

Groupe Hugo – 10 janvier 2026
Le devenir du répertoire de Victor Hugo à Paris (et en province)
des années 1840 à 1870

Quelques jours seulement après l'esclandre de la création et l'interdiction des représentations du *Roi s'amuse* en novembre 1832, Victor Hugo consacre une préface à son drame censuré. Il s'indigne et regrette amèrement que sa pièce soit privée de reprises :

Ne pouvant espérer un auditoire calme dès la première soirée, ce qui importe avant tout, c'est la série des représentations. S'il arrive que le premier jour, [l]a voix [du dramaturge] soit couverte par le tumulte, que sa pensée ne soit pas comprise, les jours suivants peuvent corriger le premier jour¹.

Hugo lui-même prend donc, dès le début de sa carrière dramatique, la mesure de la nécessité des « jours suivants » qui « corrigent le premier jour », autrement dit, des *reprises*. Le dramaturge le sait : elles sont l'unique voie qui puisse assurer à son répertoire dramatique une garantie de postérité.

Ces *reprises*, ce sont les reprogrammations du spectacle après la première série qui suit la création. Pour une salle de spectacle, reprendre une pièce consiste à la redonner au public dans une version fidèle à celle de sa création : ni la distribution, ni les costumes, ni les décors, ni le jeu d'acteur ne subissent de grands bouleversements. Ces représentations témoignent alors de l'inscription progressive d'une pièce dans sa version originale au répertoire. En ce sens, elles jouent un rôle essentiel dans le procès de légitimation littéraire d'une œuvre dramatique.

Dans le cas de Hugo, ce sont pourtant les créations, et non les reprises, qui retiennent traditionnellement l'attention. Perçues par la critique contemporain, par l'histoire littéraire et par le dramaturge comme des « champs de bataille² », les créations suscitent un tapage médiatique qui semble apparemment capable à lui seul d'ébranler les carcans académiques qui régissent la vie des spectacles au XIX^e siècle. C'est en tout cas le cliché qui a valu au romantisme théâtral d'être confiné dans une périodisation réductrice que les spécialistes du théâtre de Hugo se sont attachés à déconstruire : Anne Ubersfeld, Arnaud Laster, Florence Naugrette, Patrick Berthier, Olivier Bara, ou encore Agathe Giraud ont montré que les bornes traditionnelles de la chronologie du romantisme théâtral, depuis la bataille d'*Hernani* en 1830 jusqu'à la prétendue « chute » des *Burgraves* en 1843, entretenaient en réalité le mythe d'un théâtre romantique tempétueux aussi tonitruant que bref, aussi ronflant que superficiel.

Pourtant, une unique soirée de tumulte ne saurait révolutionner de manière durable toute la dramaturgie contemporaine. Au-delà de l'acte rebelle du premier soir, ce sont bien les reprises des pièces qui revitalisent en profondeur les canons littéraires par une reconnaissance des institutions académiques (comme la Comédie-Française), par l'intégration de nouvelles pratiques dramatiques (par le truchement de comédiens talentueux qui reprennent les rôles année après année), par l'évolution des goûts d'un public, lui aussi, en mutation tout au long du XIX^e siècle.

L'enjeu de ma thèse a donc été d'étudier l'ensemble des reprises des pièces de Hugo de son vivant pour mettre au jour les différentes formes de postérité de sa dramaturgie *après*

¹ Victor Hugo, Préface du *Roi s'amuse*, *Théâtre complet I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1331.

² *Ibid.*

les « batailles » des créations. Il s'agira de revenir d'abord sur les premières reprises qui succèdent aux créations des drames des années 1830 : la multitude des reprogrammations sur les scènes parisiennes au cours des années 1840 révèle combien le répertoire dramatique de Hugo fait l'objet d'un processus de patrimonialisation littéraire. À partir de 1852, la proscription *et* du dramaturge *et* de son répertoire apparaît toutefois comme un tournant dans la réception du théâtre de Hugo : les reprogrammations de son répertoire sont désormais contrariées, voire empêchées, mais ses drames sont aussi adaptés, transposés, modifiés pour être diffusés sous d'autres formes scéniques.

*
* *

Dès la fin des années 1830, la majorité du répertoire de Hugo est reprise : *Angelo, tyran de Padoue*, *Hernani* et *Marion de Lorme* sont désormais trois drames inscrits au répertoire de la Comédie-Française et ils figurent régulièrement à l'affiche du Théâtre-Français. Quant à *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* ou encore *Ruy Blas*, ces trois autres pièces sont souvent jouées, et avec de jolis succès, sur les scènes des boulevards parisiens³. Cette permanence du répertoire à Paris est révélatrice de plusieurs phénomènes : 1) le processus de reconnaissance littéraire dont bénéficie alors le répertoire de Hugo ; 2) le rôle central joué par les directeurs de théâtre dans cette trajectoire de légitimation puisque ces derniers sont les leviers essentiels de ces reprogrammations ; 3) la starification des comédiens (et surtout des comédiennes) qui marque le second XIX^e siècle puisque le succès des reprises dépend en grande partie de la distribution et de la présence à l'affiche d'une vedette de scène.

Le dramaturge voit donc son répertoire intégré, admis et inscrit progressivement au répertoire national. Au total, sur la période étudiée (1834-1852), les six pièces évoquées précédemment sont reprogrammées à Paris sur plus de huit scènes différentes : les drames sont joués simultanément à la Comédie-Française⁴, à la Porte-Saint-Martin⁵, à la Gaîté⁶, à l'Odéon⁷, au Vaudeville⁸ et au Théâtre-Historique⁹. À cette omniprésence, s'ajoute aussi la permanence du personnel dramatique : toute reprise (parce qu'elle est, par définition, la représentation fidèle de la création) suppose un plaisir de reconnaissance pour le public dès lors qu'il apprécie le retour des mêmes décors, des mêmes costumes, des mêmes jeux d'acteur. Certains comédiens participent à ce plaisir en reprenant (parfois pendant près de quinze ans) le même rôle qu'ils ont créé. C'est par exemple le cas de Beauvallet, sociétaire de la Comédie-Française qui crée le rôle d'Angelo, puis le reprend sans interruption jusqu'en 1851 (il reprend par ailleurs les rôles de Didier et d'Hernani sur toute la période).

³ J'exclue ici les drames qui n'ont pas connu de reprises sur la période : *Amy Robsart* (qui a chuté en 1828), *Le roi s'amuse* (qui a été interdite en 1832) et *Les Burgraves* (dont la reprise de 1846 est avortée, je renvoie ici à la thèse d'Agathe Giraud).

⁴ À la Comédie-Française, sont repris *Angelo* de 1836 à 1838, puis de 1850 à 1851), *Hernani* de 1838 à 1849, *Marion de Lorme* de 1838 à 1841, puis de 1847 à 1849.

⁵ À la Porte-Saint-Martin, sont repris *Lucrèce Borgia* de 1834 à 1849, *Marie Tudor* de 1835 à 1845, *Ruy Blas* de 1841 à 1848.

⁶ À la Gaîté, sont repris *Lucrèce Borgia* de 1842 et 1844 et *Ruy Blas* de 1842 à 1843, puis de 1850 à 1851.

⁷ À l'Odéon, sont reprises en tandem *Lucrèce Borgia* de 1842 à 1845 puis *Marie Tudor* de 1844 à 1845.

⁸ Au Vaudeville, sont repris *Ruy Blas* en 1842 et *Lucrèce Borgia* en 1845.

⁹ Au Théâtre-Historique, sont reprises la même année *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* en 1848.

C'est aussi le cas de Provost, sociétaire de la Comédie-Française, qui crée le rôle d'Homodéi dans *Angelo*, rôle qu'il reprend jusqu'en 1841. C'est encore le cas de Mlle George qui reprend le rôle de Lucrèce qu'elle avait créé en 1833 pour ne plus le quitter jusqu'en 1847. C'est enfin le cas de Frédérik Lemaître qui crée puis reprend le rôle de Ruy Blas qu'il marque pendant treize années, de 1838 à 1851.

Ces effets de continuité participent à la patrimonialisation du répertoire et sont corroborés par la régularité financière des recettes : les registres de la Comédie-Française et des droits d'auteur de la SACD permettent de mesurer la pérennité du succès financier de toutes ces reprises. À titre d'exemple, *Hernani* (repris régulièrement de 1838 à 1849) à la Comédie-Française et *Lucrèce Borgia* (reprise régulièrement de 1834 à 1849) à la Porte-Saint-Martin assurent au dramaturge – comme à ces deux salles de spectacle – des revenus tout à fait stables et honorables.

La reconnaissance institutionnelle et académique du dramaturge se lit également à travers l'exploitation scolaire de ses œuvres : dès la fin des années 1830, les jeunes gens se forment désormais le goût en étudiant les vers de Hugo. C'est un phénomène sur lequel Théophile Gautier insiste dans son feuilleton de *La Presse* :

Quand on songe aux tumultes, aux cris, aux rages de toutes sortes soulevés par cette pièce (*Hernani*), il y a dix ans, on est tout étonné que la postérité soit venue si vite pour elle [...] On en met des morceaux dans les cours de littérature et les jeunes gens en apprennent des tirades pour se former le goût. C'est maintenant une pièce classique¹⁰.

Pour preuve, en 1837, à la demande expresse des collèges Charlemagne, Henri IV et Bourbon, une représentation spéciale d'*Hernani* est reprogrammée pour les écoliers parisiens à la Comédie-Française. Cette appropriation scolaire du dramaturge participe dans un premier temps à sa patrimonialisation. Toutefois, le grand tournant se situe surtout en 1841 : le 7 janvier, Hugo est reçu à l'Académie Française. Cette année-là, les succès des reprises d'*Hernani* et d'*Angelo*, et de celles de *Ruy Blas* revêtent des allures d'événements littéraires et le public se rend désormais au théâtre pour assister aux drames d'un académicien. Ajoutons à cela que la place qu'occupe Hugo dans la vie théâtrale parisienne ne cesse de croître au point qu'il est élu à l'unanimité à la présidence de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques en 1848. Cette dernière marque de confiance de la part de ses pairs témoigne de sa légitimité d'homme de théâtre au cœur de la vie des spectacles et consolide la consécration de sa carrière dramatique.

On ne saurait enfin négliger le rôle central joué par les directeurs de théâtre dans cette trajectoire de légitimation, puisque ces derniers sont les leviers ou les freins des reprises. Pourtant bien souvent relégués dans l'ombre, les directeurs de salle sont en réalité des figures de premier plan¹¹. Entrepreneurs audacieux, ils sont un maillon essentiel dans le processus de diffusion des œuvres théâtrales de Hugo. Par exemple, à la Comédie-Française, c'est Arsène Houssaye qui pousse Rachel à reprendre *Angelo* et François Buloz qui promeut les reprises d'*Hernani* et de *Marion de Lorme*. Par ailleurs, alors que Hugo est lassé des usages de la Comédie-Française, et qu'il espère travailler avec des comédiens plus souples, il se tourne vers les propositions des directeurs de salle plus libéraux pour les créations et reprises de *Marie Tudor*, *Lucrèce Borgia* et *Ruy Blas* : à la Porte-Saint-Martin, il

¹⁰ Théophile Gautier, *Victor Hugo*, éd. Françoise Court-Pérez, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 131.

¹¹ Voir Jean-Claude Yon et Pascale Goetschel, *Directeurs de théâtre (XIXe-XXe siècles), Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008.

rencontre Charles-Jean Harel qui orchestre habilement les premières reprises de *Lucrèce Borgia*, de *Marie Tudor* et de *Ruy Blas* ; à l'Odéon, il collabore avec Auguste Lireux qui se charge de reprogrammer dans les années 1840 *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* en tandem afin de mettre à l'honneur le répertoire contemporain ; à la Gaîté, c'est par le truchement d'Hippolyte Hostein que la reprise de *Ruy Blas* contribue à l'essor financier de cette salle de spectacle.

Néanmoins, les directeurs ont tout aussi bien le pouvoir d'entraver le cours des représentations en choisissant de ne pas accorder leur confiance au dramaturge. À titre d'exemple, les frères Cogniard (qui dirigent la Porte-Saint-Martin de 1840 à 1848) entretiennent avec Hugo des relations tumultueuses. Le journal satirique le *Charivari* ne manque pas de s'en faire l'écho : on y lit par exemple, en juin 1841, que les nouveaux directeurs (trop occupés à la réussite d'un autre drame¹²) n'envisagent toujours pas la reprise de *Ruy Blas*. Avec humour, le rédacteur du *Charivari* personnifie le drame de Hugo en pauvre hère qui attend désespérément son heure de gloire dans les couloirs de la Porte-Saint-Martin :

Ce drame qu'on appelait *Ruy Blas* se tenait dans l'antichambre, le pantalon sur une chaise, les coudes sur les genoux, la tête dans ses mains et le désespoir sur sa tête ; il attendait le jour de son triomphe mais le jour de son triomphe ne se hâtait pas. [...] Le conseil des Cogniard était assemblé, et le portier répétait "Ruy Blas attend !" ¹³

Malgré tout, la reprise a lieu au mois d'août et les registres de la SACD prouvent que le drame dégage finalement de juteuses recettes avant qu'un nouveau revers freine cette fortune trois ans plus tard, en août 1844 : cette fois, c'est Hugo lui-même qui fait suspendre les représentations et Gautier annonce dans son feuilleton de *La Presse* « la résolution qu'a prise le poète de ne plus faire représenter sa pièce¹⁴ ». Plusieurs journaux (*L'Epoque*, *Le coureur des spectacles*, *La France théâtrale*) relaye aussi l'affaire, sans réussir pourtant à clarifier l'origine de ces dissensions. Il faudra donc attendre 1846 (et l'intervention de Frédéric Lemaître en médiateur) pour que le drame soit de nouveau programmé et que la paix soit signée entre le dramaturge et les directeurs.

Enfin, les comédiens s'imposent comme un atout majeur au service de la longévité d'une œuvre. La fortune du répertoire de Hugo avant l'exil doit beaucoup à plusieurs vedettes de scène comme Mlle George, Frédéric Lemaître, Marie Dorval ou encore Rachel.

En ce qui concerne Mlle George, elle joue pendant près de quinze ans le rôle de Lucrèce qu'elle a créé ; elle s'impose comme un monstre sacré indétrônable ; sa performance est saluée dans *Les Coulisses*, *Le Journal des théâtres*, *La France théâtrale* ou encore dans *La Presse* lui consacrent des dithyrambes. Quant à Frédéric Lemaître, c'est Hugo qui lui demande expressément de reprendre en 1841 le rôle qu'il avait créé en 1838 : Frédéric Lemaître y voit là l'occasion rêvée de se débarrasser du rôle de Robert Macaire dans lequel il se trouvait enfermé depuis plusieurs années. La partition de Hugo est désormais pour lui l'occasion rêvée de prouver la plasticité de son jeu d'acteur.

Le cas de Marie Dorval et de Rachel mérite aussi qu'on s'y attarde : toutes deux ont repris à la Comédie-Française le rôle de la courtisane Tisbe dans *Angelo* (Marie Dorval en 1836 ; Rachel en 1850). Marie Dorval (qui a créé le rôle de Catarina), reprend le rôle de

¹² Il s'agit d'un drame en 5 actes de Félix Pyat, *Les Deux serruriers*, créé le 25 mai 1842.

¹³ *Le Charivari*, 23 juin 1841.

¹⁴ Théophile Gautier, *Critique théâtrale*, éd. Patrick Berthier, Paris, Honoré Champion, 2010. t. V, p. 886

Tisbe (créé par Mlle Mars, qui lui donnait autrefois la réplique). Or, les deux comédiennes – Marie Dorval et Mlle Mars – formaient ensemble un duo légendaire, à contre-emploi, qui avait, lors de la création, fasciné le public : la rivalité (fictive ou réelle) des deux comédiennes avait été montée en épingle pour faire de la création un événement théâtral. Lors de la reprise de 1836, le talent de Dorval, dans le rôle de la courtisane, est encore salué par la presse, mais la fadeur de sa nouvelle partenaire (Mme Volnys) puis de sa remplaçante (Mlle Rabut) n'échappe pas au regard des critiques qui fustigent leurs maladresses. Ainsi, au cours des années 1840, les reprises d'*Angelo* reçoivent désormais un accueil bien plus mitigé : les comédiennes ne parviennent pas à se distinguer des créatrices des deux rôles principaux. La pièce s'essouffle et subit une sorte de déclassement, d'autant qu'une certaine Rachel fait à ce moment-là ses débuts au Théâtre-Français et éclipse alors les autres comédiennes. À titre d'illustration, quand *Cinna* rapporte en moyenne par soirée 5000 Francs de recettes, *Angelo* ne rapporte chaque soir que 400 Francs de recettes. Il faut donc attendre Rachel pour que le drame se relève : en 1850, la jeune comédienne forme avec sa petite sœur Rebecca un duo qui renouvelle le binôme Mars/Dorval, et réactive l'association captivante de deux comédiennes de talent. Lorsque Rachel joue dans *Angelo*, la recette est alors multipliée par dix.

Aussi le dramaturge assiste-t-il, reprise après reprise, à la progressive reconnaissance littéraire de son répertoire, et ce, grâce au secours précieux de directeurs de salle et aux performances de vedettes de scènes.

*

Ce processus est toutefois suspendu brutalement par le départ en exil du dramaturge qui modifie de manière radicale la réception et la postérité de son œuvre. Le 11 décembre 1851, Hugo est déclaré ennemi national, son théâtre est proscrit des scènes. Pour Odile Krakovitch¹⁵, si le répertoire n'est pas officiellement interdit (seul *Le roi s'amuse* est interdit depuis 1832), toute l'œuvre du dramaturge est muselée. Pour Jean-Claude Yon¹⁶, les directeurs de théâtre parisiens n'ont pas besoin d'une interdiction pour ne pas jouer Hugo : dans un contexte de censures préventive et répressive particulièrement dissuasives, les théâtres dépendent de la tutelle du ministère de l'Intérieur et les directeurs de salle n'ont donc aucun intérêt à jouer Hugo. Ces entrepreneurs de l'industrie des spectacles savent pertinemment que c'est un risque bien trop grand à prendre. Mieux vaut s'assurer des recettes pérennes grâce à des auteurs à succès plus consensuels (comme Scribe par exemple), plutôt que risquer un esclandre, et donc un potentiel manque à gagner. Dans ces conditions, les reprises des drames s'éteignent à Paris. Le dramaturge n'est pas oublié, mais il apparaît désormais comme un « fantôme¹⁷ » qui hante le Second Empire. Toutefois, on ne saurait en rester là : plusieurs éléments prouvent qu'une permanence de la dramaturgie de Victor Hugo demeure en dépit de la suspension des représentations.

À partir des années 1860, alors qu'on observe une relâche relative de la censure gouvernementale, les préfets de province disposent d'une certaine autonomie et autorisent

¹⁵ Voir Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.

¹⁶ Jean-Claude Yon et Pascale Goetschel, *Directeurs de théâtre, op. cit.*

¹⁷ Stéphane Desvignes, *Le Théâtre en liberté : Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, Paris, Classiques Garnier 2018, p. 335.

certaines représentations du répertoire de Hugo dans les théâtres : ainsi, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* et *Ruy Blas* sont repris dans plusieurs villes de province sous le Second Empire. Grâce à plusieurs journaux de tradition libérale et satirique (*La Comédie*, dirigé par Paul Ferry, *La Causerie* de Victor Cauchinat et *Le Monde dramatique* de Théophile Deschamps), on peut établir – sans prétendre à l'exhaustivité – un inventaire de ces reprises en province. Au théâtre du Mans, *Lucrèce Borgia* est reprise en 1862, *Marie Tudor* en 1863 et *Ruy Blas* en 1864 ; au théâtre de Toulon, *Lucrèce Borgia* est reprise en 1863 ; au théâtre de Nancy, *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* sont reprises ensemble en 1863 ; au théâtre des Célestins à Lyon, *Lucrèce Borgia* est reprise deux fois en 1865 puis 1869 ainsi que *Marie Tudor* en 1866 ; au théâtre de Lille, *Ruy Blas* est repris en 1863 puis en 1867 ; au théâtre de Bordeaux, *Lucrèce Borgia* et *Ruy Blas* sont repris simultanément en 1866.

Rappelons que ces entreprises demeurent audacieuses : à Toulon par exemple en 1863, le directeur du théâtre ne fait pas figurer le nom de Hugo sur l'affiche, il faut attendre – comme le raconte le journaliste de *La Comédie* – que Lucrèce prononce le fameux « je suis ta mère ! » pour que la salle puisse s'écrier « c'est donc la *Lucrèce* de Victor Hugo !¹⁸ ». Néanmoins, cette continuité des reprises sur les scènes de province dans les années 1860 prouve que Hugo est finalement plus qu'un simple « fantôme » qui hante les scènes françaises.

À Paris, la dramaturgie de Hugo n'a pas totalement déserté les scènes parisiennes : les adaptations lyriques de ses drames, et notamment les opéras italiens tirés du *Roi s'amuse*, d'*Hernani*, d'*Angelo* ou encore de *Lucrèce Borgia* connaissent une fortune extraordinaire sous Napoléon III. Elles offrent alors au répertoire une nouvelle forme de postérité qu'on ne saurait réduire ou négliger : grâce aux registres de relevé des droits d'auteur de la SACD, on peut effectivement établir que les opéras italiens de Donizetti, Mercadante et Verdi garantissent à Hugo 100% de ses droits de 1852 à 1866.

Pourtant, bien avant l'exil, les compositeurs italiens avaient déjà puisé à la source du répertoire français des sujets d'inspirations pour leur opéra : en 1833, Donizetti adaptait (avec son librettiste Romani) *Lucrèce Borgia* sous le titre *Lucrezia Borgia* ; en 1837, Mercadante (avec son librettiste Rossi) adaptait *Angelo* sous le titre *Il Giuramento* ; en 1844, Verdi (avec son librettiste Piave) adaptait *Hernani* sous le titre *Ernani*, puis en 1851 *Le roi s'amuse* sous le titre *Rigoletto*.

Or, Hugo condamne fermement la transformation de ses œuvres littéraires en œuvres musicales étrangères : il perçoit ces transpositions comme des menaces pour la reconnaissance juridique de la propriété intellectuelle. La loi de 1791 ne protège effectivement pas l'auteur contre les adaptations et traductions en langue étrangère de ses textes. Ainsi, dès les premières adaptations de ses pièces en opéras, le dramaturge porte plainte contre les éditeurs de ses pièces traduites¹⁹. Ses accusations pour contrefaçons perdurent avec *Rigoletto* dont Hugo attaque les représentations au Théâtre-Lyrique depuis son rocher de Guernesey en 1856. Toutefois, Hugo n'attaque pas frontalement ses confrères compositeurs, mais il intente des procès contre les directeurs de théâtre ou contre les éditeurs car ce que condamne d'abord le dramaturge, ce n'est pas tant l'œuvre lyrique en elle-même mais bien les conditions dans lesquelles le libéralisme ambiant conduit les gestionnaires à encourager un pillage avantageux sans rémunération pour les auteurs originaux.

¹⁸ *La Comédie*, 26 avril 1863.

¹⁹ Etienne Monnier, éditeur de *Lucrèce Borgia* en italien, est condamné à une amende, et Hugo obtient un pourcentage de 10% de droits sur l'opéra de Donizetti.

Si le dramaturge se bat contre ce piratage littéraire, ce sont pourtant bien ces transpositions ingénieuses qui offrent, pendant l'exil, aux œuvres antérieures une garantie de postérité sur les scènes parisiennes...

En définitive, il ne faut pas attendre le retour de Guernesey pour voir jouer *Hernani* à la Comédie-Française et *Lucrèce Borgia* à la Porte-Saint-Martin puisqu'en juin 1867 et en février 1870, deux initiatives parisiennes de reprogrammation de ces drames marquent les dernières années du Second Empire. Ces reprises sont alors les premières étapes d'un processus de panthéonisation de l'auteur qui s'accélère à son retour d'exil²⁰. Ce sont les premières manifestation d'une célébration du dramaturge dont lui-même se méfie car le succès de ces représentations pourrait bien virer à l'esclandre, et Hugo, éloigné de l'effervescence parisienne depuis Guernesey, préfère se tenir sur ses gardes.

La reprise d'*Hernani* en juin 1867 a déjà été étudiée largement par Jacqueline Razgonikoff, et Jeanne Stranart²¹. Elle s'inscrit dans un contexte particulier, celui d'un relatif relâchement de la censure (depuis le décret de 1864 sur la liberté des théâtres) et celui de l'Exposition Universelle de 1867. Ce contexte est l'occasion d'une certaine ouverture aux initiatives artistiques puisque l'enjeu est de donner à voir aux étrangers ce que la vie culturelle française a de plus exceptionnel. Dans ces conditions, Édouard Thierry, alors administrateur du Théâtre-Français, envisage de reprogrammer *Hernani* au cours de l'été. Cet ancien phalangiste romantique entend concilier, à l'occasion de cette reprogrammation, le répertoire ancien et le répertoire moderne. Conscient de la difficulté d'une telle reprise, il confie la distribution de la pièce à un comité spécial composé des amis proches de Hugo : Paul Meurice, Auguste Vacquerie et Paul Foucher. Par l'intermédiaire de ses hommes de confiance, le dramaturge peut espérer maîtriser un tant soit peu à distance la reprise de son drame. Toutefois, sa posture est ambiguë : craignant un nouvel esclandre autour de sa pièce, il corrige lui-même ses vers et s'autocensure en amont des répétitions ; éloigné des festivités parisiennes, ce n'est que par l'intermédiaire de sa femme et de ses amis qu'il suit à distance les reprises sans véritable emprise sur son œuvre... Alors que le remontage d'*Hernani* bat son plein à la Comédie-Française et que la reprise de *Ruy Blas* est déjà programmée à l'Odéon, Hugo n'hésite finalement pas à publier *La Voix de Guernesey* en novembre 1867 (où il prend partie pour Garibaldi contre Napoléon III). Dès lors, toutes les représentations sont suspendues : l'incompatibilité politique entre le régime impérial et Hugo enrayer de nouveau toute reprise de son répertoire à Paris, au moins jusqu'en 1870.

C'est en effet au début de l'année 1870 que Raphaël Félix remonte *Lucrèce Borgia* à la Porte-Saint-Martin. Avant lui, Hyppolite Hostein, en 1860, avait déjà transmis une lettre à Hugo pour lui demander sa pièce, mais la méfiance de Hugo (taraudé par de multiples appréhensions : qu'est-ce que le théâtre du Cirque ? les décors seront-ils de qualité ? comment réagira le gouvernement ?) l'avait emporté. Encore une fois, l'attitude du dramaturge témoigne de son attachement aux conditions de reprogrammation, surtout lorsqu'il est trop loin pour contrôler le devenir de son répertoire. Toutefois, en 1869, lorsque Raphaël Félix, fraîchement nommé à la tête de la Porte-Saint-Martin, fait savoir son vœu de remonter la pièce, c'est une réponse favorable qu'il reçoit. Ce revirement de la part

²⁰ Florence Naugrette, *La Mise en scène du théâtre de Hugo de 1870 à 1993*, thèse de doctorat sous la direction d'Anne Ubersfeld, Université La Sorbonne Nouvelle, 1994.

²¹ Jacqueline Razgonnikoff, « *Hernani*, la reprise de 1867 : triomphe littéraire ou événement politique » dans Florence Naugrette, *Victor Hugo 7, le théâtre et l'exil*, Caen, Minard, 2009 et Jeanne Stranart, « L'interdiction de *Ruy Blas* et l'interruption d'*Hernani* en 1867 » vues par Juliette Drouet dans Jean-Marc Hovasse (dir.), *Correspondance et théâtre*, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

de Hugo se justifie de plusieurs manières : 1) Hugo connaît Raphaël Félix. Cet ancien pensionnaire de la Comédie-Française est en fait le jeune frère de Rachel. Devenu directeur du théâtre des Célestins de Lyon, c'est lui qui y a reprogrammé *Lucrèce Borgia* en 1865. 2) La Porte-Saint-Martin est, aux yeux de Hugo, une salle plus canonique et emblématique que celle du Cirque. 3) Raphaël Félix s'engage à remonter d'autres pièces de son répertoire : à l'horizon apparaît un contrat pour la reprise de l'ensemble de ses drames. Dans ces conditions, le dramaturge accepte. Sept mois avant son retour d'exil, la pièce est donc reprise pour soixante-dix-sept représentations et un succès financier colossal. La comédienne principale, Marie Laurent s'illustre alors au point de recevoir de George Sand des félicitations dithyrambiques²².

Un tel triomphe pourrait bien nourrir les cabales et Francisque Sarcey manifeste dans *Le Temps* son agacement à l'égard de ceux qui prennent l'œuvre pour un étendard politique et critique : il déplore vivement le chahut de certaines soirées, et la réactualisation des anciennes *batailles* de 1830, chargée d'enjeux idéologiques nouveaux²³. Déjà les reprises se colorent d'une teinte idéologique que les commémorations à venir, au retour d'exil de Hugo en septembre 1870, se feront qu'amplifier²⁴.

*
* *

Les reprises des drames de Hugo avant l'exil témoignent de l'intégration progressive de la dramaturgie romantique sur les différentes scènes françaises et permettent au dramaturge d'acquérir grâce à de nombreux agents de théâtre – à commencer par les directeurs de salle et les comédiens – d'acquérir une reconnaissance littéraire. Ces reprises sont contrariées à partir de la proscription sans pour autant disparaître : la permanence discrète mais bien réelle des reprogrammations en province, le succès des transpositions lyriques de ses drames sous le Second Empire et les premières tentatives de célébration du dramaturge dès la fin des années 1860 prouvent que le répertoire romantique n'a jamais déserté les scènes françaises du vivant de Hugo.

Anne-Caroline Lissoir

²² Voir *Lucrèce Borgia et Mme Marie Laurent : biographie et appréciations de la presse parisienne*, Amiens, E. Yvert, 1874, p. 7-8.

²³ Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre, feuilletons dramatiques*, « La critique et les loi du théâtre La Comédie-Française », Paris, Bibliothèque des Annales, 1901, t. I, p. 35.

²⁴ Voir Florence Naugrette, *La Mise en scène du théâtre de Hugo de 1870 à 1993*, *op. cit.*