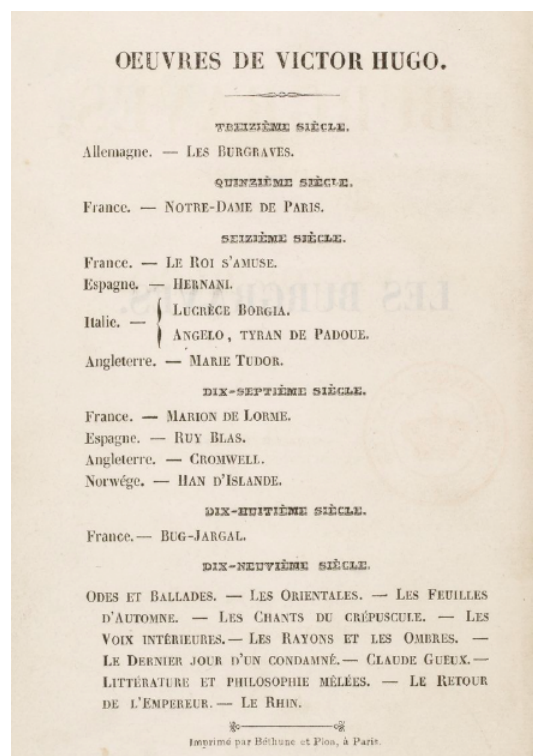


« Organiser le théâtre d'avant l'exil à l'heure des *Burgraves* »

Agathe Giraud (Sorbonne Université)

Les Burgraves de Victor Hugo sont joués le 7 mars 1843 à la Comédie-Française et publiés à la fin du mois chez Michaud. Cette édition porte sur le revers du faux-titre une liste des œuvres de l'auteur classées par siècle et par pays :



Cette liste rassemble toutes les œuvres dramatiques, romanesques ou poétiques qu'Hugo 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 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-titre¹) 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 ses 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 précédé² » ; en 1840, la préface des *Rayons et des ombres* demande au lecteur de considérer l'unité présente derrière l'apparente diversité de ses ouvrages³. 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 représentent⁴ ; trois ans plus tard, la préface de *L'Homme qui rit* prévoit une trilogie portant sur l'aristocratie, la monarchie et 1793 (plan permettant de lier le roman de 1869 et *Quatrevingt-treize*)⁵. 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 drame⁶. » 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)⁷.

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 minimale 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* ?

¹ 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.

² Victor Hugo, préface aux *Voix intérieures*, [1837], *Œuvres complètes, Poésie I*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 802.

³ Victor Hugo, préface à *Les rayons et les ombres*, [1840], *Œuvres complètes, Poésie I*, éd. cit., p. 920.

⁴ Victor Hugo, préface aux *Travailleurs de la mer*, [1866], *Œuvres complètes, Roman III*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 45.

⁵ Victor Hugo, préface à *L'Homme qui rit*, *Œuvres complètes, Roman III*, éd. cit., p. 347.

⁶ Victor Hugo, préface à *Hernani*, [1830], *Œuvres complètes, Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 541.

⁷ 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 persévérera pas moins dans l'œuvre qu'il a commencée⁸.

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 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 l'esthétique classique. Certains, comme Camille Latreille, ont ainsi baptisé le 7 mars 1843 le « Waterloo du romantisme⁹ ». 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. On sait aujourd'hui, grâce à des travaux récents en histoire théâtrale¹⁰, que cette chute n'a jamais eu lieu mais qu'une cabale menée notamment par l'actrice M^{lle} Maxime, qui devait jouer le rôle de Guanhumara, et le camp néoclassique ont médiatisé la pièce pour faire croire à son échec. Au-delà de ses conséquences sur la définition et la périodisation du romantisme, ce mythe a conduit à penser que le théâtre constituerait une première étape de la création hugolienne (avant les grands chefs-d'œuvre de l'exil)¹¹, 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

⁸ Victor Hugo, préface à *Angelo, tyran de Padoue* [1835], *Œuvres complètes, Théâtre I*, éd. cit., p. 1190.

⁹ Camille Latreille, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1899, p. 86.

¹⁰ Sur ce point, voir notamment Patrick Berthier, « L'"échec" des Burgraves », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995 ; 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, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167 ; les travaux de Florence Naugrette dont l'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, p. 195-211 ; Agathe Giraud, *Les Burgraves : l'autre légende du siècle. Création, réception et fortune des Burgraves de 1843 à aujourd'hui*, thèse de doctorat soutenue le 22 novembre 2021, sous la direction de Florence Naugrette, Sorbonne Université.

¹¹ Sur cette question, voir Agathe Giraud, « Le mythe de la chute des *Burgraves* dans le discours universitaire du XX^e siècle, ou comment évacuer le théâtre romantique », *La Réception universitaire de Victor Hugo en France*, dirigé par Jordi Brahamcha-Marin et Guillaume Peynet, à paraître.

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 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*¹²), 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 historiens¹³. 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 Laurent¹⁴, 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 faisons¹⁵ ». Il s'agirait, comme l'explique la préface d'*Angelo*, de « toujours sentir le passé dans le présent et le présent dans le passé¹⁶ ». 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 ; 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 politique¹⁷ » 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, 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 français¹⁸ ». La liste de 1843 vient nous le rappeler : les drames sont mis en rapport avec des pays autres que la

¹² Voir par exemple Claude Millet, *La Légende des siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

¹³ Sophie-Anne Leterrier, *Le XIX^e siècle historien*, Paris, Belin, 1997, voir plus particulièrement p. 25-30.

¹⁴ Franck Laurent, *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à l'exil (1823-1852)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

¹⁵ Victor Hugo, préface à *Marie Tudor*, [1833], *Œuvres complètes, Théâtre I*, éd. cit., p. 1080.

¹⁶ Victor Hugo, préface à *Angelo, tyran de Padoue*, [1835], *Œuvres complètes, Théâtre I*, éd. cit., p. 1190.

¹⁷ Victor Hugo, préface à *Marion de Lorme*, [1831], *Œuvres complètes, Théâtre I*, éd. cit., p. 683.

¹⁸ Franck Laurent, *op. cit.*, p. 61.

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 affaiblis¹⁹). 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 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 politique. 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 sol²⁰. » La France devrait accepter l'espace et le temps, le territoire et l'histoire, auxquels elle appartient, et qui sont proprement européens.

Au moment de la création des *Burgraves*, la crise du Rhin est terminée²¹, 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 1842²². D'après les analyses de Franck Laurent dans son

¹⁹ 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.

²⁰ 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.

²¹ 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 l'obligeant à 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.

²² Sur la question politique allemande et celle du Rhin chez Victor Hugo, voir notamment Charles Dédéyan, *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

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 responsables²³. » 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* [...]»²⁴. » Dès la deuxième page de la préface, il établit le lien entre son œuvre et l'Allemagne, ce qui 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'Allemagne²⁵. » 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.

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 européenne²⁶ », 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'unification²⁷. 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 et profonde unité. La civilisation nous fait à tous les mêmes entrailles, le même esprit, le même but, le même avenir²⁸.

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.

²³ Franck Laurent, *Victor Hugo : Espace et politique jusqu'à l'exil (1823-1852)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 206.

²⁴ Victor Hugo, préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 152.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Id.*, p. 156.

²⁷ Voir Franck Laurent, *op. cit.*, p. 213.

²⁸ Victor Hugo, Préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 52.

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 trop²⁹ » ; Pierre Ledru estime que l'auteur aurait dû se contenter de ses visions « du bord du Rhin³⁰ » ; Sylvius Adam commence son pamphlet en rappelant les deux volumes de 1842 « dont le sort n'a pas été brillant³¹ ». 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.

Malgré toutes les réserves de l'opinion publique et la méfiance nationale, l'Allemagne est placée, dans l'édition Michaud, 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 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 mystérieuse³² » 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 préoccuperait 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 humain³³ » 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 régresse³⁴.

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 exigeait dans la préface des *Rayons et des Ombres* : déceler « quelque unité dans cette collection d'œuvres au premier

²⁹ *Le Constitutionnel*, 4 avril 1843.

³⁰ Pierre Ledru, *op. cit.*, p. 18-19.

³¹ Sylvius Adam, *op. cit.*, p. 1.

³² Victor Hugo, préface à *Les Rayons et les ombres*, éd. cit., p. 919.

³³ Victor Hugo, préface à *La Légende des siècles, Première série*, [1859], *Œuvres complètes, Poésie II*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 568.

³⁴ 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.

aspect isolés et divergentes³⁵ ». 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 Hugo³⁶.

Notice bio-bibliographique

Agathe Giraud est agrégée de lettres modernes et docteur en littérature française. Sa thèse, intitulée *L'autre légende du siècle* et soutenue à Sorbonne Université sous la direction de Florence Naugrette, porte sur la création et la réception des *Burgraves* de Hugo et sera publiée courant 2023 chez Classiques Garnier dans la collection Études sur le théâtre et les arts de la scène. Après avoir été enseignante dans le secondaire, doctorante contractuelle à Sorbonne Université et ATER à l'université d'Artois, elle est désormais ingénieur d'études à Sorbonne Université dans le cadre du programme RCF19 (<https://www.cfregisters.org/#!/>) et chargée de cours à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle. Elle collabore au Groupe Hugo, et au PRITEPS (Programme de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre et les Pratiques Scéniques) à Sorbonne Université. Elle enseigne également l'histoire du théâtre à l'ENSAM (École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette à Charleville-Mézières).

³⁵ Victor Hugo, préface à *Les Rayons et les ombres*, éd. cit., p. 920.

³⁶ 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 », *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 21 avril 2022). 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.