

Groupe Hugo

PARTICIPANTS

OEUVRES

ÉTUDES

BIBLIOGRAPHIE

CHRONOLOGIE

RÉFÉRENCES

RECHERCHES

ACTUALITÉS

BIBLIOTHÈQUE

ÉQUIPE 19°

Florence Naugrette : Lieu du genre et genres des lieux: topique des espaces dans le théâtre romantique

Communication au Groupe Hugo du 20 mai 2017

Ce texte peut être téléchargé aux formats [doc](#) ou [pdf](#)

Ce texte est la conférence inaugurale du colloque d'Uppsala (Suède) des 28-29 mai 2015, dont les actes, Sculpter l'espace. Le théâtre de Dumas à la croisée des genres, dirigés par Sylviane Robardey-Eppstein, sont sous presse aux éditions Classiques Garnier, dans la collection « Rencontres », série « Études théâtrales ».

Le mélange des genres dans le drame romantique ne fonctionne en réalité que si quelque chose *du* genre, *d'un* genre au moins reste perceptible. Ce mélange n'est en effet ni homogène, ni définitif : avec lui, le genre n'est ni dissous, ni aboli. C'est pourquoi l'opposition entre une approche générique et une approche textualiste des œuvres trouve dans le théâtre romantique un cas d'école de sa résolution dialectique. Une résolution dont Jacques Derrida proposait la formule dans *Parages* : « Un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance^[1] ». Dans le cas du drame romantique, le mélange s'effectue par hybridation et mise sous tension de genres dont l'un reste presque toujours prééminent^[2]. C'est pourquoi l'on partira ici du principe que le « drame » romantique n'est pas lui-même un genre, raison qui explique qu'on n'ait jamais réussi à en fixer la poétique, pas plus que Peter Szondi ou Jean-Pierre Sarrazac n'ont réussi ni même cherché (telle n'était pas leur ambition, du reste) à fixer la poétique du drame moderne ou contemporain : c'est que le genre n'est pas soluble dans le drame.

« Drame romantique » est une dénomination floue, qui renvoie davantage à des catégories esthétiques qu'à une attribution générique. Le mélange des genres qui le caractérise rend particulièrement pertinente, pour ce qui le concerne, cette proposition plus vaste de Jean-Michel Adam, applicable à la littérature tout entière : « [un texte] relevant généralement de plusieurs genres, il ne s'agit plus de le classer dans une catégorie – son

appartenance –, mais d'observer les potentialités génériques qui le traversent – sa participation à un ou plusieurs genres – en tenant compte des points de vue tant auctorial, qu'éditorial et lectorial ^[3]». Trois points de vue auxquels il convient d'ajouter, pour le théâtre, celui du spectateur. On l'a déjà montré pour la construction des emplois dans les théâtres respectifs de Hugo et de Musset^[4], le mélange des genres romantique suppose la reconnaissance, par le spectateur, d'ingrédients purs empruntés à des genres constitués, suivie d'une défamiliarisation progressive. Le spectateur commence par reconnaître un emploi du personnage, et se sent en terrain connu, donc rassurant ; passé ce premier repérage, il perçoit plus ou moins nettement que le dramaturge a fait subir à l'emploi apparent du personnage une hybridation avec un emploi emprunté à un autre genre. D'où un sentiment progressif d'étrangeté, d'inquiétude ou de malaise. Et si, de la même manière, le mélange des genres s'effectuait, par hybridation, brouillage ou détournement des lieux et de la manière dont les personnages les traversent, c'est-à-dire des espaces ?

Michel de Certeau nous aide à préciser la distinction entre espace et lieu, dans *L'Invention du quotidien* :

Il y a espace dès que l'on prend en considération des vecteurs de directions, des quantités de vitesse et la variable de temps. [...] Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. [...] L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation [...]. En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs^[5].

L'application de cette définition au théâtre est toute simple : l'espace y est sculpté non seulement par les décors mais aussi par les corps des acteurs. Les livrets de mise en scène consignent l'installation des premiers et les postures/déplacements des seconds par des croquis et dessins ; et ce non seulement pour les scènes de foule, où, parmi les plantations, les emplacements des groupes et individus sont spécifiés jusqu'à leur manière d'entrer en scène et de se disposer, mais aussi pour les micro-espaces n'engageant que peu de personnages, localisés sur une partie de l'espace scénique.

De manière générale, qu'il y ait ou non décor, que ce dernier soit réaliste ou symbolique, figuratif ou abstrait, surchargé ou dénudé, le mouvement des corps étant ce qui met le lieu en mouvement, il le transforme en un espace qui ne peut donc jamais être « vide », contrairement à ce que peut laisser croire, mal compris ou dévoyé, le titre du fameux ouvrage de Peter Brook^[6].

D'autres distinctions, établies par Anne Ubersfeld^[7], peuvent aider à éviter le flou conceptuel. Le lieu théâtral désigne l'établissement (Porte-Saint-Martin, Renaissance...) ; l'espace théâtral le dispositif scène/salle (frontal, bi-frontal, en rond, à l'italienne, de tréteaux...) ; le lieu scénique est l'endroit concret où est établie la scène (les planches de la Comédie-Française, l'estrade démontable de la Cour d'Honneur du festival d'Avignon) ;

l'espace scénique est constitué par le décor, la scénographie, les aires de jeu où se déploient les mouvements des acteurs ; l'espace dramatique, autrement appelé « lieu de la fiction » comprend à la fois les lieux imaginaires représentés sur scène, et les lieux imaginaires non-représentés, car hors-scène.

On se propose ici de confronter les *lieux de la fiction* (autrement dit l'espace dramatique) aux *espaces scéniques*, c'est-à-dire aux dispositifs qui, à partir d'une exigence de représentation plus ou moins mimétique (le décor) programment des aires de jeu pour les acteurs. C'est à l'articulation de ces deux fonctions, mimétique et ludique, que s'opère le travail de scénographie, d'écriture de la scène. Considérant qu'il existe, pour les genres constitués, des lieux de la fiction topiques, qui commandent plus ou moins une certaine forme d'utilisation spatiale, c'est-à-dire d'action humaine, on se demandera comment le drame romantique procède au mélange de ces lieux, et des espaces qui leur sont associés. Quels sont les effets esthétiques – visuels, sensoriels, émotionnels –, de cette hybridation, de ce brouillage ? Que *fait* l'homme romantique représenté par les dramaturges, dans l'espace scénique de son temps ? Quelles *peurs* s'y expriment de ce qu'on pourrait lui faire subir dans certains espaces scéniques obsédants dont le symbolisme métaphorique relève peut-être d'une anthropologie collective ?

Le changement de lieu entraînant avec lui un changement d'espace, il opère du même coup un mélange des types d'action, des formes d'intrigue, et donc une perturbation de l'horizon d'attente générique. Comme pour le mélange des emplois, l'opération consiste à prendre un lieu topique d'un genre canonique ou populaire constitué, et à le faire coexister avec un lieu topique d'un autre genre en principe exclusif du premier.

Ainsi, dans *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, le premier acte se passe au Louvre, palais royal, lieu de tragédie. Le second sur une terrasse et une cour arborée, lieu de comédie, mais situées dans « *le recoin le plus désert du cul-de-sac Bussy* », autant dire dans un coupe-gorge, lieu de mélodrame. Le troisième de nouveau au Louvre, et cette fois-ci dans un décor de « palais à volonté » tragique : « *l'antichambre du roi* ». Les deux derniers actes se passent dans un nouveau lieu mélodramatique : une grève déserte, devant une mesure de brigands. À chacun de ces lieux correspond un mode d'investissement de l'espace. Dans la salle des fêtes du palais, à l'acte I, les groupes vont et viennent, les conversations par petits groupes sculptent l'espace en profondeur non seulement par la perspective, dont une simple toile peinte pourrait suffire à créer l'illusion, mais aussi par l'alternance de la parole, comme si on focalisait le micro alternativement sur chaque petit cercle. Cette technique se pratiquait déjà, avant Hugo, dans le théâtre historique par exemple, et Vigny l'avait utilisée l'année précédente (1831) dans la scène 1 de *La Maréchale d'Ancre*. Dans les décors mélodramatiques des quatrième et cinquième actes du *Roi s'amuse*, l'espace sert à faire ce qu'on fait dans le mélodrame : tromper, cacher, enlever, assassiner, traîner des cadavres. Il y a donc bien alternance d'une geste tragique avec une geste mélodramatique congruentes à chaque décor. Mais aux actes II et III, c'est un véritable mélange, et non plus une alternance des genres qui s'opère. À l'acte II, par glissement : de l'espace comique de la tromperie du barbon sur le

balcon, inspiré de *L'École des femmes* et du *Barbier de Séville*, on passe à celui de l'enlèvement dans le coupe-gorge, mélodramatique. À l'acte III, par oxymore : se perpètré dans un décor de tragédie archétypal (l'antichambre) un crime typiquement mélodramatique, un viol. Blanche se précipite par mégarde, pour le fuir, dans la chambre du roi, puis en resurgit pantelante après avoir subi le déshonneur. Son viol se produit donc dans un hors-scène qui ne fait pas partie de l'espace scénique, mais presque, lui étant adjacent dans la coulisse. Le viol, qui relève de la péripétie mélodramatique, s'accomplit donc dans un espace tragique, pour un effet de subversion des genres qui pourrait bien – parmi d'autres éléments – avoir contribué au scandale le jour de la création.

Mais on aurait tort de généraliser : l'abandon des unités de temps et de lieu n'est pas systématique dans le théâtre romantique, où toutes les pièces ne sont pas des drames, et qui conserve de très nombreux schèmes de la dramaturgie classique. À commencer par la conservation de l'unité de lieu, souvent couplée à l'unité de temps, tout particulièrement dans les proverbes comme *Quitte pour la peur* de Vigny, *Un Caprice* de Musset, ou le vaudeville social de Hugo *L'Intervention*. Mais ce n'est pas parce que le décor (et avec lui le lieu de l'action) ne change pas que ne pourrait pas varier, en son sein, l'utilisation générique de l'espace (c'est-à-dire la manière dont ce lieu est investi par les corps, la gestuelle, le mouvement et la proxémique des acteurs).

C'est ainsi que dans *Chatterton* de Vigny (1835), le décor unique du huis-clos représente un intérieur de comédie ou de drame bourgeois (en l'occurrence, de « tragédie domestique »). Son ingénieuse structuration en hauteur et en profondeur permet de faire voir l'étage supérieur et de faire entendre ce qui se dit par derrière dans la boutique de John Bell. Ainsi sont figurés par des effets spatiaux de mise en tension les deux principaux conflits à l'œuvre dans ce drame. Le premier est le conflit initial entre le patron et ses ouvriers grévistes, maintenus dans le hors-scène, c'est-à-dire privés du droit à la parole, venant buter sur la porte intermédiaire sans pénétrer l'espace scénique, et finalement éjectés même de ce hors-scène intermédiaire qu'est la boutique sous la menace de leur licenciement et l'affirmation de la toute-puissance de la loi du marché. Le second est le conflit au long cours qui se développe tout au long de la pièce jusqu'à son dénouement tragique : l'instrumentalisation de l'intellectuel au profit des intérêts de la bourgeoisie capitaliste. Qu'ils soient refoulés par le haut (comme Chatterton) ou par le fond (comme les ouvriers), le résultat est le même : une mort économique et sociale et une réduction forcée au silence.

Or, précisément, Vigny et Dorval ont trouvé un jeu de scène emblématique de cette réduction mortelle au silence : la pantomime de Kitty Bell, « *gliss[ant] à demi-morte sur la rampe de l'escalier* », avant de mourir dans les bras du Quaker. On sait que ce jeu de scène a fait sensation : d'un côté Sand et Musset pleurent, Maxime Du Camp s'évanouit, un spectateur bouleversé crie : « Assez ! » ; de l'autre la presse s'indigne de cette importation sur la scène du Français d'une acrobatie digne de Mme Saqui^[81]. De fait, l'utilisation de l'escalier relève d'une esthétique mélodramatique : elle permet de représenter une chute mortelle, péripétie mélodramatique. À cette différence près que dans le mélodrame, les chutes mortelles sont associées, le plus souvent, à des lieux extérieurs de nature sauvage, comme

dans *Coelina* de Pixérécourt, où un archer est précipité dans le torrent par le brigand Truguelin. Le spectaculaire de la chute en pleine nature, dont Jean-Marie Thomasseau a montré quel parti horrifique le mélodrame pouvait tirer^[9], est importé dans la sphère inattendue de l'intérieur bourgeois, que l'imaginaire collectif associe plus volontiers à l'impression de protection, de « coquille », de « nid », comme le montre Bachelard dans les chapitres de la *Poétique de l'espace* qu'il consacre aux représentations de l'intérieur^[10]. Par importation d'un schème spatial mélodramatique dans un lieu de comédie ou de drame bourgeois, le mélange des genres s'opère ici visuellement sans même avoir besoin de recourir à quelque changement de lieu que ce soit.

Dans ces deux exemples, le genre qui vient semer le trouble par son importation dans une forme classique, c'est le mélodrame. Roxane Martin l'a montré^[11], c'est avec le mélodrame que s'est développée une science de la mise en scène spectaculaire. C'est de lui, Jean-Marie Thomasseau l'a souvent suggéré, que nombre d'effets visuels du théâtre romantique tirent leur utilisation de l'espace. Quels nouveaux lieux, et avec eux quels nouveaux dispositifs scéniques, et quelles nouvelles structurations de l'espace le mélodrame a-t-il inspirés à l'imaginaire des dramaturges romantiques ? Une catégorisation des décors de la scène romantique non seulement par les lieux qu'ils représentent mais aussi par les actions que les mouvements des personnages y accomplissent est-elle possible ?

Le drame romantique, précisément parce qu'il fait son miel des esthétiques scéniques propres aux autres genres, n'a pas de lieu topique. Il intègre les lieux de tous les genres de son époque, un à un ou tous ensemble. Et il peut se permettre, parce qu'il se libère de toute contrainte générique, de déplacer le curseur sur toute la gamme possible des solutions décoratives, du lieu unique, parfaitement adapté à la scène classique, à la dispersion shakespearienne possible dans le théâtre à lire des scènes historiques. Ces lieux non pas *topiques*, donc (le mélange des genres, on l'a compris, enlève à la notion toute pertinence), mais *caractéristiques* (parce qu'ils sont associés à des types d'action relevant plutôt de tel ou tel genre), couvrent tout l'éventail des endroits hantés par l'homme : d'une part les intérieurs privés (du galetas au palais royal, en passant par la mesure, la chaumine, la maison de maître, le château ou la villégiature), mais aussi publics (auberge, tribunal, chambre législative...) ; d'autre part les extérieurs, des plus civilisés (la place publique) aux plus sauvages (la forêt) en passant par les entre-deux (chemins, routes, campagnes, champs, grottes, cimetières, terrasses et jardins).

C'est évidemment dans le théâtre à lire que la variété des lieux à l'intérieur d'une même pièce est la plus grande, puisqu'en l'absence de décor, aucune limitation matérielle n'en limite le nombre. C'est ainsi, pour prendre un exemple moins canonique que *Lorenzaccio*, que dans le « roman dialogué » de George Sand *Gabriel*, l'action se passe tour à tour : dans un château, à la taverne, à la prison, dans une maison, dans un boudoir, dans un jardin, dans « un vieux petit castel pauvre et délabré [...] au fond des bois », dans « une petite maison de campagne isolée au fond des montagnes », à Rome, derrière le Colisée, dans un cabaret, dans une petite chambre sombre, sur le Pont-Saint-Ange. Avec ce seul exemple, on a fait le

tour de la plupart des lieux du drame romantique.

À chacun d'entre eux correspond un usage particulier, qui commande certains types d'actions, lesquelles structurent ces lieux en espace. Ainsi, pour n'en donner que quelques exemples : dans une auberge, on se donne rendez-vous, on s'enivre, on épie, on s'encanaille, on complot^[12] ; parce qu'on n'y est précisément ni chez les uns, ni chez les autres, pour une réunion éphémère d'où l'on peut à tout instant s'échapper, ce *no man's land* est déstructuré, ouvert, désordonné. L'abandon des corps fatigués par le voyage, ou enivrés par la boisson, leur surgissement dynamique sous l'effet de l'exaltation révolutionnaire, la géométrie variable des groupes qui s'y font et défont, participent d'une dramaturgie du désordre, de l'instabilité, du déséquilibre. Dans un palais royal, on délibère et l'on prend des décisions d'importance sur la sûreté de l'État ; l'espace du pouvoir politique y est solaire : les nouvelles y convergent où en repartent de manière radiale, ce que marquent, dans les décors de palais, les différentes portes menant à l'antichambre, et qui ouvrent sur le hors-scène (porte d'apparat ouvrant sur la galerie, portes de la chambre royale, d'un cabinet privé, d'un oratoire, portes dérobées menant à diverses cachettes, galeries, couloirs secrets et souterrains). Sur une route, un chemin, une place publique, on part, on fuit, on quitte les siens (dans un mouvement centrifuge) ; ou au contraire on arrive, on revient, on les retrouve (dans un mouvement centripète). Dans une forêt ou toute autre solitude, on se perd, on erre, on cherche un repère civilisé ; l'espace, vierge de toute activité humaine, n'y est plus orienté, et commande une dramaturgie du hasard, de l'attente, de la vulnérabilité, du risque et de la survie. Dans un jardin, en revanche, la nature domestiquée n'inquiète plus ; dans cet entre-deux maison et campagne, sphère privée et sphère publique, on se promène, on marivaude, on échafaude des plans, on disserte, on donne des rendez-vous secrets, on se déguise, on trompe son monde ; l'espace y entre en tension dynamique avec l'extérieur (refuge temporaire, havre loin de l'agitation de la ville) mais aussi avec l'intérieur (on s'y échappe d'une vie de famille ou de lois paternelles ou conjugales étouffantes) et en tension dynamique interne lorsque les déambulations circulaires ou diagonales programmées par la forme des allées et charmilles confinent au labyrinthe : il est alors le lieu privilégié de la méprise, du rendez-vous épié, de la comédie des erreurs^[13].

Certains de ces lieux sont plus marqués génériquement que d'autres. Ceux de la tragédie (palais, antichambres), de la comédie (intérieurs bourgeois, jardins, balcons, places publiques), du vaudeville (maisons à portes qui claquent où se croisent des personnages qui devraient s'éviter), sont néanmoins assez peu marqués : les portes ne claquent pas que dans les intérieurs bourgeois du vaudeville, comme en témoigne le sort dramatique qui attendait déjà Bajazet chez Racine ou Suréna chez Corneille, sitôt franchi le seuil fatal derrière lequel les attendent les sbires du pouvoir pour les envoyer *ad patres*.

En revanche, certains nouveaux lieux sont plus étroitement associés au mélodrame, telle la forêt. La présence massive de ce motif jusque dans le titre de *Victor, ou l'Enfant de la forêt*, est, comme l'a montré Sylviane Robardey-Eppstein, un argument (parmi d'autres) pour la caractérisation générique de cette pièce de Pixérécourt comme mélodrame^[14]. Avec son imaginaire sauvage, et les dangers qui y sont associés, tout comme l'auberge, lieu interlope,

elle imprime au dernier acte d'*Il ne faut jurer de rien* une coloration mélodramatique, non sans ironie parodique. Valentin est d'abord jeune premier de vaudeville ou de comédie dans les deux premiers actes qui se passent dans son appartement parisien et dans la villégiature de la baronne de Mantes. Il vire au traître de mélodrame en changeant de lieu, lorsqu'il fomente, depuis l'auberge, sa vengeance contre les habitantes du château dont il a été expulsé comme un malpropre, et dont la silhouette se profile au lointain, puis lorsqu'il entre en conversation criminelle avec la jeune vierge Cécile (victime fort peu innocente) dans la forêt adjacente.

Proposons l'idée que non seulement les lieux, mais aussi les espaces du mélodrame, avec les mouvements qui les animent et les actions qu'ils favorisent, impriment au drame romantique qui les intègre soit comme décors, soit comme schèmes gestuels et moteurs, un imaginaire mortifère, une vision du monde oppressante. En effet, l'espace mélodramatique peuple les lieux intérieurs de chausse-trapes, et tout *locus* extérieur – *horribilis* mais aussi *amoenus* – de pièges et de dangers. Peut-on en catégoriser les principales figures, et si oui, que nous révèlent-elles de la psyché romantique ?

Une première catégorie serait celle de l'enfermement, de la claustration. Son lieu de prédilection est évidemment le cachot, la cellule. Certes, on en trouverait, avant même le théâtre de la Révolution, dans le théâtre classique, par exemple dans la *Médée* de Corneille. Mais on ne saurait pourtant dire qu'il s'agit d'un lieu topique de la comédie ni de la tragédie. On en trouve en revanche pléthore dans le mélodrame, le théâtre historique et l'opéra-comique, comme l'ont montré Olivier Bara dans son étude sur l'imaginaire scénique de la prison sous la Révolution française, et Maxime Margolié dans son repérage des différents types d'univers carcéral dans l'opéra-comique, de la claustration monastique à la détention judiciaire ou politique^[15]. Ces représentations servent le plus souvent la dénonciation anticléricale des vœux forcés, la protestation révolutionnaire contre l'absolutisme ou le combat moral contre la peine de mort. Tel en est encore le sens dans *Torquemada* de Hugo, par la claustration abusive de don Sanche et doña Rose dans un monastère, ou, dans *Marie Tudor*, par les scènes horribles où les condamnés à mort attendent de connaître leur sort. Cette dimension idéologique est exaltée par le suspens scénique que ne manque pas de susciter l'espace du cachot : le spectateur ne peut pas ne pas se demander par quel subterfuge, ou sous l'effet de quelle providence le prisonnier pourrait éventuellement se libérer, au prix d'effets des plus spectaculaires.

Un modèle matriciel en est l'effondrement final du mur dans *Les Victimes cloîtrées* (1791) de Boutet de Monvel. À l'acte IV, Dorval se retrouve enfermé dans un cachot du couvent des Dominicains où l'a jeté l'hypocrite père Laurent ; il ignore que sa bien-aimée Eugénie, qu'il croit morte, est enfermée dans le cachot voisin. Le spectateur, lui, non seulement le sait – dans un effet d'ironie dramatique qui dynamise son intérêt pour les deux jeunes héros depuis un bon moment et lui fait attendre ardemment le moyen dramaturgique de leurs retrouvailles – mais aussi le voit, puisque l'espace, machiné, montre dans un plan de coupe les deux cellules mitoyennes. Dorval trouve dans sa cellule un mot laissé par un prisonnier précédent,

qui lui indique comment poursuivre l'œuvre qu'il avait ébauchée pour faire tomber une dalle au moyen d'un levier, creuse une brèche dans le mur qui libère les deux victimes cloîtrées, lui-même et sa bien-aimée. Son cri « Liberté, liberté ! » ne laisse aucun doute sur la portée idéologique de ce « dénouement de maçon^[16] » matériel et symbolique à la fois, qui chante la fin de l'oppression cléricale et de la collusion du trône et de l'autel.

Parce qu'il peut donner lieu à des scènes haletantes de sauvetage (par les cintres, par le fond, par les dessous, par des fenêtres praticables), et parce que la libération impossible du prisonnier fait planer sur le spectateur le spectre de sa propre mort inéluctable, l'espace de l'enfermement est particulièrement spectaculaire. Mais cet espace, loin de se réduire au seul lieu du cachot ou de la cellule (comme dans les caves des *Burgraves*), peut s'étendre, dans le théâtre romantique, à tout autre lieu : le palais royal, comme dans *Ruy Blas* où la reine se sent prisonnière du protocole ; les caves du château, comme dans *Axël* de Villiers-de-l'Isle Adam (1890) qui se termine sur une scène de suicide à deux d'un couple exalté, par ensevelissement sous une pluie de gemmes ; la cathédrale de Sienne, comme dans *La Haine* de Victorien Sardou (1874), où les amants, parce qu'on les a, à tort, dénoncés comme pestiférés, sont emmurés vivants au son de la musique d'Offenbach. Outre la dénonciation implicite de l'oppression cléricale, judiciaire ou politique, le schème de l'enfermement, de la claustration, voire de la mort par ensevelissement relève d'une hantise de l'étouffement du sujet, de l'abandon de la personne et de l'écrasement de l'individu caractéristique de la psyché romantique.

Un deuxième schème récurrent est importé, lui aussi, du mélodrame : le dispositif de surveillance. Aucun lieu particulier n'en est emblématique, mais de nombreux micro-espaces, structurés par quelques éléments de décor spécifiques, contribuent à sa géométrie, ceux qui permettent de voir sans être vus : passages (Catherine de Médicis a ainsi un accès direct au cabinet de Ruggieri dans le premier tableau d'*Henri III et sa cour*^[17]) ; cabinets (Sentinelli peut ainsi, dans la *Christine* de Dumas, suivre incognito, à la demande de la reine, l'entretien de celle-ci avec Monaldeschi) ; tentures (la tapisserie d'où surgit Bérengère, dans *Charles VII chez ses grands vassaux*, pour mettre fin à la querelle religieuse) ; portes (Teresa entend ainsi depuis son appartement hors-scène la révélation qui la tue) ; entrebâillements et recoins. Là encore, ce dispositif existe déjà à l'âge classique, dans la tragédie (par exemple dans la scène où Néron épie Junie et Britannicus) comme dans la comédie (on en trouve deux occurrences rien que dans *Tartuffe*, avec Damis caché dans le cabinet à l'insu du spectateur, et Orgon sous la table pour le plus grand plaisir du spectateur de la scène à triple énonciation qui en résulte). Mais le drame romantique – à la suite du mélodrame où l'action d'épier pour mieux trahir est l'une des premières postures dans laquelle apparaît le traître – en fait un usage massif^[18]. Michel Butor a consacré jadis à cette figure dans le théâtre de Hugo un remarquable article^[19]. Les metteurs en scène contemporains du théâtre de Hugo ont presque tous tiré parti de cette structure de son imaginaire politique.

En témoigne le décor à trois étages conçu par Édouard Laug pour la *Marie Tudor* de Daniel Mesguich. Depuis le deuxième étage, troué d'ouvertures vers les coulisses, Simon Renard, la Reine ou Fabiani guettent leurs victimes. Ce dispositif visualise une potentialité

métaphorique du texte : Simon Renard n'est-il pas celui « qui sait tout ce qui se passe, et qui creuse toujours deux ou trois étages d'intrigues souterraines sous les événements^[20] » ? L'espace, qui n'est en rien représentatif du lieu de la fiction, l'est, en revanche, du contrôle de la sphère privée par la machine politique dans les pays de dictature. Dans le décor d'Ezio Toffolutti pour le *Ruy Blas* de Brigitte Jaques-Wajeman à la Comédie-Française, en 2002, une autre structuration rendait compte du même schème mental. Dans une perspective biaisée, parois et plafonds tremblants menacent à tout moment de piéger les personnages. Même chose avec la scénographie conçue par Samuel Deshors pour *Angelo, tyran de Padoue* mis en scène par Christophe Honoré (2009) : le décor étagé à compartiments et à transformations représentait, dans sa partie basse, un palace fréquenté par la pègre, surmonté par des échafaudages praticables semblables à des escaliers extérieurs new-yorkais. Les séides du pouvoir y entraient et sortaient à leur guise, symboles de la confiscation de l'intimité en régime totalitaire.

Nul doute que le souvenir de la Terreur hante encore la psyché romantique, et que la mise en danger permanente de l'intégrité domestique par ces micro-espaces de la surveillance ou de la surprise exprime cette rémanence psychique.

L'accentuation de la verticalité, dans le théâtre romantique, témoigne aussi d'autres fascinations : la *libido dominandi*, la pulsion suicidaire, et la force du destin. La hantise de la chute vertigineuse, qu'elle se nourrisse ou non d'un imaginaire religieux de la damnation, leur est commune. Elle se communique au spectateur par le biais des praticables^[21] : ponts suspendus sur le torrent de montagne (comme dans *Cœlina* ou maints autres mélodrames) ; escaliers, comme celui que dévale Kitty Bell dans *Chatterton* ; trappes, comme celle qui s'ouvre sous les pieds d'Amy Robsart ; balcons, comme celui d'où Richard Darlington pousse Jenny dans le vide. Autant de décors propices à des clous de mise en scène qui font trembler le spectateur, pris dans les délices de la production de l'illusion. Quand un personnage tombe d'un praticable, en effet, le spectateur ressent non seulement terreur et pitié pour lui, fascination/répulsion pour le vertige sublime de la chute, mais aussi un double sentiment puissamment voluptueux par son ambivalence même : d'un côté l'anxiété que l'acteur ne se blesse, de l'autre la certitude qu'un dispositif de protection a été mis en œuvre par les machinistes pour amortir le choc, ou que l'acteur est suffisamment bon athlète ou gymnaste pour s'épargner lui-même. On touche ici au cœur de l'illusion : le praticable, enté sur un décor qui, lui, ne l'est pas, est de tous les micro-espaces romantiques celui où palpite le couple illusion/dénégation en son paroxysme.

La verticalité est aussi l'une des formes optiques les plus expressives de la pensée du sublime. Mais, comme l'a montré Sylviane Robardey-Eppstein, elle est souvent réversible^[22]. C'est du reste l'une des caractéristiques du sublime : le revers de la fortune, la fragilité dans la gloire, la vanité des honneurs. Cette réversibilité est idéalement figurée par le micro-espace de l'escalier. Forme monumentale du praticable, à la fois décor et aire de jeu, l'escalier permet de structurer l'espace à la fois en hauteur, en profondeur et en diagonale^[23]. En le mettant en mouvement au dernier acte, tel un navire de haute mer, Antoine Vitez l'utilisait comme symbole à tout faire de sa mise en scène d'*Hernani* (1985) : de la toute-puissance patriarcale,

de l'ambition politique, de l'extase amoureuse, et de la force du destin.

Dumas redouble fréquemment les vertiges de la verticalité avec les séductions de la teichoscopie. Cette technique consiste à faire décrire par un personnage à un autre une scène qui se déroule dans le hors-scène, visible par lui à travers le mur (telle est l'étymologie du terme) ; Homère l'emploie pour faire décrire à Priam par Hélène l'assaut de Troie par les Achéens qu'elle seule sait tous nommer ; Eschyle l'utilise plusieurs fois, et on en trouve encore un exemple dans *Fin de partie* de Beckett, quand Clov décrit à Hamm aveugle le paysage déserté vu à travers la fenêtre. Le début d'*Angèle* les enchaîne dès la toute première réplique, où Ernestine observe par la fenêtre Alfred courtiser Angèle dans la cour de l'hôtel des Bains avant de venir la rejoindre par un escalier secret. Quelques scènes plus tard (I, 6), à son ami Jules qui lui décrit le départ d'Ernestine dans la cour observé depuis la fenêtre où il suffirait qu'Alfred paraisse pour la retenir, Alfred répond en lui montrant, par l'autre fenêtre, sa prochaine proie sur laquelle il jette son dévolu. Verticalité et teichoscopie servent ici à représenter la distance calculatrice du héros arriviste, qui formule lui-même à son ami peintre le symbolisme du décor : « Regarde par cette autre fenêtre : il ne s'agit, dans ce monde, que de savoir changer à temps ses points de vue : c'est un axiome de peinture^[24]. » Plus effrayante encore, la teichoscopie est utilisée par Dumas pour figurer l'ob-scène de la mort en direct, sans pour autant la montrer. À la toute fin d'*Henri III et sa cour*, Dumas utilise quatre fois de suite les ressorts offerts par la combinaison du hors-scène avec l'imaginaire de la chute, au service d'un spectaculaire horrifique : d'abord Saint-Mégrin s'échappe par la fenêtre sous l'œil apeuré de la duchesse (« *Il met son épée entre ses dents et descend par la fenêtre*^[25] ») ; puis elle assiste à l'assaut contre lui dans la rue en bas (« *Elle pousse un second cri, et revient tomber au milieu de la scène* ») ; ensuite, le duc de Guise survenu entre temps regarde à son tour par la fenêtre pour s'assurer de la mort de Saint-Mégrin, et lance à son acolyte de quoi l'achever (« *jetant par la croisée le mouchoir de la duchesse du Guise* ») ; enfin il lance son imprécation finale contre le « maître » (le roi) dont il vient de faire tuer le « valet », non sans avoir une dernière fois « regardé un instant dans la rue ». Le mur vertical permet l'évasion du héros par le haut tout en le piégeant à l'arrivée par le bas ; il garantit les bienséances en maintenant la représentation de sa mort dans le hors-scène tout en excitant la pulsion scopique du spectateur privé de ce spectacle morbide raconté en direct par un témoin oculaire. Comme le balcon praticable d'où Richard Darlington précipite Jenny, comme celui d'où Charles IX tue par balle un fuyard dans *La Reine Margot*^[26], comme l'escalier hors-scène où Gaultier est occis par erreur sur ordre de la reine dans *La Tour de Nesle*, il permet de figurer spatialement une terreur de l'exécution arbitraire en de sombres temps dont la scène romantique, Sylvain Ledda l'a montré^[27], cherche à exorciser tout à la fois le souvenir et la possible réapparition.

La verticalité sert aussi à représenter les différents étages de la condition sociale, quand s'y associe une autre technique spectaculaire de la mise en scène depuis la fin du xviii^e siècle : le plan de coupe. L'espace machiné en hauteur de *Chatterton* figure ainsi symboliquement, on l'a vu, le fossé mortel entre le philistinisme bourgeois et l'idéalisme de l'artiste. Dans mainte pièce de l'époque romantique, cette technique de la juxtaposition des

espaces, en hauteur ou en largeur, permet de représenter les actions simultanées dans deux lieux contigus, pour des effets de tension divers : le suspense ébouriffant avec l'espace machiné d'*Antony*, représentant les deux chambres contiguës de l'auberge où Antony viole Adèle (là, c'est par l'espace que se met en place l'ironie dramatique, le spectateur devenant, par sa position voyeuriste, complice d'un viol dont on lui montre la préparation tout en préservant les bienséances puisqu'il est dérobé à sa vue dans le hors-scène du cabinet) ; la distanciation épique, propice au commentaire social et philosophique dans *Mille francs de récompense* (le texte programme un plan de coupe permettant au spectateur de bénéficier des apartés de Glapieu) ; la séparation tragique des consciences dans *Le Chiffonnier de Paris* de Félix Pyat (à l'acte I, scène 10, dans un décor qui montre les galetas respectifs de Jean, le chiffonnier, sous les toits en haut à gauche de l'escalier, et de Marie, de plain-pied à droite du palier, la chute des objets collectés par le chiffonnier dans sa hotte ponctue la pantomime morbide de la pauvre Marie préparant son suicide). Cette technique de l'espace double, ou le réalisme revivifie l'option préclassique du décor à compartiments, crée un effet de distanciation puisque, comme dans le cas du praticable, l'illusion supplémentaire qu'elle permet de produire se complaît dans la monstration de sa propre fabrique. Le voyeurisme du spectateur, apparemment flatté, se transforme en position panoptique d'analyste, puisque ce dispositif spectaculaire l'oblige à anticiper sur l'action, à compatir sans identification aveugle, à philosopher sur l'ironie du sort.

Dernier schème dominant de l'anthropologie romantique, le retour du refoulé est lui aussi une structure dynamique de mise en mouvement de l'espace. Anne Ubersfeld a mis en évidence chez Hugo^[28], puis Jean-Marie Thomasseau a repéré, également, dans le mélodrame ce qu'ils appellent l'un et l'autre le « retour offensif du passé ». Cette force violente est représentée par le retour, tonitruant ou discret, d'un personnage qu'on avait oublié, et qui, vengeur ou justicier, revient faire valoir une cause, une loi ou une revendication ancienne^[29]. Ce retour est généralement représenté par un double mouvement structurant l'espace : une entrée par effraction et l'envahissement du théâtre. Dans sa version comique, cela donne, à l'acte IV de *Ruy Blas* : « On entend un grand bruit dans la cheminée, par laquelle on voit tomber tout-à-coup un homme, enveloppé d'un manteau déguenillé^[30] ». Dans sa version tragique, cela donne, au dénouement d'*Antony*, juste après le coup fatal : « Au même moment, la porte du fond est enfoncée ; le colonel d'Hervey se précipite sur le théâtre^[31]. »

On peut évidemment interpréter ce motif comme le signe d'un rapport culpabilisé à l'Histoire, à la question impérative qui se pose à chacun de la fidélité à la tradition, à la loi du père, en période de trouble historique. On peut aussi y voir la connaissance encore informulée d'une loi théorisée par Freud quelques décennies plus tard, le retour d'un refoulé non pas seulement historique, mais aussi psychique, non pas seulement générationnel, mais aussi individuel. Pour l'homme romantique, qui n'en connaît pas encore le fonctionnement, ce refoulé, par l'ascendant inquiétant qu'il peut prendre sur la volonté et le libre-arbitre, peut aisément, à tort, être confondu avec la fatalité. C'est d'avoir trop cru à la toute-puissance de ce retour que meurt Hernani. C'est sa crédulité magique, autrement appelée fidélité aux ancêtres et parole donnée, qui l'empêche de franchir le seuil (*limen-hymen*) de son palais

avec sa jeune épouse, et de laisser le champ libre, errant tous azimuts, à un fantôme mortifère.

Dans ce dernier exemple, le refoulé commence par revenir dans un hors-scène creusé par l'espace sonore. Parmi les fonctions du hors-scène romantique, le rôle des bruitages est aussi de sculpter un espace extérieur public souvent menaçant : les vociférations vengeresses de la populace sanguinaire de *Marie Tudor* ; le peuple romain criant famine dans le *Caligula* de Dumas ; les cris de guerre des MacLellan et la musique militaire écossaise aux grilles du palais de Whitehall dans *Catherine Howard* ; le public tyrannique, capricieux et impatienté, « *criant et trépignant* » pour hâter le lever du rideau dans *Kean* ; les invectives des députés de la Chambre des Communes dans *Richard Darlington*...

Une autre étude montrerait comment l'espace sonore de la musique de scène fait système avec la scénographie^[32]. L'espace dramatique et l'espace scénique visuel et sonore du théâtre romantique sont bien des formes-sens, qui expriment l'horreur de l'enfermement, de la violence d'État, du viol de l'intimité par l'ubiquité du pouvoir ; la hantise de la chute et la tentation du suicide ; la réversibilité du sublime ; la séparation des consciences ; le retour du refoulé... La liste n'est pas close, et les contributions de ce volume, en observant le cas particulier de Dumas, permettent de la compléter.

Mais pour que l'espace puisse acquérir cette puissance imageante, il ne suffit pas que le décor soit spectaculaire. Trop d'*opsis* tue l'*opsis*. Une autre dimension de l'espace sonore ne doit pas être oubliée : c'est la profération du verbe. Le récit rétrospectif de Gautier racontant l'une des scènes d'*Hernani* les plus visuellement sidérantes opère cet intéressant déplacement, de la force imageante du décor à la force imageante du poème. Au début de ce célèbre texte, on pourrait croire qu'il décrit l'imposant escalier de Ciceri qui grimpait jusqu'aux cintres. Mais en réalité, ce qui sculpte la vision, dans le souvenir de Gautier, c'est bien le vers de Hugo :

Dans le grand monologue de don Carlos devant le tombeau de Charlemagne, il nous semblait monter par un escalier dont chaque marche était un vers, au sommet d'une flèche de cathédrale, d'où le monde nous apparaissait comme dans la gravure sur bois d'une cosmographie gothique, avec des clochers pointus, des tours crénelées, des toits à découpures, des palais, des enceintes de jardins, des remparts en zigzag, des bombardes sur leurs affûts, des tire-bouchons de fumée, et tout au fond un immense fourmillement de peuple. Le poète excelle dans ces vues prises de haut sur les idées, la configuration ou la politique d'un temps^[33].

Preuve qu'au théâtre, et pas seulement dans le drame romantique, l'espace n'est pas réductible à sa forme ni même à sa dynamique visuelle. L'espace dramatique est à la fois figuré et performé sur les planches, certes, mais il ne se réduit pas aux clous et effets de mise en scène, aux tableaux comblés fixant dans des arrêts sur image spectaculaires l'instant fécond. L'espace dramatique trouve son prolongement dans un univers mental produit par le texte ; par le plaisir auditif, aussi, de sa poésie proférée. C'est fondamentalement toujours et

déjà la force imageante de la poésie dramatique qui permet au spectateur de projeter les topiques d'une psyché individuelle ou collective sur l'autre scène de son imagination.

[1] Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264.

[2] Voir Florence Naugrette, « Permanence du genre dans le théâtre de Hugo », *Dix-neuf*, sous la direction de Fiona Cox, Kathryn Grossmann et Bradley Stevens, 2016.

[3] Jean-Michel Adam, « Six propositions pour l'étude de la généricité », *Le Savoir des genres*, Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *La Licorne*, n° 79, PUR, 2007, p. 26. Voir également, du même auteur, « Des genres à la généricité », *Langages*, n° 153, Larousse, 2004, p. 62-72. Je remercie Sylviane Robardey-Eppstein d'avoir attiré mon attention sur ces ouvrages.

[4] Voir Florence Naugrette, « Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Victor Hugo », *Littératures classiques*, « Jeux et enjeux du théâtre classique aux XIX^e et XX^e siècles », Georges Forestier (dir.), n° 48, 2003, p. 215-225 ; « Rôles, emplois, types : le personnel dramatique », *Musset : un trio de proverbes*, Frank Lestringant, Bertrand Marchal et Henri Scepi (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2012.

[5] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Paris, coll. « Folio essais », 1990, p. 173. Je remercie Sylviane Robardey-Eppstein et Nicolas Manuguerra d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

[6] Peter Brook, *The Empty Space. A Book about the Theatre : Deadly, Holy, Rough, Immediate* [New York, Touchstone, 1968] (*L'Espace vide*, traduction de Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Éditions du Seuil, 1977).

[7] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* [1977] et *Lire le théâtre II (L'École du spectateur)* [1981], Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 1996.

[8] Voir Sylvain Ledda, « Chatterton : Harmonies poétiques et funèbres », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny*, n° 41, 2012, p. 19-26.

[9] Jean-Marie Thomasseau, « L'écriture du "spectaculaire", ou la grammaire didascalique des mélodrames de Pixérécourt », *Orages. Littérature et culture 1760-1830*, « Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires », Olivier Bara (dir.), n° 4, mars 2005, p. 41-62, article republié par l'auteur dans *Méiodramatiques*, Saint-Denis, PUV, 2009, p. 205-226.

[10] Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.

[11] Roxane Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2013.

[12] Voir Barbara Cooper, « Tavernes et auberges : élément du spectacle romantique dans *Kean* et d'autres pièces de Dumas, Hugo et Musset », *Dramaturgies romantiques*, textes réunis par Georges Zaragoza, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1999, p. 9-21.

[13] Voir Florence Naugrette, « Le théâtre de Musset côté jardins », *Poétiques de Musset*, actes du colloque de Cerisy 2010, sous la direction de Sylvain Ledda, Frank Lestringant, Gisèle Séginger, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2013, p. 143-155.

[14] Sylviane Robardey-Eppstein, Présentation de *Victor, ou l'Enfant de la forêt*, dans René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Mélodrames*, sous la direction de Roxane Martin, t. I, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 579.

[15] Olivier Bara, « L'imaginaire scénique de la prison sous la Révolution : éloquence et plasticité d'un lieu commun », *Les Arts de la scène et la Révolution française*, Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 395-418 ; Maxime Margolié, « Prisonniers et prisons sur la scène de l'Opéra-Comique (1789-1801), *Criminocorpus*, [En ligne], Musique et Justice, Représentations de la justice, des crimes et des peines en musique, mis en ligne le 15 septembre 2014, consulté le 28 février 2016.

[16] Grimod de la Reynière, *Le Censeur dramatique*, novembre 1797 (n° 8, t. I, p. 472), cité par Sophie Marchand (éd.), Monvel, *Les Victimes cloîtrées*, Cambridge, Modern Humanities Research Association, coll. « Phoenix », vol. 1, 2011, p. 71.

[17] Sylvain Ledda note justement la congruence entre ce mode de déplacement et la dissimulation caractéristique du personnage de Catherine de Médicis (*Henri III et sa cour*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2016, p. 66, n. 2).

[18] Voir Alexandra von Bomhard. « Trappes et arrière-fonds. L'espace surveillé du drame romantique » dans *Études théâtrales*, « Surveiller. Œuvres et dispositifs », n° 36, 2006, p. 112-116.

[19] Michel Butor, « La voix qui sort de l'ombre et le poison qui transpire à travers les murs », *Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1968, p. 185-213.

[20] Victor Hugo, *Marie Tudor, Œuvres complètes*, éditées par Jacques Seebacher et Guy Rosa, Laffont, coll. « Bouquins », vol. « Théâtre I », 1985, p. 1091.

[21] Voir dans cet ouvrage la contribution de Nicolas Manuguerra.

[22] Voir « Le grotesque est en haut : verticalité et surélévation du grotesque dans la dramaturgie romantique »,

Grotesque et spatialité dans les arts du spectacle et de l'image en Europe (XVIe-XXIe siècles), dir. Aline Le Berre, Florent Gabaude, & Philippe Wellnitz, coll. Contacts, Série 1, Theatrica, vol. 27, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2012, p. 149-162.

[23] Voir Catherine Naugrette, « Aux marches du tombeau. À propos de quelques escaliers dérobés dans le théâtre de Victor Hugo », *Travaux de littérature*, IX, 1996, p. 163-173.

[24] Alexandre Dumas, *Angèle*, dans *Théâtre complet de Alex. Dumas*, Paris, Lévy frères, 1864, t. III, p. 114. – Voir pour cette scène précise l'analyse de François Vanoosthuyse dans le présent volume, p. XXX.

[25] Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour*, édition de Sylvain Ledda, Flammarion, coll. « GF », 2016, p. 163. Les didascalies suivantes tirées de cette pièce proviennent toutes de cette même édition, p. 163-164.

[26] « Le Roi : — Mille tonnerres ! cela ne peut cependant pas se passer ainsi... Il faut que je tue quelqu'un... (*Il court à la fenêtre, ajuste un homme qui se sauvait sur le quai, et tire. L'homme tombe.*) » *La Reine Margot*, édition de Sylvain Ledda, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 127.

[27] Sylvain Ledda, *Des Feux dans l'ombre. La Représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, 2009.

[28] Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, Paris, José Corti, 1974, p. 594-598.

[29] Florence Naugrette, « Le retour du refoulé dans le théâtre de Victor Hugo », *Nuovi quaderni del CRIER*, sous la direction de Franco Piva, Verona, Edizioni Fiorini, 2009, p. 113-127.

[30] Victor Hugo, *Ruy Blas*, dans *Œuvres complètes*, tome « Théâtre II », Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 98.

[31] Alexandre Dumas, *Antony*, édition de Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2002, p. 152.

[32] Roxane Martin a mis en évidence cette conjonction sémiotique dans *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Honoré Champion, 2007 et dans *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; voir également l'analyse des mélodrames de Pixérécourt publiés avec partition dans l'édition qu'elle dirige aux Classiques Garnier (t. I-IV) ainsi que son étude sur *La Tour de Nesle* dans le présent volume.

[33] Théophile Gautier, *Moniteur universel* (25 juin 1867), repris dans Théophile Gautier, *Victor Hugo*, édition de Françoise Court-Pérez, p. 153.

Composante " Littérature et civilisation du 19^e siècle" de l'équipe CERILAC; responsable Claude Millet
Bibliothèque Jacques Seebacher, Grands Moulins, Bâtiment A, 5 rue Thomas Mann, 75013 Paris. Tél : 01 57 27 63 68;
mail: bibli19@univ-paris-diderot.fr. Bibliothécaire: Julie Colas ; responsable : [Paule Petitier](#)
Auteur et administrateur du site: [Guy Rosa](#).