



**HAL**  
open science

## “ Légende, histoire et politique dans Les Burgraves de Hugo : ”un impossible théâtre” ? ”

Agathe Giraud

### ► To cite this version:

Agathe Giraud. “ Légende, histoire et politique dans Les Burgraves de Hugo : ”un impossible théâtre” ? ”. *Autour de Vallès : revue de lectures et d’études vallésiennes*, 2023, *Métamorphoses du légendaire dans la littérature au XIXe siècle : inscriptions, transformations, réinventions* , 52, pp.47-63. hal-04336578

**HAL Id: hal-04336578**

**<https://hal.science/hal-04336578>**

Submitted on 11 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.

**« Légende, histoire et politique dans *Les Burgraves* de Hugo :  
"un impossible théâtre" ? »**

**Publication des actes du colloque « Métamorphoses du légendaire dans la littérature au  
XIX<sup>e</sup> siècle : inscriptions, transformations, réinventions »**

**Université Paul-Valéry Montpellier III (avril 2021)**

**Numéro de la revue *Autour de Vallès*, à paraître en 2022.**

Le XIX<sup>e</sup> siècle, notamment avec le romantisme, est un moment d'exploration du légendaire : de son pouvoir de révélation, de sa vertu civilisatrice et de sa capacité à prendre le relais de l'histoire. Cette confiance accordée à ce que Claude Millet appelle le « dispositif légendaire<sup>1</sup> » s'accompagne d'une crise des mythes antiques : après la rupture révolutionnaire, que reste-t-il pour dire la vérité du monde ? Une fois entré dans l'Histoire, comment le peuple pourrait-il trouver dans la mythologie antique une grille de lecture et de compréhension du monde ? Aux yeux de certains romantiques, les mythes antiques seraient éloignés des hommes contemporains ; au contraire, les légendes païennes, chrétiennes ou médiévales, puisées dans un fonds populaire et un temps plus proche du XIX<sup>e</sup> siècle, permettraient de redonner au monde des « fictions efficaces, créées par le peuple et l'émouvant, le mobilisant.<sup>2</sup> » Pour pallier les insuffisances des mythes antiques, les auteurs devraient parcourir les légendes médiévales. À ces insuffisances heuristiques s'ajoute un enjeu esthétique et idéologique : la mythologie antique semble être devenue l'apanage du néo-classicisme, dont les pourfendeurs affadissent les œuvres du siècle de Louis XIV en les lisant à travers des impératifs moraux qu'ils font passer pour des règles indépassables<sup>3</sup>. Ainsi, pour les romantiques, « plonger dans les traditions légendaires, c'est sauver la poésie, couper court à sa lente agonie dans l'ennuyeuse facticité du néo-classicisme<sup>4</sup> ».

Ce renouveau du légendaire a lieu dans tous les genres littéraires, mais les enjeux esthétiques, idéologiques et historiques dont il relève se retrouvent particulièrement au théâtre. Stéphane Zékian l'a montré : avec l'idée de patrimonialisation qui prend son essor au XIX<sup>e</sup> siècle, beaucoup de critiques et d'hommes de lettres défendent le théâtre comme lieu de constitution de la communauté. Il devrait pouvoir fournir au public des histoires dans lesquelles

---

<sup>1</sup> Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle : poésie, mythe et vérité*, Presses Universitaires de France, 1997, p. 5.

<sup>2</sup> Claude Millet, article « Légende », *Dictionnaire Victor Hugo*, disponible à l'adresse [http://victoradudemanager.ouvaton.org/DVH\\_Textes\\_def/Legende\\_Millet\\_def.htm](http://victoradudemanager.ouvaton.org/DVH_Textes_def/Legende_Millet_def.htm) (consulté le 25 mars 2021).

<sup>3</sup> Sur ce point, voir Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques : le siècle de Louis XIV existe-t-il ?*, CNRS éditions, 2012.

<sup>4</sup> Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 24.

trouver un miroir de la nation<sup>5</sup>. Cette idée est commune aux néo-classiques et aux romantiques, mais ils l'explorent chacun d'une manière différente : pour les premiers, le théâtre classique, indépassable, constituerait l'âge d'or de la vertu et du style français ; pour les seconds, le théâtre devrait puiser dans l'histoire nationale et un légendaire renouvelé pour fournir au public de nouvelles œuvres plus à même de lui parler.

Il ne faut pas caricaturer cette opposition : les romantiques ne rejettent pas en bloc les mythes antiques. Ils cherchent surtout à se libérer du carcan néoclassique et à refuser l'instrumentalisation du fonds mythique. Et cela passe par deux tendances : la première consiste à reprendre et traduire les textes antiques (notamment les tragédies d'Eschyle et de Sophocle) en leur donnant un nouveau souffle. Le XIX<sup>e</sup> siècle connaît ainsi de nombreuses mises en scènes des tragédies antiques dans une veine romantique : par exemple, Meurice et Vacquerie, inspirés par leurs voisins allemands, connaissent un immense succès en traduisant *Antigone* de Sophocle et en la faisant jouer à l'Odéon en mai 1844<sup>6</sup>.

La deuxième tendance consiste à aller puiser dans un fonds distinct des mythes antiques en opérant un retour au Moyen Âge et en explorant les légendes médiévales<sup>7</sup>. C'est ce qu'explique Hugo dans la préface des *Burgraves*, en 1843 : s'il compare d'abord son œuvre à la trilogie d'Eschyle, il n'en dit pas moins que les mythes antiques ne peuvent plus parler aux hommes du XIX<sup>e</sup> siècle et que les auteurs doivent se réapproprier les légendes modernes. Au début de la préface, il se place dans la lignée du tragédien grec en qualifiant son drame de « trilogie<sup>8</sup> », comme *L'Orestie*. Eschyle serait un modèle car ses œuvres seraient capables de poser sur le monde un regard qui transfigure les éléments et révèle leur force mythique. Le passé antique correspond pour Hugo au temps des « géants », où l'imagination était encore capable de sublimer le réel par le recours à de grandes figures épiques :

Les géologues ne voient aujourd'hui dans la Thessalie bouleversée que la secousse d'un tremblement de terre et le passage des eaux diluviennes ; mais pour Eschyle et ses contemporains, [...] c'était quelque chose de plus formidable encore qu'une terre dévastée par un déluge ou remuée par les volcans ; c'était l'effrayant champ de bataille où les titans avaient lutté contre Jupiter.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Stéphane Zékian, *L'Invention des classiques*, op. cit.

<sup>6</sup> Sur la mise en scène des tragédies antiques au XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment *Le Théâtre antique entre France et Allemagne (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) : de la traduction à la mise en scène*, sous la direction de Sylvie Humbert-Mougin et Claire Chevalier, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2012.

<sup>7</sup> Sur ce retour au Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle, voir notamment *La Fabrique du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle : représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2006. Voir aussi Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

<sup>8</sup> Le terme est présent sous le titre de la pièce dans la première édition chez Michaud en 1843.

<sup>9</sup> Victor Hugo, préface aux *Burgraves* [1843], *Œuvres Complètes : Théâtre II*, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 151.

Alors que ce premier paragraphe de la préface vante le caractère poétique du temps d'Eschyle, le deuxième explique la nécessité de retrouver la grandeur de la Thessalie antique dans un lieu et un temps moins éloignés des contemporains :

[...] il y a aujourd'hui en Europe un lieu qui, toute proportion gardée, est pour nous, au point de vue poétique, ce qu'était la Thessalie pour Eschyle, c'est-à-dire un champ de bataille mémorable et prodigieux. On devine que nous voulons parler des bords du Rhin. [...] l'extermination a passé par là, mais cette extermination est tellement grande, qu'on sent que le combat a dû être colossal. Là, en effet, il y a six siècles, d'autres titans ont lutté contre un autre Jupiter. Ces titans, ce sont les burgraves ; ce Jupiter, c'est l'empereur d'Allemagne<sup>10</sup>.

Cette inspiration médiévale est celle qu'il a trouvée lors de son voyage sur le Rhin<sup>11</sup>, l'adjectif « mémorable » révélant le passé légendaire que les forteresses, les ruines et les rochers portent en eux. Les lieux visités ouvrent pour lui les portes de la légende médiévale : celle de l'empereur Barberousse, que Hugo reprend pour écrire son drame. Mais cette inspiration légendaire pose problème aux contemporains de Hugo, et aussi à la postérité, tant au niveau de l'écriture dramatique, que du point de vue historique et politique. Nous voudrions montrer comment l'inscription légendaire ferait des *Burgraves* un théâtre « impossible<sup>12</sup> » ou « injouable<sup>13</sup> » : par son récit historique invraisemblable, son discours politique subversif, et sa forme dramatique expérimentale, la pièce ne passerait pas la rampe. C'est ce préjugé que nous nous proposons d'interroger.

## LÉGENDE ET HISTOIRE

Le recours au légendaire relève tout d'abord pour Hugo d'une interrogation sur le sens de l'Histoire. En puisant dans l'histoire médiévale, Hugo ne « cherche pas à faire connaître au peuple son passé en déployant sous ses yeux une imagerie, fût-elle démystifiante, mais en

---

<sup>10</sup> Préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 152.

<sup>11</sup> Voyage qu'il rend compte dans *Le Rhin*, publié un an avant *Les Burgraves* en 1842, et dans lequel le légendaire médiéval des *Burgraves* est déjà à l'œuvre, tant dans l'espace (les châteaux, le Rhin, la forêt, les villes médiévales) que dans les thèmes abordés (les légendes des burgraves, la magie) et les figures convoquées (Charlemagne, Napoléon, Barberousse). Sur l'imaginaire hugolien dans *Le Rhin*, voir notamment : Myriam Roman, « Châteaux en Allemagne : les burgs en ruines dans *Le Rhin* (1842) de Victor Hugo », *Eidolon*, n°71, dans *Châteaux romantiques*, études réunies par Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Peylet, en collaboration avec Fabienne Bercegol et Simone Bernard-Griffiths, actes du colloque organisé au Maine-Giraud par la Maison du Berger, le L.A.P.R.I.L de l'Université Michel de Montaigne de Bordeaux III et le C.R.R.R. de l'Université de Clermont II, 10-11-12 juin 2004, Presses universitaires de Bordeaux, décembre 2005, p. 347-363 ; Nicole Savy, *Victor Hugo voyageur de l'Europe : essai sur les textes de voyage et leurs enjeux*, Paris, éditions Labor, 1997.

<sup>12</sup> Nous empruntons la formule à l'ouvrage *Impossibles théâtre XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, dirigé par Bernadette Dost, Jean-François Louette, Bertrand Vibert, Paris, Éditions Comp-Act, collection L'acte même, 2005.

<sup>13</sup> Sur ce terme, voir notamment le dossier « L'injouable au théâtre », sous la direction d'Alice Folco et Séverine Ruset, *Revue d'histoire du théâtre*, 2015-III, n° 267.

donnant à voir les grandes forces à l'œuvre dans l'Histoire.<sup>14</sup> » Contrairement aux scènes historiques ou aux tragédies nationales, qui s'inspirent elles aussi du Moyen Âge, *Les Burgraves* ne rendent pas compte d'un moment de l'Histoire : ils proposent plutôt, grâce au dispositif légendaire, une vision et une philosophie de l'Histoire. Si le drame emprunte quelques traits typiques de l'imaginaire médiéval et surtout gothique (château en ruines, escarpements, lépreux, tyrannie, magie, pactes diaboliques), Florence Naugrette et Jean Maurice montrent que les *realia* sont assez rares car la légende intéresse avant tout Hugo pour la liberté qu'elle lui offre dans le traitement du temps dramatique.

Selon la légende, l'empereur Barberousse ne serait pas mort noyé dans le Cydnus en pleine croisade, il serait en fait devenu ermite et après plusieurs années de solitude, il reviendrait sauver l'empire en plein déclin. Cette légende permet à Hugo de justifier le retour de l'empereur Barberousse dans le burg de Heppenneff en 1200, alors qu'il serait mort en 1190. Mais cette inspiration légendaire ne plaît pas à beaucoup de critiques, qui s'en prennent à Hugo en révélant ses sources de travail. Par exemple, Joseph Vianey, en 1909 écrit un article intitulé « La légende et l'histoire de Frédéric Barberousse dans *Les Burgraves* de Victor Hugo ». Pour lui, les sources utilisées par Victor Hugo ne lui permettraient pas de faire une reproduction fidèle de l'Allemagne médiévale puisqu'elles sont soit de simples manuels d'histoire perpétrant des légendes plus que des vérités – comme l'*Histoire d'Allemagne* de Pfister, *L'Histoire des Allemands* de Schmidt ou *Le Nouvel abrégé chronique de l'histoire et du droit public en Allemagne* par Pfeffel – soit des œuvres littéraires empreintes de romantisme et de clichés sur l'Allemagne – comme *Ivanohé* de Scott, *Colomba* de Mérimée, *Mahomet*, *Sémiramis* de Voltaire et les *Contes* de Grimm : « L'on ne s'étonnera donc pas que, puisé à ces sources-là, il [le drame] ait une couleur si étonnamment romantique, ni que le public de 1843, las du romantisme, ait accueilli avec froideur une œuvre où il reconnaissait tant de thèmes usés.<sup>15</sup> » Les détracteurs de Hugo, en 1843 ou dans les décennies ultérieures, accusent ainsi l'in vraisemblance historique du drame.

En réalité, ils n'ont pas compris que la vraisemblance historique n'est pas au cœur du projet hugolien : l'histoire y est « écoutée aux portes de la légende<sup>16</sup> », pour reprendre la célèbre phrase de la préface à la *Légende des Siècles*, et cède donc le pas aux symboles véhiculés par

---

<sup>14</sup> Florence Naugrette et Jean Maurice, « Le Moyen Âge dans le drame romantique, théories et pratiques », dans *La Fabrique du Moyen Âge au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 1032.

<sup>15</sup> Joseph Vianey, « La légende et l'histoire de Frédéric Barberousse dans *Les Burgraves* de Victor Hugo », *Mémoires de la section des lettres*, Académie des sciences et lettres de Montpellier, Imprimerie Générale du Midi, 1909, 2<sup>e</sup> série, tome V, p. 53.

<sup>16</sup> Victor Hugo, préface à *La Légende des siècles*, [1859] *Œuvres complètes : poésie II*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 567.

le dispositif légendaire. Hugo choisit de situer son drame dans le XIII<sup>e</sup> siècle rhénan car la légende médiévale de Barberousse lui offre une matière épique digne de traduire sa pensée historique. Il ne s'agit plus de respecter l'histoire mais, comme l'expliquent Paul et Victor Glachant, « de la résumer, de la condenser, de la grandir<sup>17</sup> » par le recours à la légende de l'empereur. Le théâtre historique de Victor Hugo n'est ni documentaire, ni pittoresque, ni de circonstances, ni d'anecdotes : il constitue plutôt une philosophie de l'histoire dans laquelle les personnages sont traversés par des forces historiques. En ce sens, Barberousse ne vaut qu'en ce qu'il représente le retour d'un passé glorieux et le « retour du refoulé<sup>18</sup> ». Job et Magnus symbolisent le pouvoir féodal dépassé et les jeunes burgraves comme Hatto la dégénérescence qui menace l'Allemagne que seul le retour du légendaire et du passé mythique peut sauver. *Les Burgraves* se comprennent donc moins comme un drame historique que comme une philosophie de l'histoire dans laquelle le progrès historique n'est pas linéaire : il faudrait le retour du passé pour relancer la marche vers un avenir politique possible.

### LÉGENDE ET POLITIQUE

Le dispositif légendaire des *Burgraves* a donc aussi à voir avec la dimension politique que Hugo veut donner à son drame : comme l'a montré Isabelle Durand Le-Guern, « le Moyen Âge historico-légendaire<sup>19</sup> » permet aux romantiques, à travers des grandes figures (ici Barberousse), de questionner l'origine de la Nation. L'originalité de Hugo réside dans le fait que l'empereur lui permet de penser non pas l'unité de la communauté française, mais de la civilisation européenne. Cette position politique est explicitée dans la préface à la pièce, directement héritée des propos politiques de la conclusion du *Rhin* :

Il y a un abîme entre nous et les titans fils d'Uranus et de Ghê, il n'y a entre les burgraves et nous qu'une série de générations ; nous, nations riveraines du Rhin, nous venons d'eux ; ils sont nos pères. [...] Ainsi, toute proportion gardée, et en supposant qu'il soit permis de comparer ce qui est petit à ce qui est grand, si Eschyle, en racontant la chute des titans, faisait jadis pour la Grèce une œuvre nationale, le poète qui raconte la lutte des burgraves fait aujourd'hui pour l'Europe une œuvre également nationale, dans le même sens et avec la même signification.<sup>20</sup>

En racontant la fondation et la consolidation de l'Empire, la légende de Barberousse devient le récit de constitution de la communauté européenne. À la fin de la pièce, l'unité entre les jeunes

---

<sup>17</sup> Paul et Victor Glachant, « Le manuscrit des *Burgraves* », *Le Penseur*, mai 1902, p. 178-190.

<sup>18</sup> Florence Naugrette, « Le retour du refoulé dans le théâtre de Victor Hugo », *Estratto da Nuovi quaderni del Crier* – Anno VI – 2009, Edizioni Fiorini, printemps 2009.

<sup>19</sup> Isabelle Durand Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, op. cit., p. 19.

<sup>20</sup> Préface aux *Burgraves*, éd. cit., p. 156.

et les vieux burgraves n'est rendue possible qu'une fois que le légendaire – représenté par Barberousse – a été accepté par la communauté. Les burgraves, et notamment Job, doivent accepter de croire au retour de Barberousse, qu'ils pensaient impossible, pour que la paix revienne dans le burg. Il faut que le passé glorieux revienne pour montrer par contraste la décadence du présent ; tel Ulysse, Barberousse revient chez lui pour ramener le calme et la sérénité politiques. Mais là où le mythe antique restait national, le légendaire médiéval transcende les frontières et permet de rêver l'union de l'Europe.

Mais cette légende du retour messianique et pacificateur de l'empereur n'est pas sans ambiguïté politique pour les contemporains, et ce pour deux raisons. Tout d'abord parce que Hugo s'inspire d'une légende « allemande », ce qui lui attire les foudres de certains critiques qui voient dans cette influence une attaque contre la France. En 1840, la crise du Rhin divise l'Europe : la France revendique la rive droite du fleuve que la Prusse refuse de céder. Cette querelle diplomatique s'illustre en littérature : Becker et Schneckenburger défendent un Rhin allemand tandis que Lamartine et Musset exaltent le patriotisme français. La position de Hugo dans ce conflit est, quant à elle, équivoque : on lui reproche un germanisme manifeste dans certaines de ses œuvres, notamment dans la Conclusion du *Rhin*<sup>21</sup>. Si Hugo revendique la rive gauche du Rhin, il n'en appelle pas moins à la paix européenne que seule la constitution d'États forts pourra amener : l'Allemagne, autant que la France, devrait dès lors se constituer en État-nation. Comme l'a montré Franck Laurent<sup>22</sup>, la position politique de Hugo sur l'Allemagne en 1842 blesse le patriotisme de certains lecteurs français qui se sentent menacés par la perspective d'une Allemagne ainsi renforcée. Un an plus tard, face à la légende de Barberousse qui raconte le renforcement de l'empire, les critiques sautent sur l'occasion pour accuser à nouveau l'auteur d'être antipatriote. Selon eux, la légende allemande glorifierait l'Allemagne : le théâtre de Hugo aurait donc raté sa mission civilisatrice puisqu'il ne fédérerait pas la nation française, mais servirait l'ennemi politique.

Une deuxième raison, elle aussi politique, peut expliquer les réticences des contemporains de Hugo face aux *Burgraves* : la légende de Barberousse peut être comprise comme un calque de la légende napoléonienne et du retour messianique de l'empereur. Au

---

<sup>21</sup> Sur *Le Rhin* et les ambitions politiques de Victor Hugo, voir notamment : Franck Laurent, *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à l'exil (1823-1852)*, Presses universitaires de Rennes, 2008 ; René Andrianne, « Victor Hugo et le Rhin », *Francofonia, Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, n°14, Olschki Editore, printemps 1988, p. 87-107 ; Suzanne Nash, « La bêtise politique et l'histoire bête du Rhin », dans *Hugo le fabuleux*, actes du colloque de Cerisy, sous la direction de Jacques Seebacher et Anne Ubersfeld, Paris, Seghers, 1985, p. 347-358 ; Charles Dédéyan, *Victor Hugo et l'Allemagne, La Maturité (1830-1848)*, tome 2, Deuxième partie, Paris, Minard Lettres Modernes, 1965.

<sup>22</sup> Franck Laurent, *Victor Hugo : espace et politique jusqu'à l'exil*, op. cit.

début des années 1840, Hugo amorce son tournant politique : son discours de réception à l'Académie Française en 1841, un an après le retour des cendres de Napoléon, est l'occasion de chanter la gloire de l'Empire ; admiration qui n'est pas partagée par tous en 1841 ou 1843. Franck Laurent a montré combien le personnage de l'empereur était central dans la pensée politique de Hugo : contrairement aux rois et à la tyrannie barbare du pouvoir féodal, l'empereur aurait un pouvoir centralisateur et civilisateur<sup>23</sup>. La Nation naîtrait de l'abaissement des seigneurs devant le grand homme de l'Empire : comme les jeunes burgraves frondeurs s'humilient devant Barberousse, les gouvernements européens et les tendances nationalistes devraient plier l'échine sous une force unificatrice qui trouverait son origine dans l'Empire napoléonien. Mais à aucun moment Hugo ne souhaite réellement le retour de Napoléon : s'il glorifie l'empereur, il montre aussi ses limites, en dénonçant notamment sa rage guerrière. Ainsi, « l'empereur doit être révééré comme un mort et ne doit pas renaître de ses cendres<sup>24</sup> ». Pour Hugo, l'empereur n'est qu'un point de départ : afin d'éviter une personnification trop grande du pouvoir, il doit ensuite laisser place à une légitimité supérieure, celle du peuple<sup>25</sup>. À cet égard, le dénouement des *Burgraves* est ambigu : Barberousse part pour que l'Empire, dirigé par Job, continue à exister. Le légendaire s'efface au profit de l'Histoire, dans laquelle le peuple doit trouver sa place. Pourtant, sa seule représentante à la fin de la pièce, la misérable Guanhumara, est aussi la seule à mourir, comme si le processus historique d'émancipation et de transformation de la « foule » en « peuple » n'était pas achevé<sup>26</sup>. La légende de Barberousse n'est pas celle de la fondation du peuple : le pouvoir en place à la fin des *Burgraves* ne repose pas encore sur le peuple-océan rêvé par Charles Quint dans *Hernani*.

## LE THÉÂTRE AU RISQUE DE LA LÉGENDE

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Franck Laurent, « "Car nous t'avons pour Dieu sans t'avoir eu pour maître" : le Napoléon de Victor Hugo dans l'œuvre d'avant l'exil », communication au Groupe Hugo du 16 septembre 2000, disponible à l'adresse <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/00-09-16laurent.htm> (consulté le 30 mars 2021).

<sup>25</sup> Il écrit par exemple dans *Le Rhin* : « Peut-être faut-il que l'œuvre de Charlemagne et de Napoléon se refasse sans Napoléon et sans Charlemagne. Ces grands hommes ont peut-être l'inconvénient de trop personnifier l'idée [...]. Il peut en résulter des méprises, et les peuples en viennent à s'imaginer qu'ils servent un homme et non une cause, l'ambition d'un seul et non la civilisation de tous. Alors ils se détachent. C'est ce qui est arrivé en 1813. » Victor Hugo, *Le Rhin*, Conclusion, IX, *Œuvres complètes : voyages*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002 (cité par Franck Laurent, article cité).

<sup>26</sup> « En présence de cette foule, il [le poète] sent la responsabilité qui pèse sur lui, et il l'accepte avec calme. Jamais, dans ses travaux, il ne perd un seul instant de vue le peuple que le théâtre civilise, l'histoire que le théâtre explique, le cœur humain que le théâtre conseille. », préface à *Marie Tudor*, Victor Hugo, *Œuvres complètes, Théâtre I*, Robert Laffont, « Bouquins », p. 1080.



Ces raisons historiques et politiques peuvent en partie expliquer la réception houleuse de la pièce<sup>27</sup>, mais l'inscription du légendaire pose aussi des problèmes d'ordre esthétique qui ont valu aux *Burgraves* la réputation d'être injouables. Pour les détracteurs de la pièce, qu'ils soient contemporains ou non de 1843, le dispositif légendaire serait contraire au sens dramatique puisqu'il coulerait la pièce dans un moule épique. Le recours à la légende empêcherait toute vraisemblance (du temps, de l'espace, des personnages et des situations) : d'une part parce qu'il entraînerait un procédé d'écriture relevant de ce qu'on peut appeler le registre épique (déformation et amplification) ; d'autre part parce qu'il jouerait avec les limites du genre dramatique et ferait basculer le drame dans l'épopée. D'autres, avant Hugo, ont donné au drame des dimensions épiques – par exemple Edgar Quinet avec *Ahasvérus* ou Mérimée avec *La Jacquerie* – mais la plupart de ces tentatives, contrairement aux *Burgraves*, n'étaient pas destinées à la scène. Beaucoup de critiques ont donc parlé de la pièce de 1843 comme d'un drame injouable précisément à cause de cette veine épique qu'ils ne parviennent pas à expliquer et à imaginer sur scène. Ils convoquent le mot « épique » pour remettre en cause la pièce en général ; derrière la caractérisation générique se joue une dimension implicitement idéologique : dire que la pièce est épique, c'est lui refuser toute valeur théâtrale. En réalité, c'est surtout que les critiques, avant la fin du XX<sup>e</sup> siècle et le renouveau des études hugoliennes<sup>28</sup>, ont du mal à comprendre la formule dramatique des *Burgraves*, précisément à cause du dispositif légendaire à l'origine de la dimension épique de l'œuvre.

La plupart des critiques se concentrent d'abord sur le traitement du temps et reprochent à Hugo d'avoir renvoyé l'action principale du drame dans le passé : la tentative de meurtre de Fosco (Job) sur Donato (Barberousse) soixante ans auparavant constituerait selon eux le nœud de l'action. Rien ne se passerait sur scène puisque l'intrigue de la pièce ne tiendrait que sur le souvenir de ce crime originel, sur le désir de vengeance de Guanhumara et sur le retour légendaire de Barberousse. L'œuvre s'apparenterait moins à un poème dramatique qu'à un

---

<sup>27</sup> Sur la réception houleuse des *Burgraves* et sur le mythe de leur chute, voir notamment Patrick Berthier, « L'"échec" des *Burgraves* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270 ; Olivier Bara, « Le triomphe de la Lucrèce de Ponsard (1843) et la mort annoncée du drame romantique : construction médiatique d'un événement théâtral », dans *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle ?* sous la direction de Corinne Saminadayar-Perrin, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 151-167 ; Florence Naugrette, « Le drame romantique, un contre-modèle ? Sa place dans les histoires littéraires et manuels scolaires de la III<sup>e</sup> République », dans *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, « La cabale contre *Les Burgraves* de Victor Hugo : mettre en échec le "chef de file" du romantisme », dans *Autopsie de l'échec littéraire*, sous la direction de Christophe Bertiau et Chanel de Halleux, revue CONTEXTES, n° 27, 2020, disponible à l'adresse <https://journals.openedition.org/contextes/9037> (consulté le 30 mars 2021).

<sup>28</sup> Voir notamment l'ouvrage fondateur d'Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon : essai sur le théâtre de Hugo*, [1974], Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001 et la thèse de Florence Naugrette, *La mise en scène contemporain de Hugo*, sous la direction d'Anne Ubersfeld, Université de Paris III, 1994.

poème épique<sup>29</sup> dans lequel les personnages du drame se racontent les uns aux autres, mais aussi aux spectateurs, le passé légendaire qui conditionne le présent dans lequel ils se situent. Hugo sépare ainsi deux temporalités et seuls les récits des personnages peuvent approcher le passé, qui, par la distance temporelle, se voit doté d'une aura mythique. C'est par le récit que l'action prendrait effet : contrairement à une conception aristotélicienne du théâtre, *mimésis* et *diégésis* se mêlent. Florence Naugrette a rapproché certaines œuvres du *Théâtre en liberté* de l'épique brechtien, comme *Mangeront-ils ?* ou *Mille francs de récompense*<sup>30</sup>. Mais on pourrait tout aussi bien le faire pour *Les Burgraves* : les longs monologues mettent à distance la fable et l'illusion dramatique ; les apartés de Guanhumara et sa place toujours périphérique dans l'espace (cachée derrière un pilier ou en haut sur le promenoir) en font une figure de conteur propre à susciter la distanciation brechtienne ; et par sa mort injuste au dénouement, le spectateur peut prendre conscience des forces sociales, historiques et politiques qui mènent le destin de la misère humaine, comme dans *L'Opéra de quat'sous* ou *Le Cercle de craie caucasien*.

Avant même *Le Théâtre en liberté*, Hugo chercherait donc à s'émanciper des formes admises. La preuve en est également du traitement des personnages : dans la préface, il explique que Guanhumara doit représenter la fatalité, et Barberousse la providence. Les personnages, pour être à la hauteur de la légende qu'ils représentent, doivent relever d'une dimension épique qui apparaît comme un défi lancé à la représentation puisque le comédien n'incarne pas simplement un personnage, il personnifie et symbolise autre chose. Comment, à travers le corps individuel de l'acteur, le personnage pourrait-il accéder à ce statut surhumain ? Le texte de Hugo multiplie alors les éléments de représentation qui confèrent aux personnages un aspect épique, afin d'aider à cette symbolisation. Premièrement, les personnages sont incroyablement âgés : Guanhumara, Job et Barberousse ont tous les trois plus de quatre-vingts. Bien sûr, aucun acteur n'est assez âgé à la Comédie-Française pour les incarner. Hugo le sait, mais peu importe : le critère de vraisemblance ne l'arrête pas, la vieillesse étant tout aussi physique que métaphorique et allégorique (et c'est sûrement ce qui peut rapprocher *Les Burgraves* du drame symboliste). C'est par la vieillesse extra-ordinaire que se donne à lire en partie la dimension épique des personnages, qui accèdent ainsi à un temps légendaire (c'est-à-dire quasi-surnaturel)

---

<sup>29</sup> Voir la différence qu'établit Georges Lote entre épopée et tragédie dans *Histoire du vers français, Tome IX, Troisième partie : le XVIII<sup>e</sup> siècle. III, Les genres et les formes, La versification, Du classicisme au romantisme*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 1996.

<sup>30</sup> Florence Naugrette, « Beno Besson metteur en scène de Victor Hugo : le *Théâtre en liberté* est-il un théâtre épique ? », dossier « Beno Besson », sous la direction de Martial Poirson et Romain Jobez, *Revue d'histoire du théâtre*, 2009-I-II, n° 241-242.

et dépassent les limites proprement humaines. Deuxièmement, les tableaux-combles des *Burgraves* (pour reprendre la dénomination de Pierre Frantz<sup>31</sup>) permettent de présenter les personnages avec grandeur et d'en faire des modèles moraux et politiques : « la pulsion scopique » créée par l'esthétique du tableau, ainsi que sa fonction suspensive, permettent d'exemplariser la condition des personnages sur scène. À la scène 6 de la deuxième partie, Barberousse, après avoir révélé son identité par ce vers saisissant, « Frédéric de Souabe, empereur d'Allemagne », présente la croix de Charlemagne pour prouver qui il est, ce qui provoque la stupeur de l'assistance : « Tous les yeux se fixent sur la croix. Moment de silence.<sup>32</sup> » Il explique ensuite sa pénitence au désert pendant vingt ans mais cela ne convainc pas entièrement Magnus qui demande à l'empereur de lui présenter son bras pour vérifier s'il porte bien la marque en forme de trèfle. Par des répliques beaucoup plus courtes, le rythme de la scène s'accélère afin de renforcer l'intérêt et le suspense :

MAGNUS, *s'approchant.*

Ton bras, César romain ?

LE MENDIANT

Le trèfle qu'un de vous m'imprima sur la main ?

*Il présente son bras à Magnus.*

Vois.

*Magnus s'incline, examine attentivement le bras du mendiant, puis se redresse.*

MAGNUS, *aux assistants.*

Je déclare ici, la vérité m'y pousse,

Que voici l'empereur Frédéric Barberousse.

*La stupeur est au comble. Le cercle s'élargit. L'empereur, appuyé sur la grande épée, se tourne vers les assistants et promène sur eux des regards terribles.<sup>33</sup>*

Ce passage double la scène de révélation et, s'appuyant sur un détail de la légende (le trèfle tatoué) renforce le spectaculaire de la scène : alors que le vers par lequel Barberousse dévoile son nom la première fois saisit l'auditoire, et aussi le public, ce deuxième moment augmente encore d'un degré la stupeur. La pantomime de Magnus auprès de Barberousse tient le spectateur en haleine jusqu'à la révélation finale qui saisit l'intérêt du public. Toute cette attention et cette énergie déployées tant dans l'espace que par les gestes autour de Barberousse magnifient le personnage. La légende médiévale offre à Hugo un matériau qu'il exploite ensuite sur scène grâce à tout le dispositif théâtral. La croix de Charlemagne, ainsi que la répétition du terme « empereur » à quelques répliques d'intervalle, indiquent que le personnage représente plus qu'un individu : par le traitement épique de la scène de révélation et sa construction en

---

<sup>31</sup> Voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 167 et suivantes.

<sup>32</sup> *Les Burgraves*, éd. cit., p. 215.

<sup>33</sup> *Ibid.*

tableau, il incarne le passé glorieux de l'empire d'Allemagne, et surtout son retour. Le texte de Hugo, pour rendre l'aspect épique des personnages sans que cela paraisse ridicule, exige donc la mobilisation totale de la machine théâtrale.

Le dispositif légendaire et sa conséquence épique confèrent donc à l'œuvre une complexité dramaturgique qui exige un jeu et une mise en scène ne pouvant se contenter ni de la grandiloquence, ni du réalisme. Jouer l'épique, c'est moins exagérer le jeu que refuser le circonstanciel, le mineur et le particulier pour hisser les personnages à une dimension supérieure et les faire sortir d'eux-mêmes. C'est cette difficulté à rendre représentable la veine épique qui a conduit à croire que la pièce était injouable.

L'inscription du légendaire médiéval dans *Les Burgraves* relève donc d'un défi lancé à l'histoire, à la politique et à la représentation théâtrale. Ce triple défi rendrait injouable la pièce. En réalité, comme l'explique Jean-François Louette dans l'introduction à *Impossibles théâtres* : « L'impossible, au théâtre, est relatif à un public, avec ses habitudes, et à l'Histoire, avec ses conditions. Ce qui est théâtralement impossible à un instant donné ne l'est que parce qu'en rupture profonde avec un état du théâtre : avec l'état du techniquement faisable, ou de la difficulté maximale tolérable, ou du socialement recevable, ou du politiquement acceptable.<sup>34</sup> » Si *Les Burgraves*, à cause de leur dispositif légendaire, ont paru injouable en 1843, c'est à cause de « l'état du théâtre » et de la société à ce moment-là. Des années plus tard, le rêve européen de Hugo ne dérange plus personne et les innovations esthétiques qu'il porte sur la scène de la Comédie-Française au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle trouvent des moyens de réalisation avec le drame symboliste, la distanciation brechtienne, ou les expérimentations de Vitez. Le metteur en scène monte la pièce en 1977 de manière déroutante et iconoclaste, qui donne au dispositif légendaire toute son ampleur : ce que Vitez appelle « l'onirisme » hugolien remplace la notion de vraisemblance ; avec *Les Burgraves*, tout devient possible, un jeune acteur peut représenter une vieille femme de quatre-vingt-dix ans, cinq comédiens peuvent jouer vingt-sept personnages, une main géante peut sortir du sol, le vers peut être disloqué, le langage malmené et le public perdre pied. Finalement, « ce rêve de théâtre<sup>35</sup> » qui a séduit Vitez dans *Les Burgraves*, cette capacité à s'émanciper des codes et des attentes esthétiques et idéologiques, semble recouper ce que nous avons étudié ici sous le nom de « légendaire ». Sur la scène, la légende des *Burgraves* permet donc de penser l'émergence de la Nation, et la construction du grand récit historique de l'Europe, mais, par les pouvoirs de l'imagination qu'elle convoque, elle constitue aussi un laboratoire dramatique dans lequel les formes et les genres s'émancipent.

---

<sup>34</sup> Jean-François Louette, introduction à *Impossibles théâtres*, op. cit., p. 7.

<sup>35</sup> Expression empruntée à Florence Naugrette, thèse citée, p. 182.

**AGATHE GIRAUD, SORBONNE UNIVERSITÉ**