



**HAL**  
open science

## Guanhumara au XXe siècle (Les Burgraves, Victor Hugo) : sorcière grotesque ou "reine tragique" ?

Agathe Giraud

### ► To cite this version:

Agathe Giraud. Guanhumara au XXe siècle (Les Burgraves, Victor Hugo) : sorcière grotesque ou "reine tragique" ?. Classiques Garnier. La Représentation de la sorcière et de la magicienne : du XVIe siècle à nos jours en Europe occidentale, Classiques Garnier, <https://classiques-garnier.com/la-representation-de-la-sorciere-et-de-la-magicienne-du-xvie-siecle-a-nos-jours-en-europe-occidentale-guanhumara-au-xxe-siecle-les-burgraves-victor-hugo.html>, 2021, Rencontre, 10.48611/isbn.978-2-406-12286-9.p.0155 . hal-04336455

**HAL Id: hal-04336455**

**<https://hal.science/hal-04336455>**

Submitted on 14 Dec 2023

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

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

**Guanhumara au XX<sup>e</sup> siècle (*Les Burgraves*, Victor Hugo) :  
sorcière grotesque ou « reine tragique » ?  
Agathe Giraud – université d'Artois**

Le 7 mars 1843, Victor Hugo fait jouer *Les Burgraves* à la Comédie-Française. La pièce est reçue de manière houleuse<sup>1</sup> ; une des raisons en serait le personnage féminin principal de la pièce, Guanhumara. Cette vieille femme de quatre-vingt-dix ans, sorcière et esclave, revient dans le burg<sup>2</sup> de Heppenheff pour venger son amour de jeunesse assassiné il y a près d'un demi-siècle. La vieillesse, le dépit amoureux et la quête de vengeance sont des *topoi* de la représentation de la sorcière dans les arts du spectacle au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le montre Hélène Laplace-Claverie dans son article sur « La sorcière et ses avatars dans le répertoire romantique et postromantique ». La vieillesse est constitutive de l'image archétypale de la sorcière, devenue une femme âgée et repoussante, à la féminité évanouie. C'est le cas de Madge dans *La Sylphide*, personnage dansé par un homme jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, et dont l'âge et la laideur s'opposent à la beauté rayonnante des deux jeunes premières qui se battent pour James et qui sont interprétées par des femmes. Ainsi, la féminité de la sorcière serait une féminité dévoyée et pervertie puisqu'elle n'aurait plus droit au désir : dans *Les Burgraves*, le temps de l'amour est fini pour Guanhumara, et renvoyé à un passé quasi-mythique. Seule la jeune première, Régina, a le droit de se laisser aller à la passion avec Otbert. La sorcière est également une figure inquiétante, aux pouvoirs mystérieux et puissants qui la placent en marge de la société : de même que la vieille Mérilliès aurait un pouvoir de vie et de mort dans *La Sorcière ou l'orphelin écossais* de Ducange, Guanhumara serait capable de guérir les lépreux du royaume et de composer « un philtre avec des os de mort » (Hugo, 1843, p. 60). Tous ces éléments qui constituent l'image de la sorcière au XIX<sup>e</sup> siècle correspondent à une récupération folklorique et à ce que Maryse Simon appelle une image fantasmée et « moyenâgeuse » (Simon, 2010, p. 201), plus que médiévale, du personnage.

En composant son personnage à partir d'un imaginaire traditionnel, Hugo ne fait donc pas preuve, à première vue, d'une originalité saisissante. Pourquoi les critiques s'acharnent-ils alors contre la sorcière Guanhumara en 1843 ? C'est que Hugo ose représenter un personnage normalement associé au genre bas du mélodrame sur la scène officielle de la Comédie-Française, érigée en bastion néo-classique par les détracteurs du dramaturge. En comparaison, la sorcière Mérilliès dérangerait moins car elle a recours à ses poisons et ses sorts sur la scène de la Gaieté, théâtre secondaire dédié au mélodrame. Le type de la sorcière, subvertissant les codes de la bienséance et de la vraisemblance, serait donc indigne du répertoire : la preuve en est des trois sorcières de *Macbeth* que les adaptations françaises suppriment jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. En livrant la scène de la Comédie-Française à Guanhumara, Hugo fait « entorse aux codes de [...] représentation » (Naugrette, 2011a), et bouleverse la hiérarchie des genres qui structure alors l'organisation des théâtres parisiens.

---

<sup>1</sup> Sur la prétendue chute des *Burgraves*, voir par exemple Patrick Berthier, 1995, p. 257-270 ; Olivier Bara, 2008, p. 151-167 ; Florence Naugrette, 2011 ; Agathe Giraud, 2019, p. 105-115. La tradition scolaire et universitaire a retenu la date du 7 mars 1843 comme l'échec des *Burgraves*, qui signifierait la fin du drame romantique : ces articles cherchent à montrer qu'en réalité cette borne est une construction de l'histoire littéraire. La pièce de Hugo a été victime d'une cabale ourdie par ses détracteurs néoclassiques, puis d'un mépris constant de la part de l'institution scolaire : ainsi, la légende autour du 7 mars 1843 a perduré jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle.

<sup>2</sup> Ce terme (différent de celui de « bourg ») désigne un château ou une place forte dans les légendes médiévales allemandes

<sup>3</sup> Sur cette question, voir Stéphanie Loncle, 2014.

Pour les critiques de l'époque, le dramaturge viendrait souiller la scène officielle par une dose intolérable de grotesque, d'autant moins supportable que la sorcière Guanhumara est difficilement cernable et catégorisable. En effet, si elle n'était qu'une vieille sorcière, les critiques pourraient simplement la reléguer au rang des personnages abjects. Mais elle est aussi animée par un désir de vengeance et un amour meurtri qui la hisse au rang des grandes figures tragiques : face à cette ambiguïté, les critiques sont désarçonnés et plutôt que d'essayer de comprendre ce mélange des genres à l'œuvre dans le personnage, ils le condamnent sans appel. Cette résistance est aussi due à la représentation de la féminité induite par le personnage, et notamment par sa vieillesse et sa condition d'esclave : Guanhumara, avec son « sac de toile grise en lambeaux », sa « chaîne qui se rattache par un double anneau à sa ceinture et à son pied nu » et son « collier de fer au cou » (Hugo, 1843, p. 56), ne correspond pas aux canons ni de la jeune première, ni de la reine. Pour le dire autrement, l'aspect grotesque du personnage contreviendrait à la représentation bienséante de la féminité. Comment représenter cette figure maléfique et effrayante, mais aussi asservie et affaiblie par l'âge ? Nous verrons que les critiques, de la création en 1843 à l'adaptation de Vitez en 1977, plutôt que de questionner ces deux facettes du personnage, les sépare et les oppose : pour certains, elle n'est qu'un personnage ridicule ; pour d'autres, elle est au contraire une grandeur de la nature, une véritable « reine tragique ».

### **En 1843, une sorcière grotesque**

Lors de leur création en 1843, *Les Burgraves* sont accusés de n'être qu'un mélodrame déguisé et c'est sur Guanhumara que vont se concentrer ces critiques. Cette attention accordée au personnage s'explique d'abord par la médiatisation du procès de M<sup>lle</sup> Maxime contre Hugo et la Comédie-Française : l'actrice devait jouer le rôle de la sorcière mais elle est évincée au bout d'une trentaine de répétitions, ce qui la pousse à attaquer l'auteur et le théâtre en justice. Son avocat, M<sup>e</sup> Dupin, la défend en démontrant le caractère indigne et injouable du personnage. Selon lui, le personnage exigerait un jeu proprement romantique, et donc indigne des acteurs du Français, qui se ridiculiserait à devoir jouer comme les acteurs du Boulevard et du mélodrame. À la scène 1 de la troisième partie des *Burgraves*, tandis que Job est en proie à sa conscience, Guanhumara est cachée dans l'ombre, et crie « Caïn ! Caïn ! » à plusieurs reprises. Les didascalies indiquent que cette voix doit d'abord se faire entendre « faiblement dans l'ombre » puis « s'affaiblissant comme si elle se perdait dans les profondeurs » (*Ibid.*, p. 134-135). Pour l'avocat de M<sup>lle</sup> Maxime, cette exigence du dramaturge serait digne de la « ventriloquie ». Il serait honteux pour une actrice du Théâtre-Français de jouer une vieille femme, qui plus est esclave, accusée de sorcellerie, le poignard à la main, et se livrant à des cris de bête. Cet argument cherche à rabattre le théâtre de Victor Hugo à un théâtre de divertissement, digne des Boulevards. On peut aller voir des ventriloques, mais pas sur la scène de la Comédie-Française. En accusant la pièce de Victor Hugo, M<sup>e</sup> Dupin veut abattre toute l'esthétique romantique qui chercherait à s'immiscer sur la scène de la Comédie-Française, bastion des partisans du classicisme qui se sentent violés par « la dramaturgie du désordre » qu'apporte le drame romantique, avec notamment « l'importation sur les scènes officielles, garantes du bon goût classique français, de codes esthétiques réservés aux productions populaires mineures » (Naugrette, 2011a, p. 32). M<sup>e</sup> Dupin accuse Victor Hugo d'aller à l'encontre d'une tradition théâtrale française en bouleversant le personnel dramatique de la Comédie-Française :

Le personnel de la Comédie-Française est classique, et vous savez que M. Victor Hugo a suivi avec éclat une autre route ; il voudrait donner entrée à des acteurs, à des actrices qui se prêtassent mieux à ses idées sur l'art dramatique (*Le Coureur des spectacles*, 9 mars 1843).

La dernière phrase de Dupin fait clairement référence au retour de M<sup>me</sup> Mélingue au Théâtre-Français pour interpréter Guanhumara. Elle y avait fait une courte apparition sans en devenir sociétaire au début des années 1830, puis a joué au Théâtre de l'Ambigu et à la Porte Saint-Martin : les partisans du classicisme ne peuvent supporter que Victor Hugo contraigne la Comédie-Française à embaucher une actrice de mélodrame, qui plus est admise directement sociétaire en avril 1843. Pour la presse, cette appartenance de Mme Mélingue au monde du Boulevard prouverait que la pièce de Hugo n'a pas sa place à la Comédie-Française : « en rentrant dans *Les Burgraves*, [elle] ne sort pas du mélodrame » (*Le Constitutionnel*, 7 février 1843). Avant même la première, les rumeurs vont donc bon train sur ce rôle, tout de suite discrédité par des appellations dignes des héroïnes de Pixérécourt<sup>4</sup> : Guanhumara est, dans ce même article, « l'empoisonneuse sexagénaire » (*Le Constitutionnel*, 7 février 1843). Le 7 mars, elle est appelée « la vieille Sybille » (*Le Constitutionnel*, 7 mars 1843). De même, les parodies moquent cet aspect du personnage : peu importe sa quête de vengeance ou son amour blessé, Guanhumara n'est plus qu'une vieille sorcière ridicule errant avec ses flacons. Dans *Les Buses-graves*, Galimafrà, rabaissée par les expressions « la vieille à l'élixir » (Dupeuty et Langlé, 1843, p. 13), « Carabosse » (*Ibid.*, p. 9) ou « vieille sorcière » (*Ibid.*, p. 14), n'a pas été vendue comme esclave mais comme artiste de foire parmi « des ours apprivoisés et des femmes sauvages » (*Ibid.*, p. 2). De même, dans *Les Hures-Graves*, elle est appelée « douairière » (Dumanoir, Siraudin et Clairville, 1843 p. 4) par Gobelair qui n'a plus peur d'elle, et la nomme même « Maman Coinavieura » (*Ibid.*, p.5), oblitérant ainsi tout l'aspect mystérieux et inquiétant du personnage.

En réalité, Hugo n'insiste pas dans son œuvre sur le fait que Guanhumara soit une sorcière. Le mot n'est présent qu'une seule fois, et sur le mode de l'hypothèse ; à la deuxième scène, les esclaves échangent des rumeurs au sujet de cette femme inquiétante et Haquin s'exclame : « Je crois, sur ma parole / Que c'est une sorcière ! » (Hugo, 1843, p. 60). En revanche, dans la quatrième scène, face à Otbert, Guanhumara revendique son caractère d'empoisonneuse et son lien avec les forces obscures de la nature : « J'allais, étudiant dans la nuit des forêts [...] / Les herbes, les poisons et les philtres suprêmes » (*Ibid.*, p. 82). La fiole est mentionnée également dans la quatrième scène de la première partie, lorsque Guanhumara et Otbert concluent un pacte, dans la deuxième scène de la deuxième partie lorsque Régina chante sa guérison et enfin dans la dernière scène de la pièce pour le suicide de Guanhumara. Certes cet accessoire, comme tous les objets chez Victor Hugo<sup>5</sup>, a un fonctionnement dramatique et symbolique primordial. Mais en mettant l'accent sur le flacon et les potions, les critiques passent sous silence le désir de vengeance qui anime le personnage, et sa signification politique et sociale : si Guanhumara se venge, c'est qu'elle s'oppose à un mensonge familial et à une usurpation politique (en tuant son amant, Job aurait détrôné Barberousse). Pour les critiques de 1843, une histoire de poison digne d'un mélodrame serait donc incompatible avec la prétention politique du drame.

Dans leurs discours, Guanhumara est donc reléguée au rôle féminin de la sorcière, loin des ambitions politiques des hommes qui l'entourent, et qui l'ont aussi asservie. Cette

---

<sup>4</sup> Célèbre auteur de mélodrame du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>5</sup> Sur cette question, voir par exemple Florence Naugrette, 2016.

différence de traitement entre les genres des personnages se retrouve dans la question de la vieillesse : les critiques sont davantage outrés par l'âge extraordinaire de Guanhumara que par celui des autres personnages masculins, pourtant tout aussi âgés. Job et Barberousse, hommes politiques, seraient de dignes vieillards, et ne poseraient pas de problème pour être joués. Jamais les critiques ne s'attardent sur leur âge avancé, sinon pour relever l'in vraisemblance de leur vigueur pour leurs quatre-vingt-dix ans. Jouer un vieux burgrave ne gênerait pas la carrière et le succès d'un acteur, alors que jouer une vieille sorcière serait indigne d'une actrice : M<sup>lle</sup> Rachel, que Hugo veut pour jouer Guanhumara, aurait refusé le rôle, ne souhaitant pas se ridiculiser dans ce personnage de vieille femme.

Le personnage concentrerait le grotesque de la pièce, que les critiques prétendument classiques considèrent comme inacceptable sur la scène du Français. En cela, ils ne se sont peut-être pas trompés puisque le grotesque nous semble principalement reposer sur Guanhumara, mais les critiques de 1843 n'ont pas compris le grotesque hugolien, qu'ils réduisent à la face comique et ridicule d'un personnage. Au contraire, comme le montre Anne Ubersfeld dans *Le Roi et le bouffon*, le grotesque hugolien correspond à la dualité interne du personnage, mais une dualité dont il est conscient. Par exemple, Don Ruy Gomez est grotesque car il aime Doña Sol mais il a aussi conscience de l'impossibilité de cet amour à cause de son grand âge. Il ne peut faire le poids face au jeune Hernani. De même, Guanhumara est une vieille esclave mais les récits présents dans la pièce ne cessent de rappeler qu'elle était la jeune et belle Ginevra, aimée du puissant burgrave Donato. Elle a conscience de n'être plus rien :

Oh ! j'ai gémi longtemps. Toute l'eau de la rue  
A coulé sur mon front, et je suis devenue  
Hideuse et formidable à force de souffrir.  
J'ai vécu soixante ans de ce qui fait mourir,  
De douleur ; faim, misère, exil, pliant ma tête ;  
J'ai vu le Nil, l'Indus, l'Océan, la tempête,  
Et les immenses nuits des pôles étoilés ;  
De durs anneaux de fer dans ma chair sont scellés ;  
Vingt maîtres différents, moi, malade et glacée,  
Moi, femme, à coups de fouet devant eux m'ont chassée.  
Maintenant, c'est fini. Je n'ai plus rien d'humain,  
*Mettant la main sur son cœur.*  
Et je ne sens rien là quand j'y pose la main.  
Je suis une statue et j'habite une tombe (Hugo, 1843, p. 83-84).

C'est précisément son âge avancé qui permet la mise en place de sa dualité puisque c'est l'écart temporel entre sa jeunesse et sa vieillesse qui fait exister l'opposition entre son état de pauvreté actuelle et ce à quoi elle aspirait cinquante ans plus tôt. Le grotesque hugolien, c'est donc cette tension permanente entre l'aspiration à un idéal et la pesanteur de la réalité, concrète et triviale, ici celle de la vieillesse féminine et de la pauvreté. C'est dans cette tension que cristallise la condition humaine. Le grotesque est donc cette double appartenance de l'homme, écartelé entre les deux faces complémentaires de sa condition.

Dans *Le Roi et le bouffon*, Anne Ubersfeld étudie le dossier de presse de *Lucrece Borgia* et montre que le procès du grotesque repose sur la critique de la difformité. Est grotesque ce qui n'appartient pas aux normes. Lucrece, en tant que bourreau, contredirait sa condition de femme et de mère. De même, Guanhumara, en tant que sorcière et empoisonneuse, contreviendrait à la représentation attendue de la femme. Sa vieillesse en ferait une femme difforme et monstrueuse, loin de la dignité des jeunes premières ou des

reines tragiques que joue Rachel – ce qui expliquerait le refus de cette dernière de jouer le rôle. Sur les dessins des costumes de 1843, Guanhumara – vieille femme, sorcière et esclave – est en haillons, la chaîne aux pieds<sup>6</sup>. La pauvreté et la vieillesse combinées lui ôtent toute féminité. Elle est difforme car elle ne correspond pas aux attentes d'un personnage féminin digne de la scène du Français. De plus, la trivialité des chaînes et des haillons renforce le caractère inacceptable du personnage et ce costume, contrairement à la toge classique, contribue à donner une image grotesque du personnage : elle est dévorée par la pauvreté et la vieillesse qui l'excluent de la société.

### La « reine tragique » de 1902

En 1902, pour le centenaire de Hugo, *Les Burgraves* sont repris à la Comédie-Française dans une mise en scène éclatante. Segond-Weber, dans le rôle de Guanhumara, pieds nus et la chaîne au cou, porte une tunique trouée et une cape de bure, comme Madame Mélingue<sup>7</sup>. Cependant, sur les photographies prises pour le centenaire, Madame Segond-Weber est moins cadavérique que ne l'est Guanhumara sur les dessins de 1843, de même qu'elle est moins courbée et semble moins faible<sup>8</sup>.

En 1902, la vieillesse est reléguée au second plan au profit d'un aspect plus majestueux du personnage : certaines photographies montrent par exemple une femme aux bras tendus, la tête haute et le regard grave. Avec son air redoutable, Mme Segond-Weber incarne une Guanhumara sûre de son but et animée par un désir de vengeance qui remonte à un temps immémorable. Dans le dossier de presse, la vieillesse de la sorcière ne choque plus le public qui prête moins d'attention qu'en 1843 à l'adéquation entre âge du personnage et âge de l'actrice, et qui vient surtout voir Mme Segond-Weber (la starmania est à son comble). Les critiques louent la splendeur effrayante de l'actrice et ses talents de tragédienne : elle joue moins une vieille sorcière qu'elle ne joue le symbole de la vengeance, hissant ainsi le personnage à la hauteur des grandes figures tragiques<sup>9</sup>. L'actrice s'empare du personnage en le tirant vers le répertoire auquel elle est habituellement assignée par le public : en ce sens, ça n'est qu'au prix de ce déplacement de registre, et donc de l'effacement du type de la sorcière, que le personnage hugolien est accepté par la presse de 1902, alors qu'il est vivement critiqué en 1843. L'interprétation tragique de Mme Segond-Weber donne un aspect grandiose au personnage de Guanhumara qui n'est plus la vieille sorcière de mélodrame, mais l'allégorie de la vengeance et de la fatalité qui vient s'abattre sur les hommes du burg en leur rappelant leurs crimes commis soixante années auparavant.

La mise en scène de 1902 hisse donc le personnage de la vieille sorcière au niveau du registre épique qui auréole les personnages masculins de la pièce. Guanhumara n'a plus rien de grotesque et est aussi inéluctable que Barberousse, Job ou Magnus. Le poignard de Guanhumara, qui symbolise son désir terrible de vengeance, est aussi majestueux que la croix de Charlemagne que l'empereur brandit pour se faire reconnaître,

---

<sup>6</sup> On peut voir ces dessins sur la base documentaire Lagrange de la Comédie-Française. Voir par exemple : <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014850&p=8> (consulté le 13 janvier 2021).

<sup>7</sup> Voir sur le site de la base Lagrange : <http://lagrange.comedie-francaise.fr/notice?ref=BIB00014773&p=8> (consulté le 13 janvier 2021).

<sup>8</sup> Pour les photographies, voir les archives de la Maison Victor Hugo. Elles sont également consultables sur le site des musées de Paris. Voir par exemple : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/mme-segond-weber-dans-le-role-de-guanhumara-et-albert-lambert-dans-le> (consulté le 13 janvier 2021).

<sup>9</sup> Pensons ainsi à Médée, ou encore à Clytemnestre, Électre, Oreste...

ou que Magnus et Job avec leurs haches gigantesques et leurs costumes de soldats<sup>10</sup>. Les trois personnages masculins, tous extraordinairement âgés, ne paraissent pourtant pas souffrir le poids des ans ; pas plus que Guanhumara, fière et droite en brandissant son poignard, qui ne laisse pas transparaître la fatigue des soixante ans d'esclavage. Sa longue chevelure blanche, mise en avant par la lumière du photographe, rappelle les longues barbes blanches des hommes : tous les quatre sont liés par ce scintillement qui les renvoie au passé épique auquel ils appartiennent et que les jeunes burgraves ont oublié et renié.

Par le jeu de Madame Segond-Weber, Guanhumara devient une véritable « reine tragique » (*Journal des débats*, 3 mars 1902). Cette interprétation, qui insiste sur le caractère grandiose du personnage au détriment de sa sorcellerie et de sa vieillesse, restera de mise jusqu'à la mise en scène de Vitez en 1977 : la reprise de 1902 est programmée à la Comédie-Française jusqu'en 1935, toujours avec Mme Segond-Weber, et fige la lecture de la pièce et des personnages. Lorsque Léo Sachs adapte la pièce pour l'opéra en 1924, les critiques saluent le jeu de Mme Balguerie dans le rôle de Guanhumara en tant qu'elle dépasse l'appartenance générique au personnage de la sorcière : comme Mme Segond-Weber, elle « a fait de ce rôle si ingrat de vieille sorcière une figure extrêmement attachante » et splendide (*La Presse*, 25 juin 1924).

Cette interprétation correspond en un sens au projet de Hugo dans sa préface : faire du personnage une personnification. Cependant, elle néglige l'autre versant sur lequel insiste le dramaturge : s'il écrit que Guanhumara représente la force de la fatalité, il n'en dit pas moins qu'elle est « flétrie dans sa chair », « vieille » et « livide » (Hugo, 1843, p. 48). Tandis que les critiques de 1843 étaient outrés devant cette vieille femme sorcière, la mise en scène de 1902 a gommé sa vieillesse et sa sorcellerie pour n'admirer dans le personnage que la représentation de la fatalité ; alors que pour Hugo, c'est parce qu'elle est vieille, sorcière et femme que Guanhumara peut représenter la fatalité :

il fallait que cette figure fut une femme, car la femme seule, flétrie dans sa chair comme dans son âme, peut représenter l'esclavage complet; et qu'enfin il fallait que cette femme, que cette esclave, vieille, livide, enchaînée, sauvage comme la nature qu'elle contemple sans cesse, farouche comme la vengeance qu'elle médite nuit et jour, ayant dans le cœur la passion des ténèbres, c'est-à-dire la haine, et dans l'esprit la science des ténèbres, c'est-à-dire la magie, personnifiât la fatalité (*Ibid.*).

Combiner la féminité, la vieillesse, la pauvreté et la sorcellerie est au cœur du projet de Hugo pour représenter l'allégorie de la fatalité. Ces éléments lui permettent d'échapper aux conventions réalistes et d'être une allégorie : la vieillesse effacerait toute trace d'humanité et de féminité chez le personnage, et en ferait un fantôme du passé revenu hanter le présent. Ainsi, Guanhumara serait moins femme qu'allégorie et c'est sa vieillesse et sa sorcellerie invraisemblables qui rendraient possible son allégorisation. Pour Pierre Albouy, dans *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Guanhumara est « à peine une femme ; elle est une déesse à dire vrai, une déesse de la fatalité, et telle elle se présente » (Albouy, 1963, p. 190). Ses quatre-vingts ans et sa quête de vengeance qui dure depuis près d'un demi-siècle déréalisent le personnage, de même que la sorcellerie l'arrache à la réalité. Ainsi, dans le texte de Hugo, elle n'est pas enfermée dans la

---

<sup>10</sup> Voir par exemple les photographies suivantes : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/mme-segond-weber-dans-le-role-de-guanhumara-partie-ii-scene-3#infos-principales>. (consulté le 13 janvier 2021) ; <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/sylvain-dans-le-role-de-frederic-barberousse-partie-ii-scene-6#infos-principales>. (consulté le 13 janvier 2021) ; <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/mounet-sully-dans-le-role-de-job-et-paul-mounet-en-magnus-partie-i#infos-principales>. (consulté le 13 janvier 2021).

représentation mélodramatique et traditionnelle de la vieille sorcière romantique que les contemporains de 1843 ont voulu plaquer sur le personnage : elle y échappe par son traitement épique qui l'arrache au cliché et en fait plus qu'une femme et plus qu'une sorcière. Mais c'est cette ambiguïté qui rend difficile la représentation du personnage puisqu'il s'agit pour l'actrice, non pas d'effacer complètement l'emploi de la vieille sorcière, mais de le dépasser.

### **En 1977, Guanhumara travestie**

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'acceptation du personnage de Guanhumara ne se fait donc qu'au prix de la suppression du type de la sorcière mélodramatique, et de sa vieillesse : ces deux éléments seraient indignes de la féminité attendue sur scène. C'est cette « vieille sorcière » que n'oublie cependant pas Antoine Vitez dans sa mise en scène des *Burgraves* en 1977 : il exhibe ces deux dimensions de Guanhumara pour les mettre à distance, et ainsi interroger le genre – littéraire et physiologique – du personnage.

Sa mise en scène choisit clairement le parti de l'inversement : au lieu de distribuer vingt-sept acteurs dans vingt-sept rôles, il n'en choisit que cinq ; au lieu de faire jouer les burgraves par des acteurs âgés, il choisit des comédiens jeunes ; au lieu de faire jouer Guanhumara par une femme, il confie le rôle à un homme, Pierre Vial. Ce choix du travestissement s'écarte de la représentation attendue de la vieillesse de Guanhumara. D'un côté, il signifie que l'âge avancé a ôté toute féminité au personnage ; de l'autre, il accentue le grotesque du personnage (l'acteur n'a rien de la grandeur magnifique de Segond-Weber) : la preuve en est de son embonpoint et de sa bonhomie, de la perruque de femme, des jupons et du gilet en tricot (autant de clichés de la femme âgée qu'il réinvestit sur scène)<sup>11</sup>.

Bien que les critiques opposés à la mise en scène de Vitez, et ils furent nombreux, crient au ridicule, le grotesque du personnage joué par Pierre Vial n'en fait pas un personnage comique. L'acteur tente en fait d'approcher ainsi la féminité disparue de Guanhumara et sa vieillesse si extrême qu'elle ne peut être représentée que si elle est assumée et jouée au sens premier du terme, c'est-à-dire montrée comme jeu de théâtre, et si l'acteur a la primauté sur le personnage et la fable. Les comédiens seraient comme des enfants jouant à un jeu, mais à un jeu qu'ils savent grave et important. La mise à distance qu'opère Vitez n'est donc pas une manière de ridiculiser les vieillards de Hugo ; bien au contraire, elle permet de montrer les enjeux qui se jouent dans cette vieillesse insurmontable à laquelle chaque homme doit faire face. En faisant jouer les vieux par des jeunes, en faisant du théâtre le miroir des fantasmes et des peurs profondes de l'humanité, Vitez montre l'homme en proie à l'angoisse de son propre vieillissement. Guanhumara, comme tous les autres personnages quasi centenaires de la pièce, représenterait selon Vitez « la tentation de la vieillesse » (Vitez, 1978) qui anime tout être humain. Le personnage, dans cette mise en scène, constitue ainsi une projection fantasmagorique de la vieillesse et de la féminité plus qu'une représentation réaliste et vraisemblable. « La folie littéraire » (Alain Bœuf, 1978) de Guanhumara invite à dépasser l'appartenance générique du personnage au mélodrame et le travestissement opéré par Pierre Vial permet à Guanhumara de sortir du stéréotype de la vieille sorcière. En ce sens, le franchissement des frontières entre femme et homme et entre personnage âgé et acteur jeune, correspond à l'esthétique hugolienne du mélange des genres : la vieillesse, la pauvreté et les ruses de

---

<sup>11</sup> Voir cette photographie : <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/les-burgraves-partie-iii-francois-clavier-dans-le-role-de-job-et#infos-principales>. (consulté le 13 janvier 2021).



sorcière de Guanhumara – en un mot son grotesque – lui permettent d’atteindre le sublime de la vengeance. Au contraire, en 1902, l’interprétation de Mme Segond-Weber gommait la vieillesse et le grotesque du corps de la vieille sorcière, pour privilégier uniquement le sublime.

Les critiques ont du mal à prendre au sérieux le travail de Vitez parce qu’ils l’accusent de se moquer de l’œuvre de Hugo. La pièce est qualifiée plusieurs fois de « canular » (Cournot, 1977 ; Jamet, 1977) : les journalistes ont l’impression d’assister à une parodie des *Burgraves* plutôt qu’à une représentation de la pièce. À la prétendue dérision dont ferait preuve le metteur en scène, les journalistes répondent sur le même ton : pour Matthieu Galey, Pierre Vial en Guanhumara est semblable à la « féé Carabosse » tandis que Régina et Otbert sont comme « Roméo et Juliette à Bicêtre » (Galey, 1977). Une partie de la critique est surtout choquée par les singeries des acteurs, par la dislocation du vers et par les accessoires qui exhiberaient leur théâtralité et feraient du spectacle un défilé de farces et attrapes : ils ne comprennent pas le rire que Vitez appelle sur scène et qu’ils interprètent comme un élément de dérision, de parodie ou de carnaval. Il apparaît d’autant moins supportable que la lecture traditionnelle des *Burgraves* (construite par le discours scolaire et universitaire, mais aussi par l’interprétation de Segond-Weber en 1902) tire le texte vers l’épique, la grandeur et la majesté des personnages et des situations. Le grotesque réintroduit par Vitez semble donc aller contre le sens premier de la pièce : le gilet en tricot et le jupon de Pierre Vial détoneraient avec la dimension allégorique du personnage de Guanhumara.

Ce rejet du grotesque témoigne au fond d’une incompréhension de l’esthétique hugolienne et du mélange des genres dont le personnage de la sorcière serait emblématique. Anne Ubersfeld montre en effet que *Les Burgraves* livrent une réflexion sur « la théâtralité grotesque », comme l’a bien compris Antoine Vitez : les cinq acteurs sont semblables à « cinq créatures ensorcelées, condamnées à jouer, entre rires et larmes, un drame dont ils n’ont pas la clef, mais dont dépend mystérieusement leur sort » (Ubersfeld, 1978, p. 63-65). Le grotesque n’est pas le synonyme du comique ou du ridicule, comme le croient de nombreux journalistes : il fait ressortir la faille et le vide de l’existence humaine et c’est quand le personnage en a conscience qu’il atteint le sublime. Guanhumara sait qu’elle n’est qu’une vieille femme esclave, et que son désir de vengeance peut paraître bien ridicule à côté de ses quatre-vingt-dix ans ; mais c’est cette lucidité qui en fait un personnage digne et majestueux. Le grotesque n’est donc pas uniquement l’apanage du comique comme le résumait trop vite certains journalistes. Pour Ubersfeld, Vitez a su capter le « grotesque romantique où mort et vie se conjuguent au profit de la mort, mais aussi [le] grotesque rabelaisien, où vieillesse et jeunesse, pleurs et galipettes se rejoignent dans une mystérieuse gaieté » (*Ibid.*). Alors que le camp opposé à Vitez condamne la performance prétendument gratuite des acteurs, des critiques, comme Alain Bœuf, la louent parce que les gestes, le travail sur le vers et le travestissement de Guanhumara constitueraient la clef de voûte du spectacle en permettant de faire entendre le texte autrement que ne le fait la tradition scolaire.

En 1843, la sorcière des *Burgraves* est vivement critiquée pour son influence mélodramatique : Guanhumara ne serait tout au plus qu’une vieille femme ridicule. En 1902, Mme Segond-Weber parvient à la faire accepter mais en la tirant vers le type classique de la reine tragique. En 1977, le travestissement opéré par Pierre Vial exhibe au contraire la vieillesse et le grotesque du corps de la vieille sorcière : cette discordance, loin d’être une source de comique, paraît nécessaire pour faire entendre la complexité du

personnage. Par ce décalage, l'acteur rend sensible la féminité disparue de Guanhumara et exhibe les clichés que le public et la société plaquent habituellement sur le personnage de la vieille femme, comme le tricot, la jupe, l'embonpoint. Dans la mise en scène de Vitez, nulle fiolle : la sorcière n'est plus figurée comme une empoisonneuse asociale et effrayante, mais elle représente ce que la société fait de la vieille femme. Exclue et marginalisée, elle n'aurait même plus droit à l'appellation de « femme ». L'interprétation de Pierre Vial dote donc le personnage d'une dimension politique que la mise en scène de 1902 avait ignorée : le travail de Vitez permettrait de comprendre cet « esclavage complet » (Hugo, 1843, p. 48) que Hugo voulait représenter à travers Guanhumara. La sorcière, par sa sexualité prétendument déviante et par son alliance avec des forces obscures, est traditionnellement une figure exclue du corps social. Vitez ne garde pas l'imaginaire moyenâgeux de la sorcière, mais conserve sa dimension politique : dans sa mise en scène, le personnage représente la marginalisation infligée aux femmes âgées, éloignées des canons de la beauté féminine.

Agathe GIRAUD  
Université d'Artois

## **Bibliographie**

### **Œuvre de Victor Hugo**

Hugo Victor, [1843], 1985, *Les Burgraves*, Paris, Garnier Flammarion, Raymond Pouilliart (éd.), 1985, p. 60.

### **Parodie des *Burgraves***

Dumanoir, Siraudin et Clairville, *Les Hures-Graves, trifouillis en vers... et contre Les Burgraves*, Paris, Imprimerie de Boulé, 1843.

Dupeuty et Langlé, 1843, *Les Buses-graves*, Paris, Detroux éditeur.

### **Articles ou ouvrages universitaires**

Albouy Pierre, 1963, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Corti, p. 190.

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

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

Giraud Agathe, 2019, « La "bataille" d'*Hernani* – la "chute" des *Burgraves* : la périodisation mythique du drame romantique dans les manuels scolaires », *Les Querelles littéraires, Travaux de littérature*, n°XXXII, Pierre-Jean Dufief et François Roudaut (dir.), Paris, Droz, p. 105-115.

Loncle Stéphanie, 2014, « Jouer et voir jouer Shakespeare à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle », *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, L'Avant-scène Théâtre*.

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

Naugrette Florence, 2011b, « La périodisation du romantisme théâtral », *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, Honoré Champion, article repris en ligne sur le site de la SERD, novembre 2013.

Naugrette Florence, 2016, *Le Théâtre de Victor Hugo*, Paris, Ides et Calendes.

Simon Maryse, 2010, « La sorcière moyenâgeuse faussement médiévale ? Construction d'une image fantasmagorique », *Fantasmagories au Moyen-Âge*, études réunies par Élodie-Burle Errecade et Valérie Naudet, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, Senefiance, p. 201-208.

Ubersfeld Anne, février 1978, « Formes nouvelles du grotesque », *La Nouvelle critique*, p. 63-65.

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

### **Sur les mises en scènes des *Burgraves* (presse et médias)**

Vitez Antoine, 27 janvier 1978, propos recueillis dans *Les Arts du spectacle*, France Culture.

Bœuf Alain, 14 février 1978, *Le Point du jour*.

Cournot Maurice, 24 novembre 1977, « Hugo au pain sec ».

Galey Matthieu, 24 novembre 1977, *Le Quotidien de Paris*.

Jamet Dominique, 24 novembre 1977, « Hue-go, Vite-aise », *L'Aurore*.

*Le Masque et la plume*, 11 décembre 1977, émission du 11 décembre 1977, France Inter, présentée par François Régis Bastide et Bernard Deutsch, avec les critiques Alfred Simon, Gilles Sandier, Dominique Jamet, Guy Dumur.

*Le Constitutionnel*, 7 février 1843.

*Le Constitutionnel*, 7 mars 1843.

*Le Coureur des spectacles*, 9 mars 1843.

*Journal des débats*, 3 mars 1902.

*La Presse*, 25 juin 1924.