

Le mythe de la chute des *Burgraves* dans le discours universitaire du XX^e siècle, ou comment évacuer le théâtre romantique

Agathe Giraud – CELLF / Sorbonne Université

Le 7 mars 1843 *Les Burgraves* de Victor Hugo sont joués à la Comédie-Française. Très vite naît un mythe théâtral qui perdure pendant près d'un siècle et demi : celui de la chute des *Burgraves*, et avec lui de tout le drame romantique. Les ennemis néoclassiques de Hugo ont voulu faire croire à l'échec de la pièce pour mettre à mort Victor Hugo et le drame romantique, tous deux trop dérangeants pour la scène française, et supposés contrevenir à la santé politique, morale et sociale de la France. Ce mythe, devenu un *credo* incontournable de l'histoire culturelle, est repris et fortifié dans les manuels scolaires de la seconde moitié du XIX^e siècle¹. Il perdure dans les discours des chercheurs du XX^e siècle car ses enjeux dépassent la pièce de 1843 et conditionnent nombre d'éléments fondamentaux pour comprendre d'une part l'œuvre hugolienne, d'autre part le romantisme. D'abord, la réception universitaire des *Burgraves* et de leur prétendue chute détermine une périodisation du romantisme théâtral en marquant une borne de fin commode pour l'histoire littéraire : 1830 marquerait le début du drame romantique avec *Hernani* et 1843 sa fin avec *Les Burgraves*. Deuxièmement, le mythe influence la manière dont l'université envisage et étudie l'œuvre entière de Victor Hugo, et le discours universitaire, en retour, conforte ce même mythe, le légitime et lui donne plus de force

On périodise souvent l'œuvre de Victor Hugo avec la date du départ en exil en 1851 : avec ce découpage temporel, les œuvres écrites avant l'exil apparaissent comme des exercices de préparation et d'ébauche du génie hugolien, qui trouverait véritablement son envergure pendant et après l'exil avec les chefs d'œuvres poétiques et romanesques. Ainsi, le théâtre est relégué au second plan et *Les Burgraves*, compris comme la dernière pièce de l'auteur et comme l'échec de son théâtre, passent pour la preuve que le théâtre de Hugo serait la partie manquée de son œuvre. Lorsque les discours universitaires reprennent le mythe de la chute des *Burgraves*, c'est principalement pour évacuer le théâtre romantique et le théâtre hugolien et *in fine* dire que Victor Hugo n'est pas un bon dramaturge. Dès le XIX^e siècle, les critiques et les auteurs de manuels dédaignent le théâtre romantique et surtout celui de Victor Hugo, en faisant de lui le chef de file de ce théâtre indigne de la scène française. Ce mépris du théâtre conduit à louer au contraire les œuvres poétiques de Hugo : c'est sur ce préjugé, qui fait d'abord de l'auteur un poète², que se fonde le discours universitaire du XX^e siècle.

Nous verrons dans un premier temps comment ce discours du XX^e siècle hérite du mythe de la chute des *Burgraves* voire le fortifie. Cependant, il faudra ensuite considérer le renouveau des études théâtrales et notamment d'histoire du théâtre qui, à la toute fin du XX^e siècle et au

¹ Sur cette question, voir Florence Naugrette, « Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III^e République », in Martine Jey, Laetitia Perret-Truchot (dir.), *L'Idée de littérature dans l'enseignement*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 195-211.

² Sur la réception de la poésie de Victor Hugo au début du XX^e siècle, voir la thèse de Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, sous la direction de Franck Laurent, soutenue le 30 novembre 2018, Le Mans Université.

début du XXI^e siècle, ébranle les fondements du mythe et amène à reconsidérer la production théâtrale hugolienne et romantique.

Validation et pérennisation du mythe dans le discours universitaire

Un ouvrage clé : *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits* de Camille Latreille

En 1899, Camille Latreille entérine le mythe de la chute des *Burgraves* dans le discours universitaire par sa thèse, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*. Ce travail constitue une étape importante moins dans la construction du mythe – déjà présent dès 1843 – que dans sa validation et sa pérennisation par un discours scientifique doué d'autorité, celui du champ universitaire. En 1843, les partisans du néoclassicisme – journalistes, auteurs, hommes de théâtre, hommes politiques – se pressent autour de la première pièce de Ponsard pour faire de lui un concurrent classique digne des romantiques, au moment justement où Hugo oserait à nouveau outrager la scène française avec un drame qu'ils qualifient de monstrueux. Dès la création de la pièce, les discours journalistiques contre *Les Burgraves* ou pour *Lucrèce* s'entremêlent : parler de *Lucrèce* revient à parler des *Burgraves*, de manière plus ou moins explicite. Inversement, en critiquant *Les Burgraves*, les journalistes vantent *Lucrèce*, et ce bien avant sa première le 22 avril 1843 : la pièce de Ponsard est annoncée comme étant en parfaite opposition à la pièce de Hugo. Ce schéma est repris par l'histoire littéraire qui a construit la date de 1843 pendant près d'un siècle et demi autour du binôme signifiant *Les Burgraves* – *Lucrèce* pour montrer comment le succès de *Lucrèce* de Ponsard, assimilée à une tragédie classique par ses partisans³, serait une preuve indubitable de l'échec du drame romantique : la passion romantique ne serait qu'une folie passagère de treize ans – entre *Hernani* et *Les Burgraves* – qui aurait fini par céder la place à la tragédie néoclassique. Faire du succès de *Lucrèce* une preuve de l'échec des *Burgraves* est en fait une orchestration des ennemis de Victor Hugo ; mais l'histoire littéraire a occulté la cabale à l'origine du lien qui unit *Les Burgraves* et *Lucrèce* pour faire coïncider deux événements de la vie théâtrale de 1843 sous prétexte qu'ils seraient révélateurs de la situation théâtrale de la France : l'échec des *Burgraves* serait confirmé par le succès de *Lucrèce*. Mais à aucun moment le discours universitaire, avant la fin du XX^e, n'interroge le récit qui met en lien ces deux événements. De même qu'on prend pour argent comptant l'échec des *Burgraves*, le succès de *Lucrèce* est relayé naïvement et présenté comme la preuve de la chute de Hugo.

Dans le chapitre que Camille Latreille consacre aux *Burgraves* dans sa thèse, il reprend toute cette construction de l'histoire littéraire directement héritée du discours tenu par la cabale en 1843 : Ponsard et sa pièce sonneraient le renouveau de l'esthétique classique et viendraient sauver la scène française des abus romantiques. Après une enquête partielle et partielle dans les archives de la réception de 1843 – dans laquelle il ne donne du crédit qu'aux détracteurs de Hugo, sans considérer les voix dissidentes de ses défenseurs qui parlent au contraire de la réussite de la pièce – il en arrive à cette conclusion : « Ainsi, la représentation des *Burgraves* consacrait l'échec de Victor Hugo comme poète dramatique⁴. » La thèse de Camille Latreille est capitale puisque la confirmation de la chute des *Burgraves* par le champ scientifique et

³ En réalité, la pièce ne correspond pas parfaitement au moule de la tragédie classique et l'influence de l'esthétique romantique est manifeste dans l'œuvre de Ponsard. Sur ce point, on se référera à l'article de Patrick Berthier, « Réévaluation de la *Lucrèce* de Ponsard », *Littératures classiques*, « Jeux et enjeux des théâtres classiques, XIX^e – XX^e siècles », n° 48, printemps 2003, p. 51-60.

⁴ Camille Latreille, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard d'après des documents inédits*, Paris, Hachette, 1899, p. 84.

universitaire sanctionne le discours porté par les manuels scolaires depuis des décennies et lui donne davantage d'ampleur et de poids.

Les conséquences pour la réception universitaire du théâtre romantique

Ce mythe qui perdure pendant tout le XX^e siècle est lourd d'enjeux et de conséquences pour la réception universitaire du théâtre romantique. En effet, il détermine une périodisation plus ou moins implicite du romantisme théâtral mais aussi du romantisme en général : faire commencer le romantisme théâtral en 1830 avec *Hernani* et l'arrêter en 1843, c'est en faire une esthétique de courte durée, et minimiser ainsi son intérêt et son impact culturels. Cette périodisation date du XIX^e siècle et est précisément construite à partir du mythe de la chute des *Burgraves* mais puisqu'aucune étude ne remettra en question cette borne de 1843 avant la fin du XX^e siècle, de nombreux ouvrages du XX^e sur le théâtre romantique, le romantisme et le théâtre reprennent cette périodisation et le préjugé majeur qu'elle véhicule : le théâtre romantique serait indigne d'être étudié, et, pour certains critiques, ne constituerait qu'une parenthèse insignifiante dans l'histoire littéraire française, en occultant temporairement de la scène le théâtre classique. Contre les barbaries et les fantaisies romantiques, la tragédie classique serait un modèle de modération et donc de bonne morale et, pour la sauvegarde de la nation française, serait digne d'être lue⁵.

L'opposition entre classiques et romantiques qui parcourt le XIX^e siècle ne s'essouffle donc pas dans la première moitié du XX^e siècle, qui continue même à voir dans le théâtre le lieu privilégié de cette opposition. Ainsi, en 1932, Pierre Moreau présente sa thèse intitulée *Le Classicisme des romantiques*. Il cherche toute trace de classicisme dans les œuvres dites romantiques, pour prouver que l'esthétique romantique n'est pas une esthétique en soi : dans une de ses dernières parties, consacrée au genre théâtral, il fait des règles du théâtre classique les conditions *sine qua non* de la création dramatique, règles que le théâtre romantique serait incapable de respecter. Le théâtre exigerait l'ordre, la construction resserrée de l'action et l'obéissance aux règles de la logique alors que le romantisme ne suivrait que la fantaisie et l'imagination ; le théâtre serait un art social alors que le romantisme serait défini comme le règne du moi et de la solitude. Le romantisme ne pourrait donc pas prétendre faire œuvre théâtrale. Pour prouver que la formule du drame romantique est un échec, Pierre Moreau prend alors l'exemple irréfutable des *Burgraves* : « Mais le théâtre avait usé les forces du romantisme. Il l'avait contraint à trop de concessions et ne l'en avait pas récompensé. Le sort des malheureux *Burgraves*, au moment où Ponsard ramenait l'antiquité et ne reconnaissait que la souveraineté du bon sens, achevait de montrer qu'il est vain de soumettre les génies romantiques aux conditions d'un art classique⁶. »

Le théâtre romantique passe donc, dans certains discours universitaires, pour un art manqué. André Le Breton, professeur à la faculté des Lettres de Bordeaux puis de Paris, publie

⁵ Sur cet enjeu politique du classicisme, voir l'ouvrage de Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques : le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, Paris, CNRS éditions, 2012.

⁶ Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques*, Paris, Plon, 1932, p. 351. Dans cette analyse de Pierre Moreau, l'expression « bon sens » est lourde de sens : face aux barbares romantiques, Ponsard rétablirait la raison et l'ordre, c'est-à-dire le « bon sens », formule que l'on trouve dans les articles de presse dès 1843 et qui sera gardée par l'histoire littéraire pour désigner la réaction néoclassique au drame romantique. Le bon sens recouvre ainsi des enjeux esthétiques – la modération, la bienséance, la simplicité et la clarté du style – mais il désigne aussi un attachement nécessaire à la raison et à la morale. Par ses deux facettes, esthétique et morale, le bon sens serait le garant du bon goût qui aurait été perverti par les romantiques. Dans l'histoire littéraire (par exemple dans le discours des manuels scolaires) le bon sens en est alors venu à désigner la réaction néoclassique par un glissement entre critères moraux et critères esthétiques. Les partisans du néoclassicisme ont voulu faire croire à une adéquation complète entre l'esthétique classique de la clarté et de la simplicité et l'exigence morale de la modération, contrairement aux excès et aux exagérations du drame romantique. La notion de bon sens a donc été construite pour faire front contre le romantisme.

en 1923 *Le Théâtre romantique*. Paradoxalement, il décide de consacrer un ouvrage entier à un genre qui, selon ses termes, « a eu une vie aussi courte que bruyante », et qui « ne représente qu'un moment de notre histoire littéraire, et ne comporte qu'un petit nombre d'œuvres »⁷. Il limite le drame romantique à Dumas, Vigny, Hugo et Musset (*quatuor* traditionnel pour parler du drame romantique depuis le XIX^e siècle) et reprend la périodisation classique 1830-1843. Son sixième chapitre, consacré aux *Burgraves*, s'ouvre sans laisser une chance à la pièce : elle « tomba, et si complètement, l'accueil du public fut si glacé, si dédaigneux, si blessant, que Hugo se jura de ne plus jamais travailler pour le théâtre »⁸. Il étudie ensuite l'œuvre en montrant qu'elle n'a rien de singulier dans le corpus du drame romantique : elle condense tous les défauts de cette esthétique, ce qui expliquerait que sa chute ait sonné l'arrêt du drame romantique en général. Enfin, dans le chapitre XIII intitulé « Première réaction contre le théâtre romantique, Ponsard et Rachel », Le Breton reprend la périodisation ancree depuis maintenant près d'un siècle dans l'histoire littéraire, et confirmée par la thèse de Latreille, qui consiste à faire succéder à la chute des *Burgraves*, et donc au drame romantique, le néo-classicisme. Il entend montrer que le retour de la tragédie classique, qui serait porté par le jeune Ponsard et l'actrice Rachel⁹, signe l'arrêt de mort du drame romantique et vient confirmer la chute des *Burgraves*.

On peut supposer que l'importance attachée à la date de 1843 par ces discours universitaires s'explique par la rencontre que l'on y constate souvent entre le rejet de l'œuvre hugolienne et le rejet du romantisme. Cependant, même dans les études portant spécifiquement sur Victor Hugo, son théâtre est discrédité, et la chute des *Burgraves* est prise là encore comme la preuve de l'échec de l'esthétique dramatique hugolienne.

Les conséquences pour la lecture de l'œuvre hugolienne

Le mythe de la chute des *Burgraves* et le préjugé qui en découle contre le théâtre romantique conduisent à hiérarchiser les différents genres pratiqués par Hugo au cours de sa vie. En 1927, une chaire Victor Hugo est créée en Sorbonne. Comme le montre Jordi Brahamcha-Marin dans sa thèse sur la réception de la poésie de Victor Hugo de 1914 à 1944, si cette chaire est l'occasion d'assurer une place à Victor Hugo dans le champ universitaire, les cours qui y sont dispensés témoignent aussi d'une « hiérarchie interne à l'œuvre de Hugo »¹⁰. C'est surtout le poète qui est loué et valorisé. En 1933, Fernand Gregh publie *L'Œuvre de Victor Hugo*, ouvrage tiré du cours qu'il donne à la Sorbonne en 1926. Dans le cinquième chapitre, consacré au théâtre, il commence en avouant son malaise devant cette partie de l'œuvre hugolienne qu'il admire le moins. Pourtant, il analyse les pièces les unes après les autres pour tenter de dégager les lignes de force de l'esthétique hugolienne, mais il ne s'arrête presque pas sur les drames en prose puisque pour lui, s'il y a une force à tirer du drame hugolien, c'est son vers : encore une fois, le théâtre est comparé à l'esthétique poétique contre laquelle il ne ferait pas le poids.

En ce sens, *Les Burgraves* ont une place particulière dans son analyse : il reprend le mythe de leur échec mais parle de « l'heureux insuccès des *Burgraves* »¹¹. La pièce, si elle chute, serait donc aussi un sommet de l'art hugolien car elle laisserait entendre les plus beaux

⁷ André Le Breton, *Le Théâtre romantique*, Paris, Boivin, 1923, p. 1.

⁸ *Ibid.*, p. 94-95.

⁹ Les succès de l'actrice dans les rôles classiques – Rachel joue *Phèdre* à la Comédie-Française en même temps que *Les Burgraves* – sont souvent pris par les partisans du néo-classicisme comme preuve que le public attend le retour de l'esthétique classique puisque les soirs où Rachel joue, le Français fait cinq à six mille francs de recettes et la salle ne désemplit pas. En réalité, comme l'écrit Gautier dans *La Presse* le 2 mai 1843, « l'intérêt qui s'attache à M^{lle} Rachel ne s'étend pas aux pièces qu'elle joue » (Théophile Gautier, « Feuilleton de *La Presse* », *La Presse*, 2 mai 1843, p. 1). Le public vient voir la star Rachel beaucoup plus que les pièces classiques.

¹⁰ Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo (1914-1944)*, *op. cit.*, p. 296.

¹¹ Fernand Gregh, *L'Œuvre de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 1933, p. 176.

vers de l'auteur, et ce grâce à la veine épique qui parcourt toute la pièce : « Hugo obéit ici à son génie déformateur ; ce don de transfiguration qui est une force pour un poète épique – le poète épique nous montre les hommes plus grands qu'ils ne sont, il les simplifie et les typifie, – est chez un dramaturge un grave défaut. Car le théâtre ne peut se passer d'un minimum de vraisemblance qui manque ici¹². » L'épique constituerait donc le plus grand défaut de l'œuvre – en faisant éclater le cadre dramatique, il empêcherait l'art théâtral de se réaliser – mais aussi sa plus grande qualité – il hisserait la pièce au rang des grandes œuvres poétiques de l'exil. La chute des *Burgraves* serait donc un heureux événement car elle permettrait à Hugo de se rendre compte qu'il est avant tout poète, et non dramaturge : Gregh reconnaît que *Les Burgraves* sont admirables, mais seulement dans la mesure où ce n'est pas du théâtre, mais bien de la poésie. Ce discours universitaire reconnaît donc des qualités au théâtre hugolien, mais seulement en tant que celles-ci ne sont pas dramatiques.

Nous arrivons ici à un point fondamental de la réception des *Burgraves* dans le discours universitaire du XX^e siècle, et plus particulièrement dans le discours des chercheurs spécialistes de Hugo : s'ils reprennent le mythe de la chute des *Burgraves*, ils ne font pas de celle-ci un échec infructueux et s'en servent au contraire pour justifier leur propre lecture – et leurs propres préférences parfois – de l'œuvre hugolienne. Si la pièce a chuté, c'est que la formule dramatique de Victor Hugo ne fonctionnerait pas, ce dont il prendrait conscience grâce aux *Burgraves* : c'est dans cette pièce qu'il forcerait le plus le trait épique, qui est justement ce qu'une grande partie de la critique hugolienne loue dans la première moitié du XX^e siècle, à travers les recueils de l'exil, et notamment *La Légende des Siècles*. Comme l'écrit Gregh, à propos des *Burgraves*, « le Hugo de *La Légende* s'y annonce en plein¹³ ». C'est une idée que l'on retrouve chez Paul Berret dans son introduction à *La Légende des Siècles*. S'il y parle des pièces de théâtre, c'est en effet uniquement pour louer les quelques scènes épiques disséminées dans *Cromwell*, *Hernani* et *Ruy Blas*. Il fait alors des *Burgraves* le point d'arrivée de la première période esthétique de Hugo, celle où mûrit l'inspiration épique, ce qui lui permet de conclure : « *La Légende des Siècles* est pour une part la continuation des *Burgraves*¹⁴. » Ainsi, le discours universitaire reprend le mythe de la chute des *Burgraves* et même le fortifie. La lecture de la pièce comme œuvre de transition entre deux périodes du génie hugolien, entre le théâtre comme œuvre mineure et la poésie épique comme chef-d'œuvre, donne davantage de force au mythe puisque la prétendue chute de la pièce devient la preuve que le théâtre de Victor Hugo serait mauvais, et même injouable¹⁵. Hugo serait trop poète, « poète épique » selon le titre de l'ouvrage d'Eugène Rigal¹⁶, pour avoir une bonne entente de la scène.

Qualifier le théâtre hugolien d'injouable constitue un poncif de sa réception au XX^e siècle et ce préjugé décourage les études hugoliennes sur le théâtre, qui sont rares avant les années 1970. De plus, si elles considèrent la dramaturgie de l'œuvre théâtrale, elles interrogent rarement la date de 1843 et donc la périodisation du drame romantique, non pas parce qu'elles ignorent la date, mais parce qu'elles reprennent passivement le mythe hérité. En

¹² *Ibid.*, p. 177.

¹³ *Ibid.*, p. 176.

¹⁴ Paul Berret, introduction à *La Légende des Siècles* [1921], tome 1, nouvelle édition, Paris, Hachette, 1940, p. LXXI.

¹⁵ On a notamment reproché aux pièces de Hugo la longueur et la lenteur de l'intrigue, l'influence mélodramatique, l'aspect non dramatique de l'action, le nombre trop important de personnages et leur invraisemblance irrecevable. Tous ces éléments, essentiels dans la critique néoclassique du milieu du XIX^e siècle, ont conduit à l'idée que le théâtre de Hugo serait mauvais : de là, il n'y a eu qu'un pas à faire pour dire que le théâtre de Hugo était « injouable ». Si ce terme s'applique surtout au départ à *Cromwell*, il est rapidement utilisé dans les discours des journalistes, des critiques ou des auteurs de manuels scolaires pour parler des autres drames et il permet de balayer d'un revers de main toute la production théâtrale de Hugo : dire que son théâtre est injouable, c'est l'évincer de la scène (l'écriture hugolienne n'aurait aucune entente du plateau et des impératifs dramatiques) ; alors que dire qu'il est mauvais, c'est encore le considérer comme du théâtre.

¹⁶ Eugène Rigal, *Victor Hugo : poète épique*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1900.

1971, Samia Chahine publie par exemple *La Dramaturgie de Victor Hugo*¹⁷ ; son discours est conditionné par des préjugés hérités de l'histoire littéraire : elle reprend la légende de la chute des *Burgraves* et fait de la pièce une œuvre de transition vers les chefs-d'œuvre non dramatiques de l'exil. Son étude s'arrête en 1843, ne considérant pas même les autres œuvres théâtrales que Hugo écrit plus tard, comme le *Théâtre en liberté* ou *Torquemada*.

C'est là une conséquence importante de la prétendue chute des *Burgraves* pour la lecture de l'œuvre théâtrale hugolienne : le mythe invite à délaissier, même dans les études des spécialistes du théâtre hugolien, toute la production théâtrale postérieure à 1843. Anne Ubersfeld elle-même, dans *Le Roi et le Bouffon*, arrête son étude à 1839 et, si elle ne reprend pas tel quel le mythe de la chute des *Burgraves*, elle considère tout de même cette pièce à part de l'esthétique générale de Hugo : « C'est après 1830, sous le règne pseudo-libéral de la Monarchie de Juillet, que Hugo peut fixer son projet dramatique, l'éprouver, lutter pour lui, et après avoir constaté son échec, y renoncer en 1839 ; la tentative des *Burgraves* représente un autre projet, une autre formule théâtrale¹⁸. » Contrairement à Fernand Gregh, Anne Ubersfeld ne nie pas la qualité dramatique des *Burgraves* – c'est là un grand changement dans la réception de la pièce – mais la borne de 1843 invite encore à considérer cette pièce à part des autres. Il faut attendre la toute fin du XX^e siècle pour que la déconstruction du mythe de la chute des *Burgraves*, rendue possible par le renouveau des études d'histoire théâtrale et d'histoire littéraire, permette une nouvelle lecture de l'œuvre théâtrale hugolienne.

Déconstruction du mythe

Les premiers travaux

À la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, une ère de soupçon s'installe sur la fabrique de l'histoire littéraire : des chercheurs mettent en garde contre la tendance de l'histoire littéraire à toujours vouloir périodiser. À vouloir distinguer des grands moments de la production littéraire, on met en récit et on fait de certains événements de l'histoire des bornes commodes de périodisation. C'est donc d'abord grâce à des chercheurs spécialisés dans l'histoire du théâtre et de la littérature que le mythe de la chute des *Burgraves* s'effiloche.

Des travaux d'historiens du théâtre mettent en cause la borne de 1843 prise par l'histoire littéraire pour périodiser le drame romantique, notamment par un travail dans les archives de création et de réception de la pièce qui permet de montrer qu'elle n'a pas chuté. En 1995, Patrick Berthier explique qu'elle a été jouée trente-trois fois et que ses recettes sont honorables¹⁹. En 2008, Olivier Bara étudie la réception de la pièce de Ponsard, *Lucrèce*, et montre que sa réussite est tout au plus un succès de circonstance, dû à une médiatisation par les ennemis néo-classiques de Hugo²⁰. À cela s'ajoute une cabale ourdie dès les répétitions de la pièce par l'actrice M^{lle} Maxime, à qui Hugo avait retiré le rôle de la sorcière Guanhumara au bout d'une trentaine de répétitions. La comédienne fait alors appel à ses amis du monde théâtral, littéraire et journalistique pour fomenter un front contre Hugo et le camp romantique. Cette bataille est menée par les partisans néo-classiques qui sont là moins pour défendre M^{lle} Maxime que pour assassiner une bonne fois pour toutes Hugo et la clique romantique en médiatisant la pièce et en criant à l'échec avant même la première.

¹⁷ Samia Chahine, *La Dramaturgie de Victor Hugo (1816-1843)*, Paris, A.-G. Nizet, 1971.

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon : essai sur le théâtre de Hugo* [1974], Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001, p. 20.

¹⁹ Patrick Berthier, « L'«échec» des *Burgraves* », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270.

²⁰ Olivier Bara, « Le triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », in Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167.

À ces discours d'historiens du théâtre s'ajoutent des discours de spécialistes de Victor Hugo qui amènent eux aussi la preuve que *Les Burgraves* n'ont pas chuté, que leur échec est fantasmé et artificiel et que si Hugo a arrêté momentanément d'écrire du théâtre c'est moins à cause des *Burgraves* qu'à cause de raisons politiques et personnelles. Dans sa biographie de Victor Hugo, Jean-Marc Hovasse 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 transition²¹ ». De plus, il prend la mort de Léopoldine comme explication de l'arrêt temporaire de l'écriture de Victor Hugo, idée reprise par 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.

Redonner au drame romantique et au drame hugolien leurs vraies places

Dès la fin du XX^e siècle, la déconstruction du mythe engage des conséquences pour la périodisation du drame romantique et du romantisme et permet une nouvelle lecture du théâtre du XIX^e siècle. Remettre en cause la date de 1843 amène à interroger la périodisation faite jusque-là du romantisme théâtral et à passer du terme de « borne » à celui d'« événement ». Les représentations de mars 1843, par la médiatisation dont elles ont été l'objet, ont bel et bien constitué un événement. Mais la pièce n'a pas chuté : en cela, il faut refuser la notion de borne.

La remise en cause de la légende autour des *Burgraves* s'accompagne alors d'une interrogation sur le mythe de la bataille d'*Hernani*. Des travaux universitaires s'attachent à relativiser toute la périodisation traditionnelle du drame romantique, et non pas seulement la date de 1843. Ils montrent d'abord que la première d'*Hernani* et les représentations des *Burgraves* ont été retenues comme des dates importantes car elles sont commodes pour périodiser le drame romantique et organiser l'histoire littéraire : il est plus facile de dire et d'apprendre que le drame romantique naît en 1830 et meurt en 1843, le tout sous la domination de Victor Hugo et d'après ses uniques principes, plutôt que d'essayer de montrer les tensions et l'hétérogénéité à l'œuvre dans le mouvement romantique. Florence Naugrette, dans son ouvrage *Le Drame romantique*, cherche au contraire à déconstruire l'idée selon laquelle le drame romantique naîtrait avec *Hernani* : elle insiste sur le succès en 1829 d'*Henri III et sa cour* à la Comédie-Française, joué dans le même théâtre que la pièce de 1830 ; elle explique ensuite que les théories romantiques ne datent pas de la préface de *Cromwell* mais sont tributaires de tout un héritage théâtral, tiré du drame bourgeois, de la découverte du Siècle d'Or espagnol, de la scène élisabéthaine, du premier romantisme allemand et même du classicisme ; enfin, elle montre comment le drame naît de la rencontre avec d'autres genres constitués bien avant lui, comme la comédie, la tragédie historique et classique, le mélodrame, les scènes historiques. Le drame romantique est donc davantage un genre synthétique qu'un genre né de nulle part en 1830²². Ses analyses cherchent à montrer que la figure de Hugo ne doit pas être

²¹ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, t. 1, Paris, Fayard, 2011, p. 870.

²² Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points Seuil », 2001, p. 21. Voir aussi Michel Autrand, « Sur la légende du drame romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 108, n° 4, 2008, p. 821-847 : comme l'indique le titre de l'article, Michel Autrand montre que l'histoire du drame romantique est fondée sur une légende, celle de sa naissance en février 1830. Comme Florence Naugrette, il étudie tous les traits du drame romantique présents sur les scènes françaises bien avant cette date, dès le XVII^e siècle et au cours du XVIII^e siècle. Mais le ton de Michel Autrand et celui de Florence Naugrette divergent en tant que le premier adopte une posture relativement antiromantique – certaines de ses remarques trahissent l'exaspération qu'il ressent face au mythe romantique, et montrent qu'il veut s'opposer à l'idée de l'originalité créatrice des romantiques – alors que la seconde déconstruit la légende romantique en

survalorisée dans la production théâtrale romantique et que la chute des *Burgraves* n'est qu'une invention de l'histoire littéraire pour minimiser la production théâtrale romantique de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

En effet, accepter les bornes de 1830-1843 conduit à dire qu'il n'y a pas de théâtre romantique en-dehors du drame romantique. Contre cette périodisation étriquée, Florence Naugrette cherche à montrer la continuité de l'esthétique romantique tout au long du XIX^e siècle, en s'interrogeant notamment, avec Clémence Caritté, sur la représentation de *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand en 1897²³. Cette pièce a longtemps posé problème à l'histoire littéraire car elle est présentée comme relevant de l'esthétique romantique mais celle-ci est censée être terminée depuis près de cinquante ans. Les auteurs de manuels scolaires du XIX^e et du XX^e siècles en font donc une résurgence du drame romantique. Face à ces discours, Florence Naugrette et Clémence Caritté montrent que la pièce de Rostand est définie ainsi principalement à cause du mythe de la chute des *Burgraves* qui tend à invisibiliser toute la production romantique entre 1843 et la fin du XIX^e siècle alors que l'esthétique romantique perdure sur les scènes françaises. C'est ce qu'explique Sylviane Robardey-Eppstein dans son article sur « La survivance du drame romantique »²⁴ : le romantisme théâtral perdure sous le Second Empire, d'abord avec la reprise des pièces des années 1830, ensuite avec les créations et les reprises des pièces de Dumas, Musset et Sand qui continuent à être jouées, enfin avec des formes théâtrales considérées comme secondaires, à l'instar de la féerie et du mélodrame, et donc éclipsées par l'histoire littéraire. Avec la bataille d'*Hernani* et la prétendue chute des *Burgraves*, Hugo et le drame romantique sont devenus l'archétype d'un théâtre romantique authentique : toutes les formes qui ne correspondaient pas parfaitement au modèle du théâtre hugolien et du drame romantique ont donc été mises de côté selon Sylviane Robardey-Eppstein, ce qui explique qu'on ait cru facilement à la fin du théâtre romantique et qu'il ait fallu inventer l'idée de résurgence pour justifier la présence de *Cyrano de Bergerac* à la fin du siècle.

Au-delà de cette reconsidération du théâtre romantique dans son ensemble, la déconstruction du mythe de la chute des *Burgraves* dans le monde universitaire permet une revalorisation de la production théâtrale de Victor Hugo après 1843. En effet, s'il ne faut pas attendre la fin du XX^e siècle pour que *Le Théâtre en liberté* soit publié dans des éditions critiques de qualité²⁵, les études universitaires portant spécifiquement sur ce théâtre sont rares. Mais la thèse récente de Stéphane Desvignes, *Le Théâtre en liberté : Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, s'efforce de montrer que Hugo reste en lien toute sa vie avec le monde théâtral, et que son théâtre écrit pendant l'exil témoigne de réels questionnements dramaturgiques et scénographiques. Desvignes commence son étude en reprenant précisément les discours de Berthier et de Bara sur la déconstruction du mythe de la chute des *Burgraves* pour montrer combien ce mythe a empêché pendant plusieurs décennies une bonne lecture des pièces du *Théâtre en liberté*²⁶.

donnant autant de crédit à Hugo, Dumas, Musset, Vigny, qu'aux autres auteurs chez qui elle relève des traits dits romantiques.

²³ Clémence Caritté, Florence Naugrette, « *Cyrano de Bergerac*, drame romantique attardé ? Une légende à déconstruire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 118, n° 4, 2018, p. 835-844.

²⁴ Sylviane Robardey-Eppstein, « La survivance du drame romantique », in Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 149-158.

²⁵ On peut penser à l'édition d'Arnaud Laster : *Le Théâtre en liberté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2002.

²⁶ Stéphane Desvignes, *Le Théâtre en liberté : Victor Hugo et la scène sous le Second Empire*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Reconsidérer *Les Burgraves*

La déconstruction du mythe conduit aussi à relire *Les Burgraves* à l'aune des autres œuvres hugoliennes, qu'elles soient théâtrales, poétiques ou romanesques. L'esthétique de la pièce est davantage prise en compte par le discours universitaire depuis que les travaux ne se concentrent plus sur la date ou sur l'événement de 1843, mais interrogent la pièce elle-même.

Lorsque Florence Naugrette écrit son article sur « Le retour du refoulé dans le théâtre de Victor Hugo »²⁷, ou publie *Le Théâtre de Victor Hugo* chez Ides et Calendes en 2016, elle met la pièce de 1843 sur le même plan que les autres drames. Cette lecture ne passe pas sous silence les spécificités dramaturgiques de la pièce mais, délivrée du mythe de sa chute, elle ne part pas du principe que la pièce est nécessairement à part des autres œuvres. Si elle le reste pour certains universitaires, le mythe de la chute des *Burgraves* n'intervient plus dans leur interprétation qui s'est dégagée du discrédit porté à l'encontre du théâtre hugolien. Si des chercheurs montrent que la pièce détone dans l'ensemble de l'œuvre théâtrale, à aucun moment cette position ne s'accompagne d'un jugement axiologique. Ainsi, Claude Millet commence son article intitulé « *Les Burgraves* ou comment régler le sort d'une sorcière » en qualifiant l'œuvre de « pièce ahurissante » : par son « primitivisme hard », les délabrements du corps, des costumes et des décors, l'irréalité dans la scénographie et dans l'action comme dans la psychologie des personnages, elle constituerait l'œuvre où Hugo irait le plus loin dans « l'absorption de l'Histoire par la Fable », et dans le désir de « forcer le (bon) sens littéral à se soumettre au symbolique »²⁸. On reconnaît dans cette lecture l'importance accordée au registre épique comme à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, mais cette fois-ci il n'est pas présenté comme une faiblesse pour la pièce : il révèle simplement une conception dramaturgique qui doit être étudiée à part entière. Claude Millet fait aussi de la pièce une exception en raison de sa signification politique : elle étudie la manière avec laquelle Guanhumara, qui incarne le peuple et la misère, est mise à l'écart pendant toute l'intrigue, et ce jusqu'au dénouement, lorsque sa mort passe presque inaperçue auprès des vieux burgraves. Au contraire, comme le montre Franck Laurent, *Les Burgraves* constitueraient un « drame de la réunion²⁹ » dans lequel le pouvoir serait renforcé et la société apaisée dans un dénouement étrangement optimiste. Selon ses analyses, le manque d'émotion de Barberousse et de Job face à la mort de la femme ne problématiserait pas la place du peuple et de la misère face aux grands de ce monde. Claude Millet, pour montrer ce « retournement idéologique [...] en un sens conservateur³⁰ » établit une différence entre *Les Burgraves* et *Hernani* : si Don Carlos est sublimé en empereur et prend conscience du peuple-océan, Barberousse ne reprend sa position triomphale qu'au prix du suicide de Guanhumara. La souffrance du peuple, si elle permet la logique progressiste de l'histoire dans le dernier drame, est tout de même passée sous silence.

Ces études, si elles montrent la différence entre *Les Burgraves* et les autres pièces, ne prennent appui à aucun moment sur la légende de la chute et considèrent l'œuvre pour elle-même. Au-delà de leur apport épistémologique, ces recherches montrent que la fin du mythe a permis de mettre en lien la pièce de 1843 avec les autres textes dramatiques de Hugo, alors qu'elle était simplement mentionnée auparavant pour son échec, ou au mieux étudiée seulement pour son aspect épique ou poétique et pour son lien avec les œuvres non théâtrales de l'exil.

²⁷ Florence Naugrette, « Le retour du refoulé dans le théâtre de Victor Hugo », *Nuovi quaderni del CRIER*, sous la direction de Franco Piva, Edizioni Fiorni, 2009, p. 114.

²⁸ Claude Millet, « *Les Burgraves* ou comment régler le sort d'une sorcière (et de la misère par la même occasion) », communication au Groupe Hugo du 16 octobre 2009, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/09-10-16millet.pdf> (consulté le 26 novembre 2020).

²⁹ Franck Laurent, *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à l'exil (1823-1852)*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 221.

³⁰ Claude Millet, « *Les Burgraves* ou comment régler le sort d'une sorcière (et de la misère par la même occasion) », *art. cit.*

Conclusion

Le mythe de la chute des *Burgraves*, construit par la cabale journalistique dès 1843, et relayé par les manuels scolaires de la deuxième moitié du XIX^e siècle, a trouvé un terreau fertile dans le discours universitaire du XX^e siècle : en étant validé par la thèse de Camille Latreille, le mythe a paru fondé scientifiquement et a été repris par de nombreux chercheurs. Pour comprendre les mécanismes de construction de cette histoire littéraire, et les conséquences durables qui en ont découlé, il faut étudier le contenu du discours scolaire et universitaire.

Pendant plus d'un siècle, le prétendu échec des *Burgraves* a conduit à survaloriser la figure de Hugo et du drame romantique dans la périodisation du romantisme théâtral, limité aux bornes 1830-1843 : alors qu'on pourrait penser que cette survalorisation servait à louer Hugo, ce discours entendait surtout s'opposer à l'auteur et à l'esthétique romantique, pour ne faire d'elle qu'une parenthèse inoffensive face à la pérennité du classicisme.

Seules des démarches historiennes ont pu contribuer à déconstruire ce mythe puisqu'il fallait exhumer les sources qui montraient que la pièce n'avait pas chuté – comme les registres de la Comédie-Française ou les articles de 1843 qui dénoncent les manigances contre Hugo. La cabale avait réduit au silence ces discours dissidents pour faire croire que la pièce avait chuté d'elle-même, alors qu'elle était en réalité victime d'une médiatisation outrancière de la part des détracteurs de Hugo.

En mars 1843, le succès de la pièce est indéniable : le public est au rendez-vous pendant trente-trois représentations, les recettes sont honorables et la Comédie-Française prévoit de reprendre la pièce plusieurs fois dans les années qui suivent, avant de la mettre à l'affiche en 1902 pour le centenaire de la naissance de Hugo – jamais le Français n'envisagerait de reprendre une pièce si celle-ci avait été un four complet. En outre, même si une partie de la presse a accablé la pièce de Hugo, une autre l'a défendue. En revanche, et c'est cela qui marque peut-être la spécificité des représentations des *Burgraves*, la contestation a profité d'une telle force médiatique que la postérité a cru au mythe de la chute de la pièce et l'a perpétué et renforcé dans le monde scolaire et universitaire en appuyant son discours uniquement sur les analyses des détracteurs et en taisant ou en oubliant les sources qui présentaient un avis contraire. C'est dans cette mesure que l'on peut parler d'un échec des *Burgraves* au vu de leur postérité : les rumeurs sur la pièce ont été telles avant, pendant et après les représentations que l'institution scolaire ne l'a pas fait lire et que les metteurs en scène l'ont peu montée.

Agathe Giraud est agrégée de lettres modernes et vient de terminer sa thèse à Sorbonne Université sur la création et la réception des *Burgraves* de Hugo de 1843 à aujourd'hui, sous la direction de Florence Naugrette (soutenance prévue à l'automne 2021). Après avoir été doctorante contractuelle à Sorbonne Université et ATER à l'université d'Artois, elle est désormais ingénieure d'études à Sorbonne Université dans le cadre du projet 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).
Adresse mail de contact : agathegiraud@orange.fr