

Hugo Victor Marie

Besançon, 1802 - Paris, 1885

Écrivain et auteur dramatique français. Théoricien du drame, il est le principal auteur de la révolution romantique au théâtre.

Déchiré par l'opposition politique et personnelle de ses parents, pris dans les remous de l'histoire, qui lui fait vivre la guerre d'Espagne, l'exécution de son parrain, opposant à l'Empire, puis à la Restauration, Hugo cherche, très jeune, presque enfant, dans le théâtre, une solution imaginaire aux contradictions du monde et du moi ; adolescent il explore tous les genres. En 1827, il ose non seulement une préface qui est un manifeste, mais un drame atteint de gigantisme (six mille vers), *Cromwell* ; les deux le rendent immédiatement célèbre. La Préface, bien au-delà de la lutte contre les trois [unités](#) et la tragédie néoclassique sclérosée, est un manifeste pour la liberté du théâtre, liberté concrète mais réglée : par la pensée de l'histoire éclairant à la fois le passé et le présent ; par la poésie, écriture vivante et concrète ; par le vers alexandrin, machine à éloigner la platitude et le philistinisme bourgeois ; par le [grotesque](#) considéré non tant comme mélange du comique et du tragique que comme présence subversive d'une contre-culture populaire. Le [drame](#), « miroir de concentration », est aussi miroir du monde. Tel veut être le drame *Cromwell*, un gran teatro del mondo, à la fois objectivité historique et théâtralité grotesque, totalisation dramatique de l'Histoire et réversibilité grotesque du rire et de la mort.

De triomphes en échecs

Après l'échec d'*Amy Robsart*, mise en théâtre d'un roman de Walter Scott, Hugo écrit en 1829, coup sur coup, *Marion de Lorme* et *Hernani*. Marion, qui avait pour modèles les comédies de [Corneille](#), est arrêté par la censure pour offense à... Louis XIII. Pour *Hernani*, devant la cabale qui s'annonce (menée par les auteurs « classiques » qui tiennent le Théâtre-Français et les subventions), Hugo, qui se défie de la [claque](#) classique, fait appel à la jeunesse, littérateurs et artistes ; le combat est leur combat : non seulement pour la liberté de l'art, pour le droit de tout dire, mais pour l'éminente dignité de l'art, pour son utilité esthétique, y compris à l'intention des couches populaires. Le chef du parti libéral, Armand Carrel (parti de la grande bourgeoisie d'affaires), écrit quatre articles furibonds contre *Hernani* (février 1830). Malgré tout, la pièce est un succès : puissance pathétique des situations, beauté lyrique des duos d'amour, incroyable verdeur du style entraînent les spectateurs... et les acteurs, malgré eux. Les adversaires ne se reprirent qu'à partir de la quatrième représentation ; jusqu'en octobre ce fut une bagarre incessante ; il y eut des coups, des duels, et beaucoup de hurlements. Sauf pour la représentation demandée par les lycéens qui, eux, firent silence.

Hugo, pour garder sa liberté, change de théâtre, la [Porte-Saint-Martin](#), théâtre privé, lui offrant de meilleures garanties contre la [censure](#). Il y fait jouer *Marion de Lorme* en 1831. Mais ce n'est pas une solution capable de le satisfaire : ce qu'il veut, ce n'est pas occuper un théâtre du [boulevard du Crime](#), mais investir la totalité de la scène française, et d'abord le Théâtre-Français, théâtre de l'élite et des grandes œuvres classiques. Il conçoit une curieuse stratégie croisée : pour le Théâtre-Français, une tragédie « grotesque », en vers, de forme quasi classique, mais dont le héros est un bouffon du roi et le sujet un régicide manqué par ledit bouffon, pour venger l'honneur de sa fille. Pour la Porte-Saint-Martin, un drame en prose, qui est, par le sujet, une tragédie familiale, une sorte de drame des Atrides dans la tribu des Borgia. La première partie de la tentative se solde par un des grands désastres de l'histoire du théâtre... et par un procès ; la pièce ayant été interdite, illégalement, Hugo intente un procès au théâtre, mais ne réussit pas à sauver *Le roi s'amuse* (décembre 1832). Le second volet s'ouvre sur un triomphe, celui de *Lucrèce Borgia*, à la Porte-Saint-Martin (janvier 1833). Sort

opposé des deux œuvres « issues du même point du cœur », mais de formule dramatique contraire. Hugo récidive à la fin de 1833 par un autre drame historique en prose, le meilleur, peut-être, de cette série ; *Marie Tudor*, image très transposée de la Révolution de 1830, plus ou moins victime d'une cabale, ne rencontre pas le même succès, et provoque la rupture de Hugo avec la Porte-Saint-Martin. Le retour du dramaturge au Théâtre-Français est marqué par un drame de compromis, *Angelo*, où s'illustrent à la fois les deux actrices rivales, Mlle [Mars](#), la classique, et [Dorval](#), la romantique. Mais Hugo cherche une salle nouvelle ; le pouvoir la crée pour lui et pour Dumas : la Renaissance ; Hugo y fait jouer l'œuvre qui correspond le mieux, sans doute, à son idéal, *Ruy Blas* (1838). Contrairement à l'apparence, le drame en vers, très brillant, ne montre pas la victoire du héros-peuple, mais l'impossibilité où il est d'accéder au pouvoir autrement que sous un masque qui rend son action stérile, voire néfaste. L'œuvre est bien accueillie par le public, mais excite le ricanement de la critique. Hugo ne réussit pas à achever un autre drame en vers, les *Jumeaux* (1839), et, en 1843, il cherche une autre formule : il donne au Théâtre-Français un drame d'un type nouveau, proprement épique, les *Burgraves*, qu'il baptise du nom eschyléen de « trilogie » ; il y reprend le problème d'*Hernani*, l'opposition de la révolte et de la légitimité, de l'ordre et de la liberté, ici résolue par la réconciliation et le pardon. L'œuvre laisse le public plus ébaubi que conquis. Hugo renonce au théâtre pour plus de vingt ans.

Le théâtre en liberté

Il ne cesse d'écrire de petites saynètes ou des fragments, mais il s'exile en 1852, et son théâtre est interdit en France. Après 1865, il se remet à écrire pour le théâtre deux séries de textes ; drames ou comédies-drames, centrées autour de l'amour et de la révolte, *la Grand-Mère*, *l'Épée*, les admirables *Deux Trouvailles de Gallus*, comédies douces-amères autour du mystère de l'amour, et surtout *Mangeront-ils ?*, chef-d'œuvre grotesque où la faim, le voleur et l'amour font plier le roi tyran. Œuvres déjà proches d'un théâtre [symboliste](#) par les jeux avec l'espace, l'abstraction des personnages. Inversement, une autre série d'œuvres correspond à une veine plus réaliste : le [mélodrame](#) populaire et son retournement, c'est l'*Intervention* et surtout *Mille Francs de récompense*, épopée du marginal Glapieu, qui rend la justice et va au bagne. Dernier texte théâtral de Hugo, *Torquemada* est comme l'assomption du drame romantique, texte terrible, épique et polémique à la fois, sorte de *Roméo et Juliette* du romantisme finissant. Ces œuvres, non destinées à la représentation, ont une force et une liberté d'allure qui ont tenté les metteurs en scène contemporains.

La dramaturgie de Hugo

Malgré la multiplicité des formes et des formules, un certain nombre de traits se dessinent : importance de l'histoire, fût-ce de l'histoire symbolique, refus de l'actualité, de l'allusion et, sauf des exceptions tardives, du contemporain ; importance de l'écriture poétique en alexandrins ou en prose, importance de la parole, et même de la tirade, mais d'une parole toujours problématique. Drame grotesque, le drame de Hugo donne la parole à qui ne l'a pas, un ouvrier (*Marie Tudor*), une prostituée (*Marion de Lorme*), un proscrit politique (*Hernani*), un simple soldat (*Lucrece Borgia*), un laquais (*Ruy Blas*), parole scandaleuse par nature, mais aussi scandaleusement inefficace. Le pessimisme de l'œuvre l'éloigne du mélodrame, presque toujours conformiste et optimiste, et la psychologie des personnages, bien loin d'être superficielle, travaille dans l'inattendu, la violence : c'est une psychologie des états exceptionnels. Si le drame est drame de l'histoire, il est tragédie moderne par l'importance des liens familiaux, fraternels en particulier, dans la mesure où le problème central de tout drame de Hugo, du début à la fin de sa carrière, est toujours le problème de l'identité. C'est par là que, bien au-delà des querelles littéraires, il retrouve dans la dernière décennie un regain d'actualité. Souvent dédaigné par les doctes, le théâtre de Hugo est très bien accueilli par le public. Après des décennies de représentations médiocres, [Vilar](#) le ressuscite avec *Ruy Blas* et *Marie Tudor*, joués par [Philippe](#) et [Casarès](#) ; il y eut, après, beaucoup de représentations intéressantes, et, parmi elles, le *Mille Francs de récompense* de [Gignoux](#), et le *Hernani*, montés par [Vitez](#) pour le centenaire du poète.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Victor Hugo, dramaturge, Jean Gaudon, [Paris] : L'Arche, 1955
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32262899t>
- Le théâtre de Victor Hugo, Florence Naugrette, Lausanne : Ides et Calendes, 2016
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45004398h>
- Le Roi et le bouffon, étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839, Anne Ubersfeld, Paris : J. Corti, 1974

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34559417t>

- Victor Hugo et le théâtre , présentation et iconographie par Anne Ubersfeld, [Paris] : [Librairie générale française], 2002
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38865404s>

Rédacteur(s)

A. UBERSFELD

Éditions Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité 19ème et début 20ème siècle

Zone(s) géographique(s) : France

Période(s) : 19ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : grotesque (le) drame Cromwell Corneille (P.) Scott (W.) Amy Robsart Marion de Lorme Hernani Roi s'amuse (le) Lucrece Borgia Marie Tudor Mars (Mlle) Dorval (M.) Dumas (A.) Angelo Ruy Blas Jumeaux (les) Burgraves (les) Grand-Mère (la) Épée (l') Deux Trouvailles de Gallus (les) Mangeront-ils ? Intervention (l') Mille Francs de récompense Torquemada Vilar (J.) Philipe (G.) Casarès (M.) Gignoux (H.) Vitez (A.)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/biographie-hugo-victor-marie>