

Agathe GIRAUD

La chute des *Burgraves* : un mythe à déconstruire

Le 7 mars 1843, *Les Burgraves* de Victor Hugo sont joués à la Comédie-Française. Très vite naît un mythe théâtral : celui de la chute des *Burgraves*, pièce après laquelle Hugo arrêterait d'écrire et avec lui toute la file des dramaturges romantiques. Les romantiques ne feraient plus le poids, oubliés par un public lassé des œuvres de Victor Hugo, de Dumas et de Vigny. Depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle et encore aujourd'hui dans de nombreux livres scolaires et universitaires, l'histoire culturelle retient cette date comme un événement majeur, celui de la fin du romantisme théâtral.

Certes, comme l'explique Claude Millet dans son article « Les *Burgraves*, ou comment régler le sort d'une sorcière¹ », cette œuvre est une « pièce ahurissante » : le primitivisme hard, le délabrement des corps, l'irréalité de la scénographie et de l'action, la signification politique complexe, ont pu déranger un public qui n'était pas prêt à recevoir la pièce. Mais cette étrangeté indéniable de la pièce n'est qu'un aspect des conditions de sa réception, qui ne fut pas aussi négative qu'on le raconte encore, loin s'en faut. Au vrai, cette réception fut contrastée et chaotique, suite à une cabale ourdie par une actrice et ses amis, et récupérée médiatiquement par les adversaires du romantisme pour faire croire à la mort de celui-ci. À l'origine de l'affaire, il s'agit de défendre les intérêts personnels de Mlle Maxime, actrice de la Comédie-Française qui doit jouer le rôle de Guanhumara mais que Hugo évince du projet au bout de la trentième répétition. Elle fait donc appel à ses amis journalistes et critiques pour

¹ Claude Millet, « *Les Burgraves*, ou comment régler le sort d'une sorcière », communication au Groupe Hugo du 16 octobre 2009, disponible sur le site du Groupe Hugo ; version définitive à paraître dans les *Mélanges offerts à Franck Bauer*, dir. Chantal Liaroutsos, Presses universitaires de Caen.

monter une cabale contre la pièce de Victor Hugo. Les cabales sont monnaie courante au XIX^e siècle, mais les ennemis du romantisme instrumentalisent celle-ci pour abattre Victor Hugo et avec lui le romantisme. S'intéresser au mythe de la chute des *Burgraves* suppose dans un premier temps de prendre en compte les conditions de création de la pièce et le discours de réception qui l'accompagne dès 1843.

En 1899, Camille Latreille publie une thèse qui fonde cette théorie du point de vue scientifique : *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*². Comme en témoigne d'emblée le titre, Camille Latreille explique la chute de la pièce par le succès de *Lucrèce* de Ponsard au même moment à l'Odéon. Cette pièce a longtemps été considérée comme le retour en force de l'esthétique classique, celle qui conquiert un public lassé des excès des romantiques. Se dégage une certaine périodisation du drame romantique dont les bornes seraient clairement délimitées par la préface de *Cromwell* en 1827 et *Les Burgraves* en 1843. Hugo apparaît alors comme la figure majeure du romantisme théâtral : il est celui qui permet son avènement mais aussi celui qui en entraîne la chute.

« Détricoter » le mythe

Cependant, ces dernières années, un renouveau des études théâtrales sur le XIX^e siècle a permis aux chercheurs de s'intéresser davantage à la vie théâtrale de ce siècle et à montrer, par une approche historique, la fragilité de certaines thèses de l'histoire littéraire. Aujourd'hui, grâce à de multiples travaux universitaires, *Les Burgraves* n'ont plus à être considérés comme une chute retentissante.

Dans *Le Roi et le bouffon*, Anne Ubersfeld ne s'intéresse pas à la prétendue chute des *Burgraves*. La partie historique du livre commençant après *Hernani* et s'arrêtant en 1839, son propos ne l'amène pas à questionner *Hernani* ni *les Burgraves* comme dates butoirs du romantisme théâtral. C'est plus tard, dans *Le Roman d'Hernani*, qu'elle aura l'occasion de revenir sur les modalités et la signification de la « bataille » d'*Hernani*. Une « bataille » qu'Evelyn Blewer, dans le livre tiré de sa thèse, appelle plus justement « campagne ». Elle édite le manuscrit du souffleur et reconstitue ce qui s'est passé en 1830, pour essayer de comprendre comment cette bataille a pu prendre place dans l'histoire littéraire, quels discours l'ont construit comme borne de départ du romantisme théâtral. Pour ma part je voudrais, avec ma thèse, m'intéresser à la deuxième borne mise en place par l'histoire littéraire, celle de 1843, pour proposer un travail synthétique afin de comprendre ce qui s'est passé à cette date,

² Camille Latreille, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1899.

mais aussi dans les décennies ultérieures pour mettre à plat, analyser et déconstruire les discours rétrospectifs sur cette date, et comprendre les raisons de son instrumentalisation.

Nous pouvons distinguer pour l'instant deux phases de discours autour de la pièce. Sur le moment, en 1843, se met en place une littérature polémique de combat, consécutive à la cabale menée par M^{elle} Maxime et qui a été instrumentalisée par les adversaires du romantisme pour y mettre fin. Ce discours consiste à dire, comme l'écrit Camille Latreille, que *Les Burgraves* sont « le Waterloo du romantisme », c'est-à-dire la pièce après laquelle les romantiques disparaîtraient de la scène.

Mais ce discours de 1843 n'est qu'un discours et ne veut pas dire que le romantisme est fini, et c'est à cela que les travaux universitaires, depuis une vingtaine d'années, s'attellent. Dès 1995, Patrick Berthier commence à détricoter le mythe avec un article intitulé « L'«échec» des *Burgraves*³ ». La mise entre guillemets du mot « échec » révèle une tentative d'interroger à nouveaux frais une idée reçue. Par un travail d'archives, il montre que la pièce est jouée une trentaine de fois et que les recettes ne sont pas catastrophiques – preuve s'il en est que la pièce ne peut être qualifiée d'« échec »..

Olivier Bara insiste quant à lui sur l'importance du débat médiatique qu'a soulevé la pièce de Victor Hugo dès sa création⁴ avec la cabale de M^{elle} Maxime. Cette donnée historique et factuelle fournit un point d'accroche primordial pour comprendre l'image que l'histoire littéraire a donnée des *Burgraves*. Dès sa création, la pièce est présentée comme un événement, ce qui aide ensuite l'opinion à retenir la date de 1843. Pierre Laforgue parle de « contrevérité officielle⁵ » 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.

Dans sa biographie de Victor Hugo, Jean-Marc Hovasse, dans le chapitre consacré aux *Burgraves*, explique que « 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 transition⁶. » De plus, il prend la mort de Léopoldine comme explication de l'arrêt temporaire de l'écriture de Victor Hugo, idée reprise plusieurs fois par

³ Patrick Berthier, « L'«échec» des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995.

⁴ 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 dir. de Corinne Saminadayar-Perrin, Publications de l'Université de Saint- Etienne, 2008.

⁵ 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.

⁶ Jean-Marc Hovasse, *Biographie de Victor Hugo. Tome 1. Avant l'exil. 1802-1851.*, édition Fayard, 2011, p. 870.

Florence Naugrette. C'est une évidence quand on y pense : si Hugo avait cessé d'écrire à cause de la prétendue chute des *Burgraves*, il aurait seulement arrêté d'écrire du théâtre. Or, il arrête momentanément de publier tout court : c'est une raison personnelle et intime qui motive l'interruption de son entreprise de publication littéraire.

Ainsi, remettre en cause la date de 1843 amène à interroger la périodisation faite du romantisme théâtral jusque-là et de passer du terme de « borne » à celui d'« événement ». Florence Naugrette elle-même « évolue » (si j'ose dire) dans son discours sur la pièce : dans *Le Théâtre romantique*, elle prend encore *Les Burgraves* comme borne, ce qu'elle ne fait plus dans le manuel écrit avec Sylvain Ledda et Laplace-Claverie, *Le Théâtre français au XIX^e siècle* où elle consacre un chapitre à la survivance du drame romantique, travail suivi par son article sur « La périodisation du romantisme théâtral⁷ ».

De même, Sylviane Robardey-Eppstein, dans son article intitulé « la Longévité du drame romantique », montre que *Les Burgraves* ne marquent aucunement l'arrêt du romantisme théâtral, qui se poursuit sans solution de continuité 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.

Et même, alors que le discours de 43 fait de la pièce la chute du romantisme en général, le nouveau discours universitaire refuse cette borne. Claude Millet, dans son ouvrage sur *Le Romantisme*, ne limite pas le romantisme aux treize ans représentés par la limite *Hernani/Burgraves*. Elle refuse de donner une date butoir à la fin du romantisme. Parallèlement, Philippe Dufour, dans son ouvrage sur *Le Réalisme*, ne prend pas 1844 comme début du réalisme. Il en est fini de la sacro-sainte rupture réalisme/romantisme, tant de fois véhiculée dans les manuels scolaires.

Il faut donc interroger les causes qui ont mené à une telle périodisation. Pourquoi limiter le romantisme à treize ans ? Dans son article à paraître, « Hugo le scandaleux », Florence Naugrette explique que la périodisation du romantisme est scandée par deux cabales montées en scandale que l'histoire littéraire retient alors que l'histoire théâtrale du XIX^e est parsemée de cabales en tous genres, et de scandales que l'histoire littéraire n'a pas forcément retenus. Elle évoque ainsi la chute, réelle cette fois-ci, d'*Amy Robsart* à l'Odéon en 1828 et du

⁷ Florence Naugrette, « La périodisation du romantisme théâtral », *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, Honoré Champion, 2011.

Roi s'amuse en 1832. On peut dans ces deux cas de figure parler de chutes retentissantes, mais pour lesquels on n'a pas pour autant parlé de fin du romantisme.

C'est donc bien que le discours anti-romantique a utilisé l'événement de la cabale des *Burgraves* pour inventer de toutes pièces une borne d'arrêt. Les représentations de la pièce ont constitué un événement, nous ne pouvons en douter. Mais le discours journalistique qui s'est construit autour a fait comme si cet événement n'avait jamais eu de précédent. Les journalistes font des *Burgraves* une exception pour que la limite qu'ils veulent donner au romantisme prenne tout son sens. Ce récit construit autour de l'événement des *Burgraves* est donc là pour amoindrir la portée du romantisme et le limiter à treize courtes années (1830-1843). Comme le montre Florence Naugrette, la figure de Victor Hugo est survalorisée dans la production théâtrale romantique – il insuffle le mouvement et lui donne fin – pour nier toute autre production romantique postérieure à 1843.

Or, cette volonté de limiter le romantisme à une période très courte est là pour dissuader les Français, et surtout les élèves, de lire Victor Hugo et le théâtre romantique, profondément anti-patriotique aux yeux des anti-romantiques. Plusieurs travaux universitaires ont été menés sur les manuels scolaires de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle.

En 1985, dans la revue *Europe*, Arnaud Laster écrit l'article « L'antiromantisme secondaire et sa principale victime : le théâtre de Victor Hugo ». Tout est fait pour minimiser la place du théâtre de Victor Hugo dans les manuels et pour dissuader les jeunes français de lire un théâtre jugé indigne. Arrêter la production hugolienne à 1843, c'est pouvoir faire l'impasse sur *Le Théâtre en liberté* : « Quoi d'étonnant à ce que *Le Théâtre en liberté* soit ignoré puisque *Les Burgraves* passent pour le dernier drame de Hugo et un échec qui marque la fin du romantisme ou figure, au moins, "l'échec du drame romantique" ». ⁸ Dans la plupart des extraits présents dans les manuels, l'esthétique de Hugo est définie par la négative, toujours en comparaison avec l'esthétique classique. Autre idée que les manuels entretiennent auprès des élèves : Victor Hugo est poète avant d'être homme de théâtre.

D'autres études de manuels (pensons par exemple à l'article de Fayolle dans la même revue *Europe* de 1985⁹) se concentrent sur la place de l'œuvre hugolienne en général, et pas seulement du théâtre. Or, il apparaît que tous les genres sont délaissés, même si la poésie trouve davantage sa place. Nous pourrions donc conclure sur ce point avec la phrase

⁸ Arnaud Laster, « L'antiromantisme secondaire et sa principale victime : le théâtre de Victor Hugo », revue *Europe*, 1985, p. 208.

⁹ Roger Fayolle, « Victor Hugo dans les manuels scolaires », revue *Europe*, 1985, p. 190-202.

d'Arnaud Laster : « Victor Hugo raconté aux lycéens ou de quoi se compose une mauvaise réputation¹⁰ »

Il faut aussi étudier le contexte de publication de ses manuels : de 1870 à 1913, la rivalité France-Allemagne est forte. Comment faire de bons soldats français en faisant lire aux élèves des extraits d'auteurs romantiques influencés par les idées étrangères ? Le classicisme, comme l'explique Stéphane Zékian dans *L'Invention des classiques*¹¹, est une construction du XIX^e siècle faite pour glorifier une identité nationale française, en opposition aux influences étrangères.

Avec mon travail de thèse, j'aimerais aller voir dans les manuels jusqu'à aujourd'hui, et comprendre la place qu'occupe Victor Hugo, dans un contexte où l'argument idéologique de sape des romantiques n'est plus justifié.

Chacun a donc apporté sa pierre dans cette entreprise qui consiste à détricoter le mythe littéraire autour de la pièce de Victor Hugo. Il faut désormais synthétiser, par une approche historique, ces différents discours, et essayer de comprendre comment le mythe s'est élaboré.

Tout d'abord, un travail de récolte d'informations et de données factuelles dans les archives de la création s'impose. Dès le début de la création de la pièce, à la fin de l'année 1842, certains éléments sont à étudier pour comprendre la toile tissée autour des *Burgraves*. J'entends donc faire un travail de lecture des archives de la Comédie-Française, travail déjà amorcé par Patrick Berthier et que nous prétendons continuer.

Différents types de sources s'offrent au travail de recherche historique :

- ◆ le registre du comité de lecture de 1842 : la pièce a été acceptée par le comité, aucune mention précise autre que la traditionnelle « l'ouvrage a été reçu »

- ◆ le registre du travail quotidien des acteurs, pour essayer de comprendre l'interruption des répétitions après le départ de M^{elle} Maxime

- ◆ les procès-verbaux des comités et assemblées, où sont inscrites jour par jour les affaires du théâtre et où il est mention du procès

- ◆ les registres des dépenses : en effet, il est reproché, pendant la campagne de presse contre *Les Burgraves*, l'argent faramineux que Hugo réclame au Théâtre-Français pour monter sa pièce. Il faudrait donc dépouiller ces registres et comparer les dépenses avec celles faites, pour d'autres pièces de la même année, pour d'autres pièces qui entrent au répertoire,

¹⁰ Arnaud Laster, « Victor Hugo raconté aux lycéens ou de quoi se compose une mauvaise réputation », *Victor Hugo. Les idéologies.*, Actes du colloque interdisciplinaire, 23-24-25 mai 1985, p. 235-243.

¹¹ Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques. Le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, CNRS édition, 2012.

pour d'autres pièces romantiques sur différentes années, pour d'autres pièces classiques (notamment celles où joue Rachel)

◆ les registres des recettes journalières : la pièce est jouée trente-trois fois et les recettes sont plus qu'honorables. Elle 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 – devenir habituel de toute pièce lorsque les recettes commencent à être moins élevées. La recette la plus importante est de 2967 francs lors de la quatrième représentation et la plus basse est de 402 francs (jouée alors avec *L'Art et le métier*, comédie de Masselin et Veyrat). Pour comprendre ces chiffres, une comparaison avec d'autres pièces jouées à la Comédie-Française s'impose. *Henri III et sa cour*, pièce souvent prise avec *Hernani* comme le moment où le drame romantique s'impose sur la scène, est jouée 46 fois en 1830. Certes les recettes dépassent largement celles des *Burgraves* – elles avoisinent souvent 5000 francs – mais une courbe comparée des recettes montre que les deux pièces suivent un schéma similaire : une fois l'émulation des premières représentations passée, les recettes baissent peu à peu et la pièce est jouée accompagnée d'une deuxième pièce. En 1843, les recettes de la Comédie-Française sont généralement moins élevées qu'au début des années trente. *Les Burgraves* suivent donc le devenir habituel des pièces romantiques jouées à la Comédie-Française, que ce soit en 1830 ou en 1843. Une différence notable apparaît cependant lorsque l'on regarde les archives de 1843 des spectacles joués à la Comédie-Française avec Rachel dans un rôle-titre : la courbe des recettes de *Phèdre*, joué dès janvier 1843, reste horizontale. La pièce ne « chute » pas, que ce soit à la cinquième ou à la vingtième représentation et les recettes restent stables, autour de 5000 francs. *Les Burgraves*, qui sont donc joués en même temps, ne peuvent faire le poids. Mais leur prétendu échec est à relativiser : Victor Hugo ne fait pas consensus comme le fait Racine, auteur canonisé et classique, et les acteurs des *Burgraves* ne passionnent pas autant que Rachel, voire dérangent les spectateurs du Français, comme nous le verrons plus tard. De plus, est-ce la pièce classique qui passionne ou bien plutôt la « star » que représente Rachel ? Comme l'écrit Gautier dans *La Presse* le 2 mai 1843 : « l'intérêt qui s'attache à M^{elle} Rachel ne s'étend pas aux pièces qu'elle joue. »

◆ Il serait également intéressant d'aller voir dans les archives judiciaires de la Comédie-Française et de la ville de Paris au sujet du procès entre M^{elle} Maxime, Hugo et la Comédie-Française, affaire qui attise la curiosité publique et fait qu'on parle de la pièce avant même la première. Au bout de la trentième représentation, Victor Hugo décide d'éloigner des répétitions M^{elle} Maxime qui doit jouer le rôle de Guanhumara. Cette dernière décide de traîner Victor Hugo, et la Comédie-Française, en justice devant le tribunal civil de la Seine.

Or, c'est cette décision de M^{elle} Maxime d'interpeller précisément ce tribunal qui intéresse l'opinion publique. En effet, au début de mars 1843, le tribunal disjoint les deux causes : le tribunal civil se déclare incompétent pour traiter de l'affaire entre M^{elle} Maxime et la Comédie-Française. Cela doit relever du Conseil Judiciaire du théâtre. Seule l'affaire entre M^{elle} Maxime et Victor Hugo personnellement peut relever du tribunal civil. Le tribunal déclarera Hugo innocent et non responsable. Ainsi, la pièce de Victor Hugo est présente dans les journaux de 1843 dès le mois de janvier. L'affaire entre Hugo et M^{elle} Maxime constitue un véritable feuilleton que la presse relaie au jour le jour. *Le Coureur des spectacles* ménage le suspense auprès de ses lecteurs, dévoilant jour après jour une nouvelle facette de l'affaire. La rubrique « Nouvelles » du 15 janvier 1843, dans laquelle est racontée l'histoire judiciaire, se termine ainsi : « Nous emploierons, demain, un argument contre lequel viendront se briser tous les efforts de cette camaraderie.¹² » Le lendemain, le journal accuse Victor Hugo d'avoir monté cette affaire judiciaire pour en faire un coup médiatique – critique que l'on retrouve dans presque tous les journaux qui s'opposent à l'auteur – : « 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 comédiens.¹³ » Il faut noter que ce sont surtout les journaux qui s'opposent à Victor Hugo qui relaient l'affaire judiciaire dans les détails (*Le Constitutionnel*, *Le Journal des débats*, *Le Coureur des spectacles*). N'est-ce donc pas eux, et non pas Victor Hugo à qui ils le reprochent, qui produisent le « goût du scandale » et cherchent à « stimuler la curiosité publique¹⁴ » ? Au-delà d'un conflit médiatique, l'affaire passionne l'opinion publique car elle pose une question d'ordre plus générale aux théâtres, celle de « 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 autre.¹⁵ » C'est donc la place de l'auteur dans la mise en scène et le rôle de l'acteur dans la création qui est soulevée. Pour les journaux opposés au romantisme, Victor Hugo apparaît comme le tyran qui cherche à avoir la main mise sur le Théâtre-Français.

Or, le procès n'est en aucun cas séparé des enjeux esthétiques et culturels qui se posent au sujet des *Burgraves*, pièce qui dérange car une fois encore l'esthétique romantique envahit la scène du Théâtre-Français. Les arguments esthétiques qui opposent classiques et romantiques trouvent au tribunal un lieu pour s'exprimer. Le 9 mars 1843, *Le Coureur des*

¹² *Le Coureur des Spectacles*, 15 janvier 1843, rubrique « nouvelles ». L'argument dont parle le journaliste est dévoilé le lendemain : Victor Hugo a tort face à M^{elle} Maxime car il est stipulé dans le contrat avec la Comédie-Française qu'il ne doit faire jouer que des acteurs de la maison, ce qui l'empêcherait de travailler avec Mme Mélingue venue de l'Ambigu-Comique. *Le Coureur des spectacles*, profondément anti-Hugo et anti-romantique, cherche tous les arguments pouvant prouver la culpabilité de l'auteur.

¹³ *Le Coureur des Spectacles*, 16 janvier 1843, rubrique « Nouvelles ».

¹⁴ *Le Coureur des Spectacles*, 12 janvier 1843.

¹⁵ *Le Coureur des Spectacles*, 19 février 1843.

spectacles consacre une rubrique au procès de M^{elle} Maxime et rend compte de l'audience à la Première Chambre de la Cour Royale de Paris. Maître Dupin, avocat de M^{elle} Maxime, met en avant la difficulté de jouer le rôle de Guanhumara et place dans son argumentaire une accusation contre Victor Hugo qui aurait l'idée fixe « d'introduire à la Comédie-Française un certain genre dramatique » alors que « le personnel de la Comédie-Française est classique, et [...] 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 dramatique.¹⁶ » En voulant faire dire à M^{elle} Maxime la réplique « Caïn ! Caïn » avec des accents de ventriloquie, Victor Hugo déstabiliserait le personnel dramatique de la Comédie-Française : la ventriloquie est indigne du grand théâtre national. Seuls les acteurs du boulevard osent s'abaisser à ce genre de jeu. Or, c'est Mme Mélingue qui succède à M^{elle} Maxime pour le rôle de Guanhumara (actrice qui vient de l'Ambigu-Comique et que Hugo admirait beaucoup) qu'il fait entrer à la Comédie-Française en demandant au théâtre de payer son dédit à l'Ambigu-Comique.

1843 – 1902 : un mythe déjà construit ?

J'aimerais maintenant proposer une hypothèse de lecture comparée des dossiers de presse de 1843 et de 1902. Il nous semble qu'on peut affirmer que dès 1843, au moment de la création et lors de la réception immédiate de la pièce, on trouve déjà les fondements du mythe relayé ensuite pendant un siècle et demi. De plus, il ne faudra pas attendre la fin du XX^e siècle pour que la critique se rende compte de la légende à déconstruire autour des *Burgraves* : dès le centenaire en 1902, lors de la reprise de la pièce à la Comédie-Française, certains critiques et journalistes osent dénoncer le mythe tissé autour de la pièce de Victor Hugo.

À la lecture du dossier de presse, il paraît difficile de trancher entre le succès ou l'échec de la pièce. Chaque journal prononce le terme qui sert le mieux sa cause : les affinités esthétiques des journaux s'expliquent bien souvent à l'aune de leurs positions politiques. Nul besoin de rappeler que les journaux libéraux s'opposent avec véhémence à Victor Hugo et crient à l'échec. Le 23 mars, *Le Constitutionnel* décrit un « revers éclatant » pendant lequel la pièce a « été sifflée¹⁷ ». 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 a besoin d'une telle soirée pour survivre et éviter la fin prochaine. Lorsque le journal écrit le 12 mars que tout porte « à croire que cette pièce est le dernier effort du drame romantique¹⁸ », nous voyons bien que dès la réception immédiate de la pièce, avant même la fin du XIX^e siècle, l'idée

¹⁶ *Le Coureur des Spectacles*, 9 mars 1843.

¹⁷ *Le Constitutionnel*, 23 mars 1843.

¹⁸ *Le Constitutionnel*, 12 mars 1843.

d'une fin du romantisme théâtral est présente. Au contraire, Gautier, dans *La Presse* du 14 mars 1843, écrit que le public s'est montré digne de l'œuvre. Mais Gautier est l'ami fidèle de Hugo, le compagnon de lutte : à quel point le critique est-il influencé par l'ami ? De même, dans *Le Journal des débats*, Janin écrit que « le succès a été presque unanime, il a été solennel¹⁹. » Mais Sainte-Beuve, dans ses *Chroniques parisiennes*, analyse le terme de « solennel » employé par Janin comme synonyme d'« ennuyeux ». Janin, le soir de la première, aurait, selon Sainte-Beuve, clamé son désaccord face à l'œuvre de Hugo dans le foyer du théâtre en criant : « Si j'étais ministre de l'intérieur, je donnerais la croix d'honneur à celui qui sifflerait le premier.²⁰ » Nous sommes donc, devant ce kaléidoscope d'avis divergents, obligés d'avouer notre incapacité à trancher la réception de la pièce le soir de la première. Nous ne pouvons que conclure, comme inscrit sur le registre de la Comédie-Française le soir du 7 mars 1843, à un « succès contesté ». Le Théâtre-Français ne subit pas un four, mais l'agitation est palpable. Juliette Drouet en est la plus fidèle témoin, comme l'a étudié Olivia Paploray²¹. Elle note dans ses lettres à Victor Hugo les hauts et les bas incessants que subissent les représentations des *Burgraves*. Le 25 mars, elle note alors : « Jusqu'à présent les représentations bonnes et mauvaises ont tellement alterné que je n'ose pas me fier d'avance à celle de ce soir²². »

Au-delà d'une simple constatation de l'échec ou du succès de la pièce, les critiques résumant et analysent l'œuvre de Victor Hugo. Or, critiquer l'esthétique des *Burgraves*, c'est critiquer l'esthétique romantique. Les considérations littéraires et esthétiques devant *Les Burgraves* concentrent les critiques faites à l'encontre de Hugo et plus largement de l'esthétique romantique. La pièce de Hugo n'est que « fatigantes digressions²³ » selon *Le Constitutionnel*. Les reproches de longueur et de monologues interminables sont le point de convergence de nombre des parodies faites au sujet des *Burgraves*. Précisons d'ailleurs que le nombre important de parodies prouve que la pièce n'a pas chuté : si une pièce est parodiée, c'est qu'elle a de la visibilité dans l'espace public et concentre l'attention²⁴. Dans *Les Burgs*

¹⁹ Janin, *Le Journal des Débats*, 9 mars 1843, Rubrique « Feuilleton du *Journal des Débats* »

²⁰ Propos recueillis par Sainte-Beuve, *Chroniques parisiennes*, Paris, Calman Lévy éditeur, 1876, p. 12-15.

²¹ Olivia Paploray, « La saison des *Burgraves* », communication à la journée d'étude « Juliette Drouet épistolière », 17 octobre 2017.

²² Voir l'article de Florence Naugrette « “La page sortie de mon encrier” : les révélations de Juliette Drouet sur la genèse de l'œuvre de Hugo », revue *Genesis*, n°45, décembre 2017.

²³ *Le Constitutionnel*, 9 mars 1843.

²⁴ Pour les parodies, voir : Bertall, *Les Buses graves, trilogie à grand spectacle, avec fantasmagorie, ombres chinoises, assauts d'armes et de gueules*, Paris, Ildefonse Rousset, 1843 ; Dumanoire (Philippe-F.), *Les Hures graves, trifouillis en vers... et contre les Burgraves*, représenté au Théâtre du Palais-Royal, paru chez Tresse ; Dupauty (Charles-Désiré) et Lenglé, *Les Buses-graves*, 1843, représenté au Théâtre des Variétés, paru chez Tresse ; Garnier (Paul-Aimé), *Les Barbus-graves*, Paris, Publication de la Revue de la Province, 1843 ; HUART

infiniment trop graves, tartinologie découpée en trois morceaux, Louis Huart insiste sur les tirades et monologues successifs des personnages. Magnus « parle pendant vingt minutes sans reprendre haleine ; - jamais on ne vit pareil bavard, - même à la chambre des députés, où pourtant les bavards ne manquent pas » puis Job « nous débite à son tour une légère tartine de trois cent vers²⁵ ». Le sous-titre « tartinologie » donné à la parodie rejoint les critiques des journalistes qui ne comprennent pas le terme de « trilogie » utilisé par Hugo, si ce n'est la preuve qu'il avoue par là son incapacité à construire une pièce en actes clairement délimités, comme le ferait Corneille ou Racine. Pour les critiques, Hugo n'est pas homme de théâtre mais poète et *Les Burgraves* « n'est pas, proprement dite, une pièce de théâtre », mais bien plutôt « une légende en action²⁶ ». Ôter à Hugo ses forces dramaturgiques, c'est neutraliser l'ennemi romantique sur la scène de bataille. Surgit également une critique récurrente à l'égard des pièces de Hugo : ce ne sont que des mélodrames (nous insistons sur la restriction) dans lesquels se concentrent invraisemblances et « méchants outils dérobés à l'atelier du Boulevard primitif²⁷ », poisons, caveaux, orphelins, cercueils... En accusant *Les Burgraves*, on accuse aussi tous les drames romantiques en exposant leurs défauts : « c'est l'exagération mise sans cesse à la place de la vérité, l'ignorance des mœurs du temps, ce sont des caractères faux, une action sans vraisemblance, un langage où les pensées les plus communes ont peine à soulever le poids des métaphores et à revêtir une expression intelligible, le mépris de la raison et des convenances, enfin le défaut le plus capital du drame, celui qui résume tous les autres, l'absence d'intérêt²⁸ ». Dès 1843, parler de la chute des *Burgraves* n'est qu'une métonymie pour espérer plus généralement la chute du drame romantique. Les représentations de mars 1843 sont une bataille supplémentaire entre classiques et romantiques. Ce qui dérange, c'est moins la pièce en elle-même que le fait qu'elle se joue sur la scène de la Comédie-Française, temple du répertoire classique. Hugo se livre alors à une « profanation du langage sur la scène française, sur la scène de Corneille et de Racine²⁹. » En 1843, Paul-Aimée Garnier, sous le pseudonyme de Paul Zéro, écrit une parodie des *Burgraves* intitulée *Les Barbus-Graves*. Dans cette œuvre, Job est devenu Victor Hugo, Magnus Alexandre Dumas et ce n'est plus Barberousse qui revient mais un jeune homme qui est en fait Ponsard. Ce dernier sauve l'Empire de la décadence en rapportant l'esthétique classique :

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

²⁵ Louis Huart, *Les Burgs infiniment trop graves*, éd. cit.

²⁶ *Le Coureur des Spectacles*, 9 mars 1843.

²⁷ *Le Coureur des Spectacles*, 8 mars 1843

²⁸ *Le Constitutionnel*, 28 avril 1843.

²⁹ *Le Constitutionnel*, 7 avril 1843.

Les Burgraves et la Mélingue ! Ah ! quel tableau !
Les unités au diable, et la règle à vau-l'eau ! [...]
Les poètes épars, montrant chacun leur plaie
Comme des mendiants, chantent pour qui les paie :
Et, comme un malheureux qui va par les chemins,
Ne pouvant se tenir tombe sur ses deux mains,
Nous voyons aujourd'hui, géants qui nous trompâtes,
L'art, par vous abruti, marcher à quatre pattes ! –
Ô drame ! ô drame ! ô drame ! ô drame ! ô drame !³⁰

Les Burgraves touchent ainsi « le premier théâtre de la Nation³¹ » et apparaissent comme l'œuvre anti-patriotique de 1843. Le répertoire classique apporte le consensus national là où l'œuvre de Hugo crée de la confusion au niveau national. L'argument selon lequel le théâtre romantique est antipatriotique cimente cette opposition. Quoi de plus anti-français que l'histoire de burgraves allemands au XIII^e siècle ? Les critiques en 1843 sont sensibles à la préface des *Burgraves* où Hugo expose un projet politique d'alliance entre la France et l'Allemagne afin de permettre la création d'une Europe unie et forte. Les armes patriotiques sont levées contre 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'Empire.³² » Esthétique et politique s'allient pour dénigrer l'œuvre de Hugo. Or, il faut recontextualiser *Les Burgraves* pour comprendre pourquoi cette pièce dérange au niveau national, peut-être davantage que d'autres drames antérieurs de Victor Hugo. Comme l'explique Franck Laurent, depuis la « Conclusion du *Rhin* » publiée en 1841, Hugo offre une image de l'Allemagne bien peu consensuelle en France. L'opinion commune veut reprendre la rive gauche du Rhin, dans un mouvement de haine contre l'Allemagne. Or, Hugo propose un programme politique européen centré sur une coopération franco-allemande bien plus qu'une relation belliqueuse, et dans la préface des *Burgraves* il place l'origine de la civilisation européenne en Allemagne :

Ainsi, toute proportion gardée, et en supposant qu'il soit permis de comparer ce qui est petit à ce qui est grand, si Eschyle, en racontant la chute des titans, faisait jadis pour la Grèce une œuvre nationale, le poète qui raconte la lutte des burgraves fait aujourd'hui pour l'Europe une œuvre également nationale, dans le même sens et avec la même signification. 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, et profonde unité.³³

Victor Hugo appelle donc à l'unité allemande au moment même où une crise internationale oppose à nouveau France et Allemagne : la crise d'Orient de 1840. En 1839 Méhémet Ali, allié des Français, remporte une nouvelle victoire face au sultan ottoman, protégé par la

³⁰ Paul-Aimé Garnier, *Les Barbus-graves*, Paris, Publication de la Revue de la Province, 1843, p. 56.

³¹ *Le Constitutionnel*, 7 avril 1843.

³² *Le Constitutionnel*, 1^{er} juin 1843.

³³ Victor Hugo, préface aux *Burgraves*, 25 mars 1843, GF Flammarion, édition de Raymond Pouillart, 1985.

Grande-Bretagne, la Prusse, la Russie et l'Autriche. Ces derniers signent en 1840 le traité de Londres pour affaiblir à nouveau la France. Une vague de patriotisme se déverse en France : les Français ne veulent plus subir les humiliations du traité de Vienne. Adolphe Thiers attise l'opinion publique en déplaçant le problème sur la rive gauche du Rhin : la France doit reprendre ses anciennes frontières. À ce combat diplomatique s'ajoutent des batailles poétiques et patriotiques entre Musset, Becker et Lamartine³⁴. Lorsque Victor Hugo peint dans *Les Burgraves* le retour du grand empereur allemand Barberousse qui sauve l'unité allemande et la fortifie, il se place en porte-à-faux avec le sentiment patriotique français. Selon Franck Laurent, « 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 responsables.³⁵ » Comprendre la réception problématique des *Burgraves* en 1843, c'est donc comprendre que l'œuvre s'inscrit dans la lignée du *Rhin* publié en 1841³⁶ : la pièce est l'œuvre germanophile de Victor Hugo, preuve pour les classiques que le romantisme est antipatriotique et subit les influences étrangères.

Il s'agit désormais de comparer la réception de 1902 à celle de 1843. En un demi-siècle, le mythe de la chute des *Burgraves* est-il déjà forgé ? Comment la date de 1902 constitue-t-elle une étape supplémentaire dans l'élaboration de ce mythe ?

La reprise de 1902³⁷ est l'occasion pour les critiques et les journalistes de revenir sans cesse à la date de 1843. Paul Meurice est interviewé dans *L'Écho de Paris* et résume la fameuse soirée qui s'est déroulée cinquante ans plus tôt. De même, dans *Le Journal* du 22 janvier 1902, Jules Clarétie rend compte de l'affaire médiatique autour de la pièce : il raconte l'affaire du procès contre M^{elle} Maxime, évoque les bureaux de location fermés par la Comédie-Française le soir de la première pour éviter toute émeute et mentionne les troubles dans la salle lors des représentations. Tous les éléments relevés dans le dossier de presse de 1843 se retrouvent donc dans le dossier de presse de 1902. Or, cette volonté de comprendre le soir de la première de 1843 témoigne d'une incompréhension de certains devant le choix de

³⁴ Pour cette querelle, voir Becker *Rheinlied* (*La Gazette de Trèves*, 18 septembre 1840, Lamartine *La Marseillaise de la Paix* (*La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1841), Musset *Le Rhin allemand. Réponse à la chanson de M. Becker* (*La Revue de Paris*, 6 juin 1841).

³⁵ Franck Laurent, *Victor Hugo. Espace et politique (Jusqu'à l'exil : 1823-1851)*, PU Rennes, 2008, p. 206.

³⁶ Nous pouvons penser au titre de l'œuvre de 1849 de Philoxène Boyer : *Études politiques et littéraires sur Le Rhin et Les Burgraves, lettre à Monsieur Victor Hugo*. Dans ce texte, l'auteur, profondément hugophile, salue la manière dont Hugo, dans les deux œuvres du début des années 1840, en faisant appel à l'Empire à travers le personnage de Barberousse, essaie de retrouver un pays aux dimensions de la « France de Charlemagne, de Richelieu et de Napoléon³⁶ ». Philoxène Boyer, *Études politiques et littéraires sur Le Rhin et Les Burgraves, lettre à Monsieur Victor Hugo*, 1849, p. 120.

³⁷ *Les Burgraves*, reprise en 1902 à la Comédie Française pour le centenaire de Victor Hugo, Comédie Française.

jouer *Les Burgraves* pour le centenaire de celui qu'on nomme « l'auteur d'*Hernani*³⁸ ». Pourquoi alors ne pas jouer la pièce qui résonne comme le triomphe de Victor Hugo au théâtre au lieu de la pièce qui en marquerait l'échec ? C'est que la bataille – si bataille il y a eu – de 1843 n'est pas terminée. Selon les critiques, le public, et la France, sont enfin prêts à recevoir une pièce qui était trop obscure un demi-siècle auparavant. 1902 apparaît donc comme la revanche théâtrale posthume de Victor Hugo. Les articles du dossier de presse sont scandés par le vocabulaire militaire. Félix Duquesnel dans *Le Petit Journal* du 24 février 1902 écrit ainsi : « le drame dort, non pas oublié, mais inerte, depuis plus d'un demi-siècle, - mars 1843 – époque de la chute mémorable. C'est aujourd'hui que sonne l'heure de la revanche, si, comme je l'espère, celle-ci doit être prise³⁹. » Jouer la pièce pour le centenaire sert d'argument *a fortiori* : si même la pièce réputée la moins bonne de Victor Hugo remporte un succès au début du XX^e siècle, c'est bien que Hugo est le poète national. Dès 1902, la critique a conscience du « chapitre d'histoire littéraire⁴⁰ » que constituent *Les Burgraves* entre 1843 et 1902. Cependant, il serait trop simple d'affirmer que Victor Hugo dramaturge est accepté et « réhabilité » dès le début du XX^e siècle. Comme en 1843, c'est avant tout le poète que l'on célèbre, et ce d'autant plus que la réception de 1902 est conditionnée par une lecture *a posteriori* de l'œuvre : on lit ou relit *Les Burgraves* à l'aune de *La Légende des Siècles* et des recueils poétiques de l'exil. La pièce de 1843 est moins une borne qui marque la fin de Victor Hugo qu'une frontière qui ouvre vers un nouvel aspect de l'œuvre hugolienne, à savoir l'épique. Ce sont les références aux recueils poétiques qui permettent en grande partie au public de 1902 d'apprécier l'œuvre. Le *Salon de la mode* reconnaît dans la pièce « le triomphe magnifique de la Poésie dramatique, ou mieux encore de la Poésie épique⁴¹ ». Le centenaire de 1902, s'il célèbre Victor Hugo, ne célèbre pas encore son théâtre. Choisir *Les Burgraves*, pièce éminemment épique, s'explique peut-être alors par la volonté de rapprocher le théâtre de la poésie de Hugo et d'unifier l'œuvre. Nul besoin d'insister sur la place à part jouée par *Les Burgraves* dans l'esthétique théâtrale de Hugo. Raymond Pouillart, dans son édition de la pièce, explique « le grandissement épique provoqué par la vision tragique et par l'importance accordée à la poésie, la volonté de proposer une leçon politique ne permettent plus de faire au grotesque sa place, lui qui avait révélé jusqu'alors toute son efficacité dramaturgique dans les drames précédents.⁴² »

³⁸ Félix Duquesnel, *Le Petit journal*, 24 février 1902.

³⁹ Félix Duquesnel, *Le Petit journal*, 24 février 1902.

⁴⁰ Félix Duquesnel, *Le Petit journal*, 24 février 1902.

⁴¹ *Salon de la mode*, 7 février 1902.

⁴² Raymond Pouillart, introduction aux *Burgraves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, p. 32.

La reprise des *Burgraves* en 1902, si elle est décrite comme un « triomphe » et une « ovation⁴³ » faite au poète, se comprend dans un contexte de consensus national. En effet, le centenaire est l'occasion de célébrer le grand homme et d'oublier les divergences d'opinion esthétique et politique. C'est d'ailleurs ce que certains journalistes s'empressent de remarquer. Les coupures de presse se concentrent sur le soir de la première de 1902, jouée dans une salle officielle où se réunissent hommes de lettres et hommes politiques. Alors qu'en 1843 tout semble être fait pour déprécier la pièce de Hugo, au contraire en 1902 tout est fait pour célébrer, avant la pièce, l'homme de lettre. *L'Écho de Paris* du 27 février 1902 fait ainsi remarquer : « On ne risquait rien, aujourd'hui. Qui, à un centenaire, oserait ne pas applaudir ?⁴⁴ » *Le Figaro* désigne la salle de la première comme « une magnifique salle officielle » là pour « une solennelle réhabilitation des *Burgraves*, après une erreur littéraire vieille de cinquante-huit ans⁴⁵. » C'est une fête officielle et nationale qui est offerte à Victor Hugo. La première est suivie d'une récitation de vers par Mme Segond-Weber et d'une cérémonie devant le buste du grand homme. On veut donner à Hugo l'ampleur de poète national, mais non avec *Hernani*, qui sonnerait trop comme la revanche du romantisme – qui dérange toujours au début du XX^e siècle. On officialise Victor Hugo tout en jouant le drame pour lequel il est le moins connu, c'est-à-dire celui qui n'a pas provoqué de bataille mémorable comme *Hernani* ou de censure intolérable comme *Le Roi s'amuse*.

Enfin, les acteurs qui jouent dans *Les Burgraves* en 1902 sont pour beaucoup dans la réhabilitation relative de la pièce. Le star-system est à son comble. Segond-Weber dans le rôle de Guanhumara est portée aux nues, « remarquable », d'une « beauté sinistre », « vraiment tragédienne » et Mounet-Sully incarne à la perfection la pensée hugolienne, il est « d'une paternité si tendre, si caressante, qu'on eut comme la vision du poète lui-même, qui fut un père et un grand-père passionné⁴⁶. » Segond-Weber et Mounet-Sully sont les stars de la Comédie-Française au début du XX^e siècle. Ainsi, les conditions de réception de la pièce en 1902 sont optimales pour permettre à l'œuvre un véritable succès. Mais derrière cette volonté de consensus autour de la figure de Victor Hugo, ne cherche-t-on pas à affaiblir ses propres caractéristiques littéraires et dramatiques pour en faire à son tour une figure classique, incarnation de l'unité nationale, loin des divergences d'opinion esthétique et politique ? Hugo

⁴³ Salon de la mode, 7 février 1902.

⁴⁴ *L'Écho de Paris*, 27 février 1902.

⁴⁵ *Le Figaro*, 27 février 1902.

⁴⁶ *Le Gaulois*, 27 février 1902.

est devenu un « monument indestructible⁴⁷ », un rempart face aux nouvelles écoles du XX^e siècle.

La nécessité de renoncer au mythe de la chute des *Burgraves*, et aussi de le déconstruire, c'est-à-dire de démonter son fonctionnement n'est donc plus à prouver, mais il s'agit encore d'interroger la création et la réception de la pièce dans une approche d'ensemble, à la fois historique, culturelle et littéraire. Il ne suffit pas de dire que l'histoire littéraire s'est trompée : il faut interroger les causes qui ont permis une telle historicisation. C'est ce que je me propose donc de faire dans mon travail de recherche en thèse, afin de parvenir à synthétiser toutes les démarches de déconstruction du mythe.

⁴⁷ *Le Petit journal*, 27 février 1902.