¹⁶⁶. » Son mépris pour Hugo s'appuie sur l'opposition canonique entre les classiques et les romantiques – dont seul Musset est extirpé pour représenter l'esprit français aussi bien que la triade classique¹⁶⁷. Hugo est explicitement accusé par Guillemot de n'être pas assez français, entendons par là patriote : il ne respecterait pas les valeurs chères à la France¹⁶⁸. Même si le centenaire semble émerger d'un consensus politique et culturel autour de Hugo, il n'en reste pas moins l'occasion, pour les détracteurs de Hugo et du romantisme, de faire entendre leurs voix. La célébration unanime du poète n'est donc peut-être qu'une illusion, tout comme le chœur du public qui paraît unanimement encenser *Les Burgraves*.

Pour beaucoup de journalistes, les mécanismes d'institutionnalisation et de patrimonialisation de l'auteur viendraient brouiller la réception de la pièce en 1902. *La Quinzaine littéraire* met en garde contre ce manque de distance critique : « Le centenaire d'un grand homme crée une atmosphère qui vivifie l'admiration, mais tue l'esprit critique. Les théâtres deviennent, ces jours-là, des temples, et les spectateurs des dévots¹⁶⁹. » Pour certains, même si l'œuvre est restée marquée du sceau de l'échec dans l'histoire littéraire, monter *Les Burgraves* pour le centenaire ne représente pas un risque réel : « Qui, à un centenaire, oserait ne pas applaudir ? » Pour ce journaliste, la réussite des *Burgraves* en 1902 ne serait qu'un succès de circonstance. La réception de 1902 serait conditionnée par la mort de Hugo : on encenserait l'œuvre pour respecter la mémoire de l'homme. C'est ce que remarque avec ironie *L'Écho de la Méditerranée* : « En France, pour être grand, il ne suffit pas

¹⁶⁶ Jules GUILLEMOT, *Le Messager de Paris*, non daté dans le dossier de presse.

¹⁶⁷ Voir notre chapitre sur les manuels scolaires où on parle de Musset, chapitre II de notre 2^e partie, p. 352. Et voir l'article de Sylvain LEDDA, « Molière et "l'esprit français" », *Molière des Romantiques*, sous la direction de Olivier BARA, Georges FORESTIER, Florence NAUGRETTE, Agathe SANJUAN, Paris, Hermann, 2018, p. 327-339.

¹⁶⁸ Cette idée n'est pas nouvelle, mais en vogue depuis le début du XIX^e siècle, moment où se constitue l'idée de patrimoine français comme l'explique Stéphane ZÉKIAN dans *L'Invention des classiques, Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, CNRS Éditions, 2012.

¹⁶⁹ *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} avril 1902.

d'avoir du génie : il faut d'abord être mort¹⁷⁰. » Par cette institutionnalisation, le statut et la place de Hugo dans la littérature changent au début du XX^e siècle : même s'il reste « le chef de file du romantisme », il n'est plus le persécuteur du bon goût et des bonnes mœurs, mais le nouveau classique, c'est-à-dire qu'il aurait accédé au panthéon des grands auteurs et au patrimoine français¹⁷¹. Son institutionnalisation est centrale pour comprendre les mécanismes de constitution du canon littéraire français : pour être classique, il faudrait être avant tout applaudi dans un cadre officiel. Le politique se mêle à la littérature pour dresser la liste des auteurs qui doivent être sanctifiés ou non par la tradition et la postérité.

La première des *Burgraves* a lieu devant une salle officielle, composée essentiellement de personnalités politiques, ce qui a le don d'irriter une bonne partie des journalistes. Selon eux, cette ambiance de « gala¹⁷² » rend solennelle et ennuyeuse la représentation. Dans *Le Monde moderne*, le journaliste et auteur dramatique Maurice Lefèvre décrit les bâillements et assoupissements du public officiel, trop honteux à l'idée de se laisser aller à l'émotion des pleurs et de l'enthousiasme¹⁷³. Les journalistes opposent cette atmosphère à celle de la générale, qu'ils ont trouvée chaleureuse et enjouée et où une grande partie de la presse était conviée quelques jours auparavant¹⁷⁴. La presse catégorise ainsi les différents publics selon les soirs de représentation : à la froideur et à la retenue des hommes politiques, les journalistes opposent la ferveur qui se serait exprimée lors de séances spéciales réservées aux classes plus populaires¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Renée GRANGER, *L'Écho de la Méditerranée*, 9 mars 1902.

¹⁷¹ Certains articles notent cette transformation de la figure de Hugo avec ironie et raillerie : pour *Le Charivari*, « les romantiques d'hier sont devenus les classiques d'aujourd'hui » (26 février 1902).

¹⁷² Voir par exemple *Le Figaro*, 27 février 1902 ; *La Liberté*, 3 mars 1902.

¹⁷³ « Le centenaire de Victor Hugo, *Les Burgraves* », *Monde moderne*, mars 1902.

¹⁷⁴ Voir par exemple *La Liberté*, 3 mars 1902 ; « La 35^e soirée des *Burgraves* », *Le Gaulois*, 27 février 1902 ; *Le Théâtre*, numéro spécial sur *Les Burgraves*, mars II, 1902, n° 78

¹⁷⁵ Le 16 juin 1902, *Le Gaulois* décrit ainsi « le succès populaire, si franc, si plein d'un sincère enthousiasme » de la représentation gratuite de la veille.

Dans ce climat de défiance, des articles se transforment en satires du gouvernement et *Les Burgraves* s'enrichissent ainsi de lectures politiques inédites. Quelques critiques trouvent dans la pièce un écho avec la situation politique contemporaine. Par exemple, Léon Daudet consacre un article aux *Burgraves* qu'il intitule « Paroles d'un fantôme » : il commence en dénonçant la parade officielle de la première, où beaucoup d'hommes politiques auraient applaudi Hugo sans l'avoir lu, ne connaissant de lui que sa légende. D'après lui, les spectateurs devraient pourtant être mal à l'aise face aux paroles de Barberousse, dans lesquelles ils auraient dû entendre des critiques sur leur propre manière de diriger l'État : « Il faut avouer que, pour ces messieurs du Panama et des divers scandales parlementaires, l'allusion transpirait¹⁷⁶. » Victor Hugo représenterait ainsi la conscience française venue rappeler à la classe politique ses devoirs : « Cette Allemagne du Moyen Âge signifiait la France d'aujourd'hui, que ce burg monstrueux et sombre, ennemi de la patrie, n'était autre que le repaire crénelé de la double internationale, celle des riches ayant asservi et couvert de chaînes celle des pauvres¹⁷⁷. » De même Jean Drault, antidreyfusard journaliste à *La Libre parole* : d'après lui, *Les Burgraves* mettraient en garde contre la décadence de la nation française, contre « la situation lamentable où en est arrivé un grand pays par la faute d'une bande de forbans¹⁷⁸ ». Même si Léon Daudet semble approuver quelques idées politiques des *Burgraves*, sa haine est viscérale à l'encontre de Hugo, de ses amis et de tous les auteurs romantiques dont il peint un portrait au vitriol dans *Fantômes et vivants : souvenirs des milieux littéraires, politiques artistiques et médicaux de 1880 à 1905*. Son propos est clairement politique : royaliste, antidreyfusard et admirateur de Maurras, il reproche à Hugo et ses proches (il met sur le même plan Théodore de Banville, Édouard Lockroy, Victor Henri de Rochefort, Jules Simon, Victor Schœlcher, Auguste Vacquerie et Paul Meurice) d'avoir fait régner sur la France un républicanisme malsain. D'après Léon Daudet, ce « règne des salonnards » aurait aveuglé la France par

¹⁷⁶ Léon DAUDET, « Paroles d'un fantôme », *Le Gaulois*, 28 février 1902.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Jean DRAULT, *La libre Parole*, 27 février 1902.

des « chimères démocratiques¹⁷⁹ ». Cette hugophobie est à comprendre dans le contexte plus général de l'antiromantisme d'extrême-droite qui ouvre le XX^e siècle et se fonde, comme le montre Bernard Degout, sur l'adéquation établie à la toute fin du XIX^e siècle par les ultras, puis reprise par l'Action Française, entre romantisme, révolution et libéralisme¹⁸⁰. À cela s'ajoute une germanophobie latente, attisée par le contexte géopolitique du début du XX^e siècle.

Chaque journaliste y va donc de sa propre opinion politique, quitte à frôler la surinterprétation et à ôter l'œuvre de son contexte. En 1842, *Les Burgraves* sont écrits alors que Hugo commence ses réflexions sur la constitution de l'Europe ; mais ce lien entre la pièce et les États-Unis d'Europe rêvé par Hugo est rarement établi par les critiques de l'époque, ou quand ils le font, c'est principalement pour le critiquer en accusant le manque de patriotisme de l'auteur (voir par exemple Albert Le Roy dans *Le Signal* du 9 mars 1902 : il s'oppose à ceux qui disent que Hugo, à cause de sa défense de l'Allemagne exposée dans la préface, ne serait pas patriote). Au contraire, au cours du XX^e siècle, et surtout après la seconde guerre mondiale, Hugo est souvent citée dans les réflexions sur l'Union Européenne. Au début du XXI^e siècle, à l'heure du Brexit, le poète est à nouveau convoqué par les défenseurs de l'institution européenne. Si cette instrumentalisation affaiblit le sens de la pièce, elle est aussi une composante essentielle de la réception : comme l'explique Jauss, l'œuvre prend de nouvelles situations avec le temps. Cela est d'autant plus vrai pour les textes de Hugo qu'il a participé parfois de lui-même à la réactivation de leur sens : en 1870, dans la réédition des *Châtiments* où il ajoute notamment « Au moment de rentrer en France – 31 août 1870¹⁸¹ », l'opresseur est moins

¹⁷⁹ Léon DAUDET, *Fantômes et vivants, Souvenirs des milieux littéraire, politiques artistiques et médicaux de 1880 à 1905*, Nouvelle Librairie Nationale, 1914, p. IX. Voir aussi le chapitre premier.

¹⁸⁰ Bernard DEGOUT, « Récurrences de l'antiromantisme royaliste : de Charles Maurras à la Société des Bonnes-Lettres », *Politiques antiromantiques*, études réunies par Claude MILLET, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 87-104. Voir aussi les analyses de Jordi BRAHAMCHA-MARIN dans sa thèse déjà citée, notamment la sous-partie « L'hugophobie maurrassienne et la querelle des anthologies », p. 118 et suivantes.

¹⁸¹ Voir par exemple ces vers : « Puisqu'en ce jour le sang ruisselle, les toits brûlent, / Jour sacré ! / Puisque c'est le moment où les lâches reculent, /

Napoléon III que la Prusse. De plus, la relecture politique des œuvres de Hugo est facilitée et encouragée par leur caractère patrimonial : elles constituent un fond commun dans lequel vient puiser la société pour se comprendre et se critiquer. Par exemple, pour beaucoup de critiques, la mise en scène de *Ruy Blas* par Jean Vilar en 1954 constitue un plaidoyer anticolonialiste contre la guerre d'Indochine alors qu'en 1838, la tirade du héros passait pour une diatribe contre les ministres de Louis Philippe¹⁸². Enfin, les œuvres de Hugo, par le caractère clivant de leur auteur mais aussi du romantisme, se voient assigner des sens différents selon le contexte politique. C'est ce qui rend particulièrement difficile l'étude de la réception des romantiques : il y a un antiromantisme de droite mais aussi de gauche. Si les romantiques sont attaqués par les royalistes, ils le sont aussi, mais pour des motifs différents, par les marxistes qui voient en eux l'incarnation de l'individualisme bourgeois¹⁸³.

1902 : UNE DATE CLÉ DANS LA PATRIMONIALISATION DE HUGO ?

Les articles qui tentent une lecture politique de l'œuvre sont loin d'être majoritaires et la tendance générale est de souligner le succès des représentations et le « césarisme français,

J'accourrai. / Et mon ambition, quand vient sur la frontière / L'étranger, / La voici : part aucune au pouvoir, part entière au danger. / Puisque ces ennemis, hier encor nos hôtes, / Sont chez nous, / J'irai, je me mettrai, France, devant tes fautes, / À genoux ! » (« Au moment de rentrer en France – 31 août 1870 », *Les Châtiments*, 1870, *Victor Hugo, Œuvres Complètes, Poésie II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 233-234).

¹⁸² Sur ce point, voir la thèse de Florence NAUGRETTE déjà citée, p. 77. Sur cette question de la réactivation du sens des chefs d'œuvre, on peut aussi penser à la mise en scène de *Tartuffe* par Mnouchkine en 1995 : elle actualise la pièce et en fait une critique du fanatisme religieux et notamment de la montée de l'islamisme en Algérie.

¹⁸³ Sur ce point, voir notamment Vincent VIVÈS, « "Une fois passée la fièvre romantique", Georges Bataille », *Politiques antiromantiques*, éd. cit., p. 187-200 ; Philippe FORGET, « Enchaînements dialectiques de l'histoire : marxisme et antiromantisme au temps de la guerre froide », *Politiques antiromantiques*, éd. cit., p. 155-172.

démocratique et providentiel¹⁸⁴ » dont ferait preuve Hugo dans son dernier drame. L'heure n'est pas au débat mais à la célébration. Si la reprise de 1902 ressemble plus à un hommage rendu au poète qu'à une fête théâtrale, c'est que les représentations s'inscrivent dans un ensemble de cérémonies organisées par l'État, par la ville de Paris mais aussi par la ville natale de l'auteur, Besançon¹⁸⁵. Pour préparer ces importantes festivités, la décision de déboursier 300 000 francs est adoptée par le Conseil Municipal de Paris en 1901 ; au début de l'année 1902, c'est au tour du gouvernement de voter un crédit de 80 000 francs. Une délégation d'officiels est invitée au Panthéon le 26 février au matin, avant d'aller inaugurer la maison Victor Hugo place des Vosges et d'assister aux représentations le soir à la Comédie-Française¹⁸⁶. Ces rendez-vous politiques et culturels sont complétés par des fêtes populaires au début du mois de mars, ainsi que par une importante mobilisation des écoles : les instituteurs sont tous invités à donner une conférence sur Hugo et un concours de composition portant sur la vie et l'œuvre de l'auteur est lancé. Les gagnants se voient remettre une médaille à l'effigie du poète. À ces récompenses fabriquées pour l'occasion s'ajoute une multitude d'objets en hommage à Hugo, recensés par le livre publié en 1902, *Victor Hugo par le bibelot*.

Lors de ces manifestations, le gouvernement et la ville de Paris mettent en avant le combat politique de l'auteur et sa défense de la République. Le Conseil des ministres débute ainsi son projet de loi voté en janvier 1902 : « La France voudra honorer avec éclat la mémoire du poète qui enrichit la langue nationale d'une incomparable splendeur, du citoyen en qui la démocratie salue avec orgueil l'un de ses fils les plus illustres, l'un des défenseurs les plus passionnés de la liberté et du droit, de

¹⁸⁴ Article intitulé simplement « La semaine dramatique » dans le dossier de presse.

¹⁸⁵ Sur l'organisation du centenaire à Besançon, voir l'article de François MARCOT, « Un siècle de reconstruction de la mémoire : la commémoration de Victor Hugo à Besançon (1902-2002) », *Hugo politique, actes du colloque international de Besançon*, 11-13 décembre 2002, Presses universitaires de Franche-Comté, Annales Litterae, 2004, p. 241-258.

¹⁸⁶ Pour un détail de toutes les festivités organisées entre le 26 février et le 2 mars 1902, voir l'article rédigé par le Service de la Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, disponible à l'adresse <http://www.assemblee-nationale.fr/evenements/victor-hugo-3.asp> (consulté le 17 juin 2021).

l'homme de génie qui remplit le XIX^e siècle de sa gloire¹⁸⁷. » Dans ce texte, Hugo est bien considéré comme le grand poète national, et également comme un classique du canon littéraire français : son engagement politique, mais aussi son « génie » et son enrichissement de « la langue nationale » le hissent au même niveau que Molière, Racine ou Corneille. La canonisation de Hugo passe donc par la glorification de son travail littéraire, mais en tant qu'il sert la nation française. Cette place centrale donnée à Hugo n'est pas évidente à comprendre, les manuels du début du XX^e siècle continuant à dénigrer le romantisme : en fait, ils méprisent surtout le drame romantique et le bouleversement qu'il inflige aux scènes françaises mais ils admirent le poète défenseur de la République¹⁸⁸. C'est ce que confirment les célébrations du centenaire, qui s'attachent surtout à la figure de Hugo en exil, et non pas au jeune dramaturge de la première moitié du XIX^e siècle. En témoigne le monument que Paul Meurice et Auguste Vacquerie veulent faire ériger depuis plusieurs années déjà et que présente ainsi la *Relation officielle des fêtes organisées par la Ville de Paris du 25 février au 2 mars 1902* :

MM. Paul Meurice et Vacquerie, dont la pieuse amitié assumait l'initiative de l'hommage national rendu à Victor Hugo, entendirent que l'œuvre se rapportât à la période de son existence qu'il passa en exil, sacrifiant ses plus chers intérêts à la liberté dont il enseignait aux autres les devoirs, écrivant ces belles œuvres : *Les Châtiments, La Légende des Siècles, Les Travailleurs de la Mer, L'Homme qui rit, Quatre-Vingt-Treize*. Ils voulurent que le personnage du monument fût Victor Hugo vers 1855 [...] ¹⁸⁹.

Cette mise en avant des œuvres de l'exil justifie le choix de monter *Les Burgraves* pour le centenaire : les vers majestueux de Job et de Barberousse rendraient hommage au grand poète épique. Pour créer le consensus politique, quoi de mieux qu'une œuvre qui n'a pas pour cadre la France, qui ne représente pas un

¹⁸⁷ Conseil des Ministres, projet de loi du 31 janvier 1902. On peut lire ce texte sur le site de l'Assemblée Nationale à l'adresse indiquée précédemment.

¹⁸⁸ Sur ce point, voir la thèse de Jordi BRAHAMCHA-MARIN déjà citée.

¹⁸⁹ *Centenaire de Victor Hugo – Relation officielle des fêtes organisées par la Ville de Paris du 25 février au 2 mars 1902*, texte que l'on peut lire sur le site de l'Assemblée Nationale, à l'adresse indiquée précédemment.

roi français asservi à ses ministres, qui ne met pas en scène courtisanes et meurtrières ? La pièce, comprise comme une œuvre de transition entre les deux périodes littéraires de Hugo, la seconde valant mieux que l'autre, est choisie à cause de sa poésie épique qui ouvrirait vers les « belles œuvres » dont parlent Meurice et Vacquerie. La reprise des *Burgraves* en 1902 n'infléchit donc pas le mythe de leur chute : d'une part, le choix de la pièce pour le centenaire semble découler directement du discours hérité de la légende de 1843 ; d'autre part, les propos tenus sur la pièce en 1902 confirment et renforcent la lecture et l'interprétation de la pièce directement tributaires du mythe. Paradoxalement, la reprise de 1902 ne célèbre pas le théâtre de Hugo, mais bien au contraire ses œuvres épiques et poétiques. La date du centenaire est donc une date clé dans le renforcement du mythe de la chute des *Burgraves* : Meurice et Guitry redonnent une chance à la pièce mais en forçant la lecture épique.

Cette célébration serait, selon Chantal Martinet, la plus importante et la plus fastueuse du XX^e siècle : au contraire, en 1935, 1952 et 1985, on remarque une baisse de l'engagement officiel alors que la ferveur populaire paraît toujours d'actualité. La réception de la figure de Hugo se modifie au cours du siècle : la fin du XIX^e insiste sur le porte-parole politique ; au début du XX^e siècle, et notamment en 1902, la France commence à insister officiellement sur la figure du poète, et plus particulièrement sur celle du poète patriarche des lettres ; ensuite, au cours du XX^e siècle, on met moins l'accent sur Hugo-républicain que sur ce que Chantal Martinet appelle « Hugo-France¹⁹⁰ » : comme la République est devenue le gouvernement définitif, on n'a moins besoin d'un défenseur de la République que d'un grand homme de la nation.

Toutes ces célébrations autour de Victor Hugo rendent difficile l'étude de la réception de ses œuvres : les discours politiques et officiels privilégient la figure de l'auteur au détriment d'une lecture approfondie de ses pièces, recueils et romans. D'après Claude Millet, la réception de Hugo unit le Poète et le Père : l'auteur est pour la France une figure de grandeur littéraire et de conscience politique, mais il est aussi un père et un grand-père dont l'histoire familiale émeut. Elle met en garde

¹⁹⁰ Chantal MARTINET, article cité.

contre cette glorification de Hugo à tout prix : « Ce mythe a investi et pour une part occulté la lecture de ses œuvres¹⁹¹. » En 1902, voir en Mounet-Sully le père Hugo avec sa barbe blanche, c'est bien superposer la vie de l'écrivain au personnage de Job et faire ainsi abstraction de l'œuvre pour ne plus percevoir que l'homme.

Le climat de célébration du centenaire a donc conduit à trois écueils majeurs dans la mise en scène : la surimpression du mythe Hugo sur la fable des *Burgraves*, le faste des représentations et le vedettariat dans la distribution. C'est en cela qu'Anne Ubersfeld désapprouve cette mise en scène dans la catalogue de l'exposition *La Gloire de Victor Hugo* : selon elle, Paul Meurice et Lucien Guitry ont mis en œuvre tout ce qu'il ne faut pas faire avec le théâtre de Hugo, à savoir des numéros d'acteurs et des exhibitions de décors¹⁹². Cette mise en scène revient à l'affiche pendant plus de trois décennies, ce qui enferme *Les Burgraves* dans une interprétation épique et glorifiante pour une grande partie du XX^e siècle.

POSTÉRITÉ DE LA REPRISE DE 1902

Après les représentations de 1902, la pièce dans la mise en scène de Guitry et Meurice est reprise quelques fois en 1903, 1904, 1905, 1906 puis en 1910, 1911, 1913 avant d'être remise au programme pour deux grands événements, le centenaire du romantisme en 1927 et le cinquantième de la mort de Hugo en 1935. Pour les représentations entre 1903 et 1927, la distribution varie parfois mais dans la majeure partie des cas, elle est la même que pour le centenaire¹⁹³. Ces quelques représentations suscitent peu d'articles dans la presse, qui se contentent de répéter le même refrain qu'en 1902 – et *in fine* qu'en 1843 : avec *Les Burgraves*, Victor Hugo aurait réalisé une œuvre épique et non pas

¹⁹¹ Claude MILLET, « Actualité de Victor Hugo : réflexions sur le succès du bicentenaire de 2002 », article cité.

¹⁹² Anne UBERSFELD et Henri LOYRETTE, article cité.

¹⁹³ Pour une description détaillée des différentes distributions, nous renvoyons au tableau en annexe 1, p. 751.

dramatique, réalisant par-là son destin de grand poète national¹⁹⁴.

La pièce part aussi en tournée en Île de France et en province : nous avons peu d'indices sur ces représentations, hormis quelques articles de presse¹⁹⁵. Parmi ces représentations hors de Paris, quatre moments particuliers attirent l'attention des critiques : les soirées au théâtre d'Orange les 8, 9 et 10 août 1908, au théâtre de Champigny en juillet 1921, aux arènes de Saintes en 1927, et à Laon en juin 1933. Ces représentations ont toutes un point commun : elles se déroulent en extérieur et cet aspect nouveau apporté à la mise en scène est salué unanimement par les journalistes. En 1908, *Le petit Marseillais* parle même de « résurrection¹⁹⁶ » de l'œuvre grâce au cadre grandiose du théâtre d'Orange, qui correspondrait parfaitement à la grandeur épique des *Burgraves* et à ses « légendaires géants¹⁹⁷ ». Le

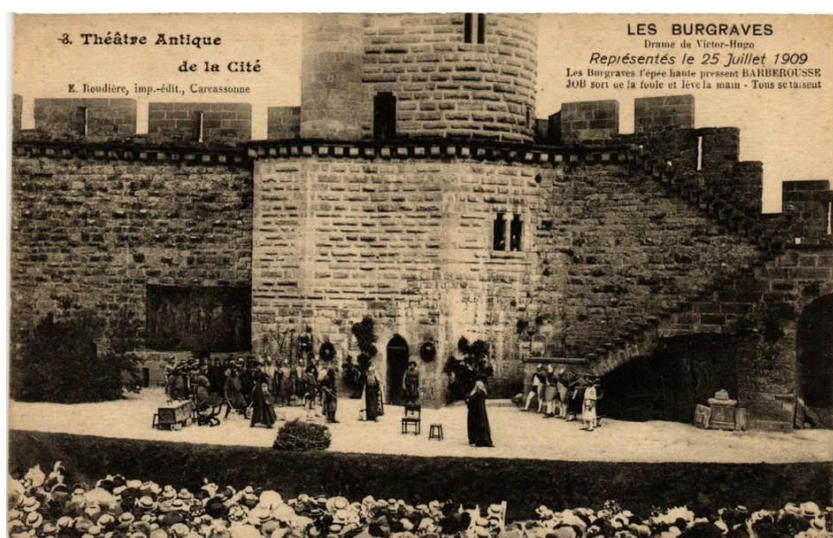
¹⁹⁴ Voir par exemple *Le Signal*, 16 mai 1905 : « la sublimité du poète cache la médiocrité de l'auteur dramatique » ; *La Semaine théâtrale*, 16 février 1902 : « il faut se mettre au point optique, celui de l'épopée, négliger l'intrigue puérile sur laquelle table la pièce » pour apprécier l'œuvre et « les plus beaux vers dont le pur métal ait jamais sonné sur la scène française ».

¹⁹⁵ On en trouve peu dans les archives de la Comédie-Française pour deux raisons : d'une part, la presse consacrée à l'art dramatique est moins développée dans certaines villes qu'à Paris ; d'autre part, la Comédie-Française n'archive pas les articles des tournées aussi bien que ceux du centenaire ou des grandes occasions.

¹⁹⁶ *Le Petit Marseillais*, non daté dans le dossier de presse. Cette idée se retrouve dans la plupart des articles dépouillés : voir par exemple les articles de NOZIÈRE et de Jean MIRAME (nous n'avons pu retrouver les journaux d'où sont tirés leurs articles, mais ces derniers sont disponibles dans la revue de presse, sur le site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France, dans le département Arts du spectacle, à la cote RF81530). C'est la même idée qui se retrouve chez les journalistes qui couvrent les représentations à Champigny, à Saintes ou à Laon. Pour la représentation à Champigny, voir par exemple Jean MANEGAT, *Comoedia*, 12 juillet 1921 : la représentation est qualifiée de parfaite justement grâce au lieu extérieur qui lui donne toute son ampleur. Pour Saintes, voir André LEVINSON, *Comoedia*, 18 août 1927 : « les personnages, plus grands que nature, se trouvaient à l'échelle d'un tel décor ». Pour Laon, voir l'article de René BRUYEZ, « *Les Burgraves* joués en plein air près du Chemin-des-Dames », *Comoedia*, 24 juin 1933 : le choix de jouer la pièce à l'extérieur est loué car il permettrait de rendre l'aspect « minéral » de l'œuvre. C'est aussi ce qui motive au départ Antoine Vitez à monter *Les Burgraves* près de cinquante ans plus tard.

¹⁹⁷ Michel MARCILLE (article non identifié, mais disponible sur le site Richelieu de la Bibliothèque Nationale de France, dans le département Arts du spectacle, à la cote RF81530).

25 juillet 1909, *Les Burgraves* font l'ouverture du Théâtre Antique de la Cité de Carcassonne : grâce à des cartes postales créées pour l'occasion, on imagine assez aisément que les vers de Hugo retentissaient davantage dans ces vieilles murailles que dans les décors surchargés de Marcel Jambon ; du moins, la philosophie de l'histoire devait trouver dans ces murs chargés d'histoire un espace dans lequel se déployer¹⁹⁸.



Les Burgraves à Carcassonne

Cet engouement pour les représentations en extérieur s'explique aussi parce que l'on considère le théâtre de Hugo comme proche de la tragédie grecque. Le dramaturge lui-même y invite dans la préface à *Lucrece Borgia*, dont il rapproche l'histoire de celle des Atrides, mais aussi dans la préface aux *Burgraves* dont les personnages seraient des descendants d'Eschyle et des incarnations mythiques. Comme le rappelle Florence Naugrette, « contrairement à ce qu'on enseigne généralement (le drame romantique opérerait la fusion des genres dans un creuset où ils finiraient par se dissoudre), la plupart des drames de Hugo – tous peut-être, et peut-être aussi tous les

¹⁹⁸ Nous reproduisons ici une des cartes postales mais elles sont disponibles sur le site <https://cartorum.fr/carcassonne-theatre-antique-cite-carcassonne-representation-burgraves-77968.html> (consulté le 17 juin 2021).

dramas romantiques – relèvent en réalité d’abord d’un genre¹⁹⁹. » Pour *Les Burgraves*, ce serait la tragédie épique antique que l’on retrouverait dans l’élévation du style, le traitement allégorique des personnages et la mise en avant du sublime au détriment du grotesque. Les critiques ont donc en partie raison lorsqu’ils parlent de « tragédie » en 1902 ; cette appellation, outre sa pertinence pour l’interprétation de l’œuvre, tend à effacer celle de « mélodrame » que l’on assignait principalement aux *Burgraves* en 1843.

En 1927, les instances culturelles décident de célébrer le centenaire du romantisme : la date est choisie en référence à la préface de *Cromwell* publié en 1827 – le choix de cette date révèle encore la survalorisation de la figure de Hugo dans la périodisation du romantisme, comme si cette esthétique naissait *ex nihilo* en 1827 et que toutes les innovations théâtrales conduites depuis le XVIII^e siècle, et par d’autres auteurs que Hugo, ne comptaient pas dans l’écriture des dramas romantiques²⁰⁰. On ne choisit pas Dumas, Musset, Vigny ou Sand pour célébrer cette date, mais le « chef de file » et *Les Burgraves*. Le relevé de mise en scène est le même pour 1902 et 1927 : quelques infimes changements sont notés au crayon, alors que ce qui correspond à 1902 est écrit à la plume. La modification la plus importante concerne la scène 1 de l’acte III : le monologue de Job est amputé de ses développements sur le Rhin et l’Europe²⁰¹ ; ils avaient été déjà supprimés en 1843 après la première, mais restaurés en 1902. Pourquoi avoir ôté ces passages ? Est-ce parce qu’ils évoquent l’Europe et le pouvoir allemand, question sensible dans l’entre-deux guerres où la rivalité France-Allemagne est à son comble ? Dans ce cas, pourquoi ne pas avoir coupé le monologue de Barberousse se lamentant sur le sort de l’Allemagne en ouverture de deuxième partie ? Ces questions restent sans réponse en analysant le relevé de mise en scène, mais il reste que la lecture politique de la pièce est beaucoup plus sensible à la fin des années 1920 qu’elle ne l’était au début du

¹⁹⁹ Florence NAUGRETTE, « Permanence du genre dans le théâtre de Victor Hugo », *Dix-neuf*, Journal of the Society of Dix-Neuviémistes, 2017, p. 308.

²⁰⁰ À ce sujet, voir par exemple le livre de Florence NAUGRETTE, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Points, 2001.

²⁰¹ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 199-200.

XX^e siècle. Paradoxalement, c'est lorsque la pièce est sortie de son contexte politique immédiat de la crise du Rhin que l'argument politique exposé par Hugo prend toute son ampleur. En effet, certains journalistes et critiques littéraires relisent l'œuvre à l'aune de la paix européenne menacée par le contexte politique international des années 1920-1930. Albert Thibaudet, dans un article des *Nouvelles littéraires* de 1927, fait de l'intrigue des *Burgraves* une grille de lecture des tensions géopolitiques : « Pour la première fois de l'ère chrétienne, nous vivons dans une Europe sans empereur, nous entrons dans le grand interrègne dont celui du XIII^e siècle n'aura été que le symbole. Plût à Dieu, dit un des captifs, que Barberousse vînt²⁰². » De même, le 30 avril 1930, Jean Pommier donne une conférence au Théâtre de Strasbourg, retranscrite dans *L'Alsace française* le 11 mai 1930²⁰³ – journal qui pour des raisons évidentes est forcément concerné par la question du Rhin : il loue la force visionnaire de Hugo qui prônait depuis le *Rhin* et *Les Burgraves* le principe de l'Europe unifiée. En cela, il s'oppose explicitement à André Rousseaux qui publie la même année dans *La Revue universelle*²⁰⁴ un texte contre la pensée européenne de Hugo. Le critique reprend les reproches qui sont adressés à l'auteur en 1843 : sa préface, ainsi que les tirades et monologues de Job et Barberousse, proposeraient le nécessaire renforcement de l'Allemagne au sein de l'Europe, ce qui contreviendrait au patriotisme français. Pour André Rousseaux, Hugo escamoterait la vérité historique en changeant les dates du règne de Barberousse pour faire l'impasse sur la victoire de Bouvines lors de laquelle la nation française aurait affirmé sa puissance. En écrivant *Les Burgraves*, Hugo aurait perdu « l'intelligence nationale » : « Un écrivain français ne se fait pas le poète de l'Empire germanique sans risquer d'être un prophète de malheur²⁰⁵. » Par cette dernière expression, André Rousseaux semble reprocher à Hugo d'avoir prédit – ou même voulu – la toute-puissance de l'Allemagne à laquelle assiste le peuple français à la fin des années 1920 et au début des années 1930. La

²⁰² Albert THIBAUDET, *Nouvelles littéraires*, 1927.

²⁰³ Jean POMMIER, « Un drame rhénan : *Les Burgraves* », *L'Alsace française*, 11 mai 1930 (conférence donnée au théâtre de Strasbourg le 30 avril 1930).

²⁰⁴ André ROUSSEAUX, « Victor Hugo européen », *La Revue universelle*, 15 mars 1930.

²⁰⁵ *Ibid.*

vision de Hugo sur la politique européenne, défendue presque un siècle auparavant, trouve donc un nouvel écho dans la situation tendue des années 1930, qui constitue un nouveau contexte de réception des *Burgraves*.

Au-delà de ce changement dans la manière de lire et d'interpréter la pièce, la reprise de 1927 est fidèle à l'esprit de 1902 ; en revanche, après avoir célébré Hugo, il s'agit de célébrer le romantisme – ce qui dans le discours de l'époque s'équivalait. Pour Maurice Wolff, le choix des *Burgraves* pour le centenaire du romantisme est exemplaire car la pièce, tout comme son œuvre matricielle *Le Rhin*, serait emblématique du romantisme qu'il définit par une atmosphère sombre, mélancolique et sentimentale que l'on retrouverait dans les ruines du burg, les méditations des burgraves et les légendes à la source de l'œuvre²⁰⁶. Tout le monde n'est pas de cet avis, notamment Robert de Flers de l'Académie Française qui aurait préféré voir un drame avec davantage d'intérêt dramatique, sinon historique²⁰⁷. Il évoque ainsi son désir de voir jouer *Cromwell*. Mais la pièce de 1827 n'est pas programmée dans le cycle prévu à la Comédie-Française, malgré les insistances de Gustave Simon qui en a fait une adaptation et qui demande au théâtre de la jouer depuis 1925, comme en témoigne le Registre du Comité d'Administration, conservé dans les archives de la bibliothèque-musée de la Comédie-Française. À deux reprises, le comité refuse les propositions de Gustave Simon, prétextant l'aspect injouable de la pièce et l'inutilité d'une adaptation : « M. l'administrateur entretient le Comité d'une démarche de M. Gustave Simon qui lui a remis un arrangement de *Cromwell* dont il demande la représentation. La pièce compte de trente à quarante rôles et nécessite une nombreuse figuration ; elle coûtera certainement très cher. Le Comité, respectueux de l'œuvre de Victor Hugo, pense que si le poète avait voulu faire représenter *Cromwell*, il l'aurait arrangé lui-même²⁰⁸. » Pour le centenaire du romantisme, le comité décide finalement de jouer *Les Burgraves* avec *Hernani*, *Ruy Blas*, *Marion de Lorme*, et la

²⁰⁶ Maurice WOLFF, « La genèse des *Burgraves* et *Le Rhin* de Victor Hugo », *Le Figaro*, 11 août 1927.

²⁰⁷ Robert de FLEURS de l'Académie Française, *Le Figaro*, 2 mai 1927.

²⁰⁸ « Registre du comité d'administration de la Comédie-Française 1921-1925 », cote R715, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

première *Trouvaille de Gallus*²⁰⁹. En choisissant ces pièces, la Comédie-Française n'engage pas de nouveaux frais puisque toutes ces œuvres appartiennent déjà au répertoire et sont reprises depuis plusieurs années : le centenaire du romantisme n'est donc pas traité avec autant de faste que celui de Hugo en 1902, où la reprise des *Burgraves* constituait un réel événement. La pièce est d'ailleurs jouée moins de fois en 1927 (seulement dix-huit) et reste moins longtemps à l'affiche qu'*Hernani* par exemple. Cependant, les recettes des quatre grands drames repris pour le centenaire ont tous des recettes similaires : autour de 25000 francs. Malgré ce succès financier, l'enthousiasme du public est beaucoup moins intense qu'en 1902 – certains reprochent ainsi à la salle sa froideur et son ennui respectueux²¹⁰ : d'abord, la reprise de 1927 ne peut plus jouer sur l'effet d'attente qui était présent au premier centenaire, lorsque la pièce n'avait encore jamais été reprise ; de plus de nombreux critiques trouvent la distribution de 1927 en dessous de celle de 1902. Malgré la présence de M^{me} Segond-Weber et de M. Sylvain, un journaliste de *La Revue de Paris*, qui a assisté aux deux reprises, regrette Mounet-Sully et Mounet, qui étaient « eux-mêmes des titans, des demi-dieux²¹¹ ». Les acteurs, comme en 1843, ne semblent plus à la hauteur des personnages : comme la tradition scolaire, universitaire et dramatique a insisté sur l'aspect épique de l'œuvre, le public s'attend à la grandeur et à la majesté des personnages. Sur ce point, M^{me} Segond-Weber reste la grande vedette de la production, comme en 1902, parce qu'elle saurait rendre l'aspect tragique du personnage de Guanhumara (et son âge désormais plus avancé convainc peut-être encore davantage le public)²¹².

La revue de presse de 1927, au-delà de la lecture politique autour de la question européenne, ne fournit pas de nouvelles clés d'interprétation de l'œuvre : la pièce serait trop épique pour être dramatique, la troisième partie ne serait qu'un mélodrame

²⁰⁹ Sur cette dernière œuvre, voir la notice qu'en fait Arnaud LASTER dans *Pleins feux sur Victor Hugo*, Paris, Comédie-Française, p. 191.

²¹⁰ *Information*, 1927.

²¹¹ *Revue de Paris*, 1^{er} mai 1927.

²¹² Voir par exemple Jacques MAY, *Chanteclerc*, 21 avril 1927 : « cette enveloppe tragique recouvre une flamme uniquement et jalousement mise au service du texte et de la pensée du poète ».

déguisé, mais les vers de Hugo sauveraient l'ensemble. La réception de la pièce en 1927 ne se départ donc toujours pas du discours de 1843 : comme en 1902, nombre d'articles reviennent sur les circonstances de la création et perpétuent encore et toujours la légende. Certains se contentent de rappeler l'échec cuisant qui aurait interrompu la carrière théâtrale de Hugo²¹³ ; d'autres essaient de l'expliquer en dénigrant les propos des défenseurs de l'auteur : ainsi, Robert de Flers, dans un article du *Figaro*, s'appuie sur l'étude d'André Le Breton parue en 1923²¹⁴ pour montrer qu'il ne faut chercher les raisons de l'échec de la pièce que dans le texte de Hugo, contraire aux principes dramatiques. Robert de Flers qualifie Le Breton de « profond historien du théâtre romantique²¹⁵ » alors que son rejet de Hugo et du drame romantique est patente dans son étude.

En général, en 1927, la critique est moins enthousiaste qu'en 1902 : la ferveur du début du siècle a laissé place à une certaine accoutumance. De même, lorsque la pièce est jouée en 1935 pour le cinquantenaire de la mort de l'auteur, les articles de presse sur la reprise sont rares et les critiques récitent le même discours depuis plus de trente ans. 1935 est une date importante dans la commémoration et dans la construction de la figure de Victor Hugo au niveau national²¹⁶, mais elle reste marginale dans la réception des *Burgraves* puisqu'elle ne change en rien le discours sur l'œuvre.

Avec la reprise de 1902, elle-même reprise en 1927 et en 1935, la pièce devient une œuvre de circonstance, propre à célébrer le poète national avec grandeur et respect. Au contraire, pour la reprise suivante par Vitez en 1977, les critiques reprocheront au metteur en scène son irrévérence à l'égard du grand homme, alors qu'il dégageait enfin l'œuvre d'une lecture entérinée depuis le début du XX^e siècle.

²¹³ Voir par exemple Jacques MAY, *Chanteclerc*, 21 avril 1927.

²¹⁴ André LE BRETON, *Le Théâtre romantique*, Paris, Boivin, 1923.

²¹⁵ Robert de FLERS, *Le Figaro*, 2 mai 1927.

²¹⁶ Voir l'article de Chantal MARTINET, « Les hommages publics », *La Gloire de Victor Hugo*, éd. cit. p. 254-325 ; voir aussi les articles de François MARCOT et de Claude MILLET déjà cités.

Chapitre II

Les Burgraves à l'opéra de Paris

En même temps que ces reprises à la Comédie-Française, un opéra tiré des *Burgraves* est créé par Léo Sachs en 1924. Cette adaptation fait grand bruit à Paris. En venant à l'opéra, qu'attendent donc les spectateurs qui souvent connaissent l'œuvre de Hugo, ne serait-ce que de réputation ? Les critiques jugent-ils l'œuvre de Sachs uniquement à partir de critères musicaux ou prêtent-ils attention au sort infligé à l'œuvre originale ? De même, leurs appréciations sont-elles conditionnées par le discours traditionnel sur *Les Burgraves* ? L'œuvre de Sachs arrive-t-elle à se détacher du destin funeste de la pièce de Hugo ?

ENQUÊTER SUR L'OPÉRA

ÉTAT DE LA RECHERCHE SUR HUGO ET L'OPÉRA

Les liens entre Hugo et le monde de l'opéra, ainsi qu'entre ses œuvres (romanesques, poétiques ou dramatiques) et leurs adaptations musicales, ont été l'objet de plusieurs publications. En 1982, dans un article pour la *Revue de la société d'histoire du théâtre*, Maurice Descotes étudie les transpositions lyriques du théâtre de Hugo en prenant appui sur cinq opéras : *Lucrezia Borgia* de Donizetti monté en 1833, *Ernani* et *Rigoletto* de Verdi montés respectivement en 1844 et 1851, *La Gioconda* de

Ponchielli en 1876, et sa *Marion de Lorme* en 1885¹. En analysant le travail d'adaptation puis la réception de ces œuvres, Maurice Descotes estime que le destin des opéras aurait été meilleur que celui des pièces originales. C'est de ce constat que part également Arnaud Laster en 2005 dans un article sur les « Fortunes et infortunes de Hugo à l'opéra » : il montre par exemple qu'au Japon, le théâtre hugolien est absent des scènes alors que les grands opéras tirés de ses drames sont joués ; de même en Europe, *Rigoletto* est souvent plus connu que *Le Roi s'amuse*². Arnaud Laster évoque ensuite la création de *Lucrezia Borgia* de Donizetti et d'*Ernani* de Verdi en revenant sur les controverses qui ont opposé les directeurs de théâtre à Hugo, qui réclamait des droits d'auteurs pour ces adaptations³. Ces deux articles de Maurice Descotes et d'Arnaud Laster sont emblématiques de la recherche sur les productions lyriques tirées de l'œuvre hugolienne : d'une part on se concentre sur les grands opéras du répertoire, de l'autre on raconte les démêlés juridiques du dramaturge.

Ces deux lignes de force se retrouvent dans le numéro de *L'Avant-Scène Opéra* consacré à Hugo en 2002 et dirigé par Arnaud Laster. Dans l'introduction, il expose les réticences de l'auteur à l'égard de certaines adaptations, tout en montrant que ses réserves ne sont pas contre la musique – comme certains ont voulu le faire croire – mais qu'elles s'inscrivent dans son combat pour la reconnaissance des droits d'auteur. Viennent ensuite plusieurs articles sur les grands opéras, ceux de Donizetti, de Verdi et de Ponchielli. La suite de l'ouvrage est consacrée aux résurrections récentes d'opéras oubliés et aux créations contemporaines. Aucun article ne traite d'une œuvre tirée des *Burgraves*, mais à la fin du volume, un catalogue de tous les

¹ Maurice DESCOTES, « Du drame à l'opéra : les transpositions lyriques du théâtre de Victor Hugo », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, 34^e année, II, n° 134, 1982, p. 103-156.

² Arnaud LASTER, « Fortunes et infortunes de Hugo à l'opéra », *Fortunes de Hugo*, sous la direction de Naoki INAGAKI et Patrick REBOLLAR, actes du colloque organisé à la maison franco-japonaise de Tokyo les 2 et 3 novembre 2002, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 105-135.

³ Sur cette question, voir aussi Marie-Pierre ROOTERING, « Victor Hugo, défenseur de ses droits d'auteur de théâtre pendant l'exil (du 4 décembre 1851 au 5 septembre 1870) », *Victor Hugo*, 7, *Le Théâtre et l'exil*, textes réunis et présentés par Florence Naugrette, Caen, Lettres Modernes Minard, 2009, p. 71-88.

opéras adaptés des ouvrages de Hugo mentionne sept créations ayant pour matrice la pièce de 1843 : *Les Burgraves* de Matteo Salvi, drame lyrique en trois actes à partir d'un livret de Giacomo Sacchero, créé à La Scala de Milan en 1845 ; *Les Burgraves du Rhin*, opéra inachevé de Vincent d'Indy, livret de Robert de Bonnières, composé de 1869 à 1872 ; *Les Burgraves* d'Alessandro Orsini, livret de Carlo d'Ormeville, créé à Rome en 1881 ; *Les Burgraves* de Carlo Podesta, drame lyrique en quatre actes, livret de Stefano Interdonato, créé à Bergame en 1881 ; *Les Burgraves* de Guillaume Lekeu, drame lyrique, fragments composés en 1887 ; *Lola* de Ludolf Nielsen, composé entre 1917 et 1920 ; et *Les Burgraves* de Léo Sachs, drame lyrique en quatre actes, créé à Paris, en 1924, au Théâtre des Champs-Élysées et repris à l'Opéra de Paris en 1927.

Du point de vue du nombre d'adaptations, *Les Burgraves* n'ont donc rien à envier à celles des ouvrages tirés d'*Hernani*, *Lucrece Borgia*, *Marie Tudor*, *Marion de Lorme*, *Le roi s'amuse*. Même si les opéras des *Burgraves* sont restés moins célèbres que *Rigoletto*, *Ernani* ou *Lucrezia Borgia*, ils prouvent que la pièce de 1843 n'a pas constitué un échec retentissant comme la tradition littéraire et scolaire l'a répété : jamais un librettiste et un compositeur ne se hasarderont, moins de deux ans après la création, à adapter une pièce qui n'aurait remporté aucun suffrage du public. En revanche, le manque de postérité de ces opéras peut s'expliquer par le mythe de la chute des *Burgraves*, qui, en condamnant la pièce de 1843, proscrit du même coup les créations qui s'en inspirent. Ainsi, dans un article de 1986 intitulé « Victor Hugo, inspirateur d'opéras », Madeleine Bréguière reconduit l'erreur colportée par l'histoire littéraire et cela l'aveugle quant au destin des *Burgraves* sur la scène lyrique : « Parmi les drames effectivement représentés, un seul, *Les Burgraves*, ne paraît pas avoir été mis en musique, sans doute à cause de l'échec parisien de la pièce [...] »⁴. Il est surprenant que Madeleine Bréguière méconnaisse la production italienne de 1845 à la Scala, ou encore

⁴ Marie-Bernadette BRÉGUIÈRE, « Victor Hugo, inspirateur d'opéras », *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, Imprimerie Douladoure-Privat, Toulouse, 1986, p. 115-132. Elle poursuit en énumérant les raisons qui auraient dû pousser les compositeurs à s'attaquer à cette pièce : les chœurs auraient été admirables, Guanhumara aurait fait un parfait rôle de mezzo, et Job et Frédéric de basses.

celle de Léo Sachs, jouée en 1927 à l'opéra de Paris : même si leur postérité a été quasi inexistante, ces opéras ont été joués sur des scènes importantes. De plus, elle semble ignorer que dans sa thèse publiée en France en 1962 et consacrée à l'*Étude historique et critique des Burgraves*, Olga Russel, même si elle n'évoque pas celui de Sachs, mentionne rapidement les trois opéras italiens tirés de la pièce.

De notre côté, pour des raisons d'ordre scientifique et méthodologique, nous nous concentrerons uniquement sur l'opéra de Sachs. D'une part, nous avons décidé de nous attacher uniquement à la réception française des *Burgraves* de Hugo – l'opéra de Sachs a eu plus de retentissement dans la presse française que les autres créations car il a été joué au théâtre des Champs Élysées et à l'opéra de Paris, dans une distribution brillante et avec le soutien de la fondation Hugo et de l'exécuteur testamentaire de l'auteur, Gustave Simon. D'autre part, la réception italienne de la pièce et ses adaptations lyriques nous sont difficilement accessibles, tant au point de vue pratique que linguistique. Mais peut-être faudrait-il consacrer à l'avenir un article ou un mémoire à cette question précise.

Même si les ouvrages et articles que nous avons cités précédemment n'évoquent pas l'adaptation de Léo Sachs, ou ne font que la mentionner, ils nous seront précieux pour situer le travail du compositeur parmi les nombreuses transpositions lyriques des œuvres hugoliennes. Dans le numéro de *L'Avant-scène Opéra*, les chercheurs analysent la manière dont les livrets transforment les œuvres de Hugo et en infléchissent le sens : Gilles de Van montre comment le livret de Piave pour *Ernani* de Verdi gomme l'humour de la pièce⁵, de même qu'Olivier Bara étudie l'effacement du grotesque dans le livret de Romani pour le projet de Bellini sur *Hernani*⁶ (Carlo est moins un roi qu'un simple rival, et il ne se cache plus dans une armoire). À l'occasion de la représentation de *La Gioconda* de Ponchielli, tiré d'*Angelo, tyran de Padoue*, au théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Florence Naugrette constate un retrait de l'intrigue politique au « profit du

⁵ Gilles de VAN, « Verdi : *Ernani* (1844), Trois pour une », *Hugo à l'opéra, L'Avant-Scène Opéra*, n° 208, Paris, Hémmérlé, 2002, p. 38-45.

⁶ Olivier BARA, « Bellini : *Ernani*, un opéra inachevé », *Hugo à l'opéra, L'Avant-Scène Opéra*, éd. cit. p. 80-81.

récit mélodramatique⁷ » : l'opposition entre les bons et les méchants est renforcée et la dualité des personnages hugoliens disparaît. La réduction de la matière politique et historique, ainsi que la clarification des emplois, est une des constantes des adaptations opératiques. Nous verrons comment le livret de Sachs suit ces tendances à la simplification, ou du moins à l'édulcoration. Si ces changements réduisent le sens du texte hugolien, ils sont aussi exigés par les contraintes musicales de l'opéra, comme le rappelle Isabelle Moindrot lorsqu'elle étudie l'organisation et la hiérarchie des codes esthétiques de l'opéra :

En outre, la multiplicité hétérogène des codes a sans doute favorisé leur ritualisation. Il ne faut donc pas lire la preuve d'une immaturité esthétique dans la pauvreté littéraire ou la platitude dramatique de certains livrets. Celles-ci sont en partie la conséquence de l'économie du genre, qui tend à multiplier les codes simples pour faciliter l'apparition de codes unitaires. Si l'on a pu dire qu'en formant ses grilles, le spectateur se constituait peu à peu un lexique, de même en ce qui concerne l'ensemble du genre, la codification constitue et organise comme un capital⁸.

Il ne s'agit donc pas de choisir entre l'œuvre originale et l'adaptation mais de voir si la version opératique infléchit le sens de la pièce et hérite du mythe de la chute des *Burgraves*.

SUR LES LIENS ENTRE LITTÉRATURE ET OPÉRA

Pour étudier ce travail d'adaptation, nous nous appuyerons sur des travaux portant sur les liens entre littérature, musique et opéra, notamment sur les ouvrages *Littérature et Opéra* paru en

⁷ Florence NAUGRETTE, « Vers une esthétique du mélodrame : de Victor Hugo à Amilcare Ponchielli », entretien avec Jo BAUDOUX pour le théâtre de la Monnaie de Bruxelles, 2019, disponible à l'adresse <https://www.lamonnaie.be/fr/mmm-online/1206-vers-une-esthetique-du-melodrame> (consulté le 21 juin 2021). Voir aussi son article « Du théâtre à l'opéra : (mélo)drame et émotions fortes », programme de *La Gioconda*, Amilcare Ponchielli, représentée au théâtre de La Monnaie de Bruxelles du 22 janvier 2019 au 12 février 2019 dans la mise en scène d'Olivier PY et sous la direction musicale de Paolo CARIGNANI.

⁸ Isabelle MOINDROT, *La Représentation d'opéra : poétique et dramaturgie*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

1987 à la suite du colloque de Cerisy et *Littérature et musique au XX^e siècle* publié en 2001 par Aude Locatelli⁹. Le premier interroge la dimension textuelle de l'opéra, de moitié dans le plaisir du spectateur, mais souvent oublié par les critiques et les chercheurs, comme le montre l'introduction de Patrick Berthier. De même, dans son chapitre sur les domaines du théâtre et de l'opéra, Aude Locatelli insiste sur la nécessité de saisir ensemble les spécificités de l'art dramatique et de l'art musical. Nous essaierons donc de voir ce que Sachs fait du texte de Hugo dans son livret¹⁰, quels éléments il garde ou retranche, et ce à quoi est sensible le public de 1924 et de 1927.

De notre côté, pour des raisons encore une fois méthodologiques, nous n'étudierons pas l'aspect musical du travail de Sachs – si ce n'est à partir des discours des critiques de l'époque. Faute de connaissances suffisantes pour analyser la partition ou les choix musicaux, nous nous concentrerons sur l'adaptation textuelle et sur les choix esthétiques de mise en scène : ces éléments nous permettront de comprendre ce que le public des années 1920 a vu de l'œuvre hugolienne en allant assister à la création de Sachs, et de saisir à quel point son adaptation est ou non tributaire du discours hérité du mythe de la chute des *Burgraves*. L'opéra de Sachs met-il l'accent sur le sublime et la grandeur, comme le faisait la reprise de 1902 ? Les vers du « grand poète national » sont-ils mis à l'honneur comme le permettait la déclamation apparemment irréprochable de Second-Weber et de Mounet-Sully vingt ans plus tôt ?

⁹ *Littérature et Opéra*, sous la direction de Patrick BERTHIER et Kurt RINGGER, Actes du colloque de Cerisy (1985), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987 ; Aude LOCATELLI, *Littérature et musique au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

¹⁰ Le livret de l'opéra de Sachs a été imprimé en 1924, et est disponible à la Bibliothèque nationale de France, départements Arts du spectacle : Léo SACHS, *Les Burgraves*, drame lyrique en quatre actes, tiré de la trilogie de Victor Hugo, Paris, Imprimerie Louis Kaldor, 1924.

LE SPECTACLE

LES REPRÉSENTATIONS

La création en 1924 au Théâtre des Champs-Élysées

Dès 1921 circulent dans la presse des rumeurs sur la nouvelle création de Léo Sachs¹¹. Très vite, le compositeur espère monter son adaptation sur la célèbre scène de l'Opéra de Paris. Des lettres autographes conservées dans les archives de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra rendent compte des échanges entre l'artiste et le directeur de l'Opéra, Jacques Rouché. Les deux hommes sont d'abord mis en contact par le chef d'orchestre Henri Casadesus, qui demande un entretien pour son ami Léo Sachs à travers une lettre non datée mais remontant probablement au début des années 1920 : « Sans rien lui promettre laissez-lui espérer que dans un avenir plus ou moins lointain *Les Burgraves* rentreront peut-être au répertoire de l'opéra¹². » Dès 1922, Léo Sachs lui-même écrit au directeur dans l'espoir d'une entrevue : le 4 novembre, il explique avoir achevé son œuvre en quatre actes, avec l'autorisation des héritiers de Victor Hugo, par l'intermédiaire de Gustave Simon, exécuteur testamentaire de l'auteur, qui le soutient dès le début du projet. Rouché ne paraît pas lui avoir accordé de rendez-vous puisque le 6 janvier 1923, Sachs réitère sa demande, mais en revoyant ses exigences à la baisse : « Je sollicite l'autorisation pour un ou deux de vos excellents artistes de créer mes *Burgraves* sur une autre scène (puisque hélas ! je ne puis espérer que ce soit à l'opéra)¹³. » Une lettre du 28 juin 1923 semble attester la fameuse entrevue : Rouché aurait bien voulu écouter les fragments de Sachs et se

¹¹ Voir par exemple *Le Matin*, 23 novembre 1921 : « on annonce que M. Léo Sachs prépare une œuvre lyrique avec *Les Burgraves*. »

¹² Henri CASADESUS, lettre autographe à Jacques ROUCHÉ, 11 mai [?], cote CAS-CES 3333 R188039, conservée dans les archives de la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque-Musée de l'opéra de Paris.

¹³ Léo SACHS, lettre autographe à Jacques Rouché, 6 janvier 1923, cote SAB-SAI 3936 R214460, conservée dans les archives de la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque-Musée de l'opéra de Paris.

serait montré favorable, sans donner de réponse définitive¹⁴. Un an plus tard, l'opéra est bien monté, mais pas encore sur la scène de Garnier.

Avant de donner son œuvre dans sa totalité, Léo Sachs fait représenter des extraits le 6 avril 1924 avec les concerts Lamoureux, orchestre symphonique français : Ninon Vallin dans le rôle de Régina, Suzanne Balguerie dans celui de Guanhumara et Paul Franz dans celui d'Otbert chantent les duos entre les deux jeunes premiers, et entre la sorcière et le jeune homme. La première a ensuite lieu au théâtre des Champs-Élysées le 18 juin 1924, suivie de deux représentations les 22 et 24 juin. L'orchestre est dirigé par Paul Paray, la mise en scène est de Durec et les décors, prêtés par la Comédie-Française, correspondent à la reprise théâtrale de 1902 (à laquelle le public peut toujours assister dans les années 1920¹⁵). La distribution est la suivante :

Mme Balguerie	Guanhumara
Mme Cesbron-Visieur	Régina
M. Dufranne	Barberousse
M. Delmas	Job
M. Vigneau	Magnus
M. Lafitte	Otbert
M. Poumayrac	Hatto

Devant le succès des premières représentations, le directeur M. Hébertot décide de programmer à nouveau l'opéra, les 30 octobre et 6 novembre 1924. M. Petit remplace M. Delmas dans le rôle de Job et M. Vulpesco prend la place de M. Vigneau pour jouer Magnus.

La tournée en 1925 et 1926

Le succès est tel que l'opéra est programmé dès 1925 dans des villes de province et à l'étranger. Il est joué à l'opéra de Nice

¹⁴ Léo SACHS, lettre autographe à Jacques Rouché, 28 juin 1923, cote SAB-SAI 3936 R214460, conservée dans les archives de la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque-Musée de l'opéra de Paris.

¹⁵ Voir notre chapitre sur la reprise de 1902, chapitre I de notre 3^e partie, p. 497.

au début du mois d'avril, avec de légers changements dans la distribution : Régina est jouée par Andrée Vally et Job par M. Vanni Marcoux. Face au succès que remporte l'œuvre, les arènes de Nîmes et le théâtre Silvain à Marseille la programment pour le mois de juillet. À Nîmes, M. Tranboul joue Otbert, Lucyle Paris Guanhumara et M. Rillot Job. À Marseille, la mise en scène de Eyman est faite sans décors et l'orchestre est dirigé par Samuel Bovy. Le même mois, le directeur de l'opéra royal de La Haye reçoit l'autorisation pour jouer l'opéra en Hollande. La représentation a lieu le 23 novembre 1925, dans la mise en scène de M. Poolman, et avec M^{me} Poolman-Meissner en Guanhumara, M. Vanni Marcoux en Job, Vigneau et Freiner en Ubatto, M. Helvoirt-Pel en Barberousse, Mme Van Raalte-Horneman en Régina et Jules Moes en Otbert. Bordeaux accueille ensuite l'opéra au Grand Théâtre en janvier 1926, dans la mise en scène de Mauret-Delage et René Chauvet. Suzanne Balguerie endosse à nouveau le rôle de Guanhumara, accompagnée sur scène par M. Vanni Marcoux, M. René Lapellerie, Mme Trina di Gastardi, M. Daniel Vigneau et M. Raymond Tindel. L'œuvre de Sachs retrouve le chemin de l'étranger avec une programmation à Barcelone en février 1926 : la mise en scène est de Andoga-Jouff, et Philippe Gaubert, collaborateur de Jacques Rouché à l'opéra de Paris, dirige l'opéra. La présence de ce chef d'orchestre semble être une consécration pour Léo Sachs qui, dans une lettre autographe datée du 16 octobre 1925, remercie Jacques Rouché d'avoir autorisé Philippe Gaubert à se rendre à Barcelone :

Mon cher directeur, Gaubert m'informe de l'autorisation qu'avec votre bienveillance accoutumée, vous avez bien voulu lui accorder pour aller diriger *Les Burgraves* à Barcelone. Grâce à cette faveur, mon ouvrage va bénéficier d'une interprétation symphonique de premier ordre et à ce titre, je me permets de vous en remercier ici très vivement, et de vous dire combien j'apprécie votre geste chevaleresque¹⁶.

Peut-être est-ce simplement un compliment de courtoisie. Dans tous les cas, la tournée s'achève au Capitole de Toulouse en

¹⁶ Léo SACHS, lettre autographe à Jacques Rouché, 16 octobre 1925, conservée dans les archives de la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque-Musée de l'opéra de Paris, cote SAB-SAI 3936 R214460.

février 1926, dans une soirée au profit des jeunes aveugles.

La reprise à l'opéra de Paris en 1927

Le succès des représentations à Paris, puis en province et à l'étranger font finalement accéder Léo Sachs à ce qu'il convoite depuis le début des années 1920 : une représentation sur la scène du palais Garnier, qui, par sa dimension officielle et institutionnelle, consacre le travail du compositeur. Dès le mois de mai 1926, la revue *Comœdia* ébruite la nouvelle selon laquelle Jacques Rouché songerait à programmer *Les Burgraves*. En octobre 1926, *Le Gaulois* précise l'information : l'œuvre de Sachs trouverait parfaitement sa place dans le centenaire du romantisme, prévu pour l'année suivante. Le 1^{er} décembre 1926, le même journal confirme la nouvelle. Les archives de l'opéra de Paris attestent les échanges entre Sachs et Rouché au sujet de cette reprise : dans une lettre du 23 mai 1926, le compositeur des *Burgraves* propose les dates des 22 ou 23 février, puis des 24, 25, 26 ou 28 février 1927 – la fin du mois de février correspondant à l'anniversaire de la bataille d'*Hernani* et au centenaire du romantisme fêté au même moment à la Comédie-Française¹⁷. Une lettre du 18 octobre 1926 établit que les représentations auront finalement lieu les 24 et 26 février 1927 : elles sont données respectivement au profit de la Fondation Victor Hugo et de la Caisse des Retraites de l'Opéra. Ce sont donc deux soirées de gala qui sanctionnent l'entrée des *Burgraves* au répertoire. La Fondation, comme le montre Jordi Brahamcha-Marin dans sa thèse¹⁸, émane du comité de patronage mis en place pour la création de la chaire Victor-Hugo en 1925. Elle est présidée par Gustave Simon qui a soutenu Léo Sachs dans son projet d'adaptation. La soirée du 24 février est donc primordiale : d'une

¹⁷ Dans une lettre du 19 janvier 1927, Léo SACHS s'inquiète d'ailleurs de la programmation d'*Hernani* le même jour à la Comédie-Française : « Malheureusement, si la représentation au profit de la Fondation Hugo doit avoir lieu le 26 février, nous aurons une redoutable concurrence par le fait que la Comédie-Française donnera le même jour une reprise sensationnelle de *Hernani* pour la rentrée de Silvain avec mise en scène et décors neufs. »

¹⁸ Jordi BRAHAMCHA-MARIN, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, sous la direction de Franck LAURENT, thèse soutenue en novembre 2018, université du Mans.

part, en rendant hommage à la Fondation, le compositeur témoigne sa reconnaissance ; d'autre part, en recevant publiquement la bénédiction de cet organisme au caractère officiel, le musicien accroît la légitimité de son adaptation. En décembre 1927, le bulletin de la Fondation Victor-Hugo remercie le « très distingué compositeur Léo Sachs qui, à la suite d'une représentation des *Burgraves* à l'Opéra, [leur] a fait don [...] d'une somme de 4000 francs¹⁹. »

Les décors sont confectionnés par Cillard, à partir d'une maquette de Korovine. La mise en scène est de Pierre Chéreau et la distribution, à peu de changements près, est la même qu'en 1924 :

Mme Balguerie	Guanhumara
M. Bourdon (remplace au pied levé Vanni Marcoux)	Job
M. Delmas	Barberousse
Charles Fontaine	Otbert
Cesbron-Visieur	Régina
M. Vigneau	Magnus

Un intermède dansé, appelé « Le Ballet des vendanges », est chorégraphié par Nicolas Guerra et dansé par Mesdemoiselles Lorcía et Damasio et Monsieur Peretti.

LE LIVRET

Adapter la pièce de Hugo en drame lyrique a obligé Sachs à certaines suppressions et modifications dans le livret : la forme opératique exige certains allègements qui portent atteinte à la pièce. Mais pour se prémunir de toute critique, Sachs indique d'emblée, dans une lettre à Jacques Rouché, le soutien que lui apporte la famille Hugo : « Quant au texte, les héritiers Hugo m'ont donné carte blanche par l'organe de M. Gustave Simon, pour le modifier suivant les nécessités de mon adaptation²⁰. » Ce patronage permet de légitimer le travail du compositeur (de même

¹⁹ Fondation Victor Hugo, bulletin trimestriel, Paris, décembre 1927.

²⁰ Léo SACHS, lettre autographe à Jacques ROUCHÉ, 28 juin 1923, conservée dans les archives de la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque-Musée de l'opéra de Paris, cote SAB-SAI 3936 R214460.

que le nom célèbre de Gabriel Fauré au début du livret), et de jouer sur l'illusion du même que recherche tout librettiste, et sur laquelle insiste Richard N. Coe dans un article sur les « Dramaturges français et librettistes italiens ». Il montre que ces auteurs, souvent méprisés, « sont obligés de dénaturer foncièrement l'œuvre originale, [...] en donnant momentanément au public l'illusion que rien n'a été changé²¹. » Comme ces librettistes italiens, Sachs chercherait à acquérir une légitimité en montrant qu'il respecte l'œuvre de Hugo malgré les adaptations nécessaires.

L'illusion ne fonctionne pas toujours auprès des critiques. En effet, les changements introduits par Sachs sont importants. Tout d'abord, le livret s'organise en quatre actes, contre trois parties dans le texte original. L'acte I s'achève à la quatrième scène, après le serment d'Otbert à Guanhumara, et l'acte II commence par la chanson de Lupus et l'échange entre les jeunes burgraves. Cette construction dramatise le pacte diabolique entre la sorcière et le jeune homme – situation sur laquelle insiste particulièrement l'opéra de Sachs. Après la chanson qui ouvre l'acte II sont intercalés le cortège et la danse des vendangeurs, qui renforcent l'aspect festif de cette scène entre jeunes seigneurs. La suite de l'acte II correspond à la fin de première partie de la pièce et l'acte III de Sachs correspond à la deuxième partie de Hugo, puis l'acte IV à la troisième. Même si l'opéra suit la trame de l'intrigue hugolienne, le livret est beaucoup plus court que la pièce originale (ce qui est normale pour une adaptation lyrique). Pour accélérer le rythme de la pièce, Sachs retranche ou allège la plupart des tirades et des monologues : par exemple, la tirade de Guanhumara sur les origines d'Otbert à la scène cinq de la première partie est supprimée et la tirade de Job dans le caveau à l'ouverture de la troisième partie est résumée en une demi-page. De plus, il raccourcit certains échanges où l'action avance peu : ainsi, la scène des esclaves, au premier acte, est amputée de nombreuses répliques. Ces suppressions avaient déjà été établies en 1843 sur le manuscrit du souffleur (le passage sur les lépreux qui accompagnent Guanhumara n'est ainsi pas rétabli), mais le

²¹ Richard N. COE, « Méli-mélo-drame ou Dramaturges français et librettistes italiens », *Littérature et Opéra*, textes recueillis par Patrick BERTHIER et Kurt RINGGER, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, p. 56.

compositeur ôte à son tour de nouveaux vers, comme en témoigne une réplique de Teudon qui passe de 21 vers à 3 lignes :

Les vieillards, le père et le fils.
Excepté Régina, excepté cet Otbert que l'aïeul aime
[pour sa jeunesse et sa loyauté
Nul ici n'entre²².

La version de Sachs n'insiste pas sur l'origine mystérieuse d'Otbert, ni sur le conflit de générations et sur la vieillesse qui accable Job. Par cette réduction, les trois vers mettent l'accent sur le couple de jeunes premiers.

Sachs opère un retour au mélodrame en mettant en relief le pacte diabolique et l'intrigue amoureuse, au détriment de la question politique et du thème de la vieillesse. Ainsi, contrairement à la version originale et malgré les suppressions opérées par le compositeur, les premiers échanges entre Otbert et Régina à la quatrième scène du premier acte deviennent plus longs que la scène des esclaves. Sachs privilégie l'épanchement amoureux et la tendresse des sentiments. Par cette inflexion, Otbert gagne en importance dans la version lyrique et, en contrepartie, Barberousse est davantage en retrait que dans la pièce. Dès la scène des esclaves, le débat sur la mort réelle ou fantasmée de l'empereur est mis de côté. On passe de cinq pages à une demi-page et les nuances qu'apportent chacun des personnages sont remplacées par une simplification à l'extrême :

KARL

On conte qu'on fond d'une grotte
Ton maître Barberousse sur un marbre accoudé est endormi.
Sa barbe, d'or jadis,
Serait de neige maintenant.

JOSSIUS

Mais non, il est bien mort
Je l'ai vu de mes yeux entraîné par les flots²³.

Le monologue de Barberousse (déguisé en mendiant) au début de la deuxième partie est aussi retranché de la version opératique :

²² Léo SACHS, *Les Burgraves*, éd. cit. p. 7.

²³ Léo SACHS, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 7.

certes ce passage avait provoqué de vifs émois dans la presse en 1843, notamment à cause de sa longueur, mais Hugo l'avait conservé, de même que Guitry et Meurice en 1902. En revanche, Sachs efface toutes les références politiques à l'Allemagne et au conflit générationnel qui représente la décadence de l'Empire et du burg (au lendemain de la Première Guerre mondiale, on a forcément envie d'interpréter ces modifications dans un sens politique). Avec la suppression de ce monologue, l'acte III commence immédiatement par la scène entre Otbert et Régina : en évacuant la question politique, Sachs met en avant l'histoire tragique des jeunes amants. Cette suppression lui permet également de renforcer le coup de théâtre à la scène 6 de l'acte III, lorsque Barberousse dévoile son nom : les spectateurs de l'opéra, contrairement à ceux de la pièce, ne savent pas que le mendiant veut « frapper [un] grand coup²⁴ », et ils ne peuvent donc deviner son identité. Le livret insiste sur le rebondissement dramatique : en ce sens, le travail de Sachs revient à ce que les critiques de 1843 appelaient, à raison, le côté mélodramatique de la pièce. L'adaptation opère donc un retour aux sources : le mélodrame est un des points de départ de l'œuvre de Hugo mais devient le point d'aboutissement de celle de Sachs. Ce changement laisse de côté la question politique qui motive le retour de Barberousse : il ne se présente plus comme « Frédéric de Souabe, empereur d'Allemagne » mais comme « Frédéric de Souabe, empereur à tous ». Grâce à la généralisation induite par la suppression du complément du nom « d'Allemagne », le texte se concentre moins sur une réalité politique et historique que sur le symbole d'une communauté incarnée par le personnage. De même, l'empereur ne brandit plus la croix de Charlemagne pour se faire reconnaître et les longues tirades de Barberousse, de Job et de Magnus, qui prennent huit pages dans la version originale, tiennent ici en une seule. Les allusions précises à l'Allemagne disparaissent à nouveau : Job n'implore plus l'empereur par ces vers, « Mais je veux une Allemagne au monde / Mon pays plie et penche en une ombre profonde²⁵ », mais par une formule plus vague, « Mais mon pays se perd en une ombre profonde / Sauvez-le²⁶ ! ». Son

²⁴ Victor HUGO, *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 199.

²⁵ *Id.*, p. 221.

²⁶ Léo SACHS, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 31.

monologue qui ouvre le dernier acte est largement amputé de toutes les considérations politiques ; il se concentre surtout sur le crime commis dans sa jeunesse et sur l'histoire entre Fosco, Donato et Ginevra, qui dans la version originale n'occupe que quelques vers mais qui ici occupe la moitié du monologue :

Frédéric, nous étions l'un pour l'autre un fantôme
Et nous nous regardions d'un regard ébloui,
Tels les deux géants d'un monde évanoui !
Les temps nouveaux ont tout submergé, mais leurs flots
N'ont pas atteint nos fronts, parce qu'ils sont trop hauts
L'un des deux va tomber. – C'est moi...
C'est ici, qu'en une nuit pareille,
Horreur !
Depuis ce jour, mon crime a sué goutte à goutte.
Cette sueur de sang qui est le remords
C'est ici que je parle à l'oreille des morts
Et toujours, chaque nuit, et pendant soixante ans
Morne, ici je pliais mes genoux pénitents ! ...
Donato ! Ginevra ! ferez-vous grâce au bourreau ?
Non, je suis maudit,
Mon burg est mort, mon fils est vieux, ses fils sont traîtres.
Mon dernier-né, je l'ai perdu, dernier trésor,
Otbert et Régina, ceux que j'aimais encor,
Sont dispersés sans doute au vent de ma ruine,
En vain je les ai cherchés – Tous deux ont disparu.
C'est trop : Mourons !
Pardonne, ô Donato, grâce avant que je meure,
Job n'est plus, Fosco reste, ô grâce pour Fosco²⁷.

Toutes les références explicites à « César », à « Rome », à « l'aigle de l'Empire », au « dernier burgrave » « cloué [...] à son dernier rocher » et à « l'Europe²⁸ » ont disparu : alors que le monologue initial entremêle la décadence de l'Empire au remords personnel de Job, Sachs ne garde que la dimension individuelle. L'histoire politique cède le pas aux intrigues familiales. Enfin, à la dernière scène, le retour providentiel de Barberousse et sa signification politique sont passés au second plan par rapport à la version théâtrale, où les dernières paroles de l'empereur expliquent que

²⁷ *Id.*, p. 33.

²⁸ Victor Hugo, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 199.

sa mission est terminée : « Je lègue au monde un souverain / Tout à l'heure, là-haut, le héraut de l'Empire / Vient d'annoncer qu'enfin les princes ont à Spire / Élu mon petit-fils Frédéric empereur²⁹ ». Dans la version de Sachs, Barberousse ne mentionne aucune raison politique et va à l'essentiel : « Assez de pleurs, assez de larmes / Reprends ici, Job, tous tes biens / Je pars³⁰. » Le livret oblitère donc complètement le cœur de la pièce de Hugo : l'histoire d'amour entre Otbert et Régina, la vengeance de Guanhumara, ainsi que le crime familial commis il y a soixante ans, prennent dans la version originale une dimension épique et allégorique parce qu'ils sont liés de manière étroite à la question politique qui justifie le retour de l'empereur. La fatalité qui pèse sur l'amour d'Otbert et de Régina à cause de la vengeance de Guanhumara dépend de la providence qu'incarne Barberousse. En évacuant la question de l'Empire, Sachs simplifie le drame de Hugo, sans doute pour éviter tout écho à la situation politique tendue entre l'Allemagne et la France dans les années 1920. Ou est-ce simplement pour se concentrer sur deux situations dramatiques plus conventionnelles, comme l'histoire d'amour et le pacte diabolique ?

En effet, l'accord passé entre Otbert et Guanhumara est mis en relief par l'organisation du livret : par rapport à la pièce de Hugo, la version de Sachs renforce la dimension diabolique de la sorcière, notamment par le recours à la dimension vocale et musicale. À la scène 5 de l'acte I, lors de son échange avec Otbert, Guanhumara « éclate d'un rire diabolique³¹ » : en général, les didascalies sont rares dans le livret, ou alors moins détaillées que celles de Hugo, mais cette indication ajoutée par Sachs insiste sur l'aspect inquiétant du personnage que la chanteuse doit rendre par des effets de voix. La didascalie est ainsi suivie d'une série d'onomatopées qu'on ne retrouve pas dans le texte original : « Ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! ». Dans un premier temps, le texte de Sachs semble donc appuyer la dimension monstrueuse du personnage – ce qui est moins évident dans la pièce de Hugo, où Guanhumara est une sorcière certes, mais aussi une vieille femme, victime et esclave. Dans la suite du livret, tout cet aspect

²⁹ *Id.*, p. 245.

³⁰ Léo SACHS, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 43.

³¹ *Id.*, acte I scène 5, p. 12.

grotesque du personnage est évincé par le compositeur : elle ne prononce plus qu'une fois « Caïn » dans le caveau du dernier acte³² ; et si elle est une sorcière, sa vieillesse et ses haillons ont disparu. En effet, la didascalie originale qui décrit le château de Heppenheff et les vêtements du personnage sur plus d'une page est résumée en une courte phrase dans le livret de Sachs : « Le vestibule d'un château médiéval des bords du Rhin³³. » L'opéra de 1924 traite donc de manière paradoxale le personnage de la sorcière : d'un côté il insiste sur sa dimension diabolique et dangereuse ; de l'autre, il gomme toutes ses autres spécificités, de vieille femme et d'esclave. Le dénouement de l'opéra est symptomatique de ce choix d'adaptation : alors que la mort de Guanhumara ne suscite pas d'autres émois dans la version de Hugo que l'exclamation de Barberousse, « Ginevra³⁴ ! », Sachs ajoute des répliques pour rendre compte du trouble général :

GUANHUMARA
« Donato ! ce poison est rapide... Adieu !
(Elle meurt.)

JOB
Ginevra !

EMPEREUR
Malheureuse !

OTBERT
Quel trouble !...

RÉGINA
Quel mystère³⁵...

Le laconisme de la version hugolienne représente le mépris de la communauté à l'égard de la figure marginale et réprouvée de Guanhumara³⁶ ; au contraire, Sachs édulcore cette scène pour ajouter une dimension sentimentale et morale au dénouement.

³² La répétition de ce mot en hors-scène avait été fortement critiquée par la presse en 1843, qui n'y voyait qu'une performance de ventriloque. Voir notre étude du dossier de presse de 1843, chapitre III de notre 1^e partie, p. 119.

³³ Léo SACHS, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 5.

³⁴ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 244.

³⁵ Léo SACHS, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 43-44.

³⁶ Voir Claude MILLET « *Les Burgraves* ou comment régler le sort d'une sorcière (et de la misère par la même occasion) », communication au Groupe Hugo du 16 octobre 2009, disponible sur le site www.groupugo.div.jussieu.fr (consulté le 21 juin 2021).

Les personnages commentent la scène en spectateurs et orientent la vision du public en lui montrant comment réagir face à cette mort. En effaçant tout un aspect du personnage, le livret n'assume pas les ambiguïtés du texte original : dans l'adaptation, Guanhumara représente davantage la tentation diabolique qui guette Otbert que la vengeance et la fatalité sur lesquelles insiste Hugo dans sa préface.

Le retrait du grotesque dans la version de Sachs passe aussi par l'abolition de la vieillesse : si le thème est toujours sous-jacent, le texte insiste moins sur les quatre-vingt-dix ans de Guanhumara, de Barberousse ou de Job. À la scène 6 de l'acte III, lorsque le mendiant se découvre, il ne s'oppose plus à Hatto par l'hémistiche « J'ai quatre-vingt-douze ans³⁷ » mais par « Je touche à la tombe³⁸ » : l'euphémisme ne risque plus de provoquer les éclats de rire qui avaient sanctionné le vers original en 1843, mais par là-même la problématique de l'âge est affaiblie. À la scène 3 du même acte, lorsque Job se confie à Otbert et Régina, il ne mentionne plus les souffrances liées son grand âge : il est moins le vieux seigneur du burg que le protecteur des deux amants. Dans le texte de Hugo, le grotesque est aussi présent dans la familiarité de certaines expressions mais Sachs les supprime pour l'opéra. Par exemple, à la scène 6 de la première partie, le comte Lupus s'adresse ainsi à Hatto qui fulmine contre l'empereur : « Que vous a-t-il donc fait, bonhomme ?³⁹ » ; dans le texte de Sachs, l'apostrophe trop familière est transformée par un groupe nominal qui désigne cette fois Barberousse : « Que vous a-t-il donc fait, cet homme ?⁴⁰ »

En revanche, certains éléments du texte de Hugo restent intacts, notamment ceux qui dérangent le moins le public de 1843. Sachs s'évertue ainsi à conserver le plus possible les vers de Hugo (même s'il ne garde pas les alexandrins) et à maintenir la grandeur des scènes et des personnages. Par exemple, il maintient le jeu de scène à l'arrivée du mendiant, qui avait suscité l'admiration de la plupart des critiques, même les plus sévères : ce tableau confère une grandeur épique au texte, ce qui contrevient moins aux exigences de l'opéra de Sachs que le

³⁷ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 121.

³⁸ Léo SACHS, *Les Burgraves*, éd. cit., acte III scène 6, p. 29.

³⁹ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 192.

⁴⁰ Léo SACHS, *Les Burgraves*, éd. cit., acte II scène 5, p. 18.

grotesque de la pièce originale. Même si *Les Burgraves* ne concentrent pas autant de grotesque que *Le roi s'amuse*, il n'en reste pas moins que la vieillesse outrancière des personnages et les tours de ventriloque de Guanhumara peuvent déranger un public hostile au mélange des genres. Sachs a donc supprimé tout ce qui pouvait réduire la magnificence et la grandeur du drame. Certains critiques et spectateurs restent pourtant insensibles face à cette inflexion.

LA RÉCEPTION

POURQUOI ADAPTER *LES BURGRAVES* ?

La presse de 1924 et 1927 reproduit en grande partie le discours hérité de l'histoire littéraire et théâtrale. L'opéra de Sachs est le plus souvent abordé par rapport à l'œuvre originale de Hugo, et surtout par rapport à son contexte de création et de réception. La première question que se posent les critiques n'est pas de savoir si Sachs a bien ou mal adapté la pièce, mais quelles raisons l'y ont poussé : au vu de l'échec de 1843 et des mauvaises appréciations que rencontre l'œuvre, son choix apparaît comme déraisonnable, ou audacieux pour les plus optimistes. L'annonce de la reprise des *Burgraves* pour l'opéra ne convainc pas, au départ, le monde musical et artistique. Lorsque le compositeur présente les premiers extraits le 6 avril 1924 avec les concerts Lamoureux, les critiques sont assez sceptiques alors que l'œuvre remporte ensuite un franc succès à la première et pendant la tournée ; cette réserve témoignée à l'égard de l'opéra en avril traduit davantage une retenue envers la pièce de Hugo qu'envers l'œuvre de Sachs, qui n'a pas encore pu être appréciée dans sa totalité.

Ainsi, beaucoup d'articles, y compris après la première, commencent par rappeler l'échec prétendument retentissant des *Burgraves*, et la conséquence qui semble directement en découler : l'arrêt de l'écriture théâtrale de Hugo. Pour le compositeur et critique musical Raymond Charpentier, c'est cette histoire qui aurait rendu célèbre la pièce : « Qui ne connaît

Les Burgraves, drame en vers de Victor Hugo, pièce essentiellement romantique, représentée à la Comédie-Française le 7 mars 1843, et après l'échec retentissant de laquelle Hugo devait renoncer pour jamais aux tentations de la scène⁴¹ ? » Un journaliste du *Temps* indique même ne pas avoir besoin de résumer l'œuvre puisque tout le monde la connaît à cause de sa mauvaise réputation⁴². Si la plupart des critiques rapportent la légende de 1843, deux groupes se distinguent ensuite : ceux qui apprécient l'œuvre malgré le discours de l'histoire littéraire, et ceux qui la condamnent sans appel. Les premiers sont rares, ou se contentent d'expressions mélioratives comme « cette grandiose trilogie de Victor Hugo⁴³ ». Cet adjectif résume l'ensemble des qualités énumérés dans les articles de presse : comme en 1902 lors de la reprise à la Comédie-Française, on admire la beauté des sentiments, les « grands tableaux animés⁴⁴ », « le rêve d'archéologue⁴⁵ » dans lequel nous plonge la vision du Moyen Âge et surtout la noblesse du lyrisme hugolien. Comme en 1843 et en 1902, *Les Burgraves* sont sauvés non par leur caractère dramatique, mais par leur teneur poétique, qui, pour Paul Gregorio, justifierait le choix de Sachs : « En fixant son choix sur l'œuvre épique de Victor Hugo qui porte en soi, aux meilleurs endroits, le tout-puissant lyrisme du Verbe, le musicien a fait preuve d'une noble ambition qui n'allait pas sans quelque témérité⁴⁶. »

Sachs, en reprenant cette pièce jugée mauvaise, aurait fait preuve d'audace. Les critiques vont bon train contre *Les Burgraves* et reprennent les mêmes arguments que les journalistes de 1843 et de 1902 et que les auteurs de manuels scolaires. On reproche à la pièce la complexité de son intrigue, la noirceur du sujet, son caractère mélodramatique⁴⁷, le traitement

⁴¹ Raymond CHARPENTIER, *Comœdia*, 20 juin 1924.

⁴² *Le Temps*, 25 juin 1924.

⁴³ *Comœdia*, 28 juillet 1925.

⁴⁴ *Comœdia*, 11 avril 1925.

⁴⁵ *Comœdia*, 10 février 1927. Voir cet article pour les points suivants également.

⁴⁶ Paul GREGORIO, *Comœdia*, 10 janvier 1926.

⁴⁷ Voir par exemple Francis CASADESUS, *La Presse*, 25 juin 1924 : pour le journaliste, si on enlève le vers de Hugo, il ne reste que « le thème d'un sombre mélodrame ».

invraisemblable des personnages⁴⁸, la « pompe amphigourique et verbeuse⁴⁹ » de son vers, et surtout son caractère « injouable⁵⁰ » qui détonerait par rapport à la qualité poétique de l'ensemble. Depuis près d'un siècle, on ne cesse de rappeler que Hugo, s'il est le grand poète français, n'est pas homme de théâtre : un article du *Gaulois* du 20 juin 1924 critique ainsi *Les Burgraves* en reprenant le discours habituel contre la pièce, mais termine en saluant les « beaux vers », d'une « fulgurante clarté⁵¹ », qui sauveraient l'ensemble.

Le romantisme de la pièce est aussi un point de tension entre les critiques : sans que l'on sache vraiment à quoi fait référence le terme, on comprend qu'il est le plus souvent pris dans un sens négatif et témoigne d'un antiromantisme littéraire et politique. Comme le montre Jordi Brahamcha-Marin, au début du XX^e siècle, la notion de romantisme est souvent déshistoricisée et désigne davantage un certain rapport à l'art ou à une manière d'écrire, opposé par exemple à la modernité littéraire ou au classicisme, qu'un temps précis de l'histoire littéraire⁵². Pour certains, le mot désigne l'influence mélodramatique à l'œuvre dans le texte : « Un burg, des guerriers sauvages, un empereur qui se révèle au moment pathétique, des épées toujours ardentes à sortir du fourreau, des glaives, des philtres, de la sorcellerie, de la haine, de l'amour, de la mort, tout ce que le théâtre peut contenir de trucs romantiques se trouve enfermé dans ces *Burgraves*⁵³. » Le syntagme « trucs romantiques » exprime le mépris de Raymond Charpentier à l'égard de ficelles dramatiques qui relèveraient d'un système bien rôdé, mais sans qualité littéraire. On trouve dans cette phrase une opposition sous-jacente entre réalisme et romantisme qu'analyse Claude Millet dans son introduction aux *Politiques antiromantiques* : d'un côté

⁴⁸ Voir par exemple *Comædia*, 11 avril 1925 ; et *Le Temps*, 25 juin 1924 : le journaliste parle des personnages comme des « masques symboliques ».

⁴⁹ *Comædia*, 28 février 1926.

⁵⁰ Sur ce point, voir par exemple *Comædia*, 28 février 1926 et 10 février 1927.

⁵¹ *Le Gaulois*, 20 juin 1924. C'est le même fonctionnement que l'on retrouve dans un article du *Temps* du 25 juin 1924 : après avoir énuméré les reproches traditionnels contre *Les Burgraves*, le journaliste indique la beauté de « certains épisodes lyriques ».

⁵² Voir Jordi BRAHAMCHA-MARIN, thèse citée, notamment p. 623, p. 760, p. 964. Il donne notamment comme exemple Valéry, Gide et Claudel.

⁵³ Raymond CHARPENTIER, *Comædia*, 20 juin 1924.

rationalité et vérité ; de l'autre mensonges, illusions et utopies⁵⁴. Le mot « romantisme » semble suffire à lui seul pour rebuter une partie du public, comme le fait remarquer un journaliste de *La Presse* pour qui le choix de Léo Sachs serait périlleux, « surtout à notre époque où l'on tient pour suspect tout suppôt d'*Hernani* et de 1830⁵⁵ ». Passé la première pièce de Hugo, érigée en étendard par le fameux mythe de la bataille d'*Hernani*, le romantisme n'aurait plus son mot à dire, comme le souligne le terme de « suppôt ». Pour ce journaliste, l'appréciation que le public a de ce mouvement littéraire n'est pas authentique mais fortement médiatisée : « On [s'en est] fait une image assez semblable aux caricatures du *Charivari*⁵⁶ ». Pour appuyer son propos, il prend l'exemple de la caricature des *Burgraves* par Daumier, où « Hugo, lorgnant les voûtes bleues / Au seigneur demande tout bas / Pourquoi les astres ont des queues / Quand *Les Burgraves* n'en ont pas⁵⁷ » : selon Raymond Charpentier, le public connaîtrait davantage la pièce par ces images que par une réelle fréquentation de l'œuvre. Mais le journaliste est lui-même victime des multiples discours et images produits à l'encontre de Hugo : il décrit cette caricature en disant que l'auteur est représenté juché sur les colosses des tours de Notre-Dame ; en réalité, dans la caricature de Daumier de 1843, Hugo se trouve devant le bureau de location de la Comédie-Française. La caricature avec les tours de Notre-Dame existe⁵⁸ mais le journaliste confond deux images qu'il lie toutes deux aux *Burgraves*. Hugo représente un tel mythe littéraire et culturel que les images se confondent et se superposent, oblitérant l'œuvre et ses enjeux esthétiques. Pour d'autres critiques, le « romantisme » de la pièce sonne comme une qualité indéniable, mais ce que désigne le terme n'est toujours pas clair : certains parlent vaguement d'un « caractère » ou d'une « atmosphère

⁵⁴ Voir Claude MILLET, introduction aux *Politiques antiromantiques*, études réunies par Claude MILLET, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 23.

⁵⁵ *La Presse*, 10 avril 1924.

⁵⁶ *La Presse*, 10 avril 1924.

⁵⁷ Honoré DAUMIER, Caricature du jour, *Le Charivari*, 31 mars 1843. Voir le chapitre IV de notre 1^e partie, p. 195.

⁵⁸ On peut penser par exemple à la caricature de Benjamin ROUBAUD, « Panthéon charivarique », *La Caricature*, 10 octobre 1841 ; ou à celle d'Henri MEYER, *Victor Hugo, Le Géant*, 28 avril 1868.

romantique »⁵⁹, que Sachs aurait su respecter : d'autres accolent au mot un adjectif mélioratif et parlent ainsi de « romantisme flamboyant⁶⁰ ». En tout cas, ce terme si polysémique permet à plusieurs journalistes de justifier le choix de Léo Sachs : « romantique convaincu⁶¹ », il ne pouvait qu'accorder son style à celui de Victor Hugo, ou bien de Wagner, qui devient un autre représentant de ce « romantisme » dont parlent les critiques.

SACHS, HUGO ET WAGNER

Pour comprendre tous les enjeux de la création et de la réception de l'opéra de 1924, il faut tenter de situer le compositeur dans le paysage musical de son époque. Pour la plupart des journalistes, *Les Burgraves* correspondraient parfaitement aux goûts esthétiques de Léo Sachs, et notamment à son « caractère romantique wagnérien⁶² » : la superposition des deux adjectifs révèle l'idée que l'on se fait du wagnérisme et du romantisme dans les années 1920. Les deux influences seraient compatibles car elles correspondraient toutes deux à une esthétique de la flamboyance, de la grandeur et de l'épique. Sachs lui-même revendique cette similitude dans un entretien accordé à *Comœdia* : « Contrairement à l'opinion courante, j'ai trouvé cette œuvre extraordinairement passionnante et attachante. Elle est l'ensemble même des drames wagnériens⁶³. » Pour lutter contre les mauvaises appréciations de l'œuvre, et pour en comprendre la beauté et la splendeur, le compositeur demande en quelque sorte que l'on juge de la pièce de Hugo d'après l'esthétique de Wagner. Cette comparaison entre le poète et le musicien allemand permettrait, selon Sachs, d'éviter la tendance contemporaine au réalisme, qui ne parviendrait pas à saisir les enjeux de l'esthétique romantique.

Ce rapprochement revient souvent dans le dossier de presse de l'opéra, mais il n'est pas nouveau : s'il est fréquent dans

⁵⁹ *Comœdia*, 2 décembre 1925.

⁶⁰ *Comœdia*, 28 juillet 1925.

⁶¹ *La Liberté*, 17 juin 1924.

⁶² *Comœdia*, 20 juin 1924.

⁶³ Léo SACHS, entretien pour *Comœdia*, 12 novembre 1924.

les articles de 1924 et 1927⁶⁴, c'est que Sachs est considéré comme wagnérien, ce qui permet d'établir un lien direct et explicite entre Hugo et Wagner ; mais dès la fin du XIX^e siècle, ce recouplement se retrouve sans l'intermédiaire de Sachs, et particulièrement à propos des *Burgraves*. En 1861, Baudelaire compare ainsi les deux hommes à l'occasion de la représentation de *Tannhäuser* à Paris : une grande partie du public aurait hué l'opéra, ce que Baudelaire explique par l'attention assidue qu'exige l'œuvre, par le nombre d'ennemis du compositeur allemand présents à cette première française, et par « une mise en scène plus qu'insuffisante, faite par un ancien vaudevilliste ». C'est ce dernier problème qui le conduit à faire le lien avec la pièce de Hugo : « Vous figurez-vous *Les Burgraves* mis en scène par M. Clairville⁶⁵ ? » D'après Baudelaire, la pièce de Hugo exige, tout comme les œuvres de Wagner, des conditions scéniques particulières qui ne peuvent se satisfaire de la simplicité ou de la médiocrité. *Les Burgraves* et *Tannhäuser* seraient d'une démesure et d'une grandeur telles qu'elles ne pourraient s'épanouir dans une mise en scène à la facture réaliste ou classique : en un mot, leur caractère épique nécessiterait des choix esthétiques forts. Cette dimension est souvent invoquée pour rapprocher le compositeur allemand et le poète français, surnommés les « deux titans de la scène moderne⁶⁶ » par William Archer dans *About the theatre* en 1886. Selon lui, leurs théories dramatiques relèveraient d'une recherche « splendide, fructueuse et inspirée » d'une nouvelle vérité artistique, mais dont Wagner aurait « une idée bien plus profonde » et authentique que Hugo⁶⁷. Hugo et Wagner se seraient tous deux rebellés contre les conventions, mais le second ne se contenterait pas, contrairement au premier, de « substituer un nouvel artifice à un ancien, sa propre imagination aux conventions des autres et d'appeler cela

⁶⁴ Voir par exemple *Comœdia*, 2 décembre 1925 ; *La Presse*, 10 avril 1924 ; *Le Gaulois*, 9 avril 1924 ; *Le Gaulois*, 20 juin 1924 ; *Le Gaulois*, 26 février 1927 ; *Le Temps*, 25 juin 1924.

⁶⁵ Charles BAUDELAIRE, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », 1^{er} avril 1861, « L'art romantique », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, texte établi, présenté et annoté par Claude PICHOS, p. 779-807.

⁶⁶ William ARCHER, « The plays of Victor Hugo – Hugo et Wagner », *About the theatre, Essays and studies*, London, T. Fisher Unwin, 1886, p. 321 (traduction personnelle).

⁶⁷ *Id.*, p. 323 et 325.

vérité⁶⁸. » Se dessine ici une ambivalence fréquente dans les recherches sur le théâtre de Hugo : beaucoup l'étudient mais avec un préjugé qui conduit à le dévaloriser. Ainsi, les analyses de William Archer reprennent tous les clichés à l'encontre du drame hugolien : l'auteur falsifierait la vérité historique et les personnages seraient des colosses grandioses, représentant un idéal mais non des êtres réels. Après cette énumération des défauts des pièces, Archer résume rapidement les intrigues et s'arrête spécifiquement sur *Les Burgraves*, où Hugo rejoindrait Wagner en peignant « une Allemagne de colosses fabuleux évoluant sur un arrière-fond de chaos et de nuit ancestrale⁶⁹ ». Pour lier plus étroitement encore les deux artistes, il raconte une anecdote sur la création de cette œuvre : « Il est curieux de noter qu'au moment où Hugo était en train d'écrire *Les Burgraves*, Wagner réfléchissait à un drame lyrique avec Frédéric Barberousse comme héros. Un wagnérien pourrait également soutenir que Hugo, dans sa dernière pièce, avait fait éclater les limites du drame parlé et en avait appelé aux pouvoirs de la musique⁷⁰. » Le problème du caractère anti-dramatique et injouable, si souvent mentionné dans les études sur la pièce, est ici résolu par Archer qui fait appel à autre genre, l'opéra, où la grandeur, la déréalisation et l'invraisemblance, en un mot l'épique, seraient plus facilement acceptables que sur la scène dramatique. C'est en cela que Wagner aurait donc réussi, là où Hugo aurait échoué. C'est la même conclusion à laquelle arrive Félix Weil dans sa thèse de 1926, *Victor Hugo et Richard Wagner, leurs conceptions dramatiques*, dans laquelle il compare *Le Rhin* et *Les Burgraves* à *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *L'Anneau du Nibelung* : « Tout est en surfaces, en costumes, en coups de théâtre dans Victor Hugo : tout est extérieur enfin. – Tout est intérieur dans Wagner, tout est possession, pénétration de l'âme, connaissance profonde. Bref, Victor Hugo est l'opéra même. Et Wagner, dans ses trois chefs-d'œuvre, est le drame⁷¹. » Pour le dire autrement, Hugo se serait trompé de forme.

⁶⁸ *Id.*, p. 325.

⁶⁹ *Id.*, p. 324.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Félix WEIL, *Victor Hugo et Richard Wagner, leurs conceptions dramatiques*, Université de Berne, Zofingue, Imprimeurs-Éditeurs Ringier et Co, 1926, p. 106.

Dans les études comparées sur les deux artistes, on cherche souvent à savoir si l'un a eu une ascendance sur l'autre, et *Les Burgraves* semblent être un lieu privilégié pour une telle recherche. Dans *Le Théâtre romantique* paru en 1923, André Le Breton décelle une influence hugolienne dans *Lohengrin* :

Déjà le V^e acte d'*Hernani* nous a fait penser au III^e acte de *Lohengrin*. De même, le premier tableau des *Burgraves* n'évoque-t-il pas dans notre mémoire la première scène de l'acte II de *Lohengrin*, la scène où Ortrude humiliée, déchue du rang qu'elle occupait, erre dans la nuit, en vêtement sombre et pauvre, devant le château, regarde d'un œil haineux flamboyer les fenêtres derrière lesquelles Elsa et Lohengrin sont assis à la table du roi, prête l'oreille au bruit lointain des musiques joyeuses qui s'entendent dans le château, et entonne le terrible chant de haine :

Vengeance, viens ! guide nos armes,
Et sors du fond de notre cœur !...

Le rapprochement s'impose cette fois encore, semble-t-il, quoique aucun historien de notre littérature ou du drame wagnérien n'en ait, je crois, jamais fait la remarque. Est-ce simple rencontre, ou n'y a-t-il pas eu plutôt imitation de Hugo par Wagner⁷² ?

Dans l'ouvrage de Jean Mistler *Hugo et Wagner, deux hommes face à leur destin*, le poète français passe pour un précurseur de l'esthétique wagnérienne : Jean Mistler rappelle qu'un critique les avait qualifiés de « monstres préwagnériens⁷³ ».

⁷² André LE BRETON, *Le Théâtre romantique*, Paris, Boivin et C^{ie}, 1923, p. 97. André CŒUROY fait le compte rendu de l'investigation de Le Breton dans un article intitulé « Richard Wagner s'est-il inspiré de Victor Hugo dans *Lohengrin* ? » *Revue Musicale*, 1^{er} avril 1923, disponible dans *Chroniques des lettres françaises*, Paris, Lyon, 01(03), 6 mai 1923, p. 372-373. Il ne répond d'ailleurs pas à sa question et se contente de retracer les réflexions de Le Breton.

⁷³ Jean Mistler ne cite pas sa source. Jean MISTLER, préface à *Hugo et Wagner, deux hommes face à leur destin*, Paris, Grasset, 2015. Son ouvrage réunit deux textes qu'il a écrit à l'occasion de performances sur les deux hommes. Nous ne développons pas ici mais dans un des deux textes, il imagine un dialogue entre Juliette Drouet et Victor Hugo, dans lequel les paroles du poète reproduisent là encore le cliché hérité du mythe de la chute des *Burgraves*. Hugo s'adresse ainsi à sa maîtresse : « La vie de théâtre ! Tu en as vu l'envers suffisamment pour ne rien regretter. Et moi aussi ! J'ai eu autant d'échecs que

La vision du Moyen Âge et les légendes épiques constitueraient une ouverture directe vers la dramaturgie wagnérienne. Mais c'est surtout pour leurs destins et ce qu'ils représentent chacun dans leur pays que Mistler rapproche ces deux « titans de la fable⁷⁴ » : animé par une sorte d' « hugolâtrie » et de « wagnérâtrie⁷⁵ », il montre comment Hugo et Wagner dominent le XIX^e siècle et comment chacun constitue une légende nationale alors même que le XX^e siècle les boude. La figure patrimoniale du poète français et du compositeur allemand est un argument récurrent pour les rapprocher. Catulle Mendès écrit ainsi en 1885 : « Si vous êtes dépourvu de parti-pris, si vous cherchez dans les grands spectacles artistiques quelque chose de plus que le plaisir des oreilles et des yeux [...], si vous êtes plein d'un enthousiasme sincère pour le vrai art dramatique qui a donné le *Prométhée enchaîné* à la Grèce, *Macbeth* à l'Angleterre, *Les Burgraves* à la France, entrez résolument dans l'œuvre de Richard Wagner.⁷⁶ » Ils seraient tous deux des artistes majeurs du patrimoine international, mais d'une manière tout à fait paradoxale pour Hugo : Catulle Mendès, que Juliette Drouet décrit comme quelqu'un « englu[é] de wagnérisme⁷⁷ », met *Les Burgraves* au même rang que les œuvres d'Eschyle et de Shakespeare. Par cette phrase, Catulle Mendès prend le contre-pied du discours de l'histoire littéraire alors en vigueur dans les années 1880, ou du moins, il fait l'éloge des *Burgraves* sans se prononcer sur leur succès ou leur échec en 1843.

Le rapprochement entre Wagner et Hugo trouve donc un terrain fertile à travers l'étude de la dramaturgie des *Burgraves* : on comprend pourquoi les allusions au compositeur allemand sont récurrentes dans le dossier de presse de l'opéra de Sachs,

de succès, et, après le dernier, la chute des *Burgraves*, je ne travaillerai probablement plus pour la scène. Si j'écris encore une pièce, ce sera du théâtre pour lire, pour rêver. Elle aura cent décors différents et des personnages comme l'eau, comme le vent, comme l'arc-en-ciel. »

⁷⁴ *Id.*, quatrième de couverture.

⁷⁵ Nous empruntons ces termes au *Courrier de Vaugelas*, 1887.

⁷⁶ Catulle MENDÈS, *Sur la théorie et l'œuvre wagnérienne*, 1885, repris au début du volume *Richard Wagner*, 1886, Paris, Charpentier, p. 69.

⁷⁷ Juliette DROUET, lettre à Victor HUGO, Bruxelles, 3 octobre 1869, dimanche matin, 8 heure et demie (lettre non disponible sur le site juliettedrouet.org ; nous remercions Florence NAUGRETTE pour son aide).

fervent admirateur de l'artiste. Cependant, cette référence à Wagner n'est pas toujours positive dans le discours des critiques. Pour certains, Sachs est un « wagnérien attardé⁷⁸ » : sa musique, « surannée », serait en décalage avec celle de son époque et n'aurait pas suivi les évolutions artistiques. Le compositeur revendique lui-même préférer la musique du XIX^e siècle à celle du XX^e siècle : la musique contemporaine serait selon lui en proie à la décadence et oublierait la pensée au profit d'innovations vides de sens. Les admirateurs de Sachs défendent son inspiration wagnérienne⁷⁹, mais pour les autres, le compositeur allemand appartiendrait à un passé artistique révolu, qui ramènerait le spectateur « au théâtre musical d'il y a quarante ans⁸⁰ ».

Les Burgraves, un succès à l'opéra ?

Si la pièce de Hugo est réputée injouable et convoque avec elle un ensemble de souvenirs scolaires qui la déprécient, et si en outre Sachs l'adapte dans une version musicale désuète, comment le public réagit-il en 1924 et 1927 ? Les critiques et spectateurs connaissent la pièce et certains s'en méfient ; le choix de Sachs semble ainsi audacieux ou insensé et dangereux. Mais les critiques jugent-ils l'opéra en ayant à l'esprit la pièce de Hugo ? Et oublient-ils la réception houleuse de la pièce ? Trois cas de figure se dessinent : ceux qui ne comprennent pas la pièce de Hugo mais apprécient l'œuvre de Sachs, ceux qui encensent autant le compositeur que le dramaturge, et ceux qui n'adhèrent pas à la proposition de Sachs.

Malgré les reproches adressés par le dernier camp, la plupart des critiques sont positives et souvent dithyrambiques. Puisque la pièce de Hugo reste marquée du sceau de l'échec, plusieurs articles parlent même de réhabilitation, comme certains le proclamaient déjà en 1902 lors de la reprise à la Comédie-Française : Sachs aurait permis « la nouvelle victoire des

⁷⁸ *Le Gaulois*, 20 juin 1924.

⁷⁹ Dans le numéro du 23 juillet 1925 de *Comœdia*, le journaliste défend ainsi le « culte de la beauté » que célébrerait Sachs, en opposition à la musique contemporaine, à sa « suite de bruits étranges » et à son « travail de mathématiques dépourvu de toute émotion ».

⁸⁰ *Le Temps*, 25 juin 1924.

*Burgraves*⁸¹ ». Alors que des journalistes rappellent les réticences de Hugo devant les adaptations de ses œuvres⁸², la plus grande partie de la presse salue l'initiative de Sachs : la forme musicale et lyrique sauverait cette pièce tant décriée. À en croire le dossier de presse de 1924 et de 1927, l'opéra est une réussite au théâtre des Champs-Élysées comme au palais Garnier. Cette « reprise brillante⁸³ » rencontre un succès « éclatant », « retentissant », « considérable⁸⁴ », autant d'adjectifs mélioratifs que les journalistes répètent à l'envi. Dans l'entretien qu'il accorde à *Comœdia* en novembre 1924, au moment des deux reprises à l'automne, Léo Sachs évoque les dizaines de lettres qu'il reçoit de la part de spectateurs enjoués. Cet engouement continue lorsque l'opéra part en tournée en France et à l'étranger : à Nice, c'est un « triomphe⁸⁵ », à Nîmes une « consécration⁸⁶ », à La Haye « une date dans les annales⁸⁷ », à Bordeaux une « ovation sans fin⁸⁸ », à Toulouse « l'événement le plus sensationnel de la saison⁸⁹ ». Devant cette « carrière triomphale⁹⁰ », la reprise à l'opéra en 1927 n'étonne personne et remporte elle aussi un franc succès. Cette reprise trois ans après la première se fait dans des conditions bien particulières : le centenaire du romantisme, pendant lequel *Les Burgraves* sont repris dans leur version dramatique de 1902 à la Comédie-Française. Pour lier les deux événements organisés par les deux scènes officielles, M^{me} Segond-Weber vient sur la scène de l'opéra à la fin de la première et reçoit une gerbe de la part de Suzanne Balguerie ; le lendemain, l'actrice lui offre en retour une photographie d'elle en costume. Dans ce contexte, l'opéra de Sachs apparaît comme une œuvre de circonstance : repris pour un centenaire, il est acclamé

⁸¹ Paul GREGORIO, *Comœdia*, 10 janvier 1926.

⁸² Voir par exemple *La Presse*, 10 avril 1924 et 25 juin 1924.

⁸³ *Comœdia*, 2 novembre 1924.

⁸⁴ Ces adjectifs reviennent de nombreuses fois dans l'ensemble du dossier de presse. Voir par exemple : *Comœdia*, 22 octobre 1924, 12 novembre 1924 ; *Le Figaro*, 24 juin 1924, 21 octobre 1924, 11 novembre 1924 ; *Le Temps*, 22 juin 1924 ; *Le Gaulois*, 21 juin 1924, 24 juin 1924.

⁸⁵ *Comœdia*, 31 mai 1925.

⁸⁶ *Comœdia*, 23 juillet 1925.

⁸⁷ *Comœdia*, 2 décembre 1925.

⁸⁸ *Comœdia*, 8 janvier 1926.

⁸⁹ *Le Gaulois*, 20 mars 1926.

⁹⁰ *Comœdia*, 8 janvier 1926.

mais sa réception peut être biaisée par le caractère officiel des célébrations, de même que le succès de la reprise de 1902 à la Comédie-Française, dans le cadre du centenaire de Hugo, devait être considéré avec prudence. Comme le souligne le critique musical Adolphe Jullien dans un article pour le *Journal des débats*, l'œuvre de Sachs est « la bienvenue en 1927 », et « fort à propos en pareilles circonstances » : si le journaliste salue la programmation de l'opéra, c'est moins pour l'œuvre en elle-même que pour le contexte dans lequel elle prend place. Le succès du travail de Sachs en 1927 est donc à nuancer : si certains se réjouissent sincèrement de le découvrir à Garnier, d'autres vont le voir dans un cadre officiel et institutionnel où il s'agit de célébrer le romantisme, mais aussi la Fondation Hugo et la Caisse des retraites de l'Opéra pour lesquels sont données ces « représentations de gala⁹¹ ».

Ces nuances dans la réception de l'opéra sont difficilement cernables dans le dossier de presse, où le succès semble le même en 1924 et 1927. Le « grand opéra⁹² » de Sachs paraît séduire avant tout pour les conditions scéniques extraordinaires dans lesquelles il a été représenté : on loue « l'éclat du spectacle », permis par des interprètes de grande qualité, et par des frais de mise en scène importants⁹³. Aussi, dans certains articles, c'est moins l'œuvre de Hugo que le travail de Sachs qui est célébré, et des réticences se font même entendre lorsque l'opéra suivrait trop fidèlement la pièce. Lors de la présentation des extraits avec les concerts Lamoureux en avril 1924, un journaliste de *La Presse* loue la musique admirable de Sachs et son inspiration wagnérienne, mais il se montre pessimiste face au livret : les longueurs et les lourdeurs qu'il reproche à la partie textuelle découlent pour lui « d'une trop scrupuleuse fidélité au texte original⁹⁴ ». Une partie de la critique salue les coupures et les changements que Sachs a opérés dans le texte de Hugo, « nécessité inéluctable⁹⁵ » si le compositeur

⁹¹ *Le Journal*, 24 février 1927.

⁹² *Comædia*, 28 juillet 1925.

⁹³ Voir par exemple *Comædia*, 2 novembre 1924.

⁹⁴ *La Presse*, 10 avril 1924.

⁹⁵ *Comædia*, 28 février 1926. Cette idée se retrouve dans un article du *Gaulois* du 26 février 1927 : les coupures étaient inévitables pour réussir à condenser la densité des *Burgraves*.

voulait respecter le temps et la forme de l'opéra. L'œuvre de Sachs est donc d'autant plus encensée qu'elle pallierait les manques du texte hugolien : le compositeur aurait par exemple réussi à donner allure et vie aux *Burgraves*⁹⁶, et à vivifier « ce qu'il y avait de rigide dans le poème⁹⁷ ». Cependant, les inflexions apportées par le compositeur, ainsi que ses suppressions de scènes ou de vers ne convainquent pas certains critiques qui lui reprochent d'avoir déshonoré le texte de Hugo par de « sacrilèges coupures⁹⁸ ». Sachs aurait fait preuve d'irrespect envers l'auteur. Ces propos sont d'autant plus surprenants que la plupart du temps, ces journalistes n'apprécient pas la pièce de Hugo mais condamnent tout de même les modifications du compositeur. Cette double position se comprend par le statut paradoxal de la figure de Hugo : s'il n'est pas apprécié comme dramaturge, il reste le « grand poète national français », symbole patrimonial qu'il faudrait protéger et préserver. En ce sens, on reproche surtout à Sachs d'avoir mutilé la seule partie respectable des *Burgraves* : les vers. Il aurait « défiguré les rythmes, supprimé des rimes, altéré les mouvements⁹⁹ ». En un mot, il aurait profané la grande figure nationale : « Fausser des vers, les priver de leurs rimes, cela est toujours blâmable, mais combien plus encore quand il s'agit de l'œuvre d'un Victor Hugo ». Dans cette phrase, André Messager défend l'auteur, alors même que le début de son article pour *Le Figaro* réitère les critiques habituelles à l'encontre de la pièce, « violente et sombre », « une des moins heureuses dans l'œuvre dramatique de Victor Hugo » et qui laisserait une « impression d'uniformité et de monotonie¹⁰⁰ ».

Au-delà du sort infligé aux *Burgraves*, les choix musicaux de Sachs ne plaisent pas toujours aux critiques. L'héritage wagnérien ne fait pas l'unanimité et l'opéra est souvent qualifié de difficile, exigeant et sévère, et ces adjectifs laissent parfois la place à des termes moins affables : l'instrumentation « épaisse », la déclamation « monotone¹⁰¹ », l'écriture, « sage – désespérément sage », et l'« orchestration infantile », pèseraient

⁹⁶ *Comœdia*, 28 février 1926.

⁹⁷ *Comœdia*, 12 novembre 1924.

⁹⁸ *Le Petit Parisien*, 21 juin 1924.

⁹⁹ *Le Temps*, 25 juin 1924.

¹⁰⁰ André MESSAGER, *Le Figaro*, 20 juin 1924.

¹⁰¹ *Le Temps*, 25 juin 1924.

sur le public comme le « poids lourd de l'ennui¹⁰² ». Plus précisément, un choix esthétique dérange plusieurs journalistes : Sachs aurait renoncé à tout thème mélodique et se serait astreint à une déclamation continue soutenue par les multiples voix de l'orchestre. Pour un critique du *Petit Parisien*, Sachs exprimerait ainsi sa liberté créatrice, qui ne se laisserait pas aller à la facilité mélodique de la musique contemporaine¹⁰³ ; au contraire, pour André Messager du *Figaro*, cet aspect musical exigeant ennuerait le public¹⁰⁴. Au-delà de son travail sur *Les Burgraves*, c'est la place que Sachs occupe dans le champ musical qui divise la critique : il passe aux yeux de certains pour un compositeur à l'esprit sérieux, en retrait des innovations de son temps, et incapable de comprendre le goût actuel du public. Ils reconnaissent tout de même sa technique et son talent mais refusent de voir en lui un génie : son opéra serait d'une grande maîtrise instrumentale et vocale, mais il ne produirait « aucune émotion dans l'âme du spectateur¹⁰⁵ ». À notre connaissance, un seul critique, Robert Dezournaux, reproche à Sachs son incompétence musicale dans *Les Burgraves* et s'étonne que la famille Hugo ait donné son accord à un si piètre artiste : sa musique « terne et banale », aux « thèmes insignifiants », relèverait d'une « incroyable faiblesse » ou tout au plus d'une « imitation de Wagner¹⁰⁶ ».

UNE INTERPRÉTATION BRILLANTE

En revanche, les critiques s'accordent sur deux choses : le public est au rendez-vous et l'interprétation des chanteurs est exceptionnelle. Même les journalistes les plus virulents, qui désapprouvent l'esthétique de Sachs ou le texte de Hugo, reconnaissent le succès de public, louent la performance vocale et la distribution de grande qualité. Ainsi en est-il du texte d'André Messager dans *Le Figaro* du 20 juin 1924, du compte rendu du *Gaulois* le même jour et le 26 février 1927, ou encore

¹⁰² *Le Radical*, 8 avril 1924.

¹⁰³ *Le Petit Parisien*, 21 juin 1924.

¹⁰⁴ André MESSAGER, *Le Figaro*, 20 juin 1924.

¹⁰⁵ *Le Gaulois*, 26 février 1927.

¹⁰⁶ Robert DEZOURNAUX, *La Liberté*, 8 avril 1924.

de celui du *Temps* le 25 juin 1924 : nous avons cité ces articles précédemment pour montrer combien ils émettaient des réserves face à l'opéra de Sachs, mais tous s'achèvent sur « l'interprétation éclatante¹⁰⁷ » de Balguerie, de Vanni Marcoux, de Dufranne, de Cesbron-Visseur ou de Vigneau.

Ce que les critiques apprécient dans la performance des chanteurs est révélateur de ce que le drame de Hugo est devenu sous l'influence de Sachs et de la mise en scène. Comme en 1902, le rôle de Guanhumara semble avoir perdu son caractère grotesque : à l'instar de M^{me} Segond-Weber, M^{me} Balguerie donne toute sa dignité au personnage de la vieille sorcière. Alors que les critiques de 1843 reprochaient à Hugo d'avoir créé un rôle digne d'une ventriloquie ou d'un sombre mélodrame, cette dimension semble avoir disparu de l'opéra et les journalistes des années 1920 saluent la grandeur que la chanteuse donne au « caractère démoniaque de la magicienne¹⁰⁸ ». La vieillesse et les haillons de cette femme sur lesquels insiste Hugo dans la préface ne sont plus de rigueur : tous les adjectifs utilisés par les critiques pour qualifier le personnage interprété par M^{me} Balguerie relèvent au contraire du registre épique et tragique. Guanhumara n'est plus « flétrie dans sa chair [...], vieille, livide, enchaînée¹⁰⁹ » mais « superbe et inquiétante¹¹⁰ ». Cet engouement pour le jeu de M^{me} Balguerie révèle le mépris exprimé au départ à l'encontre du personnage : si les critiques louent son interprétation, c'est que la chanteuse arriverait à dépasser « ce rôle si ingrat de vieille sorcière » en en faisant « une figure extrêmement attachante »¹¹¹ – adjectif pour le moins surprenant pour qualifier Guanhumara.

L'ambiguïté du personnage de Job est également passé sous silence : à aucun moment on ne parle du crime qu'il a commis dans sa jeunesse. Au contraire, on insiste sur sa « noblesse¹¹² », sa « dignité¹¹³ », sa « puissance », sa « suprême

¹⁰⁷ *Le Temps*, 25 juin 1924.

¹⁰⁸ *Comœdia*, 28 octobre 1924.

¹⁰⁹ Victor HUGO, préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 154.

¹¹⁰ Francis CASADESUS, *La Presse*, 25 juin 1924. On retrouve des adjectifs similaires dans *Le Gaulois* du 15 avril 1924 : « le rôle si difficile de la sorcière Guanhumara fut tenu magistralement par M^{me} Balguerie, dont la voix justicière sonne splendide. »

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Comœdia*, 28 octobre 1924.

¹¹³ *Comœdia*, 2 novembre 1924.

autorité¹¹⁴ » et sa « prestance¹¹⁵ ». Le jeu de M. Delmas ou de M. Bourdon souligne le caractère épique de la pièce, comme le jeu de Mounet-Sully à la Comédie-Française en 1902. De même, Barberousse, y compris en mendiant, incarne la grandeur et la noblesse¹¹⁶.

Face à ces grandes figures épiques, le couple de jeunes premiers représente le contre-point sentimental. De même que M^{lle} Bartet incarnait une Régina pleine de douceur et de tendresse face à l'inexorable Guanhumara, M^{me} Cesbron-Visse séduit la critique par son « charme » et sa « tendresse »¹¹⁷ ; de son côté, M. Lafitte et M. Fontaine semblent répondre parfaitement à l'image attendue d'Otbert par les critiques : il est « héroïque¹¹⁸ » et « chevaleresque¹¹⁹ ». L'interprétation des chanteurs de 1924 et 1927 est donc similaire à celle des acteurs de la célèbre reprise de 1902 à la Comédie-Française, qui, jouée jusqu'au début des années 1930, a sclérosé la lecture de la pièce de Hugo, et peut-être conditionné celle de Sachs. Le public et les critiques semblent adhérer à cette interprétation épique et solennelle.

Les Burgraves de Sachs constituent un véritable succès dans les années 1920. Mais ironie de l'histoire, cette œuvre a été presque complètement oubliée par la postérité, à tel point que certains chercheurs ne la mentionnent pas dans leurs études sur les opéras de Hugo. Comme en 1902, une partie de la critique est cependant sceptique au sujet de la pièce que Sachs adapte : le mythe de la chute des *Burgraves* est toujours opérant et tous les clichés relatifs au théâtre hugolien se retrouvent dans le discours des journalistes défavorables à l'œuvre. Cependant, davantage encore qu'en 1902, la figure de Hugo poète est canonisée et intouchable : son théâtre serait à jeter mais sa poésie à sanctifier. Ainsi, ceux qui apprécient l'opéra de Sachs l'aiment d'autant plus que la forme lyrique pallierait les insuffisances de la forme

¹¹⁴ *Comœdia*, 11 avril 1925.

¹¹⁵ *La Presse*, 25 juin 1924.

¹¹⁶ Voir par exemple *Comœdia*, 2 novembre 1924 ; *Comœdia*, 11 avril 1925 ; *La Presse*, 25 juin 1924.

¹¹⁷ Voir par exemple *Comœdia*, 2 novembre 1924 ; *Le Gaulois*, 15 avril 1925.

¹¹⁸ *Comœdia*, 28 octobre 1924.

¹¹⁹ *Le Gaulois*, 15 avril 1925.

dramatique et ceux qui le décrient justifient leur jugement en prétextant la mauvaise qualité du texte original : les deux points de vue se rejoignent donc dans leur mépris du théâtre hugolien.

Chapitre III

Les Burgraves à la télévision

HUGO ET LA TÉLÉVISION

Entre les années 1930 et la fin des années 1960, *Les Burgraves* ne sont ni montés, ni repris, ni adaptés. Le public (et encore est-ce très certainement un public de lettrés ou d'élèves du secondaire) ne connaît la pièce qu'à partir du discours scolaire, des éditions successives des œuvres de Hugo et des illustrations qui parfois les accompagnent. Au milieu du XX^e siècle, malgré le nouveau média télévisuel et les adaptations des œuvres de Hugo, *Les Burgraves* appartiennent davantage aux sédimentations de l'histoire littéraire qu'à un contenu culturel dynamique et vivant. En revanche, ils bénéficient d'une nouvelle audience le 30 mars 1968, lors de la retransmission sur la 1^{ère} chaîne de leur adaptation par Maurice Cazeneuve. La musique est de José Berghmans, les décors de Paul Pelisson et les costumes de Christiane Coste. Voici la distribution :

Guanhumara	Maria Meriko	Lupus	Jean-Pierre Jorris
Job	Jean Davy	Edwige	Nicole Desailly
Frédéric Barberousse	Jacques Dacqmine	Le soldat	Michel Peyrelon
Régina	Michèle Grellier	Le capitaine du burg	Jean Balthazar
Magnus	Jean Lanier	Karl	Jacques Maréchal
Otbert	Serge Maillat	Hermann	Philippe Chauveau

Hatto	Henri Gilabert	Cynulfus	Jacques Mersch
Gorlois	Jean-Louis Thiriet	Haquin	René Alone
Gerhard	Bernard Rousselet	Gondicarius	Armand Meffre
Cadwalla	Daniel Bart	Teudon	André Var
Darius	François Chodat	Kunz	Jacques Butin
Platon	François Bennard	Swan	Jacques Galland
Gilissa	Pierre Marteville	Jossius	Claude Beauthéac
Giannilaro	Jean- François Dupas	Uther	Jean Soustre

Les premières œuvres théâtrales de Hugo visibles à la télévision sont des captations ou des dramatiques, qu'Arnaud Laster a répertoriés dans un article sur « Les représentations du théâtre de Hugo à la télévision¹ ». Cette forme théâtrale et télévisuelle est très en vogue dans les années 1960² – et a permis dans une certaine mesure de faire connaître davantage le théâtre de Hugo³ – mais elle est rapidement concurrencée par des

¹ Arnaud LASTER, « Les représentations du théâtre de Hugo à la télévision », *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran : des rayons et des ombres*, Paris, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 87-105.

² Voir par exemple l'article de Pascale GOETSCHÉL, « Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social dans la France des Trente Glorieuses ? », *La Télévision des Trente Glorieuses*, sous la direction de Évelyne COHEN et Marie-Françoise LÉVY, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 113-143.

³ Les œuvres de Victor Hugo adaptées au cinéma (et non pour la télévision) sont nombreuses et ce depuis le début du septième art (à ce sujet, voir l'article d'Edgar MASS, « Fortune de Victor Hugo au cinéma : ou Hugo entre Quasimodo et Esmeralda », *Lectures de Victor Hugo*, colloque de Heidelberg, Paris, Nizet, 1986, p. 129-138). Pour des raisons techniques évidentes, il faut attendre le milieu du XX^e siècle pour que la télévision s'empare des textes hugoliens. C'est surtout lors du centenaire de 1985 que l'œuvre de Victor Hugo est popularisée sur petit écran, et « devient immortelle comme son auteur » (Sandrine RAFFIN, « Le centenaire de 1985 et le cinéma : une évolution dans la réception de l'œuvre de Victor Hugo », *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran* :

productions originales, créées par et pour la télévision, et filmées d'abord en studio (il faut attendre la fin des années 1960 pour voir les premières pièces de Hugo filmées en extérieur, avec des techniques dignes du cinéma, comme des travellings, des apartés en voix-off, des plans en plongée ou contre-plongée⁴). *Les Burgraves* de Cazeneuve s'inscrivent dans ces premières productions originales de l'œuvre hugolienne pour la télévision, à la suite de *Mangeront-ils ?*, d'*Hernani* et de *Marion de Lorme* par Kerchbron dans les années précédentes⁵. Aucune étude ne porte spécifiquement sur l'adaptation de Cazeneuve – on trouve des articles de presse de l'époque, mais ils ne constituent en aucun cas une analyse fouillée et détaillée du téléfilm. Seul Arnaud Laster le mentionne dans son article déjà cité : pour lui, cette production « magistrale et inoubliable » relève d'un coup de force, « battant en brèche tous les préjugés qui pesaient sur cette pièce – réputée ténébreuse et injouable – et démontrant avec éclat que, si elle avait pu passer pour un échec, la postérité n'était pas tenue de ratifier un jugement de circonstance.⁶ » Nous ne sommes pas aussi convaincus qu'Arnaud Laster de la « réhabilitation grandiose⁷ » des *Burgraves* par Cazeneuve ; si cette adaptation a le mérite, comme beaucoup de productions télévisuelles, de faire connaître l'œuvre au grand public sur la première chaîne nationale, et de la tirer de l'oubli populaire⁸, nous montrerons comment elle reste tributaire, encore une fois, du mythe de 1843,

des rayons et des ombres, éd. cit., p. 69-83) : mais ce sont principalement des adaptations des romans qui sont produites et rendues disponibles (à la télévision ou au cinéma).

⁴ Sur ce point, nous renvoyons encore à l'article d'Arnaud LASTER, déjà cité.

⁵ KERCHBRON produit pour la télévision *Mangeront-ils ?* en 1957, *Hernani* en 1961 et *Marion de Lorme* en 1967. Sur ces productions, voir l'article d'Arnaud LASTER, déjà cité.

⁶ Arnaud LASTER, article cité, p. 93.

⁷ Arnaud LASTER, « Grandes heures du théâtre de Victor Hugo à la télévision », *Voir des étoiles : le théâtre de Victor Hugo mis en scène*, Paris, Actes Sud, 2002, p. 106-121.

⁸ C'est l'idée que défend Arnaud LASTER : « Les romans ont fait l'objet des premières adaptations ; le théâtre, après avoir été longtemps dédaigné ou mal servi, a été ensuite plus utilisé. Le mérite de la télévision dans ce domaine a été de révéler à un vaste public des œuvres presque ignorées des manuels scolaires et à peu près jamais jouées dans les salles de théâtre » (« Victor Hugo et la télévision », *Pleins feux sur Victor Hugo*, Paris, Comédie-Française, 1981, p. 377).

et de ses conséquences pour la lecture et l'interprétation de la pièce.

Les Burgraves de Cazeneuve, et plus largement toute adaptation, relèvent d'une appropriation du texte littéraire et d'un mécanisme à double sens auquel s'intéresse Delphine Gleizes dans son introduction à *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran*. D'une part, l'adaptation transmet l'œuvre et lui confère « une certaine valeur [...] au sein de l'imaginaire collectif⁹ » ; d'autre part, elle s'inscrit dans une chaîne de réception qui rend caduque la relation entre l'adaptation et le texte original : « L'adaptation ne se construit pas dans une relation univoque au texte adapté, mais dans un réseau de formes, de genres, de références qu'elle emprunte et transforme¹⁰. » Le film de Cazeneuve conserve, même de manière inconsciente, cette mémoire des « formes », des « genres » et des « références » élaborée par toutes les représentations des *Burgraves* – au théâtre comme dans les éditions illustrées – elles-mêmes conditionnées par le mythe de leur chute. D'après André Helbo dans *L'Adaptation : du théâtre au cinéma*, plusieurs trajectoires conditionnent l'adaptation : un texte romanesque devient un nouveau roman, un texte théâtral est transformé en nouvelle pièce de théâtre, un texte non dramatique passe à la scène ou à l'écran, un film passe à la scène, et inversement¹¹. En réalité, le processus d'adaptation est plus complexe que ces catégories : pour Cazeneuve, il s'agit bien évidemment de passer du texte dramatique au film, mais aussi – consciemment ou non – par toutes les autres images produites autour des *Burgraves* et qui appartiennent à un bagage culturel (photographies des représentations théâtrales antérieures, éditions illustrées). Une autre question théorique se pose dans le processus d'adaptation, et cette fois du point de vue non de la production mais de la réception : lorsqu'il découvre *Les Burgraves* de Cazeneuve, le spectateur connaît-il le texte original de Hugo, et les différentes représentations (picturales ou théâtrales) qui en ont été données ? Il y a fort à parier que peu de téléspectateurs, hormis le public cultivé, lettré et scientifique,

⁹ Delphine GLEIZES, introduction à *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran : des rayons et des ombres*, éd. cit., p. 4.

¹⁰ *Id.*, p. 5.

¹¹ André HELBO, *L'Adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 23.

connaissent déjà quoi que ce soit à l'œuvre. De quoi parle-t-on donc lorsqu'on évoque la réception des *Burgraves* à la télévision ? Pour reprendre la distinction d'André Helbo, se situe-t-on dans une « réception intertextuelle », ou dans une réception de la seule version filmée, « sans référence explicite (par ignorance ou par décision) à un savoir antérieur¹² » ? En étudiant les choix artistiques de Cazeneuve, et la revue de presse de 1968, nous verrons que l'adaptation télévisuelle ne propose pas une nouvelle lecture de la pièce de Hugo, mais en consacre une image attendue et fidèle à l'interprétation traditionnelle que le discours scolaire et universitaire en donne. La production et la réception de l'adaptation télévisuelle sont toutes deux tributaires du discours antérieur sur *Les Burgraves*.

« AU THÉÂTRE CE SOIR »

LE TEXTE JOUÉ

Si Cazeneuve respecte l'écriture en vers de Hugo, il procède à de nombreuses coupes. Il fait l'impasse sur la deuxième scène, celle des esclaves : après le monologue initial de Guanhumara, le téléspectateur découvre la scène d'amour entre les jeunes premiers, Régina et Otbert. La dimension politique de la deuxième scène (avec l'esclavage des marchands et des étudiants) ainsi que sa portée mythique (la légende de Barberousse racontée par les esclaves) sont effacées au profit d'un resserrement sur le drame familial. Surtout, la disparition de cette scène bouleverse la construction de l'intrigue : dans le texte de Hugo, les allusions à la mort incertaine de Barberousse dès le début préparent le spectateur à son retour et peuvent l'aider à saisir l'identité du mendiant quelques scènes plus loin – comme d'habitude dans les romans ou les pièces de Hugo, la scène de reconnaissance n'est pas vraiment un retournement de situation puisque le lecteur, contrairement aux personnages, voit

¹² *Id.*, p. 24.

l'événement arriver¹³ ; mais dans l'adaptation de Cazeneuve, la progression de l'intrigue est plus linéaire et le téléspectateur n'a pas eu vent de la légende de Barberousse. Il découvre son identité en même temps que les Burgraves, à la fin de la deuxième partie. De même, lorsque l'empereur, dans cette scène, interpelle Job en l'appelant « Fosco ! » et que celui-ci répond « Ciel ! », le téléspectateur ne comprend pas l'origine de ce prénom – contrairement au lecteur à qui Hugo a dévoilé des indices par le récit des esclaves¹⁴.

Autrement, les changements opérés sur le texte original des *Burgraves* suivent en grande partie ceux de la création de 1843 et de la reprise de 1902¹⁵. D'abord, de nombreux vers sont supprimés pour gagner en rapidité et en concision, surtout à la scène 4 de la deuxième partie (Job célèbre l'amour d'Otbert et Régina) et à la scène 3 de la troisième partie (Otbert n'arrive pas à tuer Job) : la première scène privilégie le projet de mariage échafaudé par Job au détriment de l'épanchement lyrique du vieillard. En témoignent les vers supprimés (mis entre crochets ci-dessous) :

JOB

[...] Mon enfant ! sois honnête
Et brave. Dès longtemps j'arrange dans ma tête
Ce mariage-là. Certes, on peut allier
Le franc-archer Otbert à Job, franc chevalier !
Tu t'étais dit : — Toujours je serai, quelle honte!
Le chien du vieux lion, le page du vieux comte.
Captif, tant qu'il vivra, près de lui ! — Sur ma foi,
Je t'aime, mon enfant, mais pour toi, non pour moi.
[Oh! les vieux ne sont pas si méchants qu'on le pense!
Voyons, arrangeons tout.] Je crains Hatto. [Silence !
Pas de rupture ici. L'on jôûrait du couteau.
Baissant la voix.
Mon donjon communique aux fossés du château.
J'en ai les clefs.] Otbert, ce soir, sous bonne garde,
Vous partirez tous deux. Le reste le regarde.

¹³ Le spectateur sait par exemple, bien avant Gennaro, que Lucrece est sa mère.

¹⁴ « En ce château / Frédéric Barberousse avait nom Donato, / Le bâtard s'appelait Fosco » explique Kunz à la scène 2 de la première partie (Victor HUGO, *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 173)

¹⁵ Voir le chapitre V de notre 1^e partie, p. 257.

OTBERT

Mais...

JOB, *souriant.*

Tu refuses ?

OTBERT

Comte ! ah ! c'est le paradis
Que vous m'ouvrez !

JOB

Alors fais ce que je te dis.
Plus un mot. Le soleil couché, vous fuirez vite.
J'empêcherai Hatto d'aller à ta poursuite :
[Et vous vous marierez à Caub.
Guanhumara, qui a tout entendu, sort.
Il prend leurs bras à tous deux sous les siens et les regarde avec tendresse.

Mes amoureux,
Dites-moi seulement que vous êtes heureux.
Moi, je vais rester seul.

RÉGINA

Mon père !

JOB

Il faut me dire
Un dernier mot d'amour dans un dernier sourire.
Que deviendrai-je, hélas ! quand vous serez partis ?
Quand mon passé, mes mots toujours appesantis,
Vont retomber sur moi ?
À Régina.
Car, vois-tu, ma colombe,
Je soulève un moment ce poids, puis il retombe !]
À Otbert.
Gunther, mon chapelain, vous suivra. J'ai l'espoir
Que tout ira bien. Puis vous reviendrez me voir,
[Un jour. – Ne pleurez pas ! laissez-moi mon courage.
Vous êtes heureux vous ! Quand on s'aime à votre âge,
Qu'importe un vieux qui pleure ! – Ah ! vous avez vingt ans !
Moi, Dieu ne peut vouloir que je souffre longtemps.]
Il s'arrache de leurs bras.
Attendez-moi céans.
À Otbert.
Tu connais bien la porte.
J'en vais chercher les clefs, et je te les rapporte.
*Il sort par la porte de gauche*¹⁶.

¹⁶ Victor HUGO, éd. cit., p. 210-211.

De même, la scène 3 de la troisième partie ne s'attarde plus sur les sentiments paternels de Job. Tout ce passage est supprimé par Cazeneuve :

JOB,
le prenant dans ses bras avec emportement.
Non, vers lui tout mon être s'élançait !
C'est trop me torturer par cet affreux silence!
Je ne suis qu'un vieillard faible, en pleurs, terrassé,
Je ne peux pas mourir sans l'avoir embrassé !
Viens sur mon cœur !
Il couvre le visage d'Otbert de larmes et de baisers.
Enfant, laisse, que je te voie.
Tu ne le croirais pas, quoique j'aie eu la joie
De te voir tous les jours depuis plus de six mois,
Je ne t'ai pas bien vu...
Il le regarde avec des yeux enivrés.
C'est la première fois !
– Un jeune homme à vingt ans, que c'est beau! – Que je baise
Ton front pur! Laisse-moi le contempler à l'aise!
– Tu parlais tout à l'heure, et moi, je me taisais. –
Tu ne sais pas toi-même à quel point tu disais
Des choses qui m'allaient remuer les entrailles.
Otbert, tu trouveras pendue à mes murailles
Ma grande épée à main ; je te la donne, enfant !
Mon casque, mon pennon, tant de fois triomphant,
Sont à toi. Je voudrais que tu pusses toi-même
Lire au fond de mon cœur pour voir combien je t'aime!
Je te bénis. — Mon Dieu! Donnez-lui tous vos biens,
De longs jours comme à moi, moins sombres que les miens !
Faites qu'il ait un sort calme, illustre et prospère;
Et que des fils nombreux, pieux comme leur père,
Soutiennent, pleins d'amour, ses pas fiers et tremblants,
Quand ses beaux cheveux noirs seront des cheveux blancs¹⁷ !

De nombreuses autres suppressions opérées par Cazeneuve concernent des détails ou des répétitions : le réalisateur cherche à gagner en efficacité. Enfin, il ampute le texte de références qui pourraient être gênantes pour une retransmission sur une chaîne nationale le samedi soir à 20 heures : s'il garde presque en entier

¹⁷ *Id.*, p. 236-237.

le monologue de Barberousse à l'ouverture de la deuxième partie (contrairement aux reprises antérieures qui supprimaient en grande partie le contenu politique et « germanique » de la pièce¹⁸), il efface les références aux juifs et aux tziganes :

Les faux vont à la guerre et laissent la moisson.
L'incendie est partout. En chantant sa chanson,
Tout zingaro qui passe au seuil d'une chaumière,
Cache sous son manteau son briquet et sa pierre.
[...]
Plus d'argent. Tout est mort, pays, cité, faubourg.
Comment finira-t-on la flèche de Strasbourg ?
Par qui fait-on porter la bannière des villes ?
Par des juifs enrichis dans les guerres civiles¹⁹.

Même procédé à la scène 4 de la deuxième partie, lorsque Job raconte l'enlèvement de son enfant :

Je l'avais nommé George... Un jour, – pensée amère ! –
Il jouait, dans les champs... – Oh ! quand tu seras mère,
Ne laisse pas jouer tes enfants loin de toi !
On me le prit. – Des juifs, une femme ! Pourquoi ?
Pour l'égorger, dit-on, dans leur sabbat. – Je pleure,
Je pleure après vingt ans comme à la première heure²⁰.

Ces références sont enlevées par Cazeneuve vraisemblablement à cause de la peur de susciter l'incompréhension et l'indignation du public : pour saisir ces vers, il faudrait les recontextualiser et les situer dans une histoire culturelle (comme le fait Nicole Savy dans *Les Juifs des romantiques*). Mais ce n'est pas le but recherché par une adaptation télévisuelle pour le grand public.

¹⁸ Peut-être Cazeneuve conserve-t-il davantage ces allusions à l'Allemagne que ses prédécesseurs car la situation politique entre l'Allemagne et la France en 1968 est plus apaisée qu'en 1843 ou 1902.

¹⁹ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 200.

²⁰ *Id.*, p. 208.

« UN EFFORT VERS UNE VRAIE GRANDEUR²¹ »

L'adaptation de Cazeneuve, par le jeu des acteurs comme par le décor ou la mise en scène, entend d'abord proposer aux téléspectateurs une vision grandiose et solennelle de la pièce de Hugo.

Incarner les burgraves

Avec leurs cottes de maille rutilantes, leurs épées gigantesques et leurs armures, les burgraves paraissent redoutables. Jean Davy et Jean Lannier, qui incarnent respectivement Job et Magnus, ont un regard impassible et déterminé qui leur confère une autorité seigneuriale. Leur carrure imposante est renforcée par les contre-plongées et les gros plans sur leurs visages. Leurs barbes et leurs cheveux blancs ou gris (peut-être voit-on un peu trop qu'il s'agit de postiches) rappellent qu'ils sont âgés, mais comme le sont des sages, et non des vieillards impuissants. De même, le mendiant, joué par Jacques Dacqmine, est grandiose, avec son manteau de fourrure, son bâton semblable à un sceptre et sa chevalière au doigt.

Dans les représentations antérieures des burgraves, les vieux s'opposent clairement aux jeunes par les costumes, leurs gestes et leurs barbes courtes²². Cette différence, qui permet de symboliser la fracture générationnelle au cœur de la pièce, se retrouve dans le film de Cazeneuve, surtout à la troisième scène : l'orgie des jeunes seigneurs.

²¹ Arnaud LaSTER, *Pleins feux sur Victor Hugo*, éd. cit, p. 379.

²² Voir nos analyses, [mettre ref.](#)



L'orgie des jeunes burgraves²³

Une table gigantesque, recouverte de victuailles et de boissons, est dressée au milieu de la salle et les jeunes hommes en armures rient à gorge déployée, tout en roulant au sol ou sur la table, un verre à la main. Tous les clichés de l'époque médiévale se retrouvent dans le décor et le jeu : les coupes ressemblent toutes au Graal, les peaux de bêtes sur les épaules des seigneurs sont plus imposantes les unes que les autres, les acteurs forcent leur voix, la rendent graveleuse, et exagèrent le côté rustre des personnages. Une figure se détache nettement de cet ensemble caricatural : Hatto. Alors que dans les autres représentations des burgraves il paraît beaucoup plus frêle et frivole que ses aïeux, Hatto, incarné par Henri Gilabert, paraît redoutable et imposant : sa passion pour la boisson et les femmes coïncide ici avec une

²³ Jean ADDA, reportage photographique *Les Burgraves*, 31 décembre 1966, IMG0800134302, ©Ina.

rage de vaincre et de dominer qui se lit dans les yeux effrayants de l'acteur, souvent mis en avant par les gros plans.

Hormis le personnage d'Hatto, les vieux et les jeunes burgraves correspondent à la représentation traditionnelle des personnages de la pièce de Hugo. Certaines scènes reprennent telles quelles des situations que les lecteurs ont pu imaginer depuis plusieurs décennies grâce aux représentations illustrées des *Burgraves*, et qui mettent l'accent sur la grandeur physique et morale des vieux burgraves, métaphore de l'idéal politique perdu. Ainsi, l'arrivée de Magnus et de Job semble s'inspirer fortement des images proposées par l'édition Hugues, où les deux seigneurs à la longue barbe blanche sont immobiles avec leurs épées gigantesques²⁴. De même, l'opposition entre Barberousse et Hatto à la deuxième partie paraît reprendre la composition de l'illustration de Beucé pour l'édition Hetzel et Quantin : les deux hommes se font face, avec derrière eux les hommes armés prêts à bondir sur l'étranger.

Si l'incarnation des burgraves dans le film de Cazeneuve correspond généralement à une image attendue des personnages, il en va de même pour les jeunes premiers Otbert et Régina, et pour Guanhumara. Maria Meriko incarne la sorcière avec des accents tout aussi tragiques que ceux de Segond-Weber en 1902 lors de la reprise à la Comédie-Française : la vieille femme « cassée, édentée, blanchie » de 1843 a disparu pour laisser place à une figure quasi-mythique de la vengeance. Le léger accent de l'actrice, sa voix très grave et son physique de tragédienne²⁵ font de Guanhumara une figure tout aussi redoutable que les vieux burgraves.

²⁴ Voir le chapitre III de notre 2^e partie, p. 400.

²⁵ Maria MERIKO a notamment incarné le rôle de Catherine de Médicis dans la mini-série télévisée de Yannick Andréi, *La Dame de Montsoreau*. On n'a aucun mal à l'imaginer en figure redoutable et effrayante de la monarchie française.



Guanhumara²⁶

Elle reste sorcière de manière symbolique, par exemple lorsque la caméra fait des gros plans sur la fiole qu'elle passe à Otbert²⁷,

²⁶ Jean ADDA, reportage photographique *Les Burgraves*, 31 décembre 1966, IMG0800134290, ©Ina.

²⁷ En général, dans le film, la fonction dramatique et la portée symbolique des objets hugoliens sont conservées (sur cette question, nous renvoyons aux analyses d'Anne UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon*, [1974], Paris, Corti, 2001). La fiole de Guanhumara est ainsi mise en avant par les gros plans : ces effets caméras rappellent qu'elle est une sorcière, mais dramatisent aussi l'intrigue puisque c'est par la fiole que Guanhumara et Otbert scellent le pacte qui conduira au troisième tableau, et à la scène de confrontation-reconnaissance entre le jeune seigneur et Job. Autre exemple : la croix de Charlemagne qui permet d'identifier Barberousse à la deuxième partie est nettement visible lors du monologue du mendiant à l'ouverture de cette partie, alors qu'elle est invisible à la première partie puisque dissimulée par son manteau. Le téléspectateur attentif comprend, dans ce monologue, que le mendiant n'est pas un simple ermite.

mais elle n'a rien de la « femme seule, vieille, [...] vêtue d'un sac de toile grise en lambeaux²⁸ » que décrit Hugo dans la didascalie initiale : même si l'actrice porte une perruque blanche, elle n'a rien des quatre-vingt-dix ans du personnage ; sa robe est certes légèrement déchirée mais elle n'a rien d'un haillon ; et sa chaîne au cou ressemble plus à un ornement qu'à une chaîne d'esclaves. Cette interprétation, comme celle proposée par Segond-Weber, hisse le personnage vers la grandeur tragique. D'ailleurs, des scènes du film de Cazeneuve reprennent des postures identiques à celles de la mise en scène de 1902²⁹ ; ainsi en est-il de la tirade de Guanhumara à la fin de la première partie : Maria Meriko, comme M^{me} Segond-Weber, tient en l'air le poignard et déclame en regardant le ciel, les bras écartés.

De même, certaines scènes s'inspirent de la composition des éditions illustrées : à la troisième partie, lorsque Job s'agenouille devant Guanhumara, les acteurs ont le même mouvement que celui des personnages dans l'illustration de Beaucé³⁰. L'interprétation de Guanhumara par Maria Meriko ne propose donc rien de nouveau, mais s'inscrit dans une longue chaîne de réception véhiculée par les images disponibles du personnage, que ce soit par les photographies ou illustrations. Dans l'imaginaire, Guanhumara est devenue une « reine tragique », et n'est plus la vieille sorcière suivie par ses trois pouilleux et dont les esclaves font le portrait dans la scène 1³¹.

Représenter le Moyen Âge

Au milieu du XX^e siècle, le cinéma européen, en suivant les traces du film hollywoodien, nourrit une véritable passion pour le monde médiéval³². *Henry V* de Laurence Olivier en 1944, *Les Onze fioretti de saint François d'Assise* de Rossellini en 1950, *La Tour de Nesle* d'Abel Gance en 1955, *Si Paris nous était*

²⁸ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 159.

²⁹ On peut les retrouver grâce aux photographies de la mise en scène.

³⁰ Voir le chapitre III de notre 2^e partie, p. 400.

³¹ Rappelons que cette scène a été supprimée de l'adaptation de CAZENEUVE. En 1902, ce sont les vers portant spécifiquement sur cet aspect de Guanhumara qui avaient également été supprimés.

³² Sur ce point, voir *Le Moyen Âge vu par le cinéma européen*, Les Cahiers de Conques, n° 3, avril 2001.

conté de Sacha Guitry la même année, *Notre-Dame de Paris* de Delannoy en 1956, *Le Procès de Jeanne d'Arc* de Bresson en 1962 : autant de films qui montrent que le public est habitué à l'influence médiévale sur écran. Rien de surprenant, donc, dans le choix de Cazeneuve de monter *Les Burgraves* à la télévision. Mais si les films de Gance, de Bresson et de Rossellini tentent d'innover dans la représentation du Moyen Âge (en cherchant par exemple la véracité psychologique et un effet de naturel), le film de Cazeneuve (d'une moindre prétention puisque destiné à la télévision) propose une représentation conventionnelle qui puise dans deux tendances : d'un côté de jeunes burgraves un peu sulfureux qui correspondent à l'image des barbares qu'on retrouve dans les péplums décadents des années 1950³³ ; de l'autre une esthétique épique où tous les éléments convergent pour grandir et magnifier les personnages ou du moins leur donner une aura mythique.

Le jeu en costumes permet de situer le film dans un passé plus ou moins lointain – mais non historiquement daté – de même que le décor du château place d'emblée l'intrigue dans un cadre médiéval, tout en ne permettant pas de situer avec précision le cadre spatial. Dans le texte de Hugo, le château a une double fonction symbolique : il fait écho à la grandeur des personnages et, quasi en ruines, il représente la déliquescence de l'empire et la perte de la nouvelle génération. Dans l'adaptation de Cazeneuve, seule la première dimension semble avoir été conservée : le château – s'il est incroyablement vide – n'est aucunement en ruines et les décors, comme les statues, les drapeaux ou les escaliers, participent de l'image glorieuse des burgraves. Ainsi, lorsque Job et Magnus surgissent en plein milieu du banquet des jeunes seigneurs, ils se positionnent sur un degré de trois marches, devant trois statues colossales de soldats. Les plans sur Job en contre-plongée superposent son visage et celui des trois statues, lui conférant ainsi une aura mythique et effrayante.

³³ On peut penser par exemple aux films de Mario BAVA et Riccardo FREDA. Sur ce sujet, voir *Le Moyen Âge vu par le cinéma européen*, éd. cit., p. 20.



L'arrivée de Job et de Magnus³⁴

Le film met en place de véritables tableaux autour de ses trois marches, par exemple lorsque Barberousse dévoile son identité puis que Job se prosterne devant lui

³⁴ Jean ADDA, reportage photographique *Les Burgraves*, 31 décembre 1966, IMG0800134285, ©Ina.



Job devant Barberousse³⁵

De même, le caveau final du film de Cazeneuve, s'il est sombre, étroit et de facture assez simple, ne présente pas « un aspect humide et hideux », ni « quelques lambeaux d'une tapisserie rongée par le temps³⁶ ». La représentation se concentre uniquement sur l'aspect effrayant du lieu, délaissant une nouvelle fois la dégradation matérielle de l'espace.

³⁵ Jean ADDA, reportage photographique *Les Burgraves*, 31 décembre 1966, IMG0800134301, ©Ina.

³⁶ Victor HUGO, *Les Burgraves*, éd. cit., p. 224.



Le caveau perdu³⁷

En un mot, le décor de l'adaptation sert principalement à magnifier les personnages : la portée symbolique, mais aussi historique, est effacée au profit d'une interprétation conventionnelle et attendue en costumes d'époque. Les téléspectateurs situent facilement et rapidement l'intrigue dans un cadre médiéval, sans porter davantage attention à l'importance du décor et de l'époque de la pièce.

Une esthétique « théâtrale »

L'interprétation des personnages, tant les burgraves que Guanhumara, ainsi que le traitement du décor et de l'arrière-plan médiéval participent à donner une vision épique des *Burgraves*,

³⁷ Jean ADDA, reportage photographique *Les Burgraves*, 31 décembre 1966, IMG0800134293, ©Ina.

même si les décors sont beaucoup moins chargés qu'en 1843 ou 1902. En revanche, cet espace quasi vide fait résonner les vers et donne de la grandeur à la voix des acteurs.

Ce trait est accentué par le parti-pris proprement « théâtral » de la mise en scène. Le 30 mars 1968, les téléspectateurs découvrent une adaptation des *Burgraves* tournée en studio ; même s'il ne s'agit pas d'une captation sur scène, l'esthétique théâtrale est très présente. Les décors et le jeu des acteurs ne recherchent pas la vraisemblance ou le naturel normalement admis à l'écran, les plans sont souvent fixes et les effets caméra rares. Cette esthétique participe de la dimension épique du film : tout d'abord, elle fait résonner les vers et fait entendre ce que les critiques ont appelé la poésie épique de l'œuvre. Le jeu des acteurs repose davantage sur la déclamation des vers que sur une recherche du naturel. Lors du pacte entre Otbert et Guanhumara, les deux personnages ne bougent pas : la sorcière, telle une prophétesse, déclame sa tirade sans bouger, les yeux au ciel. La posture est presque la même pour le monologue du mendiant à l'ouverture de la deuxième partie, ou pour celui de Job à la troisième partie : l'immobilité des personnages, ainsi que le gros plan sur leur visage, concentre l'attention du téléspectateur sur les vers et sur leur profération ; les yeux des acteurs, mis en avant par le gros plan, ne bougent pas, et semblent invoquer une puissance supérieure.

C'est là un des mérites de l'adaptation de Cazeneuve : on entend le texte de Hugo. Au-delà de la force poétique, la déclamation des acteurs fait entendre à quelques moments la force dramatique des vers, notamment lorsque résonnent les noms propres : ce sont des passages-clés, où se jouent l'identité des personnages et où le téléspectateur comprend peu à peu que le trio Job-Barberousse-Guanhumara correspond au trio amoureux Fosco-Donato-Ginevra. Les acteurs du téléfilm marquent souvent un silence après la profération des noms propres, ce qui dramatise l'instant et prépare la révélation finale : ainsi en est-il de la fin de l'acte II, lorsque Barberousse interpelle Job en l'appelant « Fosco » ; de l'acte III lorsque Job comprend que Guanhumara est « Ginevra » ; ou de la fin de la pièce lorsque la sorcière reconnaît « Donato » en Barberousse.

Si le travail sur les vers apparente davantage le téléfilm au genre théâtral qu'au genre cinématographique, et permet

d'accentuer la dimension épique de l'œuvre, il en va de même pour la gestuelle des acteurs et le déroulement des scènes. La mise en scène de Cazeneuve, particulièrement statique, immobilise les personnages dans de grands ensembles scéniques : le décor est là principalement pour servir la représentation des burgraves ; il constitue moins un espace où ils évoluent qu'une toile de fond sur laquelle se dessine leur grandeur. Par exemple, à l'arrivée du mendiant, dans la première partie, les acteurs prennent le temps d'installer un tableau majestueux : au son des trompettes et des tambours, Job se place au centre de l'espace, les burgraves autour de lui et le mendiant devant les trois statues armées que nous avons mentionnées plus haut. Déjà, cette position du mendiant, à la place-même qu'occupait Job quelques scènes plus tôt, indique que le mendiant est plus qu'un pauvre hère : le parallèle entre lui, Job, et les gigantesques statues glorifie le personnage. La suite de la scène fera l'économie de tout geste ou de tout mouvement.

Une composition similaire se retrouve à la fin du film. Dans le texte original, le dénouement heureux entre Job, Otbert, Régina et Barberousse se fait en parallèle de la mort de Guanhumara, tombé aux pieds de l'empereur. Pour pallier au manque d'émotions dans cette scène, Hugo a indiqué sur le manuscrit du souffleur des changements de mise en scène que la reprise de 1902 a suivis. Dans l'adaptation de Cazeneuve, la solution est tout autre : la mort de Guanhumara se fait dans un moment de tendresse entre elle et l'empereur (elle boit le poison en étant dans les bras de Barberousse et après lui avoir rappelé son amour) ; elle tombe au sol puis un noir caméra indique que cette scène est terminée. Les dernières répliques, qui célèbrent la gloire de l'empire et l'union familiale, constituent ensuite une scène à part entière : les adieux de Barberousse ont lieu dans la même salle que celle où il est arrivé comme mendiant à la première partie, il est placé sur un degré de trois marches, devant les trois statues armées, et tous les soldats l'entourent. Il confie le burg et l'empire à Job, puis quitte la scène en étant suivi de plusieurs soldats portant des drapeaux impériaux, le tout au rythme d'une musique grandiose aux airs de péplum. Ce choix de mise en scène change largement le sens de la pièce : dans le texte de Hugo, la réconciliation familiale et politique a lieu dans l'obscurité du caveau et sur un fond de misère sociale qu'incarne

la mort de la sorcière³⁸ ; dans l'adaptation de Cazeneuve, elle se déroule en plein jour, sans que le suicide du personnage marginal puisse soulever une quelconque ambiguïté ou amenuise les paroles politiques de l'empereur. À la fin du film, les paroles de l'empereur résonnent et consacrent son pouvoir suprême. Enlever la mort de Guanhumara de la scène finale, c'est accentuer l'épique de la pièce et du personnage de Barberousse puisque ses paroles politiques ne rencontrent aucun obstacle. L'adaptation de Cazeneuve simplifie considérablement le texte – tout en le rendant peut-être plus acceptable : en séparant la mort de Guanhumara et la réplique finale de l'empereur, le réalisateur sépare le drame amoureux et le drame politique.

VERS LA DÉRÉALISATION

Arnaud Laster considère que cette adaptation constitue « un effort vers une vraie grandeur³⁹ », mais selon nous, elle relève moins d'un effort que d'une adhésion à une représentation traditionnelle des *Burgraves*. Son jugement semble présupposer que cette recherche de la grandeur est novatrice ; mais notre étude de la réception de la pièce à la fin du XIX^e et au cours du XX^e siècle a montré que cette idée est largement répandue. Nous ne partageons pas l'enthousiasme d'Arnaud Laster pour cet aspect de l'adaptation de Cazeneuve, qui ne fait que reprendre des images et des éléments attendus.

En revanche, la proposition de Cazeneuve séduit lorsqu'elle se permet quelques pas de côté par rapport à la lecture classique de la pièce, et quand elle innove par quelques effets cinématographiques qui déréalisent la pièce et en dévoilent une nouvelle dimension. Dès le premier monologue, Guanhumara s'adresse face caméra : ce parti-pris fait d'elle le metteur en scène de toute l'intrigue à suivre. Elle est celle qui manigance et informe le téléspectateur – cet effet brise l'illusion et la vraisemblance cinématographiques. Dans les autres monologues, Job et Barberousse ne s'adressent pas au public, mais ont les yeux plongés dans le vide, comme s'ils s'adressaient à une instance

³⁸ Sur cette question, voir l'article de Claude MILLET, « *Les Burgraves* ou comment régler le sort d'une sorcière (et de la misère par la même occasion) », article cité.

³⁹ Arnaud LASTER, *Pleins feux sur Victor Hugo*, éd. cit, p. 379.

divine qui les dépasserait (l'Allemagne pour l'un, le pardon pour l'autre) : Guanhumara a donc une place privilégiée dans la diégèse, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, et prend, à quelques égards, les traits du conteur brechtien⁴⁰. Comme Glapieu dans *Mille francs de récompense*, elle commente l'action en aparté et cela a à voir avec son occupation de l'espace marginal (escaliers, toits, caves, parapets, pas de porte, promenoir...) qui lui donne la capacité d'observer sans être vue.

L'adaptation de Cazeneuve déréalise, en un sens, la fable hugolienne. Le film s'ouvre sur un dessin de burg par Victor Hugo, sur lequel s'imprime le titre des *Burgraves*. Ces illustrations de la main du dramaturge se retrouvent à plusieurs moments dans le film, et à des degrés différents⁴¹ : certaines fois ils servent simplement à marquer la transition entre les scènes (comme entre la scène d'amour Otbert-Régina et l'orgie des jeunes burgraves à la première partie) ; d'autres fois ils s'inscrivent dans l'écran, à côté des images filmées. Par exemple, l'annonce de l'arrivée du mendiant se déroule en deux temps. D'abord les jeunes soldats interpellent Hatto, Job et Magnus pour prévenir de la venue d'un étranger puis ils se précipitent vers la fenêtre, d'où ils commentent l'action qui se déroule à l'extérieur. Dans ce premier mouvement, la caméra est placée à l'intérieur du château et filme le dos des burgraves qui regardent par la croisée. Dans un deuxième temps, la caméra est placée à l'extérieur et filme le visage des seigneurs qui ne manquent rien de l'avancée du mendiant. Cette image est composée de deux éléments : à droite les burgraves à leur fenêtre ; à gauche un dessin du burg, qui forme comme le décor extérieur du château. Ce système de composition se retrouve à l'ouverture de la troisième partie, lors du monologue de Job. Pour figurer le caveau, seule la partie inférieure droite de l'écran est occupée par l'image filmée représentant le vieux burgrave ; les trois autres quarts de l'écran sont occupés par un dessin de château, qui symbolise les étages au-dessus du caveau. Cette présence de dessins sur le même plan que les images filmées déréalise les scènes et renvoie la fable à une représentation imaginée et fantasmée des burgraves, comme

⁴⁰ Sur ce point, voir le chapitre IV de notre 2^e partie, p. 427.

⁴¹ Nous ne pouvons reproduire ici ces images car elles n'appartiennent pas à la planche contact rendu disponible par le service de l'Inathèque.

s'ils prenaient vie à partir des dessins de Hugo. Peu importe la vraisemblance et les effets de réel : l'adaptation de Cazeneuve se permet des parenthèses qui donnent du souffle à la pièce et la libèrent du hiératisme traditionnel. Mais nous sommes loin, encore, de la liberté que prendra Vitez pour rendre compte du « rêve de théâtre⁴² » que représentent pour lui *Les Burgraves*. Et l'adaptation télévisuelle de 1968 aura moins d'écho que celle de la mise en scène événement de 1977.

LA RÉCEPTION

Arnaud Laster, en présentant le travail de Cazeneuve, explique que « l'accueil de la presse fut favorable⁴³. » En réalité, on ne peut pas conclure si facilement à son succès : la revue de presse dont nous disposons est très mince (une adaptation télévisuelle ne provoquant pas autant de critiques qu'une mise en scène à la Comédie-Française, ou par Vitez) et les journalistes jugent le téléfilm à partir de ce qu'ils connaissent des *Burgraves*, et cela se résume bien souvent au mythe de leur chute. En effet, l'adaptation de Cazeneuve ne réussit pas à infléchir le discours traditionnel de l'histoire culturelle.

Certes, certains considèrent que le téléfilm est une réussite sans pour autant louer l'œuvre de Hugo : par exemple, André Brincourt, dans *Le Figaro* du 1^{er} avril, parle d'un « spectacle grandiose » qui aurait su réhabiliter l'œuvre et sublimer « les inénarrables monologues », « comme si, grâce à la télévision, l'impossible rêve s'était accompli⁴⁴ ». Il explique ensuite, dans le numéro du 8 avril, que « Maurice Cazeneuve a hissé cette tragédie, injustement méconnue, au plus haut de sa puissance dramatique et de sa beauté poétique⁴⁵ » en sachant notamment faire des coupes. Il qualifie la pièce, avec raison, de

⁴² Expression empruntée à Florence NAUGRETTE, *La mise en scène contemporaine du théâtre de Hugo (1870-1994)*, sous la direction d'Anne UBERSFELD, université Sorbonne Nouvelle, p. 182.

⁴³ Arnaud LASTER, *Pleins feux sur Victor Hugo*, éd. cit., p. 379.

⁴⁴ André BRINCOURT, *Le Figaro*, 1^{er} avril 1968.

⁴⁵ André BRINCOURT, *Le Figaro*, 8 avril 1968.

« monstrueuse tragédie » et la ramène à un genre connu : comme le montre Florence Naugrette, les drames de Hugo renvoient chacun à un genre privilégié ; pour *Les Burgraves*, ce serait la tragédie épique, dans l'héritage d'Eschyle⁴⁶.

Le succès de Cazeneuve est tout de même en demi-teinte : s'il a su produire un téléfilm de qualité, il n'est pas certain qu'il ait réussi à réhabiliter l'œuvre de Hugo auprès de la presse. Les critiques déjà adressées à la pièce en 1843, en 1902, en 1924 et 1927, et plus largement dans le discours des manuels scolaires se retrouvent dans les articles de 1968. On reproche à l'œuvre ses longueurs et sa démesure : « Fallait-il imposer au grand public du samedi soir ce spectacle dont les longs monologues et les boursouflures sont difficilement supportables⁴⁷ ? » ; ses coups de théâtre à répétition et ses ficelles dramatiques qui provoqueraient plus « l'hilarité⁴⁸ » qu'une émotion sincère ; son « intrigue rocambolesque⁴⁹ » ; et son caractère anti-dramatique, qui constituerait « une violation de toutes les conventions scéniques reçues et acceptées⁵⁰ ». Par rapport à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle, le discours n'est pas aussi opposé au théâtre de Victor Hugo : au contraire, on reconnaît qu'il a écrit certains chefs d'œuvres, mais à côté desquels *Les Burgraves* passent pour une pièce ratée. Pour Jean Barenat de *L'Humanité*, c'est un « texte qui reste très loin de ceux de *Ruy Blas* ou d'*Hernani*⁵¹. »

Les jugements sont majoritairement négatifs et les journalistes qui critiquent le travail de Cazeneuve ne le font pas contre le réalisateur, mais contre la pièce originale. *Le Monde* du 22 mars parle des efforts vains pour « dissimuler les faiblesses de l'œuvre⁵² » ; Jean Barenat loue les acteurs « qui ont fait de leur mieux, mais leur tâche était trop lourde⁵³ » ; pour Renée Saurel dans *Les Lettres françaises*, ils n'auraient pas d'autre choix que de s'en remettre « au métier, à la technique, à la voix », ce qui

⁴⁶ Sur ce point, voir Florence NAUGRETTE, « Permanence du genre dans le théâtre de Victor Hugo », *Dix-Neuf*, Journal of the Society of Dix-Neuviémistes, 2017, p. 303-315.

⁴⁷ *Le Monde*, 22 mars 1968.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Renée SAUREL, *Les Lettres françaises*, 3 avril 1968.

⁵⁰ *La Croix*, 30 mars 1968.

⁵¹ Jean BARENAT, *L'Humanité*, 1^e avril 1968.

⁵² *Le Monde*, 22 mars 1968.

⁵³ Jean BARENAT, article cité.

n'aurait pas suffi à donner à la pièce « la tenue d'une tragédie »⁵⁴. En revanche, une seule qualité émerge des discours négatifs, la même que l'on retrouvait en 1843 et en 1902 : la beauté des vers.

Un article ne partage pas cet avis et parle de « vers détestables » : il s'agit de celui de Renée Saurel dans *Les Lettres françaises*. Outre cette critique rarement adressée à la pièce de Hugo, l'article est intéressant car Renée Saurel – militante de la gauche et partisane des théâtres d'avant-garde – ne se contente pas de rejeter l'œuvre de Hugo, mais elle théorise l'idée selon laquelle *Les Burgraves* seraient une « œuvre morte⁵⁵ » : « trop éloignée de la sensibilité moderne, trop dépourvue de cet humour qui accompagne tout le tragique moderne⁵⁶ », la pièce ne saurait plus parler au public de 1968. Elle semble rejeter la pièce non pour elle-même mais pour tout le passé littéraire et dramatique qu'elle représenterait : « C'est aussi se faire de la "culture" une idée bien étrange, bien "passéiste" que de vouloir nous faire ingurgiter *Les Burgraves* sous le prétexte que l'œuvre appartiendrait à notre "patrimoine"⁵⁷. » Les mots qu'elle place entre guillemets révèlent qu'elle mène moins un combat contre la pièce de 1843 que contre une représentation patrimoniale du théâtre français. Cet antiromantisme de gauche fait de Hugo le symbole d'un passé littéraire poussiéreux, celui d'avant la modernité et des expériences littéraires et artistiques du début du XX^e siècle. Jordi Brahamcha-Marin montre comment Hugo, selon certains poètes, est classé parmi les tenants du romantisme ou de la modernité :

Les discours critiques sur Hugo [...] sont presque toujours porteurs d'une conception au moins implicite de l'histoire littéraire. Il y a, pour résumer, deux grandes manières de rendre compte de la position de Hugo poète. On peut soit en faire un représentant paradigmatique de la poésie romantique, aux côtés de Lamartine et de Musset, voire de Vigny (c'est le parti pris des manuels scolaires), soit en faire un ancêtre ou un compagnon de route de toute la modernité poétique, aux côtés

⁵⁴ Renée SAUREL, article cité.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

de Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, voire de l'inclassable Nerval⁵⁸.

Et il semble que ce soit la même chose pour l'histoire théâtrale : on peut en faire soit un précurseur des avant-gardes et des innovations esthétiques du XX^e siècle, soit un exemple d'un théâtre dépassé et loin des préoccupations de la scène contemporaine. C'est là une des ambivalences de la réception des pièces de Hugo : certains l'encensent sans avoir lu les pièces, d'autres le critiquent sans avoir ouvert un livre ; certains refusent de le voir considéré comme un « père » du théâtre français, d'autres le rejettent parce qu'il scléroserait la production dramatique et littéraire par le poids de son héritage. Dans la réception du théâtre hugolien, peu de juste mesure donc, et peu de prise en compte du texte : la figure de Hugo écrase l'œuvre et conditionne souvent la manière de l'appréhender.

Pour *Les Burgraves*, outre la figure du « chef de file des romantiques », c'est le poids du mythe de leur chute qui en étouffe la lecture. Les jugements négatifs à l'encontre de l'œuvre s'accompagnent très souvent d'un court résumé de la légende de 1843, comme c'était déjà le cas en 1902 et 1927 pour les reprises à la Comédie-Française, et comme ce sera le cas en 1977 pour la mise en scène de Vitez. Ainsi, les articles partent d'un préjugé négatif contre *Les Burgraves*, et l'adaptation de Cazeneuve ne semble pas réussir à déconstruire le discours hérité du mythe de l'« échec⁵⁹ », puisque même les journalistes qui louent le téléfilm reviennent au récit de 1843. Pour beaucoup, la chute a été réelle et justifiée : le choix de Cazeneuve de monter une telle œuvre est alors, pour certains, inexplicable. La pièce serait intrinsèquement mauvaise et aucune tentative artistique ne pourrait la sauver : pour le journaliste de *La Croix*, seuls les « hugoliens » seraient capables de la défendre. Cette appellation, qui semble accuser les chercheurs et admirateurs de Hugo de « fanatiques », révèle encore une fois que ce sont moins *Les Burgraves* qui dérangent, que la figure littéraire – mais aussi politique – du dramaturge. Ces

⁵⁸ Jordi BRAHAMCHA-MARIN, thèse citée, p. 963.

⁵⁹ Le mot, pour parler des représentations de 1843, est présent dans de nombreux articles. Voir par exemple *Le Monde*, 22 mars 1968 ; *Le Figaro*, 30 mars 1968 ; *La Croix*, 20 mars 1968 ; *L'Humanité*, 1^e avril 1968 ; *Les Nouvelles littéraires*, 4 avril 1968, *Le Soir*, 7 avril 1968.

articles, parfois, ne se concentrent pas uniquement sur la pièce, mais sur l’emblème « Hugo ».

C’est en ce sens que la revue de presse propose autre chose qu’une simple reprise ou inflexion du mythe de 1843. On défend ou accuse tout autant la pièce que ce que représente Hugo dans les années 1960 : un monument du patrimoine littéraire, une figure récupérée par la gauche, un homme de la République, un défenseur du peuple. Dans *L’Express*, Georges Suffert montre ainsi comment le lendemain de la retransmission, « le dimanche matin, la bataille d’*Hernani* recommençait. » Certains auraient voulu « étrangler Hugo », alors que « le bon peuple » n’aurait « jamais cessé d’aimer le père de Jean Valjean⁶⁰ ». Le journaliste n’évoque que brièvement l’adaptation télévisuelle : selon lui, ce qui compte est moins l’interprétation de l’œuvre proposée par Cazeneuve que les rivalités au sujet de la figure de Hugo que cette diffusion exacerbe. La télévision, média populaire, viendrait montrer aux critiques pessimistes que l’œuvre plaît au peuple et a de l’audience. En somme, rien de bien différent de 1843 : les adversaires de Hugo crient à l’échec tandis que les registres de la Comédie-Française témoignent que la salle se remplit.

UNE « INERTIE DES REPRÉSENTATIONS »

La diffusion de 1968 a le mérite de faire entendre et de faire connaître une pièce de Victor Hugo souvent méconnue du grand public. Mais nous n’irions pas, comme Arnaud Laster, jusqu’à dire que la pièce passe la rampe grâce à Maurice Cazeneuve : d’abord, le travail de Cazeneuve ne prouve en aucun cas que la pièce s’adapte à la scène ; d’autre part, ce serait oublier que le texte est largement coupé et amputé de certains éléments qui n’avaient pas plu en 1843 et qui n’ont pas l’occasion de retrouver une place en 1968.

De plus, l’adaptation de Maurice Cazeneuve a peu d’échos : la revue de presse est mince et, d’après les dossiers de l’Inathèque, aucune autre diffusion n’aura lieu. Et même si elle

⁶⁰ Georges SUFFERT, *L’Express*, 8 avril 1968.

avait été davantage relayée, cette proposition télévisuelle n'offre pas de vision nouvelle de l'œuvre : la représentation des personnages reprend les images véhiculées par les photographies de la mise en scène de 1902 ou par les dessins des éditions illustrées ; et l'accent mis sur la « grandeur épique⁶¹ », que salue Arnaud Laster, correspond à la lecture traditionnelle de la pièce. L'adaptation de Cazeneuve témoigne d'une relation biaisée et médiatisée à l'œuvre originale : le lien au texte premier se fait à travers un réseau d'images et de représentations préexistantes qui empêche une relation neuve et authentique entre celui qui adapte et le texte. Delphine Gleizes a montré combien les adaptations de l'œuvre de Hugo étaient tributaires de tous les préjugés véhiculés par de multiples supports de représentation : ainsi, les mêmes images sont reprises plusieurs fois, sans jamais être modifiées. De même, *Les Burgraves* de Cazeneuve s'appuient sur des clichés et des idées attendues, ce qui conduit à « une inertie des représentations⁶² » jusqu'à la fin des années 1970.

⁶¹ Arnaud LASTER, « Grandes heures du théâtre de Victor Hugo à la télévision », article cité, p. 114.

⁶² Delphine GLEIZES, « De l'œuvre de Victor Hugo à ses adaptations : une histoire de filiations », *Revue d'histoire moderne et contemporain*, n° 51, Paris, Belin, 2004/4, p. 53.

Chapitre IV

La mise en scène de Vitez en 1977

Un événement théâtral remet en cause les interprétations traditionnelles des *Burgraves* : la mise en scène par Vitez en 1977. Par des choix esthétiques forts et provocateurs que saluent certains journalistes, il propose une lecture nouvelle de l'œuvre et offre au texte de Hugo l'espace nécessaire à son déploiement. Tous les critiques ne sont pas de cet avis : certains estiment qu'il profane l'œuvre de Hugo, d'autres qu'il ne parvient pas à réhabiliter ce texte qu'ils jugent condamné d'avance. Dans tous les cas, si cette mise en scène est un événement de la vie théâtrale des années 1970, si elle fait connaître un texte de Hugo oublié de tous sauf des spécialistes, elle n'efface pas le mythe de la chute des *Burgraves* du discours culturel et de l'inconscient collectif.

REVENIR À VITEZ

INFORMATIONS GÉNÉRALES

Antoine Vitez décide de monter *Les Burgraves* avec les comédiens du Théâtre des Quartiers d'Ivry en 1977 : la pièce est jouée en banlieue, au théâtre de Gennevilliers du 18 novembre au 23 décembre, puis à Ivry du 6 au 22 janvier 1978. Puis l'équipe part en tournée à Londres du 23 au 28 janvier, avant d'effectuer une série de représentations dans d'autres villes françaises en 1978 : Amiens, Biarritz, Bressuire, Grenoble, Caen, Thionville,

Tours, La Rochelle et Ibos. *Les Burgraves* de Vitez sont joués en tout soixante-trois fois.

Le décor, dessiné par Érik Desmazières (peintre et graveur aquafortiste) est réalisé par Morando Bellaudi et Hervé Boutard. Ewa Levinson assiste Antoine Vitez à la mise en scène. La distribution compte cinq acteurs pour vingt-sept personnages et les rôles principaux sont ainsi attribués :

Bertrand Bonvoisin	Otbert et Magnus
Rudy Laurent	Hatto et Barberousse
François Clavier	Job
Claire Wauthion	Régina
Pierre Vial	Guanhumara

Deux cas particuliers sont à noter dans cette distribution : d'une part, même si Barberousse est incarné par Rudy Laurent, la voix de l'empereur est partagée entre tous les acteurs – comme si l'arrivée subite de l'empereur symbolisait pour chaque personnage le retour du refoulé, qu'ils partagent collectivement mais que chacun fantasme et voit s'incarner différemment. D'autre part, Vitez décide de représenter le personnage de Guanhumara par un travestissement en le distribuant à Pierre Vial. Enfin, les acteurs se partagent les autres rôles, en leur prêtant leurs voix indifféremment et successivement.

En marge de ces représentations sont organisés des expositions et des événements culturels : par exemple, des dessins réalisés par Hugo lors de son voyage sur le Rhin sont confrontés à des photographies du spectacle de Vitez lors d'une exposition à la Bibliothèque centrale d'Ivry en janvier 1978 ; des poèmes et d'autres textes de Hugo sont lus par Vitez, à Ivry ou dans les villes de la tournée. Cette mise en scène des *Burgraves* est donc aussi l'occasion de faire découvrir ou redécouvrir l'œuvre de Hugo.

ÉTAT DE LA RECHERCHE

La reprise de la pièce par Antoine Vitez a déjà été analysée par Florence Naugrette dans sa thèse de doctorat soutenue en

1994, *La mise en scène du théâtre de Hugo de 1870 à 1993*¹. Des ouvrages et articles portant plus largement sur l'homme de théâtre abordent également ce spectacle, comme *Antoine Vitez* publié par Anne Ubersfeld dans la collection 128², ou encore *Antoine Vitez : toutes les mises en scène*, ouvrage collectif paru en 1981³. Malgré ces travaux, il nous paraît important de revenir sur cette mise en scène et de l'analyser à l'aune du mythe de la chute des *Burgraves*. Dans son chapitre consacré à la pièce, Florence Naugrette analyse les choix esthétiques de Vitez et leur réception par la critique de l'époque : la performance des comédiens, l'escalier monumental sur lequel ils évoluent, la main de géant qui gît sur scène, la portée symbolique de ce décor, la distribution avec seulement cinq acteurs, leur travail de dislocation et de mise en relief de l'alexandrin ; autant d'éléments qui divisent les journalistes, les hommes de lettres et le public. Florence Naugrette montre comment, après les mises en scène de Vilar au TNP, celle de Vitez permet au théâtre hugolien de sortir de sa période de purgatoire et de prendre un nouveau souffle : l'esthétique décorativiste ne pèse plus sur le texte et Vitez redonne au vers toute son ampleur et sa force, en admettant notamment le grotesque au sein du verbe hugolien. Il accepte le mélange des genres comme une composante essentielle de l'esthétique du dramaturge, non plus comme un élément dangereux, scandaleux ou anti dramatique. En revanche, elle n'interroge pas le mythe de 1843.

Nous essaierons dans ce chapitre de ne pas répéter les analyses de Florence Naugrette sur la mise en scène de 1977, et de nous concentrer sur les conséquences du mythe dans les choix esthétiques de Vitez et dans les conditions de réception de la pièce. Cette production confirme-t-elle ou infirme-t-elle l'histoire littéraire ? Est-elle tributaire du discours véhiculé par le mythe depuis près d'un siècle et demi ? En amont de son travail, Vitez est-il conscient de la légende de 1843, et si oui, comment

¹ Florence NAUGRETTE, *La mise en scène contemporaine du théâtre de Victor Hugo*, sous la direction de Anne UBERSFELD, Université de Paris III, 1994.

² Anne UBERSFELD, *Antoine Vitez*, Paris, Nathan Université, 1998.

³ Anne-Françoise BENHAMOU, Emmanuel DECAUX, Danièle SALLENAVE, Jean-Pierre SARRAZAC, Olivier-René VEILLON, Claudine AMIARD-CHEVREL, François REGNAULT, Jean-Cyrille GODEFROY, *Antoine Vitez : toutes les mises en scène*, Paris, Godefroy, 1981.

la dépasse-t-il ? En aval, la critique de 1977 juge-t-elle l'œuvre à partir des préjugés hérités de l'histoire littéraire ? Dans sa thèse, il semble que Florence Naugrette ne prenne pas en compte ce poids de l'histoire littéraire dans la création et la réception d'Antoine Vitez : certes elle met en avant le mépris toujours latent à l'égard du théâtre hugolien, mais elle ne l'identifie pas comme une conséquence directe du mythe de la chute des *Burgraves*. En même temps, comment le faire au début des années 1990, alors que ne sont pas encore parus les travaux de Patrick Berthier et d'Olivier Bara, qui commenceront les premiers à déconstruire le mythe ? Certaines phrases de son chapitre sur *Les Burgraves* trahissent donc le poids toujours important du mythe à cette période, même dans les recherches universitaires sur le théâtre hugolien : à la fin de son étude sur l'aspect méta théâtral de la mise en scène, Florence Naugrette conclut ainsi que « le dysfonctionnement du dialogue, doublé de la référence obligée aux *Misérables* (les jeunes gens en haillons sont frères et sœurs de Gavroche), donne l'impression au spectateur que les comédiens jouent des personnages d'un roman de Hugo qui joueraient des personnages de son théâtre, ce qui correspondrait historiquement à l'abandon du théâtre par Hugo au profit du roman après *Les Burgraves*⁴ ». Cette conclusion est tributaire du mythe de 1843 : certes la production romanesque et poétique de Hugo est plus importante que la création théâtrale dans la deuxième partie de sa vie mais ce déséquilibre ne signifie pas l'arrêt de sa production dramatique, comme Stéphane Desvignes l'a montré dans sa thèse sur *Le Théâtre en liberté*⁵. Hugo n'« abandonne » pas le théâtre en raison des *Burgraves*, mais, comme le répète maintenant Florence Naugrette des années après sa thèse, à cause de son entrée dans la vie politique, et surtout à cause de la mort de Léopoldine qui l'empêche d'écrire pendant un temps⁶.

⁴ Florence NAUGRETTE, thèse citée, p. 178.

⁵ Stéphane DESVIGNES, *Le Théâtre en liberté : Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

⁶ Florence NAUGRETTE, « Hugo le scandaleux », *Fabula / Les colloques*, Théâtre et scandale, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5828.php> (consultée le 15 avril 2020).

Les avancées de la recherche sur *Les Burgraves*, et plus largement sur l'histoire théâtrale du XIX^e siècle, justifient un nouveau chapitre sur la mise en scène de Vitez. Nous nous appuyerons sur le dossier de presse de 1977 et 1978 ainsi que sur les planches contacts de photographies du spectacle⁷. Aucune captation n'est disponible, mais les archives audiovisuelles et sonores de l'INA nous permettent d'apercevoir et d'entendre certains passages : les interviews de Vitez à la télévision et à la radio ainsi que les émissions de critique sont parfois entrecoupées d'extraits, précieux instants volés aux représentations qui restent pour nous dans un insaisissable passé. Pour comprendre la démarche de Vitez, nous avons également consulté les documents préparatoires de travail sur l'œuvre, élaborés par son dramaturge Gonzalo Estrada. Ils témoignent d'une recherche sur la création et la réception des *Burgraves* : Vitez semble prendre à bras le corps l'héritage de l'histoire littéraire et culturelle, afin de proposer des choix esthétiques qui ne relaient pas la lecture traditionnelle et poussiéreuse de l'œuvre.

UNE MISE EN SCÈNE ÉVÉNEMENT

La mise en scène de Vitez en 1977 constitue un événement à plusieurs égards. Premièrement, la presse est divisée entre la férocité des uns et la défense tout aussi coriace des autres, ce qui contribue à médiatiser la pièce. Deuxièmement, comme le montre Florence Naugrette, ce travail intervient dans un contexte de redécouverte et de relecture du théâtre hugolien : à la fin du XIX^e siècle, après une période de purgatoire, des mises en scène toujours sérieuses, solennelles et graves, ont enfermé les pièces dans une lecture contraire à l'esthétique de Hugo. Ensuite, l'indifférence du Cartel à l'égard du dramaturge n'a pas permis d'insuffler un souffle nouveau à son théâtre. C'est finalement Vilar qui fera redécouvrir ses pièces sur les planches. Vitez se situe dans l'héritage direct du TNP, auquel il ajoute ses propres

⁷ Ces différents documents sont disponibles au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France à la cote 4-COL-49/172.

inflexions, notamment en mettant au cœur de la représentation le travail sur le vers hugolien : alors que Vilar dirige ses acteurs vers une diction prosaïque, Vitez cherche au contraire à faire résonner l'alexandrin⁸. De plus, c'est déjà un grand nom de la scène française en 1977 et partage l'opinion tout autant que la figure de Hugo : sa mise en scène ne peut donc passer inaperçue, à la différence de l'adaptation télévisuelle de Maurice Cazeneuve en 1968 qui ne fait pas grand bruit.

Enfin, ce spectacle constitue un événement car la pièce n'a pas été reprise depuis près de cinquante ans : la dernière représentation à la Comédie-Française date de 1935 et reprenait la mise en scène de 1902 – rien de mieux pour scléroser l'interprétation de l'œuvre. La curiosité est donc à son comble lorsqu'un metteur en scène, qui plus est un grand nom, décide de la monter. Pour apporter notre contribution aux analyses précieuses délivrées par Florence Naugrette, nous aimerions mettre en rapport la mise en scène de Vitez avec l'ensemble de la réception des *Burgraves* depuis la création en 1843 : les représentations de 1977 constituent un événement en tant qu'elles se situent dans une réception qui est houleuse depuis un siècle et demi, et dans un discours culturel empreint du mythe de la chute. En 1977, les manuels scolaires continuent à dire que la pièce serait un échec et qu'elle signerait l'arrêt de mort du drame hugolien et du romantisme théâtral : Vitez, toute son équipe, mais aussi les journalistes et le public, sont donc formatés depuis l'école par ce discours antiromantique. Aussi monter la pièce dans les années 1970 passe-t-il pour un choix incompréhensible, ou au mieux pour un incroyable défi. Pourquoi représenter l'échec de Hugo sur scène ? Et surtout, pourquoi commencer par cette œuvre, alors que *Ruy Blas* ou *Hernani* passent pour plus accessibles⁹ ?

⁸ À ce sujet, voir la thèse de Florence Naugrette déjà citée, p. 155.

⁹ Antoine Vitez montera *Hernani* et *Lucrece Borgia*, mais après *Les Burgraves*, toutes deux en 1985. Sur ses deux autres mises en scène, voir aussi la thèse de Florence Naugrette déjà citée, p. 190-321.

LE PARI AUDACIEUX DES *BURGRAVES*

SE CONFRONTER À L'INJOUABLE

En montant une pièce considérée depuis près d'un siècle et demi comme l'exemple parfait d'une forme antithéâtrale, Vitez sait qu'il dérange. Il revendique cette attirance pour une œuvre injouable, à l'aspect « énorme » et « hors de la norme¹⁰ » – de même, aujourd'hui, Thomas Jolly avoue son obsession pour ce genre d'œuvres, monstrueuses et effrayantes¹¹. Lors d'un entretien sur France Culture, Michel Bydlowski interrompt Vitez en assénant le traditionnel préjugé anti hugolien – « oui mais on dit que Hugo est injouable » – et Vitez répond par la provocation : « C'est justement cela qui m'intéresse. Ce qu'il y a de meilleur chez Victor Hugo, c'est ce qu'il y a de plus mauvais¹². » Il explique ce paradoxe en proposant une hiérarchie des œuvres hugoliennes tout à fait contraire à celle donnée par l'histoire littéraire : *Ruy Blas* est considérée comme une des meilleures pièces de Hugo – ce que la plupart des journalistes ne cessent de lui répéter – mais, pour le metteur en scène, elle serait « seulement » une œuvre bien construite et bien menée. Au contraire, les pièces les plus intéressantes sont pour lui celles où le dramaturge aurait laissé libre cours à ses fantasmes, comme *Les Burgraves*, où il aurait donné la place à la démesure, à l'extraordinaire, à l'invraisemblance et au rêve de l'extrême vieillesse. Vitez ne cherche donc pas à réhabiliter l'œuvre en faisant mine de ne pas considérer les prétendus défauts qu'on lui reproche depuis un siècle et demi : au contraire, il en fait l'intérêt premier de la pièce.

Dans les multiples entretiens qu'il accorde en 1977 et 1978, Vitez souligne l'importance de monter *Les Burgraves* pour

¹⁰ Antoine VITEZ, propos recueillis par Alain Leblanc pour *Le Quotidien de Paris*, 17 novembre 1977.

¹¹ C'est par exemple ce que Thomas JËa expliqué pour ses mises en scène de *Richard III* et *Henri VI*, lors d'un entretien mené par Line COTTEGNIES à Sorbonne Université dans le cadre du PRITEPS (Programme de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre et les Pratiques Scéniques) le 9 avril 2019.

¹² « Le pont des arts du 8 octobre 1977 », *Le Pont des arts*, France Culture, 8 octobre 1977.

défaire les clichés transmis par l'histoire littéraire. D'après lui, on ne pourrait pas faire l'impasse sur cette pièce et faire comme si elle n'existait pas, les critères ayant permis de la juger n'ayant pour lui aucune valeur : « [...] littérairement, on l'a trop jugée secondaire. Parce qu'invraisemblable. Mais c'est justement ce qui m'a accroché, cette invraisemblance, cette folie¹³. » Vitez prend explicitement le contrepied des normes classiques à partir desquelles on a jugé dès le départ l'œuvre de Hugo et qui ont conduit à la reléguer au second plan : alors que le théâtre devrait être bienséant, raisonnable et de bon goût, Vitez prône ici une esthétique de l'outrance, du choc et de la démesure. Il remplace la notion de vraisemblance par celle du rêve : avec *Les Burgraves*, tout devient possible, un jeune acteur peut représenter une vieille femme de quatre-vingt-dix ans, cinq comédiens peuvent jouer vingt-sept personnages, une main géante peut sortir du sol, le vers peut être disloqué, le langage malmené et le public perdre pied. La dramaturgie du XX^e siècle se plaira à explorer ces nouvelles voies d'écriture théâtrale. L'esthétique hugolienne semble prendre un nouveau souffle en puisant à cette source. Claude Millet le fera remarquer au moment du bicentenaire : les mises en scène de Hugo sont de plus en plus nombreuses au début du XXI^e siècle et elle explique ce regain d'intérêt par une correspondance entre l'esthétique théâtrale du choc en vigueur sur les scènes françaises à cette époque, et l'écriture théâtrale de Hugo, propre à violenter et bouleverser le public pour subvertir les normes sociales et dramatiques¹⁴. L'onirisme hugolien est fondamental pour Vitez : lorsque quelques années plus tard il reviendra sur ses autres mises en scène de Hugo, c'est toujours du rêve qu'il parlera. Dans une interview pour France 3 en 1985 à l'occasion de sa mise en scène de *Lucrece Borgia*, il présente la pièce comme un ensemble de rêves imbriqués les uns dans les autres. Il explique que *Les Burgraves* paraissent plus fous et plus invraisemblables, mais ce n'est qu'apparence : le rêve est toujours

¹³ Antoine VITEZ, propos recueillis par Jean-Pierre Tisson, *Le Journal*, quotidien Rhône-Alpes, 28 novembre 1977.

¹⁴ Claude MILLET, « Actualité de Victor Hugo : réflexions sur le succès du bicentenaire de 2002 », *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n°19-20, Portugal, 2002-2003.

là chez Hugo, on est « au bord du puits », et on « écoute ce que dit la bouche d'ombre¹⁵ ».

SE CONFRONTER À HUGO

Au-delà du problème que posent *Les Burgraves*, Vitez a conscience que son choix de s'attaquer à Hugo est controversé et sujet à la polémique – c'est aussi ce qu'il revendique dans les entretiens accordés à la presse en 1977 et 1978. Malgré la redécouverte au lendemain de la seconde guerre mondiale avec *Avez-vous lu Victor Hugo ?*¹⁶ d'Aragon, que Vitez admire et dont il a été le secrétaire particulier de 1960 à 1962, le metteur en scène sait que Hugo ne fait pas l'unanimité en France, tant sur le plan littéraire que social et politique, alors même qu'il est considéré comme le grand poète national. Vitez insiste ainsi sur le paradoxe du caractère patrimonial de Hugo pour justifier son choix de mise en scène : au lieu de se protéger derrière l'aura du grand homme, il veut comprendre enfin pourquoi Gide répond « Victor Hugo, hélas ! » à la question « Quel est votre poète ? » posée par *L'Ermitage* en 1902¹⁷. Le metteur en scène sait que la place de Hugo dans l'histoire littéraire dépend de ses œuvres, mais aussi de la manière dont le peuple français perçoit l'homme qu'il était : dans une interview accordée à TF1 en 1986, il dit lui-même aimer Hugo pour ces deux aspects, pour l'auteur tout autant que pour le père, grand-père, mari, amant, homme politique, exilé¹⁸.

Pour un entretien dans le journal de Vitry *Le Travailleur*, Vitez avoue qu'en montant *Les Burgraves*, il veut se confronter tout autant au texte qu'à celui qui fait office de poète national français : si la pièce de 1843 constitue une légende, Hugo ferait

¹⁵ « Antoine Vitez : *Lucrece Borgia* », Actualités Régionales Île de France, France 3 Paris Île de France, 7 décembre 1985.

¹⁶ Louis ARAGON, *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Paris, édition Pauvert, 1952.

¹⁷ « Enquête de *L'Ermitage* : les poètes et leur poète » [1902], *L'Ermitage : revue artistique et littéraire*, vol. 24, Genève, Slatkine, 1968, p. 81-82. Sur cette enquête et la réponse de Gide, voir les analyses de Jordi BRAHAMCHAMARIN, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, soutenue en novembre 2018 à l'Université du Mans sous la direction de Franck Laurent, p. 585 et suivantes.

¹⁸ « C'est à lire : Hubert Juin et Antoine Vitez », TF1, 30 novembre 1986.

lui-même figure de « mythe dans la littérature française¹⁹ ». Même si Hugo est sacralisé, il prend toujours autant de place dans les débats littéraires et dramatiques et monter une de ses pièces relève pour Vitez d'un choix stratégique. Dans une interview accordée à France Culture en 1978²⁰, il déclare que monter un texte de Hugo n'est pas neutre : l'auteur jouerait un rôle de pierre d'angle dans la littérature française – on le considère ou comme un imbécile, ou comme un classique ; on le méprise ou on l'exalte. À la fin des années 1970, Hugo demeure le sujet d'une mésentente qui motive Vitez dans son choix de représenter une de ses pièces.

Il montre également que la patrimonialisation de Hugo a conduit à privilégier une certaine lecture de ses pièces, à les solenniser et en gommer le rire, inhérent pourtant à son écriture théâtrale : le metteur en scène entend alors « essayer de réhabiliter la gaieté de Hugo, ce côté un peu bande dessinée²¹ ». La référence à ce domaine artistique et au monde de l'enfance est récurrente dans les interviews qu'il donne et dans les textes de présentation du spectacle²². En un mot, Vitez pointe du doigt l'erreur qui consiste à ne voir dans le théâtre hugolien que gravité et solennité.

SE CONFRONTER AU GROTESQUE

Cet écueil est particulièrement courant dans les interprétations des *Burgraves* : en faisant de la pièce un prélude à *La Légende des siècles*, on insiste sur l'épique depuis la fin du XIX^e siècle. La mise en scène de 1902, en renforçant la solennité, la gravité et la grandeur des personnages, n'a fait qu'accentuer cette lecture : Job, Barberousse et Guanhumara seraient avant tout sublimes. Le registre épique est bel et bien à l'œuvre dans la pièce, mais dans la lecture traditionnelle, il est devenu synonyme de majesté et de dignité, au risque d'effacer le grotesque des personnages. En un mot, l'épique de la pièce est devenu le

¹⁹ Antoine VITEZ, propos recueillis par D. MISSLIN, « Pourquoi Victor Hugo ? », *Le Travailleur*, n° 1705, 13 janvier 1978.

²⁰ *Les Arts du spectacle*, émission du 27 janvier 1978, France Culture.

²¹ *Ibid.*

²² Voir par exemple « La chrysalide des géants », *Le Monde*, 17 novembre 1977. Article disponible dans *Écrits sur le théâtre*, 3, *La Scène, 1975-1983*, Paris, P.O.L, 1996, p. 86.

synonyme du sublime, que les critiques se plaisent à opposer trop systématiquement au grotesque hugolien, sans noter que c'est leur union qui donne toute la force à l'esthétique des drames de Hugo. Dans sa mise en scène, Vitez a saisi cette complexe fusion des deux et propose une lecture neuve qui permet à l'œuvre de se départir du discours sclérosant de l'histoire littéraire.

En 1843, les critiques opposent catégoriquement le grotesque de la pièce (vieillesse des personnages, sorcellerie de Guanhumara, scènes mélodramatiques, invraisemblances) à son registre épique (grandeur extrême, monologues hors-normes, retour du passé mythique). Ces deux aspects dérangent tout autant ; le premier parce qu'il serait ridicule et ferait rire, le second parce qu'il contreviendrait à l'aspect dramatique. En 1902, le grotesque de l'œuvre est effacé au profit d'une réhabilitation de l'épique ; en 1977, Vitez refuse cette opposition manichéenne du grotesque et de l'épique, du rire et du sublime en proposant une nouvelle définition des termes. D'un côté, le grotesque de la pièce ne serait pas synonyme de ridicule, mais traduirait la capacité de Hugo à mettre à distance ses personnages et ses situations – ce que Vitez représente sur scène par de jeunes acteurs qui, comme des enfants, « jouent à la mort, à la vieillesse, à la mort, ils se font croire qu'ils sont morts, ils s'effraient par des farces méchantes²³. » Pour le metteur en scène, il faudrait rire avec Hugo, et non pas contre lui²⁴. De l'autre côté, il voit dans l'épique la possibilité d'une « mise en scène de l'impossible²⁵ » : Hugo peint l'histoire, ses personnages et ses décors avec une grandeur telle que le metteur en scène et les acteurs doivent les convoquer sur le mode de « l'irréel, l'irréalisable, l'impossible²⁶ » ; le vers est si hors-normes qu'il doit être « comme une langue parlée en rêve²⁷ ». Vitez assume donc pleinement la démesure et l'invraisemblance du texte dans lesquelles il voit une métaphore du théâtre lui-même : pour que *Les Burgraves* passent la rampe, les acteurs doivent montrer

²³ Antoine VITEZ, « La chrysalide des géants », article cité, p. 91.

²⁴ Voir par exemple « Carnet de notes – sujets à traiter », *Écrits sur le théâtre*, 3, éd. cit., p. 84 : « HUGO. LE RIRE. Avec lui, pas contre lui. En même temps que lui. »

²⁵ Antoine VITEZ, « La chrysalide des géants », article cité, p. 86.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

qu'ils jouent à être ces vieillards menacés par la dégénérescence des races. La subtilité du texte réside pour Vitez dans cette tension entre le grotesque et l'épique, entre le rire et la gravité : « Là est là difficulté, la contradiction. Le décor impose une gravité que la mise en scène ne peut ignorer. Il est impossible de faire là-dedans un théâtre de tréteaux. Et, par exemple, les barbes, qui sont un accessoire ridicule, il faut les traiter autrement que comme des postiches de farces et attrapes²⁸. » Alors qu'en 1843 les critiques rient des barbes qui font « trois fois le tour d'une table²⁹ », la mise en scène de Vitez fait le pari de tenir ensemble le dérisoire et le sérieux, de voir dans ces vieillards des enfants qui jouent, tout autant que des hommes en proie à la « dégringolade³⁰ » la plus grave.

PAR DES CHOIX RÉSOLUS DE MISE EN SCÈNE

Pour se confronter à l'aspect prétendument injouable de l'œuvre, Vitez fait des choix radicaux de mise en scène. Nous ne revenons pas ici sur l'étude menée par Florence Naugrette dans sa thèse sur le jeu des acteurs et la scénographie : nous nous contentons, en guise de résumé et de rappel, d'énumérer les points importants de la mise en scène, tout en ajoutant quelques éléments nouveaux d'analyse.

« Rendre gorge »

Le travail sur le vers est d'abord déroutant mais « permet, paradoxalement, d'entendre le texte d'une toute autre manière³¹ » fait remarquer Florence Naugrette : Vitez fait résonner les rimes, les enjambements et les rejets qui font « rendre gorge³² » aux acteurs, afin de faire entendre la dislocation du vers opéré par Hugo. Les cinq comédiens jouent avec la matière du verbe, comptant les syllabes sur leurs doigts ou accentuant les noms

²⁸ *Id.*, p. 88.

²⁹ *Les Burgraves*, [1843], *Œuvres complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 167.

³⁰ Antoine VITEZ, « La chrysalide des géants », article cité, p. 86.

³¹ Florence NAUGRETTE, thèse citée, p. 147.

³² Antoine VITEZ, programme du spectacle, retranscrit dans *Écrits sur le théâtre*. 3, éd. cit., p. 93.

étrangers et quasi imprononçables, comme des enfants qui s'amuseraient à parler une langue étrangère. Alors que le public de 1843 riait et sifflait à chaque nom allemand – ce qui avait conduit Hugo à supprimer certains passages – Vitez se confronte à la langue hugolienne, pour lui donner toute son ampleur :

Il faut rentrer dans son propre ventre d'enfance. Se souvenir de l'enivrement qu'on a senti à prononcer des mots étrangers entendus à la radio ou dans la rue ou en famille, mal, avec un accent exagéré. Et Hugo, c'est l'enfance, et le mélange, ainsi que nous faisons dans notre enfance, des mots à la française, comme Régina, et à l'italienne, soudain, comme Ginevra³³.

Le mélange des registres ne se limiterait pas au traitement des personnages ou de l'action, mais toucherait aussi au langage : « Le vers alexandrin, le sien : la démarche même de la musique contemporaine, changements de registres sans cesse ; passage, avec ou sans césure, d'un registre à l'autre ; c'est cela qui donne cette sensation du grotesque et du tragique alternés³⁴. » À la scène 6 de la deuxième partie, les remontrances de Barberousse aux jeunes burgraves sont tout aussi graves que grotesques ; les acteurs doivent faire sentir la gravité du retour du passé mais ils peuvent aussi jouer des appellations par lesquels l'empereur s'adresse à ses seigneurs : l'accumulation des noms allemands, par sa longueur, touche à l'absurde et au grotesque. Elle fait rire non pas contre Hugo mais avec lui : pour Vitez, le dramaturge serait conscient de cette dérision qu'il place dans son verbe. À la sixième scène de la première partie, lorsque Job, quatre-vingt ans, interrompt Magnus, soixante ans, par le vers « Jeune homme, taisez-vous³⁵ », Hugo saurait que la situation est risible. Au metteur en scène et aux acteurs de le faire entendre, sans confondre la dérision et le grotesque avec le ridicule.

Le travail sur la langue passe aussi par une impersonnalité des voix : la réplique d'un même personnage peut être prise en charge par plusieurs acteurs – « on n'a pas besoin de savoir qui parle, ça parle³⁶. » L'échange des rôles ferait entendre le vers de

³³ Antoine VITEZ, « La chrysalide des géants », article cité, p. 89.

³⁴ *Id.*, p. 86.

³⁵ *Les Burgraves*, éd. cit., p. 94.

³⁶ Antoine VITEZ, « La chrysalide des géants », article cité, p. 88.

Hugo avant la fable historique, mise ainsi à distance. Pour Anne Ubersfeld qui salue le spectacle de Vitez en 1977, et aussi pour Florence Naugrette, ce dispositif dramatique a pour effet de « faire entendre le poème³⁷ ».

Jouer aux vieillards

Cette place primordiale accordée au vers ne signifie pas l'oubli du corps de l'acteur, bien au contraire. Dans un entretien pour *Théâtre / Public*, Ewa Lewinson, François Clavier, Rudy Laurent, Bertrand Bonvoisin et Pierre Vial expliquent qu'aucune lecture à la table n'a précédé le travail sur scène (c'est un peu de l'écriture de plateau avant l'heure)³⁸. Vitez a tout de suite travaillé avec eux dans l'espace, sans coupures préétablies³⁹ et sans distribution arrêtée. Seuls les deux rôles féminins sont décidés dès le départ : Pierre Vial pour Guanhumara et Claire Wauthion pour Régina. Les cinq comédiens ont tous un point commun : ils sont jeunes, alors que la plupart des personnages ont un âge invraisemblable. Ce casting surprenant permet de mettre à distance la vieillesse extraordinaire des burgraves : si le public de 1843 n'y a pas cru, c'est qu'elle était représentée sur un mode réaliste que Vitez trouve contraire à l'esthétique hugolienne. Pour lui, la pièce de Hugo révèle le rêve de l'extrême vieillesse : le théâtre est « une école », celle de « la prémonition de la vieillesse et de la mort vraies⁴⁰ ». Les acteurs sont donc comme des enfants qui jouent à un jeu, mais à un jeu qu'ils savent grave et important. La mise à distance qu'opère Vitez n'est pas une manière de ridiculiser les vieillards de Hugo ; bien au contraire, elle permet de montrer les enjeux qui se jouent dans cette vieillesse insurmontable à laquelle chaque homme doit faire face. En faisant

³⁷ Florence NAUGRETTE, thèse citée, p. 155.

³⁸ « "Les forçats du théâtre" à propos des *Burgraves* de Victor Hugo, entretien avec Ewa LEWINSON, François CLAVIER, Rudy LAURENT, Bertrand BONVOISIN et Pierre VIAL », propos recueillis par Michèle RAOUL-DAVIS, *Théâtre / Public*, n°19, janvier 1978, p. 35-38.

³⁹ Nous n'avons pas trouvé de moyen d'accéder au texte final de la mise en scène de Vitez. Les archives du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque-Nationale de France, où la plupart des documents sur le spectacle sont conservés, sont vides à ce sujet. De même, l'IMEC ne garde pas trace d'un tel document.

⁴⁰ Antoine VITEZ, « La Chrysalide des géants », article cité, p. 90.

jouer les vieux par des jeunes, en faisant du théâtre le miroir des fantasmes et des peurs profondes de l'humanité, Vitez montre l'homme en proie à l'angoisse de son propre vieillissement.

La mise en scène de Vitez choisit donc clairement le parti de l'inversion, comme le fait remarquer Ewa Lewinson dans l'entretien pour *Théâtre / Public* : au lieu de distribuer vingt-sept acteurs dans vingt-sept rôles, il n'en choisit que cinq ; au lieu de faire jouer les burgraves par des acteurs âgés, il choisit des comédiens jeunes ; au lieu de faire jouer Guanhumara par une femme, il confie le rôle à un homme, Pierre Vial. Ce choix du travestissement s'écarte de la représentation attendue de la vieillesse de Guanhumara. D'un côté, il signifie que l'âge avancé a ôté toute féminité au personnage ; de l'autre, les clichés de la femme âgée que l'acteur réinvestit sur scène (l'embonpoint, la bonhomie, la perruque de femme, les jupons et le gilet en tricot) renforcent le grotesque du personnage. Pierre Vial n'a rien de la grandeur magnifique de M^{me} Segond-Weber.



Pierre Vial en Guanhumara et François Clavier en Job,
Les Burgraves, partie III⁴¹

Bien que les critiques opposés à la mise en scène, et ils furent nombreux, crient au ridicule, le grotesque du personnage n'en fait pas un personnage comique. L'acteur tente d'approcher ainsi la féminité disparue de Guanhumara et sa vieillesse si invraisemblable qu'elle ne peut être représentée que si elle est assumée et jouée au sens premier du terme, c'est-à-dire montrée comme jeu de théâtre, et si l'acteur prend le pas sur le personnage.

⁴¹ Claude BRICAGE (photographe), Hervé BELLAMY (tireur de photographies), automne 1977, *Les Burgraves* partie III, François Clavier en Job et Pierre Vial en Guanhumara, Maison de Victor Hugo – Hauteville House, n° d'inventaire 2015.80.1, disponible sur le site des musées de Paris, à l'adresse <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/les-burgraves-partie-iii-francois-clavier-dans-le-role-de-job-et#infos-principales> (consulté le 23 juin 2021).

Guanhumara, comme tous les autres personnages quasi centenaires de la pièce, représenterait selon Vitez « la tentation de la vieillesse⁴² » qui anime tout être humain. Le personnage, dans cette mise en scène, constitue ainsi une projection fantasmatique de la vieillesse et de la féminité plus qu'une représentation réaliste et vraisemblable. Il n'est plus enfermé dans la représentation mélodramatique et traditionnelle de la vieille sorcière romantique que les contemporains de 1843 ont voulu plaquer sur le personnage : « la folie littéraire⁴³ » de Guanhumara invite à dépasser l'appartenance générique du personnage au mélodrame et le travestissement opéré par Pierre Vial permet à Guanhumara de sortir du stéréotype. En ce sens, le franchissement des frontières entre femme et homme, entre personnage âgé et acteur jeune correspond à l'esthétique hugolienne du mélange des genres : la vieillesse, la pauvreté et les ruses de sorcière de Guanhumara – en un mot son grotesque – lui permettent d'atteindre le sublime de la vengeance. Au contraire, en 1902, l'interprétation de M^{me} Segond-Weber gommait la vieillesse et le grotesque du corps de la vieille sorcière au profit du sublime.

Cette différence entre 1902 et 1977 s'observe également dans le traitement des autres personnages. Là où Lucien Guitry et Paul Meurice insistaient sur la solennité et la gravité, Vitez introduit un décalage qui surprend, bouleverse et dérange le spectateur. On peut s'en rendre compte grâce aux photographies et aux rares extraits audiovisuels disponibles. Sur la photographie précédente avec Pierre Vial et François Clavier, Job n'a rien du grand seigneur de 1902 : à terre, sans cotte de maille ni épée, il est pris entre les filets de fausse barbe et les jupons de Guanhumara. En 1902, Mounet-Sully représentait un grand-père plein de dignité et de tendresse et cette scène était traitée avec douceur et intimité ; en 1977, il en est tout autrement. Le 11 décembre 1977, l'émission « Expressions » sur TF1 passe un extrait de la scène entre Job, Régina et Otbert de la deuxième partie⁴⁴ : François Clavier est au départ courbé vers le sol, tâtonnant pour chercher son chemin ; il monte ensuite les degrés

⁴² Antoine VITEZ, propos recueillis dans *Les Arts du spectacle*, émission du 27 janvier 1978, France Culture.

⁴³ Alain BŒUF, *Le Point du jour*, 14 février 1978.

⁴⁴ « Expressions », émission du 11 décembre 1977, TF1.

de l'immense escalier par toute une série d'étranges acrobaties ; pendant ce temps, les autres personnages restent allongés négligemment sur les marches, tels des ivrognes ou des clochards ; Job les invite enfin à le rejoindre en haut de l'imposante structure. Alors que le spectateur qui a lu l'œuvre s'attend à une scène de douceur et de tendresse, François Clavier hurle le texte, le chapeau de travers, en serrant bien trop fort Otbert et Régina. Il prend la tête d'Otbert entre ses mains, le colle à son visage et lui raconte l'histoire de son enfant Georges : avec le regard halluciné, l'acteur touche à la folie qui plaît à Vitez dans le texte. L'acteur en fait trop, mais cela ne rend pas le personnage ridicule : au contraire, il prend une dimension pathétique qui renvoie le spectateur à l'angoisse de sa propre vieillesse. Lorsque Job implore Otbert, « Sois mon fils », et que celui-ci l'interrompt, « Mon Seigneur », François Clavier jette à terre Bertrand Bonvoisin (Otbert) qui court se cacher sous une couverture entre les jambes de Claire Wauthion (Régina) : Otbert n'a plus rien du jeune premier fier et courageux. De même, son amour pour Régina est affaibli : lorsque Job annonce leur mariage, les deux jeunes amants ne réagissent pas – Claire Wauthion se contente de lever les yeux sans ferveur en disant d'une voix blanche « Ciel ! ». La suite de cette scène fait alterner tendresse, violence, murmures et cris aigus. À la fin, après avoir déclaré : « Oh les vieux ne sont pas si méchants qu'on le pense⁴⁵ ! », Job prend la place d'Otbert entre les jambes de Régina et se met à ronfler fort, comme un enfant qui s'amuse à montrer qu'il dort. En introduisant un décalage de registre dans la scène, François Clavier déconstruit la figure du grand-père attendrissant et exhibe le rôle qu'on voudrait lui faire tenir, mais qu'il est incapable de jouer : l'angoisse et la folie de la vieillesse prennent le pas sur la sagesse qu'il devrait incarner. C'est cette dichotomie des personnages que tente d'expliquer Vitez dans l'interview qui suit cet extrait sur TF1 : pour représenter une vieillesse si extra-ordinaire, il faut le faire de manière naïve, c'est-à-dire qu'il ne faut pas jouer la dignité de la vieillesse, mais représenter le problème d'harmonie entre le corps et l'âme. En prenant des acteurs jeunes, Vitez entend faire ressortir sur scène l'âme des vieillards, leurs tourments et leurs angoisses.

⁴⁵ *Les Burgraves*, éd. cit., p. 116.

Tous ces décalages introduits dans le jeu des acteurs traduisent « la métaphore du théâtre » qui constitue pour Vitez le cœur de la pièce : il faut montrer que l'on joue, avec le langage comme avec le corps des comédiens. Pour le metteur en scène, ce n'est qu'à ce prix que la pièce passe la rampe : « C'est vrai que ce n'est pas jouable *Les Burgraves* », « monter comme ça, tout simplement si vous voulez, c'est quasiment injouable⁴⁶. » Contre ceux qui affirment que la pièce serait irreprésentable, ses choix de mise en scène exhibent au contraire le potentiel dramatique du texte et montrent à quel point il fournit de la matière aux acteurs. Le travail de Vitez « affirme la primauté de l'acteur sur le personnage, la fable⁴⁷ », selon la journaliste Michèle Raoul-Davis.

Représenter la « dégringolade » des géants

Ces cinq acteurs évoluent dans une scénographie qui constitue, d'après Anne Ubersfeld, « une métaphore textuelle⁴⁸ » : la main, le visage de géant, l'escalier immense et le grand mur à pic organisent l'espace en « grands ensembles signifiants⁴⁹ » pour Florence Naugrette. En montant et descendant sans relâche les marches, en se réfugiant au cœur de la main tout en se heurtant au visage du géant, les personnages sont pris dans la sphère infernale de la décadence. Les restes épars du corps du titan symbolisent la « dégringolade » de la race des burgraves, pris au piège d'une force historique qui les dépasse (représentée par l'escalier). Ils ne sont plus que des clochards en haillons qui jouent avec des morceaux de laine en guise de barbes.

⁴⁶ Antoine VITEZ, propos recueillis dans l'émission « Expressions », émission du 11 décembre 1977, TF1.

⁴⁷ « Les forçats du théâtre », article cité.

⁴⁸ Anne UBERSFELD, « Un espace-texte », *Travail théâtral*, n° XXX, janvier-mars 1978, p. 140-143.

⁴⁹ Florence NAUGRETTE, thèse citée, p. 155.



*Les Burgraves, partie III*⁵⁰

Dans cette scénographique, tout est débris et ruines ; aucun élément ne réfère explicitement au Moyen-Âge du XIII^e siècle : le drame historique s’efface au profit d’une réflexion sur les forces symboliques de l’histoire et sur le pouvoir, en proie à « la plus totale dérision⁵¹ ». Vitez prend de la hauteur par rapport au texte : *Les Burgraves* racontent la misère humaine, l’aporie de l’histoire, l’angoisse de la vieillesse, les jeux de l’enfance et les pouvoirs du théâtre, avant de représenter l’histoire particulière et individuelle de Barberousse. Le personnage de l’empereur est pour Vitez un ensemble de projections fantasmatiques et mythiques de l’humanité, avant d’être une figure historique : « Barberousse : le Christ ressuscité, le fantôme du père de Hamlet, Napoléon, le brave marin de guerre qui revint, Ulysse à son retour, et sortie du tombeau, et ascension⁵². » Le metteur en scène

⁵⁰ Claude BRICAGE (photographe), Hervé BELLAMY (tireur de photographies), automne 1977, *Les Burgraves* partie III, Maison de Victor Hugo – Hauteville House, n° d’inventaire 2015.79.1, disponible sur le site des musées de Paris, à l’adresse <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/les-burgraves-partie-iii-2#infos-principales> (consulté le 23 juin 2021).

⁵¹ Anne UBERSFELD, « Formes nouvelles du grotesque », *La Nouvelle critique*, février 1978, p. 63-65.

⁵² Antoine VITEZ, « La chrysalide des géants », article cité, p. 89.

prend le contre-pied des détracteurs de Hugo qui depuis un siècle et demi critiquent les invraisemblances historiques de la pièce : ce qui importe à Vitez, c'est la force symbolique et métaphorique du texte, c'est ce qu'il nous dit de l'homme, de ses rêves et de ses angoisses. Il rejoint ici le projet de Hugo qui, dans la préface, insiste sur l'aspect allégorique de son œuvre. La puissance symbolique de la mise en scène de Vitez traduit théâtralement la grandeur épique de la pièce, c'est-à-dire sa capacité à figurer et personnifier des puissances transcendantes. Ainsi, représenter le Moyen Âge des *Burgraves* sur un mode réaliste n'aurait pas d'intérêt ; il s'agirait d'abord de rendre sur scène « le symbolisme médiéval » : « On tombe par terre pour marquer l'abaissement moral ; on se relève pour marquer l'enthousiasme ; on se couche pour signifier le rêve⁵³. »

L'attention portée à la force métaphorique du texte n'empêche pas Vitez de voir dans l'œuvre de Hugo un miroir de l'actualité des années 1970 ; après avoir été prise comme le reflet de la classe politique décadente de 1902, puis comme l'image des tensions européennes dans les années 1930, la pièce représenterait les géants de la guerre froide :

Les burgraves parmi nous. Brejnev à Orly, les décorations sur la poitrine, la raideur, les mâchoires soudées, la parole difficile. Et Tito à Moscou rencontrant Brejnev, l'embrassade. Qui des deux est Job, et qui Barberousse ? L'accolade au bout de la vie. La puissance. Le vieillard puissant et déjà dans la tombe⁵⁴.

Vitez est conscient du danger de l'allusion historique qui affaiblirait le texte et à laquelle Hugo lui-même s'opposait⁵⁵ : elle ne peut affleurer que dans le réseau d'images qui constituent l'ensemble de la pièce, c'est-à-dire dans sa machine symbolique. L'allusion explicite à un fait historique ou contemporain ne doit pas prendre le dessus sur le maillage métaphorique tissé par la

⁵³ Antoine VITEZ, « Carnet de notes », 28 mars 1978, *Écrits sur le théâtre*, 3, *La Scène, 1975-1983*, P.O.L, 1996, p. 97.

⁵⁴ Antoine VITEZ, « La chrysalide des géants », article cité, p. 91.

⁵⁵ Sur ce point, voir les analyses d'Anne UBERSFELD dans *Le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corty, [1974], édition revue et corrigée, 2001, p. 665 et suivantes ; voir aussi celles de Florence NAUGRETTE dans *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Points, 2001, p. 205 et suivantes.

mise en scène : « Le collage baroque, l'allusion directe à l'actualité. Je ne voudrais pas m'en priver, à condition encore de croiser ce thème (cette série d'images) avec un autre thème [...]»⁵⁶. »

Au-delà de l'actualité de la Guerre Froide, la mémoire de la seconde guerre mondiale hante certaines images du spectacle : les costumes en haillons, l'animalisation des corps, les débris de barbes au sol (comme les cheveux tondus dans les camps), l'instinct de survie qui anime les cinq personnages (à la fin de la pièce, Régina vole un bout de pain sur le corps encore chaud de Guanhumara). Vitez lui-même reconnaît l'obsession de ce souvenir : « Toujours cette image d'un camp dont je rêvais avec plaisir au Fondray vers 1941 ou 1942 (je ne croyais pas si bien faire). Hommes et femmes nus, chiant, pissant partout, transformés en lapins dans un clapier. L'image des lapins était très forte et obsédante, à cause de la fréquentation continue que nous avions des lapins»⁵⁷. »

Mais là encore, l'allusion historique ne point que dans l'ensemble de la machine métaphorique ; à la journaliste Michèle Raoul-Davis qui lui demande quelle est l'actualité du texte, Pierre Vial répond : « C'est un hommage à tous ceux qui dans des camps, dans des conditions épouvantables, ont fait du théâtre. »⁵⁸ » Pour lui et pour les autres comédiens, l'actualité première de la pièce, « on la trouve ici dans la traduction du thème hugolien du forçat, le comédien étant le forçat du théâtre. C'est la réalité théâtrale contemporaine qui est métaphorisée par la pièce»⁵⁹. » Florence Naugrette analyse dans sa thèse la manière qu'a Vitez d'exhiber les moyens du théâtre par sa mise en scène. La pièce renverrait ainsi aux artistes eux-mêmes et à leur propre précarité : « Les acteurs, on ne sait pourquoi, seraient condamnés à jouer

⁵⁶ Antoine VITEZ, « Lecture des *Burgraves* », première version manuscrite de « La chrysalide des géants », 15 août 1977, archives IMEC, retranscrit dans *Écrits sur le théâtre*, 3, p. 96

⁵⁷ *Id.*, p. 95.

⁵⁸ Pierre VIAL, propos recueillis par Michèle RAOUL-DAVIS dans « Les forçats du théâtre », article cité.

⁵⁹ Ewa LEWINSON, propos recueillis par Michèle RAOUL-DAVIS dans « Les forçats du théâtre », article cité.

Les Burgraves, à le réciter infiniment, sous peine d'être écrasés par un bloc de pierre, le décor, le théâtre⁶⁰. »

La mise en scène de Vitez entend donc représenter métaphoriquement la force transcendante de l'histoire, son poids inexorable sur les hommes et en même temps la puissance et la fragilité d'un « rêve de théâtre⁶¹ ». Pour faire résonner ensemble tous ces éléments, Antoine Vitez voulait monter la pièce en extérieur⁶², dans la cour d'honneur du Palais des papes : lieu chargé de mémoire, l'édifice aurait représenté la grandeur de l'histoire tout autant que celle du théâtre. Dans un entretien sur France Culture le 8 octobre 1977, il raconte avoir postulé deux ans pour jouer la pièce de Hugo dans ce lieu ; après plusieurs échecs, il dut se résigner à jouer à l'intérieur alors que la cour d'honneur lui paraissait l'endroit parfait : ce château détourné de sa fonction, à l'histoire mystérieuse et à l'aura divin, aurait symbolisé le château abandonné ou rêvé des burgraves. La cour d'honneur était aussi pour lui le pays de Vilar, « un burgrave lui aussi, un personnage devenu mythologique⁶³ » : la cour d'honneur aurait donc mêlé le texte de Hugo aux souvenirs historiques mais aussi aux grandes ombres dramatiques qui ont traversé, habité et hanté cet espace. À ce souffle mythique du palais des Papes s'ajoute pour Vitez la force du mistral, qui bien souvent menace les représentations du festival ; il aurait prévu la mise en scène en fonction, et joué avec, le théâtre de Hugo étant « un théâtre du grand vent », qui « balaie les feuilles » et « fait voler les vêtements des personnages⁶⁴ ». Avec le palais des papes et le mistral, forces épiques et titanesques, le public auraient entendu « le grand vent, les feuilles mortes, les oiseaux qui passent dans le ciel en criant, le grincement des planches et des arbres, et l'extrême vieillesse, la prémonition de l'homme au-delà

⁶⁰ Florence NAUGRETTE, thèse citée, p. 177.

⁶¹ *Id.*, p. 182.

⁶² La pièce avait déjà été jouée en extérieur, lors des tournées de la Comédie-Française, dans la version de la reprise de 1902, notamment dans les arènes d'Orange. À chaque fois, la critique est favorable à l'extérieur, qui semble donner à la pièce toute sa dimension épique.

⁶³ Antoine VITEZ, propos recueillis pour l'émission « Le pont des arts du 8 octobre 1977 », *Le Pont des arts*, France Culture, 8 octobre 1977.

⁶⁴ *Ibid.*

de son âge, l'attrance de l'homme pour le vieillard qu'il porte en lui-même comme un souvenir futur⁶⁵. »

La mise en scène de Vitez relève donc de choix audacieux et expérimentaux : avec le travail de déconstruction du verbe et de fragmentation de la parole, associé au contre-emploi généralisé dans la distribution, la forme est exigeante, même pour un public initié au théâtre de Hugo. À ces dispositifs périlleux s'ajoutent la célébrité funeste de l'œuvre, et la réputation de Vitez lui-même : installé en banlieue à Ivry et professeur au Conservatoire où il mène depuis plusieurs années des exercices d'expérimentation autour du vers et de la langue, il représente l'homme de théâtre de gauche, à la pratique artistique ambitieuse mais qui passe parfois auprès de certains pour de l'élitisme intellectuel. Tout laisse donc à présager encore une fois une réception houleuse pour *Les Burgraves*...

LA RÉCEPTION

UN PUBLIC DIVISÉ

À la lecture du dossier de presse, deux camps se dessinent : ceux qui encensent le travail de Vitez et ceux qui crient au scandale. Généralement, les points que les premiers louent sont ceux que les seconds critiquent sans relâche. Mais des éléments autres que la mise en scène jouent dans la manière d'appréhender et de juger le spectacle de Vitez. D'abord, la réputation des *Burgraves* : le public, à qui l'école a conté le mythe de la chute par le menu, n'est pas forcément favorable à l'œuvre. Ensuite, la figure de Hugo polarise encore l'opinion publique et littéraire : il y a les fervents de l'auteur, et ses détracteurs ; ceux qui le lisent et le défendent, et ceux qui le connaissent de nom et le respectent ou le critiquent sans l'avoir vraiment lu. La célébrité de Hugo a éclipsé en grande partie la lecture de son œuvre, et notamment de

⁶⁵ Antoine VITEZ, « *Les Burgraves* », programme du spectacle, texte disponible dans *Écrits sur le théâtre. 3. La Scène, 1975-1983*, Paris, P.O.L, 1996, p. 93.

son théâtre. Même ceux qui apprécient l'auteur ont bien souvent encore un préjugé contre cette partie de son œuvre. Cependant, les universitaires spécialistes de Hugo, notamment Anne Ubersfeld et Jacques Seebacher⁶⁶, saluent le travail de Vitez : pour eux, il aurait enfin donné à entendre la force poétique et dramatique des *Burgraves*. Pour une partie de la critique, ses louanges prouveraient que la mise en scène de Vitez serait élitiste et réservée aux spécialistes : il faudrait avoir étudié toute l'esthétique hugolienne pour comprendre les intentions du metteur en scène. En réalité, de tels jugements cachent souvent un rejet total de la figure de Vitez : tout autant que Hugo, il divise le monde politique, social, culturel et théâtral.

En un mot, la réception de cette mise en scène polarise l'opinion et les réactions ne se font pas sur un mode mineur : les journalistes encensent ou enterrent le spectacle, mais rares sont ceux qui nuancent, reconnaissant à Hugo et Vitez du talent mais critiquant tel ou tel élément littéraire, dramatique ou scénographique. En revanche, un point d'accord unit la critique : le décor d'Érik Desmazières, dont la facture gigantesque impose le respect et l'admiration⁶⁷.

À QUOI BON *LES BURGRAVES* ?

Dans tous les cas, la question du choix des *Burgraves* revient sans arrêt chez les critiques, comme en 1902 – à la différence près qu'aucune cérémonie officielle ne vient justifier la programmation de la pièce en 1977⁶⁸.

⁶⁶ Anne UBERSFELD, « Un espace-texte », *Travail théâtral*, n° XXX, janvier-mars 1978, p. 140-143 ; « Formes nouvelles du grotesque », *La Nouvelle critique*, février 1978, p. 63-65 ; Jacques SEEBACHER, « Monter *Les Burgraves*, pièce inmontable, à la manière inimitable d'Antoine Vitez, c'est parier sur l'impossible », *Nouvelles littéraires*, 24 novembre 1977.

⁶⁷ Dans *Les Nouvelles littéraires* du 1^{er} décembre 1977, Lucien ATTOUN, qui n'apprécie pourtant pas la mise en scène de Vitez, loue les décors. De même, lors de la tournée à Tours en mars 1978, Pierre FAVRE assassine le travail de Vitez dans *La Nouvelle république du Centre-Ouest* (4 mars 1978), mais il finit par dire son admiration pour DESMAZIÈRES : « Un spectacle dont on regrette en partie qu'il soit un échec et pourtant quel admirable travail de théâtre ! »

⁶⁸ Cet argument de poids au début du siècle qui permet à la mise en scène de GUITRY et MEURICE d'obtenir une forme de consensus dans le public.

Beaucoup de journalistes commencent leurs articles en racontant la légende de cette pièce que « l'on connaît de réputation⁶⁹ » : comme dans la revue de presse de 1902, et comme dans les manuels scolaires, les mêmes éléments se répètent sans qu'aucun critique ne sache réellement d'où il tire son anecdote. Le programme édité par la Maison de la Culture d'Amiens lors de la tournée reprend par exemple mot à mot les propos coutumiers de l'histoire littéraire : en 1843, « la pièce est représentée à un public qui commence à délaisser le drame romantique pour se rallier au drame bourgeois, et c'est un échec. Victor Hugo en souffre et abandonne le théâtre [...]»⁷⁰. La sentence est encore une fois sans appel : les mots « échec », « four » ou « chute » ponctuent une grande partie des articles⁷¹. Ainsi, *Les Burgraves* ne sont jamais reçus de manière neuve et vierge : « le titre seul est généralement connu du grand public⁷² », comme *Le Misanthrope*, *Phèdre* ou *Le Cid*, mais pour des raisons différentes. Ces trois pièces appartiennent au canon scolaire et littéraire contrairement aux *Burgraves* qui pourtant sont toujours cités dans les histoires littéraires. Certains journalistes avouent même que la pièce ne leur est connue que par « la cohorte de souvenirs scolaires⁷³ » ; pour Matthieu Galey, elle est « le typique exemple de cette petite histoire littéraire dont nos professeurs étaient friands, jadis⁷⁴ ». Le critique fait référence à une certaine manière d'enseigner la littérature, à un moment, avant la période structuraliste, où les à-côtés de l'œuvre primaient parfois sur le texte. Cette mise à distance du discours scolaire témoigne déjà d'un léger infléchissement dans la manière de recevoir le mythe

⁶⁹ *Art Press*, janvier 1978.

⁷⁰ Programme du spectacle, Maison de la culture d'Amiens, document disponible dans les archives du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France, cote 4-COL-49/172(8).

⁷¹ Voir par exemple Dominique JAMET, « Hue-go, Vite-aise », *L'Aurore*, 24 novembre 1977 : « le four mémorable des *Burgraves* en 1843 – incontestablement le bide du siècle » ; J. POULET, « V. Hugo, bravo ! », *Découvrir*, 19 décembre 1977 : « l'échec le plus retentissant de Victor Hugo » ; C. DESBOIS, *Courrier de l'Ouest*, 11 mars 1978 : « épopée hugolienne, qui acheva la carrière dramatique du père Victor. Sur un échec. »

⁷² *Progrès de Lyon*, 1^{er} février 1978.

⁷³ « *Les Burgraves* : une révolution colossale de la mise en scène », *Le Dauphiné libéré*, 9 février 1978.

⁷⁴ Matthieu GALEY, *Le Quotidien de Paris*, 24 novembre 1977.

de la chute des *Burgraves* : par rapport au début du siècle, certains ont déjà conscience que c'est une histoire racontée par l'institution, mais peut-être sans fondement réel ; en revanche, ils croient toujours aux conséquences de cette légende, notamment à l'idée selon laquelle le théâtre de Hugo serait injouable.

La pièce est très souvent qualifiée par cet adjectif dans les articles de presse. On a vu que Vitez lui-même le reprenait ; mais pour les journalistes, le terme ne suscite aucune curiosité artistique : bien au contraire, il serait synonyme d'erreur dramatique, ce qui témoigne de leur incompréhension face au choix du metteur en scène. Le mot « injouable » est très certainement le terme qui revient le plus souvent dans la revue de presse de 1977-1978⁷⁵ et il est utilisé autant par les détracteurs de Vitez, de Hugo et des *Burgraves* que par leurs défenseurs, mais dans des buts différents : tous partent de l'idée que la pièce est injouable – c'est là une conséquence du mythe dans leur manière d'appréhender la pièce – mais les premiers concluent que la mise en scène de Vitez ne ferait que confirmer la sanction de l'histoire littéraire, tandis que, pour les seconds, il aurait su libérer la pièce de Hugo de sa mauvaise réputation. Pour les premiers, la pièce resterait injouable et la monter constituerait une aberration ; pour les seconds, elle passerait enfin la rampe et le choix du metteur en scène relèverait d'un défi périlleux, mais réussi.

Dans le discours des journalistes, la mise en scène de Vitez ressemble donc parfois à un test que l'on ferait passer à Hugo et à sa pièce. Pour Pierre Marcabru, la mauvaise note est délivrée dès les premières lignes de son article dans *Le Figaro* du 24 novembre : « Bon ! C'est entendu. *Les Burgraves* sont injouables.⁷⁶ » Ces mauvaises appréciations sont formulées à l'encontre de Hugo mais aussi de Vitez, le metteur en scène étant prétendument incapable de sauver *Les Burgraves* : « Est-il

⁷⁵ Voir par exemple « "Les forçats du théâtre", à propos des *Burgraves* de Victor Hugo », article cité ; « Quand Vitez rêve des *Burgraves* », *Le Figaro*, 17 mars 1978 ; « Un cauchemar sur la vieillesse », *Le Matin de Paris*, 22 novembre 1977 ; *Art Press*, janvier 1978. Le mot « impossible » est aussi utilisé par la critique pour qualifier la pièce de Hugo, voir par exemple « Le jeu avec l'impossible », *Ouest-France*, 23 février 1978.

⁷⁶ D'ailleurs, nul besoin d'aller plus loin que son titre pour comprendre sa sentence : Pierre MARCABRU, « Antoine Vitez ou le terrorisme du n'importe quoi ! », *Le Figaro*, 24 novembre 1977.

décidément possible de réhabiliter *Les Burgraves* ? Nous le saurons une autre fois », conclut Dominique Jamet dans *Le Journal du Dimanche*. Pour le critique, le texte de Hugo serait « sombre et tarabiscoté », « énorme, titanesque, abracadabrant » et seul un metteur en scène du talent de Vitez pouvait s'attaquer à une telle pièce, mais il ne ferait que « ridiculer [*sic*] une pièce injouable⁷⁷ » : le dramaturge et le metteur en scène partagent donc le bonnet d'âne et les deux sont relayés au rang des mauvais élèves de la littérature et du théâtre français, tout juste bons à amuser la galerie. Parfois, le jugement sur *Les Burgraves* s'élargit à tout le théâtre hugolien : « En vérité, Vitez montre qu'elle est tout aussi (peu) jouable que ne l'est *Hernani* ou tout le théâtre de Hugo. » D'une part, ces remarques prouvent qu'en 1977, le mépris pour le théâtre de l'auteur est toujours de rigueur ; d'autre part, elles donnent une caisse de résonance supplémentaire aux discours scolaire et universitaire qui véhiculent ce préjugé. Certains articles s'appuient même sur des arguments d'autorité pour justifier leur jugement : dans *Ouest-France*, Guy Pacheur cite ainsi Michel Butor qui aimerait qu'on laisse dormir une bonne fois pour toutes le théâtre hugolien⁷⁸. Beaucoup de journalistes opposés à la mise en scène critiquent donc l'œuvre de Hugo avant le travail de Vitez : si le metteur en scène échoue, c'est que la pièce ne pourrait passer la rampe à cause de ses propres défauts. Tout l'attirail des détracteurs de Hugo depuis les années 1840 se retrouve en 1977 dans le dossier de presse : la pièce ne serait qu'un mélodrame ou au mieux un poème épique, et non pas une œuvre dramatique digne de ce nom ; tous les éléments seraient exagérés, démesurés et invraisemblables ; les vers, même s'ils sont sublimes, resteraient grandiloquents⁷⁹.

⁷⁷ Dominique JAMET, *Le Journal du dimanche*, 27 novembre 1977.

⁷⁸ Guy PACHEUR, « Le jeu avec l'impossible », *Ouest-France*, 23 février 1978. Pour la référence à Michel BUTOR, voir par exemple « Le théâtre de Victor Hugo », « Le théâtre de Victor Hugo II », *Nouvelle Revue Française*, 12^e année, n° 142, 1^{er} octobre 1964, p. 862-878 et p. 1073-1081 ; et « Le théâtre de Victor Hugo III », *La Nouvelle Revue française*, 13^e année, n° 145, 1^{er} janvier 1965, p. 105-113.

⁷⁹ Voir par exemple *Études*, mars 1978 : « mélodrame conventionnel » ; *Le Quotidien de Paris*, 24 novembre 1977 : « un mélodrame démultiplié », avec « l'extravagance du cataclysme ou de la parodie » ; Dominique JAMET, « Un pied de nez à Hugo », *L'Informé*, 24 novembre 1977 ; Guy DUMUR, « Et dans le décor. Pourquoi d'un drame-corrída de Hugo faire une charlotade et se

À ces remarques acerbes contre le travail de Vitez et de Hugo s'opposent des articles élogieux mais qui défendent moins la pièce que le metteur en scène. Par exemple, Guy Bruit salue le spectacle en tant qu'il ferait du texte « un objet nouveau, à déchiffrer immédiatement sous nos yeux [...] »⁸⁰. Le journaliste reste tributaire du discours de l'histoire littéraire qui place l'œuvre dans la catégorie des mauvaises pièces : il part de ce présupposé négatif pour montrer que la mise en scène réussirait le pari de rendre le texte audible et acceptable. Aucun critique ne prend explicitement le contre-pied du mythe de la chute des *Burgraves* : il faudrait pour cela affirmer que la pièce n'est pas injouable et que ce jugement n'est que le fruit d'un discours scolaire erroné. Les seuls discours qui tentent de dégager les qualités de l'œuvre émanent, d'une part, de spécialistes de Hugo, comme Jacques Seebacher ou Anne Ubersfeld, qui saluent le travail de Vitez pour sa fidélité à l'esthétique hugolienne (Jacques Seebacher part tout de même du principe que la pièce est « inmontable » et que seule la « manière inimitable d'Antoine Vitez » peut réussir ce pari de « l'impossible »⁸¹) ; d'autre part, des critiques qui vantent la pièce moins pour elle-même que pour Hugo, figure patrimoniale qu'il ne faudrait pas attaquer. Ces derniers, à la différence des spécialistes, refusent cependant de s'incliner devant les propositions de Vitez à qui ils reprochent son irrévérence à l'égard du grand poète national.

UNE MISE EN SCÈNE SCANDALEUSE

La plupart des critiques opposés à Vitez s'accordent pour dire que la mise en scène est scandaleuse : pour eux, elle

croire obligé de "compléter" Labiche ? », *Le Nouvel observateur*, 5 décembre 1977 : « drame grandiloquent, absurde » ; Georges FALSE, *La Nouvelle république du Centre-Ouest*, 8 mars 1978 : « mélodrame extravagant » ; C. DESBOIS, *Courrier de l'Ouest*, 11 mars 1978 : « cocktail indigeste », « la pièce – mais en est-ce vraiment une – est écrite en vers avec une langue superbe [...] ».

⁸⁰ Guy BRUIT, « Théâtre », *Raison présente*, n° 48, octobre-novembre-décembre 1978, p. 129-133.

⁸¹ Jacques SEEBACHER, « Monter *Les Burgraves*, pièce inmontable, à la manière inimitable d'Antoine Vitez, c'est parier sur l'impossible », *Nouvelles littéraires*, 24 novembre 1977. Nous reviendrons sur son analyse ainsi que sur celle d'Anne UBERSFELD (article cité) un peu plus loin dans ce chapitre.

témoignerait d'une attitude irrespectueuse envers un des plus grands auteurs français. Le rejet du travail de Vitez sur *Les Burgraves* vient donc en partie de la sacralisation et de la patrimonialisation de la figure de Hugo qui a conduit à une certaine lecture sclérosante de son œuvre. Claude Millet a montré comment cette attitude traverse tout le XX^e siècle⁸² et Florence Naugrette a étudié comment les rares reprises des pièces de Hugo à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle ont mené à une interprétation erronée de son œuvre, amputée notamment de son aspect grotesque et de ses ambiguïtés politiques⁸³. Nous avons vu comment en 1902 l'importance patrimoniale de Hugo limitait déjà la lecture de l'œuvre et sa réception. Mais, au début du siècle, la mise en scène de Guitry et Meurice, qui accentue la grandeur des personnages, de l'intrigue et du vers, va dans le sens de l'opinion publique ; au contraire, en 1977, Vitez prend le contre-pied de la lecture institutionnelle de l'œuvre hugolienne qui ne voudrait y voir qu'éclat, splendeur et solennité. Pourtant, un point commun unit l'interprétation officielle et la proposition de Vitez : l'aspect politique de l'œuvre de Hugo. Pour la nation française, il serait le poète des pauvres et des misérables ; or, n'est-ce pas ce que représente aussi la mise en scène de 1977, avec des acteurs pareils à des sans-abris, écrasés sous le poids des forces historiques ? Si la proposition de Vitez reste inacceptable pour une partie de la critique, c'est qu'elle ferait de ces sans-abris des clochards sans retenue ni dignité, qu'elle briserait la grandiloquence du vers hugolien et qu'elle dissoudrait le message politique dans un univers cauchemardesque et impénétrable. En un mot, la mise en scène de Vitez ferait rire là où l'on attendrait de la solennité.

Un « canular » ?

Les critiques ont du mal à prendre au sérieux le travail de Vitez, estiment qu'il se moque de Hugo et ont l'impression d'assister à une parodie des *Burgraves* plutôt qu'à une représentation de la pièce. Pour eux, la mise en scène serait un

⁸² Voir par exemple « Actualité de Victor Hugo : réflexions sur le succès du bicentenaire de 2002 », *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n°19-20, Portugal, 2002-2003.

⁸³ Florence NAUGRETTE, thèse citée.

« canular »⁸⁴. À la prétendue dérision dont ferait preuve le metteur en scène, les journalistes répondent sur le même ton : pour Matthieu Galey, Pierre Vial en Guanhumara serait semblable à la « fée Carabosse » tandis que Régina et Otbert seraient comme « Roméo et Juliette à Bicêtre »⁸⁵.

Vitez profanerait le texte, la figure de Hugo et l'institution théâtrale : « Seule justification de cette turlupinade : le mépris que le metteur en scène Antoine Vitez pourrait nourrir pour le texte, l'auteur et les spectateurs de surcroît.⁸⁶ » Dans cette analyse, le journaliste de *Valeurs actuelles*, a l'impression qu'on se joue de lui et rejette la faute sur le metteur en scène : en réalité, les reproches qui lui sont adressés témoignent le plus souvent d'un mépris politique (Vitez, considéré comme un intellectuel de gauche, ne pourrait plaire à un journaliste de droite) ainsi que d'une incompréhension du travail proposé. Alors que Vitez lui-même explique que les barbes ne sont pas de simples postiches et que les acteurs jouent à être des burgraves tout en ayant conscience que ce jeu est grave, les critiques ne voient que l'aspect comique de la mise en scène. Ils ne comprennent pas l'utilisation qui est faite des accessoires et des costumes qui restent pour eux à l'état d'oripeaux et d'artifices : « Que voit-on d'autre, en effet, que des jeunes gens déguisés, et non pas habillés, en clochards [...] »⁸⁷ ? » Vitez exhibe en effet la théâtralité de ces accessoires (les acteurs sont comme condamnés à jouer la pièce), mais il refuse d'en faire des éléments de farces et attrapes, comme le souligne Florence Naugrette :

⁸⁴ Voir par exemple Maurice CURNOT, « Hugo au pain sec », *Le Monde*, 24 novembre 1977 ; Dominique JAMET, « Hue-go, Vite-aise », *L'Aurore*, 24 novembre 1977 ; *Le Masque et la plume*, émission du 11 décembre 1977, France Inter, présentée par François Régis BASTIDE et Bernard DEUTSCH, avec les critiques Alfred SIMON, Gilles SANDIER, Dominique JAMET, Guy DUMUR.

⁸⁵ Matthieu GALEY, *Le Quotidien de Paris*, 24 novembre 1977.

⁸⁶ *Valeurs actuelles*, 28 novembre 1977. On retrouve cette idée dans le numéro du 12 décembre sous la plume de Paul CHAMBRILLON, dans son article « Parodies contraires » : « S'agit-il pour [Vitez] de jouer *Les Burgraves* ou de s'en jouer ? [...] On comprend bien que pour Antoine Vitez, le drame hugolien n'a guère de valeur et ne prête qu'à dérision. [...] Ce qui rend ce spectacle irrécupérable, c'est une sorte de mépris appliqué dans toutes les directions et qui fait de cette farce une fadaise. »

⁸⁷ *Art Press*, janvier 1978.

[...] les barbes sont des barbes de théâtre, d'étope, de filasse, de laine grossière ; certes, elles renvoient avant tout au théâtre par métonymie de l'illusion ; mais outre l'autoréférentialité du signe théâtral, elles ont aussi un fonctionnement rhétorique propre, et ne sont donc pas seulement des accessoires, indices dérisoires du pouvoir déchu. Il ne faut pas confondre théâtre, où le regard est orienté par la séparation scène-salle, et carnaval, où chacun étant vu et voyeur, nulle fiction ne peut s'élaborer⁸⁸.

Les critiques défavorables à la mise en scène ne saisissent pas cette subtilité et les barbes des burgraves ne sont pour eux que des « barbes à papa⁸⁹ » ou des « loques innombrables⁹⁰ » et les acteurs ressemblent à des « punks⁹¹ ». Nul besoin de noter le positionnement politique à l'origine de ce jugement : la mode punk appartiendrait apparemment pour Guy Dumur à une partie dégénérée et moralement répréhensible de la culture française. La référence à la bande dessinée revendiquée par Vitez est elle-même moquée par certains journalistes, qui n'y voient qu'une manière d'accentuer la « caricature⁹² » de l'œuvre. En réalité, cette critique dissémine un mépris de certains à l'égard de formes artistiques considérées comme mineures : mettre Hugo aux côtés des auteurs de bande dessinée, ce serait déconstruire le canon habituel de la culture française et faire du grand poète national un auteur subalterne. La lecture proposée par Vitez frôlerait presque l'hérésie.

Des singeries ?

On accuse également Vitez d'avilir l'art théâtral. Le jeu des acteurs est l'objet de nombreuses critiques : on ne comprend pas la distribution en cinq acteurs, pas plus que leur travail sur la voix et sur le corps. Leurs montées et descentes sur l'escalier d'Érik Desmazières passent pour une « gymnastique

⁸⁸ Florence NAUGRETTE, thèse citée, p. 160.

⁸⁹ Philippe SÉNART, « La revue théâtrale », *Revue des deux mondes*, février 1978.

⁹⁰ Dominique JAMET, *Le Journal du dimanche*, 27 novembre 1977.

⁹¹ Guy DUMUR, article cité.

⁹² Voir par exemple *Études*, mars 1978. Pour la référence à la bande dessinée, voir Antoine VITEZ, « La chrysalide des géants », article cité, p. 90.

incongrue⁹³ » qui les ferait ressembler aux « singes du rocher de Vincennes⁹⁴ ». Pour certains critiques, cette « agitation insignifiante⁹⁵ » serait contraire à l'esthétique de Hugo : « On bouge beaucoup dans ce drame gigantesque, mais écrit par Victor Hugo dans une forme très statique⁹⁶ ». Pour discréditer le travail de Vitez, Pierre Favre prétexte que le metteur en scène n'a pas compris la pièce. En réalité, si les scènes s'appuient sur une dramaturgie du tableau qui, pour concentrer les effets, appelle à un certain statisme, les gestes et déplacement indiqués par Hugo sont tout aussi importants que les moments d'immobilisme. La remarque de Pierre Favre témoigne donc d'une manière convenue de lire le théâtre de Hugo – un théâtre qui se déclame⁹⁷ – et non d'une réelle interprétation des *Burgraves*. Par ses choix artistiques, Vitez abaisserait le théâtre hugolien à d'autres genres esthétiques que les critiques méprisent : les performances des acteurs constitueraient des numéros de cirque ou des gags, des exercices physiques aux effets comiques gratuits⁹⁸. Ils n'apprécient pas non plus le déclassement social que Vitez infligerait aux grands seigneurs épiques des *Burgraves* : la comparaison avec des « clochards sortis du théâtre de Beckett⁹⁹ » revient à plusieurs reprises et révèle la hiérarchie à partir de laquelle les journalistes jugent des œuvres. Hugo n'aurait pas à être mélangé avec Beckett car les deux auteurs seraient formellement distincts dans l'histoire littéraire : si Beckett est un

⁹³ Philippe SÉNART, « La revue théâtrale », *Revue des deux mondes*, février 1978.

⁹⁴ Dominique JAMET, *Le Journal du dimanche*, 27 novembre 1977. La comparaison avec des singes revient dans l'article de Pierre MARCABRU, « Antoine Vitez ou le terrorisme du n'importe quoi », *Le Figaro*, 24 novembre 1977 : « on dirait une bande de singes disgracieux, maladroits, et qui braillent. »

⁹⁵ Guy PACHEUR, « Le jeu avec l'impossible », *Ouest-France*, 23 février 1978.

⁹⁶ Pierre FAVRE, *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, 4 mars 1978.

⁹⁷ Sur ce point, voir l'article d'Arnaud LASTER, « Hugo ennemi de la tirade : les exemples d'*Hernani* et de *Ruy Blas* », *Lectures du théâtre de Victor Hugo : Hernani, Ruy Blas*, sous la direction de Judith WULF, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 85-103.

⁹⁸ Voir par exemple *Sud-Ouest*, 7 mars 1978.

⁹⁹ Georges FALSE, « À propos d'Antoine Vitez... La guerre des *Burgraves* n'aura pas lieu », *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, 30 mars 1978. On retrouve cette comparaison chez Michel COURNOT, « Hugo au pain sec », *Le Monde*, 24 novembre 1977.

auteur respecté, il l'est en tant qu'auteur contemporain ; au contraire, Hugo appartient au répertoire et au canon scolaire. Les deux auteurs ne pourraient donc être joués sur le même mode : Vitez tirerait la pièce de Hugo vers une forme théâtrale inadmissible pour le rang de l'auteur, et qui plus est dans « un pauvre théâtre de banlieue parisienne¹⁰⁰ ». En résumé, Hugo ne serait pas à sa place avec Vitez.

Des vers vilipendés ?

Le scandale se situerait donc dans l'irrespect de la mise en scène à l'égard du grand poète national. Cette faute de Vitez serait d'autant plus grande qu'il s'attaquerait aux vers des *Burgraves*, qualifiés depuis près d'un siècle comme les plus beaux de son théâtre. Pour une partie de l'opinion, Vitez adopterait une attitude scandaleuse en désacralisant les vers des *Burgraves*. Pour Georges False, les acteurs « montent et descendent sans fin un immense escalier en jetant des imprécations incompréhensibles sinon inaudibles¹⁰¹ » ; Gilbert Château maudit cette génération de metteurs en scène à laquelle appartiendrait Vitez (avec Benoin, Mesguich et Besson) qui rendrait inaudibles tous les classiques français que seule la Comédie-Française respecterait : la mise en scène de 1977 serait donc iconoclaste par le traitement qu'elle infligerait à la langue poétique de Hugo. On reproche à Vitez de « dé-sar-ti-cu-ler les a-le-xan-drins¹⁰² » et de « charcuter le texte¹⁰³ » en le « hachant [...] de façon bouffonne¹⁰⁴ ». Pour un journaliste de *Paris Normandie*, « il ne reste donc plus rien quand on enlève l'éclat des vers » : « C'est la poésie qui fait tout le charme et la grandeur des drames de Hugo. Enlevez la sauce, il reste un poisson plein d'arêtes et bien difficile à avaler.¹⁰⁵ » Cette dernière remarque triviale révèle l'omniprésence du préjugé à l'égard du théâtre de Hugo : il ne serait pas un bon dramaturge,

¹⁰⁰ *Art Press*, janvier 1978.

¹⁰¹ Georges FALSE, « À propos d'Antoine Vitez... La guerre des *Burgraves* n'aura pas lieu », article cité.

¹⁰² Dominique JAMET, « Hue-go, Vite-aise », *L'Aurore*, 24 novembre 1977.

¹⁰³ Dominique JAMET, *Le Journal du dimanche*, 27 novembre 1977.

¹⁰⁴ Paul CHAMBRILLON, « Parodies contraires », *Valeurs actuelles*, 12 décembre 1977.

¹⁰⁵ « De quoi retourner à Guernesey », *Paris Normandie*, 24 février 1978.

mais excellerait comme poète. Le travail de déconstruction du vers opéré par Vitez rendrait également la fable opaque et complexe : dans ce « fatras innommable¹⁰⁶ », « tout est obscur¹⁰⁷ » et fait pour « épaissir le brouillard qui nous sépare de ce drame¹⁰⁸ ». On reproche donc à Vitez de se livrer à un « essai de laboratoire¹⁰⁹ » où tout resterait hermétique pour qui ne connaîtrait pas l'esthétique du metteur en scène. L'exigence qu'appelle la forme proposée par Vitez n'est pas prise au sérieux par les critiques qui relègue tous ses choix audacieux au rang de délires personnels, d'hallucinations égoïstes et de prétextes pseudo-intellectuels. Ce discours est particulièrement relayé par la presse outre-Manche lorsque la pièce part en tournée à Londres : les journalistes anglais, majoritairement défavorables au spectacle, critiquent les mêmes éléments que les français mais rejettent surtout la complexité de la mise en scène pour la confusion qu'elle introduirait dans la fable¹¹⁰.

En cela, les critiques de 1977 retrouvent ceux de 1843 qui accusaient l'œuvre d'être incompréhensible et impénétrable. À une différence près : dans les années 1840, c'est Hugo qu'on attaque ; en 1977, le grand poète national est protégé par son aura, et le coupable serait Vitez. Un des arguments du metteur en scène est ainsi retourné contre lui par ses détracteurs : alors qu'il entend dégager la dimension onirique de l'œuvre et qu'il définit le vers de Hugo comme « une langue parlée en rêve¹¹¹ », les critiques lui reprochent d'avoir détruit l'œuvre hugolienne par ses propres rêves et fantasmes. En Angleterre, le *Guardian* l'accuse même d'avoir trahi le romantisme du texte et d'en proposer une interprétation complètement erronée : « Comme je le comprends, son intention [à Vitez] est de présenter une interprétation

¹⁰⁶ Georges FALSE, « *Les Burgraves* d'Antoine Vitez : puéril et snob », *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, 11 mars 1978.

¹⁰⁷ *Études*, mars 1978. On retrouve ce terme dans *Le Tout Lyon*, 22 mai 1978

¹⁰⁸ Guy DUMUR, « Et dans le décor. Pourquoi d'un drame-corrída de Hugo faire une charlotade et se croire obligé de "compléter" Labiche ? », *Le Nouvel Observateur*, 5 décembre 1977.

¹⁰⁹ Gilbert CHÂTEAU, « Le Théâtre », *Nouvelle Revue Française*, février 1978. Matthieu GALEY parle lui d' « expérience » (*Le Quotidien de Paris*, 24 novembre 1977).

¹¹⁰ Voir par exemple *Times*, 23 janvier 1978 ; « Time trap », *Express*, 27 janvier 1978.

¹¹¹ Antoine VITEZ, « La chrysalide des géants », article cité, p. 86.

antiromantique d'une pièce profondément romantique¹¹² ». Pour ces journalistes, la dimension onirique ne serait qu'un prétexte de Vitez pour faire « n'importe quoi¹¹³ » avec Hugo et pour laisser libre cours à « sa propre rêverie hallucinée¹¹⁴ ».

Vitez, terroriste du théâtre français ?

Derrière certaines critiques formulées contre la mise en scène de 1977 se cache en réalité une haine de la figure de Vitez, tout aussi clivante que ne l'est celle de Hugo à différents égards. Certains journaux le font remarquer, comme *La Dépêche du midi* lors de la tournée à Ibos en mars 1978 : Vitez, « le professeur par qui le scandale arriva au Conservatoire National d'art dramatique¹¹⁵ », serait aussi subversif que Hugo à son époque. Le metteur en scène, tout comme *Les Burgraves*, traîne donc derrière lui une réputation qui explique les attaques contre sa personne dans la revue de presse de 1977. Lors de la tournée à Bressuire, le journaliste Georges False, dans son article « À propos d'Antoine Vitez... la guerre des *Burgraves* n'aura pas lieu », fait part de la querelle qui a éclaté entre lui – qui ne comprend pas que l'on admette une telle mise en scène – et Charles Billy – qui fait partie de ceux qui ont invité Vitez en tournée ; à peu de choses près, une cabale digne de celle de 1843 aurait donc pu avoir lieu. Décidément, *Les Burgraves* ne profitent jamais d'un contexte favorable.

Les journalistes opposés au metteur en scène lui reprochent ses choix artistiques en l'accusant d'élitisme et d'intellectualisme¹¹⁶ : l'hermétisme de la mise en scène, que l'on ne peut nier par son aspect expérimental¹¹⁷, passe pour un mépris à l'égard des classes populaires. Ainsi, dans un article paru dans

¹¹² *The Guardian*, 24 janvier 1978. Traduction personnelle.

¹¹³ Pierre MARCABRU, « Antoine Vitez ou le terrorisme du n'importe quoi ! », *Le Figaro*, 24 novembre 1977.

¹¹⁴ *Études*, mars 1978.

¹¹⁵ *La Dépêche du Midi*, 5 mars 1978.

¹¹⁶ Voir par exemple Dominique JAMET, « Hue-go, Vite-aise », *L'Aurore*, 24 novembre 1977 : elle parle de Vitez comme un « amateur de canulars d'intellectuel » ; Maurice COURNOT, « Hugo au pain sec », *Le Monde* 24 novembre 1977 : « l'intellectualisme [de la mise en scène] aliène les signes que lancent les acteurs ».

¹¹⁷ Voir sur ce point la thèse de Florence NAUGRETTE déjà citée.

Vision sur les arts en décembre 1977, Giovanni Sciuto reproche à Vitez d’oublier les classes auxquelles son théâtre est censé s’adresser, dans la continuité des recherches de Vilar sur le Théâtre National Populaire : sa mise en scène ne serait que « parodie, démystification mais surtout complaisance dans l’égocentrisme pseudo-artistique et hermétique par excellence, artificiel au plus haut degré », et trahirait les « exigences d’enrichissement culturel et artistique (et encore moins au loisir) de la classe ouvrière que le lieu théâtral [Gennevilliers] désire servir¹¹⁸ ». Ces propos font référence au choix de Vitez de s’installer en banlieue parisienne au théâtre des Quartiers d’Ivry et de jouer *Les Burgraves* dans cette ville et à Gennevilliers : Giovanni Sciuto lui reproche sa prétendue indifférence à l’égard des classes populaires mais ses propos révèlent en réalité un mépris non assumé pour les gens qu’il prétend défendre. En expliquant que les choix audacieux de Vitez seraient incompréhensibles pour les habitants de banlieue, c’est lui-même qui condamne cette population à devoir consommer indéfiniment un théâtre facile et non ambitieux. Au contraire, le TNP, dans le sillage duquel se situe Vitez, entend proposer à tous les publics des textes de qualité : Hugo a sa place en banlieue autant qu’à la Comédie-Française, et nul besoin d’affadir le texte ou de le simplifier pour le présenter aux classes ouvrières. Mais cette ambition politique du théâtre de Vitez n’est pas perçue par de nombreux critiques qui l’accusent de se livrer, avec *Les Burgraves*, à « un théâtre pour initiés¹¹⁹ » ou pour les « snobs du XVI^e arrondissement¹²⁰ ». Lorsque la pièce part en tournée, les journalistes qui ne l’apprécient pas reprochent justement à Vitez son appartenance à une élite parisienne cultivée qui ignorerait les questionnements réels de la société : lors des représentations à Bressuire, on l’accuse de faire de « l’intellectualisme » et d’oublier le « théâtre populaire¹²¹ ».

En réalité, ces propos cherchent à pousser Vitez dans ses retranchements : en dénonçant son prétendu mépris pour les

¹¹⁸ Giovanni SCIUTO, *Vision sur les arts*, décembre 1977.

¹¹⁹ Georges FALSE, « À propos d’Antoine Vitez... La guerre des *Burgraves* n’aura pas lieu », *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, 30 mars 1978

¹²⁰ Georges FALSE, « *Les Burgraves* d’Antoine Vitez : puéril et snob », *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, 11 mars 1978.

¹²¹ C. DESBOIS, *Courrier de l’ouest*, 11 mars 1978 (tournée à Bressuire).

classes populaires, ses détracteurs veulent montrer que son engagement (notamment dans la ville communiste d'Ivry) ne serait qu'une façade. Ils adoptent la stratégie rhétorique du « toujours plus » : en prétextant se soucier des classes populaires oubliées par Vitez, ils veulent se montrer plus à gauche que lui et le faire passer ainsi pour un homme de droite. En fait, contrairement à ce qu'ils avancent, peut-être trouvent-ils la mise en scène de Vitez trop radicale ? Peut-être sont-ils gênés devant ce travail audacieux qui ose montrer la déchéance des hommes et la manière qu'a l'histoire de les condamner à jouer indéfiniment leurs rôles ? Peut-être sont-ils désarçonnés devant ce spectacle qui n'aurait « pas peur de jouer la grande scène de l'histoire¹²² » ?

HUGO LIBÉRÉ ?

Face à ces discours très critiques à l'égard de la mise en scène de Vitez, d'autres vantent son travail sans tomber dans l'écueil de l'hugolâtrie : ils ne se contentent pas de saluer le spectacle uniquement pour célébrer Hugo, ils louent les choix artistiques du metteur en scène en tant qu'ils répondraient à l'exigence esthétique de la pièce et plus largement du théâtre hugolien. Ces analyses sont formulées principalement par des spécialistes de Hugo qui écrivent pour des journaux ou revues aussi bien tout publics que spécialisés. En cela, la mise en scène de 1977 constitue un événement dans la réception des *Burgraves* puisqu'elle est l'occasion pour ces universitaires de prendre le contre-pied des préjugés sur le théâtre hugolien : en s'appuyant sur les propositions de Vitez, ils montrent que le grotesque et le sublime ne s'opposent pas chez Hugo, que la teneur poétique n'enlève rien à la puissance dramatique de l'ensemble et que le public, par le mélange des genres, est forcé de sortir de sa zone de confort.

Le grotesque des *Burgraves*

Une partie de la critique est surtout choquée par les singeries des acteurs, par la dislocation du vers et par les

¹²² Jean-Pierre LÉONARDINI, « Vitez chez *Les Burgraves* : n'ayons pas peur de jouer la grande scène de l'histoire », *Atac Informations*, novembre 1977.

accessoires qui exhiberaient leur théâtralité et feraient du spectacle un défilé de farces et attrapes. Ils ne comprennent pas le rire que Vitez appelle sur scène et qu'ils interprètent comme un élément de dérision, de parodie ou de carnaval. Il apparaît d'autant moins supportable que la lecture traditionnelle des *Burgraves* (construite par le discours scolaire et universitaire) tire le texte vers l'épique, la grandeur et la majesté des personnages et des situations. Le grotesque réintroduit par Vitez semble donc aller contre le sens premier de la pièce : le gilet en tricot et le jupon de Pierre Vial détoneraient avec la dimension allégorique du personnage de Guanhumara.

Rejeter le grotesque, c'est au fond ne pas vouloir comprendre l'esthétique hugolienne ni le mélange des genres. Anne Ubersefeld montre en effet que *Les Burgraves* livrent une réflexion sur « la théâtralité grotesque » qu'aurait comprise Vitez : les cinq acteurs sont semblables à « cinq créatures ensorcelées, condamnées à jouer, entre rires et larmes, un drame dont ils n'ont pas la clef, mais dont dépend mystérieusement leur sort » ; en ce sens, les barbes qui finissent en mètres de filasse ne sont plus de simples accessoires de carnaval, mais constituent la « métaphore admirable du vide politique¹²³ ». Le grotesque n'est pas le synonyme du comique ou du ridicule, comme le croient de nombreux journalistes : il fait ressortir la faille et le vide de l'existence humaine et c'est quand le personnage en a conscience qu'il atteint le sublime. Guanhumara sait qu'elle n'est qu'une vieille femme esclave, et que son désir de vengeance peut paraître bien ridicule à côté de ses quatre-vingt-dix ans mais c'est cette lucidité qui en fait un personnage digne et majestueux. De même, Job a le sentiment d'être trop vieux face aux deux amants, Otbert et Régina : sa vieillesse le rend grotesque mais c'est la conscience de sa condition qui le rend extra-ordinaire. François Clavier le montre s'agitant comme un enfant sur les marches du grand escalier, comme un enfant qui aurait peur de s'endormir : ce jeu d'acteur, au lieu de rendre le personnage ridicule, dévoile les forces antagonistes qui traversent le personnage, en lutte contre ses propres angoisses. Le grotesque n'est donc pas uniquement

¹²³ Anne UBERSFELD, « Formes nouvelles du grotesque », *La Nouvelle critique*, février 1978, p. 63-65.

l'apanage du comique comme le résumant trop vite certains journalistes. Pour Ubersfeld, Vitez aurait su capter le « grotesque romantique où mort et vie se conjuguent au profit de la mort, mais aussi [le] grotesque rabelaisien, où vieillesse et jeunesse, pleurs et galipettes se rejoignent dans une mystérieuse gaieté.¹²⁴ » Alors que le camp opposé à Vitez condamne la performance prétendument gratuite des acteurs, des critiques comme Alain Bœuf la louent parce que les gestes et le travail sur le vers constitueraient la clef de voûte du spectacle en permettant de faire entendre le texte autrement que ne le fait la tradition scolaire¹²⁵.

Un rêve dramatique et poétique

C'est justement cet écart entre la lecture officielle et celle de Vitez qui dérange le public, non habitué à entendre le « grotesque shakespearien » à côté des « escarpements d'Eschyle » – couple pourtant indissociable dans *Les Burgraves* selon Jacques Seebacher¹²⁶, mais effacé par la réception antérieure de la pièce. La mise en scène de 1902 a oblitéré le grotesque au profit du sublime, et les manuels scolaires, quand ils sauvent l'œuvre, ne le font qu'au nom de sa valeur poétique. Le public n'est pas prêt à entendre le grotesque hugolien. Jean-Pierre Léonardini, qui défend vigoureusement la mise en scène de Vitez dans *L'Humanité* et dans *Atac* (Vitez était communiste, ce qui peut aussi expliquer que le journaliste le défende), discerne un malentendu à l'origine de la réception houleuse de 1977 : il reproche aux journalistes leur esprit de sérieux, qui les empêcherait de percevoir la force de la mise en scène ; certains « auraient voulu des belles épées de métal » sans se rendre compte que c'eût été ridicule, et ne comprennent pas comment Vitez fait « résonner les grelots de la fête des fous dans son grandiose panthéon gothique¹²⁷ ».

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Alain BŒUF, *Le Point du jour*, 14 février 1978.

¹²⁶ Jacques SEEBACHER, « Monter *Les Burgraves*, pièce inmontable, à la manière inimitable d'Antoine Vitez, c'est parier sur l'impossible », *Nouvelles littéraires*, 24 novembre 1977.

¹²⁷ Jean-Pierre LÉONARDINI, « Escalader Hugo », *L'Humanité*, 26 novembre 1977. Voir aussi « Vitez chez *Les Burgraves* : n'ayons pas peur de jouer la grande scène de l'histoire », *Atac. Informations*, novembre 1977.

D'après Florence Naugrette, en déconstruisant le vers, exhibant ses mécanismes, en faisant résonner les enjambements, les rejets et les diérèses, en donnant corps et voix à « toutes les variations autorisées par le vers hugolien », les acteurs montrent « que le déchaussement du sublime et du grotesque est à l'œuvre dans la langue même¹²⁸ » ; ils « sont en haillons mais ils disent le vers avec une grande maîtrise¹²⁹ ». L'effet produit sur le spectateur serait « puissamment poétique¹³⁰ ». Beaucoup de critiques qui admirent le travail de Vitez s'accordent ainsi pour dire qu'il fait entendre à nouveau le poème de la pièce, et la musicalité des vers. Parfois, cet engouement pour le travail de déconstruction poétique de Vitez a les mêmes conséquences que le discours de réception de 1843 ou de 1902 : à la création, les fervents défenseurs de Hugo comme Gautier ou Granier de Cassagnac louent les vers du poète ; en 1902, la mise en scène met au premier plan la dimension poétique de l'œuvre ; en 1977, en disant que Vitez fait résonner le poème hugolien, on privilégie encore une fois le poétique. Dire que le théâtre de Hugo est avant tout un poème, n'est-ce pas revenir au sempiternel préjugé qui voit dans Hugo un poète et non un dramaturge ? En réalité, le metteur en scène rend les deux inséparables, témoignant par là d'une intelligence remarquable du texte, mais cela n'empêche pas quelques critiques de favoriser l'aspect poétique de l'œuvre : Lucien Attoun considère par exemple que la pièce reste injouable, mais il admire « le chant hugolien¹³¹ ».

Pour réconcilier les deux, Vitez propose un travail sur le vers qui rompt avec la tradition dramatique : en poussant à bout le travail de déconstruction du vers, l'évolution de l'intrigue n'est presque plus perceptible et le spectateur évolue comme dans un rêve¹³². Cela permettrait d'atteindre enfin la démesure épique de l'œuvre : le mode de représentation réaliste aurait montré ses limites et la pièce de Hugo ne serait abordable qu'à cette condition¹³³. Pour Vitez, l'épique des *Burgraves*, synonyme

¹²⁸ Florence NAUGRETTE, thèse citée, p. 151.

¹²⁹ *Id.*, p. 154.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Lucien ATTOUN, *Les Nouvelles littéraires*, 1^{er} décembre 1977.

¹³² Florence NAUGRETTE, thèse citée, p. 153.

¹³³ Voir par exemple les propos de Pierre VIAL dans « "Les forçats du théâtre" article cité.

d'extraordinaire, se donne à lire dans une langue proche de celle du rêve : « Cette langue est parlée en rêve. Quand on dort, on entend des gens parler, on comprend les mots mais les phrases restent obscures, ou plutôt un autre sens nous vient d'elles, caché, terrible. Et alors on s'éveille et on s'aperçoit qu'on a oublié le secret¹³⁴. » Les critiques qui défendent la mise en scène ont compris cette difficulté d'élaboration du sens qu'assume Vitez : ils conseillent donc aux spectateurs de s'accrocher aux métaphores et au réseau de significations qui peu à peu se tissent au cours du spectacle. Aux journalistes qui reprochent à Vitez de rendre incompréhensible l'intrigue par ce recours à l'onirisme, le camp adverse ne cherche pas à montrer à tout prix que la pièce est lisible et intelligible : il montre plutôt qu'il faut juger du spectacle avec de nouveaux critères, étrangers au théâtre naturaliste ou au drame historique que l'on a voulu plaquer trop souvent sur le théâtre hugolien. Les critiques favorables à Vitez s'arrêtent d'ailleurs rarement sur le sens premier du texte et sur la fable historique autour de Barberousse : ils sont au contraire sensibles à la méditation sur la vieillesse, à la « parabole sur le désert de la gérontocratie¹³⁵ », à la réflexion sur la barbarie humaine que propose le spectacle. La mise en scène de Vitez reproduirait « la grande scène de l'histoire¹³⁶ » et non pas l'histoire particulière d'un seigneur du XIII^e siècle. C'est ce qu'attend Hugo lorsqu'il insiste sur la dimension allégorique de son drame dans la préface et c'est peut-être ce que le public attend du théâtre : se confronter aux grands conflits de l'humanité.

Un « viol du public » ?

La mise en scène de Vitez, qui déjoue les attentes du drame historique, exige donc un effort permanent du spectateur. Jacques Seebacher montre que le travail de Vitez ne peut satisfaire le public de la Comédie-Française, avec « cette mangeoire d'alexandrins estropiés », ni celui du TNP, « public

¹³⁴ Antoine VITEZ, « *Les Burgraves* », programme du spectacle, retranscrit dans *Écrits sur le théâtre*, 3, éd. cit., p. 94.

¹³⁵ Jean-Pierre LÉONARDINI, « Escalader Hugo », *L'Humanité*, 26 novembre 1977.

¹³⁶ Jean-Pierre LÉONARDINI, « Vitez chez *Les Burgraves* : n'ayons pas peur de jouer la grande scène de l'histoire », *Atac. Informations*, novembre 1977.

illusoire et philippique¹³⁷ ». Cette manière de déboussole le public et de lui faire prendre conscience de sa place politique et social est « précisément ce que cherchait Hugo : le retournement du public en peuple¹³⁸ ».

Anne Ubersfeld explique que le « viol du public, [...] typiquement hugolien¹³⁹ », est nécessaire pour opérer cette transformation. Vitez aurait saisi les enjeux sociaux et politiques que Hugo voulait donner à son théâtre : le public de 1977 est « classique », on lui a appris à l'école que les passions doivent être distinguées, et le théâtre obéir à une cérémonie « bien peignée ». Mais c'est à tout autre chose que Vitez confronte ses spectateurs : tout est énorme et démesuré. Pour Ubersfeld, le metteur en scène charge le grotesque d'une dimension politique qui ne peut plaire à tous les publics : elle dérange et bouleverse les codes, de même que le projet théâtral hugolien entend subvertir les formes théâtrales. Si les journalistes font le procès du grotesque, c'est donc moins sur des critères esthétiques que politiques :

[Le spectacle] est trop difficile peut-être pour un spectateur habitué à la tisane tiède des mass média, le spectacle est trop amèment direct, mais aussi trop « intelligent » pour nos élites bien parisiennes, incapables de comprendre un travail qui met par terre le moi individuel (le nôtre aussi), pour promouvoir une autre forme de théâtralité, celle qui nous impliquerait directement, nous spectateurs. [...] Il est de mauvais ton, sa musique grince, il chante faux ; il cache on ne sait quoi, qui est peut-être la voix populaire souterraine¹⁴⁰.

Anne Ubersfeld défend donc le travail de Vitez en tant qu'il réveillerait l'interprétation du théâtre hugolien, et empêcherait la sclérose du discours scolaire et universitaire : « Le grotesque, c'est une certaine façon de faire vivre encore la culture, de refuser sa mort, en disant : la culture, elle est là, violez-là si vous voulez,

¹³⁷ Jacques SEEBACHER, « Monter *Les Burgraves*, pièce inmontable, à la manière inimitable d'Antoine Vitez, c'est parier sur l'impossible », *Nouvelles littéraires*, 24 novembre 1977.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Anne UBERSFELD, « Formes nouvelles du grotesque », *La Nouvelle critique*, février 1978, p. 63-65. Même référence pour les citations suivantes.

¹⁴⁰ *Ibid.*

moquez-vous en, mais ne faites pas semblant de croire qu'elle n'existe pas ou qu'elle n'a pas d'intérêt pour le peuple ou qu'elle est faite pour les intellectuels. » Elle n'identifie pas le mythe de la chute des *Burgraves* à l'origine de cette paralysie ; pourtant, son rôle dans cette histoire est primordial. Si l'on prolonge la pensée d'Anne Ubersfeld, seul le grotesque pourrait sauver la pièce d'une lecture poussiéreuse.

LA FIN DU MYTHE DE LA CHUTE DES *BURGRAVES* ?

Avec ses choix artistiques audacieux, Vitez se lance dans « le plus beau saut périlleux du théâtre français¹⁴¹ » selon l'expression de Jacques Seebacher. Si toute la presse s'accorde pour reconnaître le caractère ambitieux et exigeant de la mise en scène, une partie de la critique trouve qu'elle confirme la sentence de l'histoire littéraire : *Les Burgraves* sont injouables et personne ne peut les sauver, pas même un metteur en scène comme Vitez. Pour eux, il aurait réussi à les représenter sur scène mais au détriment de la fable, de l'identité des personnages, du contenu historique et de la beauté des vers : il aurait en quelque sorte dynamité l'œuvre pour en faire quelque chose de complètement différent de la pièce originale. Ainsi, il prouverait qu'elle ne serait pas jouable en l'état et qu'elle ne répondrait pas aux critères dramatiques, comme sa prétendue chute l'aurait déjà démontré un siècle et demi auparavant.

Au contraire, certains critiques estiment que Vitez a réussi à saisir l'essence de l'œuvre mais qu'il faudrait des choix radicaux comme les siens pour que la pièce passe la rampe. La pièce exigerait de nouvelles catégories dramatiques et esthétiques : déconstruction de la fable, du langage, de la distribution, du principe d'identification, de l'illusion théâtrale... La mise en scène de Vitez est donc à double tranchant : d'un côté elle prouve que la pièce est jouable ; de l'autre elle semble dire

¹⁴¹ Jacques SEEBACHER, « Monter *Les Burgraves*, pièce inmontable, à la manière inimitable d'Antoine Vitez, c'est parier sur l'impossible », *Nouvelles littéraires*, 24 novembre 1977.

que le texte exige des critères esthétiques modernes, impensables en 1843 au moment de la création. On peut alors arriver à deux conclusions antagonistes : soit Hugo n'avait pas compris les exigences de la scène contemporaine (interprétation facile) ; soit Hugo proposait à l'époque une formule dramatique qui aurait tant bouleversé le public qu'elle était impossible à concevoir (interprétation plus ambitieuse). Dans les deux cas, on valide le mythe de la chute des *Burgraves*.

Les critères de création et de réception de la pièce sont donc largement tributaires de la légende : Vitez, tout autant que les critiques, reviennent toujours à 1843 ; le metteur en scène pour justifier son choix (la pièce est dite injouable et c'est cela qui l'intéresse) ; les journalistes pour contrer les propos de Vitez (la pièce est injouable et ne peut être sauvée des tréfonds de l'histoire littéraire). La mise en scène de 1977 ne balaie donc pas d'un revers de main tout le discours scolaire et universitaire qui s'est tissé autour de la pièce en un siècle et demi. Elle a le mérite de faire entendre à nouveau l'œuvre, disparue des planches depuis plusieurs décennies, mais dans une mise en scène si exigeante qu'elle a pu rebuter certains spectateurs qui n'étaient pas prêts à donner une seconde chance aux *Burgraves*, et à faire « ce saut périlleux ».

Conclusion

générale

THÉÂTRE, ÉVÉNEMENT, MÉMOIRE

La représentation théâtrale est un événement éphémère, et, comme l'explique Vitez, « on n'en garde au mieux que des traces, des photos, des bandes magnétiques, des récits, et les témoignages du temps dans les journaux ; l'œuvre elle-même s'efface. [...] Ce qui reste, c'est la mémoire de l'événement¹. » Des *Burgraves*, pendant près d'un siècle et demi, il n'est resté que le souvenir de leur chute. Mais les archives ont montré combien ce souvenir était erroné² : les registres financiers, les témoignages oubliés par l'histoire littéraire mais aujourd'hui exhumés (comme les lettres de Juliette Drouet ou le journal de l'actrice M^{lle} Mars), le manuscrit du souffleur, montrent que la pièce n'a pas chuté et que la mémoire de l'événement est à reconsidérer. Le mythe de la chute des *Burgraves*, réception construite et mise en récit par les détracteurs de Hugo et du drame romantique, ainsi que ses conséquences sur la réception ultérieure, permettent donc de réfléchir à la notion d'événement de réception, et plus spécifiquement, à la notion d'événement théâtral : qu'est-ce qui fait événement ? pourquoi le retient-on ? quels sont les canaux qui servent à construire la mémoire de cette réception ?

¹ Antoine VITEZ, « De l'acteur », *Libération*, 13-14 août 1988.

² D'où l'importance aujourd'hui en études théâtrales du travail en humanités numériques sur les archives. On peut citer à titre d'exemple les travaux du labex OBVIL (<https://obvil.sorbonne-universite.fr/> consulté le 8 juillet 2021), le projet sur les Registres de la Comédie-Française (<https://www.cfregisters.org/#/> consulté le 8 juillet 2021), la plateforme d'archivage sur le mime géré par Somim, centre de ressources des Arts du Mime et du Geste et dépendant du Théâtre l'Odysée à Périgueux (<https://www.somim.fr/> consulté le 8 juillet 2021) ainsi que la nouvelle collection « Théâtre / Archives » des *Cahiers de la société d'histoire du théâtre* dont le premier numéro est sorti en juillet 2021. Sur le lien entre l'histoire du théâtre et les humanités numériques, voir notamment Sylvaine GUYOT et Jeffrey RAVEL, « Introduction – Histoire du théâtre et humanités numériques », octobre 2020, disponible à l'adresse <https://cfrp.mitpress.mit.edu/pub/histoire-du-theatre-et-humanites-numeriques/release/1> (consulté le 8 juillet 2021) et Christian BIET, Sara HARVEY, Agathe SANJUAN, « Le Programme RCF, de l'archéologie à la futurologie », octobre 2020, disponible à l'adresse <https://cfrp.mitpress.mit.edu/pub/postface-le-programme-rcf/release/1> (consulté le 8 juillet 2021).

C'est en faisant dialoguer les sources, et en étudiant et comparant leurs situations d'énonciation, que l'historien du théâtre peut espérer confronter le mythe « à l'épreuve de l'histoire³ » et dresser un tableau le plus fidèle possible des représentations des *Burgraves*. Il ne faut pas être dupe du discours officiel et il est nécessaire de consulter les textes de seconde main, comme les correspondances et les journaux intimes, pour voir si d'autres manières de raconter mars 1843 existent et si elles confirment, infirment ou nuancent le récit traditionnellement donné de ces soirées théâtrales. Nous espérons, par la démarche historienne menée dans cette thèse, avoir réussi à reconstituer les faits à partir de sources fiables et objectives. Reste à trancher maintenant sur le succès ou l'échec de la pièce.

En mars 1843, le succès est indéniable : le public est au rendez-vous pendant trente-trois représentations, les recettes sont honorables et la Comédie-Française prévoit de reprendre la pièce plusieurs fois dans les années qui suivent. Jamais le théâtre n'envisagerait de reprendre une pièce si celle-ci avait été un four – et, effectivement, la pièce fut reprise à la Comédie-Française, quoique seulement en 1902. En outre, même si une partie de la presse a accablé la pièce de Hugo, une autre l'a défendue.

En revanche, et c'est cela qui marque peut-être la spécificité des représentations des *Burgraves*, la contestation a profité d'une telle force médiatique que la postérité a cru au mythe de la chute de la pièce et l'a perpétué et renforcé en appuyant son discours uniquement sur les analyses des détracteurs et en taisant (ou oubliant) les sources qui présentaient un avis contraire. C'est dans cette mesure que l'on peut parler d'un échec des *Burgraves* au vu de leur postérité : les rumeurs sur la pièce ont été telles aussi bien avant et pendant qu'après les représentations, que l'institution scolaire ne l'a pas fait lire et que les metteurs en scène l'ont peu montée. Pour comprendre pourquoi ce discours contre la pièce a eu tant d'impact aux XIX^e

³ Nous reprenons ici le terme de l'ouvrage collectif *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, sous la direction de Roxane MARTIN et Marina NORDERA, Paris, Honoré Champion, 2019.

et XX^e siècles, il faut en faire l'archéologie et analyser les enjeux qui ont conduit à sa constitution en 1843 et lui ont permis de perdurer dans les décennies suivantes.

Il faut démanteler et déconstruire la mise en récit de l'événement de 1843 pour tenter d'approcher la réception réelle de l'œuvre, et dégager sa réception à venir des préjugés véhiculés jusqu'ici par l'histoire littéraire. Mais cela impose aussi de mener une réflexion sur la matière de cette histoire : l'événement littéraire. Au cours de notre étude, nous avons constaté que ceux-ci sont parfois construits rétrospectivement, fabriqués par le discours que l'on tient sur eux. Alors que l'événement littéraire peut n'être constitué, tout d'abord, que de rumeurs et de fantasmes, il finit par acquérir une existence bien réelle, à mesure que ces récits largement fictifs ou infondés, se fixant peu à peu dans les mémoires, se donnent ainsi les moyens de leur propre confirmation. Ce qui compte, c'est moins de savoir si *Les Burgraves* ont ou non chuté, que de comprendre pourquoi et comment l'histoire littéraire a retenu l'événement de leur chute. La mémoire de l'événement prend le pas sur l'événement. Alphonse Dupront, dans *Le Mythe de croisade*, explique que « la Croisade survit aux croisades⁴ » ; on pourrait tout autant écrire que l'Échec des *Burgraves* survit aux *Burgraves*. Dans cette mesure, on peut parler, pour la cabale de 1843, de « prophétie auto-réalisatrice⁵ », concept sociologique théorisé par Robert Merton au milieu du XX^e siècle : il s'agit d'un discours qui modifie les comportements et les opinions de telle sorte qu'il fait advenir ce qu'il annonce (typiquement dans le domaine financier, où l'annonce d'une banqueroute, fondée ou non, se révèle dans tous les cas dévastatrice pour l'établissement concerné). Pour *Les Burgraves*, l'effet du discours construit dès 1843 puis dans les décennies ultérieures fut tel qu'il condamna la pièce à l'oubli ou du moins à une très mauvaise réputation dans l'histoire littéraire.

⁴ Alphonse DUPRONT, *Le mythe de croisade*, Paris, Gallimard, 1997, cité par Paul RICŒUR dans « Mythe et histoire », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 124-1, 2012, disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/mefrim/108> (consulté le 8 juillet 2021).

⁵ Robert MERTON, « The Self-Fulfilling Prophecy », *The Antioch Review*, 8, 2, p. 193-210.

HUGO DRAMATURGE ?

Le mythe de la chute des *Burgraves* est resté opérant dans l'histoire pendant près d'un siècle et demi pour des raisons qui dépassent le théâtre : constitué dès 1843 puis transmis, perpétué et renforcé dans les décennies suivantes, il a servi l'antiromantisme qui a guidé pendant longtemps le discours scolaire, universitaire mais aussi politique et qui se doublait souvent d'une hugophobie latente. Si l'homme Hugo est aujourd'hui un héros de la République et un « classique scolaire » tout autant qu'un « classique culturel⁶ », il n'en a pas toujours été de même, et l'œuvre, surtout théâtrale, n'a pas toujours été autant respecté que l'homme : sa patrimonialisation et son institutionnalisation ont conduit à privilégier certains aspects de sa production littéraire (comme l'attention qu'elle porte aux pauvres et aux injustices), au détriment d'un enseignement complet et impartial de son œuvre. Aujourd'hui, ce rejet est peut-être moins fort, mais ses conséquences continuent à se ressentir sur la perception de l'œuvre hugolienne, et plus particulièrement de son théâtre. Si l'on menait en 2021 une enquête sur la réception de Hugo comme celle de Gaston Picard en 1935, il se pourrait que les réponses en soient semblables.

Au milieu des années 1930, celui que l'on a surnommé « le prince des enquêteurs⁷ », réalise pour *Les Nouvelles littéraires* une enquête sur Victor Hugo auprès du monde culturel et littéraire parisien. Aux romanciers, poètes, dramaturges, journalistes, rédacteurs en chef, critiques, philosophes, qui se prêtent au jeu⁸, il pose deux questions : « Qu'avez-vous lu de

⁶ Sur ces deux expressions, voir Daniel MILO, « Les classiques scolaires », *Les Lieux de mémoire*, t. 2 : *la Nation, la Gloire, les mots* sous la direction de Pierre NORA, Paris, Gallimard, 1986, p. 517-562.

⁷ Sur Gaston PICARD, voir par exemple Jean-Pierre GOLDENSTEIN, « Gaston Picard, le Prince des Enquêteurs », *Études littéraires*, n° 5/2, 1972, p. 311–318, disponible sur <https://doi.org/10.7202/500241ar> (consulté le 21 décembre 2020).

⁸ Voici la liste des personnes interrogées par Gaston Picard, dans l'ordre de publication de leurs réponses : Lucien Descaves, Pierre Mille, Tristan Bernard, Philippe Hériat, Alexandre Arnoux, Mme Rachilde, Mme Gérard d'Houville,

meilleur de Victor Hugo ? Qu'avez-vous lu de plus mauvais ? » Les réponses s'échelonnent sur plusieurs numéros, du 9 février au 13 avril 1935, et adoptent des formes et des longueurs diverses : certains se contentent de mentionner un titre ou de répondre « rien » ou « tout », quand d'autres citent et commentent des passages entiers de l'œuvre hugolienne⁹. Cette enquête permet de mesurer ce que Hugo représente pour le monde culturel et littéraire des années 1930 : dieu inspirant et père réconfortant, ou bien penseur grossier et dramaturge raté, il est tout cela à la fois dans les réponses collectées par *Les Nouvelles littéraires*. Elles mentionnent quelquefois des œuvres précises, mais l'enjeu n'est pas là : il s'agit surtout pour les sondés de donner leur avis sur la figure de Hugo. Ainsi, les deux questions se résument parfois pour ceux qui y répondent à une seule : « Que représente pour vous Victor Hugo ? » Il est plus qu'un auteur ou qu'un moment de l'histoire littéraire : il constitue aussi un monument politique et culturel autant adulé que critiqué, ce qui rend difficile l'étude de la réception de ses œuvres, qui sont occultées par les discours officiels qui souvent privilégient la figure de l'auteur à ses pièces, recueils et romans. D'autre part, les réponses sont conditionnées

Roland Dorgelès, Jacques Bainville, Arthur Mugnier, Max Jacob, Louis le Cardonnell, Henri Duvernois, Julien Benda, Gabriel Boissy, Gaston Chéreau, Léo Larguier, Paul Géraldy, Louis-Ferdinand Céline, Jacques-Émile Blanche, Paul Éluard, Léon Defoux, Paul Redoux, André Gide, André Salmon, André Demaison, Henri Barbusse, Max Fischer, Fernand Gregh, Marcel Aymé, Francis de Miomandre, Joseph Delteil, Fernand Vandérem, Jacques Dyssort, Francis Vielé-Griffin, Philippe Soupault, Ivan Goll, Henri Clouard, André Thérive, Marie Noël, Fernand Mazade, Pierre Véry, Édouard Dujardin, Pierre Frondaie, André Rousseaux, Eugène Montfort, Gabriel Brunet, Tristan Dereme, Ernest Prévost, Charles Braibant, Paul Hazard, Luc Dourtain, Noël Sabord, René Maran, André Lichtenberg, Ernest Raynaud, André Mockel, Pierre Audiat, Louis Francis, Hélène Picard, Georges Maurevert, Guy Lavaud, Jean Lebreau, Jean Valmy-Baisse, Jacques Boulenger, Henri Dérieux.

⁹ Cette enquête est menée à un moment important de la réception de l'auteur puisqu'en 1935, la France célèbre le cinquantenaire de sa mort. *Les Nouvelles littéraires* consacrent plusieurs articles à cette cérémonie tant attendue, mais déjà vivement critiquée : on reproche au gouvernement d'oublier le génie du XIX^e siècle – quand l'Italie et l'Angleterre sauraient si bien rendre hommage à leurs génies nationaux – et d'avoir enfermé Hugo dans la « cave » froide et sans âme du Panthéon, loin du peuple et de l'âme de la Nation (Léon DEFoux, *Les Nouvelles littéraires*, 2 mars 1935, p. 6). L'enquête de Gaston Picard participe de cette attention si particulière portée à Hugo cette année-là.

par des facteurs qui ne sont pas directement littéraires : le discours sur Hugo relève, plus ou moins explicitement, d'enjeux politiques, culturels et sociaux qui expliquent bien souvent la manière de considérer son œuvre. Il est un symbole : en répondant, les personnalités interrogées, toutes auteurs, journalistes, hommes de lettres, artistes, défendent une certaine manière d'envisager la littérature et l'acte créateur. Parler de Hugo leur permet bien souvent de se situer eux-mêmes dans l'histoire littéraire, en prônant ou récusant l'héritage du XIX^e siècle, et plus particulièrement de la littérature romantique¹⁰.

L'enquête de 1935 témoigne d'une révérence à l'égard de Hugo et rares sont ceux qui osent le critiquer. Au respect enthousiaste des uns répond le respect solennel des autres, qui semblent vénérer Hugo avant tout par habitude ou tradition, et surtout pour ce qu'il représente pour la Nation française. Il serait un symbole tel pour la France qu'il en deviendrait inattaquable, protégé par une aura historique, politique et sociale. Il serait le « père Hugo¹¹ » que le pays tout entier devrait honorer. Pour Tristan Bernard, qui « [l'] admire et [le] révère », il est « un don prodigieux du ciel à la France »¹². Hugo est déjà panthéonisé en 1935, mais les réponses à l'enquête rappellent combien il devrait être sanctifié et placé parmi les figures tutélaires de la France : il n'est pas seulement un auteur, il est l'écrivain national¹³.

Cette admiration sans borne, qui repose sur des valeurs littéraires tout autant que politiques et culturelles, conduit les personnalités interrogées à nier la pertinence de la seconde question posée par Gaston Picard, ou bien à l'esquiver :

¹⁰ Sur les enjeux de l'histoire littéraire pour et par les écrivains, voir par exemple *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, sous la direction de Bruno CURATOLO, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007 ; *Romanic Review*, vol. 100, n° 1-2 (« Literary Histories of Literatures », mars 2009) ; *Lieux littéraires – La revue*, n° 11-12 (« L'histoire littéraire des écrivains – Paroles vives »), 2009 ; *L'histoire littéraire des écrivains*, sous la direction de Vincent DEBAENE et Jean-Louis JEANELLE, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2013.

¹¹ Expression utilisée par exemple par André THÉRIVE, *Les Nouvelles littéraires*, 16 mars 1935, p. 3.

¹² Tristan BERNARD, *Les Nouvelles littéraires*, 9 février 1935, p. 1.

¹³ Sur cette question, voir par exemple Anne-Marie THIESSE, *La Fabrique de l'écrivain national : entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019.

Maurevert admire Hugo « en bloc¹⁴ » ; Hélène Picard refuse de « frapper Hugo, ne serait-ce qu'avec le cèdre du Liban¹⁵ » et Jean Valmy-Baisse « ne sai[t] plus » ce qu'il a lu de « plus mauvais¹⁶ ». Une autre stratégie d'évitement consiste à refuser toute importance à ces écrits prétendument mauvais : pour Louis le Cardonnel, « l'obscur limon » ne fait pas le poids face aux « choses magnifiques »¹⁷ ; certes, il y aurait de mauvais vers, mais qui « n'effacent pas les magnifiques¹⁸ » selon Guy Lavaud.

Les réponses de 1935 montrent que se joue quelque chose d'existential dans le rapport à Hugo : sa lecture est liée pour beaucoup à des moments précis de vie, comme l'enfance, le deuil, l'amour. L'auteur est certes une figure de grandeur littéraire et de conscience politique, mais il est aussi un homme, un père et un grand-père dont l'histoire familiale émeut. Cet attachement affectif à Hugo s'explique ainsi par le moment où la plupart des interrogés l'ont lu. Il est l'auteur de l'enfance, celui qu'on a lu à l'école et auquel on s'est attaché de manière presque irrationnelle, comme l'explique ici Hélène Picard :

C'est dans un recueil de *Morceaux choisis* (cours moyen) que je lus, pour la première fois, entre des gentillesses didactiques de Louis Ratisbonne et des élégies populaires d'Eugène Manuel, des poésies de Victor Hugo.

Hugo, Manuel, Ratisbonne, quelle révélation ! J'avais 11 ans. Je préparais mon certificat d'études primaires.¹⁹

Hugo est le grand homme de la Nation, le génie du XIX^e siècle, mais aussi l'auteur des manuels et de l'école.

Cependant, certains enquêtés répondent de manière précise aux deux questions de Gaston Picard et n'échappent pas la seconde. Le verdict est sans appel et révèle une hiérarchisation très nette des genres pratiqués par Hugo : la poésie reçoit toutes les louanges, quand le théâtre est vivement critiqué et le roman quasi ignoré. Pour ceux qui l'admirent, Hugo n'est pas seulement

¹⁴ Georges MAUREVERT, *Les Nouvelles littéraires*, 13 avril 1935, p. 7.

¹⁵ Hélène PICARD, *Les Nouvelles littéraires*, 13 avril 1935, p. 7.

¹⁶ Jean VALMY-BAISSE, *Les Nouvelles littéraires*, 13 avril 1935, p. 7.

¹⁷ Louis LE CARDONNEL, *Les Nouvelles littéraires*, 23 février 1935, p. 3.

¹⁸ Guy LAVAUD, *Les Nouvelles littéraires*, 13 avril 1935, p. 7.

¹⁹ Hélène PICARD, *Les Nouvelles littéraires*, 13 avril 1935, p. 7.

le grand auteur national, il est « le plus grand poète²⁰ » français. C'est surtout la poésie métaphysique qui retient l'attention. Les recueils et les poèmes les plus cités sont ceux de la période de l'exil et des années ultérieures : on évoque avec ferveur *Les Contemplations*, *La Légende des Siècles*, *La Fin de Satan*, en mettant l'accent sur « Booz endormi » et « La Tristesse d'Olympio »²¹. *Les Châtiments* sont parfois mentionnés, de même que certains poèmes plus intimistes et d'inspiration familiale, mais la veine satirique et les thèmes de l'enfance remportent moins de suffrage que les poèmes visionnaires. La poésie d'avant l'exil est quasi ignorée²² : on préfère le Hugo mature de l'exil, celui qui correspond à l'image du père Hugo, barbu et sage, qu'on se plaît à célébrer. En un mot, on adule l'auteur qui écrit après le théâtre et après la prétendue chute des *Burgraves* qui l'aurait ramené sur le bon chemin. Cette préférence n'est pas neuve, et suit la tendance générale de la réception de Hugo au début du XX^e siècle ; Jordi Brahmacha-Marin montre comment, à cette période, les recueils d'avant l'exil passent de mode, de même que le Hugo poète de la nature, de l'amour ou de l'enfance²³. Le Hugo de l'exil correspond à une grandeur poétique et politique qui sied mieux au grand homme de la Nation.

Parmi les romans, seul *Han d'Islande* est considéré

²⁰ Charles BRAIBANT, *Les Nouvelles littéraires*, 30 mars 1935, p. 7. Voir aussi la réponse d'Eugène MONTFORT : « c'est tous les poètes et c'est toute la poésie » (*Les Nouvelles littéraires*, 30 mars 1935, p. 7) ; de Francis VIELE-GRIFFIN : « le meilleur, parmi tant de poèmes admirables, formera, je pense, le texte de quatre ou cinq volumes, les plus beaux, véritablement, de la littérature française » (*Les Nouvelles littéraires*, 16 mars 1935, p. 3) ; de Marie NOËL : Hugo représente « la plus magnifique puissance poétique de notre langue » (*Les Nouvelles littéraires*, 23 mars 1935, p. 6).

²¹ Voir par exemple les réponses de Philippe HERIAT le 9 février 1935, de M^{me} Gérard d'HOVILLE le 16 février 1935, de Julien BENDA le 23 février 1935, de Louis-Ferdinand CÉLINE le 2 mars 1935, d'André DEMAISON et Fernand GREGH le 9 mars 1935, de Marie NOËL le 23 mars 1935, d'André ROUSSEAUX le 30 mars 1935, de Paul HAZARD le 6 avril 1935, de Jacques BOULENGER le 13 avril 1935.

²² Albert MOCKEL cite tout de même *Les Orientales* et Pierre AUDIAT *Les Feuilles d'automne* dans le numéro du 13 avril 1935.

²³ Voir la thèse de Jordi BRAHAMCHA-MARIN, *La réception critique de la poésie de Victor Hugo en France : 1914-1944*, sous la direction de Franck LAURENT, Le Mans Université, soutenue en novembre 2018, p. 510, p. 519 et suivantes.

comme une « pépite » par Marcel Aymé et Francis de Miomandre²⁴. Les autres romans cités le sont souvent dans la seconde catégorie, « le plus mauvais » : ainsi en est-il de *Quatrevingt-treize* pour Louis Francis, de *Notre-Dame de Paris* pour Henri Clouard, et des *Travailleurs de la mer* pour Philippe Soupault²⁵. L'œuvre en prose qui rencontre le plus de succès dans l'enquête est une œuvre non romanesque, mais aux enjeux autobiographiques et politiques : *Choses vues*²⁶. On y admire Hugo témoin de son temps.

Si le roman passe presque inaperçu, il n'en va pas de même du théâtre : celui-ci n'est certes jamais dans la catégorie « le meilleur de Hugo », mais toujours, quand il est cité, dans la catégorie « le plus mauvais ». Nous avons montré dans notre thèse comment cette hiérarchisation des œuvres hugoliennes était une conséquence tout autant qu'une cause du mythe de la chute des *Burgraves*. Les personnalités interrogées par Gaston Picard n'échappent pas à l'emprise de cette « légende du siècle » : ils sont passés par l'école, qui a banni le théâtre hugolien des œuvres acceptables et réussies, et récitent consciemment ou non les leçons des manuels scolaires. Beaucoup ne développent pas leurs réponses négatives au sujet du théâtre, mais certains reprennent les critiques qu'on lui adresse habituellement : pour Jacques-Émile Blanche, il faut rire du « dramaturge boursoufflé de 1830²⁷ » ; pour Henri Barbusse, même si le théâtre de Hugo témoigne de réelles « trouvailles » et de passages d'une « haute tenue », il reste « mélodramatique et cherchant les gros effets²⁸ ». Charles Braibant est plus direct : « Son théâtre ne vaut pas un pet

²⁴ Voir *Les Nouvelles littéraires*, 9 mars 1935, p. 6.

²⁵ Voir, dans l'ordre, les numéros des *Nouvelles littéraires* du 13 avril 1935 (p. 7) et du 16 mars 1935 (p. 3).

²⁶ On trouve la référence aux *Choses vues* dans la réponse de Léon DEFOUX du 2 mars 1935, de Jacques DYSSORD, Philippe SOUPAULT et Henri CLOUARD du 16 mars 1935, d'Ernest RAYNAUD du 6 avril 1935.

²⁷ Jacques-Émile BLANCHE, *Les Nouvelles littéraires*, 2 mars 1935, p. 6. Notons, dans l'expression de l'écrivain, la date de la bataille *Hernani*, à partir de laquelle on situe toujours le théâtre hugolien, et plus largement le théâtre romantique : Hugo reste, dans l'imaginaire culturel, le chef de file de cette bataille mémorable, mais qui aurait été suivi de peu de réussites littéraires véritables. En dehors d'*Hernani* en 1830 et des *Burgraves* en 1843, le romantisme théâtral ne semble pas exister.

²⁸ Henri BARBUSSE, *Les Nouvelles littéraires*, 9 mars 1935, p. 6.

de lapin²⁹. »

Cependant, certains hiérarchisent les œuvres théâtrales et ne les rejettent pas en bloc : Marie Noël trouve que ce sont seulement « les drames en prose³⁰ » qui sont mauvais. C'est une des constantes dans la réception du théâtre de Hugo : s'il est toléré, c'est seulement pour ses qualités poétiques. On a montré comment *Les Burgraves*, traditionnellement rejetés et critiqués, étaient parfois sauvés pour leur grandeur poétique et leur inspiration épique qui annonceraient *La Légende des siècles*. Le dramaturge ne semble être admiré que lorsqu'il est lu comme l'annonce du grand poète de l'exil. C'est en ce sens que l'on pourrait interpréter les deux réponses énigmatiques de Max Fischer, « I. – *Les Burgraves* II. – *Les Burgraves*³¹ » : l'œuvre serait la meilleure de Hugo pour ses vers, mais la plus mauvaise pour sa teneur dramatique. Difficile, pour le théâtre hugolien, d'exister et d'occuper une place dans l'histoire littéraire, à côté des recueils poétiques de l'exil, considérés quant à eux comme les chefs d'œuvre indépassables du grand poète français.

Cette enquête, si elle a presque cent ans, reste en partie d'actualité : les reproches que formulent Jacques-Émile Blanche et Henri Barbusse au sujet du théâtre de Hugo se retrouvent dans les propos de Jacques Nerson en septembre 2017 dans l'épisode de *La Compagnie des auteurs* par lequel nous avons commencé cette thèse³².

POUR UNE AUTRE HISTOIRE DU ROMANTISME THÉÂTRAL

Cette mauvaise réputation dépasse le théâtre hugolien et s'étend aux œuvres des autres auteurs dits romantiques comme Musset, Dumas, Vigny, Sand. Déconstruire le mythe de la chute des *Burgraves* permet de comprendre la fabrique de l'histoire littéraire et ses processus de légitimation. L'histoire théâtrale ne

²⁹ Charles BRAIBANT, *Les Nouvelles littéraires*, 30 mars 1935, p. 7.

³⁰ Marie NOËL, *Les Nouvelles littéraires*, 23 mars 1935, p. 6.

³¹ Max FISCHER, *Les Nouvelles littéraires*, 9 mars 1935, p. 6.

³² Voir notre introduction, p. 9.

peut se comprendre sans la prise en compte du rapport entre le champ théâtral et les institutions (l'école, l'université, la presse, le pouvoir politique). Ce frottement est surtout visible dans ce qu'on appelle le canon théâtral, qu'il faut considérer comme un objet construit : en analysant les règles et les lois qui régissent son élaboration, on peut parvenir à comprendre pourquoi le théâtre romantique, jusqu'au renouveau de la recherche en études théâtrales, a été peu lu, enseigné et joué pendant plusieurs décennies et selon quelles grilles d'interprétation et de lecture.

L'antiromantisme a conduit à essentialiser le romantisme théâtral qu'on a limité à la formule hugolienne. En réalité, il s'exprime sous des aspects divers, multiples et contradictoires que l'histoire littéraire a gommés, donnant ainsi une impression d'uniformité au canon romantique. Certes Musset, Dumas, Hugo et Vigny ont des ressemblances mais ils divergent aussi sur bien des points. L'antiromantisme littéraire, politique et social, dont une des meilleures armes a été le mythe de la chute des *Burgraves*, a mené à la formation et à la diffusion d'une légende noire du romantisme qui a aidé à évincer le romantisme du canon scolaire et dramatique ou alors à le lire et à le jouer d'une manière qui gommait ce que l'on considérait comme des imperfections. Pour éviter toute remise en cause qui nuirait à son efficacité, le canon dramatique s'appuie sur l'histoire du théâtre : les auteurs de manuels scolaires racontent l'histoire selon ce qui les arrange, de manière à justifier le contenu du canon, et ce de manière plus ou moins consciente.

En réalité, pour être au plus près de la réalité historique, il faut dégager l'histoire du romantisme théâtral de plusieurs clichés : la notion de drame romantique, qui ne suffit pas pour englober toute la production romantique ; la figure tutélaire de Hugo, qui écrase et cache les autres auteurs de la période ; la séparation nette entre romantisme et classicisme, qui réduit le monde dramatique à une lutte d'influences. Tous ces préjugés ont nui à l'image du romantisme et ont conduit à une mauvaise compréhension de son esthétique et de ses enjeux.

En revanche, penser l'hétérogénéité du romantisme théâtral permet de sortir de ce schéma simplificateur auquel a participé le mythe de la chute des *Burgraves*. En refusant de faire de la date de 1843 un événement signifiant et une borne de périodisation, on donne tout son sens aux productions

dramatiques du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle : *Cyrano de Bergerac* n'est plus perçu comme une résurgence du drame, mais comme le résultat d'une évolution logique de l'esthétique dramatique ; les symbolistes, que l'histoire littéraire a tant de mal à définir et à situer sur la fresque chronologique, prennent place dans cette continuité du romantisme ; de même que le théâtre de Claudel ou de Genet. Les figures allégoriques du *Balcon* ou des *Paravents*, si on les rapproche du traitement des personnages dans l'esthétique hugolienne, prennent tout leur sens : de même que Barberousse incarne le retour offensif du passé, les morts des *Paravents* représentent la mauvaise conscience venue hanter les vivants. *Les Burgraves*, ainsi que d'autres pièces étudiées dans notre thèse, comme *Mangeront-ils ?*, sortent le théâtre du principe aristotélicien de la représentation.

POUR UN THÉÂTRE EN LIBERTÉ

C'est ce pas de côté par rapport aux normes dramaturgiques et scéniques qui a souvent été qualifié d'injouable par les critiques, professeurs, acteurs et metteurs en scène. Pourtant, c'est ce qui attire de plus en plus de praticiens et d'auteurs depuis la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle, et que beaucoup perçoivent comme une nouveauté ou une originalité. En réalité, si l'on ne circonscrit plus le romantisme théâtral à 1830-1843 et si l'on abandonne l'essentialisation des formes en *-isme*, on peut situer la pratique artistique contemporaine dans un processus long, sans solution de continuité. Il nous semble que le travail de liberté que Hugo opère dans *Les Burgraves*, ainsi que toute la file des auteurs romantiques avec lui, se retrouve dans les écritures contemporaines, et notamment pour la question des personnages.

Comme le rappelle Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, le personnage scénique est un ensemble sémique constitué des lignes du texte ainsi que du corps de l'acteur. Le jeu théâtral mettrait en place « un dialogue entre le corps réel et la figure imaginaire que le comédien dessine à

l'aide de ce corps³³. » Au XX^e siècle, cette idée poserait problème : dans leur étude sur *Le Personnage théâtral contemporain*, Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon montrent que ce qu'ils appellent « la crise du personnage » aurait concentré des perturbations sur la parole, l'incarnation et l'action. Désormais, de nombreux auteurs refuseraient les effets de réel qui entourent le personnage, comme les noms, l'âge ou le sexe. Le personnage ne serait plus identifiable à un type ou à un emploi, déconstruisant ainsi les processus d'identification et de projection. Cette mise à distance de l'illusion dramatique se jouerait, selon Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, dans « le passage d'un théâtre où la parole est mise au service de l'action à un théâtre de la parole désinstrumentalisée.³⁴ » L'acteur ne devrait pas « imiter des actions mais accomplir des actes de parole.³⁵ » Pour ne prendre qu'un exemple, le dramaturge de Beckett, *Not I*, est symptomatique de cet infléchissement : seule une bouche est présente sur la scène ; le personnage porte l'appellation « *mouth* » et n'est plus qu'une présence. Les mots sont précipités les uns à la suite des autres, dans une véritable logorrhée qui tente désespérément de trouver un sens : « ...*out... into this world... this world... tiny little thing... before its time... in a godfor-... what ?... girl ?... yes... tiny little girl... into this... out into this... before her time... godfarsaken hole called... called.*³⁶ » La mise en scène de *Not I* par Walter Asmus ne laisse apparaître sur scène que la bouche de l'actrice Lisa Swan : le corps se résume à l'organe de la parole³⁷. Dans d'autres expériences dramaturgiques, les mots occupent à eux seuls le devant de la scène. Par exemple, dans le théâtre de Valère Novarina, les personnages n'ont plus ni morphologie, ni psychologie, ni vie affective ou sociale. Dans *Le Jardin de reconnaissance*, qu'est-ce que la Voix d'Ombre ? Comment la jouer sur scène ? Faut-il ôter de scène toute présence scénique et

³³ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, [1981], Paris, Belin, 1996, p. 157.

³⁴ Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, p. 15.

³⁵ *Id.*, p. 65.

³⁶ Samuel BECKETT, *Not I*, 1972.

³⁷ Mise en scène de Walter ASMUS à l'Athénée, du 11 au 15 mars 2015.

la réduire à une voix-off ? Est-ce ce que Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert appellent des « paroles de chair³⁸ » ? Aurait donc lieu une désindividualisation de la parole : le langage s'autonomiserait et deviendrait quelque chose en soi, un acteur à part entière. Cette scission entre le personnage et la parole est sensible dans le travail de Martin Crimp, notamment dans *La République du bonheur*. La première partie convoque tous les éléments d'un drame bourgeois et les personnages sont clairement définis : Grand-mère, Grand-père, Papa, Maman, Debbie, Hazel, Madeleine et Oncle Bob. En revanche, la deuxième partie, intitulée « Les cinq libertés essentielles à l'individu » fait éclater ces distinctions : les répliques s'enchaînent sans nom de personnages, avec seulement un tiret en ouverture. Une note de l'auteur précise : « Les répliques sont attribuées *ad libitum*. Aussi, le genre variera selon que le locuteur soit un homme ou une femme. » Le comédien n'est qu'une bouche destinée à proférer les paroles :

- J'écris le scénario de ma propre vie. Je fais de moi ce que je suis. C'est mon seul visage – et c'est ma seule voix. Personne – vous m'entendez – ne s'exprime de la même manière que moi. Personne ne me ressemble et personne – entendez-moi bien – personne ne peut imiter cette façon de parler.
- Je suis celui.
- Je suis celui.
- Je suis celui – oui – qui écrit / le scénario³⁹.

Le personnage serait donc en voie de disparition sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles. D'ailleurs, dans le *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Patrice Pavis ne réserve aucune entrée à la notion de « personnage ». Les êtres de fiction théâtrale répondraient davantage au terme de « figure⁴⁰ ». C'est ce que repère également Julie Sermon dans les pièces de Jean-Luc Lagarce, dans un article intitulé « L'entre-deux lagarcien : le

³⁸ Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, p. 42. Sur le théâtre de Valère Novarina, voir aussi Claude BUCHVALD, *Valère Novarina en scène*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2014.

³⁹ Martin CRIMP, *Dans la république du bonheur*, [2012], Paris, L'Arche, 2012, traduction de Philippe Dijan, p. 39.

⁴⁰ Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op. cit.*, p. 10.

personnage en état d'incertitude » : en effet, dans *La Place de l'autre*, le spectateur découvre Elle et Lui ; dans *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, nous n'avons plus que des initiales et un genre, « A. une femme / B. une femme / C, un homme / D, un homme / E, un homme. » Dans la dernière pièce, *Le Pays lointain*, certains personnages collectifs comme « Un garçon, tous les garçons » ou « Le Guerrier, tous les guerriers », ainsi que des personnages au nom énigmatique comme « Longue Date » déconstruisent la notion de personnage. De même, avec « L'Amant, mort déjà », Lagarce confond le réel et l'onirique et rend possible la présence des morts sur scène, refusant tout critère de vraisemblance.

Sans aller jusqu'à dire que Hugo fait parler les morts comme Lagarce ou Genet, qu'il refuse toute corporéité comme Beckett et qu'il ne distingue plus les personnages comme Crimp, le mélange des emplois à l'œuvre dans l'esthétique romantique prépare la crise du personnage étudiée par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. Percevoir les influences longues entre le XIX^e et le XX^e siècle permet de ne plus séparer arbitrairement les siècles et les périodes et de penser l'histoire dans un temps long qui épouse les ambiguïtés et l'hétérogénéité du réel. Le « rêve de théâtre⁴¹ » qui a séduit Vitez dans *Les Burgraves* ouvre la porte aux théâtres du rêve des XX^e et XXI^e siècles.

⁴¹ Florence NAUGRETTE, *La mise en scène contemporaine de Hugo*, sous la direction de Anne UBERSFELD, Université de Paris III, 1994, p. 182.

Bibliographie

Figurent ici les ouvrages, articles, documents, sites internet, etc., cités dans notre thèse, ainsi que ceux que nous avons consultés (sans forcément les citer) dans le cadre de nos recherches. Lorsqu'un même texte ou document aurait pu figurer dans plusieurs sections, nous ne l'avons mentionné qu'une seule fois.

Quand plusieurs articles proviennent d'un même ouvrage collectif, nous mentionnons uniquement l'ouvrage (le détail des articles cités se trouve dans le corps de la thèse).

CORPUS PRIMAIRE

I. ŒUVRES DE VICTOR HUGO

I. 1. Édition de référence

HUGO Victor, *Œuvres complètes*, édition de Jacques Seebacher, Guy ROSA *et al.*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985-1990, 15 vol.

I. 2. Autres éditions étudiées des *Burgraves* (par ordre chronologique)

HUGO Victor, *Les Burgraves*, Paris, Michaud, 1843.

HUGO Victor, *Les Burgraves*, Bruxelles, Méline, Cans et Compagnie, 1843.

HUGO Victor, *Les Burgraves*, Paris, chez l'éditeur du Répertoire dramatique, 1846.

HUGO Victor, *Les Burgraves, Œuvres illustrées de Victor Hugo, volume II : Lucrèce Borgia, Marie Tudor, La Esmeralda, Ruy Blas, Hernani, Le Roi s'amuse, Les Burgraves, Angelo*, notes et préfaces par l'auteur, dessins par Jean-Achille Beaucé, Gavarni et Gérard Séguin, Paris, Marescq et Cie, Blanchard, 1853-1855.

HUGO Victor, *Les Burgraves, Œuvres complètes de Victor Hugo*,

Ruy Blas, Les Burgraves, La Esmeralda, t. IV, nouvelle édition, ornée de vignettes, Paris, Houssiaux, 1869.

HUGO Victor, *Les Burgraves, Le Livre d'or de Victor Hugo*, par l'élite des artistes et des écrivains contemporains, direction de Émile Blémont, Paris, Librairie artistique Launette, 1883.

HUGO Victor, *Les Burgraves, Œuvres complètes de Victor Hugo, La Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves*, t. 27, Paris, Hetzel et Quantin, 1880-1885.

HUGO Victor, *Les Burgraves, Œuvres complètes de Victor Hugo, La Esmeralda, Ruy-Blas, Les Burgraves*, t. II, Drame IV, Paris, Émile Testard et Compagnie, Édition Nationale, 1887.

HUGO Victor, *Les Burgraves, Œuvres complètes de Victor Hugo, Tome III : Marie Tudor, Angelo, La Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves*, édition de Paul Meurice et Gustave Simon, Paris, Imprimerie Nationale, Ollendorf, 1905.

HUGO Victor, *Les Burgraves*, Paris, Albin Michel, 1927.

HUGO Victor, *Les Burgraves*, édition de Maurice Levailant, Eaux-fortes de Charles Bisson, Paris, Les Bibliophiles du papier, 1930.

HUGO Victor, *Les Burgraves, Œuvres complètes de Victor Hugo, volume XVII : Ruy Blas, Les Burgraves, Torquemada*, édition de Michel Braspart, orné de 14 illustrations de Beuville, Paris, Givors et Martel, 1948.

HUGO Victor, *Les Burgraves, Œuvres complètes de Victor Hugo, volume VI : Les Rayons et les ombres, Le Retour de l'Empereur, Discours de réception à l'Académie française, Voyages de 1839 et 1840, Le Rhin, Voyage aux Pyrénées, Les Burgraves*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, Club Français du Livre, 1968.

HUGO Victor, *Les Burgraves, Théâtre complet de Victor Hugo*, édition d'Albert Demazières, Neuilly-sur-Seine, 1975.

HUGO Victor, *Les Burgraves, Œuvres romanesques, dramatiques et poétiques de Victor Hugo, volume 13 : Les Burgraves, Mille francs de récompense, Torquemada*, Genève, Édito Service, 1979.

HUGO Victor, *Les Burgraves*, édition de Raymond Pouillart, Paris, Garnier Flammarion, 1985.

I. 3. Autres éditions critiques des textes de Hugo (par ordre chronologique)

HUGO Victor, *La Légende des Siècles*, édition de Paul Berret, t. 1, Librairie Hachette, 1940.

HUGO Victor, *Journal 1830-1848*, Paris, NRF Gallimard, publié et présenté par Henri Guillemin, 1954.

HUGO Victor, *Théâtre complet de Victor Hugo*, 2 tomes, édition de Josette Méléze et Jean-Jacques Thierry, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1964.

HUGO Victor, *Œuvres complètes*, édition de Jean Massin, Paris, Club français du livre, 1967-1971, 18 vol.

HUGO Victor, *La Légende des siècles, Les Petites Épopées*, [1862], édition de Claude Millet, Paris, Le Livre de Poche, 2000.

HUGO Victor, *Le Théâtre en liberté*, édition d'Arnaud Laster, Paris, Folio Classique, 2002.

HUGO Victor, *Hernani*, [1830], Paris, Garnier Flammarion, édition de Florence NAUGRETTE, 2012.

HUGO Victor, *William Shakespeare*, [1864], édition de Dominique Peyrache-Leborgne, Garnier Flammarion, 2014.

II. PARODIES DES *BURGRAVES* ET TEXTES À BUT PARODIQUE

ADAM Sylvius, « *Les Burgraves* » devant arbitre ou les suites d'une trilogie, Paris, A.-J. Breton, 1843.

DUMANOIR, SIRAUDIN et CLAIRVILLE, *Les Hures-Graves, trifouillis en vers... et contre Les Burgraves*, Paris, Imprimerie de Boulé, 1843.

DUPEUTY Charles-Désiré et LANGLÉ Ferdinand, *Les Buses-Graves*, Paris, Tresse, 1843.

HUART Louis, *Les Burgs infiniment trop graves, tartinologie découpée en trois morceaux*, paru dans *Le Musée ou Magasin Comique* de Philippon, n° 43, Paris, 1843.

TORTU-GOTH, *Les Buses-graves, trilogie à grand spectacle avec fantasmagorie, ombres chinoises, assauts d'armes et de gueules, entrées de ballets, idylles, ballades, odes, élégies, chansonnettes, etc.*, 2^e édition, Paris, Ildefonse Rousset Éditeur, 1843.

ZÉRO Paul, *Les Barbus-Graves*, Paris, Garnier, 1843.

III. CARICATURES

III. 1. 1843

BERTAL, « Album du Roi », *Nouvelles et seules véritables aventures de Tom Pouce, imitées de l'anglais par P.-J. Stahl*, 1843-1844.

DAUMIER Honoré, « Caricature du jour », *Le Charivari*, 31 mars 1843.

DAUMIER Honoré, « Lucrece et les Burgraves », *La Caricature*, 7 mai 1843.

JACQUES Charles, « Une tragédienne jouant une scène de haute comédie », *Le Charivari*, 18 mars 1843.

MOYNET Jean-Pierre, « Les Bulos-graves », *La Caricature*, 2 avril 1843.

TRIMOLET, *Le Charivari*, 1^{er} janvier 1843.

III. 2. 1850

BERTAL, DUMONT et RIAULT, « *Les Burgraves de 1850*, trilogie en trois logis et quatre tableaux », *Le Journal pour rire*, 13 avril 1850.

DAUMIER Honoré, « Les Burgraves allant en guerre », *Le Charivari*, 19 avril 1850.

DAUMIER Honoré, *Le Charivari*, 6 mai 1850.

DAUMIER Honoré, « Fête du 4 mai », *Le Charivari*, 13 mai 1850.

DAUMIER Honoré, *Le Charivari*, 15 juin 1850.

DAUMIER Honoré, « Chasseloup-Laubat », *Le Charivari*, 29 juillet 1850.

DAUMIER Honoré, « Grande et terrible croisade entreprise par les Burgraves contre les journalistes », *Le Charivari*, 29 août 1850.

DAUMIER Honoré, *Le Charivari*, 10 octobre 1850.

VERNIER Charles, « Première application de la nouvelle loi électorale dite des Burgraves », *Le Charivari*, 23 mai 1850.

III. 3. Au cours du XX^e siècle

EFFEL Jean, *Les Burgraves*, De Gaulle et le Chancelier Adenauer, *L'Express*, 6 septembre 1962.

EFFEL Jean, *Les Burgraves*, De Gaulle et le Chancelier Erhard, *Les Lettres françaises*, 21 janvier 1965.

IV. À L'ÉCOLE

IV.1. Manuels scolaires, recueils de morceaux choisis, histoires littéraires

ABRY Émile, AUDIC Charles, CROUZET Paul, *Histoire illustrée de la littérature française, Précis méthodique*, Paris, Édition Henri Didier, 3^e édition, 1916.

AMBRIÈRE Madeleine, *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

AUBRIT Jean-Pierre et GENDREL Bernard, *Littérature : les mouvements et écoles littéraires*, Paris, Armand Colin, 2019.

AVIÉRINOS Maryse, LABOURET Denis, PRAT Marie-Hélène, *Français 1^{ère}*, Paris, Bordas, 2001.

AVISSEAU Pierre, *Littérature française expliquée par des textes choisis*, Paris, Les Éditions de l'école, 1949.

BESSOU Auguste et ELWALL Georges, *Morceaux choisis d'auteurs français du XII^e au XX^e siècle (prose et poésie), précédés de notions pratiques de composition française et contenant des aperçus sur les différentes périodes de notre littérature, prose et poésie, des notices biographiques et critiques sur les auteurs et suivis de tableaux chronologiques de littérature française*, [c. 1900], Paris, Librairie d'éducation nationale, 1928.

BIET Christian, BRIGHELLI Jean-Paul, RASPAIL Jean-Luc, *XIX^e siècle*, Paris, Magnard, 1981.

BIGEARD Jean-Marie, *Littérature I^{ère} Toutes séries*, Paris, Magnard, 2005.

BRUNEL Pierre, BELLENGER Yvonne, COUTY Daniel, SELLIER Philippe, TRUFFET Michel, *Histoire de la littérature française, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Bordas, 1972.

BRUNETIÈRE Ferdinand, *Les Époques du théâtre français (1636-1850)*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1896.

BRUNETIÈRE Ferdinand, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898.

CAHEN Albert, *Morceaux choisis des auteurs français, classiques et contemporains publiés conformément aux programmes de l'enseignement secondaire, 1^{er} cycle, 8^e édition revue*, Paris, Hachette, 1907.

CALAIS Étienne et DOUCET René, *Précis de littérature, par siècle, par genre*, Paris, Magnard, 1987.

CALVET Jean, *Manuel illustré d'histoire de la littérature française*, Paris, De Gigord Éditeur, [1920], 19^e édition refondue 1951.

CHASSANG Arsène et SENNINGER Charles, *Recueil de textes littéraires français, XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1966.

CHASSANG Arsène et SENNINGER Charles, *Les grandes dates de la littérature française*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.

CHEVAILLIER Jean-René et AUDIAT Pierre, *Les Nouveaux textes français, enseignement du second degré, classes de 3^e, II^e tome, XVII^e – XVIII^e – XIX^e siècles*, Paris, Hachette, 1947.

- DAMAS Xavier, *Français Seconde*, Paris, Hatier, 2006.
- DÉCOTE Georges et DUBOSCLARD Joël (dir.), *XIX^e siècle, Itinéraires littéraires*, Paris, Hatier, 1988.
- DÉMOGEOT Jacques, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1862.
- DOUCEY Bruno, *Littérature, Seconde*, Paris, Hatier, 1993.
- DOUMIC René, *Éléments d'histoire littéraire*, Paris, Delaplane, 1888.
- DOUMIC René, *Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur*, Paris, Librairie Classique Delaplane, 1900.
- DOUMIC René, *Histoire de la littérature française*, [1905], Paris, édition Mellottée remaniée, 1947.
- DUCROS Léo, *Morceaux choisis des prosateurs et des poètes français depuis la formation de la langue jusqu'à nos jours*, [1876], 11^e édition, Paris, Librairie Classique André-Guédon, 1894.
- GENDROT Fernand et EUSTACHE Firmin, *Auteurs français du XIX^e siècle*, Paris, Classiques Hachette, 1953.
- HAMEL Augustin, *Études littéraires sur les auteurs français du brevet supérieur*, Paris, Librairie d'éducation Hatier, 1909.
- HENRY Auguste, *Histoire sommaire des littératures grecque, latine et française*, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1889.
- HUBERT Jocelyne, *Le Romantisme, Bac français, Seconde*, Paris, Magnard, 2003.
- JASINSKI René, *Histoire de la littérature française*, tome II, Paris, Boivin et C^{ie}, 1947, p. 488.
- LAGARDE André et MICHARD Laurent, *Littérature du XIX^e siècle*, Paris, Bordas, 1966.
- LANSON Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1895.
- LANSON Gustave, *Manuel de l'histoire de la littérature française*,

Paris, Delagrave, 1898.

LANSON Gustave, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, Hachette, 1923.

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, LEDDA Sylvain, NAUGRETTE Florence, *Le Théâtre français du XIX^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, Avant-Scène Théâtre, 2008.

LEBAIGUE Charles, *Morceaux choisis de littérature française du XI^e siècle au XIX^e siècle, à l'usage des classes de première*, Paris, Belin Frères, 1907.

LONGAUD Félix, *Auteurs, 3^e*, Paris, Nathan, 1963.

LUCAS Hippolyte, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine, tome 1*, Paris, Flammarion, 1843.

MARTIN Jacques, *Auteurs français, textes pour la lecture et l'explication, Classes de 3^e*, Paris, Masson et Cie, 1957.

MERLET Gustave, *Études littéraires sur les classiques français de la Rhétorique et du Baccalauréat ès-lettres*, Paris, Hachette, 1880.

MICHEL Arlette, BECKER Colette, BERTHIER Patrick, BURY Marianne, MILLET Dominique, *Littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

MILNER Max, *Le Romantisme, 1820-1843*, t. 1, collection dirigée par Claude Pichois, Paris, Éditions Arthaud, 1979.

MITTERAND Henri, RINCÉ Dominique, HORVILLE Robert, PAGÈS Alain, *Textes français et histoire littéraire : classes des lycées, XIX^e siècle*, Paris, Nathan, 1980.

MORNET Daniel, *Précis de littérature française*, Paris, Larousse, 1925.

PAGÈS Alain et RINCÉ Dominique, *Lettres, Textes, Méthodes, Histoire littéraire, Seconde*, Paris, Nathan, 1985.

PETIT de JULLEVILLE Louis, *Le Théâtre en France : histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1889.

PETIT de JULLEVILLE Louis, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900, XIX^e siècle, Période*

romantique 1808-1850, t. VII, Paris, Armand Colin, 1899.

RINCÉ Dominique, *La Littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

ROBERT Pierre-Hippolyte, *Histoire de la littérature française des origines au milieu du XIX^e siècle, XVII^e-XIX^e*, t. II, Paris, Pierre Dupont Éditeur, 1895.

ROUSIERS-GONÇALVES (de) Cécile, DESAINTGHISLAIN Christophe, HÉBERT Sébastien, MAILLARD Frédéric, RAUX Sophie, WALD LASOWSKI Patrick, *Français littérature : anthologie critique*, Paris, Nathan, 2019.

STROWSKI Fortunat, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Classique Paul Delaplane, 1912.

VAILLANT Alain, BERTRAND Jean-Pierre, RÉGNIER Philippe, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

Préparation au brevet supérieur, Manuel littéraire, 2^e partie, Études littéraires sur les auteurs français, Paris, Delhomme et Brigueat Éditeurs, 1889.

IV. 2. Autres ressources scolaires

NAUGRETTE Florence, conférence à la Bibliothèque Nationale de France en février 2019 : https://www.canal-u.tv/video/eduscol/la_formation_pedagogique_sur_hernani_de_hugo_et_sa_bataille.49079 (consulté le 27 mai 2021).

Bulletin officiel de l'éducation nationale, n°6, 12 août 1999, Programmes des lycées, « Programme d'enseignement du français en classe de seconde des séries générales et technologiques ».

Bulletin officiel de l'éducation nationale, n°28, 12 juillet 2001, Programmes des lycées, « Programme d'enseignement du français en classe de première des séries générales et technologiques ».

Bulletin officiel spécial, n° 9, 30 septembre 2010, Programme de l'enseignement commun de français en classe de seconde générale et technologique et en classe de première des séries

générales et programme de l'enseignement de littérature en classe de première.

« Les nouveaux programmes du lycée général et technologique », disponible à l'adresse

https://www.education.gouv.fr/cid140434/les-nouveaux-programmes-du-lycee-general-et-technologique-a-la-rentree-2019.html#Francais_en_2de_et_1re (consulté le 30 octobre 2019)

V. LA CRÉATION DE 1843 ET LES MISES EN SCÈNE ET ADAPTATIONS ULTÉRIEURES

V. 1. La création en 1843

V. 1. 1. Dossier de presse⁴²

Constitutionnel (Le).

Coureur des spectacles (Le).

France littéraire (La).

Gazette universelle d'Augsbourg (La).

Globe (Le).

Journal des débats (Le).

Presse (La).

Revue de Paris (La).

Revue indépendante (La).

Univers (L').

⁴² Pour tous les dossiers de presse de la bibliographie, les dates précises des journaux sont indiquées dans le corps de la thèse. Pour tous les dossiers de presse, nous mettons dans la même rubrique les journaux et revues.

V. 1. 2. Documents d'archives

V. 1. 2. 1. Comédie-Française

MARS (M^{lle}), journal daté du 7 mars 1843, cote Ms 25029, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Maquette des costumes de Louis Boulanger, disponible sur le site de la Base Lagrange de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/base-la-grange>, détail des maquettes de costumes dans le corps de la thèse.

Manuscrit du souffleur des *Burgraves*, cote Ms 763, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Registre du travail quotidien des acteurs, 01/07/1842 – 23/07/1843, cote R210, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Registre des recettes journalières, cote R262, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Procès-verbaux des séances du comité de la Comédie-Française, cote R421, 15/06/1832 – 27/12/1844, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Registre du Comité de lecture, procès-verbaux des séances, 16/02/1837 – 15/12/1848, cote R444, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

V. 1. 2. 1. Archives judiciaires

Registre de la première chambre de la Cour Royale, « Cour d'appel. Arrêts civils. Cour Royale. 1^{ère} chambre. 1843 », cote D1U9 130, Archives de la ville de Paris.

V. 1. 3. Autres

BALLUE Hippolyte, *La pièce de théâtre Les Burgraves (Victor Hugo) à la Comédie-Française, 1843*, aquarelle et gouache signée, 1843, disponible à l'adresse <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00049559&p=1> (consulté le 12 juillet 2021).

BOYER Philoxène, *Études politique et littéraire sur « Le Rhin » et « Les Burgraves », lettre à Monsieur Victor Hugo*, Grenoble, Barnel, 1849.

LEDRU Pierre, *Réflexions d'un anti-trilogiste sur « Les Burgraves »*, Paris, Garnier Frères, 1843.

REYBAUD Louis, *Jérôme Paturot, À la recherche d'une position sociale*, [1843], Paris, Belin, édition de Sophie-Anne Leterrier, 1997.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Chroniques parisiennes*, année 1843, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1876.

Archives israélites de France, revue mensuelle, sous la direction de S. Cahen, année 1843, t. IV.

V. 2. La reprise pour le centenaire de 1902 et les reprises de 1927 et 1935

V. 2. 1. Dossier de presse

Actualités (Les).

Alsace française (L').

Art du théâtre(L').

Aurore (L').

Autorité (L').

Chanteclerc.

Charivari (Le).

Comœdia.

Cri de Paris (Le).

Écho de la Méditerranée (L').

Écho de Paris (L').

Éclair (L').

Événement (L').

Express (L').

Figaro (Le).
Fronde (La).
Gaulois (Le).
Gazette de Tanzanie (La).
Journal (Le).
Journal des débats (Le).
Journal du dimanche.
Illustration (L').
Information.
Intransigeant (L').
Lanterne (La).
Liberté (La).
Libre Parole (La).
Matin (Le).
Messenger de Paris (Le).
Mode de style (La).
Monde moderne.
National (Le).
Nouvelles littéraires.
Nouvelliste (Le).
Paris-journal.
Petit journal (Le).
Petit Parisien (Le).
Petite République (La).
Progrès (Le).
Quinzaine littéraire (La).
Revue bleue (La).
Revue hebdomadaire.

Revue universelle (La).
Salon de la mode (Le).
Semaine dramatique (La).
Siècle (Le).
Signal (Le).
Soleil (Le).
Temps (Le).
Théâtre (Le).
Univers (L').
Vie parisienne (La).
Voix nationale (La).
XIX^e siècle.

V. 2. 2. Documents d'archives

Maquette des costumes de Désiré Chainoux, disponible sur le site de la Base Lagrange de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/base-la-grange>, détail des maquettes de costumes dans le corps de la thèse.

« Registre du comité d'administration de la Comédie-Française 1921-1925 », cote R715, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Relevé de mise en scène des *Burgraves*, document élaboré sur un ouvrage édité par J. Hetzel, cote RMS.BUR.1902(1), Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Revue de presse *Les Burgraves*, cote RPS HUG BUR1 1881-1902, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Revue de presse *Les Burgraves*, cote RPS HUG BUR2 1902-1968, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française⁴³.

⁴³ Cette revue de presse est aussi utile pour l'adaptation de Léo Sachs à l'opéra de Paris.

V. 2. 3. Autres

SEGOND-WEBER (M^{me}), « Le théâtre de Victor Hugo. Les héroïnes romantiques. Les sorcières. Conférence de Mme Segond-Weber », *Conferencia, Journal de l'université des Annales*, 14^e année, 1919-1920, n° 18, 1^e septembre 1920.

Cartes postales relatives à la représentation des *Burgraves* au Théâtre Antique de la Cité de Carcassonne en juillet 1909, disponibles à l'adresse <https://cartorum.fr/carcassonne-theatre-antique-cite-carcassonne-representation-burgraves-77968.html> (consulté le 17 juin 2021).

Documents relatifs aux festivités organisées entre le 26 février et le 2 mars 1902, Service de la Bibliothèque de l'Assemblée Nationale, disponible à l'adresse <http://www.assemblee-nationale.fr/evenements/victor-hugo-3.asp> (consulté le 17 juin 2021).

Site des différents musées de Paris où trouver images et iconographies des représentations de 1902, <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/recherche?keywords=burgraves> (consulté le 5 août 2021)⁴⁴.

V. 3. L'opéra de Léo Sachs en 1924-1927

V. 3. 1. Dossier de presse

Comœdia.

Figaro (Le).

Gaulois (Le).

Liberté (La).

Matin (Le).

Presse (La).

Radical (Le).

⁴⁴ Ce site est utile pour toute l'iconographie en général (on y trouve des caricatures, des costumes et des photographies du spectacle d'Antoine Vitez).

Revue musicale.

Temps (Le).

V. 3. 2. Documents d'archives

CASADESUS Henri, lettres autographes à Jacques ROUCHÉ, cote CAS-CES 3333 R188039, conservée dans les archives de la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque-Musée de l'opéra de Paris.

SACHS Léo, lettres autographes à Jacques Rouché, cote SAB-SAI 3936 R214460, conservée dans les archives de la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque-Musée de l'opéra de Paris.

V. 3. 3. Autres

SACHS Léo, *Les Burgraves*, drame lyrique en quatre actes, tiré de la trilogie de Victor Hugo, Paris, Imprimerie Louis Kaldor, 1924.

Fondation Victor Hugo, bulletin trimestriel, Paris, décembre 1927.

V. 4. Le téléfilm de Maurice Cazeneuve en 1968

V. 4. 1. Dossier de presse

Croix (La).

Express (L').

Figaro (Le).

Humanité (L').

Lettres françaises (Les).

Monde (Le).

Nouvelles littéraires (Les).

V. 4. 2. Documents d'archives

CAZENEUVE Maurice, *Les Burgraves*, réalisation pour la télévision, 1968, consultable à l'Inathèque.

Jean ADDA, reportage photographique *Les Burgraves*, 31 décembre 1966, ©Ina.

V. 5. La mise en scène d'Antoine Vitez en 1977

V. 5. 1. Dossier de presse (presse écrite)

Art Press.

Atac Informations.

Arts du spectacle (Les).

Aurore (L').

Courrier de l'Ouest.

Dauphiné libéré (Le).

Dépêche du Midi (La).

Découvrir.

Études.

Guardian (The).

Figaro (Le).

Informe (L').

Journal (Le).

Journal du dimanche (Le).

Matin de Paris (Le).

Monde (Le).

Nouvelle République du Centre-Ouest (La).

Nouvel Observateur (Le).

Ouest-France.

Paris Normandie.

Point du jour (Le).
Progrès de Lyon.
Quotidien de Paris (Le).
Raison présente.
Revue des deux mondes.
Sud-Ouest.
Théâtre / Public.
Travailleur (Le).
Valeurs actuelles.
Vision sur les arts.

V. 5. 2. Documents radiophoniques

« Le pont des arts du 8 octobre 1977 », *Le Pont des arts*, France Culture, 8 octobre 1977.

« Expressions », émission du 11 décembre 1977, TF1.

Le Masque et la plume, émission du 11 décembre 1977, France Inter, présentée par François Régis Bastide et Bernard Deutsch, avec les critiques Alfred Simon, Gilles Sandier, Dominique Jamet, Guy Dumur.

V. 5. 3. Documents télévisuels

« Antoine Vitez : *Lucrece Borgia* », Actualités Régionales Île de France, France 3 Paris Île de France, 7 décembre 1985.

« C'est à lire : Hubert Juin et Antoine Vitez », TF1, 30 novembre 1986.

V. 5. 3. Documents d'archives

Dossier de presse, planches contacts du spectacle et note de dramaturgie disponibles au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France à la cote 4-COL-49/172.

V. 5. 4. Autres

SEEBACHER Jacques, « Monter *Les Burgraves*, pièce inmontable, à la manière inimitable d'Antoine Vitez, c'est parier sur l'impossible », *Nouvelles littéraires*, 24 novembre 1977.

UBERSFELD Anne, « Un espace-texte », *Travail théâtral*, n° XXX, janvier-mars 1978, p. 140-143.

UBERSFELD Anne, « Formes nouvelles du grotesque », *La Nouvelle critique*, février 1978, p. 63-65.

VITEZ Antoine, « La chrysalide des géants », *Le Monde*, 17 novembre 1977, repris dans *Écrits sur le théâtre, 3 : la Scène (1975-1983)*, Paris, P.O.L, 1996.

VI. LUCRÈCE DE PONSARD

VI. 1. Texte de la pièce

PONSARD François, Bruxelles, Gambier, 1843.

VI. 2. Dossier de presse de 1843

Constitutionnel (Le).

Coureur des spectacles (Le).

Journal des débats (Le).

Revue des deux mondes (La).

VI. 3. Autres

ERNEST-CHARLES Jean, *Le Théâtre des poètes*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1910.

FOURNIER Marc, *L'Anti-Lucrèce*, Paris, Tresse, 1843.

JANIN Jules, *François Ponsard 1814-1867, Portrait à l'eau forte par Flameng*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872.

PONSARD M. F., « *Les Burgraves* et l'École du bon sens », *Le Gaulois*, 24 février 1902.

VACQUERIE Auguste, « Page d'histoire littéraire », *Le Rappel*, 4 juin 1894.

Presse de l'année 1914 : *La France*, *Le Soleil*, *L'Écho de Paris*.

VII. LE PROJET DE REPRISE EN 1846

VII. 1. Presse

Constitutionnel (Le).

Coureur des spectacles (Le).

Presse (La).

Siècle (Le).

VII. 2. Documents d'archives

Registre des recettes journalières, cote R266, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Registre du travail quotidien des acteurs, cote R204, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Registre des délibérations du Comité, 03/01/1845-21/05/1847, cote R422, vendredi 11 décembre 1846, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, p. 155.

Archives de la SACD, 11/12/1846, 2 h 1/2 - 6 h 1/4, procès-verbaux de la Commission dramatique, registre 9, p. 149-151.

Lettre autographe de Buloz à Victor Hugo, cote AR ad 10/11 8., 20 novembre 1846, disponible dans « Documents relatifs à l'administration de François Buloz, commissaire du gouvernement de 1837 à 1847, administrateur de la Comédie-Française de 1847 à 1848 », cote AR ad 10, Bibliothèque Musée de la Comédie-Française.

VIII. AUTRES OUVRAGES OU ARTICLES LITTÉRAIRES, DRAMATIQUES ET CRITIQUES

ISAY Raymond, « Hugo, le dernier burgrave », *La Revue des deux mondes*, 1^{er} août 1949, p. 470.

LA SALLE (de) Jouslin, *Souvenirs sur le Théâtre-Français*, Paris, Émile Paul, 1900.

CORPUS SECONDAIRE

I. SUR VICTOR HUGO ET SON ŒUVRE

I. 1. Sur *Les Burgraves*

I. 1. 1. *Ouvrages*

LECLERE DUMAS Danielle, *L'Espace et le temps dans « Les Burgraves » de Victor Hugo*, thèse sous la direction d'Anne Ubersfeld, soutenue en 1984.

WESTER RUSSEL Olga, *Étude historique et critique des « Burgraves » de Victor Hugo*, avec variantes inédites et lettres inédites, Paris, Nizet, 1962.

I. 1. 2. *Articles*

BARA Olivier, « Le triomphe de la Lucrèce de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?* sous la direction de Corinne Saminadayar-Perrin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167.

BARON Philippe, « Les représentations des *Burgraves* à Paris », *Francofonia, Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n°14, Olschki Editore, printemps 1988, p. 109-118.

BERTHIER Patrick, « L'"échec" des *Burgraves* », *Revue d'Histoire*

du Théâtre, n° 187, 1995, p. 257-270.

BLEWER Evelyn, « La "bataille" des *Burgraves* et les deuils de l'année 1843 : sur une amitié entre Hugo et Alphonse Karr » Dans *Victor Hugo 4 : Science et technique*, textes réunis et présentés par Claude Millet, Caen, Minard, Lettres Modernes, p. 159-182, 1999.

GLACHANT Paul et Victor, « Le manuscrit des *Burgraves* », *Le Penseur*, mai 1902, p. 178-190.

MILLET Claude, « *Les Burgraves* ou comment régler le sort d'une sorcière (et de la misère par la même occasion) », communication au Groupe Hugo du 16 octobre 2009, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/09-10-16millet.htm> (consulté le 2 août 2021), reproduit dans *Raconter d'autres partages. Mélanges offerts à Nicole Jacques Lefèvre*, sous la direction de Christophe Martin, Paris, ENS Éditions, 2017

VIANEY Joseph, « La légende et l'histoire de Frédéric Barberousse dans *Les Burgraves* de Victor Hugo », *Mémoires de la section des lettres*, Académie des sciences et lettres de Montpellier, Imprimerie Générale du Midi, 1909, 2^e série, t. V, p. 33-70.

I. 2. Sur le théâtre de Victor Hugo en général

I. 2. 1. Ouvrages

BLANCHARD Alexandre, *Le théâtre de Hugo et la parodie*, Paris, Alphonse Picard et fils, 1904.

BRIÈRE Chantal, « Les manuscrits des drames : écrire et dessiner pour la scène », *Genesis*, n° 45, 2017, p. 51-60.

CHAHINE Samia, *La Dramaturgie de Victor Hugo (1816-1843)*, Paris, Édition Nizet, 1971.

DESVIGNES Stéphane, *Le Théâtre en liberté : Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

GAUDON Jean, *Victor Hugo et le théâtre : stratégie et dramaturgie*, [1985], nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Eurédit, 2008.

LASTER Arnaud et MARCHAL Bertrand (dir.), *Hugo sous les feux de la rampe : relire Hernani et Ruy Blas*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2009.

LYONNET Henry, *Les Premières de Victor Hugo*, Paris, Delagrave, 1930.

NAUGRETTE Florence, *La mise en scène contemporaine du théâtre de Victor Hugo de 1870 à 1994*, sous la direction de Anne UBERSFELD, Université de Paris III, 1994.

NAUGRETTE Florence, *Le Théâtre de Victor Hugo*, Paris, Ides et Calendes, 2016.

PIVA Franco, *Hernani et la critique de son temps*, Paris, Hermann, 2019.

UBERSFELD Anne, *Le Roi et le Bouffon : essai sur le théâtre de Hugo*, [1974], Paris, José Corti, 2001.

UBERSFELD Anne et GUIBERT Noëlle, *Le roman d'Hernani*, Paris, Comédie-Française, Mercure de France, 1985.

VIELLEDENT Sylvie, *1830 aux théâtres*, Paris, Honoré Champion, 2009.

WEIL Félix, *Victor Hugo et Richard Wagner, leurs conceptions dramatiques*, Université de Berne, Zofingue, Imprimeurs-Éditeurs Ringier et Co, 1926.

WULF Judith (dir.), *Lectures du théâtre de Victor Hugo : Hernani, Ruy Blas*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

I. 2. 2. Articles

ARCHER William, « The plays of Victor Hugo – Hugo et Wagner », *About the theatre, Essays and studies*, London, T. Fisher Unwin, 1886.

BUTOR Michel, voir par exemple « Le théâtre de Victor Hugo », « Le théâtre de Victor Hugo II », *Nouvelle Revue Française*, 12^e année, n° 142, 1^{er} octobre 1964, p. 862-878 et p. 1073-1081 ; *La Nouvelle Revue française*, 13^e année, n° 145, 1^{er} janvier 1965, p. 105-113.

DESCOTES Maurice, « Du drame à l'opéra : les transpositions

lyriques du théâtre de Victor Hugo », *Revue de la société d'histoire du théâtre*, 34^e année, II, n° 134, 1982, p. 103-156.

LASTER Arnaud, « L'antiromantisme secondaire et sa principale victime : le théâtre de Victor Hugo », *Revue littéraire Europe*, n° 671, 1985, p. 203-210.

LASTER Arnaud, « Victor Hugo raconté aux lycéens ou de quoi se compose une mauvaise réputation », *Victor Hugo, les idéologies*, Actes du colloque interdisciplinaire, 23-25 mai 1985, Nice, Centre de Recherche d'histoire des idées, Éditions Serre, 1985, p. 235-243.

LASTER Arnaud, « Les représentations du théâtre de Hugo à la télévision », *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran : des rayons et des ombres*, Paris, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 87-105.

LASTER Arnaud, « Grandes heures du théâtre de Victor Hugo à la télévision », *Voir des étoiles : le théâtre de Victor Hugo mis en scène*, 2002, Paris, Actes Sud, p. 106-121.

NAUGRETTE Florence, « Des forces qui vont : le retour du refoulé dans le théâtre de Hugo », *Estratto da Nuovi quaderni del Crier*, Anno VI – 2009, Edizioni Fiorini, printemps 2009.

NAUGRETTE Florence, « Beno Besson metteur en scène de Victor Hugo : le *Théâtre en liberté* est-il un théâtre épique ? », *Revue d'histoire du théâtre*, 2009-I-II, n° 241-242, p. 43-52.

NAUGRETTE Florence, « Permanence du genre dans le théâtre de Victor Hugo », *Dix-neuf*, Journal of the Society of Dix-Neuviémistes, 2017, p. 303-315.

NAUGRETTE Florence, « Vers une esthétique du mélodrame : de Victor Hugo à Amilcare Ponchielli », entretien avec Jo Baudoux pour le théâtre de la Monnaie de Bruxelles, 2019, disponible à l'adresse <https://www.lamonnaie.be/fr/mmm-online/1206-vers-une-esthetique-du-melodrame> (consulté le 21 juin 2021).

NAUGRETTE Florence, « Du théâtre à l'opéra : (mélo)drame et émotions fortes », programme de *La Gioconda*, Amilcare Ponchielli, représentée au théâtre de La Monnaie de Bruxelles du 22 janvier 2019 au 12 février 2019 dans la mise en scène d'Olivier Py et sous la direction musicale de Paolo Carignani.

ROMAN Myriam, « La "bataille" d'*Hernani* racontée au XIX^e siècle : pour une version romantique de la "querelle" », *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, 1. *Faire événement*, sous la direction de Corinne Saminadayar-Perrin, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2008.

SPIQUEL Agnès, « La Légende de la bataille d'*Hernani* », *Quel scandale !* sous la direction de Marie Dollé, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

SPIQUEL Agnès et ROMAN Myriam, « *Hernani*, récits de bataille », 2006, contribution du groupe Hugo, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/06-12-16RomanSpiquel.htm> (consulté le 9 juillet 2021).

UBERSFELD Anne, « Hugo metteur en scène », *Victor Hugo et les images*, actes du Colloque de Dijon, textes réunis par Madeleine Blondel et Pierre Georgel, Ville de Dijon, Aux Amateurs de Livres, 1989.

VIELLEDENT Sylvie, « Les parodies de *Hernani* », communication au Groupe Hugo du 10 avril 1999, disponible sur le site <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/99-05-29vielledent.htm> (consulté le 1^{er} juillet 2021).

I. 2. 3. Autres

LISSOIR Anne-Caroline, thèse en cours sur les reprises des drames hugoliens dans les théâtres parisiens (1830-1870), sous la direction de Florence Naugrette, Sorbonne Université.

PAGE Camille, travaux de thèse en cours sur l'Édition Nationale illustrée des textes de Hugo, sous la direction de Delphine Gleize, Université Grenoble Alpes, voir la bibliothèque numérique de l'Édition Nationale, <https://hugo-en-images.nakalona.fr/> (consulté le 27 novembre 2020).

I. 3. Autres études sur l'œuvre de Victor Hugo

I. 3. 1. Ouvrages

ALBOUY Pierre, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Corti, 1963.

ARAGON Louis, *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Paris, édition Pauvert, 1952.

BRAHAMCHA-MARIN Jordi, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, sous la direction de Franck Laurent, Le Mans Université, soutenue en 2018.

COURT-PEREZ Françoise, *Théophile Gautier-Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 2000.

DÉDÉYAN Charles, *Victor Hugo et l'Allemagne*, Annales de l'université de Paris, oct.-déc. 1953.

GÉLY Claude, *Hugo et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, Ducros.

GEORGEL Pierre (dir.), *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

GEORGEL Pierre, GLEIZES Delphine, GUÉGAN Stéphane, LE MEN Ségolène, ROSA Guy et SAVY Nicole, *L'Œil de Victor Hugo*, actes du colloque organisé à Paris en 2002 par l'université Paris 7 et le Musée d'Orsay, Paris, Éditions des Cendres, 2004.

GREGH Fernand, *L'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 1933.

HOVASSE Jean-Marc, *Victor Hugo*, t. 1, *Avant l'exil, 1802-1851*, Paris, Fayard, 2011.

LASTER Arnaud, *Pleins feux sur Victor Hugo*, Paris, Comédie-Française, 1981.

LAURENT Franck, *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à l'exil (1823-1852)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

MABILLEAU Léopold, *Victor Hugo*, collection *Les Grands écrivains français*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1893.

MAYAUX Catherine (dir.), *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2004.

MILLET Claude, *La Légende des siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

MISTLER Jean, préface à *Hugo et Wagner, deux hommes face à leur destin*, Paris, Grasset, 2015.

NAUGRETTE Florence et ROSA Guy (dir.), *Victor Hugo et la langue*, Actes du colloque de Cerisy d'août 2002, Paris, Bréal, 2005.

PAPLORAY Olivia, « Des *Burgraves* à la mort de Léopoldine : le public et l'intime. Lettres du 1^{er} janvier 1843 au 10 juillet 1843 », mémoire de master 2, sous la direction de Florence Naugrette, Université de Rouen, 2009.

POUCHAIN Gérard, *Victor Hugo par la caricature*, Paris, Éditions de l'Armateur, 2013.

POUCHAIN Gérard, « Honoré Daumier et Victor Hugo : divergences et sympathies d'un artiste et d'un poète », *Cahiers Daumier*, n° 6, printemps 2013, p. 39.

RAFFIN Sandrine, *Le centenaire de Victor Hugo en 1985 : la commémoration, l'œuvre et l'écrivain*, thèse sous la direction de Guy Rosa, soutenue en 2004, Université Paris Diderot.

RIGAL Eugène, *Victor Hugo : poète épique*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1900.

TIANCHU Wu, *La Traduction et la réception de Victor Hugo en Chine*, sous la direction de Tiphaine Samoyault et de Gao Fang, Sorbonne Nouvelle, soutenue en 2019.

TRUEL Myriam, *L'œuvre de Victor Hugo en Russie et en URSS*, sous la direction de Serge Rolet, Lille 3, soutenue en 2017.

Hugo à l'opéra, L'Avant-Scène Opéra, n° 208, Paris, Hémmerlé, 2002.

Hugo à la une, Maison de Victor Hugo, Paris Musées, Les Musées de la Ville de Paris, 2018.

I. 3. 2. Articles

BRÉGUIÈRE Marie-Bernadette, « Victor Hugo, inspirateur d'opéras », *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, Imprimerie Douladoure-Privat, Toulouse, 1986, p. 115-132.

FAYOLLE Roger, « Victor Hugo dans les manuels scolaires », *Revue littéraire Europe*, n° 671, 1985, p. 190-202.

GLEIZES Delphine, « De l'œuvre de Victor Hugo à ses adaptations : une histoire de filiations », *Revue d'histoire moderne et contemporain*, n° 51, Paris, Belin, 2004/4, p. 39-57.

LASTER Arnaud, « Fortunes et infortunes de Hugo à l'opéra », *Fortunes de Hugo*, sous la direction de Naoki Inagaki et Patrick Rebollar, actes du colloque organisé à la maison franco-japonaise de Tokyo les 2 et 3 novembre 2002, Maisonneuve et Larose, 2005, p. 105-135.

LAURENT Franck, « "Car nous t'avons pour Dieu sans t'avoir eu pour maître" : le Napoléon de Victor Hugo dans l'œuvre d'avant l'exil », communication au Groupe Hugo du 16 septembre 2000, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/00-09-16laurent.htm> (consulté le 30 mars 2021).

LEULLIOT Bernard, « Éditer Victor Hugo », *Romantisme*, n° 6 « Figures du lyrisme », 1973, p. 111-123.

MARCOT François, « Un siècle de reconstruction de la mémoire : la commémoration de Victor Hugo à Besançon (1902-2002) », *Hugo politique, actes du colloque international de Besançon*, 11-13 décembre 2002, Presses universitaires de Franche-Comté, Annales Litterae, 2004, p. 241-258.

MASS Edgar, « Fortune de Victor Hugo au cinéma : ou Hugo entre Quasimodo et Esmeralda », *Lectures de Victor Hugo*, colloque de Heidelberg, Paris, Nizet, 1986, p. 129-138.

MILLET Claude, « Actualité de Victor Hugo : réflexions sur le succès du bicentenaire de 2002 », *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n°19-20, Portugal, 2002-2003.

MILLET Claude, « Légende », *Dictionnaire Victor Hugo*, disponible à l'adresse http://victoradudemenager.ouvaton.org/DVH_Textes_def/Legend_Millet_def.htm (consulté le 25 mars 2021).

NOARO Jean, « Victor Hugo et les manuels du second degré », *Revue littéraire Europe*, n° 74-75, p. 150-156, 1952.

PAPLORAY Olivia, « La saison des *Burgraves* (1843) », *Juliette Drouet épistolière : actes du colloque de Paris, 16-17 octobre 2017*, sous la direction de Florence Naugrette et Françoise

Simonet-Tenant, Paris, Eurédit, 2019.

PICARD Gaston, enquête « Qu'avez-vous lu de meilleur de Victor Hugo ? Qu'avez-vous lu de plus mauvais ? », *Les Nouvelles littéraires*, février-mars 1935.

PUTS Françoise, « Victor Hugo canonisé ? », *Victor Hugo et l'école*, publication des actes du colloque organisé par l'INRP à Caen, Paris, 1986, p. 65-73.

RAFFIN Sandrine, « Le centenaire de 1985 et le cinéma : une évolution dans la réception de l'œuvre de Victor Hugo », *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran : des rayons et des ombres*, Paris, L'Harmattan, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 69-83.

ROSA Guy, « "Quot libras in duce?" : l'édition des œuvres de Victor Hugo », *Mesure(s) du livre*, Colloque organisé par la Bibliothèque Nationale et la Société des études romantiques, sous la direction d'Alain VAILLANT, Bibliothèque Nationale, 1992, p. 223-256.

ROSA Guy, « Hugo complet », *Éditer des manuscrits*, sous la direction de Béatrice DIDIER et Jacques NEEFS, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1996.

SEEBACHER Jacques, « Victor Hugo et ses éditeurs avant l'exil », *Victor Hugo ou le Calcul des profondeurs*, sous la direction de Jacques SEEBACHER, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 41-56.

TOURNÉ Maurice, « Place de Victor Hugo dans les manuels scolaires », *Victor Hugo, les idéologies*, Actes du colloque interdisciplinaire, 23-25 mai 1985, Nice, Centre de Recherche d'histoire des idées, Éditions Serre, 1985, p. 209-233.

WULF Judith, « Épique », *Dictionnaire Victor Hugo*, disponible à l'adresse http://victoradudemanager.ouvaton.org/DVH_Textes_def/Epique_Wulf_def.htm (consulté le 10 juin 2021).

I. 3. 3. Autres

GARRIGOU-LAGRANGE Matthieu, « Solitaire, solidaire », épisode 1 de la série « Victor Hugo, le monstre sacré (4 épisodes) »,

(invités : Jacques Nerson et Jean-Marc Hovasse), *La Compagnie des auteurs*, France Culture, 18 septembre 2017, disponible en replay au lien <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-oeuvres/victor-hugo-le-monstre-sacre-14-solitaire-solidaire> (consulté le 29 juin 2021).

KUCHMANN Hélène, « Composition du *Poème de la sorcière* », intervention à la journée d'étude « Composition hugolienne », organisée par Jordi Brahamcha-Marin, Agathe Giraud, Victor Kolta, Hélène Kuchamnn, Guillaume Peynet et Hélène Thil, 10 octobre 2021, Université de Paris.

II. SUR L'HISTOIRE, LA THÉORIE ET LA RÉCEPTION DU THÉÂTRE DU XIX^E SIÈCLE

II. 1. Ouvrages ou numéros de revues

BARA Olivier, *Le Sanctuaire des illusions : George Sand et le théâtre*, Paris, PUPS, 2010.

BARA Olivier et THÉRENTY Marie-Ève (dir.), *Presse et scène au XIX^e siècle : relais, reflets, échanges*, *Médias 19*, 2012, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=1283> (consulté le 22 avril 2021).

BARA Olivier et COOPER Barbara, *L'autre théâtre romantique*, *Revue d'histoire du théâtre*, n° 257, 2013.

BARA Olivier, FORESTIER Georges, NAUGRETTE Florence, SANJUAN Agathe (dir.), *Molière des Romantiques*, Paris, Hermann, 2018.

BARA Olivier et SÉGINGER Gisèle (dir.), *Gustave Flaubert et le théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

BLEWER Evelyn, *La Campagne d'Hernani : édition du manuscrit du souffleur*, Paris, Eurédit, 2002.

BOUCHARDON Marianne, *La Critique dramatique face à la mise en scène (1870-1914)*, Habilitation à Diriger des Recherches, soutenue en 2020.

- BRETON (le) André, *Le Théâtre romantique*, Paris, Boivin, 1923.
- BURY Marianne et LAPLACE-CLAVERIE Hélène, *Le Miel et le fiel : la critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2008.
- DANIELS Barry, *Le décor de théâtre à l'époque romantique : catalogue raisonnée des décors de la Comédie-Française 1799-1848*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003.
- DUFIEF Anne-Simone, *Le Théâtre au XIX^e siècle. Du romantisme au symbolisme*, Paris, Bréal, 2001.
- DUFOUR-MAÎTRE Myriam et NAUGRETTE Florence (dir.), *Corneille des romantiques*, Rouen, Presses de l'Université de Rouen et du Havre, 2006.
- GENGEMBRE Gérard, *Le Théâtre français au XIX^e siècle : 1789-1900*, Paris, Armand Colin, 1999.
- LANDRIN Jacques, « Jules Janin, témoin du théâtre romantique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1983, n° 35, p. 155-168.
- LATREILLE Camille, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1899.
- LAUGIER Eugène, *De la Comédie française depuis 1830, ou Résumé des événements survenus à ce théâtre depuis cette époque jusqu'en 1844 pour servir de complément à toutes les histoires du Théâtre-français*, Paris, Tresse, 1844.
- LEDDA Sylvain et LESTRINGANT Franck (dir.), *Musset, un romantique né classique*, *Littératures*, n° 61, 2009.
- LEDDA Sylvain, *Des feux dans l'ombre : la représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- LEDDA Sylvain et NAUGRETTE Florence (dir.), *Casimir Delavigne en son temps : vie culturelle, théâtre, réception*, actes du colloque de Rouen 24-25 octobre 2011, Paris, Eurédit, 2012.
- LEDDA Sylvain, *Le Théâtre d'Alfred de Musset*, Lausanne, Ides et Calendes, 2017.
- LEDDA Sylvain, *Le Théâtre d'Alexandre Dumas*, Lausanne, Ides

et Calendes, 2019.

LEMAIRE Marion, *Robert Macaire : la construction d'un mythe. Du personnage théâtral au type social, 1823-1848*, Paris, Honoré Champion, 2018.

MARTIN Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

MARTIN Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, 2007.

MARTIN Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

MELAI Maurizio, *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, PUPS, 2015.

MENTZEL Sophie, *Trônes vacillants : la représentation de la royauté sur la scène romantique (1820-1840)*, sous la direction de Patrick Berthier, université de Nantes, soutenue le 8 novembre 2016.

NAUGRETTE Florence, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001.

NEUMEISTER Dirk, *Die französische Theaterparodie im frühen 19. Jahrhundert*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2004.

ROMILLY (de) Jacqueline, *La Tragédie grecque*, [1970], Presses universitaires de France, 2006.

ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, Lettres Sup, 2004.

UBERSFELD Anne, *Le Drame romantique*, Belin Sup Lettres, Paris, 1993.

YON Jean-Claude, *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

II. 2. Articles

AUTRAND Michel, « Sur la légende du drame romantique », *Revue*

d'histoire littéraire de la France, vol. 108, n° 4, 2008, p. 821-847.

BERTHIER Patrick, « Réévaluation de la *Lucrèce* de Ponsard », *Littératures Classiques*, « Jeux et enjeux des théâtres classiques XIX^e-XX^e siècles », n° 48, printemps 2003, p. 51-60.

CARITTÉ Clémence et NAUGRETTE Florence, « *Cyrano de Bergerac*, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2018/4, n° 118, 2018, p. 835-844.

CHEVALLEY Sylvie, « Rachel et les romantiques », *Romantisme*, 1982, n° 38, « Le spectacle romantique », p. 117-126.

CHEVALLEY Sylvie, « Rachel et la renaissance cornélienne », *Pierre Corneille*, actes du colloque organisé à Rouen en octobre 1984, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 33-43.

HOUSSAYE Arsène, *Les Confessions : souvenirs d'un demi siècle, 1830-1880*, 1885, Paris, Dentu Éditeur.

LEDDA Sylvain, « "Vous rendez les artistes si heureux par votre bienveillance" : notes sur Charles Maurice », *Presse et scène au XIX^e siècle : relais, reflets, échanges*, sous la direction d'Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty, publié sur la site Médias 19, 2012, article disponible à l'adresse <http://www.medias19.org/index.php?id=2924> (consulté le 4 mars 2020).

LONCLE Stéphanie, « Rachel de 1838 à 1848 ou le conflit des héroïsmes, entre éternité et histoire », *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, sous la direction d'Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 61-73.

NAUGRETTE Florence, « La distanciation dans le *Théâtre de Clara Gazul* », *Littératures*, n° 51, 2004, p. 49-60.

NAUGRETTE Florence, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, n° 244, 2011/1, p. 27-41.

NAUGRETTE Florence, « Villiers et le drame romantique »,

Villiers de l'Isle-Adam : le théâtre et ses imaginaires, sous la direction de Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2015, p. 17-29.

NAUGRETTE Florence, « Lieu du genre et genre des lieux : topique des espaces dans le théâtre romantique », *Sculpter l'espace : le théâtre de Dumas à la croisée des genres*, Actes du colloque d'Uppsala des 28 et 29 mai 2015, sous la direction de Sylviane Robardey-Eppstein, Paris, Classiques Garnier.

NAUGRETTE Florence, « La périodisation du romantisme théâtral », *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, sous la direction de Roxane Martin et Marina Nordera, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 145-154.

NAUGRETTE Florence et MAURICE Jean, « Le Moyen Âge dans le drame romantique : théories et pratiques », *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle : représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006, p. 1025-1043.

PELLOIS Anne, « L'héroïsme anachronique de Mounet-Sully », *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, sous la direction d'Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 173-187.

VIBERT Bertrand, « Villiers de l'Isle-Adam et "l'impossible théâtre" du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1998, n° 99, « Écritures secondes », p. 71-87.

II. 3. Autres

LEDDA Sylvain, « Alfred de Musset : l'enfance terrible du romantisme », Université de Rouen, 3 décembre 2015, disponible à l'adresse https://www.canal-u.tv/video/universite_de_rouen/alfred_de_musset_l_enfant_terrible_du_romantisme.19910 (consulté le 6 mai 2021).

PARADIS Odile, mémoire « Le drame romantique dans les manuels scolaires », soutenu en 1973.

PONTHIEUX Apolline, thèse en cours sur « L'influence du romantisme sur le système des emplois à la Comédie-Française (1820-1880) », sous la direction de Florence Naugrette à Sorbonne Université.

III. SUR LE THÉÂTRE EN GÉNÉRAL : SON HISTOIRE, SA THÉORIE, SA PRATIQUE ET SA RÉCEPTION

III. 1. Ouvrages ou numéros de revues

ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, [1978], Paris, Gallimard, 1994.

BENHAMOU Anne-Françoise, DECAUX Emmanuel, SALLENAVE Danièle, SARRAZAC Jean-Pierre, VEILLON Olivier-René, AMIARD-CHEVREL Claudine, REGNAULT François, GODEFROY Jean-Cyrille, *Antoine Vitez : toutes les mises en scène*, Paris, Godefroy, 1981.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, [1963], Paris, L'Arche Éditeur, 2013.

BUCHVALD Claude, *Valère Novarina en scène*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2014.

CHALAYE Sylvie, *Race et théâtre : un impensé politique*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2020.

CORVIN Michel, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

DECLERCQ Gilles et GUARDIA (de) Jean, *Iconographie théâtrale et genres dramatiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

DOST Bernadette, LOUETTE Jean-François, VIBERT Bertrand (dir.), *Impossibles théâtre XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions Comp-Act, collection L'acte même, 2005.

FILIPPI Florence, HARVEY Sara et MARCHAND Sophie (dir.), *Le Sacre de l'acteur : émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, 2017.

FOLCO Alice et RUSSET Séverine (dir.), « L'injouable au théâtre », *Revue d'histoire du théâtre*, 2015-III, n° 267.

FRANTZ Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

HÉDOUIN Clara, *La tentation épique : épique et épopée sur les scènes françaises (1989-2017)*, sous la direction de Sophie Lucet, Université Rennes-2, soutenue le 26 novembre 2018.

HUMBERT-MOUGIN Sylvie et CHEVALIER Claire (dir.), *Le Théâtre antique entre France et Allemagne (XIX^e-XX^e siècles) : de la traduction à la mise en scène*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2012.

JOANNIDÈS Alexandre, *La Comédie-Française de 1680 à 1900 : dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Librairie Plon, 1901.

LECERCLE François et THOURET Clothilde, *Théâtre et scandale*, Fabula / Les colloques, 2019, disponible à l'adresse <https://www.fabula.org/colloques/document6293.php> (consulté le 21 avril 2021).

MARTIN Roxane et NORDERA Marina, *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, Paris, Honoré Champion, 2019.

MOINDROT Isabelle, GOETZ Olivier et HUMBERT-MOUGIN Sylvie (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène : du romantisme à la Belle Époque*, sous la direction d'Isabelle MOINDROT, Olivier GOETZ et Sylvie HUMBERT-MOUGIN, Paris, CNRS Éditions, 2006.

MOUSSINAC Léon, *Le Théâtre des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1966.

NICOLLE Sylvain, *La Tribune et la Scène : les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIX^e siècle*, sous la direction de Jean-Claude Yon, Université Paris-Saclay, soutenue en 2015.

ROCHFORT Suzanne, thèse en cours, *Travailler sur le devant de*

la scène : la professionnalisation des comédiens et des comédiennes à Paris (1743-1799), sous la direction de Antoine Lilti à l'EHESS.

RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006.

SANJUAN Agathe et POIRSON Martial, *Comédie-Française : une histoire du théâtre*, Paris, Seuil, 2018.

THOMASSEAU Jean-Marie, *Le Mélodrame*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, [1981], Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD Anne, *Antoine Vitez*, Paris, Nathan Université, 1998.

WALLON Emmanuel, *Scènes de la critique : les Mutations de la critique dans les arts de la scène*, Paris, Actes Sud Papiers, 2015.

YON Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris : de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

III. 2. Articles

AUTRAND Michel, « Les sinistrés du théâtre classique (1770-1830) », *Littératures classiques*, « *Jeux et enjeux des théâtres classiques XIX^e-XX^e siècles* », n° 48, printemps 2003, p. 151-160.

BARA Olivier, « Les livrets de mise en scène, commis-voyageurs de l'opéra-comique en province », *Un siècle de spectacles à Rouen (1776)1876*, actes édités par Florence Naugrette et Patrick Taïeb, Publications numériques du CÉRÉDI, 2009, disponible à l'adresse <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html> (consulté le 13 juillet 2021).

BIET (Christian), « Pour une extension du domaine de la performance (XVII^e - XXI^e siècle) : événement théâtral, séance, comparution des instances », *Communications*, 92, *Performance - Le corps exposé*, numéro dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques, 2013, p. 21-35.

BIET Christian, HARVEY Sara, SANJUAN Agathe, « Le Programme

RCF, de l'archéologie à la futurologie », octobre 2020, disponible à l'adresse <https://cfrp.mitpress.mit.edu/pub/postface-le-programme-rcf/release/1> (consulté le 8 juillet 2021).

GIRAUD Agathe et NAUGRETTE Florence, « Raconter et jouer l'histoire de l'opprimé, est-ce encore l'opprimer ? La polémique *Kanata* », *Écrire l'histoire*, 2019, Paris, CNRS Éditions, p. 207-211.

GUYOT Sylvaine et RAVEL Jeffrey, « Introduction – Histoire du théâtre et humanités numériques », octobre 2020, disponible à l'adresse <https://cfrp.mitpress.mit.edu/pub/histoire-du-theatre-et-humanites-numeriques/release/1> (consulté le 8 juillet 2021).

LAPLACE-CLAVERIE Hélène, « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et postromantique », *Repères, cahiers de danse*, 2012/2, n° 30, p. 5-8.

LONCLE Stéphanie, « Jouer et voir jouer Shakespeare à Paris au XIX^e siècle », *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, L'Avant-scène Théâtre, 2014.

MARTIN Roxane, « La tragédie parodiée, ou les formes en combat », *Littératures classiques, Jeux et enjeux des théâtres classiques XIX^e-XX^e siècles*, n° 48, printemps 2003, p. 113-123.

MOINDROT Isabelle, « Le répertoire au fil du temps, du Romantisme à 1914 : création, remises, reprise », *Le Répertoire de l'opéra de Paris (1671-2009)*, sous la direction de Michel Noiray et Solveig Serre, p. 337-346.

III. 3. Autres

BLANC (le) Judith, « La guerre des théâtres au XVIII^e siècle », intervention au séminaire de master de Florence Naugrette, Sorbonne Université, 2^e semestre de l'année 2020.

LEDDA Sylvain, « Du puff au buzz : comment les comédiens-français assurent leur propre publicité, de la presse aux réseaux sociaux (XIX^e-XXI^e) », journées d'étude « La Comédie-Française racontée par ses sociétaires », organisées par l'Institut Universitaire de France, le Priteps (Sorbonne Université) et la Comédie-Française, 25 et 26 septembre 2020.

YVERNAULT Virginie, intervention sur les usages des acteurs à la Comédie-Française (XVIII^e-XIX^e siècles), séminaire de master de Florence Naugrette, Sorbonne Université, 5 mars 2021.

« Le canon théâtral à l'épreuve de l'histoire », colloque organisé par Renaud Bret-Vitoz, Marion Chénétier-Alev, Agathe Giraud, Sara Harvey, Tiphaine Karsenti, Sophie Marchand, Florence Naugrette, Agathe Sanjuan, Virginie Yvernault, Institut Universitaire de France, Sorbonne Université, ENS-Ulm, Université Paris Nanterre, Université de Victoria (Canada), Comédie-Française, 2-3-4 juin 2021.

IV. SUR L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

IV. 1. Ouvrages ou numéros de revues

BERTIAU Christophe et de HALLEUX Chanel, *COnTEXTES*, n° 27, 2020, disponible à l'adresse <https://journals.openedition.org/contextes/8946> (consulté le 9 juillet 2021).

CURATOLO Bruno (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2007.

DEBAENE Vincent et JEANELLE Jean-Louis (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.

DUFIEF Pierre-Jean et ROUDAUT François (dir.), *Les Querelles littéraires, Travaux de littérature*, XXXII, 2019.

JEY Martine, *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1880-1925)*, *Recherches textuelles*, n° 3, Université de Metz, 1998.

THIESSE Anne-Marie, *La Fabrique de l'écrivain national : entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019.

ZÉKIAN Stéphane, *L'invention des classiques, Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

Revue d'histoire littéraire de la France, 2002/5, vol. 102, Paris, Presses universitaires de France, 2002 et « Multiple histoire littéraire ».

Revue d'histoire littéraire de la France, 2003/3, vol. 103, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

« Literary Histories of Literatures », *Romanic Review*, vol. 100, n° 1-2 mars 2009.

Lieux littéraires – La revue, n° 11-12 (« L'histoire littéraire des écrivains – Paroles vives »), 2009.

IV. 2. Articles

BLOOMFIELD Camille, « Du document à l'archive : l'historien de la littérature face à ses sources », *Littératures*, 2012/2, n° 166, p. 69-83.

DENIZOT Nathalie, « George Sand, un classique scolaire ? », *George Sand et l'éducation*, Les Amis de George Sand, 2013, p. 159-170.

FRAISSE Luc, « Une théorie de l'histoire littéraire est-elle possible ? », *L'Histoire littéraire à l'aube du XX^e siècle – Controverses et consensus*, sous la direction de Luc Fraisse, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 5-15.

JEY Martine, « Gustave Lanson : de l'histoire littéraire à une histoire sociale de la littérature ? », *Le Français aujourd'hui*, 2004/2, n° 145, p. 15-22.

JEY Martine, « Auteurs et autorités : modèles et stéréotypes », *La Part scolaire de l'écrivain : apprendre à écrire au XIX^e siècle*, sous la direction de Martine JEY et Emmanuelle KAËS, Paris, Classiques Garnier, 2020.

LAFORGUE Pierre, « La division séculaire dans l'histoire de la littérature », conférence au Collège de France reprise dans *Histoires littéraires*, n° 9, 2002.

MILO Daniel, « Les classiques scolaires », *Les Lieux de mémoire, tome 2 : la Nation, la Gloire, les mots*, sous la direction de Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1986, p. 517-562.

IV. 3. Autres

Site du labex Obvil, <https://obvil.sorbonne-universite.fr/projets/lecrivain-linstitution-scolaire-et-la-litterature-lecrivain-face-aux-modeles-scolaires-1840>.

V. AUTRES ÉTUDES ET CRITIQUES⁴⁵

V. 1. Sur le romantisme en général

BLAISE Marie (dir.), *Réévaluations du romantisme : mutations des idées de littérature – I*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2014.

DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire : scénographies actoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

DURAND-LE GUERN Isabelle, *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

FEUILLEBOIS Victoire et DIAZ José-Luis (dir.), *Lectures critiques du romantisme au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

GLINOER Anthony, *La Querelle de la camaraderie littéraire : les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008.

GLINOER Anthony, « Sociabilité et temporalité : le cas des cénacles romantiques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 110, n° 3, p. 547-562, 2010.

GLINOER Anthony et LAISNEY Vincent, *L'âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.

MILLET Claude, *Le Romantisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2007.

MILLET Claude (dir.), *Contre le romantisme*, *Textuel*, n° 61, 2010.

⁴⁵ Dans les rubriques suivantes, moins denses que les précédentes, nous mélangeons ouvrages et articles.

MILLET Claude (dir.), *Politiques antiromantiques*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

PÉZARD Émilie, *Le romantisme « frénétique » : histoire d'une appellation générique et d'un genre dans la critique de 1821 à 2010*, thèse sous la direction de Bertrand Marchal, soutenue à Sorbonne Université en 2012.

SAVY Nicole, *Les Juifs des romantiques*, Paris, Belin, 2010.

SOURIAU Maurice, *Histoire du romantisme en France*, Paris, Éditions Spes, 1927.

V. 2. Sur mythe, légende, épopée

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, [1896], Paris, Flammarion, 2012.

DUPRONT Alphonse, *Le Mythe de croisade*, Paris, Gallimard, 1997.

MADELÉNAT Daniel, *L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.

MILLET Claude, *Le Légendaire au XIX^e siècle : poésie, mythe et vérité*, Presses universitaires de France, 1997.

RICŒUR Paul, « Mythe et histoire », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 124-1, 2012.

V. 3. Théorie de la réception

ANSEL Yves, « Pour une socio-politique de la réception », *Littérature*, n° 157, mars 2010, p. 93-105.

ECO Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], traduction de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1972-1975], traduction de Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

KOSKO Maria, *Un « best-seller » 1900 : "Quo vadis ?"*, [1935], Paris, José Corti, 1961.

V. 4. Sociologie de la littérature

BOURDIEU Pierre « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1992, p. 3-46.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, [1992], Paris, Seuil, 1998.

SAPIRO Gisèle, « Le champ littéraire français : structure, dynamique et forme de politisation », *Art et société : recherches récentes et regards croisés Brésil / France*, sous la direction de Alain Quemin et Glauca Villas Bôas, Marseille, 2016, p. 69-84.

V. 5. Sur l'historiographie

KALIFA Dominique (dir), *Les noms d'époque : de « Restauration » à « années de plomb »*, sous la direction de Dominique KALIFA, Paris, Gallimard, 2020.

LEDUC Jean, *Les historiens et le temps : conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Seuil, 1999.

LE GOFF Jacques et NORA Pierre (dir.), *Faire de l'histoire : nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, t. 1, Paris, Gallimard, 1974.

LE GOFF Jacques, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris, La Librairie du XXI^e siècle, 2014.

LETERRIER Sophie-Anne, *Le XIX^e siècle historien*, Paris, Belin, 1997.

V. 6. Histoire

ARNOUX François-Xavier, *La Défense d'une idée politique sous la Deuxième République*, sous la direction de Anne-Sophie Chambst, Université Lyon 3, 2015.

DUPRONT Alphonse, *Le mythe de croisade*, Paris, Gallimard, 1997.

KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT Alain, *La Civilisation du journal : histoire culturelle*

et littéraire de la presse française au XIX^e siècle, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

PAUL Raphaël, « La loi du 31 mai 1850 (1^{er} article) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 13, n° 3, 1909, p. 288.

RÉMOND René, *Les Droites en France*, Paris, Aubier-Montaigne, 1992.

VATIN François, « Le travail, la servitude et la vie. Avant Marx et Polanyi, Eugène », *Revue du MAUSS*, La Découverte, 2001/2, n° 18, p. 237-280.

VATIN François, « Romantisme économique et philosophie de la misère en France dans les années 1820-1840 », *Romantisme*, 2006, n° 133, *Économie, économistes*, p. 35-47.

V. 7. Opéra et littérature

BERTHIER Patrick et RINGGER Kurt, *Littérature et Opéra*, Actes du colloque de Cerisy (1985), Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987.

CŒUROY André, « Richard Wagner s'est-il inspiré de Victor Hugo dans *Lohengrin* ? » *Revue Musicale*, 1^{er} avril 1923, disponible dans *Chroniques des lettres françaises*, Paris, Lyon, 01(03), 6 mai 1923, p. 372-373.

LOCATELLI Aude, *Littérature et musique au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

MOINDROT Isabelle, *La Représentation d'opéra : poétique et dramaturgie*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

V. 8. Caricature et littérature

BARIDON Laurent et GUÉDRON Martial, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.

BORNEMANN Bernd, SEARLE Ronald, ROY Claude, *La Caricature Art et Manifeste du XVI^e siècle à nos jours*, Genève, Skira, 1974.

CHAISEMARTIN (de) Amélie et Le MEN Ségolène (dir.), *Littérature et caricature au XIX^e et XXI^e siècles*, Fabula, Les

colloques en ligne, janvier 2021, disponible à l'adresse <https://www.fabula.org/colloques/document6875.php> (consulté le 30 avril 2021).

DESBUISSONS Frédérique, FOUGÈRE Marie-Ange et WICKY Érika (dir.), *L'Œil du XIX^e siècle*, actes du congrès de la SERD qui s'est tenu du 26 au 29 mars 2018 à la Fondation Singer-Polignac, disponible à l'adresse <https://serd.hypotheses.org/loeil-du-xixe-siecle> (consulté le 1^{er} mai 2021).

MELOT Michel, *L'Œil qui rit : le pouvoir comique des images*, Fribourg, L'office du livre, 1975.

V. 9. Autres études

BEAUMARCHAIS (de) Jean-Pierre, COUTY Daniel et REY Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.

BOEHM Isabelle, FERRARY Jean-Louis et FRANCHET d'ESPÈREY Sylvie (dir.), *L'Homme et ses passions*, actes du XVII^e Congrès international de l'association Guillaume Budé organisé à Lyon du 26 au 29 août 2013, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

COMPAGNON Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, 2017.

COMPAGNON Antoine, Émission France Culture, « Une vieille citrouille à moitié remplie de diamants », épisode 11, 9 avril 2018.

DUFOUR Philippe, *Le Réalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

DUMORA Florence, *L'œuvre nocturne : songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005.

FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

GOLDENSTEIN Jean-Pierre, « Gaston Picard, le Prince des Enquêteurs », *Études littéraires*, n^o 5/2, 1972, p. 311–318.

HELBO André, *L'Adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.

KORTLÄNDER Bernt et SIEPE Hans T, « Heinrich Heine, poète allemand et écrivain français », *Revue d'histoire littéraire de la*

France, 2005/4, n° 105, p. 913-928.

LILTI Antoine, *Figures publiques : l'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

LOTE Georges, *Histoire du vers français*, t. IX, Troisième partie : *le XVIII^e siècle, III, Les genres et les formes, La versification, Du classicisme au romantisme*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1996.

LOUANDRE Charles et BOUQUELOT Félix, *La Littérature française contemporaine, 1827-1844*, continuation de *La France littéraire*, t. IV, Paris, Daguin, 1848.

MERTON Robert, « The Self-Fulfilling Prophecy », *The Antioch Review*, 8, 2, p. 193-210.

RÉGNIER Marie-Clémence, *Vies encloses, demeures écloses : le grand écrivain français en sa maison-musée (1879-1937)*, sous la direction de Florence Naugrette et Françoise Mélonio, Sorbonne Université, soutenue le 24 novembre 2017.

SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

SANGSUE Daniel, *La Relation parodique*, Paris, Corti, 2007.

SIMON Maryse, « La sorcière moyenâgeuse faussement médiévale ? Construction d'une image fantasmagorique », *Fantasmagories au Moyen-Âge*, études réunies par Élodie Burle Errecade et Valérie Naudet, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, Senefiance, p. 201-208.

STALLONI Yves, *Les Genres littéraires*, Paris, Armand Colin.

TRICOIRE Agnès, LAGEIRA Jacinto, RUBY Christian, « Cancel Culture : la censure euphémisée », *AOC Media - Analyse Opinion Critique*, mercredi 21 avril 2021, disponible à l'adresse <https://aoc.media/opinion/2021/04/20/cancel-culture-la-censure-euphemisee/> (consulté le 6 mai 2021).

VAILLANT Alain, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

« Enquête de *L'Ermitage* : les poètes et leur poète » [1902], *L'Ermitage : revue artistique et littéraire*, vol. 24, Genève, Slatkine, 1968, p. 81-82.

Le Moyen Âge vu par le cinéma européen, Les Cahiers de Conques, n° 3, avril 2001.

V. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES, PHILOSOPHIQUES ET HISTORIQUES

ARISTOTE, *La Poétique*, traduction française de Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990.

BANVILLE (de) Théodore, *La Comédie-Française racontée par un témoin de ses fautes*, Paris, Edmond Albert, 1863.

Samuel BECKETT, *Not I*, 1972.

BOUILHET Louis, *Lettres à Gustave Flaubert*, texte établi, présenté et annoté par Maria Luisa Capello, Paris, CNRS Éditions, 1996.

BURET Eugène, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France ; de la nature de la misère, de son existence, de ses effets, de ses causes, et de l'insuffisance des remèdes qu'on lui a opposés jusqu'ici ; avec l'indication des moyens propres à en affranchir les sociétés*, [1840], 2 tomes, Paris, EDHIS, 1979.

CHAR René, *Sur la poésie*, [1974], [édition augmentée], repris dans *Dans l'atelier du poète*, Paris, Quarto Gallimard.

CRIMP Martin, *Dans la république du bonheur*, [2012], traduction de Philippe Dijan, Paris, L'Arche, 2012.

DAUDET Léon, *Fantômes et vivants, Souvenirs des milieux littéraire, politiques artistiques et médicaux de 1880 à 1905*, Nouvelle Librairie Nationale, 1914.

DAUDET Léon, *Le stupide XIX^e siècle, exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France (1789-1919)*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1922.

DERRIDA Jacques, *La Voix et le Phénomène*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

DROUET Juliette, *Lettres à Victor Hugo*, édition numérique sous la direction de Florence Naugrette, <http://www.juliettedrouet.org/lettres/#.YQIWc1MzZ8c>.

DUHAMEL Alain, *Journal d'un observateur*, Paris, L'Observatoire, 2018.

GAUTIER Théophile, *Œuvres complètes : critiques théâtrales, 1843-août 1844*, t. IV, édition de Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 2012.

GOETSCHEL Pascale, « Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social dans la France des Trente Glorieuses ? », *La Télévision des Trente Glorieuses*, sous la direction de Évelyne Cohen et Marie-Françoise Lévy, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 113-143.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FULIGNI Bruno, *La parlotte de Marianne - L'argot des politiques*, Éditions Horay, 2009.

LAGARCE Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, [1990], Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000.

LEMONTEY Pierre-Édouard, « Influence morale de la division du travail, considérée sous le rapport de la conservation du gouvernement et de la stabilité des institutions sociales », *Raison, folie, petit cours de morale mis à la portée des vieux enfants*, reproduit in LEMONTEY, *Œuvres*, Paris, Sautet, 1829, t. 1, p. 197-198.

MÉLENCHON Jean-Luc, « Réunion de réconciliation le 17 janvier 2014 entre Jean-Luc Mélenchon, leader du parti de gauche et Pierre Laurent, secrétaire national du Parti communiste français, qui s'étaient opposés sur la stratégie d'union aux élections municipales », France Inter, Journal de 8h, durée 1min25, 17 janvier 2014.

MENDÈS Catulle, *Sur la théorie et l'œuvre wagnérienne*, 1885, repris au début du volume *Richard Wagner*, 1886, Paris, Charpentier.

PÉGUY Charles, *Clio*, [1931], *Œuvres en prose complètes*, t. III, édition de Robert BURAC, Paris, Gallimard, 1992.

PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, [1918], *À la recherche du temps perdu*, vol. 2, édition de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, 1988.

SCUDÉRY (de) Madeleine, « *De l'air galant* » et autres conversations, 1653-1684 : pour une étude de l'archive galante, édition établie et commentée par Delphine Denis, Paris, Honoré Champion, 1997.

SISMONDI (de) Jean, *Nouveaux principes d'économie politique, ou de la richesse dans ses rapports avec la population*, Paris, Delaunay, 1819.

TENNANT Gertrude, *Mes Souvenirs sur Hugo et Flaubert*, édition d'Yvan Leclerc et Florence Naugrette, Paris, Éditions de Fallois, 2020.

VERLAINE Paul, *Œuvres posthumes*, t. 2, « Voyage en France par un Français », 1896.

VIGNY (de) Alfred, *Correspondance*, tome 4, mai 1839 – mars 1843, sous la direction de Madeleine Ambrière, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

VILLERMÉ Louis-René, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers dans les fabriques de coton, de laine et de soie*, Paris, Jules Renouard et Cie, 1841.

VILLIERS de L'ISLE-ADAM Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste, *La Révolte*, [1870], éd. Le Passeur, 1989.

VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre, 3 : la Scène (1975-1983)*, Paris, P.O.L, 1996.

VITEZ Antoine, « De l'acteur », *Libération*, 13-14 août 1988.

Annexes

Annexe 1
Tableau des distributions

Dates	Recettes	Mendiant	Job	Magnus	Otbert	Hatto	Teudon	Karl	Gondicarius	Swan
07/03/1843	1999,4	Ligier	Beauvallet	Guyon	Geoffroy	Drouville	Douta	Marius	Mathieu	Joannis
09/03/1843	2819,75	/	/	/	/	/	/	/	/	/
11/03/1843	2801,5	/	/	/	/	/	/	/	/	/
11/03/1843	2967,1	/	/	/	/	/	/	/	/	/
15/03/1843	2770,4	/	/	/	/	/	/	/	/	/
17/03/1843	2932,25	/	/	/	/	/	/	/	/	/
20/03/1843	2612,35	/	/	/	/	/	/	/	/	/
23/03/1843	2360,65	/	/	/	/	/	/	/	/	/
25/03/1843	2060,5	/	/	/	/	/	/	/	/	/
28/03/1843	1666,65	/	/	/	/	/	/	/	/	/
31/03/1843	1328,65	/	/	/	/	/	/	/	/	/
01/04/1843	1729,85	/	/	/	/	Movius	/	Manivielle	/	/
03/04/1843	1280,8	/	/	/	/	/	/	/	/	/
05/04/1843	1522,35	/	/	/	/	/	/	/	/	/
07/04/1843	1081,55	/	/	/	/	/	/	/	/	/
10/04/1843	1288,9	/	/	/	/	/	/	/	/	/
12/03/1843	1332,15	/	/	/	/	/	/	/	/	/
17/04/1843	1121,6	/	/	/	/	/	/	/	/	/
20/04/1843	1043,25	/	/	/	/	/	/	/	/	/
22/04/1843	1108	/	/	/	/	/	/	/	/	/
25/04/1843	766,05	/	/	/	/	/	/	/	/	/
27/04/1843	787,6	/	/	/	/	/	/	/	/	/
29/04/1843	799,25	/	/	/	/	/	/	/	/	/
03/05/1843	402,3	/	/	/	/	/	/	/	/	/
11/05/1843	628	/	/	/	/	/	/	/	/	/
14/05/1843	1225,6	/	/	/	/	/	/	/	/	/

Dates	Recettes	Mendant	Job	Magnus	Otbert	Hatto	Teudon	Karl	Gondicarius	Swan
26/05/1843	731,85	/	/	/	/	/	/	/	/	/
30/05/1843	472,65	/	/	/	/	/	/	/	/	/
08/06/1843	470,3	/	/	/	/	/	/	/	/	/
22/06/1843	487,75	/	/	/	/	/	/	/	/	/
12/07/1843	508,35	/	/	/	/	/	/	/	/	/
26/11/1843	1142,55	/	/	/	/	/	Maubant	/	/	/
28/11/1843	415,95	/	/	/	/	/	/	/	/	/
26/02/1902	pas indiqué		M.Sully	P.Mounet	Lambert	Ferroux	Delaunay	Leitner	Joliet	Hamel
01-mars	5152,5		/	Ravet	/	/	/	/	/	/
04/03/1902	8907		/	/	/	/	/	/	/	/
06/03/1902	3501,15		/	/	/	/	/	/	/	/
08/03/1902	9091		/	Mounet	/	/	/	/	/	/
09/03/1902	8446		/	/	/	/	/	/	/	/
11/03/1902	9062,5		/	Ravet	/	/	/	/	/	/
13/03/1902	8967,5		/	/	/	/	/	/	/	/
14/03/1902	7653		/	/	/	/	/	/	/	/
16/03/1902	6503		/	/	/	/	/	/	/	/
17/03/1902	6258,5		/	/	/	/	/	/	/	/
21/03/1902	6764,5		/	/	/	/	/	/	/	/
23/03/1902	6578,5		/	Mounet	/	/	/	/	/	/
26/03/1902	5662		/	/	/	/	/	/	/	/
31/03/1902	8822		/	/	/	/	/	/	/	/
03/04/1902	6048,9		/	/	/	/	/	/	/	/
05/04/1902	8778,5		/	/	/	/	/	/	/	/
06/04/1902	6463		/	/	/	/	/	/	/	/
10/04/1902	5567,85		/	/	/	/	/	/	/	/

Dates	Recettes	Mendiant	Job	Magnus	Otbert	Hatto	Teudon	Karl	Gondicarius	Swan
11-avr	6705		/	/	/	/	/	/	/	/
13/04/1902	4664		/	/	/	/	/	/	/	/
16/04/1902	5587		/	/	/	/	/	/	/	/
19/04/1902	6783		/	/	/	/	/	/	/	/
20/04/1902	4640		/	Ravet	/	/	/	/	/	/
25/04/1902	5095		/	Mounet	/	/	/	/	/	/
28/04/1902	3445,5		/	/	/	/	/	/	/	/
04/05/1902	6396		/	/	/	/	/	/	/	/
11/05/1902	4744		/	/	/	/	/	/	/	/
18/05/1902	7719,5		/	/	/	/	/	/	/	/
24/05/1902	7643		/	/	/	/	/	/	/	/
29/05/1902	4245		/	/	/	/	Ravet	/	/	/
01/06/1902	3252		/	/	/	/	Delaunay	/	/	/
08/06/1902	4662,5		/	/	/	/	/	/	/	/
13/06/1902	5490		/	/	/	/	/	/	/	/
15/06/1902			/	/	/	/	/	/	/	/
22/06/1902	2810		/	/	/	/	/	/	/	/
25/06/1902	3396		/	/	/	/	/	/	/	/
05/07/1902	2219,5		/	/	/	/	/	/	/	/
14/07/1902			/	Ravet	/	/	/	Garry	/	/
30/10/1902	4293,5		/	/	/	/	/	Leitner	/	/
01/11/1902	4060,5		/	/	/	/	/	/	/	/
04/11/1902	3526		/	/	/	/	/	/	/	/
09/11/1902	4613		/	/	/	Garry	/	/	/	/
26/02/1903	8874		/	Mounet	/	Ferroux	/	/	/	/
01/03/1903	5483		/	/	/	/	/	/	/	/

Dates	Recettes	Mendiant	Job	Magnus	Otbert	Hatto	Teudon	Karl	Gondicarius	Swan
03/03/1903	8445,5		/	/	/	Garry	/	/	Falconnier	/
22/03/1903	3117		/	/	/	Ferroux	/	/	Joliet	/
25/12/1903	5364,5		/	/	/	/	/	/	/	/
03/01/1904	5096,5		/	/	/	/	/	/	/	/
14/05/1905	4059		/	/	/	/	/	Dessannes	/	/
16/05/1905	8424		/	/	/	/	/	/	/	/
18/05/1905	8267,6		/	/	/	/	/	/	/	/
28/05/1905	2977,5		/	/	/	/	/	/	/	/
26/02/1906	7615		/	/	/	/	/	Leitner	/	/
26/02/1910	8088		Sully	P. Mounet	Lambert	Ferroux	Delaunay	Le Roy	Joliet	Hamel
07/03/1910	3437		/	/	/	/	/	/	/	/
10/03/1910	5129,45		/	/	/	/	/	/	/	/
12/03/1910	5173		/	/	/	/	/	/	/	/
17/03/1910	5490,15		/	/	/	/	/	/	/	/
19/03/1910	5193		/	/	/	/	/	/	/	/
29/03/1910	8434		/	/	/	/	/	/	/	/
31/03/1910	8077		/	/	/	/	/	/	/	/
26/02/1911	5996,5		/	/	Alexandre	/	/	/	/	Garay
26/02/1913	6466,3		/	/	/	Dessannes	/	/	/	/
09/03/1913	4668,9		/	/	/	/	/	/	/	Lafon
23/03/1913	5235,6		/	/	Lambert	/	/	/	/	/
30/03/1913	4782,7		/	/	/	/	/	/	/	/
16/03/1927	21504,75		Lambert	Desjardins	Hervé	Ferroux	Gerbault	de Rigoult	Dufresne	Ledoux
20/03/1927	24429,25		/	/	/	/	/	/	/	/
24/03/1927	18939,25		/	/	/	/	/	/	/	/
27/03/1927	22704,75		/	/	/	/	/	/	/	/

Dates	Recettes	Mendiant	Job	Magnus	Otbert	Hatto	Teudon	Karl	Gondicarius	Swan
31/03/1937	19068,5		/	/	/	/	/	/	/	/
01/04/1927	13964,25		/	/	/	/	/	/	/	/
03/04/1927	24580,75		/	/	/	/	/	/	/	/
06/04/1927	20073		/	/	/	/	/	/	/	/
27/06/1927	12027,5		/	Dorival	/	/	/	/	/	/
07/07/1927	11844		/	/	/	/	/	/	/	/
27/12/1927	24825,75		/	/	/	/	/	/	Dux	Dormeaud
29/12/1927	24357,75		/	/	/	/	/	/	/	/
17/01/1928	23649,75		/	/	/	/	/	/	Dufresne	Ledoux
19/01/1928	24835,25		/	/	/	/	/	/	/	/
26/02/1928	15865		/	/	/	/	/	/	/	/
19/06/1930	10335,75		/	/	Guilhène	/	/	/	/	/
30/06/1930	8718		/	/	/	/	/	/	/	/
03/03/1935	15266		Hervé	/	Donneaud	Balpétré	Valcourt	/		Echourin
07/03/1935	14770		/	/	/	/	/	/	Echourin	/
11/03/1935	6939		/	/	/	/	/	/	/	/
14/03/1935	15458		/	/	/	/	/	/	/	/
17/03/1935	8066		/	/	/	/	/	/	/	/
22/05/1935	13764		Lambert	/	/	/	/	/	/	/
03/06/1935	4701		/	/	/	/	/	/	/	/

Dates	Recettes	Haquin	Kunz	Cynulfus	Hermann	Jossius	Capitaine	Guan.	Régina	Lupus
07/03/1843	1999,4	Varlet	Leroux	Richi	Laba	Robert	Alexandre	Mélingue	Denain	Brohan
09/03/1843	2819,75	/	/	/	/	/	/	/	/	/
11/03/1843	2801,5	/	/	/	/	/	/	/	/	/
11/03/1843	2967,1	/	/	/	/	/	/	/	/	/
15/03/1843	2770,4	/	/	/	/	/	/	/	/	/
17/03/1843	2932,25	/	/	/	/	/	/	/	/	/
20/03/1843	2612,35	/	/	/	/	/	/	/	/	/
23/03/1843	2360,65	/	/	/	/	/	/	/	/	Juliette
25/03/1843	2060,5	/	/	/	/	/	/	/	/	Brohan
28/03/1843	1666,65	/	/	/	/	/	/	/	/	/
31/03/1843	1328,65	/	/	/	/	/	/	/	/	/
01/04/1843	1729,85		/	/	/	/	/	/	/	/
03/04/1843	1280,8		/	/	/	/	/	/	/	/
05/04/1843	1522,35		/	/	/	/	/	/	/	/
07/04/1843	1081,55		/	/	/	/	/	/	/	/
10/04/1843	1288,9		/	/	/	/	/	/	/	/
12/03/1843	1332,15		/	/	/	/	/	/	/	/
17/04/1843	1121,6		/	/	/	/	/	/	/	/
20/04/1843	1043,25		/	/	/	/	/	/	/	/
22/04/1843	1108		/	/	/	/	/	/	/	/
25/04/1843	766,05		/	/	/	/	/	/	/	/
27/04/1843	787,6		/	/	/	/	/	/	/	/
29/04/1843	799,25		/	/	/	/	/	/	/	/
03/05/1843	402,3		/	/	/	/	/	/	/	/
11/05/1843	628		/	/	/	/	/	/	/	/
14/05/1843	1225,6		/	/	/	/	/	/	/	/

Dates	Recettes	Haquin	Kunz	Cynulfus	Hermann	Jossius	Capitaine	Guan.	Régina	Lupus
26/05/1843	1998,4		/	/	/	/	/	/	/	/
30/05/1843	472,65		/	/	/	/	/	/	/	/
08/06/1843	470,3		/	/	/	/	/	/	/	/
22/06/1843	487,75		/	/	/	/	/	/	/	/
12/07/1843	508,35		/	/	/	/	/	/	/	/
26/11/1843	1142,55		/	/	/	/	/	/	/	/
28/11/1843	415,95		/	/	/	/	/	/	/	/
26/02/1902	pas indiqué	Falconnier	Ravet	Dehelly	Croué		Villain	Weber	Lara	Bertiny
01-mars	5152,5	/	Falconnier	/	/		/	/	Bertet	/
04/03/1902	8907	/	/	/	/		/	/	/	/
06/03/1902	3501,15	/	/	/	/		/	/	/	Faylis
08/03/1902	9091	/	Ravet	/	/		/	/	Lara	/
09/03/1902	8446	/	/	/	/		/	/	/	/
11/03/1902	9062,5	/		/	/		/	/	Bartet	/
13/03/1902	8967,5	/		/	/		/	/	/	/
14/03/1902	7653	/		/	/		/	/	Lara	/
16/03/1902	6503	/		/	/		/	/	/	/
17/03/1902	6258,5	/		/	/		/	/	/	/
21/03/1902	6764,5	/		/	/		/	/	/	/
23/03/1902	6578,5	/	/	/	/		/	/	/	/
26/03/1902	5662	/		/	/		/	/	/	/
31/03/1902	8822	/		/	/		/	/	/	/
03/04/1902	6048,9	/		/	/		/	/	/	/
05/04/1902	8778,5	/		/	/		/	/	/	/
06/04/1902	6463	/		/	/		/	/	/	/
10/04/1902	5567,85	/		/	/		/	/	/	/

Dates	Recettes	Haquin	Kunz	Cynulfus	Hermann	Jossius	Capitaine	Guan.	Régina	Lupus
11-avr	1690,54	/		/	/		/	/	/	/
13/04/1902	4664	/		/	/		/	/	/	/
16/04/1902	5587	/		/	/		/	/	/	/
19/04/1902	6783	/		/	/		/	/	/	/
20/04/1902	4640	/		/	/		/	/	/	/
25/04/1902	5095	/	Ravet	/	/		/	/	/	/
28/04/1902	3445,5	/	/	/	/		/	/	/	/
04/05/1902	6396	/	/	/	/		/	/	/	/
11/05/1902	4744	/	/	/	/		/	/	/	/
18/05/1902	7719,5	/	/	/	/		/	/	/	/
24/05/1902	7643	/	/	/	/		/	/	/	/
29/05/1902	4245	/		/	/		/	/	/	/
01/06/1902	3252	/	Ravet	/	/		/	/	/	/
08/06/1902	4662,5	/	/	/	/		/	/	/	/
13/06/1902	5490	/	/	/	/		/	/	/	/
15/06/1902		/	/	/	/		/	/	/	/
22/06/1902	2810	/	/		/		/	/	/	/
25/06/1902	3396	/	/		/		/	/	/	/
05/07/1902	2219,5	/	/	/	/		/	/	/	/
14/07/1902		/		/	/		/	/	/	/
30/10/1902	4293,5	/		/	/		/	/	/	/
01/11/1902	4060,5	/		/	/		/	/	/	/
04/11/1902	3526	/		/	/		/	/	/	/
09/11/1902	4613	/		/	/		/	/	/	/
26/02/1903	8874	/	/	/	/		/	/	/	/
01/03/1903	5483	/	/	/	/		/	/	/	/

Dates	Recettes	Haquin	Kunz	Cynulfus	Hermann	Jossius	Capitaine	Guan.	Régina	Lupus
03/03/1903	8895,4	/	/	/	/		/	/	/	/
22/03/1903	3117	/	/	/	/		/	/	/	/
25/12/1903	5364,5	/	/	/	/		/	/	/	/
03/01/1904	5096,5	/	/	/	/		/	/	/	/
14/05/1905	4059	/	/	/	/		Garry	/	/	/
16/05/1905	8424	/	/	/	/		/	/	/	/
18/05/1905	8267,6	/	/	/	/		/	/	/	/
28/05/1905	2977,5	/	/	/	/		/	/	/	/
26/02/1906	7615	/	/	/	/		Dessannes	/	/	/
26/02/1910	8088	Falconnier	Ravet	Guilhène	Croué		Dessannes	Weber	Lara	
07/03/1910	3437	/	/	/			/	/	/	
10/03/1910	5129,45	/	/	/			/	/	/	
12/03/1910	5173	/	/	/			/	/	/	
17/03/1910	5490,15	Garay	/	/			/	/	/	
19/03/1910	5193	Falconnier	/	/			/	/	/	
29/03/1910	8434	/	/	/			/	/	/	
31/03/1910	8077	/	/	/			/	/	/	
26/02/1911	5996,5	/	/	/			/	/	/	
26/02/1913	6466,3	/	/	/			Gerbaut	/	Mabraison	
09/03/1913	4668,9	/	/	/			/	/	/	
23/03/1913	5235,6	/	/	/			/	/	/	
30/03/1913	4782,7	/	/	/			/	/	/	
16/03/1927	21504,75	/	Chambreuil	Martin	Fouché		Gitenet	Weber	Sully	Brianne
20/03/1927	24429,25	/	/	/	/		/	/	/	/
24/03/1927	18939,25	/	Drain	/	/		/	/	/	/
27/03/1927	22704,75	/	/	/	/		/	/	/	/

Dates	Recettes	Haquin	Kunz	Cynulfus	Hermann	Jossius	Capitaine	Guan.	Régina	Lupus
31/03/1937	18088,5	/	/	/	/		/	/	/	Erly
01/04/1927	13964,25	/	Chambreuil	/	/		/	/	/	/
03/04/1927	24580,75	/	/	/	/		/	/	/	Brianne
06/04/1927	20073	/	/	/	/		Squinquel	/	/	/
27/06/1927	12027,5	/	/	/	/		/	/	/	
07/07/1927	11844	/	/	/	/		/	/	/	
27/12/1927	24825,75	/	/	Dreyfus	Marchat		/	/	/	Hautun
29/12/1927	24357,75	/	/	/	/		/	/	/	/
17/01/1928	23649,75	/	/	/	/		/	/	/	/
19/01/1928	24835,25	/	/	/	/		/	/	/	/
26/02/1928	15865	/	/	/	/		/	/	/	/
19/06/1930	10335,75	Le Goff	Le Marchand	Eyser	/		Martinelli	/	/	Ledret
30/06/1930	8718	/	/	/	/		/	/	/	/
03/03/1935	15266	/	/		Lehmann		/	/	/	Casadesus
07/03/1935	14770	/	/		/		/	/	/	/
11/03/1935	6939	/	/		/		/	/	/	/
14/03/1935	15458	/	/		/		/	/	/	/
17/03/1935	8066	/	/		/		/	/	/	/
22/05/1935	13764	/	/		/		Vidalin	/	/	/
03/06/1935	4701	/	/		/		/	/	/	/

Dates	Recettes	Gorlois	Edwige	Gerard	Frédéric Barberousse	Cadwalla	Giannilaro	Darius	Platon
07/03/1843	1999,4	Garique	Juliette						
09/03/1843	2819,75	/	/						
11/03/1843	2801,5	/	/						
11/03/1843	2967,1	/	/						
15/03/1843	2770,4	/	/						
17/03/1843	2932,25	/	/						
20/03/1843	2612,35	/	/						
23/03/1843	2360,65	/	/						
25/03/1843	2060,5	/	/						
28/03/1843	1666,65	/	/						
31/03/1843	1328,65	/							
01/04/1843	1729,85	/							
03/04/1843	1280,8	/							
05/04/1843	1522,35	/							
07/04/1843	1081,55	/							
10/04/1843	1288,9	/							
12/03/1843	1332,15	/							
17/04/1843	1121,6	/							
20/04/1843	1043,25	/							
22/04/1843	1108	/							
25/04/1843	766,05	/							
27/04/1843	787,6	/							
29/04/1843	799,25	/							
03/05/1843	402,3	/							
11/05/1843	628	/							
14/05/1843	1225,6	/							

Dates	Recettes	Gorlois	Edwige	Gerard	Frédéric Barberousse	Cadwalla	Giannilaro	Darius	Platon
26/05/1843	799,84	/							
30/05/1843	472,65	/							
08/06/1843	470,3	/							
22/06/1843	487,75	/							
12/07/1843	508,35	/							
26/11/1843	1142,55	/							
28/11/1843	415,95	/							
26/02/1902	pas indiqué	Reynier	Lerhay	Raudoux Garry	Silvain	Esquier	Laty	Marcy	Kolb
01-mars	5152,5	/	/	/	/	/	/	/	/
04/03/1902	8907	/	/	/	/	/	/	/	/
06/03/1902	3501,15	/	/	/	/	/	/	/	/
08/03/1902	9091	/	/	/	/	/	/	/	/
09/03/1902	8446	/	/	/	/	/	/	/	/
11/03/1902	9062,5	/	/	/	/	/	/	/	/
13/03/1902	8967,5	/	/	/	/	/	/	/	/
14/03/1902	7653	/	/	/	/	/	/	/	/
16/03/1902	6503	/	/	/	/	/	/	/	/
17/03/1902	6258,5	/	/	/	/	/	/	/	/
21/03/1902	6764,5	/	/	/	/	/	/	/	/
23/03/1902	6578,5	/	/	/	/	/	/	/	/
26/03/1902	5662	/	/	/	/	/	/	/	/
31/03/1902	8822	/	/	/	/	/	/	/	/
03/04/1902	6048,9	/	/	/	/	/	/	/	/
05/04/1902	8778,5	/	/	/	/	/	/	/	/
06/04/1902	6463	/	/	/	/	/	/	/	/
10/04/1902	5567,85	/	/	/	/	/	/	/	/

Dates	Recettes	Gorlois	Edwige	Gerard	Frédéric Barberousse	Cadwalla	Giannilaro	Darius	Platon
11-avr	1690,4	/	/	/	/	/	/		/
13/04/1902	4664	/	/	/	/	/	/		/
16/04/1902	5587	/	/	/	/	/	/		/
19/04/1902	6783	/	/	/	/	/	/		/
20/04/1902	4640	/	/	/	/	/	/		/
25/04/1902	5095	/	/	/	/	/	/		/
28/04/1902	3445,5	/	/	/	/	/	/		/
04/05/1902	6396	/	/	/	/	/	/		/
11/05/1902	4744	/	/	/	/	/	/		/
18/05/1902	7719,5	/	/	/	/	/	/		/
24/05/1902	7643	/	/	/	/	/	/		/
29/05/1902	4245	/	/	/	/	/	/		/
01/06/1902	3252	/	/	/	/	/	/		/
08/06/1902	4662,5	/	/	/	/	/	/		/
13/06/1902	5490	/	/	/	/	/	/		/
15/06/1902		/	/	/	/	/	/		/
22/06/1902	2810	/	/		/	/	/		/
25/06/1902	3396	/	/	/	/	/	/		/
05/07/1902	2219,5	/	/	/	/	/	/		/
14/07/1902		/	/		/	/	/		/
30/10/1902	4293,5	/	/	/	/	/	/		/
01/11/1902	4060,5	/	/	/	/	/	/		/
04/11/1902	3526	/	/	/	/	/	/		/
09/11/1902	4613	/	/	Kolb	/	/	/		/
26/02/1903	8874	/	/	Garry	/	/	/		/
01/03/1903	5483	/	/	/	/	/	/		/

Dates	Recettes	Gorlois	Edwige	Gerard	Frédéric Barberousse	Cadwalla	Giannilaro	Darius	Platon
03/03/1903	8999,4	/	/		/	/	/		/
22/03/1903	3117	/	/	/	/	/	/		/
25/12/1903	5364,5	/	/	/	/	/	/	Morière	Laumonier
03/01/1904	5096,5	/	/	/	/	/	/	/	/
14/05/1905	4059	/	/	Brunot	/	/	/	Roussel	Grandval
16/05/1905	8424	/	/	/	/	/	/	/	/
18/05/1905	8267,6	/	/	/	/	/	/	/	/
28/05/1905	2977,5	/	/	/	/	/	/	/	/
26/02/1906	7615	/	/	/	/	/	/	/	/
26/02/1910	8088	Faylis	Lheray	Brunot	Silvain	Esquier	Décard	Garay	Grandval
07/03/1910	3437	/	/	/	/	/	/	/	/
10/03/1910	5129,45	/	/	/	/	/	/	/	/
12/03/1910	5173	/	/	/	/	/	/	/	/
17/03/1910	5490,15	/	/	/	/	/	/	Chaize	/
19/03/1910	5193	/	/	/	/	/	/	Garay	/
29/03/1910	8434	/	/	/	/	/	/	/	/
31/03/1910	8077	/	/	/	/	/	/	/	/
26/02/1911	5996,5	Bovy	/	/	/	Worms	/	Chaize	/
26/02/1913	6466,3	Révoune	/	Reynal	/	/	Dufresne	/	/
09/03/1913	4668,9	/	/	/	/	Garay	/	/	/
23/03/1913	5235,6	/	/	/	/	/	/	/	/
30/03/1913	4782,7	/	/	/	/	/	/	/	/
16/03/1927	21504,75	Maubant	Roussel	Evrard	/				Simon
20/03/1927	24429,25	/	/	/	/				/
24/03/1927	18939,25	/	/	/	Chambreuil				/
27/03/1927	22704,75	/	/	/	/				/

Dates	Recettes	Gorlois	Edwige	Gerard	Frédéric Barberousse	Cadwalla	Giannilaro	Darius	Platon
31/03/1937	19088,5	/	/	/	/				Squinquel
01/04/1927	13964,25	/	/	/	Silvain				/
03/04/1927	24580,75	/	/	/	/				Simon
06/04/1927	20073	/	/	/	/				/
27/06/1927	12027,5		/	Calvé	/		Marchat		Le Marchand
07/07/1927	11844		/	/	/		/		/
27/12/1927	24825,75	/	/	/	/				Dubosq
29/12/1927	24357,75	/	/	/	/				/
17/01/1928	23649,75	Vidal	/	/	/				Le Marchand
19/01/1928	24835,25	/	/	/	/				/
26/02/1928	15865	Maubant	/	/	/		Aubeleare		/
19/06/1930	10335,75	Gabarre	/	Provale	Chambreuil				Faubert
30/06/1930	8718	/	/	/	/				/
03/03/1935	15266	/	Provale	Martinelli	/				
07/03/1935	14770	Borelli	/	Eymond	/				
11/03/1935	6939	/	/	Martinelli	/				
14/03/1935	15458	/	/	Eymond	/				
17/03/1935	8066	/	/	/	/				
22/05/1935	13764	Gabarre	Roussel	/	/				
03/06/1935	4701	/	/	/	/				

Annexe 2

Tableau des recettes journalières

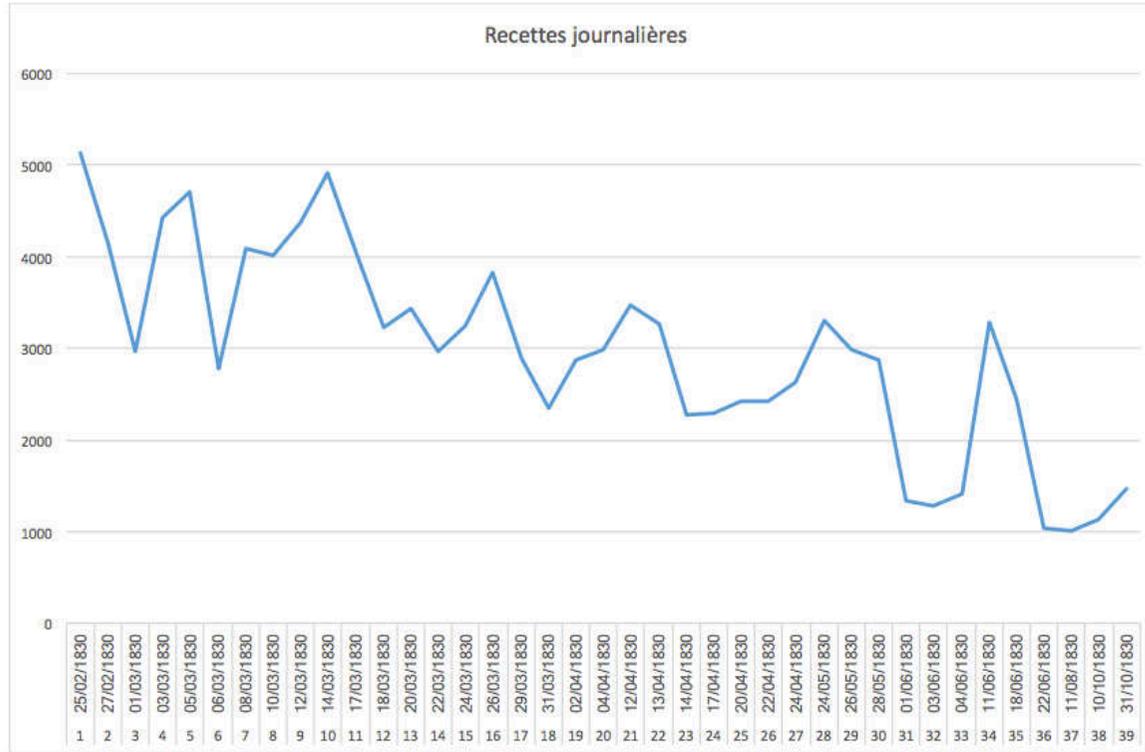
Notice explicative :

- Nous n'indiquons ici que les pièces dont c'est la création ou la première représentation à la Comédie-Française.
- Comme nous l'indiquons dans le corps de notre thèse (voir le chapitre 5 de la première partie, « Sources et témoignages »), ces tableaux sont à compléter par les données qui seront disponibles au public grâce au Programme des Registres de la Comédie-Française (<https://www.cfregisters.org/>).
- Chaque tableau est associé à une courbe qui permet de comparer plus facilement les recettes de chaque pièce.
- Il est nécessaire de relativiser ces chiffres (c'est ce que nous cherchons parfois à faire dans la colonne « Commentaires de notre main »).
- Les tableaux sont classés comme suit :
 - Pièces de Victor Hugo
 - Pièces d'Alexandre Dumas
 - Pièces d'Alfred de Vigny
 - Pièces d'Alfred de Musset
 - Autres pièces à valeur de comparaison
- Enfin, ces tableaux doivent être complétés par nos analyses disponibles au chapitre 5 de la première partie, « Sources et témoignages ».

Victor Hugo *Hernani*
 25/02/1830 - 31/10/1830

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	25/02/1830	5134,2		
2	27/02/1830	4143,7		
3	01/03/1830	2962,84		
4	03/03/1830	4433		
5	05/03/1830	4712,9		
6	06/03/1830	2783,3		
7	08/03/1830	4086,3		
8	10/03/1830	4024,8		
9	12/03/1830	4376,7		
10	14/03/1830	4907,8		
11	17/03/1830	4043,2		
12	18/03/1830	3228,3		
13	20/03/1830	3437,8		
14	22/03/1830	2973,9		
15	24/03/1830	3241,4		
16	26/03/1830	3828,2		
17	29/03/1830	2882,65		
18	31/03/1830	2340,8		
19	02/04/1830	2871,4		
20	04/04/1830	2993,8		
21	12/04/1830	3477,5	en haut: "pour la rentrée, spectacle demandé (lycée Bourbeau[?])"	
22	13/04/1830	3265,5		

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
23	14/04/1830	2274,4		
24	17/04/1830	2294,14		
25	20/04/1830	2424,3		
26	22/04/1830	2427,6		
27	24/04/1830	2624,9		
28	24/05/1830	3307,4		après pause d'un mois
29	26/05/1830	2984,3		
30	28/05/1830	2873,5		
31	01/06/1830	1344,84		
32	03/06/1830	1271,4		
33	04/06/1830	1404		
34	11/06/1830	3282,3		
35	18/06/1830	2445,7		
36	22/06/1830	1044,5	joué avec <i>Le Jeune mari</i>	
37	11/08/1830	1007,7	joué avec <i>Le Jeune Mari</i>	juillet: représentations suspendues dans tout le théâtre (révolution)
38	10/10/1830	1129,8	joué avec <i>Crispin rival</i>	après pause de deux mois
39	31/10/1830	1470,44	joué avec <i>Le Jeune mari</i>	



Victor Hugo *Angelo tyran de Padoue*
 28/04/1835 - 19/05/1836

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre
1	28/04/1835	1153,27	
2	30/04/1835	3046,14	
3	02/05/1835	3704,73	
4	05/05/1835	3826,77	
5	07/05/1835	3847,05	
6	09/05/1835	3991,55	
7	12/05/1835	4102,45	
8	14/05/1835	3349,86	
9	16/05/1835	3449,04	
10	19/05/1835	2305,43	
11	21/05/1835	2693,5	
12	23/05/1835	2734	
13	26/05/1835	3037,82	
14	28/05/1835	3556	
15	30/05/1835	2823,36	
16	02/06/1835	2504,64	
17	04/06/1835	1980,36	
18	06/06/1835	1531,45	
19	09/06/1835	1392,09	
20	11/06/1835	1162,86	
21	16/06/1835	1866,59	première fois joué avec une autre pièce: reprise de <i>Le Retour imprévu</i>

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre
22	18/06/1835	1681,14	joué avec <i>Le Retour imprévu</i>
23	20/06/1835	1716,5	joué avec reprise de <i>Le Mariage forcé</i>
24	23/06/1835	1788,41	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>
25	25/05/1835	2070,96	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>
26	27/06/1835	1942,41	joué avec <i>Les 3 drapeaux</i> ou <i>1760</i>
27	30/06/1835	1515,18	joué avec <i>Le Bourru bienfaisant</i>
28	02/07/1835	1364,43	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>
29	04/07/1835	1145,86	joué avec <i>Crispin médecin</i>
30	07/07/1835	1696	joué avec <i>Crispin médecin</i>
31	09/07/1835	1096,96	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>
32	11/07/1835	1389,68	joué avec <i>Le Dépit amoureux</i>
33	14/07/1835	1514,82	joué avec <i>Le Mari retrouvé</i> (reprise)
34	16/07/1835	1429,59	joué avec <i>Crispin médecin</i>
35	18/07/1835	1264,91	joué avec <i>L'École des maris</i>
36	20/07/1835	1498,41	joué avec <i>Le Mariage forcé</i> et <i>Crispin rival de son maître</i> + au profit de M. Beauvallet
37	26/03/1836	1505,77	il est indiqué: "reprise"
38	29/03/1836	1364,73	joué avec <i>Le Projet de Mariage</i>
39	31/03/1836	1808,05	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>
40	05/04/1836	1789,45	joué avec <i>Un mariage raisonnable</i>
41	14/04/1836	2056,55	joué avec <i>Le Mariage raisonnable</i>

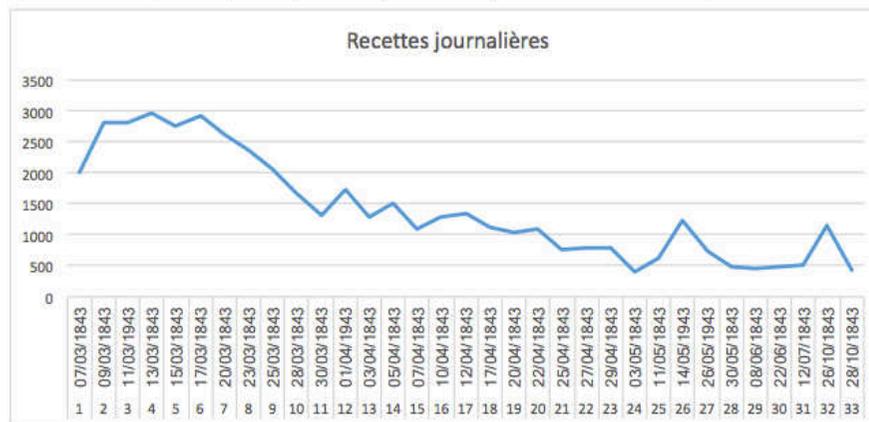
Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre
42	16/04/1836	1550,55	jouée avec [illis.]
43	20/04/1836	1310,86	joué avec 1760 ou <i>Les 3 chapeaux</i>
44	02/05/1836	1537,23	joué avec <i>Ma Place et ma femme</i> (reprise)
45	19/05/1836	1032,55	joué avec <i>Les Deux Anglais</i>



Victor Hugo *Les Burgraves*
07/03/1843 - 28/10/1843

Nbre de séances	Date	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	07/03/1843	1999,4	"les bureaux n'ont pas été ouverts" + en haut, "trilogie, 3 tableaux" + "succès contesté"	
2	09/03/1843	2819,75		
3	11/03/1843	2801,5		
4	13/03/1843	2967,1		
5	15/03/1843	2770,4		
6	17/03/1843	2932,25		
7	20/03/1843	2612,35	"au bénéfice des victimes du désastre de la Guadeloupe"	
8	23/03/1843	2360,65		
9	25/03/1843	2060,5		
10	28/03/1843	1666,65		
11	30/03/1843	1328,65		
12	01/04/1843	1729,85		
13	03/04/1843	1280,8		
14	05/04/1843	1522,35		
15	07/04/1843	1081,55		
16	10/04/1843	1288,9		
17	12/04/1843	1332,15		
18	17/04/1843	1121,6		
19	20/04/1843	1043,25		
20	22/04/1843	1108	joué avec <i>L'Art et le métier</i>	
21	25/04/1843	766,05	<i>idem</i>	
22	27/04/1843	787,6	<i>idem</i>	
23	29/04/1843	799,25	<i>idem</i>	

Nbre de séances	Date	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
24	03/05/1843	402,3	<i>idem</i>	
25	11/05/1843	628	joué avec <i>Un Veuvage</i>	
26	14/05/1943	1225,6	joué avec <i>La Suite d'un bal</i>	
27	26/05/1943	731,85	joué avec <i>Le Mari et l'amant</i>	Burgraves mis en pièce n°2
28	30/05/1843	472,65	joué avec <i>Les Étourdis</i>	Burgraves remis en pièce n°1
29	08/06/1843	470,3	joué avec <i>Le comité de bienfaisance</i>	Burgraves remis en pièce n°2
30	22/06/1843	487,75	joué avec <i>Le Jeune mari</i>	Burgraves remis en pièce n°1
31	12/07/1843	508,35	joué avec <i>Faute de s'entendre</i>	
32	26/10/1843	1142,55	joué avec <i>Oscar</i>	après une pause de 3 mois et demi à l'affiche
33	28/10/1843	415,95	joué avec <i>L'Épreuve nouvelle</i>	



Alexandre Dumas
10/02/1829 -

Henri III et sa cour
09/02/1830

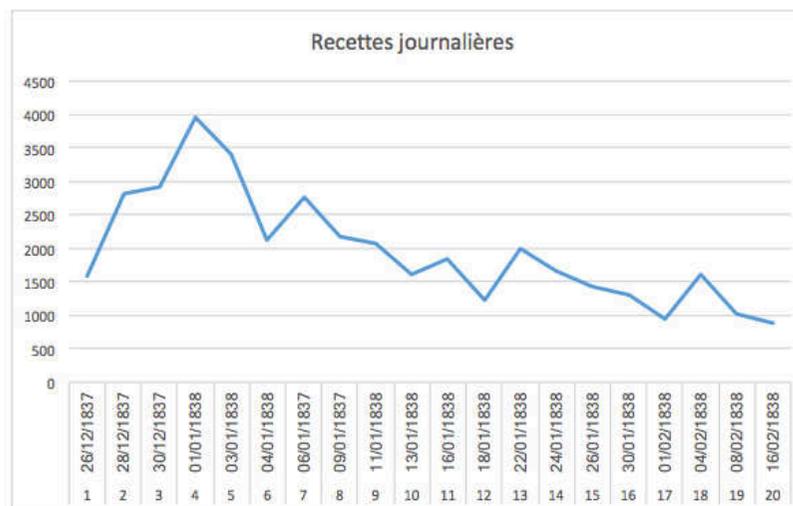
Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	10/02/1829	3001,2	joué <i>Le Dépit</i>	
2	12/02/1829	3537,3		jouée seule : succès
3	14/02/1829	5045,8		
4	17/02/1829	5491,85		
5	19/02/1829	5461		
6	21/02/1829	5361,4		
7	23/02/1829	5237,1		
8	24/02/1829	5524,3		
9	28/02/1829	5132,2		
10	02/03/1829	6372,45		
11	04/03/1829	6224,4	joué au bénéfice de la retraite d'un acteur / joué avec <i>Le Malade</i>	
12	07/03/1829	5337,8		
13	10/03/1829	5200,45		
14	12/03/1829	4969,4		
15	15/03/1829	5019,7		
16	17/03/1829	5178,64		
17	19/03/1829	4979,85		
18	21/03/1829	4069,5		
19	23/03/1829	3629,2		
20	25/03/1829	3923,1		
21	27/03/1829	3594,2		
22	01/04/1829	3878,1		
23	04/04/1829	4165,6		
24	09/04/1829	4262,1		

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
25	11/04/1829	4493,5		
26	21/04/1829	3813		
27	23/04/1829	2979,6		
28	25/04/1829	2839,8		
29	28/04/1829	3304,9		
30	30/04/1829	2523,1		
31	02/05/1829	2589,2	joué avec <i>Les Rivaux d'eux-mêmes</i>	Les représentations s'espacent
32	05/05/1829	2658	joué avec <i>Le Legs</i> de Marivaux	
33	08/05/1829	2369,2	joué avec [illis.]	
34	13/05/1829	2028,2	joué avec <i>La Gageure imprévue</i>	
35	15/05/1829	1553	joué avec <i>L'Hôtel garni</i>	
36	26/05/1829	2842,6	joué avec <i>Le menteur</i>	
37	31/05/1829	3607	joué avec <i>La Suite d'un bal masqué</i>	
38	04/06/1829	3110,7	joué avec <i>La Comédienne</i>	
39	06/07/1829	2208,7	joué avec <i>Le Legs</i> (il est précisé que <i>Le Legs</i> est joué en premier)	
40	23/07/1829	848,4	précède de <i>La Gageure</i>	baisse flagrante (on est en plein été et longue pause)
41	25/07/1829	712,8	joué avec <i>Les Rivaux d'eux-mêmes</i>	
42	09/10/1829	2159,15	joué avec <i>Le Mari et l'Amant</i>	pause pendant août et septembre
43	18/10/1829	2267,94	joué avec <i>Le Conteur</i>	
44	01/01/1829	1810,6	joué avec <i>Le Grondeur</i>	
45	22/01/1830	1339,6	joué avec <i>La Suite d'un bal masqué</i>	
46	09/02/1829	1257,9	joué avec <i>Le Manteau</i>	



Alexandre
Dumas *Caligula*
26/12/1837 - 16/02/1838

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières
1	26/12/1837	1587,82
2	28/12/1837	2804,36
3	30/12/1837	2910,64
4	01/01/1838	3958,73
5	03/01/1838	3398,73
6	04/01/1838	2114
7	06/01/1837	2755,91
8	09/01/1837	2185
9	11/01/1838	2068,73
10	13/01/1838	1613,73
11	16/01/1838	1841,27
12	18/01/1838	1235,45
13	22/01/1838	2005,86
14	24/01/1838	1651
15	26/01/1838	1435,36
16	30/01/1838	1305,23
17	01/02/1838	952,36
18	04/02/1838	1613,09
19	08/02/1838	1011,27
20	16/02/1838	883,73

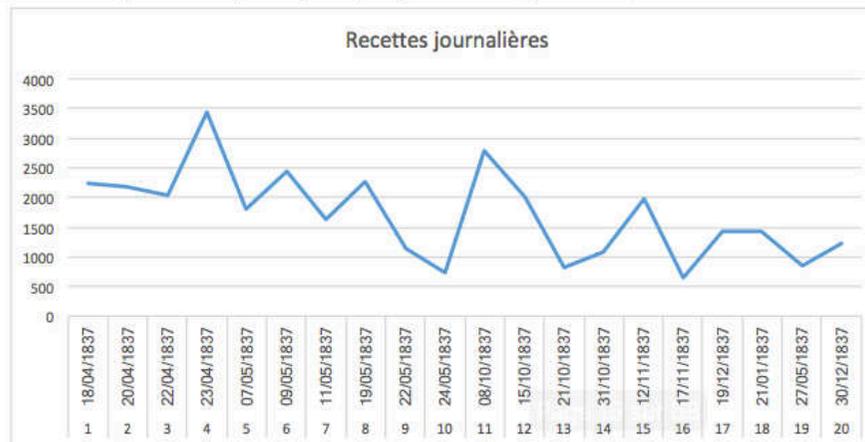


Alexandre Dumas - *Charles VII et ses grands vassaux*
 18/04/1837 - 30/12/1837

C'est la première à la Comédie-Française ; la pièce est d'abord jouée en 1831 à l'Odéon

nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	18/04/1837	2245,45	joué avec <i>La Vieillesse d'un grand roi</i> (dont c'est la 9e)	
2	20/04/1837	2194,05	joué avec <i>La Vieillesse d'un grand roi</i>	
3	22/04/1837	2045,64	joué avec <i>La Vieillesse d'un grand roi</i>	
4	23/04/1837	3438,82	joué avec <i>La Vieillesse d'un grand roi</i>	
5	07/05/1837	1803,18	joué avec <i>Le Bouquet de bal</i> et <i>Les Étourdis</i>	
6	09/05/1837	2443,36	joué avec <i>La Vieillesse d'un grand roi</i>	
7	11/05/1837	1632	joué avec <i>Valérie</i>	
8	19/05/1837	2281,73	joué avec <i>La Vieillesse d'un grand roi</i>	
9	22/05/1837	1138,14	joué avec <i>Le Droit de la femme</i> (5e)	
10	24/05/1837	731,41	joué avec <i>Les Deux frères</i>	
11	08/10/1837	2789,45	joué avec <i>Julie</i>	5 mois que la pièce n'a pas été jouée
12	15/10/1837	1993,73	joué avec <i>Le Lovelace français</i>	

nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
13	21/10/1837	823	joué avec <i>Les Deux frères</i>	
14	31/10/1837	1082,86	joué avec <i>Les Deux Anglais</i>	
15	12/11/1837	1990,36	joué avec <i>Le Distrain</i> (première représentation de la reprise)	
16	17/11/1837	647,18	joué avec <i>Le Distrain</i>	
17	19/12/1837	1416,5	joué avec <i>L'École des</i>	
18	21/01/1837	1423,09	joué avec <i>Le Marquis de Semeterre</i> (30e)	
19	27/05/1837	858,55	joué avec <i>Le Barbier de Séville</i>	
20	30/12/1837	1213,09	joué avec <i>Le Légataire</i>	

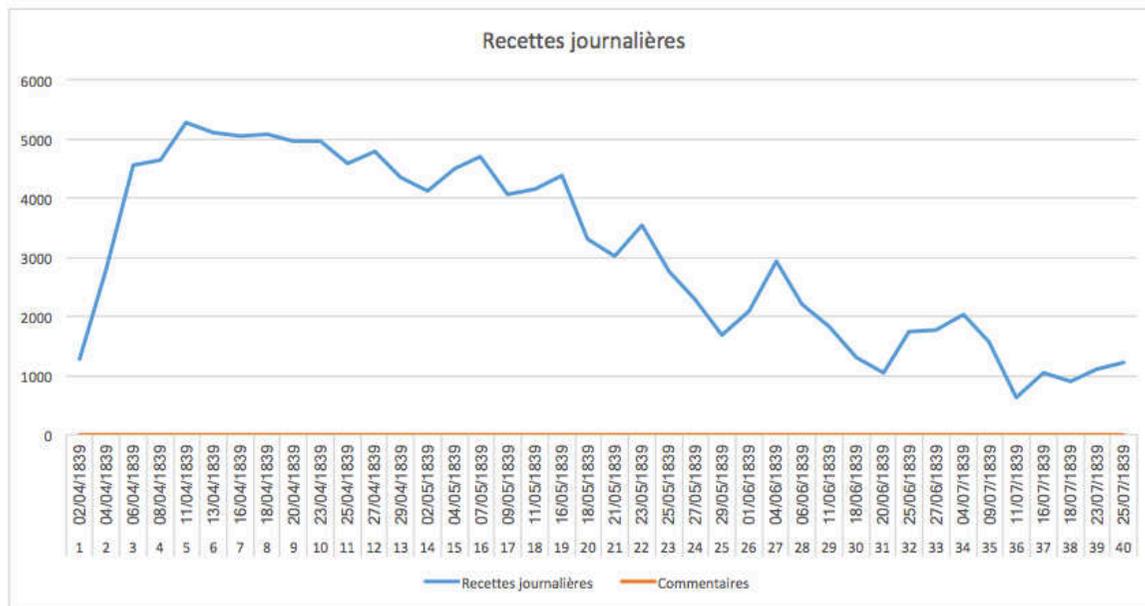


Alexandre Dumas *Mademoiselle de Belle-Isle*
02/04/1839 - 25/07/1839

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	02/04/1839	1267,35	joué avec <i>Brucis et Palaprat</i>	
2	04/04/1839	2771,95	joué avec <i>Le Dépit amoureux</i>	
3	06/04/1839	4549,55	joué avec <i>Les Préventions</i>	
4	08/04/1839	4635,2	joué avec <i>Les Héritiers</i>	Pour comparer les recettes de la pièce de Dumas qui sont importantes, voir le 10/04 304,10 pour <i>Lord Novart, Faute de s'entendre</i>
5	11/04/1839	5273,5	joué avec <i>Les Droits de la femme</i>	12/04 <i>Nicomède, Le Grondeur</i> : 4395,65
6	13/04/1839	5118,4	joué avec <i>L'Amour médecin</i>	14/04 <i>La Popularité, Les Serments</i> : 1018,10
7	16/04/1839	5041,6	joué avec <i>Le Dépit amoureux</i>	<i>Charles VII, L'École des maris</i> 17/04: 263,10
8	18/04/1839	5084,1	joué avec <i>L'Amour médecin</i>	19/04/1839 <i>Bajazet</i> (continuation des débuts de Mlle Rachel), <i>Le Médecin malgré lui</i> => 6097,10
9	20/04/1839	4944,7	joué avec <i>Brucis et Palaprat</i>	21/04/1839 <i>Horace, Le Légataire</i> : 3729,50 + le 22/04 <i>Louis XI, Faute de s'entendre</i> : 480,15

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
10	23/04/1839	4958,7	joué avec <i>L'Acte de naissance</i>	24/04 <i>Nicomède</i> avec Rachel, <i>Le Joueur</i> : 3729,70
11	25/04/1839	4573,65	joué avec <i>Sganarelle</i>	26/04 <i>Cinna</i> avec Rachel, <i>La fausse Agnès</i> : 3844,95
12	27/04/1839	4798,95	joué avec <i>L'Acte de naissance</i>	28/04 première de <i>Le Vieux célibataire</i> , <i>La course aux cloches</i> : 675,15 (pas de vedattariat avec Rachel ici) + 01/05 <i>Le Père de famille</i> , <i>L'École des maris</i> = 244,10
13	29/04/1839	4346,15	joué avec <i>Les Projets de mariage</i>	
14	02/05/1839	4131,05	joué avec <i>L'Amour médecin</i>	
15	04/05/1839	4487,8	joué avec <i>Charlotte Brown</i>	
16	07/05/1839	4694,45	joué avec <i>Les Projets de mariage</i>	
17	09/05/1839	4068,05	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>	
18	11/05/1839	4136,15	joué avec <i>Le Mari et l'amant</i>	
19	16/05/1839	4382	joué avec <i>Charlotte Brown</i>	
20	18/05/1839	3311,1	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>	
21	21/05/1839	3008,5	joué avec <i>L'École des maris</i>	
22	23/05/1839	3544,1	joué avec <i>Le Bourru bienfaisant</i>	
23	25/05/1839	2757,55	joué avec <i>Les Folies amoureuses</i>	autre ex de recette assez basse : <i>Les Vêpres siciliennes</i> , <i>Les Indépendantes</i> 26/05: 571,60
24	27/05/1839	2286,85	joué avec <i>Le Mari et l'amant</i>	
25	29/05/1839	1696,85	joué avec <i>La Fausse Agnès</i>	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
26	01/06/1839	2077,25	joué avec <i>L'école des maris</i>	
27	04/06/1839	2929,2	joué avec <i>La Jeunesse de Henri V</i>	
28	06/06/1839	2191,3	joué avec <i>Ma place et ma femme</i>	les recettes baissent peu à peu et les représentations s'espacent => tout à fait normal et c'est aussi qu'en 1843, toutes les recettes de la CF sont moins hautes que dans les années précédentes
29	11/06/1839	1822,8	joué avec <i>Les Folies amoureuses</i>	
30	18/06/1839	1298,3	joué avec <i>Charlotte Brown</i>	
31	20/06/1839	1058	joué avec <i>Le Mari de la veuve</i>	
32	25/06/1839	1753,65	joué avec <i>Les Deux anglais</i>	
33	27/06/1839	1782,75	joué avec <i>L'école des maris</i>	
34	04/07/1839	2024,05	joué avec <i>La Belle-mère et le gendre</i>	
35	09/07/1839	1555,15	joué avec <i>Charlotte Brown</i>	
36	11/07/1839	628,4	joué avec <i>Le Chef d'œuvre inconnu</i>	
37	16/07/1839	1042,55	joué avec <i>Ma Place et ma femme</i>	
38	18/07/1839	914,45	joué avec <i>La Jeunesse de Henri V</i>	
39	23/07/1839	1112,1	joué avec <i>Les deux Anglais</i>	
40	25/07/1839	1214,4	joué avec <i>Les indépendantes</i> + il est inscrit que c'est la dernière représentation de Belle Isle	



Alexandre
Dumas

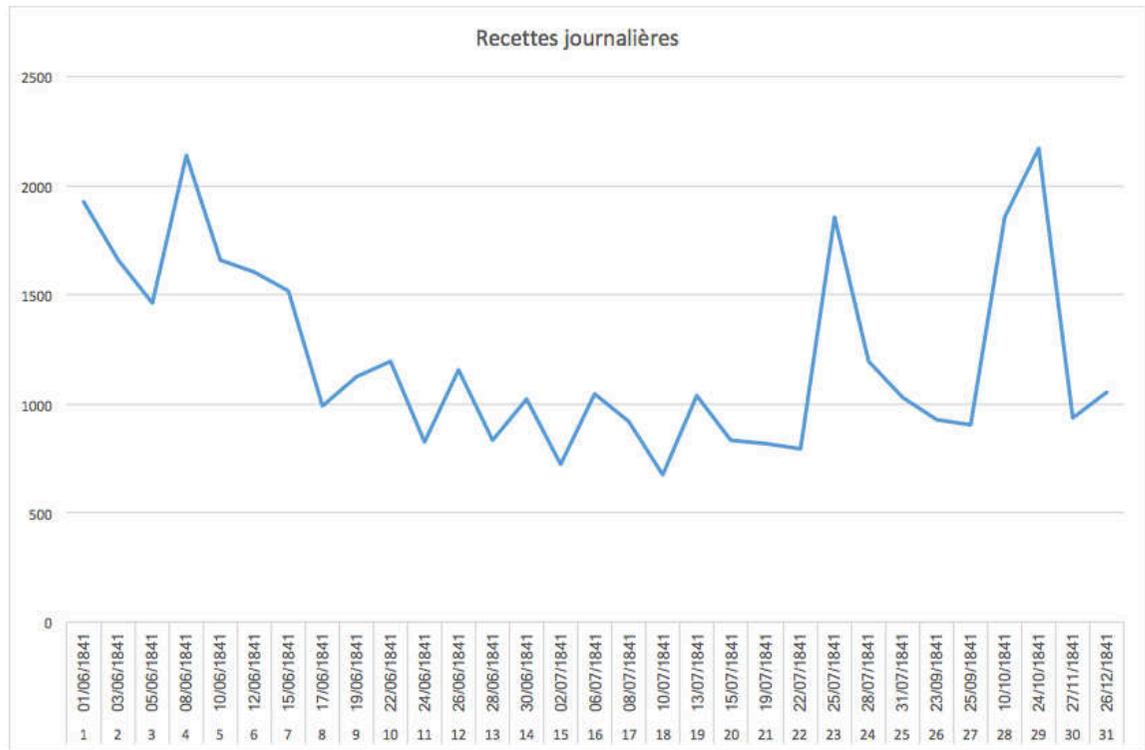
Un Mariage sous Louis XV

01/06/1841 - dépouillement arrêté au 31/12/1841 car la pièce n'est presque plus présente

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	01/06/1841	1927,75		pour comparer les recettes => 02/06 <i>Britannicus</i> , <i>Le Conseiller</i> : 464,75
2	03/06/1841	1657,3	joué avec <i>Le dépit amoureux</i>	04/06 <i>Charles VII</i> et autre pièce illis. : 525,30
3	05/06/1841	1462,5	joué avec <i>L'Amour médecin</i>	06/06 <i>Verre d'eau</i> , <i>Le Second mari</i> : 2116,45
4	08/06/1841	2141,75	joué avec <i>Crispin rival</i>	07/06 reprise de <i>Hernani</i> , <i>La Protectrice</i> : 1777,85
5	10/06/1841	1661,65	joué avec <i>Le Mari et l'amant</i>	11/06: <i>L'École des femmes</i> , <i>Amphytrion</i> : 708,10
6	12/06/1841	1606,45	<i>Le Mariage forcé</i>	14/06 <i>Le Conseiller</i> , <i>Un verre d'eau</i> => 1691,40
7	15/06/1841	1521,4	joué avec <i>La Protectrice</i>	
8	17/06/1841	993,65	joué avec <i>Le Mari de la veuve</i>	
9	19/06/1841	1122,4	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>	
10	22/06/1841	1191,75	joué avec <i>Le Mari de la veuve</i>	
11	24/06/1841	828,7	joué avec <i>Sganarelle</i>	
12	26/06/1841	1156,4	joué avec <i>L'Amour et la raison</i>	27/06/1841 <i>Phèdre</i> (début Mlle Maxime), <i>L'Avare</i> : 1410,35
13	28/06/1841	834,75	joué avec <i>Les Héritiers</i>	29/06 <i>Brucys et Palaprat</i> , <i>Le Bourgeois Gand</i> : 764,7
14	30/06/1841	1023,3	joué avec <i>Le Conseiller</i>	

À deux ans de la date fatidique des *Burgraves*, le public ne semble pas lassé des auteurs romantiques dont les pièces font des recettes à la hauteur des autres pièces

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
15	02/07/1841	727,05	joué avec <i>Valérie</i>	
16	06/07/1841	1044,9	joué avec <i>La Protectrice</i>	
17	08/07/1841	922,3	joué avec <i>La Belle-mère et le gendre</i>	
18	10/07/1841	675,55	joué avec <i>Les Souvenirs de la marquise</i>	
19	13/07/1841	1038,3	joué avec <i>La Belle-mère et le gendre</i>	
20	15/07/1841	830,05	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>	
21	19/07/1841	821,55	joué avec <i>Amphitryon</i>	20/07/1841: <i>Phèdre, Tartuffe</i> : 2225,1
22	22/07/1841	791,15	joué avec <i>1760 ou les 3 chapeaux</i>	
23	25/07/1841	1852	joué avec <i>Édipe</i> (début de M. Tony)	puis pièce récolte à nouveau des recettes importantes
24	28/07/1841	1198,05	joué avec <i>La Jeunesse de Henri V</i>	
25	31/07/1841	1033,6	joué avec <i>L'École des maris</i>	
26	23/09/1841	925,7	joué avec <i>Le Grondeur</i>	longue pause de près de deux mois
27	25/09/1841	904,2	joué avec <i>Georges Dandin</i>	représentations espacées, mais grosses recettes quand joué avec <i>Hamlet</i>
28	10/10/1841	1857,55	joué avec <i>Le Grondeur</i>	
29	24/10/1841	2171,7	joué avec <i>Hamlet</i>	
30	27/11/1841	932,3	joué avec <i>L'École des maris</i>	
31	26/12/1841	1054,55	joué avec <i>Hamlet</i>	



Alexandre Dumas

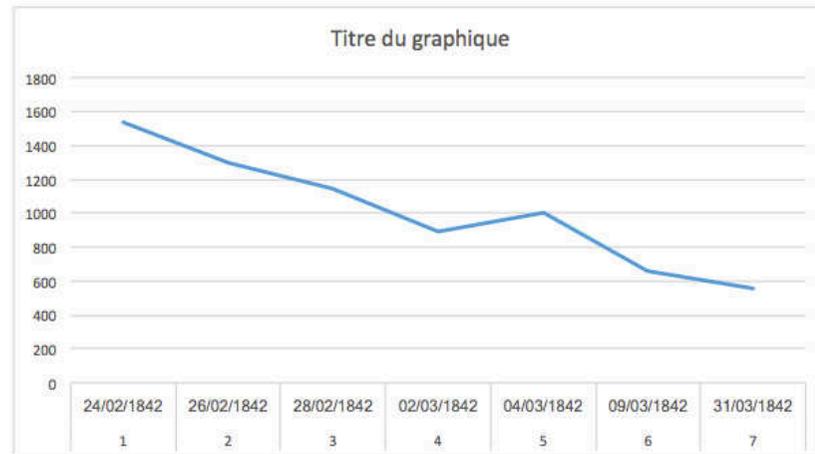
Lorenzino

on arrête dépouillement au 25 mai

24/02/1842 -

1842 car pas de trace de la pièce depuis

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main	
1	24/02/1842	1536,25	joué avec <i>Un Mariage raisonnable</i>	pour comparer, 25/02 <i>L'Hôtel garni, Le Verre d'eau</i> (85e): 1422,45	
2	26/02/1842	1294	<i>Les Rivaux d'eux-mêmes</i>	27/02 <i>La Belle-mère et le gendre, Une Chaîne</i> : 3917,95	la pièce de Dumas est tout de même en dessous des recettes des autres pièces, qui constituent le fonds habituel des pièces jouées
3	28/02/1842	1142,95		01/03 <i>Les Plaideurs, Une chaîne</i> : 1600,85	
4	02/03/1842	892,45		03/03 <i>Les Étourdis, Une Chaîne</i> : 2045,35	
5	04/03/1842	998,6	<i>Un Mariage raisonnable</i>	05/03 <i>Le Cid</i> (Rachel), <i>Le Manteau</i> : 5343,1	beaucoup de pièces avec Rachel tournent autour de 4000-5000 à cette période
6	09/03/1842	657,4	<i>La Protectrice</i>	06/03 <i>Le Mariage de Figaro, Les Précieuses ridicules</i> : 1972,7	<i>Les Burgraves</i> sont joués à une période où Rachel culmine et où les pièces sans elle font peu de succès (en revanche, la pièce de Hugo rapporte tout de même plus que celle de Dumas, ses représentations moins espacées et durent plus longtemps)
7	31/03/1842	556,15	<i>La Belle mère et le gendre</i>	03/04 <i>Marino Faliero, Le Médecin malgré lui</i> : 1854,80	



Alexandre
Dumas

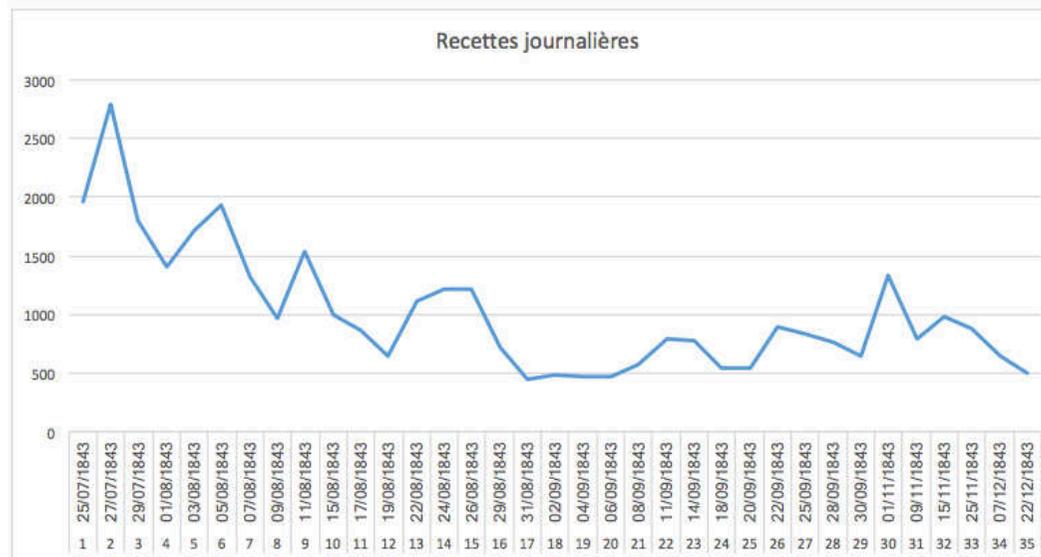
Les Demoiselles de Saint-Cyr

Dépouillement arrêté au
25/07/1843 - 31/12/1843 (nous estimons que
cette période suffit à donner un
aperçu)

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main	
1	25/07/1843	1963,7	joué seul	Pour comparer, 26/07 <i>La Mère et la fille, Le mari de la veuve</i> : 353	plein d'autres pièces en 43 qui ont recettes +++ basses (recettes de la CF ne sont pas à leur meilleure année, par rapport aux autres dépouillements qu'on a faits)
2	27/07/1843	2792,53	joué seul	28/07 <i>Le Cid, Le Tyran domestique</i> : 379	
3	29/07/1843	1799,35	joué seul	31/07 <i>Le Philosophe sans le savoir, Le jeune mari</i> : 424,95	
4	01/08/1843	1405,7	joué seul	02/08 <i>Mahomet, Le distrait</i> : 280,35	
5	03/08/1843	1717,4	joué seul		
6	05/08/1843	1937,6	joué seul		
7	07/08/1843	1314,34	joué seul		
8	09/08/1843	970,5	joué seul		
9	11/08/1843	1539,45	joué seul	12/08 reprise <i>Don Juan D'Autriche</i> : 431,35	
10	15/08/1843	992,1	joué seul	14/08 <i>Mlle de Belle Isle, Les Folies amoureuses</i> : 263	
11	17/08/1843	862,35	joué seul		
12	19/08/1843	649,9	joué seul		
13	22/08/1843	1115,2	joué seul		
14	24/08/1843	1208,35	joué seul		
15	26/08/1843	1207,65	joué seul		
16	29/08/1843	716,6	joué seul		

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main	
17	31/08/1843	445,5	joué seul	seule pièce qui dépasse <i>St Cyr</i> : 01/09 <i>Polyeucte</i> avec Rachel, joué avec <i>Mariage forcé</i> : 3916,6 => c'est vraiment Rachel qui fait la différence	
18	02/09/1843	483,4	joué seul	désormais, recettes normales, comme les autres pièces jouées (cf voir plus haut + 03/09 <i>Le Verre d'eau, L'école des maris</i> : 576,75	
19	04/09/1843	461,55	joué seul		
20	06/09/1843	474,4	joué seul		
21	08/09/1843	570,65	joué seul		
22	11/09/1843	795,45	<i>Le Mari de la veuve</i> (première fois que joué avec une autre pièce)		
23	14/09/1843	777,4	<i>Le Mari et l'amant</i>		
24	18/09/1843	534,1	<i>Le Dépôt amoureux</i>		
25	20/09/1843	538,3	<i>Brucys et Palaprat</i>		
26	22/09/1843	897,75	<i>Le Mari de la veuve</i>		
27	25/09/1843	829,55	<i>L'épreuve nouvelle</i>		
28	28/09/1843	753,9	<i>Les souvenirs de la marquise de V.</i>		
29	30/09/1843	645,8	<i>Brucys et Palaprat</i>	longue pause d'un mois	
30	01/11/1843	1331,45	<i>Les souvenirs de la marquise de V.</i>		
31	09/11/1843	794,95	<i>Le Comité de bienfaisance</i>		
32	15/11/1843	986,3	<i>Le Mari et l'amant</i>		
33	25/11/1843	880,15	<i>Les Héritiers</i>		
34	07/12/1843	641,6	<i>Crispin rival</i>		
35	22/12/1843	495,4	<i>Le Mari de la veuve</i>		

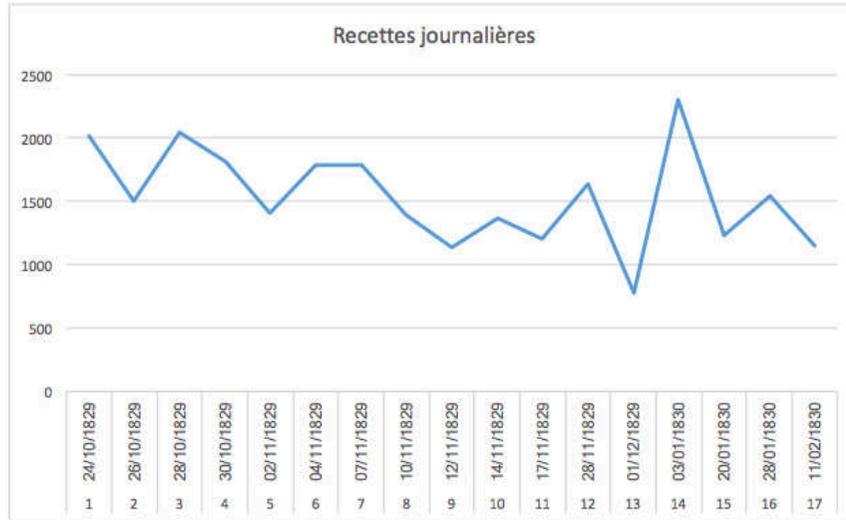
Pièce de Dumas au devenir un peu similaire à celui des *Burgraves* mais l'histoire littéraire n'a pas retenu cette pièce car elle n'a pas fait de bruit comme celle de Hugo + pas autant d'agitation aux représentations => absence de cabale (c'est la cabale qui fait l'échec)



Alfred de
Vigny
24/10/1829 -

Le More de Venise
11/02/1830

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires de notre main
1	24/10/1829	2012,91	toujours joué seul
2	26/10/1829	1498,44	
3	28/10/1829	2049,18	
4	30/10/1829	1818,99	
5	02/11/1829	1402,91	
6	04/11/1829	1784,82	
7	07/11/1829	1794,18	
8	10/11/1829	1394,91	
9	12/11/1829	1144	
10	14/11/1829	1363,36	
11	17/11/1829	1212	
12	28/11/1829	1636,64	
13	01/12/1829	777,82	
14	03/01/1830	2304,18	après une longue coupure
15	20/01/1830	1235,55	
16	28/01/1830	1550,27	
17	11/02/1830	1154,55	Dès la première de <i>Hernani</i> , la pièce n'est plus jouée



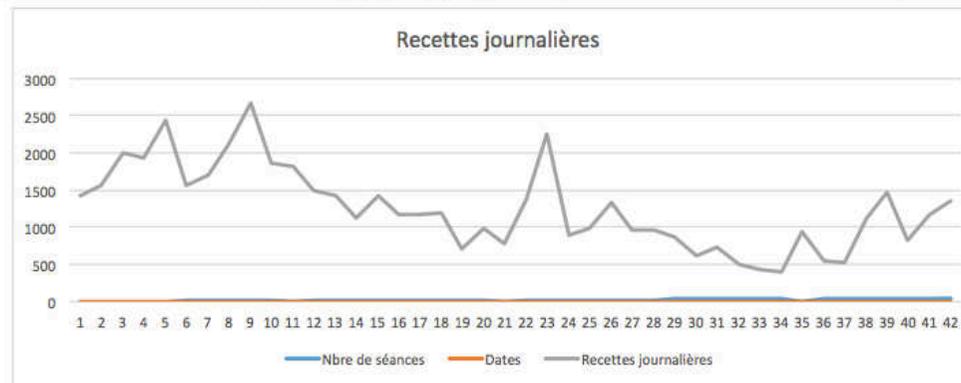
Alfred de
Vigny
12/02/1835 -

Chatterton
04/06/1836

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	12/02/1835	1416,45	pas joué seul, mais avec <i>Les Précieuses ridicules</i>	
2	14/02/1835	1564	joué avec <i>Le Dépit amoureux</i>	
3	16/02/1835	1999,77	joué avec une pièce [illis.]	
4	19/02/1835	1923,45	joué avec <i>Le Mari et l'amant</i>	
5	21/02/1835	2449,55	joué avec <i>1760</i>	
6	24/02/1835	1559,77	joué avec <i>Le Jaloux malgré lui</i>	
7	26/02/1835	1704,73	joué avec <i>Les Héritiers</i>	
8	28/02/1835	2120,05	joué avec <i>Les Projets de mariage</i>	
9	02/03/1835	2671,41	joué avec <i>Les Fourberies de Scapin</i>	
10	05/03/1835	1872,77	joué avec <i>Le Bourru bienfaisant</i>	
11 [inscrit 12, erreur qui décale tout ensuite]	07/03/1835	1806,05	joué avec <i>1760</i>	
12	09/03/1835	1499	joué avec <i>Les Fourberies de Scapin</i>	
13	10/03/1835	1426,5	joué avec <i>Les Plaideurs</i>	
14	12/03/1835	1124,5	joué avec <i>Les Héritiers</i>	
15	14/03/1835	1422,5	joué avec <i>Les Préventions</i>	
16	17/03/1835	1164,09	joué avec <i>Les deux Anglais</i>	
17	21/03/1835	1178,55	joué avec <i>Les Préventions</i>	
18	22/03/1835	1187,09	joué avec <i>Les Fourberies de Scapin</i>	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
19	23/03/1835	708,18	joué avec [illis.]	
20	25/03/1835	977,36	joué avec <i>Les Deux Anglais</i>	
22 (inscrit sur le registre, où il est noté "24e": "la 23e a eu lieu à l'Odéon"=> ce pourquoi	27/03/1835	783,09	joué avec <i>Le Mari de ma femme</i>	
23	29/03/1835	1381,14	joué avec <i>Dominique ou le</i> [illis.]	
24	31/03/1835	2262,64	joué avec la reprise des <i>Enfants d'Édouard</i>	recette importante car la pièce de Vigny a été programmée avec la reprise d'une pièce
25	08/04/1835	891,36	joué avec <i>L'École des maris</i>	
26	10/04/1835	984,55	joué avec <i>Le Voyage à Dieppe (2e)</i>	
27	12/04/1835	1342,68	joué avec <i>Le Voyage à Dieppe</i>	
28	15/04/1835	973	joué avec <i>Le Voyage à Dieppe</i>	
29	22/04/1835	956,59	joué avec <i>Le Méchant</i>	
30	24/04/1835	875,36	joué avec <i>Les Fourberies de Scapin</i>	
31	22/05/1835	617	joué avec <i>Un Moment d'imprudence</i>	un mois d'arrêt parce qu'entre temps, <i>Angelo</i> a été créé à la Comédie-Française, donc la pièce de Vigny a été éclipsée avant d'être reprogrammée en alternance avec celle de Hugo
32	27/05/1835	727,77	joué avec <i>L'Obstacle imprévu</i>	
33	07/06/1835	508,45	joué avec <i>L'obstacle imprévu</i>	
34	13/06/1835	435,36	joué avec [illis.]	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
35	17/06/1835	400,37	joué avec <i>Le Comte de St Germain</i> (dont c'est la 6e)	
36 (tjs 2 en décalage:	26/06/1835	932,23	joué avec <i>Le Joueur</i>	
37	01/07/1835	558,55	joué avec <i>Le Joueur</i>	
40	10/07/1835	519,59	joué avec <i>Le Joueur</i>	
41	08/01/1836	1126	joué avec <i>Le Malade imaginaire</i>	
42	10/01/1836	1468,27	joué avec <i>Les Fourberies de Scapin</i>	
43	24/02/1836	833,5	joué avec <i>Le Médecin malgré lui</i>	
44	27/04/1836	1168,59	joué avec <i>Le Testament</i> dont c'est la 7e	
45	04/06/1836	1355,41	joué avec <i>L'homme à bonnes fortunes</i> (reprise)	



Alfred de Vigny *La Maréchale d'Ancre*
18/06/1840 - 04/07/1840

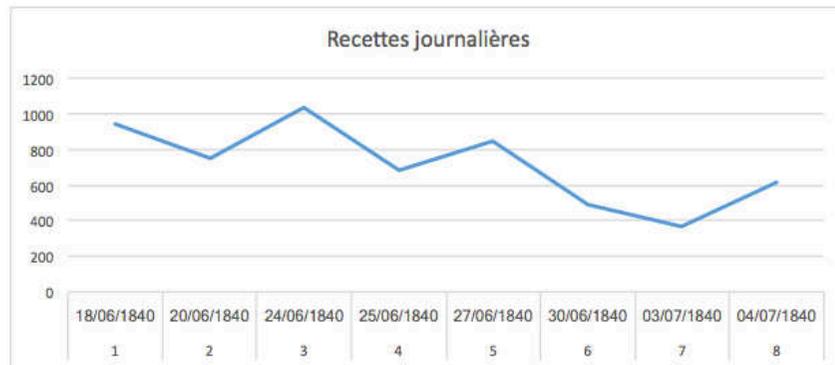
Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre
1	18/06/1840	940,64	"1 ^{re} représentation à ce théâtre"
2	20/06/1840	747,91	
3	24/06/1840	1034,55	
4	25/06/1840	678,77	
5	27/06/1840	841,64	joué avec <i>1760</i>
6	30/06/1840	486,27	joué avec <i>Un Mariage raisonnable</i>
7	03/07/1840	367,27	
8	04/07/1840	616,45	joué avec <i>Les Souvenirs de la marquise de Semeterre</i>

Théâtre fermé tout l'été du 25 juillet au 5 septembre pour cause de travaux

La pièce de Vigny est très peu jouée et avec la reprise de *Henri III*, elle est totalement éclipsé

Reprise de *Henri III et sa cour* le 21 octobre 1840 => 1636,86 (joué avec *Les Rivaux d'eux-mêmes*) - 24/10/1840 1487 avec *Le Souvenirs de la Marquise de Semeterre* - 30/10/1840 1846,18 avec *Le Mariage forcé* - 04/11/1840 1448,41 avec *Le Mari et l'Amant* - 22/11/1840 avec *Le Mercure galant* 2417,91

Rachel remporte déjà un franc succès => exemple *Horace* le 10 novembre 1840 joué avec *Les Deux Anglais*, 3007,68 (il est donc faux de dire que c'est en 1843 qu'elle éclipse le romantisme puisque sa popularité est là depuis un moment) // *idem* avec *Bajazet* joué avec *Les Héritiers* le 13/11/1840, voir 4210,18 // *Polyeucte* le 23/11/1840 avec *Valérie* 3398,23



Alfred de Musset *Un Caprice*

Première le
27 novembre 1847

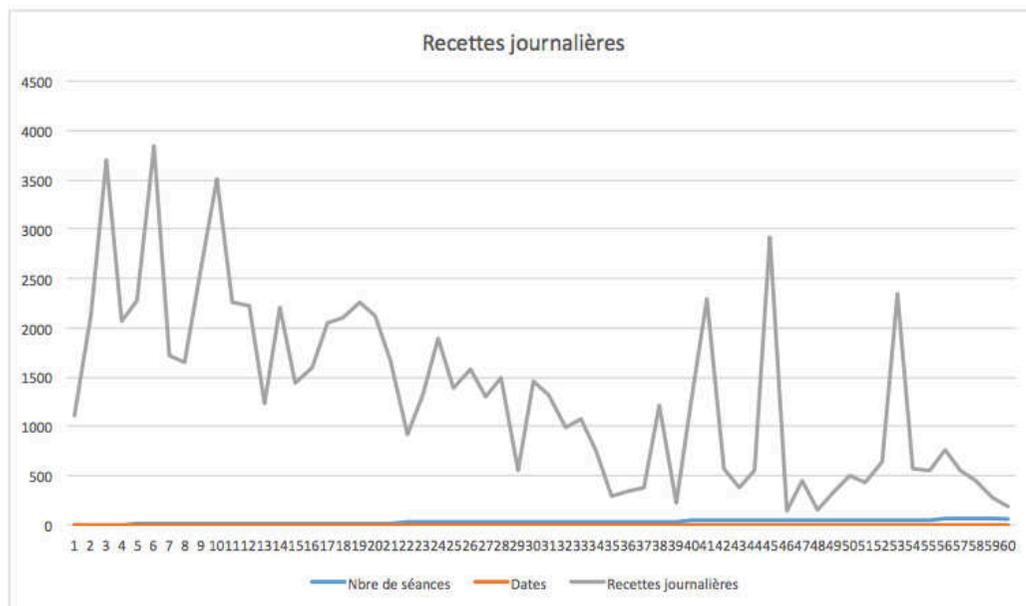
Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	27/11/1847	1113,95	joué avec <i>Le Dépit amoureux</i> et <i>Le Barbier de Séville</i>	
2	29/11/1847	2143,32	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
3	01/12/1847	3705,55	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
4	02/12/1847	2067,5	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
5	04/12/1847	2266,26	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
6	07/12/1847	3843,5	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
7	08/12/1847	1723	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
8	09/12/1847	1650,91	joué avec <i>Les Préventions</i> et <i>Le Marie à la campagne</i>	Pourquoi une telle baisse ici? Est-ce parce que la pièce attire surtout avec <i>Les Aristocraties</i> ?
9	11/12/1847	2646,68	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
10	14/12/1847	3509,5	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
11	16/12/1847	2250,05	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
12	21/12/1847	2223,15	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
13	22/12/1847	1226,51	joué avec <i>Le Jeune mari</i> et <i>La Famille fillis</i>	
14	25/12/1847	2205,5	joué avec <i>Ma place et ma femme</i> et <i>Un château de cartes</i>	
15	29/12/1847	1444,18	joué avec <i>La Ciguë</i> et <i>L'Avare</i>	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
16	01/01/1848	1603,86	joué avec <i>La Marinette</i> et <i>Tartuffe</i>	
17	03/01/1848	2051,55	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
18	05/01/1848	2099,26	joué avec <i>Le Mariage d'argent</i> et <i>La Marinette</i>	
19	07/01/1848	2249,09	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
20	08/01/1848	2118,7	joué avec <i>La Marinette</i> et <i>Un Château de cartes</i>	
21	10/01/1848	1673,59	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
22	11/01/1848	923,91	joué avec <i>L'École des Vieillards</i> et <i>La Marinette</i>	
23	13/01/1848	1311,37	joué avec <i>La Ciguë</i> et <i>Turcaret</i>	
24	14/01/1848	1900,05	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
25	17/01/1848	1390,23	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
26	19/01/1848	1584,14	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
27	20/01/1848	1304,77	joué avec <i>L'Avare</i> et <i>La Marinette</i>	
28	25/01/1848	1499,53	joué avec <i>La Ciguë</i> et <i>Un Château de cartes</i>	
29	27/01/1848	548,18	joué avec <i>Athalie</i>	baisse importante des recettes
30	01/02/1848	1459,09	joué avec <i>L'École des maris</i> et <i>Un Château de cartes</i>	
31	08/02/1848	1313,73	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
32	10/02/1848	980	joué avec <i>L'Avare</i> et <i>Les Trois chapeaux</i>	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
33	14/02/1848	1078,05	joué avec <i>Le Château de cartes</i> et <i>Thersite</i>	
34	16/02/1848	743,14	joué avec <i>Le Château de cartes</i> et <i>Thersite</i>	
35	18/02/1848	285,14	joué avec <i>Thersite</i> et <i>Les Fausses Confidences</i>	relâche du 22 février au 28 février à cause des événements politiques
36	01/03/1848	346,55	joué avec <i>Le Château de cartes</i> et <i>Les Plaideurs</i>	
37	02/03/1848	379,5	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
38	05/03/1848	1215,68	joué avec <i>Le Puff</i>	
39	15/03/1848	215,95	joué avec <i>Un Château de Cartes</i> et <i>Le Dernier du Lermot</i>	
40	18/03/1848	1281,64	joué avec <i>Polyeucte</i>	On programme des pièces plus connues avec celle de Musset
42	20/03/1848	2297,7	joué avec <i>Cléopâtre</i>	
43	27/03/1848	567,27	joué avec <i>L'Aventurière</i>	
44	31/03/1848	379,55	joué avec <i>La Marinette</i> et <i>L'Aventurière</i>	
45	05/04/1848	548,64	joué avec <i>Les préventions</i> et <i>L'Aventurière</i>	
46	18/05/1848	2917,5	joué avec <i>Mithridate</i> et <i>La Marseillaise</i>	Longue pause d'un mois et les recettes redeviennent importantes car Mlle Rachel joue dans les autres pièces programmées à la séance
47	15/06/1848	142,5	joué avec <i>Tartuffe</i>	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
48	17/06/1848	452	joué avec <i>La Marinette</i> et <i>Les Frais de la guerre</i>	
49	20/06/1848	159,5	joué avec <i>Le Cid</i>	
50	20/07/1848	350	joué avec <i>La Rue Quincampoix</i>	
51	16/08/1848	504	joué avec <i>La Camaraderie</i>	
52	06/09/1848	428,5	joué avec <i>Ne jurer de rien</i>	
53	13/09/1848	642,5	joué avec <i>Le Vrai club des femmes</i> et <i>Les Frais de la guerre</i>	
54	02/10/1848	2337,5	joué avec <i>Cléopâtre</i> (Rachel, donc grosse recette)	
55	17/10/1848	567	joué avec <i>Les Aristocraties</i>	
56	20/10/1848	544	joué avec <i>Hernani</i>	
57	30/10/1848	755,5	joué avec <i>Bertrand et Raton</i>	
58	01/12/1848	553	joué avec <i>La Vieillesse de Richelieu</i>	
59	07/12/1848	444,5	joué avec <i>La Camaraderie</i>	
60	20/12/1848	275,5	joué avec <i>La Mère et la fille</i>	
61	29/12/1848	195	joué avec <i>Daniel</i>	

Nous arrêtons le dépouillement du registre au 31/12/1848 pour cette pièce car cette année nous donne déjà une idée des recettes récoltées.



Alfred de Musset *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*
 Première le 07/04/1848

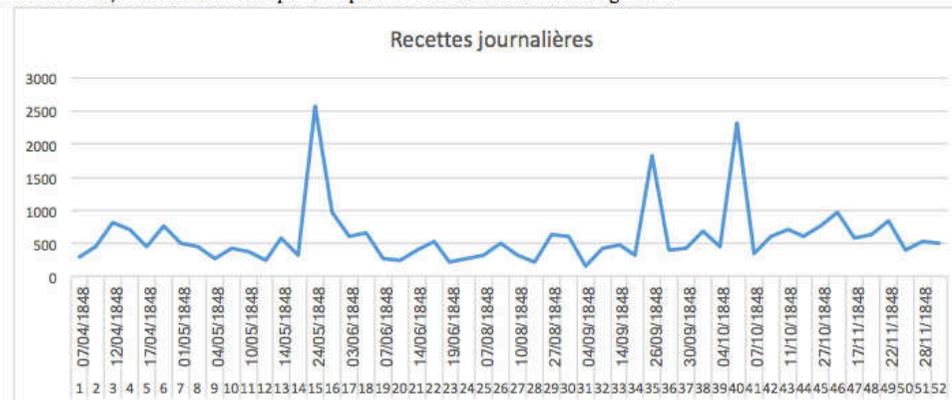
Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	07/04/1848	292,75	joué avec <i>L'École des maris</i> et <i>Les Plaideurs</i>	
2	10/04/1848	441,5	joué avec <i>Le Roi attend</i> et <i>Tartuffe</i>	
3	12/04/1848	809	joué avec <i>L'Aventurière</i> et <i>Le Roi attend</i>	
4	14/04/1848	718,5	joué avec <i>L'aventurière</i> et <i>Le Roi attend</i>	
5	17/04/1848	454	joué avec <i>L'Aventurière</i> et <i>Le Roi attend</i>	
6	24/04/1848	767	joué avec <i>La Ciguë</i> et <i>L'Aventurière</i>	
7	01/05/1848	493,5	joué avec <i>La Marquise d'Aubray</i>	
8	03/05/1848	454	joué avec <i>La Marquise d'Aubray</i>	
9	04/05/1848	276	joué avec <i>La Marquise d'Aubray</i>	
10	06/05/1848	414	joué avec <i>La Marquise d'Aubray</i>	
11	10/05/1848	374	joué avec <i>Le Mariage de Figaro</i>	
12	12/05/1848	244	joué avec <i>L'École des maris</i> et <i>Dominique ou le [illis.]</i>	
13	14/05/1848	569,5	joué avec <i>L'Avare</i> et <i>Dominique</i>	
14	17/05/1848	323,5	joué avec <i>L'Aventurière</i>	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
15	24/05/1848	2575	joué avec <i>Lucrèce</i> et <i>La Marseillaise</i> (avec Rachel, donc grosse recette)	
16	01/06/1848	957	joué avec <i>La Rue Quincampoix</i>	
17	03/06/1848	603,5	joué avec <i>La Rue Quincampoix</i>	
18	04/06/1848	656	joué avec <i>Don Juan D'Autriche</i>	
19	07/06/1848	255,5	joué avec <i>La Rue Quincampoix</i>	
20	08/06/1848	245	joué avec <i>Le Chef d'œuvre inconnu</i> et <i>La Fille d'honneur</i>	
21	14/06/1848	388,5	joué avec <i>La Ciguë</i> et <i>Les Frais de la guerre</i>	
22	16/06/1848	540	joué avec <i>La Ciguë</i> et <i>Les Frais de la guerre</i>	
23	19/06/1848	217,5	joué avec <i>La Ciguë</i> et <i>Les Frais de la guerre</i>	
24	21/06/1848	278,5	joué avec <i>Le Distrain</i> et <i>Les Frais de la guerre</i>	
25	07/08/1848	309,5	joué avec <i>Le Bachelier</i>	fermeture du théâtre jusque vers le 15 juillet
26	08/08/1848	489	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i> et <i>Les Portraits</i>	
27	10/08/1848	309	joué avec <i>La Camaraderie</i>	
28	17/08/1848	222,5	joué avec <i>Mahomët</i> et <i>Les Portraits</i>	
29	27/08/1848	633	joué avec <i>Le Mariage de Figaro</i>	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
30	02/09/1848	617	joué avec <i>Le Comité de bienfaisance</i> et <i>Ne jurer de rien</i>	
31	04/09/1848	155	joué avec <i>L'École des vieillards</i>	
32	07/09/1848	433,5	joué avec <i>Le Mariage de Figaro</i>	
33	14/09/1848	484	joué avec <i>Les Enfants d'Édouard</i> et <i>Les Portraits</i>	
34	21/09/1848	315,5	joué avec <i>Le Comité de bienfaisance</i> et <i>Le Misanthrope</i>	
35	26/09/1848	1837	joué avec <i>Jeanne d'Arc</i> (Mlle Rachel)	recette importante car Rachel
36	28/09/1848	399,5	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i> et <i>Le Médecin malgré lui</i>	
37	30/09/1848	415,5	joué avec <i>Le Dépît amoureux</i> et <i>Tartuffe</i>	
38	01/10/1848	683,5	joué avec <i>L'Aventurière</i> et <i>Les Portraits</i>	
39	04/10/1848	460	joué avec <i>La Ciguë</i> et <i>Les Frais de la guerre</i>	
40	05/10/1848	2313	joué avec <i>Bajazet</i> (Rachel)	<i>idem</i>
41	07/10/1848	356,5	joué avec <i>Blaise Pascal</i> et <i>Les Portraits</i>	
42	08/10/1848	608,5	joué avec <i>Le Mariage de Figaro</i>	
43	11/10/1848	713	joué avec <i>Les Aristocraties</i> et <i>Rivaux d'eux-mêmes</i>	
44	16/10/1848	595	joué avec <i>Louis XI</i>	
45	27/10/1848	767	joué avec <i>Bertrand et Raton</i>	
46	07/11/1848	976,5	joué avec <i>Bertrand et Raton</i>	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
47	17/11/1848	570,5	joué avec <i>Bertrand et Raton</i>	
48	20/11/1848	641,5	joué avec <i>La Vieillesse de Richelieu</i>	
49	22/11/1848	836	joué avec <i>Faute de s'entendre</i> et <i>André Del Sarto</i> (le représentation)	
50	24/11/1848	407	joué avec <i>La Vieillesse de Richelieu</i>	
51	28/11/1848	520	joué avec <i>La Vieillesse de Richelieu</i>	
52	02/12/1848	513	joué avec <i>Les frais de la guerre</i> et <i>Le jeune mari</i>	

Arrêt fin 1848, car nous estimons que ce dépouillement est suffisamment significatif



Alfred de
Musset
Première
22 juin 1848

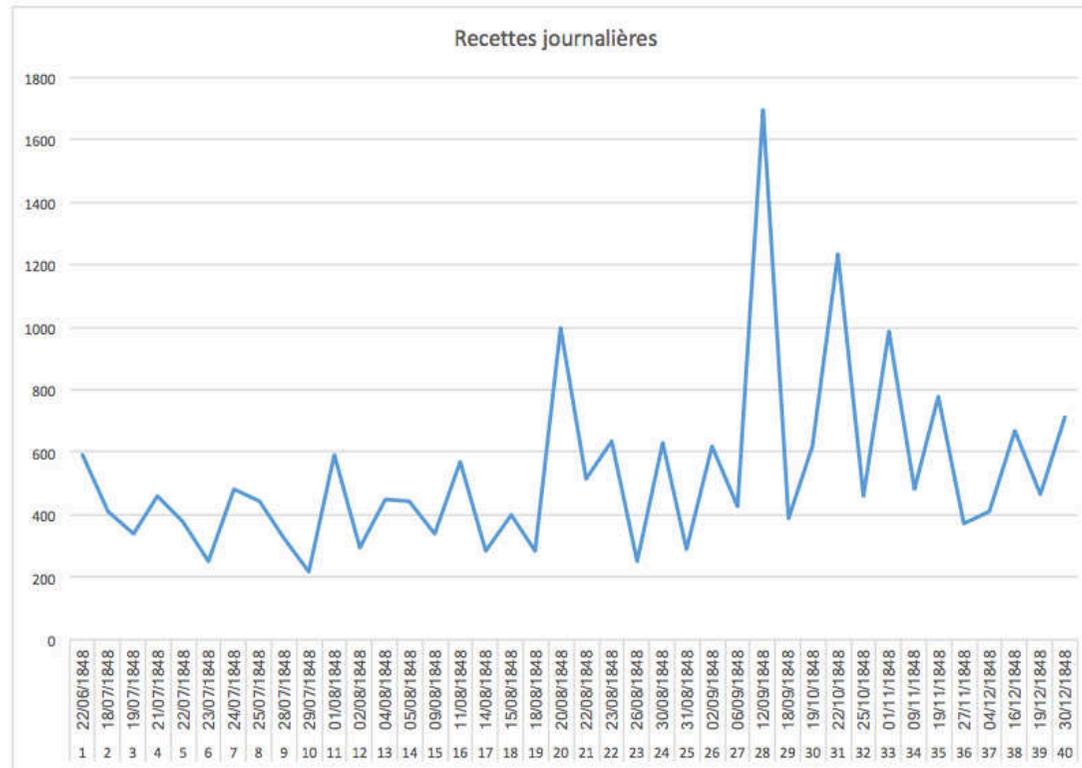
Il ne faut jurer de rien

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	22/06/1848	593		23/06/1848 : il est inscrit relâche à cause des troubles dans la capitale, jusqu'au 18 juillet
2	18/07/1848	409	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i>	Les recettes paraissent très basses mais c'est comme cela tous les soirs (sûrement à cause des événements politiques) ; par ex, <i>Tartuffe</i> 26/07/1848 avec <i>Les Frais de la guerre</i> : 108,50 ; <i>L'École des maris</i> avec <i>Les Portraits</i> (dont c'est la 1e) : 299,50
3	19/07/1848	336,5	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i>	
4	21/07/1848	462	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i>	
5	22/07/1848	377	joué avec <i>Les Fausses confidences</i>	
6	23/07/1848	251,5	joué avec <i>La Rue Quincampoix</i>	
7	24/07/1848	483,5	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i>	
8	25/07/1848	444,5	joué avec <i>Les Fausses confidences</i>	
9	28/07/1848	329,5	joué avec <i>La Ciguë, Le Chef d'œuvre inconnu</i>	
10	29/07/1848	217,5	joué avec <i>Les Folies amoureuses et Les Portraits</i>	
11	01/08/1848	590,5	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i>	
12	02/08/1848	295	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i>	
13	04/08/1848	448,5	joué avec <i>Le Bachelier</i>	
14	05/08/1848	446	joué avec <i>Les Portraits et Les Frais de la guerre</i>	
15	09/08/1848	340,5	joué avec <i>Le Bachelier</i>	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
16	11/08/1848	570	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i> et <i>Les Portraits</i>	
17	14/08/1848	284	joué avec <i>Le Barbier de Séville</i>	
18	15/08/1848	398	joué avec <i>L'École des maris</i> et <i>Les Portraits</i>	
19	18/08/1848	283	joué avec <i>La Mère et la fille</i>	
20	20/08/1848	1001	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i>	Recettes sont importantes ce jour-là
21	22/08/1848	514,5	joué avec <i>La Mère et la fille</i>	
22	23/08/1848	637,5	joué avec <i>Le Vrai club des femmes</i> et <i>Les Portraits</i>	
23	26/08/1848	250	joué avec <i>Tancredi</i>	
24	30/08/1848	630	joué avec <i>Le Comité de bienfaisance</i> et <i>Le Vrai club des femmes</i>	
25	31/08/1848	290,5	joué avec <i>Les Portraits</i> et <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i>	
26	02/09/1848	617	joué avec <i>Le Comité de bienfaisance</i> et <i>Une porte ouverte</i>	Le 05/09/1848 il est indiqué rentrée de Mlle Rachel, avec <i>Phèdre</i> et <i>Le Médecin malgré lui</i> . Exceptionnellement, une recette importante (2870) alors que depuis plusieurs semaines les recettes n'excèdent pas 1000
27	06/09/1848	428,5	joué avec <i>Comité de bienfaisance</i> et <i>Un Caprice</i>	
28	12/09/1848	1696,5	joué avec <i>Polyeucte</i>	avec Rachel dans <i>Polyeucte</i> donc recette importante

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
29	18/09/1848	388,75	joué avec <i>La Mère et la fille</i>	
30	19/10/1848	618,35	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i>	
31	22/10/1848	1234	joué avec <i>La Camaraderie</i> [grosse recette car Delavigne?]	
32	25/10/1848	460	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i>	
33	01/11/1848	989	joué avec <i>Les Frais de la guerre</i>	
34	09/11/1848	479,5	joué avec <i>Mahomet</i>	
35	19/11/1848	779	joué avec <i>La Camaraderie</i>	
36	27/11/1848	371,5	joué avec <i>André Del Sarto</i>	
37	04/12/1848	408	joué avec <i>La Dame et la demoiselle</i>	
38	16/12/1848	671	joué avec <i>La Marquise de Semeterre</i>	
39	19/12/1848	466	joué avec <i>Tartuffe</i>	
40	30/12/1848	712	joué avec <i>Le Mari et l'amant</i> et <i>Le Duc</i> [illis.]	

Arrêt au 31/12/1848 car nous estimons que ce dépouillement est déjà signifiant



Alfred de Musset *André del Sarto*
Première le
21 novembre 1848

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre
1	21/11/1848	836	joué avec <i>Faute de s'entendre</i> et <i>Une Porte</i>
2	22/11/1848	452,5	joué avec <i>La Dame et la demoiselle</i>
3	25/11/1848	416	joué avec <i>La Dame et la demoiselle</i>
4	27/11/1848	371,5	joué avec <i>Ne Jurer de rien</i>
5	29/11/1848	231	joué avec <i>L'Aventurière</i>

On arrête l'étude en 1848 car la pièce n'est pas jouée en décembre 1848 et janvier 1849 (alors que autres pièces de Musset sont jouées au même moment)



Alfred de
Musset

Le Chandelier

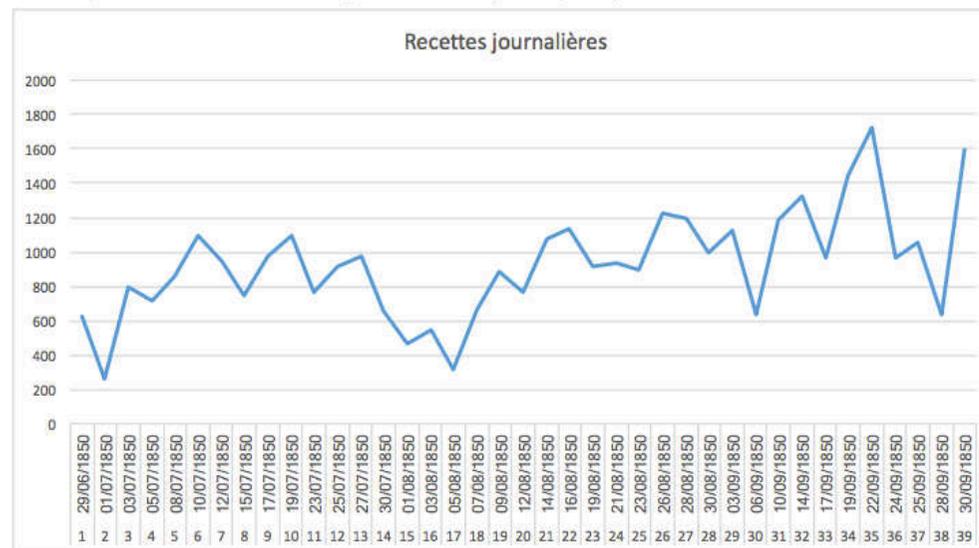
Première le
29 juin 1850

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	29/06/1850	624,9	joué avec <i>Le Roman d'une heure</i> et <i>Les Folies amoureuses</i>	Par rapport aux autres pièces jouées à la même période, comme en 1848, recettes dans la norme
2	01/07/1850	260,5	joué avec <i>La Ciguë</i> et <i>La famille Poisson</i>	
3	03/07/1850	798,5	joué avec <i>La Migraine</i> et <i>Les Plaideurs</i>	
4	05/07/1850	716,8	joué avec <i>La Coupe enchantée</i> et <i>Georges Dandin</i>	
5	08/07/1850	850,6	joué avec <i>La Queue du chien d'Alcibiade</i> (pièce de Léon Gozlan)	
6	10/07/1850	1096,5	joué avec <i>La Queue du chien d'Alcibiade</i>	
7	12/07/1850	944,1	joué avec <i>Les Fausses infidélités</i> et <i>La Famille Poisson</i>	
8	15/07/1850	746,5	joué avec <i>La Queue du chien d'Alcibiade</i>	
9	17/07/1850	973,5	joué avec <i>La Queue du chien d'Alcibiade</i>	
10	19/07/1850	1099	joué avec <i>La Queue du chien d'Alcibiade</i>	
11	23/07/1850	767,9	joué avec <i>La Ciguë</i> (Émile Augier) et <i>La famille Poisson</i>	
12	25/07/1850	918,1	joué avec <i>L'Épreuve nouvelle</i> et <i>Crispin rival de son maître</i>	
13	27/07/1850	976,1	joué avec <i>La Queue du chien d'Alcibiade</i>	
14	30/07/1850	659,4	joué avec <i>La Coupe enchantée</i> et <i>L'Épreuve nouvelle</i>	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
15	01/08/1850	469,9	joué avec <i>La Queue du chien d'Alcibiade</i>	
16	03/08/1850	543,3	joué avec <i>La Coupe enchantée</i> et <i>Une discrétion</i> (par Édouard Plouvier)	
17	05/08/1850	318,3	joué avec <i>La Coupe enchantée</i> et <i>Une discrétion</i>	
18	07/08/1850	665,4	joué avec <i>Le Dépit amoureux</i> et <i>Une discrétion</i>	
19	09/08/1850	889,4	joué avec <i>L'Épreuve nouvelle</i> et <i>Une discrétion</i>	
20	12/08/1850	763,4	joué avec <i>L'Épreuve nouvelle</i> et <i>Une discrétion</i>	
21	14/08/1850	1077,2	joué avec <i>Le Legs</i> (Marivaux) et <i>Une Discrétion</i>	
22	16/08/1850	1133,5	joué avec <i>Crispin</i> et <i>Une Discrétion</i>	
23	19/08/1850	917,4	joué avec <i>Crispin</i> et <i>Une Discrétion</i>	
24	21/08/1850	938,2	joué avec <i>Le Legs</i> (Marivaux) et <i>Une Discrétion</i>	
25	23/08/1850	898,7	joué avec <i>La Migraine</i> et <i>Une Discrétion</i>	
26	26/08/1850	1226,7	joué avec <i>Gabrielle</i> [comédie en 5 actes et en vers par Augier, appartient à l'école du bon sens]	alliance qui fonctionne très bien au niveau de la recette (c'est <i>Gabrielle</i> qui rapporte le plus, par ex, voir le 08/09/1850, joué avec <i>Jurer de rien</i> : 1043,80 alors que cette autre pièce de Musset rapporte moitié moins d'habitude, voir notre tableau sur cette pièce)
27	28/08/1850	1190,1	joué avec <i>Gabrielle</i>	
28	30/08/1850	992,5	joué avec <i>Gabrielle</i>	
29	03/09/1850	1121,1	joué avec <i>Gabrielle</i>	
30	06/09/1850	631,7	joué avec <i>La Ligue de l'amante</i> et <i>Héraclite et Démocrite</i>	
31	10/09/1850	1181,6	joué avec <i>Gabrielle</i>	
32	14/09/1850	1326,5	joué avec <i>Gabrielle</i>	
33	17/09/1850	968,2	joué avec <i>L'Avare</i>	
34	19/09/1850	1445	joué avec <i>La Coupe enchantée</i> (La Fontaine) et <i>L'Étourneau</i>	Recette importante car <i>La Coupe enchantée</i> (ex le 06/10/1850 joué avec <i>Le Mariage de Figaro</i> , recette de 1941,50 alors que d'habitude la pièce de Beaumarchais ne rapporte pas autant à cette période)

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
35	22/09/1850	1724	joué avec <i>Gabrielle</i>	
36	24/09/1850	969,5	joué avec <i>Gabrielle</i>	
37	25/09/1850	1060,1	joué avec <i>Gabrielle</i>	
38	28/09/1850	636,5	joué avec <i>Le Misanthrope</i>	Recettes moins importantes dès que la pièce n'est pas joué avec <i>Gabrielle</i>
39	30/09/1850	1598,5	joué avec <i>Gabrielle</i>	

On n'arrête le dépouillement au 31/12/1850 car pas de trace de la pièce depuis septembre



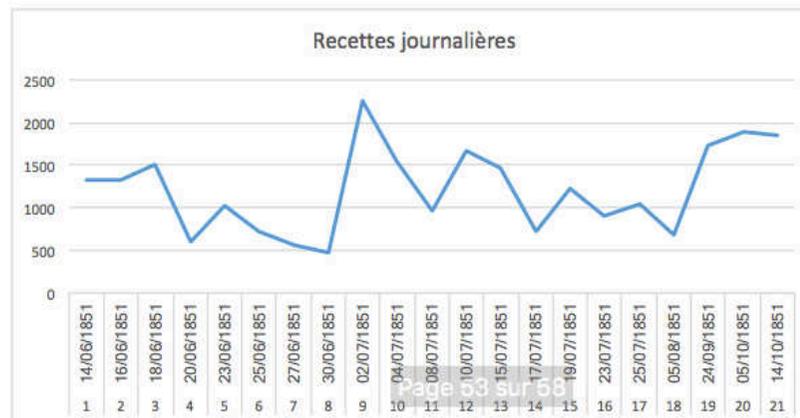
Alfred de
Musset
Première le
14/06/1851

Les Caprices de Marianne

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	14/06/1851	1335,9	<i>Le Dépit amoureux et Le Médecin malgré lui</i>	Une recette beaucoup plus importante que les autres pièces de Musset jusque-là (aussi vrai car en 1851, les recettes sont en général plus élevées qu'en 1848 ; elles plus proches de 1000 que de 500-600 comme elles l'étaient en 1848)
2	16/06/1851	1337,5	<i>La Ciguë et La fin du roman</i>	Normalement <i>La Ciguë</i> est une pièce qui rapporte peu (cf nos autres tableaux), même si c'est une pièce d'Augier, donc on peut vraiment interpréter cette recette importante comme le succès financier de la pièce de Musset
3	18/06/1851	1505,4	<i>L'École des maris, La Fin du roman</i>	
4	20/06/1851	595	<i>Héraclite et Démocrite, La fin du roman</i>	
5	23/06/1851	1035,5	<i>Le Roman d'une heure, La fin du roman</i>	
6	25/06/1851	716,1	<i>La Ciguë et La fin du roman</i>	
7	27/06/1851	556,4	<i>Bataille de dames (Scribe)</i>	
8	30/06/1851	474,7	<i>Le Roman d'une heure, La fin du roman</i>	
9	02/07/1851	2255,6	<i>bataille de dames</i>	
10	04/07/1851	1550,8	<i>bataille de dames</i>	
11	08/07/1851	957,9	<i>Le Legs, La fin du roman</i>	
12	10/07/1851	1664,8	<i>La Suite d'un bal, L'avocat Patelin</i>	

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
13	15/07/1851	1460,8	<i>C'est la faute du mari, L'avocat Patelin</i>	
14	17/07/1851	723,8	<i>Ne jurer de rien</i>	
15	19/07/1851	1225,7	<i>bataille de dames</i>	
16	23/07/1851	896,1	<i>Ne jurer de rien</i>	
17	25/07/1851	1054,5	<i>Suite d'un bal masqué, La fin du roman</i>	
18	05/08/1851	693,2	<i>Roman d'une veuve, Le Baron de Lafleur</i>	
19	24/09/1851	1726,3	<i>La Marquise de Semeterre, LA fin du roman</i>	une pause d'un mois et demi
20	05/10/1851	1884,3	<i>Le Vieux célibataire</i>	
21	14/10/1851	1848,7	<i>Les Demoiselles de St Cyr</i>	

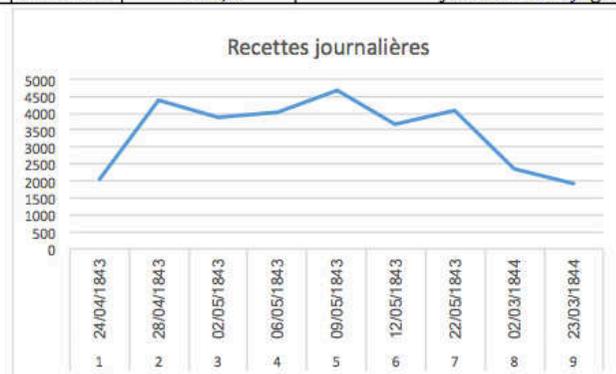
On arrête au 31/12/1851 car rien depuis octobre



Delphine
de
Girardin
24/04/1843 -

Judith [Rachel
joue]
22/05/1843

nombre de représentations	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre
1	24/04/1843	2056,15	joué avec <i>Georges Dandin</i>
2	28/04/1843	4372	joué avec <i>Les Fourberies de Scapin</i>
3	02/05/1843	3865,9	joué avec <i>Le Jeu de l'amour et du hasard</i>
4	06/05/1843	4041,55	joué avec <i>Les Folies amoureuses</i>
5	09/05/1843	4671,4	joué avec <i>La Femme juge et partie</i>
6	12/05/1843	3682,5	joué avec <i>Le Médecin malgré lui</i>
7	22/05/1843	4101,25	joué avec <i>L'Enfant trouvé</i>
8	02/03/1844	2362,5	joué avec <i>La Tuteur</i> + est indiqué "reprise" [pause de dix mois]
9	23/03/1844	1923,6	joué avec <i>Le Voyage à Dieppe</i>



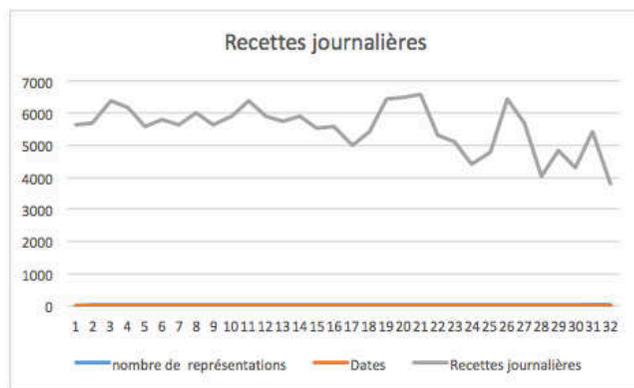
Jean Racine *Phèdre* [Mlle Rachel joue]

21/01/1843 - 22/02/1845

Le nom de Rachel est inscrit à chaque fois qu'elle joue et les recettes sont hautes. À titre d'exemple, la même année, *Cinna*, 13/04/1844 : 3410,65 ; *Mithridate* , 12/03/1844 : 1940,40 ; *Andromaque*, 24/02/1844 : 5040,90

Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	21/01/1843	5648,45	joué avec <i>Le Dépit amoureux</i>	
2	24/01/1843	5682,5	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>	
3	28/01/1843	6362,15	joué avec <i>Les Précieuses</i>	
4	01/02/1843	6171,3	joué avec <i>Crispin rival</i>	
5	04/02/1843	5595,2	joué avec <i>Le Dépit amoureux</i>	
6	07/02/1843	5779,8	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>	
7	10/02/1843	5620,75	joué avec <i>L'Amour médecin</i>	
8	14/02/1843	5988,75	joué avec <i>Les Précieuses</i>	
9	17/02/1843	5661,05	joué avec <i>Le Bourru bienfaisant</i>	
10	21/02/1843	5893,05	joué avec <i>L'Amour médecin</i>	
11	27/02/1843	6392,6	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>	
12	04/03/1843	5916,45	joué avec <i>L'Amour médecin</i>	
13	08/03/1843	5750,95	joué avec <i>Sganarelle</i>	entre les deux premières représentations des <i>Burgraves</i>
14	14/03/1843	5899,45	joué avec <i>L'Amour médecin</i>	
15	18/03/1843	5527,55	joué avec <i>Sganarelle</i>	
16	22/03/1843	5598,1	joué avec <i>Le Confident par hasard</i>	
17	27/03/1843	4977,3	joué avec <i>Les Précieuses ridicules</i>	
18	11/04/1843	5415,4	joué avec <i>Le Mari et la Veuve</i>	
19	16/05/1843	6444,35	joué avec <i>Le Mariage forcé</i>	pause d'un mois toujours du succès
20	24/05/1843	6493,7	joué avec <i>Le Dépit amoureux</i> + "départ de Mlle Rachel en congé"	
21	03/06/1843	6579,8	joué avec <i>Les Fourberies de Scapin</i>	
22	16/09/1843	5298,25	joué avec <i>Sganarelle</i>	

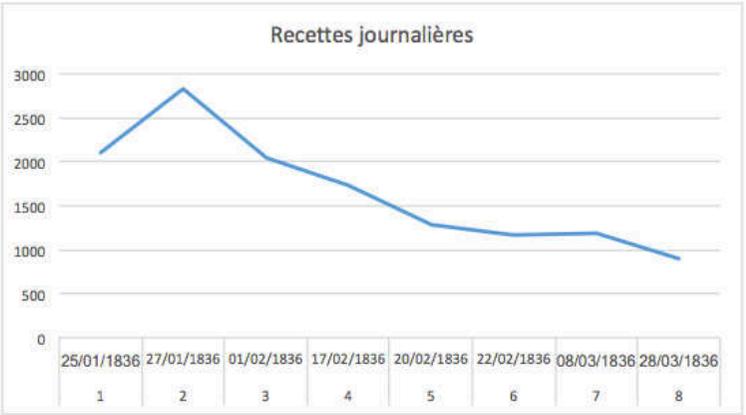
Nbre de séances	Dates	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
23	31/10/1843	5103,3	joué avec <i>Sganarelle</i>	
24	13/01/1844	4397	joué avec <i>Le Dépit amoureux</i>	
25	03/02/1843	4787,55	joué avec <i>Le Legs</i>	
26	01/07/1844	6457,4	"au bénéfice de la famille Rachel", joué avec <i>Le Dépit</i>	
27	15/08/1844	5663,6	"représentation extraordinaire de rachat de congé de Mlle Rachel"	
28	07/09/1844	4049,05	joué avec <i>Le Jeu de l'amour</i>	
29	28/09/1844	4846,85	joué avec <i>Crispin rival</i>	
30	04/10/1844	4282,4	joué avec <i>Le Bourru bienfaisant</i>	
31	28/01/1845	5430,6	joué avec <i>Geroges Dandin</i>	
31	22/02/1845	3796,9	joué avec <i>Le Legs</i>	



Casimir Delavigne Première le 30 mai 1829 à la Porte Saint-	Marino Faliero Première à la Comédie- Française le 25 janvier 1836
--	---

Nbre de séances	Date	Recettes journalières	Commentaires inscrits sur le registre	Commentaires de notre main
1	25/01/1836	2101,9		à valeur de comparaison : 28/01 50e de <i>Don Juan d'Autriche</i> , 2972,55
2	27/01/1836	2830,6		29/01 <i>Le Mariage d'argent, Le Manteau</i> : 2231,40
3	01/02/1836	2038,1		31/01 <i>Bertrand et Raton, M. de Pourceaugnac</i> 1727,65
4	17/02/1836	1733,65	<i>L'École des femmes</i>	02/02 <i>L'École des vieillards, Charlotte Brown</i> : 3217,55
5	20/02/1836	1288,4	<i>Le Bourru bienfaisant</i>	21/01 <i>Edouard en Ecosse, Tartuffe</i> : 3487,5
6	22/02/1836	1168,6	<i>Le Jeune mari</i>	24/02 <i>Chatterton, Le médecin malgré lui</i> : 916,84
7	08/03/1836	1184,5	<i>Les Fourberies de Scapin</i>	
8	28/03/1836	898,5	<i>Les Fourberies de Scapin</i>	longue pause, pas jouée régulièrement

on arrête le dépouillement en mars 1836 car la pièce n'est pas jouée pendant un mois, et on voit déjà que ce n'est pas une pièce qui a beaucoup remporté cette année-là par rapport à d'autres pièces jouées



Annexe 3

Périodisation du drame romantique dans les manuels scolaires et histoires littéraires

Notice explicative :

- Nous n'indiquons ici que les manuels et les ouvrages d'histoire littéraire qui nous ont fourni des éléments probants pour notre étude. D'autres manuels ont été dépouillés mais ne mentionnent pas le drame romantique, ni Hugo, ni *Les Burgraves* en particulier.
- Les cases vides indiquent que le manuel en question ne mentionne rien concernant la catégorie. Mais l'absence de mention spécifique ne veut pas dire que les auteurs de manuels n'ont pas l'idée reçue correspondant à cette catégorie au moment où ils écrivent, surtout au début de la période.

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Périodisation (début-fin)		Le 7 mars 1843 : un échec ?	Rapport à Ponsard?	Bilan fait du drame romantique?	Jugement sur <i>Les Burgraves</i> ?	Extraits du théâtre de Hugo étudiés	Hugo chef de file?	Jugement sur le romantisme et le drame romantique?	Hugo poète?
LUCAS (Hippolyte), <i>Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine</i> , t. 1, Paris, Flammarion, 1843.				oui, mais succès "malgré lui"		"un des drames les plus fortement écrits que nous ayons"		"le plus illustre représentant"	défend le drame	admiratif
NISARD (Désiré), <i>Histoire de la littérature française</i> , [1844], 3 ^e édition, Paris, Firmin Didot Frères, 1863.	mépris de tout le XIX ^e siècle qui le conduit à ne pas parler des romantiques									
THEIL (Napoléon), <i>Recueil de morceaux choisis</i> , Paris, Firmin Didot Frères, 1853.	aucun auteur romantique proposé, sauf Chateaubriand									
DUCROS (Léo), <i>Morceaux choisis des prosateurs et des poètes français depuis la formation de la langue jusqu'à nos jours</i> , [1876], 11 ^e édition, Paris, Librairie Classique André-Guédon, 1894.							<i>Cromwell</i>	"le vrai chef de la nouvelle école"	critiques VS le drame	loue le poète (a embelli et enrichi la langue française)
DOUMIC (René), <i>Éléments d'histoire littéraire</i> , Paris, Delaplane, 1888.	1820	1843			"un succès d'actualité et de curiosité"					admire le poète lyrique et épique + théâtre comme la partie la plus faible de l'œuvre
<i>Préparation au brevet supérieur, Manuel littéraire, 2^e partie, Études littéraires sur les auteurs français</i> , Paris, Delhomme et Briguet éditeurs, 1889.					un système dramatique qui s'enfonce dans l'erreur				VS le drame	admire l'imagination du poète
HENRY (Auguste), <i>Histoire sommaire des littératures grecque, latine et française</i> , Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1889.								"le maître"	romantisme est succès en poésie, mais non au théâtre	

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Périodisation (début-fin)		Le 7 mars 1843 : un échec ?	Rapport à Ponsard?	Bilan fait du drame romantique?	Jugement sur <i>Les Burgraves</i> ?	Extraits du théâtre de Hugo étudiés	Hugo chef de file?	Jugement sur le romantisme et le drame romantique?	Hugo poète?
PETIT de JULLEVILLE (Louis), <i>Le Théâtre en France : histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours</i> , Paris, Armand Colin, 1889.	1815	1848	"insuccès"	oui, mais "succès de circonstance"	fin du drame romantique car dégoût du public		pièce où Hugo pousse le plus loin l'exagération	le chef alors que d'autres auteurs plus doués que lui au théâtre	plutôt négatif	admire qualités poétiques de Hugo
MABILLEAU (Léopold), <i>Victor Hugo</i> , collection <i>Les Grands écrivains français</i> , Paris, Librairie Hachette et Cie, 1893.			"chute retentissante"	oui	échec car public lassé			"le centre", "le joug de Hugo"	plutôt négatif	théâtre offre un monde limité aux capacités de Hugo
CARRUEL (Le Père), <i>Histoire littéraire à l'usage des candidats au brevet supérieur de l'enseignement primaire (programme 1894-1897)</i> , Paris, Cattier, 1894.	1827	1843	"chute"		temps du drame n'est qu'un temps de lutte qui se conclut par un échec			un des "maîtres" (avec Lamartine et Musset)	drame comme la pire production du romantisme	consacre un chapitre conséquent à Hugo poète, à part du drame
LANSON (Gustave), <i>Histoire de la littérature française</i> , Paris, Hachette, 1895.	1829	1843		oui mais déplore sa "platitude"	a juste empêché la tragédie de vivre		une bonne pièce: "poème dialogué de <i>La Légende des Siècles</i> " + "la vision poétique du passé"		jugement assez négatif mais cherche tout de même les qualités	loue le poète
ROBERT (Pierre-Hippolyte), <i>Histoire de la littérature française des origines au milieu du XIX^e siècle</i> , t. 2, <i>XVII^e-XIX^e</i> , Paris, Pierre Dupont Éditeur, 1895.	1827	1843	"insuccès" "chute"						négatif	théâtre comme la partie la moins bonne de l'œuvre de Hugo
BRUNETIÈRE (Ferdinand), <i>Les Époques du théâtre français (1636-1850)</i> , conférence sur « Le Théâtre romantique », Paris, Librairie Hachette et Cie, 1896.			"chute retentissante"	oui, même si pas un chef d'œuvre	échec				négatif	

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Périodisation (début-fin)		Le 7 mars 1843 : un échec ?	Rapport à Ponsard?	Bilan fait du drame romantique?	Jugement sur <i>Les Burgraves</i> ?	Extraits du théâtre de Hugo étudiés	Hugo chef de file?	Jugement sur le romantisme et le drame romantique?	Hugo poète?
BRUNETIÈRE (Ferdinand), <i>Manuel de l'histoire de la littérature française</i> , Paris, Delagrave, 1898.	1827	1843	"chute"	oui	n'a abouti à rien	étudie l'aspect épique de la pièce			négatif	
PETIT de JULLEVILLE (Louis), <i>Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. t. 7, XIX^e siècle. Période romantique 1808-1850</i> , Paris, Armand Colin, 1899.	début XIXe	1843	"échec"	oui, mais "succès de circonstance"		"colossale erreur" dramatique, mais œuvre épique, transition vers la 2e partie de l'œuvre hugolienne)		"chef"	plutôt négatif mais reconnaît les apports du drame romantique (balayer la scène des "débris tragiques")	admire le poète de l'exil
DOUMIC (René), <i>Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur</i> , Paris, Librairie Classique Delaplane, 1900.	1830	1843	"échec"		"un succès d'actualité et de curiosité"			"chef d'école"		théâtre comme la partie la plus faible de l'œuvre de Hugo
BOITEL (Julien), <i>Les meilleurs auteurs français du XVI^e au XIX^e siècle, Morceaux choisis</i> , Paris, Delagrave, 1901.							<i>Ruy Blas</i>			
BESSOU (Auguste) et ELWALL (George), <i>Morceaux choisis d'auteurs français du XIIe au XXe siècle (prose et poésie). Précédés de notions pratiques de composition française et contenant des aperçus sur les différentes périodes de notre littérature, prose et poésie, des notices biographiques et critiques sur les auteurs et suivis de tableaux chronologiques de littérature française [c. 1900]</i> , Paris, Librairie d'éducation nationale, 1928.	1827					"plutôt une épopée qu'un drame"	<i>Les Burgraves</i>	"chef reconnu"		le poète domine

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Périodisation (début-fin)		Le 7 mars 1843 : un échec ?	Rapport à Ponsard ?	Bilan fait du drame romantique ?	Jugement sur <i>Les Burgraves</i> ?	Extraits du théâtre de Hugo étudiés	Hugo chef de file ?	Jugement sur le romantisme et le drame romantique ?	Hugo poète ?
FAGUET (Émile), <i>Histoire de la littérature française</i> , Paris, Librairie Plon, 1900.				oui, mais succès beaucoup trop grand		seule œuvre que Faguet loue, à cause de son aspect épique ("poème épique mal transformé en drame" / "beaux vers")			contre les défauts dramatiques mais pour les qualités poétiques du romantisme	loue le poète de l'exil
DOUMIC (René), <i>Histoire de la littérature française</i> , [1905], Paris, édition Mellottée remaniée, 1947.	1830	1843	"échec"	oui		transition vers la partie murie de l'œuvre hugolienne ("excellent fragment")			négatif	loue le poète de l'exil (théâtre comme période de maturation)
CAHEN (Albert), <i>Morceaux choisis des auteurs français, classiques et contemporains publiés conformément aux programmes de l'enseignement secondaire, 1^{er} cycle</i> , 8 ^e édition revue, Paris, Hachette, 1907.					"succès contesté"		aucun extrait de théâtre de Hugo (VS 12 de poésie)	"chef d'une nouvelle école"		"nul poète lyrique ne s'est élevé plus haut"
LEBAIGUE (Charles), <i>Morceaux choisis de littérature française du XI^e siècle au XIX^e siècle, à l'usage des classes de première</i> , Paris, Belin Frères, 1907.					"succès contesté"		aucun extrait de théâtre (VS poésie)			loue le génie poétique de Hugo (surtout exil), mais pas au théâtre
HAMEL (Augustin), <i>Études littéraires sur les auteurs français du brevet supérieur</i> , Paris, Librairie d'éducation Hatier, 1909.	1830	1843	"tomba"		aucune influence après 1843	"se rapproche plutôt de l'épopée" / un fragment épique réussi (VS ses défauts dramatiques)	uniquement des extraits de poésie (recueils de l'exil)			Hugo poète à le dessus

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Périodisation (début-fin)		Le 7 mars 1843 : un échec ?	Rapport à Ponsard?	Bilan fait du drame romantique?	Jugement sur <i>Les Burgraves</i> ?	Extraits du théâtre de Hugo étudiés	Hugo chef de file?	Jugement sur le romantisme et le drame romantique?	Hugo poète?
HÉMON (Félix), <i>Cours de littérature, Études sur les auteurs prescrits pour le brevet supérieur</i> , Paris, Delagrave, 1912.	1827	1843								qualités de l'œuvre lyrique
STROWSKI (Fortunat), <i>Tableau de la littérature française au XIX^e siècle</i> , Paris, Librairie Classique Paul Delaplane, 1912.			"chute irrémédiable"	oui mais un "romantisme bâtard"	n'a plus de vitalité et n'est pas différent du mélodrame	forme déconcertante du "drame épique" : aurait été un chef d'œuvre ailleurs qu'au théâtre		"le vrai représentant du drame romantique"	forme faible du drame romantique	"chefs d'œuvre de lyrisme"
ABRY (Émile), AUDIC (Charles), CROUZET (Paul), <i>Histoire illustrée de la littérature française, Précis méthodique</i> , Paris, Édition Henri Didier, 3 ^e édition, 1916.	1827	1843	"chute" "échec"	oui	a ouvert des voies dangereuses	on donne exemple des <i>Burgraves</i> pour illustrer les "beautés lyriques", seule qualité du théâtre hugolien	<i>Hernani</i>	"chef reconnu"	négatif	on loue le poète
CALVET (Jean), <i>Manuel illustré d'histoire de la littérature française</i> , Paris, De Gigord Éditeur, [1920], 19 ^e édition refondue 1951.	1815	1852	"chute" "tombe à plat"	oui, mais auteur "sans talent"	"un certain souffle continue à animer romantique la littérature"				loue seulement la poésie romantique	
LANSON (Gustave), <i>Histoire illustrée de la littérature française</i> , Paris, Hachette, 1923.	1829	1843	"tomber"	oui	n'a rien produit, a juste changé le classicisme	"poème dialogué de <i>La Légende des siècles</i> "		"guide"	négatif mais tente de dégager les qualités	
STROWSKI (Fortunat), <i>Histoire des lettres de Ronsard à nos jours</i> , vol. 13 de <i>Histoire de la nation française</i> , Paris, Librairie Pion-Nourrit et Cie, 1923.						"génie épique", mais affaibli par l'aspect mélodramatique			négatif	un "génie poétique"

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Périodisation (début-fin)		Le 7 mars 1843 : un échec ?	Rapport à Ponsard ?	Bilan fait du drame romantique ?	Jugement sur <i>Les Burgraves</i> ?	Extraits du théâtre de Hugo étudiés	Hugo chef de file ?	Jugement sur le romantisme et le drame romantique ?	Hugo poète ?
MORNET (Daniel), <i>Précis de littérature française</i> , Paris, Larousse, 1925.	1827	1843	"échec"	oui	"pas une doctrine triomphante"				négatif	théâtre mis au second plan
DES GRANGES (Charles-Marc), <i>Morceaux choisis des auteurs français du Moyen-Âge à nos jours préparés en vue de la lecture expliquée</i> , Paris, Hatier, 1926.			"le dernier de ses drames en vers"				<i>Hernani</i>		plutôt négatif (très peu de pages consacrées au drame)	Hugo est le poète romantique le mieux représenté en nombre de pages
SOURIAU (Maurice), <i>Histoire du romantisme en France</i> , Paris, éditions Spes, 1927.	1800	1830 (début de la décennie)	"échec"	oui	décadence et fin avec <i>Les Burgraves</i>	pièce nouvelle par l'intérêt épique => pas du tout du théâtre			plutôt négatif	loue le poète de l'exil
CHEVAILLIER (Justin-René) et AUDIAT (Pierre), <i>Les textes français, à l'usage des classes de troisième, seconde et première</i> , Paris, Librairie Hachette, 1929.	1827						<i>Hernani Ruy Blas</i>		peu de pages consacrées au drame romantique	
CHEVAILLIER (Justin-René.) et AUDIAT (Pierre), <i>Les Nouveaux textes français, enseignement du second degré, classes de 3^e, t. II, XVII^e – XVIII^e – XIX^e siècles</i> , Paris, Hachette, 1947.	1827						<i>Hernani, Ruy Blas, préface à Cromwell</i>			le poète domine
JASINSKI (René), <i>Histoire de la littérature française</i> , t. II, Paris, Boivin et C ^{ie} , 1947.	1820	1845	"échec"	"ruine de l'école romantique"				"chef d'école"	drame n'a que des défauts	le poète domine
AVISSEAU (Pierre), <i>Littérature française expliquée par des textes choisis</i> , Paris, Les Éditions de l'école, 1949.	1820	années 1850	"échec"				aucun extrait de théâtre (que poésie)	"chef" / influence qui survit à l'éclipse du romantisme		

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Périodisation (début-fin)		Le 7 mars 1843 : un échec ?	Rapport à Ponsard?	Bilan fait du drame romantique?	Jugement sur <i>Les Burgraves</i> ?	Extraits du théâtre de Hugo étudiés	Hugo chef de file?	Jugement sur le romantisme et le drame romantique?	Hugo poète?
GENDROT (F.) et EUSTACHE (F.-M.), <i>Auteurs français du XIX^e siècle</i> , Paris, Classiques Hachette, 1953.	1820	1850	"échec"		échec mais a libéré la scène française des conventions		<i>Hernani</i> , <i>Ruy Blas</i> , préface à <i>Cromwell</i>			
MARTIN (Jacques), <i>Auteurs français, textes pour la lecture et l'explication, Classes de 3^e</i> , Paris, Masson et Cie, 1957.								"chef de file"	rien sur le drame	un poète avant tout
LONGAUD (Félix), <i>Auteurs, 3^e</i> , Paris, Nathan, coll. Maurice David, 1963.					survit dans quelques pièces mais pas au goût du public		<i>Hernani</i>	Hugo domine		
CHASSANG (Arsène) et SENNINGER (Charles), <i>Recueil de textes littéraires français. XIX^e siècle</i> , Paris, Hachette, 1966.	1830	1843	"échec"			une œuvre plus épique que dramatique	<i>Hernani</i> , <i>Ruy Blas</i> , préface à <i>Cromwell</i> , "Les étudiants" (<i>Théâtre en liberté</i>)	"le chef romantique"		surtout des extraits de poésie
LAGARDE (André) et MICHARD (Laurent), <i>Littérature du XIX^e siècle</i> , Paris, Bordas, 1966.	1827	1843	"échec"	oui		"drame tout épique"	<i>Hernani</i> <i>Ruy Blas</i>			"théâtre lui est peu favorable" + loue le poète lyrique et épique
MOUSSINAC (Léon), <i>Le Théâtre des origines à nos jours</i> , Paris, Flammarion, 1966	1830	1846	"échec"	oui		"drame épique"			plutôt négatif	

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Périodisation (début-fin)		Le 7 mars 1843 : un échec ?	Rapport à Ponsard?	Bilan fait du drame romantique?	Jugement sur <i>Les Burgraves</i> ?	Extraits du théâtre de Hugo étudiés	Hugo chef de file?	Jugement sur le romantisme et le drame romantique?	Hugo poète?
CHASSANG (Arsène) et SENNINGER (Charles), <i>Les grandes dates de la littérature française</i> , Paris, Presses Universitaires de France, 1969.	pas de commentaire, juste des dates: on trouve 1830 et 1843, sans qu'elles soient présentées comme une borne de début et de fin		pas le terme échec dans la chronologie, mais tout de même la date	oui						
BRUNEL (Pierre), <i>Histoire de la littérature française. XIX^e-XX^e siècles</i> , Paris, Bordas, 1972.	1827	1843	"échec"		succès de courte durée VS longévité du classicisme			"chef de la bataille romantique"	négatif	le poète domine
MILNER (Max), <i>Le Romantisme, 1820-1843</i> , (Claude Pichois, dir.), tome 1, Paris, Arthaud, Littérature française, 1973.	1820	1869 (Milner nuance 1843)	"carrière lamentable"	oui mais œuvre "médiocre"					objectivité recherchée	objectivité recherchée
PICHOIS (Claude), <i>Le Romantisme</i> , t. 2, 1843-1869, Paris, Arthaud, Littérature française, 1973.		"chute"	oui					théâtre classé dans section "littérature de consommation" avec le roman		
RINCÉ (Dominique), HORVILLE (Robert), PAGÈS (Alain), <i>Textes français et histoire littéraire : classes des lycées. XIX^e siècle</i> , Paris, Nathan, 1980.		1843	"échec brutal"		échec, seuls <i>Comédies et Proverbes</i> de Musset survivent		<i>Hernani</i> , <i>Ruy Blas</i> , préface à <i>Cromwell</i>	"le romantisme incarné"		on ne cite que des extraits de poésie
BIET (Christian), BRIGHELLI (Jean-Paul) et RISPAIL (Jean-Luc), <i>XIX^e siècle</i> , Paris, Magnard, coll. Textes et Contextes, 1981.	1830	1848	"échec"				<i>Hernani</i> , <i>Ruy Blas</i>			

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Périodisation (début-fin)		Le 7 mars 1843 : un échec ?	Rapport à Ponsard?	Bilan fait du drame romantique?	Jugement sur <i>Les Burgraves</i> ?	Extraits du théâtre de Hugo étudiés	Hugo chef de file?	Jugement sur le romantisme et le drame romantique?	Hugo poète?
PAGÈS (Alain) et RINCÉ (Dominique), <i>Lettres. Textes. Méthodes. Histoire littéraire. Seconde</i> . Paris, Nathan, 1985.		1843	"échec"				<i>Hernani</i>	"chef de file du cénacle"		
CALAIS (Étienne) et DOUCET (René), <i>Précis de littérature. Par siècle. Par genre.</i> , Paris, Magnard, coll. Organibac, 1987.	1830	1843			après théâtre romantique, aucun théâtre ne s'impose vraiment				plutôt négatif	
DÉCOTE (Georges) et DUBOSCLARD (Joël), <i>XIX^e siècle, Itinéraires littéraires</i> , Paris, Hatier, 1988.			"quittent l'affiche"		ne correspond pas à "la sensibilité moderne"			"chef de l'école romantique"		
AMBRIÈRE (Madeleine), <i>Précis de littérature française du XIX^e siècle</i> , Paris, Presses Universitaires de France, 1990.	1830	1848	"échec"	oui mais "succès de circonstance"	"histoire d'un échec"			un des "chefs de file"	plutôt négatif	
DOUCEY (Bruno), <i>Littérature. Seconde</i> , Paris, Hatier, 1993.		1827					<i>Hernani</i>			
MICHEL (Arlette), BECKER (Colette), BERTHIER (Patrick), BURY (Mariane), MILLET (Dominique), <i>Littérature française du XIX^e siècle</i> , Paris, Presses universitaires de France, 1993.	1830	1838 (début du déclin)	"échec retentissant"		"autopsie d'un échec" / "ambitions et désillusions"				romantiques sont de grands poètes mais non de grands dramaturges	
RINCÉ (Dominique), <i>La Littérature française du XIX^e siècle</i> , Presses universitaires de France, 1996.		1827						Hugo domine		
PRAT (Marie-Hélène) et AVIÉRINOS (Maryse), <i>Littérature, t. 2, XIX^e-XX^e siècles</i> , Paris, Bordas, 1998.	1820	1840					<i>Hernani Ruy Blas</i>			
GENGEMBRE (Gérard), <i>Le Théâtre français au XIX^e siècle. 1789-1900</i> , Paris, Armand Colin, 1999.	1830	1843	"désastre" "échec"	oui	"illusion romantique"	oui				

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Périodisation (début-fin)		Le 7 mars 1843 : un échec ?	Rapport à Ponsard?	Bilan fait du drame romantique?	Jugement sur <i>Les Burgraves</i> ?	Extraits du théâtre de Hugo étudiés	Hugo chef de file?	Jugement sur le romantisme et le drame romantique?	Hugo poète?
AMON (Evelyne) et BOMATI (Yves), <i>Lectures tome 2, XIX^e – XX^e siècles</i> , Paris, Magnard, 2000.							<i>Hernani</i> , préface à <i>Cromwell</i>	"chef des romantiques"		
LANCREY-JAVAL (Romain), <i>Des textes à l'œuvre. Français. Seconde</i> , Paris, Hachette, 2000.										
STISSI (Daniel), <i>Français. Seconde</i> , 2000, Paris, Delagrave.										que des extraits de poésie et de roman de Hugo
AVIÉRINOS (Maryse), LABOURET (Denis), PRAT (Marie-Hélène), <i>Français 1^{ère}</i> , Paris, Bordas, 2001.	1820	1840			"succès mitigé"		<i>Hernani</i> , <i>Le Roi s'amuse</i>			
DUFIEF (Anne-Simone), <i>Le Théâtre au XIX^e siècle. Du romantisme au symbolisme</i> , Paris, Bréal, 2001.			"échec"	oui						
HUBERT (Jocelyne), <i>Le Romantisme. Bac français. Seconde</i> , Paris, Magnard, 2003.										met sur le même plan dramaturge, poète et romancier
BIGEARD (Jean-Marie), <i>Français. Littérature, 2^{nde}</i> , Paris, Magnard, 2004.	années 1820	années 1850					<i>Hernani</i>	"chef de file"		
ROUBINE (Jean-Jacques), <i>Introduction aux grandes théories du théâtre</i> , Paris, Armand Colin, Lettres Sup, 2004.	1830		"échec" "fiasco"	oui	échec	"tentative incomprise des <i>Burgraves</i> " de lier histoire et épopée	<i>Hernani</i>	Hugo domine		
AUBRIT (Jean-Pierre), AVIÉRINOS (Maryse), LABOURET (Denis), PRAT (Marie-Hélène), <i>Français 1^{ère}</i> , Paris, Bordas, 2005.	1830						<i>Ruy Blas</i> , préface à <i>Cromwell</i> , <i>Le roi s'amuse</i>			

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Périodisation (début-fin)		Le 7 mars 1843 : un échec ?	Rapport à Ponsard?	Bilan fait du drame romantique?	Jugement sur <i>Les Burgraves</i> ?	Extraits du théâtre de Hugo étudiés	Hugo chef de file?	Jugement sur le romantisme et le drame romantique?	Hugo poète?
BIGEARD (Jean-Marie), <i>Littérature 1^{ère} Toutes séries</i> , Paris, Magnard, 2005.	1820	1850					préface à <i>Cromwell</i>	"chef de file"		
DAMAS (Xavier), <i>Français. Seconde</i> , Paris, Hatier, 2006.	1830						<i>Ruy Blas</i> , préface à <i>Cromwell</i>	"chef de l'école romantique"		
VAILLANT (Alain), BERTRAND (Jean-Pierre), RÉGNIER (Philippe), <i>Histoire de la littérature française du XIX^e siècle</i> , Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.	1830	1843	"chute"		traversée du désert après le drame romantique					
CARPENTIER (Line), <i>Soleils d'encre, Lettres et langue. Première</i> , Paris, Hachette, 2007.							<i>Cromwell</i>			
JORDY (Jean), <i>Français. Première</i> , Paris, Lacoste, 2007.			"échec"			"un nouveau type de drame épique"	<i>Hernani</i>			
LAPLACE-CLAVERIE (Hélène), LEDDA (Sylvain), NAUGRETTE (Florence) et TESSON (Philippe) [dir.], <i>Le théâtre français du XIX^e siècle : Histoire, textes choisis, mises en scène</i> , Anthologie de L'avant-scène théâtre, 2008.	manuel à part car c'est le seul à problématiser explicitement la périodisation du drame romantique et à considérer l'histoire théâtrale du XIX ^e siècle autrement que par le prisme unique du drame romantique									
Jean-Pierre Aubrit et Bernard Gendrel, <i>Littérature : les mouvements et écoles littéraires</i> , Paris, Armand Colin, 2019.	ne mentionne plus <i>Les Burgraves</i> , ni dans leur présentation du romantisme ni dans leur chronologie qui se poursuit par-dessus 1843									

Annexe 4

Les défauts du drame romantique dans les manuels scolaires et ouvrages d'histoire littéraire

Notice explicative :

- Nous n'indiquons ici que les manuels et les ouvrages d'histoire littéraire qui nous ont fourni des éléments probants pour notre étude. D'autres manuels ont été dépouillés mais ne mentionnent pas le drame romantique, ni Hugo, ni *Les Burgraves* en particulier.
- Les cases vides indiquent que le manuel en question ne mentionne rien concernant la catégorie. Mais l'absence de mention spécifique ne veut pas dire que les auteurs de manuels n'ont pas l'idée reçue correspondant à cette catégorie au moment où ils écrivent, surtout au début de la période.
- Nous indiquons par une croix (« X ») quand le manuel mentionne le défaut en question et nous développons par des citations quand les remarques sont pertinentes.

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Le drame romantique, contrepied du classicisme?	Une esthétique dangereuse	L'in vraisemblance (de l'intrigue, des personnages, des situations...)	Excès et confusion	Influence néfaste du mélodrame	Règne des passions	Excès de lyrisme?	Le grotesque et la grossièreté	Le personnage hugolien	Critique des monologues et longueurs	Construction dramatique
LUCAS (Hippolyte), <i>Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine</i> , t. 1, Paris, Flammarion, 1843.	Hippolyte Lucas est plutôt bienveillant à l'égard du drame hugolien et du théâtre romantique, mais il concède que cette forme théâtrale est tombée dans des excès qui justifient le succès de <i>Lucrèce</i> .										
NISARD (Désiré), <i>Histoire de la littérature française</i> , [1844], 3 ^e édition, Paris, Firmin Didot Frères, 1863.	Mépris à l'égard de tout le XIX ^e siècle qui le conduit à ne pas parler des auteurs romantiques, sauf Chateaubriand.										
THEIL (Napoléon), <i>Recueil de morceaux choisis</i> , Paris, Firmin Didot Frères, 1853.											
DÉMOGEOT (Jacques), <i>Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours</i> , Paris, Librairie Hachette et Cie, 1862.			X	Théorie de l'emphase			X	X	critique de l'antithèse		
DUCROS (Léo), <i>Morceaux choisis des prosateurs et des poètes français depuis la formation de la langue jusqu'à nos jours</i> , [1876], 11 ^e édition, Paris, Librairie Classique André-Guédon, 1894.			X					"bizarreries choquantes"	"esprit de système"		
DOUMIC (René), <i>Éléments d'histoire littéraire</i> , Paris, Delaplane, 1888.	X		X						pas de psycho + critique de l'antithèse => des "êtres de fiction"	X	
<i>Préparation au brevet supérieur, Manuel littéraire, 2^e partie, Études littéraires sur les auteurs français</i> , Paris, Delhomme et Briguet éditeurs, 1889.	X		X	X				On critique le grotesque mélangé au tragique	"oppositions forcées" et "caractères outrés"		théâtre à effets

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Le drame romantique, contrepied du classicisme?	Une esthétique dangereuse	L'in vraisemblance (de l'intrigue, des personnages, des situations...)	Excès et confusion	Influence néfaste du mélodrame	Règne des passions	Excès de lyrisme?	Le grotesque et la grossièreté	Le personnage hugolien	Critique des monologues et longueurs	Construction dramatique
HENRY (Auguste), <i>Histoire sommaire des littératures grecque, latine et française</i> , Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1889.	X		X				X	X	X		
PETIT de JULLEVILLE (Louis), <i>Le Théâtre en France : histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours</i> , Paris, Armand Colin, 1889.		immoralité	X	X, surtout dans <i>Les Burgraves</i>	X (prend surtout l'exemple d' <i>Angelo</i>)	X	X		perso ne sont que des "masques grandioses" c'est-à-dire sans vie	X (surtout dans <i>Les Burgraves</i>)	
MABILLEAU (Léopold), <i>Victor Hugo</i> , collection <i>Les Grands écrivains français</i> , Paris, Librairie Hachette et Cie, 1893.				X			X		"antithèse systématisé"		
CARRUEL (Le Père), <i>Histoire littéraire à l'usage des candidats au brevet supérieur de l'enseignement primaire (programme 1894-1897)</i> , Paris, Cattier, 1894.		"révolution" "libéralisme en littérature"						"le laid et l'horrible"			
LANSON (Gustave), <i>Histoire de la littérature française</i> , Paris, Hachette, 1895.	X		X	X (prend préface aux <i>Burgraves</i> comme exemple)	X		lyrisme est pour lui ce qui sauve deux œuvres (<i>Burgraves</i> et <i>Ruy Blas</i>), mais qui ne sont pas à proprement parler dramatiques		antithèses		théâtre à effets

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Le drame romantique, contrepied du classicisme?	Une esthétique dangereuse	L'in vraisemblance (de l'intrigue, des personnages, des situations...)	Excès et confusion	Influence néfaste du mélodrame	Règne des passions	Excès de lyrisme?	Le grotesque et la grossièreté	Le personnage hugolien	Critique des monologues et longueurs	Construction dramatique
ROBERT (Pierre-Hippolyte), <i>Histoire de la littérature française des origines au milieu du XIX^e siècle</i> , t. 2, XVII ^e -XIX ^e , Paris, Pierre Dupont Éditeur, 1895.			X				X		antithèses	X	
BRUNETIÈRE (Ferdinand), <i>Les Époques du théâtre français (1636-1850)</i> , conférence sur « Le Théâtre romantique », Paris, Librairie Hachette et Cie, 1896.	X				X		X		le lyrisme empiète sur la construction du perso + pas de vérité psychologique		
BRUNETIÈRE (Ferdinand), <i>Manuel de l'histoire de la littérature française</i> , Paris, Delagrave, 1898.	X	esprit de révolte, individualisme, glorification du crime			X	X	X				
PETIT de JULLEVILLE (Louis), <i>Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900</i> , t. VII, XIX ^e siècle. <i>Période romantique 1808-1850</i> , Paris, Armand Colin, 1899.		esprit de révolte + agâté le goût du public + a suscité de la violence			X						
DOUMIC (René), <i>Études littéraires sur les auteurs français prescrits par le brevet supérieur</i> , Paris, Librairie Classique Delaplane, 1900.							lyrisme est ce qui sauve les pièces (mais absence de qualités dramatiques)		pas de psychologie profonde + antithèses	X	déplore les coups de théâtre incessants

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Le drame romantique, contrepied du classicisme?	Une esthétique dangereuse	L'in vraisemblance (de l'intrigue, des personnages, des situations...)	Excès et confusion	Influence néfaste du mélodrame	Règne des passions	Excès de lyrisme?	Le grotesque et la grossièreté	Le personnage hugolien	Critique des monologues et longueurs	Construction dramatique
BOITEL (Julien), <i>Les meilleurs auteurs français du XVI^e au XIX^e siècle, Morceaux choisis</i> , Paris, Delagrave, 1901.	surtout un recueil d'extraits (peu de commentaires les accompagnent)										
BESSOU (Auguste) et ELWALL (George), <i>Morceaux choisis d'auteurs français du XIII^e au XX^e siècle (prose et poésie). Précédés de notions pratiques de composition française et contenant des aperçus sur les différentes périodes de notre littérature, prose et poésie, des notices biographiques et critiques sur les auteurs et suivis de tableaux chronologiques de littérature française</i> [c. 1900], Paris, Librairie d'éducation nationale, 1928.											
FAGUET (Émile), <i>Histoire de la littérature française</i> , Paris, Librairie Plon, 1900.	peu de commentaires										
DOUMIC (René), <i>Histoire de la littérature française</i> , [1905], Paris, édition Mellottée remaniée, 1947.	X		X	X	X						complication de l'intrigue
CAHEN (Albert), <i>Morceaux choisis des auteurs français, classiques et contemporains publiés conformément aux programmes de l'enseignement secondaire, 1^{er} cycle</i> , 8 ^e édition revue, Paris, Hachette, 1907.	peu de commentaires										
LEBAIGUE (Charles), <i>Morceaux choisis de littérature française du XI^e siècle au XIX^e siècle, à l'usage des classes de première</i> , Paris, Belin Frères, 1907.							X		vs les "contrastes"		recherche de l'effet au détriment de la vérité
HAMEL (Augustin), <i>Études littéraires sur les auteurs français du brevet supérieur</i> , Paris, Librairie d'éducation Hatier, 1909.											

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Le drame romantique, contrepied du classicisme?	Une esthétique dangereuse	L'in vraisemblance (de l'intrigue, des personnages, des situations...)	Excès et confusion	Influence néfaste du mélodrame	Règne des passions	Excès de lyrisme?	Le grotesque et la grossièreté	Le personnage hugolien	Critique des monologues et longueurs	Construction dramatique
HÉMON (Félix), <i>Cours de littérature, Études sur les auteurs prescrits pour le brevet supérieur</i> , Paris, Delagrave, 1912.											procédés trop voyants
STROWSKI (Fortunat), <i>Tableau de la littérature française au XIX^e siècle</i> , Paris, Librairie Classique Paul Delaplane, 1912.		mauvaise vie des auteurs romantiques	X		X (son influence qui amène à la ruine du genre, auquel Strowski est plutôt favorable au départ)		"chefs d'œuvre de lyrisme"		loue la force des perso hugoliens et de leur psychologie		
ABRY (Émile), AUDIC (Charles), CROUZET (Paul), <i>Histoire illustrée de la littérature française, Précis méthodique</i> , Paris, Édition Henri Didier, 3 ^e édition, 1916.	X	ouvre des "voies dangereuses pour les âmes faibles"	X		X	X	loue les "beautés lyriques"	X			vs procédés scéniques récurrents (escaliers, portes secrètes) + "pittoresque scénique"
CALVET (Jean), <i>Manuel illustré d'histoire de la littérature française</i> , Paris, De Gigord Éditeur, [1920], 19 ^e édition refondue 1951.	X	influence de la Révolution et de Napoléon		X							

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Le drame romantique, contrepied du classicisme?	Une esthétique dangereuse	L'in vraisemblance (de l'intrigue, des personnages, des situations...)	Excès et confusion	Influence néfaste du mélodrame	Règne des passions	Excès de lyrisme?	Le grotesque et la grossièreté	Le personnage hugolien	Critique des monologues et longueurs	Construction dramatique
LANSON (Gustave), <i>Histoire illustrée de la littérature française</i> , Paris, Hachette, 1923.			X	X					héros sont des "antithèses" + sont "déguisés"		VS les scènes de reconnaissance + action enfantine
STROWSKI (Fortunat), <i>Histoire des lettres de Ronsard à nos jours</i> , vol. 13 de <i>Histoire de la nation française</i> , Paris, Librairie Pion-Nourrit et Cie, 1923.		mauvaise vie des auteurs romantiques	X						"perso simplifiés"		
MORNET (Daniel), <i>Précis de littérature française</i> , Paris, Larousse, 1925.	X				X	"impulsions aveugles"					procédés faciles
DES GRANGES (Charles-Marc), <i>Morceaux choisis des auteurs français du Moyen-Âge à nos jours préparés en vue de la lecture expliquée</i> , Paris, Hatier, 1926.											
SOURIAU (Maurice), <i>Histoire du romanisme en France</i> , Paris, éditions Spes, 1927.					X					X (surtout dans <i>Les Burgraves</i>)	
CHEVAILLIER (Justin-René) et AUDIAT (Pierre), <i>Les textes français, à l'usage des classes de troisième, seconde et première</i> , Paris, Librairie Hachette, 1929.											
CHEVAILLIER (Justin-René) et AUDIAT (Pierre), <i>Les Nouveaux textes français, enseignement du second degré, classes de 3^e, t. II, XVII^e – XVIII^e – XIX^e siècles</i> , Paris, Hachette, 1947.											
JASINSKI (René), <i>Histoire de la littérature française</i> , t. II, Paris, Boivin et C ^o , 1947.			X		X				"absence de psychologie"		"médiocrité de l'intrigue"

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Le drame romantique, contrepied du classicisme?	Une esthétique dangereuse	L'invéraisemblance (de l'intrigue, des personnages, des situations...)	Excès et confusion	Influence néfaste du mélodrame	Règne des passions	Excès de lyrisme?	Le grotesque et la grossièreté	Le personnage hugolien	Critique des monologues et longueurs	Construction dramatique
AVISSEAU (Pierre), <i>Littérature française expliquée par des textes choisis</i> , Paris, Les Éditions de l'école, 1949.											
GENDROT (F.) et EUSTACHE (F.-M.), <i>Auteurs français du XIX^e siècle</i> , Paris, Classiques Hachette, 1953.			X			X					libère la scène des conventions
MARTIN (Jacques), <i>Auteurs français, textes pour la lecture et l'explication, Classes de 3^e</i> , Paris, Masson et Cie, 1957.											
LONGAUD (Félix), <i>Auteurs, 3^e</i> , Paris, Nathan, coll. Maurice David, 1963.											
CHASSANG (Arsène) et SENNINGER (Charles), <i>Recueil de textes littéraires français. XIX^e siècle</i> , Paris, Hachette, 1966.											
LAGARDE (André) et MICHARD (Laurent), <i>Littérature du XIX^e siècle</i> , Paris, Bordas, 1966.	X		X	X			X		pas de profondeur des sentiments		Hugo ne sait pas construire une action
MOUSSINAC (Léon), <i>Le Théâtre des origines à nos jours</i> , Paris, Flammarion, 1966											
CHASSANG (Arsène) et SENNINGER (Charles), <i>Les grandes dates de la littérature française</i> , Paris, Presses universitaires de France, 1969.	seulement une chronologie, pas de commentaires										
BRUNEL (Pierre), <i>Histoire de la littérature française. XIX^e -XX^e siècles</i> , Paris, Bordas, 1972.				X							
MILNER (Max), <i>Le Romantisme</i> , t. 1, 1820-1843, (Claude Pichois, dir.), Paris, Arthaud, Littérature française, 1973.											

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Le drame romantique, contrepied du classicisme?	Une esthétique dangereuse	L'in vraisemblance (de l'intrigue, des personnages, des situations...)	Excès et confusion	Influence néfaste du mélodrame	Règne des passions	Excès de lyrisme?	Le grotesque et la grossièreté	Le personnage hugolien	Critique des monologues et longueurs	Construction dramatique
PICHOIS (Claude), <i>Le Romantisme</i> , t. 2, 1843-1869, Paris, Arthaud, Littérature française, 1973.					X						
RINCÉ (Dominique), HORVILLE (Robert), PAGÈS (Alain), <i>Textes français et histoire littéraire : classes des lycées. XIX^e siècle</i> , Paris, Nathan, 1980.											
BIET (Christian), BRIGHELLI (Jean-Paul) et RISPAIL (Jean-Luc), <i>XIX^e siècle</i> , Paris, Magnard, coll. Textes et Contextes, 1981.											
PAGÈS (Alain) et RINCÉ (Dominique), <i>Lettres. Textes. Méthodes. Histoire littéraire. Seconde</i> , Paris, Nathan, 1985.			X	X							
CALAIS (Étienne) et DOUCET (René), <i>Précis de littérature. Par siècle. Par genre.</i> , Paris, Magnard, coll. Organibac, 1987.											
DÉCOTE (Georges) et DUBOSCLARD (Joël), <i>XIX^e siècle. Itinéraires littéraires</i> , Paris, Hatier, 1988.			X						"psychologie simpliste"		"intrigue enchevêtrée"
AMBRIÈRE (Madeleine), <i>Précis de littérature française du XIX^e siècle</i> , Paris, Presses universitaires de France, 1990.	X				X		X				les romantiques ont oublié les conventions dramatiques
DOUCEY (Bruno), <i>Littérature. Seconde</i> , Paris, Hatier, 1993.											
MICHEL (Arlette), BECKER (Colette), BERTHIER (Patrick), BURY (Mariane), MILLET (Dominique), <i>Littérature française du XIX^e siècle</i> , Paris, Presses universitaires de France, 1993.	X				X				absence de naturel et de sincérité		les romantiques ont oublié les conventions dramatiques

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Le drame romantique, contrepied du classicisme?	Une esthétique dangereuse	L'in vraisemblance (de l'intrigue, des personnages, des situations...)	Excès et confusion	Influence néfaste du mélodrame	Règne des passions	Excès de lyrisme?	Le grotesque et la grossièreté	Le personnage hugolien	Critique des monologues et longueurs	Construction dramatique
RINCÉ (Dominique), <i>La Littérature française du XIX^e siècle</i> , Presses universitaires de France, 1996.	X			défini avec des termes positifs cette fois: "liberté", "totalité"							
PRAT (Marie-Hélène) et AVIÉRINOS (Maryse), <i>Littérature</i> , t. 2, XIX ^e -XX ^e siècles, Paris, Bordas, 1998.											
GENGEMBRE (Gérard), <i>Le Théâtre français au XIX^e siècle. 1789-1900</i> , Paris, Armand Colin, 1999.		immoralité	X	X							incohérence
AMON (Evelyne) et BOMATI (Yves), <i>Lectures</i> , t. 2, XIX ^e - XX ^e siècles, Paris, Magnard, 2000.											
LANCREY-JAVAL (Romain), <i>Des textes à l'œuvre. Français. Seconde</i> , Paris, Hachette, 2000.											
STISSI (Daniel), <i>Français. Seconde</i> , 2000, Paris, Delagrave.											
AVIÉRINOS (Maryse), LABOURET (Denis), PRAT (Marie-Hélène), <i>Français 1^{ère}</i> , Paris, Bordas, 2001.				X							
DUFIEF (Anne-Simone), <i>Le Théâtre au XIX^e siècle. Du romantisme au symbolisme</i> , Paris, Bréal, 2001.					X			X			mise en scène fort délicate
HUBERT (Jocelyne), <i>Le Romantisme. Bac français. Seconde</i> , Paris, Magnard, 2003.											
BIGEARD (Jean-Marie), <i>Français, Littérature, 2^{ème}</i> , Paris, Magnard, 2004.											

Titres des manuels et ouvrages d'histoire littéraire (rangés par ordre chronologique de publication)	Le drame romantique, contrepied du classicisme?	Une esthétique dangereuse	L'in vraisemblance (de l'intrigue, des personnages, des situations...)	Excès et confusion	Influence néfaste du mélodrame	Règne des passions	Excès de lyrisme?	Le grotesque et la grossièreté	Le personnage hugolien	Critique des monologues et longueurs	Construction dramatique
ROUBINE (Jean-Jacques), <i>Introduction aux grandes théories du théâtre</i> , Paris, Armand Colin, Lettres Sup, 2004.											ambition qui excède les capacités de la scène
AUBRIT (Jean-Pierre), AVIÉRINOS (Maryse), LABOURET (Denis), PRAT (Marie-Hélène), <i>Français 1^{ère}</i> , Paris, Bordas, 2005.											
BIGEARD (Jean-Marie), <i>Littérature 1^{ère} Toutes séries</i> , Paris, Magnard, 2005.	X										
DAMAS (Xavier), <i>Français. Seconde</i> , Paris, Hatier, 2006.	X										
VAILLANT (Alain), BERTRAND (Jean-Pierre), RÉGNIER (Philippe), <i>Histoire de la littérature française du XIX^e siècle</i> , Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.	X				X						
CARPENTIER (Line), <i>Soleils d'encre, Lettres et langue. Première</i> , Paris, Hachette, 2007.											
JORDY (Jean), <i>Français. Première</i> , Paris, Lacoste, 2007.											en contradiction avec le code scénique de son temps
LAPLACE-CLAVERIE (Hélène), LEDDA (Sylvain), NAUGRETTE (Florence) et TESSON (Philippe) [dir.], <i>Le théâtre français du XIXe siècle : Histoire, textes choisis, mises en scène</i> , Anthologie de L'avant-scène théâtre, 2008.	manuel à part car c'est le seul à problématiser explicitement la périodisation du drame romantique et à considérer l'histoire théâtrale du XIXe siècle autrement que par le prisme unique du drame romantique										
Jean-Pierre Aubrit et Bernard Gendrel, <i>Littérature : les mouvements et écoles littéraires</i> , Paris, Armand Colin, 2019.	ne mentionne plus <i>Les Burgraves</i> , ni dans leur présentation globale du romantisme, ni dans leur chronologie qui se poursuit par-dessus 1843										

Index des noms propres

**(auteurs, artistes,
personnalités historiques)**

A

Abirached (Robert)	444, 732
Abry (Émile)	83, 298, 303, 313, 317, 320-321, 332, 348
Adam (Sylvius)	62, 66, 135, 146, 163, 165, 175, 700
Adda (Jean)	613, 615, 618-620, 713
Aderer (Adolphe)	532
Albouy (Pierre)	457, 460, 463-464, 466, 471-472, 722
Ali (Méhémet)	172
Ambrière (Madeleine)	277, 305, 308, 331, 702
Ansel (Yves)	25, 27-28, 739
Aragon (Louis)	486, 639, 722
Araldi (M ^{lle})	53
Archer (William)	590-591, 720
Arène (Emmanuel)	542-543, 550
Aristote	128, 429, 744
Arnoux (François-Xavier)	204, 740
Asmis (Walter)	691
Attoun (Lucien)	655, 671
Aubrit (Jean-Pierre)	84, 702
Audiat (Pierre)	297, 340, 683, 686, 703, 831, 843
Audic (Charles)	83, 298, 303, 313, 317, 320-321, 332, 348, 701, 830, 842
Audinet (Gérard)	179, 197
Augier (Émile)	102, 255
Autrand (Michel)	105, 112, 249, 353, 729, 734
Aviérinos (Maryse)	307, 350, 702, 834, 835, 846, 847
Aymé (Marcel)	683, 687

B

Badiou (Alain)	13
----------------	----

Balguerie (Suzanne)	574-575, 577, 595, 599
Balue (Hippolyte)	445-446
Balzac (Honoré de)	196, 254, 292, 311, 338, 358-360, 373, 397
Banville (Théodore de)	102-103, 362-363, 364, 553, 744
Bara (Olivier)	18-20, 22, 41, 54, 87, 90, 104, 125-126, 136, 147, 156, 183, 189, 249, 253-254, 257, 272, 296, 329, 335, 354, 366, 368, 389, 461, 527, 532, 538, 551, 570, 634, 718, 727, 730-731, 734, 745
Barbusse (Henri)	683, 687-688
Barenat (Jean)	626
Baron (Philippe)	499
Bartet (M ^{lle})	512, 520, 538, 549, 600
Baudelaire (Charles)	133, 292, 338, 590, 628, 744
Bayle (Pauline)	481
Beaucé (Jean-Adolphe)	401, 408, 411, 413, 415, 422, 616, 698
Beauvallet (Pierre-François)	42, 190, 274-276, 279, 393, 451
Becker (Colette)	308, 343, 704, 834, 845
Becker (Nikolaus)	172
Bellenger (Yvonne)	308, 702
Berghmans (José)	603
Bernard (Tristan)	682, 684
Bertal	201-202, 213-214, 220, 700-701
Berthier (Patrick)	15, 22, 41, 104, 115, 123, 185, 191, 219, 221, 241-244, 248, 303, 308, 343, 354, 367, 385, 531-532, 572, 578, 634, 704,

	718, 729, 741, 745, 834, 845
Bertiau (Christophe)	42, 103-105, 736
Bergson (Henri)	15, 739
Berret (Paul)	472-473, 540, 699
Bertrand (Jean-Pierre)	321-322
Besnard (Albert)	349
Bessou (Auguste)	323, 331, 702, 828, 841
Biet (Christian)	28, 348-349, 679, 702, 734, 833, 845
Bigéard (Jean-Marie)	331, 338, 344, 349, 702, 835-836, 846, 847
Billy (Charles)	666
Blanc (Judith le)	70, 735
Blanche (Jacques-Émile)	683, 687-688
Blewer (Evelyn)	55, 177-178, 232, 235, 236, 257-258, 261- 262, 269, 346, 348, 388, 525, 718, 727
Bloomfield (Camille)	241-242, 737
Bœuf (Alain)	458, 647, 670
Boissy (Gabriel)	538, 683
Bolaño (Roberto)	481
Bonaparte (Louis-Napoléon)	110, 205-206, 209, 212
Bonaparte (Napoléon)	175-176, 467-468, 555, 650
Bonnières (Robert de)	569
Bonvoisin (Bertrand)	632, 644, 648
Bossuet (Jacques-Bénigne)	295
Bouchardon (Marianne)	19-20, 28, 33, 35, 103, 104, 502, 527-528, 537, 727
Bouilhet (Louis)	461, 462, 463, 465, 744
Bou langer (Louis)	141-142, 154, 447, 448-449, 498, 502, 505-506, 509, 512, 707
Bouquetot (Félix)	220-221, 743
Bourdieu (Pierre)	26, 739,
Boyer (Philoxène)	282-283, 529, 708

Brahamcha-Marin (Jordi)	24, 26, 28, 133, 293-294, 297, 309, 325-327, 334, 338, 427-428, 441, 473, 548, 554, 557, 576, 587, 627-628, 639, 686, 722, 726
Braibant (Charles)	683, 687-688
Braspart (Michel)	398, 698
Bréguière (Madeleine)	569, 724
Brecht (Bertolt)	435-436, 732
Bricage (Claude)	646, 650
Brière (Chantal)	158
Briffault (Eugène)	94-95, 98, 100-101, 149-150, 164-165, 169
Brincourt (André)	625
Bruit (Guy)	659
Brunel (Pierre)	303, 308, 316, 331, 362, 702, 833, 844
Brunetière (Ferdinand)	83, 299, 305, 310-311, 315, 317, 330, 702, 827-828, 840
Bruyez (René)	560
Buloz (François)	42, 123-124, 275, 279, 489-493, 495, 717
Buret (Eugène)	143
Bury (Marianne)	20, 54, 126, 308, 343, 704, 727, 834, 845
Butor (Michel)	658

C

Cahen (Albert)	307, 702, 829, 841
Calais (Étienne)	328, 702, 834, 845
Calvet (Jean)	83, 102, 306, 337, 343, 703, 830, 842
Cambon (Charles-Antoine)	156, 448, 159-160, 162
Caritté (Clémence)	354-356, 479, 729
Carrère (Jean)	535, 542
Casadesus (Francis)	586, 599
Casadesus (Henri)	573, 712

Cazeneuve (Maurice)	31, 485, 603-629
Cesbron-Visieur (Suzanne)	574, 577, 599-600
Chahine (Samia)	86, 474, 719
Chaineux (Désiré)	502-507, 510-511, 513, 710
Chaisemartin (Amélie de)	196, 741
Chalaye (Sylvie)	268, 732
Chambrillon (Paul)	661, 664
Char (René)	35
Charpentier (Raymond)	585-587
Chassang (Arsène)	83, 301, 337, 338, 350, 703, 832-833, 844, 665
Château (Gilbert)	327
Chéreau (Patrice)	340, 703, 831, 843
Chevallier (Justin René)	220, 223, 590, 700
Clairville	494-495, 501, 518, 531-534
Clardel (Paul)	323, 365, 587, 690
Clavier (François)	632, 644, 646-648, 669
Clouard (Henri)	683, 687
Coe (Richard)	578
Cœuroy (André)	592, 741
Compagnon (Antoine)	125, 133
Corneille (Pierre)	17-18, 70, 77-78, 90- 91, 96, 105-106, 109, 113, 128, 131, 164, 219, 251, 255-256, 295, 303, 344, 373, 543, 544
Corvin (Michel)	324, 732
Coste (Christiane)	603
Country (Charles)	411-412, 414
Cournot (Maurice)	661, 663, 666
Court-Perez (Françoise)	105-106, 123, 722
Couty (Daniel)	308, 430, 702
Crimp (Martin)	692, 744
Crouzet (Paul)	83, 298, 303, 313, 317, 320-321, 332, 348, 701, 830, 842

D

Dac (Henri)	534
Dacqmine (Jacques)	603, 612
Damas (Xavier)	310, 703, 836, 847
Daniels (Barry)	158, 162, 446, 727
Daudet (Léon)	88, 553-554, 744
Daumier (Honoré)	93, 96, 196, 198-199, 205-212, 276, 588, 700, 701
Davy (Jean)	603, 612
Declercq (Gilles)	508, 732
Degout (Bernard)	554
Delavigne (Casimir)	19, 105, 248-250, 255, 728
DeLillo (Don)	481
Demazières (Albert)	399, 401, 699
Démogeot (Jacques)	319, 351, 703, 838
Denis (Delphine)	240, 746
Denizot (Nathalie)	297, 311, 737
Descotes (Maurice)	567-568, 720
Desmazières (Érik)	632, 655, 662
Desvignes (Stéphane)	21-23, 33, 101-103, 300, 362, 364, 495, 634, 719
Dezournaux (Robert)	598
Diaz (José-Luis)	18, 27, 333, 738,
Dorval (Guy)	547
Dorval (Marie)	43, 45, 50, 54, 92, 154, 304
Dost (Bernadette)	427, 732
Doucet (René)	328, 702, 834, 845
Doucey (Bruno)	340, 348-349, 703, 834, 845
Doumic (René)	83, 307-308, 311, 318,-320, 327, 331, 332, 343, 349, 703, 826, 828-829, 838, 840-841
Drault (Jean)	553
Drouet (Juliette)	44-47, 55, 66, 239, 270-277, 487-488,

	496, 592-593, 679, 744
Ducange (Victor)	147, 454
Ducros (Léo)	316, 331, 703, 826, 838
Dufief (Anne-Simone)	320, 727, 835, 846
Dufief (Pierre-Jean)	14, 736
Dufour (Philippe)	359-361, 742
Dufour-Maître (Myriam)	303, 344, 544, 728
Dufranne (Hector)	574, 599
Dumanoir (Philippe)	220, 223, 224, 700
Dumas (Alexandre) (fils)	355
Dumas (Alexandre) (père)	18, 85, 123, 243, 245, 246-250, 252-255, 146, 329-330, 335, 338, 340-341, 347,- 348, 358, 428, 480
Dumora (Florence)	107, 742
Dumur (Guy)	658, 661-662, 665, 714
Dupeuty (Charles)	68, 203, 224, 232, 235, 700
Dupin (M ^e)	48-51, 54-55, 58, 68, 71, 227, 394
Dupront (Alphonse)	15, 16, 681, 739
Duquesnel (Félix)	532-533, 546-547
Durand-Le Guern (Isabelle)	79-80, 144, 434, 463, 738

E

Eco (Umberto)	25, 26
Elwall (Georges)	323, 331, 702, 828, 841
Ernest-Charles (Jean)	103
Eschyle	166-167, 174, 182, 183, 186, 396, 400, 433, 460, 463, 465, 488, 542, 561, 593, 626, 670
Estrada (Gonzalo)	635
Eustache (Firmin)	329, 703, 832, 844

F

False (Georges)	659, 663-665, 667
Farge (Arlette)	29, 30, 742
Favre (Pierre)	663
Fayolle (Roger)	292, 294, 724
Félix (Raphaël)	495
Féval (Paul)	355
Filippi (Florence)	52, 514, 732
Fischer (Max)	477, 683, 688
Flers (Robert de)	564, 566,
Fitz-James (M ^{lle})	44
Flaubert (Gustave)	254, 338, 359-360, 373-374, 461, 727, 744, 746
Folco (Alice)	427, 732
Forget (Philippe)	555
Foucault (Michel)	291, 358, 745
Fournier (Marc)	106-107, 115, 305, 716
Fraisse (Luc)	242, 369, 737
Francis (Louis)	683, 687
Frantz (Pierre)	443, 444-445, 732
Fuligni (Bruno)	205, 745

G

Galey (Matthieu)	656, 661, 665
Gaubert (Philippe)	575
Gaudon (Jean)	23, 170, 173, 269, 347, 719
Gaulle (de)	215-216, 217
Gautier (Théophile)	18-19, 66, 70, 73, 91, 105-106, 109, 123, 133, 185-192, 221- 222, 239, 254, 282, 347-350, 396, 431, 488-489, 537, 543, 544-545, 671, 722, 745

Gendrel (Bernard)	84, 701, 836, 845
Gendrot (Fernand)	329, 703, 832, 844
Genet (Jean)	690, 693
Gengembre (Gérard)	83-84, 301, 308, 337, 343, 348, 354, 728, 834, 846
George (M ^{lle})	43, 54
Georgel (Pierre)	24, 158, 196, 444, 498, 722-723
Gide (André)	133, 338, 587, 639, 683
Gilbert (Henri)	604, 613
Gille (Vincent)	197
Gissing (Simon)	15
Glachant (Paul et Victor)	442, 464-465, 471, 718
Gleizes (Delphine)	196, 606, 630, 723- 724
Glinoyer (Anthony)	27, 332-333, 738
Goetschel (Pascale)	604, 745
Goldenstein (Jean-Pierre)	682, 742
Gosselin (Julien)	481
Goudet (Marianne)	31, 485
Grandville (Jean-Jacques)	178-179, 201, 349
Granger (Renée)	552
Granier de Cassagnac (Bernard-Adolphe)	53, 123, 188, 189, 543-544
Gregh (Fernand)	473, 475, 683, 686, 723
Gregorio (Paul)	586, 595
Grosse (Charles-Antoine)	411
Guillemot (Jules)	550-551, 534
Guitry (Lucien)	501, 508, 524-525, 526, 536, 558-559, 580, 647, 655, 660
Guitry (Sacha)	617
Guizot (François)	172
Guyot (Sylvaine)	679, 734

H

Hamel (Augustin)	300, 500, 703, 829, 841
Harvey (Sara)	19, 52, 514, 679, 732, 734-735
Hédouin (Clara)	481, 732
Heine (Heinrich)	125, 127, 14-145, 168, 169, 175, 742
Helbo (André)	606-607, 741
Henry (Auguste)	319, 332, 703, 826, 839
Horville (Robert)	316, 330, 332, 704, 833, 845
Hovasse (Jean-Marc)	10-12, 23, 65, 123-125, 126, 171, 205, 211, 282, 362, 723, 726
Huart (Louis)	220, 225, 232, 234, 700
Hubert (Jocelyne)	338, 639, 704, 715, 835, 846
Humbert-Mougin (Sylvie)	20, 157, 433-434, 454, 518, 732, 733

I

Indy (Vincent d')	569
Interdonato (Stefano)	569
Isay (Raymond)	85, 245, 717

J

Jacques (Charles)	56-57
Jambon (Marcel)	518, 519 521, 561
Jamet (Dominique)	656, 658, 661-662, 664, 666, 714

Janin (Jules)	88-91, 94-95, 123, 189-190, 282, 530, 716, 728
Jasinski (René)	302, 305, 704, 831, 843
Jauss (Hans Robert)	25-26, 367, 554, 739
Jay (Antoine)	79-80, 97-98, 100- 101, 125-127, 129- 130, 136-144, 163- 164, 175, 179-180, 186, 218, 240, 397
Jey (Martine)	20, 114, 180, 290, 293-297, 305, 309, 544, 736-737
Joannidès (Alexandre)	254, 256, 733
Jordy (Jean)	318, 324, 836, 847
Jouslin de la Salle (Armand-François)	52

K

Kalifa (Dominique)	20, 54, 196, 740
Kerchbron (Jean)	605
Kosko (Maria)	25, 26, 739
Kuchmann (Hélène)	441, 726

L

Labiche (Eugène)	204, 659, 665
Labouret (Denis)	307, 350, 702, 835, 846, 847
La Fontaine (Jean de)	219, 551
Laforgue (Pierre)	22, 23, 342-343, 369, 488, 737
Lagarce (Jean-Luc)	4, 7, 481, 692, 694, 745
Lagarde (André)	83, 297, 302-303, 329, 342, 704, 832, 844
Laisney (Vincent)	27, 333, 738
Lamartine (Alphonse de)	172, 490, 627, 827

Langlé (Ferdinand)	68, 203, 220, 224, 232, 235, 700
Lannier (Jean)	612
Lanson (Gustave)	83, 306, 309, 316, 325, 332, 350, 351, 704, 737, 827, 830, 839, 843
Laplace-Claverie (Hélène)	20, 21, 54, 84, 356, 453, 704, 727, 735, 836, 847
Laprade (Victor de)	97-99, 180-182
Laster (Arnaud)	23, 32, 232, 292-294, 300, 342, 399-400, 455, 565, 568, 604-605, 612, 623, 625, 629-630, 663, 699, 719, 720, 721, 723, 724
Latreille (Camille)	12-13, 21-22, 39, 84-85, 345, 728
Laugier (Eugène)	281-282, 728
Laurent (Franck)	22, 24, 126, 133, 142, 173-176, 204, 293, 338, 384-385, 427-428, 467-470, 473, 548, 576, 639, 686, 722
Laurent (Rudy)	632, 644
Lavaud (Guy)	683, 685
Lebaigue (Charles)	327, 704, 829, 841
Le Breton (André)	566, 592
Lebrun (Pierre)	112
Le Cardonnel (Louis)	683, 685
Leceracle (François)	62, 120-121, 126, 247, 312, 318, 733
Ledda (Sylvain)	18-19, 21, 54-55, 61, 84, 104, 125, 155, 248, 252-253, 300, 330, 356, 428, 455-456, 469, 551, 704, 728, 730, 731, 735, 836, 847
Ledru (Pierre)	138, 148, 166-168, 175, 183, 708

Lefèvre (Maurice)	552
Le Goff (Jacques)	20, 357, 366, 740
Lekeu (Guillaume)	569
Lemaire (Marion)	135-136, 728
Lemaître (Frédéric)	52, 135-136, 496
Le Men (Sécolène)	196, 723, 741
Lemercier (Népomucène)	112
Lemontey (Pierre-Édouard)	143, 745
Léonardini (Jean-Pierre)	668, 670, 672
Leroux (Pierre)	63, 125
Le Roy (Albert)	545, 554
Leterrier (Sophie-Anne)	178, 384, 443, 470, 708, 740
Leuilliot (Bernard)	377, 725
Levaillant (Maurice)	67, 70, 220, 398, 414, 698
Levinson (André)	560
Levinson (Ewa)	632
Liadières (Charles)	112, 490, 492
Lilti (Antoine)	49, 294, 549, 733, 742
Lissoir (Anne-Caroline)	23, 110, 255, 529, 537, 722
Locatelli (Aude)	572, 741
Loncle (Stéphanie)	90, 454, 730, 735
Longaud (Félix)	354, 704, 832, 844
Los Rios (Ricardo de)	419-420
Lote (Georges)	434, 742
Louandre (Charles)	221, 222, 743
Louette (Jean-François)	427, 479-480, 732
Lucas (Hippolyte)	83, 190, 332, 345, 489, 531, 704, 826, 838
Loyrette (Henri)	559
Lyonnet (Henry)	244-245, 719

M

Mabilleau (Léopold)	83, 298, 332, 723, 827, 839
Madelénat (Daniel)	430, 739
Magnin (Charles)	108, 123-124, 187, 191, 282, 396
Mahmoud II	172

Manegat (Jean)	560
Marcabru (Pierre)	657, 663, 666
Marchand (Sophie)	19, 52, 514, 732, 735
Marcille (Michel)	560
Marcot (François)	556, 725
Marcoux (Vanni)	575, 577, 599
Mars (M ^{lle})	243, 277, 278, 350, 452, 679
Martel (Charles)	536, 544
Martin (Jacques)	331
Martin (Roxane)	19-20, 52, 68, 134, 147, 257, 335, 680
Martinet (Chantal)	498, 558, 566
Mass (Edgar)	604
Massin (Jean)	173, 205, 267, 278- 279, 339, 386, 399, 496, 698, 699
Maurel (Anne)	400
Maurevert (Georges)	683, 685
Maurice (Charles)	54-56, 125, 129, 149, 218, 240, 730
Maurice (Jean)	80, 458-459, 466, 467
Maurras (Charles)	553-554
Maxime (M ^{lle})	29, 34, 39, 41-44, 46- 49, 51-54, 56-59, 65- 73, 82, 115, 119, 126, 197, 220, 227, 272, 394, 397, 530
May (Jacques)	565-566
Mayaux (Catherine)	24, 427, 723
Méaulle (Louis-Fortune)	408, 426
Melai (Maurizio)	17-18, 114, 729
Mélèze (Josette)	399, 699
Mélingue (M ^{me})	44-46, 50-51, 58, 61, 151, 154, 183, 394, 529
Mendès (Catulle)	536, 540, 545, 550, 593, 745
Mentzel (Sophie)	25, 385, 729
Meriko (Maria)	603, 614, 616
Mérimée (Prosper)	145, 430, 436
Merlet (Gustave)	314-315, 704
Merton (Robert)	681, 743
Messenger (André)	597-598

Meurice (Paul)	67, 109, 355, 396-397, 433, 496, 501, 508, 518, 524-526, 529- 530, 536, 553, 557- 559, 580, 647, 655, 660, 698
Meyer (Henri)	588
Michard (Laurent)	83, 297, 302-303, 329, 342, 704, 832, 844
Michel (Arlette)	308, 343, 834, 845
Millet (Claude)	16, 18, 22, 24, 27, 78, 143, 156, 177, 258, 304-305, 312-313, 336, 338, 342-343, 360-362, 384, 387, 389, 427, 430, 432- 433, 440, 465-466, 469-470, 475, 525, 539, 554, 558-559, 566, 583, 587-588, 623, 638, 660, 699, 718, 719, 723, 725, 738, 739
Millet (Dominique)	308, 343, 704, 834, 845
Milner (Max)	352, 704, 833, 844
Miomandre (Francis de)	683, 687
Mirame (Jean)	560
Mistler (Jean)	592-593, 723
Mitterand (Henri)	330, 704
Moindrot (Isabelle)	20, 157, 248, 434, 454, 485, 518, 571, 733, 735, 741
Mornet (Daniel)	83, 321, 329, 705, 831, 843
Mounet (M.)	500, 517, 537-538, 565
Mounet-Sully (M.)	500, 517, 520, 522, 526, 538, 539, 559, 565, 572, 600, 647, 731
Moussinac (Léon)	304, 348, 733, 832, 844
Moynet (Jean-Pierre)	199-200, 700

Musset (Alfred de) 10-11, 18-19, 85, 172,
243, 245, 249, 252-
254, 256, 289, 300,
311, 329-330, 335,
344, 353, 355, 358-
359, 551, 562, 627,
688-689, 728, 731,
766, 827, 833

N

Nadar 294, 539
Naugrette (Florence) 13, 15, 18-19, 21, 23-
24, 32, 42, 44, 50, 58,
60, 62, 66, 70, 78, 80,
84, 95, 104, 106, 113,
121, 123, 133, 134,
147-148, 152, 162,
180, 189, 245, 247-
248, 253, 255-256,
268, 270, 278, 294,
296, 300, 303, 308,
314, 321, 327, 344,
346, 349, 355-356,
364-366, 369, 374,
389, 428, 435-436,
440, 444, 454, 456,
458-459, 462, 469,
475, 478-480, 486-
488, 529, 544, 551,
555, 561, 568, 570-
571, 593, 625-626,
632-636, 642, 644,
649, 651-653, 660-
662, 666, 671, 693,
699, 704, 705, 719,
721, 723, 725, 727,
728-731, 734-735,
743-744, 746, 847,
861
Nerson (Jacques) 10-12, 688, 726
Nerval (Gérard de) 253-254, 628

Neumeister (Dirk)	68, 218, 221-223, 729,
Nicolle (Sylvain)	51, 733
Nielsen (Ludolf)	569
Noaro (Jean)	291, 725
Nora (Pierre)	20, 313, 366, 368, 682, 737, 740
Noël (Marie)	683, 686, 686
Novarina (Valère)	691, 692

O

Ormeville (Carlo d')	569
Orsini (Alessandro)	569

P

Pacheur (Guy)	658, 663
Page (Camille)	378, 411, 722
Pagès (Alain)	316, 330, 348, 704, 833, 834, 845
Paploray (Olivia)	44-45, 66, 270, 277- 278, 723
Paradis (Odile)	293, 731
Paul (Raphaël)	204, 740
Pavis (Patrice)	692
Péguy (Charles)	451, 745
Pelisson (Paul)	603
Pellois (Anne)	90, 136, 156, 538, 730, 731
Petit de Julleville (Louis)	83, 298, 302, 305, 313, 315, 317-318, 321, 323-326, 331, 705, 827, 839, 849
Pfeffel (Frédéric)	145
Pfister (Johann Christian)	145
Philastre (René)	158-160, 162, 446
Picard (Gaston)	477, 682-685, 687, 725
Picard (Hélène)	683, 685

Pichois (Claude)	352, 590, 704, 744, 833, 844, 845
Pille (Henri)	419, 421
Piva (Franco)	61, 333, 720
Podalydès (Denis)	11
Podesta (Carlo)	569
Poirson (Martial)	29, 52, 116, 248, 435, 501, 522, 733
Pommier (Jean)	563
Ponroy (Arthur)	102
Ponthieux (Appoline)	263, 731
Ponsard (François)	12-13, 22, 34, 39, 41, 53, 75-119, 197, 255, 272, 279-280, 302- 307, 337, 345, 354, 397, 49-494, 529, 531- 532, 715-716, 718, 728-729, 826, 836
Pouchain (Gérard)	56, 179, 197, 201, 207, 723
Pouget (Jean-Achille)	401
Poulliart (Raymond)	43-44, 378, 395, 400, 436, 699
Prat (Marie-Hélène)	307, 350, 702, 834, 835, 846, 847
Proust (Marcel)	334, 746
Puts (Françoise)	291-292, 725

Q

Quinet (Edgar)	430
----------------	-----

R

Racine (Jean)	71-72, 77-78, 91, 96, 103, 105, 113, 131, 150, 168, 219, 235, 256, 295, 359, 373, 451, 543, 551, 557
Rachel (M ^{lle})	43, 54, 91, 152, 250- 251, 255, 275, 303

Raffin (Sandrine)	24, 604, 724, 725
Raoul-Davis (Michèle)	644, 649, 652
Ravel (Jeffrey)	679, 734
Razgonnikoff (Jacqueline)	157, 160
Régnier (Marie-Clémence)	529, 743
Régnier (Philippe)	54, 96, 321-322, 369 705, 740, 836, 847
Reybaud (Louis)	178, 179, 349, 708
Reynaud (Émile)	75, 88, 102
Ricœur (Paul)	13-16, 681, 739
Rigal (Eugène)	386-387, 446-447, 468, 472, 474, 724
Rincé (Dominique)	312, 316, 330, 348, 704, 705, 833, 845, 846
Robardey-Eppstein (Sylviane)	21, 251-252, 335, 355, 358, 456, 480, 730
Robert (Pierre-Hippolyte)	330, 341, 705, 827, 840
Rochefort (Suzanne)	49, 733
Roman (Myriam)	18, 60, 78, 106, 251, 303, 344, 346-347, 544, 721, 728
Romilly (Jacqueline de)	460, 729
Rootering (Marie-Pierre)	568
Rosa (Guy)	24, 123, 196, 282, 362, 377-378, 388, 436, 697, 723-724, 726
Rostand (Edmond)	354-355, 479, 537
Roubaud (Benjamin)	588
Roubine (Jean-Jacques)	83-84, 299, 303-304, 324, 729, 835, 847
Rouché (Jacques)	574-577, 712
Rousseaux (André)	563, 686
Ruset (Séverine)	427, 732
Ryngaert (Jean-Pierre)	691-694, 733

S

Sacchero (Giacomo)	485, 569
Sachs (Léo)	31, 485, 567-600, 712

Sainte-Beuve (Charles-Augustin)	64-65, 70, 99, 100, 108, 183, 189, 530, 708
Salmon (Christian)	333, 349, 743
Salvi (Matteo)	569
Sand (George)	18, 24, 70, 253, 311, 329, 727, 737
Sandeau (Jules)	77-78, 102, 123, 187-189
Sandier (Gilles)	661, 714
Sangsue (Daniel)	195, 218-222, 230-231, 743
Sanjuan (Agathe)	18-19, 29, 116, 248, 253, 278, 296, 522, 551, 679, 727, 735
Sapiro (Gisèle)	26-27, 739
Saqui (M ^{me})	50, 148
Sarcey (Francisque)	33
Sardou (Victorien)	91, 355
Saurel (Renée)	626-627
Savy (Nicole)	196, 265-266, 268, 611, 723, 738
Scheneckenburger (Max)	172
Schmidt (Michaël Ignas)	145
Schneider (Louis)	534
Schreiber (Alois)	144
Sciuto (Giovanni)	667
Scotto di Clemente (Clément)	318
Scribe (Eugène)	105, 249-250, 255, 363, 490, 492
Scott (Walter)	145
Second (Henri)	545
Seebacher (Jacques)	378-379, 655, 659, 670, 672-674, 697, 715, 726
Segond-Weber (M ^{me})	426, 500, 512-516, 521, 538-541, 549, 565, 572, 595, 599, 616, 645, 647, 711
Séjour (Victor)	355, 498
Sellier (Philippe)	308, 702
Sénart (Philippe)	662-663
Senninger (Charles)	83, 301, 337-338, 350, 703, 832, 833, 844

Sermon (Julie)	691-693, 733
Simon (Alfred)	661, 714, 731
Simon (Gustave)	396-397, 564, 570, 573, 577, 698
Simon (Maryse)	454, 743
Siraudin (Paul)	220, 223-224, 700
Sismondi (Jean de)	143, 746
Soupault (Philippe)	683, 687
Souriau (Maurice)	299, 738, 831, 843
Spiquel (Agnès)	60, 346-347, 721
Stalloni (Yves)	429, 743
Stambul (Léo)	16-17
Staël (de) (Germaine)	145
Strowski (Fortunat)	297-298, 306, 324, 330, 348, 705, 830, 842, 844
Suffert (Jean)	629
Swan (Lisa)	691

T

Tennant (Gertrude)	462, 746
Thérenty (Marie-Ève)	20, 54, 125, 196, 727, 730, 740
Thibaudet (Albert)	563
Thierry (Édouard)	65, 73, 123, 240, 531, 545
Thiers (Adolphe)	172, 207
Thierry (Jean-Jacques)	398, 699
Thiesse (Anne-Marie)	684, 736
Thomasseau (Jean-Marie)	19, 146-147, 320-321, 335, 734
Thouret (Clothilde)	62, 120-121, 126, 247, 312, 733
Tourné (Maurice)	292, 296, 726
Tortu-Goth (pseudonyme de Charles Albert d'Arnoux)	203, 220-221, 223, 231, 700
Tournier (Isabelle)	368-369
Treilhou-Balaudé (Catherine)	454
Trimolet	200-201, 701
Truffet (Michel)	308, 702

U

Ubersfeld (Anne)	21-23, 32, 60, 86, 120-1212, 124, 140, 147, 152-155, 158, 171, 247, 256, 308, 324, 342, 346, 382, 428, 444, 452, 474-475, 486, 498, 499, 559, 615, 625, 633, 644, 649-651, 659, 669-670, 673-674, 690-691, 693, 718, 719, 720, 722, 729, 734
------------------	--

V

Vacquerie (Auguste)	67, 70, 109-110, 115, 433, 479, 518, 553, 557-558, 716
Vaillant (Alain)	54, 196, 321-322, 377, 705, 726, 740, 743, 836, 847
Valmy-Baisse (Jean)	683, 685
Van (Gilles de)	570
Vatin (François)	143, 740, 741
Verlaine (Paul)	204, 746
Vernier (Charles)	212-213, 701
Veillot (Louis)	125-126, 131-134, 136, 149, 151, 165, 170, 213
Vial (Pierre)	632, 644-647, 652, 661, 669, 671
Vianey (Joseph)	145, 459, 461, 719
Viardot (Louis)	63, 125
Vibert (Bertrand)	80, 144, 364, 427, 434, 477-478, 730-732
Vielledent (Sylvie)	23, 60, 68, 130-131, 222-223, 346, 722
Vigneau (Daniel)	574-575, 577, 599

Vigny (Alfred de)	7, 50, 85, 109, 148, 243, 245, 247, 252- 253, 277, 311, 329- 330, 344, 353, 358, 562, 627, 688, 689, 746, 766
Vilar (Jean)	327, 486, 555, 633, 635-636, 653, 667
Villermé (Louis-René)	143, 746
Villiers de l'Isle-Adam (Auguste de)	364, 477
Vitez (Antoine)	631, 674
Vivès (Vincent)	655
Voltaire	96, 103, 131, 145, 219, 295, 549

W

Wagner (Richard)	365, 398, 545-546, 589, 590-598, 720, 723, 741, 744, 745
Wallon (Emmanuel)	35, 734
Wauthion (Claire)	632, 644, 648
Weil (Félix)	591, 720
Wester Russel (Olga)	32, 499, 718
Wolff (Maurice)	564
Wulf (Judith)	232, 429-430, 435, 663, 720, 726

Y

Yon (Jean-Claude)	19-21, 51, 54, 112, 116, 252, 314, 335, 355, 527, 604, 725, 729, 733, 734
Yvernault (Virginie)	19, 245, 549, 735

Z

Zékian (Stéphane)	17-18, 78, 103, 112- 113, 180, 313-314, 344, 433, 551, 736
Zéro (Paul)	70-72, 220-221, 224, 700
Zola (Émile)	338

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
AVERTISSEMENT	6
INTRODUCTION	9
APPROCHE DU SUJET	12
DÉFINITION DU SUJET ET MÉTHODOLOGIE	25
PLAN DE LA THÈSE	34

PREMIÈRE PARTIE

WATERLOO OU AUSTERLITZ DU DRAME ROMANTIQUE ?	37
Introduction à la première partie	39
Chapitre I	
Avant le 7 mars 1843 : la mise en place de la cabale	41
DANS LES COULISSES DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE :	
LES DÉBUTS DE L'INTRIGUE	42
L'entrée de la pièce à la Comédie-Française	42
Des répétitions houleuses	43
M ^{lle} Maxime contre Hugo <i>et</i> le théâtre	46
À LA TRIBUNE	48
DANS LES JOURNAUX	53
Médiatiser l'affaire judiciaire	53
Défendre M ^{lle} Maxime pour attaquer Hugo	57
Les romantiques, rois du « buzz » ?	61
Dénoncer la cabale des néoclassiques	65
PARODIER <i>LES BURGRAVES</i> : RIRE DE M ^{LLE} MAXIME	
OU DE HUGO ?	67
LA CABALE DES « MAXIMILIENS », PIÈCE	
MANQUANTE DU MYTHE	73
Chapitre II	
<i>Lucrèce</i> contre <i>Les Burgraves</i>	75
LES INSÉPARABLES DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE	77
Dans les journaux de 1843	77
Dans les manuels scolaires	82

Dans le discours universitaire	84
<i>LUCRÈCE</i> , UNE ARME CONTRE	
LES « BARBARIES » ROMANTIQUES	87
Ponsard ou les bonheurs de la vertu	88
Derrière la morale, la société et la politique	95
Un public désabusé ?	99
L'ÉCOLE DU BON SENS : MYTHE OU RÉALITÉ ?	100
Une réaction aux romantiques ?	100
Tragédie classique ou drame romantique ?	105
En finir avec les classiques et les romantiques	111
<i>LUCRÈCE</i> , UN SUCCÈS DE CIRCONSTANCE ?	114
Chapitre III	
Une pièce scandaleuse ?	119
SCANDALE ET CHAMP LITTÉRAIRE	119
UNE OFFENSE FAITE AU CLASSICISME ?	127
Un drame classique ?	127
Un drame de la déraison ?	130
Un outrage à la bienséance ?	134
Une pièce invraisemblable ?	136
« RIEN QU'UN PAUVRE MÉLODRAME »	146
UN MAUVAIS DRAMATURGE ?	163
UN POÈTE ?	167
UN DRAME ALLEMAND ?	171
UNE PIÈCE HYBRIDE ?	182
LES RARES DÉFENSEURS DES <i>BURGRAVES</i>	184
Une œuvre épique ?	185
Une œuvre poétique ?	190
Chapitre IV	
Rire des <i>Burgraves</i>	195
CARICATURER <i>LES BURGRAVES</i>	195
En 1843	195
En 1850	204
Au cours du XX ^e siècle	215
PARODIER <i>LES BURGRAVES</i>	218
L'invraisemblance	223
Un mélodrame à la Comédie-Française !	225
Tartines et ramassis	231
Un hommage au poète ?	234
RIRE ET SCANDALE	237

Chapitre V	
Sources et témoignages : confronter la légende aux faits	239
LES ARCHIVES DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE	244
Les recettes des <i>Burgraves</i>	244
Le témoin des représentations : le manuscrit du souffleur	257
TÉMOIGNAGES PRIVÉS ET INTIMES	269
Les lettres de Juliette Drouet	270
Autres lettres et journaux intimes	277
TÉMOIGNAGES PUBLICS	279

DEUXIÈME PARTIE

GRANDEUR ET DÉCADENCE D'UN MYTHE	285
Introduction à la deuxième partie	287
Chapitre I	
<i>Les Burgraves</i> à l'école : histoire d'un <i>story-telling</i> ?	289
HUGO À L'ÉCOLE	289
Pour une archéologie de la réception	289
État de la recherche	291
LE MYTHE DE LA CHUTE DES <i>BURGRAVES</i>	
DANS LES MANUELS	298
Faire du 7 mars 1843 un événement	298
Le succès de <i>Lucrèce</i>	302
DES <i>BURGRAVES</i> AU DRAME ROMANTIQUE	307
Faire le bilan du drame romantique	307
Une esthétique scandaleuse ?	310
Offenser le classicisme ?	310
Les dangers du romantisme	312
Une esthétique fallacieuse ?	315
Une pièce exceptionnellement épique ?	322
LE THÉÂTRE, PARENT PAUVRE	
DES ÉTUDES LITTÉRAIRES	326
« LE CHEF DE FILE DU ROMANTISME » ?	331
Chapitre II	
Un mythe pour périodiser le drame romantique	335
DATER, CLASSER, PÉRIODISER	336
LE MYTHE D'ORIGINE : LA BATAILLE D' <i>HERNANI</i>	339
La victoire romantique	339

Raconter la bataille	345
Un événement mémorable	349
POUR UNE AUTRE PÉRIODISATION DU ROMANTISME THÉÂTRAL	351
« FAUT-IL VRAIMENT DÉCOUPER LA LITTÉRATURE EN MOUVEMENTS ? »	357
DE L'UTILITÉ DE LA PÉRIODISATION	366
À L'ÉCOLE AUJOURD'HUI	370
Chapitre III	
Publier, éditer et présenter <i>Les Burgraves</i>	377
LA PREMIÈRE ÉDITION DU TEXTE :	
UN MOMENT-BILAN ?	379
Organiser les œuvres d'avant l'exil	379
Une vision de l'histoire	383
Une fresque de la civilisation européenne ?	386
LES NOTES AJOUTÉES PAR HUGO	388
PRÉSENTER ET COMMENTER <i>LES BURGRAVES</i> :	
LES ÉDITIONS SCIENTIFIQUES	395
ILLUSTRER LES BURGRAVES	400
Chapitre IV	
Un théâtre injouable ?	427
ÉPIQUE ET DRAMATIQUE : UNE UNION IMPOSSIBLE ?	431
<i>LES BURGRAVES</i> , UNE PIÈCE ÉPIQUE ?	434
Un drame du temps	434
Des personnages ou des figures ?	442
Épopée ou théâtre historique ?	458
<i>Les Burgraves</i> , ou la dimension politique de l'épopée	465
UNE ŒUVRE INCLASSABLE ?	470
LE THÉÂTRE AU RISQUE DE L'ÉPIQUE	476
TROISIÈME PARTIE	
REPRENDRE LES BURGRAVES :	
UN DÉFI LANCÉ À L'HISTOIRE	
	483
Introduction à la troisième partie	485
REPRENDRE LES BURGRAVES ?	485
LE PROJET DE 1846	487

D'AUTRES ESPOIRS ?	495
Chapitre I	
La reprise pour le centenaire de 1902	497
REPRENDRE <i>LES BURGRAVES</i> OU CÉLÉBRER VICTOR HUGO ?	497
LE SPECTACLE	499
Informations générales	499
Scénographie et mise en scène	501
Les costumes	501
Les décors	518
Le texte joué en 1902	524
LA RÉCEPTION EN 1902	527
Le sceau de 1843	528
La revanche des Burgraves ?	533
Une mise en scène réussie ?	535
Une œuvre de qualité ?	541
Célébrer le poète	546
Une fête politique	549
1902 : UNE DATE CLÉ DANS	
LA PATRIMONIALISATION DE HUGO ?	555
POSTÉRITÉ DE LA REPRISE DE 1902	559
Chapitre II	
<i>Les Burgraves</i> à l'opéra de Paris	567
ENQUÊTER SUR L'OPÉRA	567
État de la recherche sur Hugo et l'opéra	567
Sur les liens entre littérature et opéra	571
LE SPECTACLE	573
Les représentations	573
La création en 1924 au Théâtre des Champs-Élysées	573
La tournée en 1925 et 1926	574
La reprise à l'opéra de Paris en 1927	576
Le livret	577
LA RÉCEPTION	585
Pourquoi adapter <i>Les Burgraves</i> ?	585
Sachs, Hugo et Wagner	589
<i>Les Burgraves</i> , un succès à l'opéra ?	594
Une interprétation brillante	598
Chapitre III	
<i>Les Burgraves</i> à la télévision	603
HUGO ET LA TÉLÉVISION	603

« AU THÉÂTRE CE SOIR »	607
Le texte joué	607
« Un effort vers une vraie grandeur »	612
Incarnar les burgraves	612
Représenter le Moyen Âge	616
Une esthétique « théâtrale »	620
Vers la déréalisation	623
LA RÉCEPTION	625
UNE « INERTIE DES REPRÉSENTATIONS »	629
Chapitre IV	
La mise en scène de Vitez en 1977	631
REVENIR À VITEZ	631
Informations générales	631
État de la recherche	632
UNE MISE EN SCÈNE ÉVÉNEMENT	635
LE PARI AUDACIEUX DES <i>BURGRAVES</i>	637
Se confronter à l'injouable	637
Se confronter à Hugo	639
Se confronter au grotesque	640
Par des choix résolus de mise en scène	642
« Rendre gorge »	642
Jouer aux vieillards	644
Représenter la « dégringolade » des géants	649
LA RÉCEPTION	654
Un public divisé	654
À quoi bon <i>Les Burgraves</i> ?	655
Une mise en scène scandaleuse	659
Un « canular » ?	660
Des singeries ?	662
Des vers vilipendés ?	664
Vitez, terroriste du théâtre français ?	666
Hugo libéré ?	668
Le grotesque des <i>Burgraves</i>	668
Un rêve dramatique et poétique	670
Un « viol du public » ?	672
LA FIN DU MYTHE DE LA CHUTE DES <i>BURGRAVES</i> ?	674
CONCLUSION GÉNÉRALE	677
THÉÂTRE, ÉVÉNEMENT, MÉMOIRE	679
HUGO DRAMATURGE ?	682

POUR UNE AUTRE HISTOIRE DU ROMANTISME THÉÂTRAL	688
POUR UN THÉÂTRE EN LIBERTÉ	690
BIBLIOGRAPHIE	695
ANNEXES	747
Annexe 1 Tableau des distributions	749
Annexe 2 Tableau des recettes journalières	766
Annexe 3 Périodisation du drame romantique dans les manuels scolaires et histoires littéraires	825
Annexe 4 Les défauts du drame romantique dans les manuels scolaires et ouvrages d'histoire littéraire	837
INDEX DES NOMS PROPRES	848
TABLE DES MATIÈRES	874

***Les Burgraves* : l'autre légende du siècle – Création réception et fortune des *Burgraves* de Victor Hugo de 1843 à aujourd'hui**

Résumé : Les représentations houleuses des *Burgraves* de Victor Hugo à la Comédie-Française le 7 mars 1843 conduisent très vite à un mythe théâtral : celui de la chute de la pièce, œuvre après laquelle Hugo s'arrêterait d'écrire et avec lui toute la file des dramaturges romantiques. Ce mythe a conduit à une périodisation et à une définition erronées du romantisme théâtral : il se limiterait à la formule du drame hugolien et n'aurait rencontré aucun succès en dehors des treize années délimitées par la bataille d'*Hernani* et la prétendue chute des *Burgraves*. Cette thèse, dont le sujet, central pour l'histoire littéraire, aboutit à revoir en profondeur le mythe de 1843 comme date-butoir du romantisme au théâtre, s'appuie sur une démarche historique qui vise à confronter la légende aux faits révélés par les archives, notamment de la Comédie-Française. De nombreux documents permettent en effet de déconstruire le mythe de la chute des *Burgraves*, *story-telling* élaboré par l'école républicaine à des fins idéologiques (antiromantiques parce que militaristes et patriotiques). Ce travail entend également montrer comment cette instrumentalisation a influencé les rares mises en scène et adaptations de l'œuvre survenues au XX^e siècle et qui sont pour la plupart tributaires de la légende de 1843. Seule la mise en scène d'Antoine Vitez, en 1977, rompt dans une certaine mesure avec le discours traditionnel qui qualifie la pièce d'injouable.

Mots-clés : romantisme ; antiromantisme ; drame romantique ; Victor Hugo ; histoire théâtrale ; histoire littéraire ; études théâtrales ; études de réception

***Les Burgraves*, the other legend of the age – A study of the creation, reception and fortune of Victor Hugo's *Les Burgraves* from 1843 up to today**

Summary: The turbulent staging of Victor Hugo's *Les Burgraves* on March 7th, 1843 at the Comédie-Française quickly developed into a myth in the history of the theater, according to which the play would have fallen and Hugo – together with all the Romanticists – would have ceased to write for the theater as a result. This myth led to an erroneous definition and periodization of Romantic theater, restricting it to Hugo's dramatic formula and circumscribing its success on stage to the thirteen years from the 'battle' of *Hernani* to the so-called downfall of *Les Burgraves*. Based on a historical approach, the aim of this dissertation is to compare the legend with the facts through an investigation of the archives, including those of the Comédie-Française itself. Consequently, I argue that the mythical definition of 1843 as a watershed in the history of the theater must be submitted to a profound revision. A number of documents make it necessary to deconstruct the myth of the fall of *Les Burgraves*, a tale that was told, written and taught by the schools of the French Republic to achieve anti-Romantic and in truth ideological, militaristic or patriotic ends. In this dissertation, I also show how the legend of 1843 and the manipulation of Hugo's theater to which it gave rise influenced the few productions and adaptations of the work that took place in the 20th century. Antoine Vitez's 1977 production was the only attempt to break to a certain extent with the traditional reception of the play, according to which it would be unfit for the theater or unplayable ("injouable").

Keywords : Romanticism; Anti-Romanticism; Romantic drama; history of the theater; Victor Hugo; history of literature; theater studies; reception studies.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 0019 Littératures françaises et comparée

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE]

DISCIPLINE : Littérature et civilisation française