

LES MANUSCRITS DE THÉÂTRE DE HUGO

L'écriture théâtrale de Hugo est particulière. L'on a tous ses manuscrits qui sont au Département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. On peut donc se faire une idée relativement complète de sa façon de travailler. Or ce qu'on possède, c'est toujours un manuscrit intégral, avec un minimum de repentirs et de corrections, une sorte de mise au net. Il s'agit toujours de la première rédaction. Tout se passe comme si au départ Hugo avait de sa pièce une idée complète et qu'il n'ait qu'à suivre un plan préétabli, tout armé dans sa cervelle. Ce n'est pas qu'il se prive de documentation, mais en général le travail préparatoire est rapide : deux jours pour *Hernani*, trois semaines environ pour *Ruy Blas*; dates assez précises confirmées par les emprunts de Hugo aux Bibliothèques (Nationale et de l' Arsenal). Hugo donc construit sa pièce dans sa tête; il y a très peu de fragments de rédaction; or Hugo ne se sépare guère de ce qui est tombé de sa plume. Cependant, nous le verrons, pour *Ruy Blas* et surtout pour *Marie Tudor*, il lui arrive de faire si l'on peut dire un faux départ: il rédige une scène (*Ruy Blas*) ou un acte entier (*Marie Tudor*), et sans du tout jeter ces premiers essais, il repart dans un texte nouveau, de la même écriture égale, relativement lisible et quasi exempte de corrections autres que d'expression. Rien dans le mouvement même de l'œuvre n'est modifié au cours du travail.. Le texte occupe la partie droite de la page, laissant une grande marge à gauche. Hugo écrit recto-verso. Le manuscrit, on le verra, se caractérise par la quantité anormale de didascalies, portant autant sur le décor que sur les mouvements. Les corrections portent plus souvent sur les didascalies que sur le texte, enlevé par le mouvement de l'écriture.

Le manuscrit et l'écriture de la pièce.

Le poète écrit tous les jours, en principe, simplifie la tâche de l'historien en inscrivant la date du début de chaque acte, et la date de la fin. Entre deux, nous avons une idée précise du travail de Hugo, parce qu'il met un tiret chaque fois qu'il interrompt son travail, et deux ou trois tirets selon qu'il s'est arrêté un jour ou deux . Il ne s'arrête pas davantage, la rédaction continue paraît être sa loi et le manuscrit nous est sur ce point d'une aide considérable. Pour *Ruy Blas*, il rédige entre 40 et 80 vers par jour, et dans la plupart des pièces on constate, comme il est naturel, une sorte d'accélération en cours de rédaction. C'est ce que Hugo disait, en 1831, au jeune Antoine Fontaney qui commente (*Journal de Fontaney*): " Avec un pareil génie, quelle bizarrerie! Quel fabricant! Comme il calcule sa production! Il commence un drame et fait d'abord 8, 10 vers, 20 vers par jour, puis 40, puis 100, puis jusqu'à 200 et plus." Inutile d'ajouter qu'il ne faut pas prendre une telle confiance au pied de la lettre. 200, c'est beaucoup et Hugo n'a jamais atteint ce chiffre, même s'il lui est arrivé de s'en rapprocher.. Mais de cet étrange paradoxe d'une rédaction régulière, qui ne paraît pas et ne peut pas être la copie d'un brouillon préexistant on a la preuve d'abord parce que l'on sait le plus souvent la date de la constitution de la documentation; ensuite, à partir de l'été 1832, parce que Hugo vient porter à Juliette ce qu'il vient d'écrire, et qu'elle en fait état dans sa lettre du lendemain; or les dates fournies par ses lettres concordent très précisément avec le calcul que l'on peut faire à l'aide des dates de début et de fin d'écriture et des tirets d'interruption.

Qu'y a-t-il donc avant cette rédaction "définitive" qui ne sera modifiée que par les coups de la censure, comme nous le verrons, mais à quoi la mise en scène ne changera guère ? Qu'y a-t-il ? Des fragments peut-être, mais nous en avons fort peu, aucun plan organisé, comme si tout était entièrement pensé avant d'être écrit. Nous pouvons imaginer, sans grand risque d'erreur que s'il y avait un plan, Hugo si ménager de ses écrits, l'aurait gardé.

Le manuscrit des Jumeaux

Cependant l'un des manuscrits de théâtre de Hugo nous donne des éléments sur cet "avant" de l'écriture, c'est celui des *Jumeaux*, cette pièce inachevée qui devait raconter l'histoire du Masque de Fer, le prétendu jumeau de Louis XIV. Nous avons touchant la fin non écrite de cette pièce, dans deux feuillets manuscrits, une série de répliques isolées, accompagnées d'indications qui ne sont parfois que des didascalies de mouvement, mais parfois aussi des résumés de scène comme "La grande scène. Les deux bêtes féroces réclamant leurs petits" (ms des *Jumeaux* - BN Naf, 13.396, fo 57, partie du folio double f° 57- 58 à quoi s'ajoute le f° 64, celui -ci très succinct, mais comme l'autre fait de répliques isolées). On peut reconstituer, mais de manière conjecturale, à l'aide de ces répliques et des rares indications, la suite des événements et le dénouement probable; la fin des *Jumeaux* apparaissant une sorte de mixte entre *La Vie est un Songe* de Calderon racontant la mise au cachot d'un héritier dangereux pour le pouvoir, et *Le Roi s'amuse* de Hugo, mettant en scène le sacrifice d'une femme pour celui qu'elle aime; ici le sacrifice n'aura pas lieu, et comme le veut l'histoire (ou le mythe), le Masque de fer retournera dans son cachot:

" Parait la prisonnière: Alix!

Le Comte Jean ferme la porte du fond. Le prisonnier, à genoux, à Alix.

Oh dis! tu voulais me prendre mon tombeau.

Il remet le masque

- Adieu, Madame! - Hélas!"

Donc pas de scénario organisé, mais un certain nombre de répliques pouvant cerner une action. Tels se présentent ici, tels ont dû se présenter les avant-textes manuscrits des pièces de théâtre de Hugo. Un enseignement donc, singulièrement important pour l'écriture théâtrale de Hugo: que ce qui lui vient, c'est plus qu'une histoire ou un schéma dramaturgique, ce sont des répliques, c'est une parole, en relation avec des mouvements scéniques, bref ce qu'on appelle un acte scénique. Mais on peut comprendre aussi pourquoi ce choc de formules fortes a pu oblitérer pour le poète le sens même de ce qu'il avait à dire: il s'en aperçoit tout à coup et alors s'arrête. A la lettre, alors que rien ne l'en empêchait et que la suite des actes scéniques était prête, il n'a pas pu écrire la fin des *Jumeaux*: il a compris que ce qu'il allait montrer c'était le sacrifice de l'innocence au nom de la raison d'état et la justification de ce sacrifice. On comprend alors pourquoi il s'est interrompu juste au milieu du monologue de Mazarin, l'homme de la raison d'Etat meurtrière, mais aussi de la grandeur de la France: une contradiction dont il a tout à coup perçu la profondeur.

La fable.

Donc en principe Hugo sait où il va. Il change très peu de choses au déroulement même de l'action. Il lui arrive de réécrire une ou deux scènes du début, comme pour *Ruy Blas*, mais rien dans l'action ne paraît devoir être modifié par ces changements dans la suite de l'action. Une exception intéressante, celle de *Marie Tudor*. Il y a deux versions du 1er acte, la première bien meilleure techniquement annonce un processus simple: le favori "introduit" et "couronné" au premier acte est découronné et condamné à mort au dernier; schéma simple, mais qui ne satisfait pas Hugo. Il lui était difficile à l'aide de cette première exposition d'écrire le dernier acte et de montrer le passage de la fureur meurtrière de la reine trahie, à cette "conversion" devant la mort, qui lui fait refuser la décapitation de ce qu'elle aime. Du même coup on eût été privé de cette autre étrangeté par rapport à la vigueur de construction de la fable chez Hugo. Cette fois le poète hésite devant le dénouement: des deux hommes qui doivent mourir, le choix logique est la mort du faible, de l'ouvrier, tandis que survivrait le favori à qui la reine veut faire grâce; c'est la décision de départ du poète. Mais il recule devant l'implacable dureté de cette fin; et il sauve miraculeusement l'innocent, tandis que le coupable, le favori meurtrier, paie pour ses fautes. Mais on comprend devant cette hésitation l'importance du changement dans l'exposition: ce que Hugo voulait montrer, c'était justement l'absurdité de la mort par décision de justice, et l'émotion qu'éprouve, même le maître, devant la mort décidée, voulue, annoncée. Nouveau plaidoyer contre la peine de mort de la part de celui qui écrit *Le Dernier Jour d'un Condamné*.

Les dessins.

L'orientation des brouillons préliminaires, tels qu'on les voit dans *Les Jumeaux*, est la marque de cet intérêt du poète pour le travail concret de la scène, qui ne fait que s'accroître au fil des années; de là la multiplication et l'enrichissement des dessins de scénographie. Les dessins que l'on trouve dans les manuscrits de *Lucrece Borgia*, *Marie Tudor*, *Le Roi s'amuse* sont à peine des schémas embryonnaires. Seule une étrange vue de la ville de Londres par une fenêtre pour *Marie Tudor* ressemble à une image concrète. Mais à partir d'*Angelo*, les choses changent, comme si les possibilités des décors du Théâtre Français, entrevues pour *Le Roi s'amuse* excitaient l'imagination et le sens du visuel du poète; de là les décors déjà solidement construits pour *Angelo* et de belles images pour *Ruy Blas* et surtout pour *Les Jumeaux* (la salle-prison du Masque- ms. BN. naf. 13.396, f° 32). Et là ce que l'on voit en tête des actes, ce sont des projets très riches, lisibles pour un décorateur, surtout avec en regard, sur la même page du manuscrit, une série très précise de didascalies (voir ms. BN. naf. 13.373, f° 177). Là encore les manuscrits de théâtre s'enrichissent en direction du scénique et du visuel. On sait l'importance que Hugo attachait à ce que les modernes appellent la mise en scène, qui n'était guère née dans les années 30. De là les notes de mise en scène de *Marie Tudor*, extrêmement précises, ou ce qu'on sait des répétitions de *Ruy Blas*, avec l'aide du comédien Frédéric Lemaître. On ne s'étonnera pas de voir ces dessins de décor faire partie intégrante du projet d'écriture du poète et par conséquent du manuscrit.

Le travail d'écriture.

Nous utiliserons pour l'analyser le meilleur exemple sans doute, celui du manuscrit de *Ruy Blas* parce que Hugo se trouvait pour écrire sa pièce dans les conditions les meilleures, avec les comédiens qu'il avait choisis à l'avance et un théâtre où il était libre.

1° Un principe général: passé le début de la rédaction, il n'y a plus que des modifications mineures, essentiellement un travail du style et surtout du vocabulaire, mais aucune différence qui risquerait d'orienter autrement la suite, ou de changer le régime des sentiments et des idées.

2° Dans la plupart des cas, Hugo ne choisit pas, il biffe peu et laisse subsister côte à côte, non pas deux mais souvent trois variantes, sans décider avant le texte imprimé, comme si plusieurs solutions lui arrivaient en même temps. Il dispose d'un matériel verbal surabondant dans lequel il n'a guère envie d'élire une solution, comme s'il lui fallait disposer de cette richesse. En tout cas le plus souvent l'idée est la même; entre les "replis" et les "complots" de don

Salluste, il n'y a que la différence d'une image, celle du serpent à laquelle Hugo renonce. L'imagination verbale de Hugo élit, comme on peut s'y attendre, des domaines de prédilection: celui de la vue, par exemple: "regarde/épie /observe" (vers 1076), celui de la douleur et de la mort, mais surtout des supplices, par exemple: fouettait/brisait (v. 1199), bâtonne/châtie/soufflète (v. 2206), ruiné/dégradé/délabré (v.105), dégradée/diffamée (v. 1486), écumant/palpitant/pantelant (v. 2176), pointes/crochets instruments du supplice, v. 761). Richesse du vocabulaire de la décadence, mais aussi de la fermeture: par exemple : fermés/verrouillés/barrés (v. 1608) ou retraite/cachette/ombre inquiète (v. 1241). Amusante profusion du vocabulaire concernant le truant Don César de Basan : bretteur/spadassin (v. 114), routier/gueux (v. 1098) , haillons/loques/oripeaux (v. 1120), drôle/galeux (v. 1640).

Passons sur les améliorations évidentes, suppressions de répétitions ou de mots vieillissés, de hiatus (v. 1085). Les corrections vont souvent dans le sens d'une énergie plus grande: un *homme* devient un *gaillard* (v. 1366) ; *seul dans la nuit* devient *seul dans sa nuit* après avoir éliminé la formule plus faible *dans cette nuit* (v.1596). Une amusante recherche au vers 87: on a sur la ligne *les sergents ont souffert*; la variante supérieure *Il s'est fait un beau train*, et pour finir, sous la ligne d'une écriture un peu différente et peut-être postérieure : *On s'est fort assommé* variante qui a été préférée. De même l'image baroque a été préférée à la précision; dans le vers 1006-

Était le plus grand fou que la lune eût vu naître, *la lune* a remplacé *Tolède*.

Parfois une correction mineure ouvre sur une perspective philosophique, ainsi au vers 1753 un personnage épisodique que d'ailleurs on ne verra pas, après s'être nommé *un garçon*, puis *un muguet* devient tout simplement *un vivant*.

3° Une grande part des corrections sont des additions aux didascalies dont le but est de préciser le cadre scénique jusque dans ses moindres détails. Beaucoup de ces additions figurent déjà dans le manuscrit; certaines apparaissent seulement dans le texte imprimé. Ainsi Hugo ajoute dans le manuscrit le *velours*, matière du manteau de Salluste, mais le texte définitif s'intéresse à la couleur des plumes de son chapeau. Rien ne doit être laissé au hasard. Une addition du manuscrit précise la forme de la chaise de la camarera -mayor: c'est *une chaise à dossier*; une autre ajoutera *un portrait en pied du roi Charles II*. Une étrangeté: dans le texte imprimé *Ruy Blas* dit voir au bras de la Reine un bracelet avec *un aigle ciselé* -précision qui ne peut, bien évidemment être perçue du spectateur: une visualisation pour l'imaginaire. Indications de mouvements, ainsi à l'acte III, cette addition ajoutée entre les lignes: "*Don Salluste, qui jouait avec un couteau d'ivoire sur la table se retourne à demi*" (v. 1395). Mouvements qui souvent ajoutent au pathétique ainsi cette addition au vers 570, "*Ruy Blas, haletant, éperdu vient sur le devant du théâtre*".

4° Passons sur les diverses corrections ou précisions destinées à accroître la vraisemblance, elles sont nombreuses et minutieuses. Hugo élimine une certaine "porte dérobée", un peu mélodramatique et jugeant qu'il y avait assez de peaux sombres dans la pièce, il renonce à faire du confident Gudiel un *more*.

Bien plus intéressantes, les corrections si l'on peut dire "psychologiques". Au départ, la reine remettait dans son corsage la lettre de Ruy Blas à l'annonce de la lettre du Roi, ce qui sonnait comme un adultère moral. Hugo déplace la didascalie, la lettre est remise dans le corsage avant. Dans la didascalie du vers 451, César de Bazan ne compte plus l'argent que l'on vient de lui donner, il le contente de le remuer : un hidalgo, même ruiné ne saurait "compter".

L'impérieux Salluste, même déguisé en valet ne peut dire à son domestique : *Trouvez-vous pas l'air un peu froid?*, la formule devient *L'air me semble un peu froid* et s'entend alors l'égoïsme du maître.

Un grand déplacement de tirade -, la grand mouvement du "retour", ne pouvait prendre place en III,5, au moment de la réapparition de Salluste (v. 1324), où il se trouvait primitivement; il passe au retour de Don César et pour lui la formule : *Je suis un être absurde, un mort qui se réveille* (v. 1861), prend tout son sens.

Précisions historiques : le nom d'une ville du Luxembourg ou du port d'embarquement espagnol pour les Amériques , plus exacts; mais en même temps Hugo maintient un flou autour de la figure de la reine (condensé de trois figures historiques), il lui ôte son prénom, il en fait une reine de jeu de cartes.

Toutes corrections apportent la preuve d'un travail d'une extrême précision (et nous n'avons choisi que quelques exemples parlants). Tout se passe comme si à la spontanéité d'une écriture rapide et profuse se conjugait une attention minutieuse au détail et particulièrement au détail théâtral: mise en scène visuelle et vraisemblance. Les corrections ne portent pas sur le sentiment ou sur le grotesque, qui sont écrits tout de suite et ne font guère l'objet d'hésitations. L'enquête sur un manuscrit confirme ce que nous savions, c'est à dire que tout ce qui touche au travail de la parole, à ce qui est de façon générale du ressort de la pragmatique, arrive sur la page complet et n'est modifié que sur des points de détail. L'essentiel du questionnement et de l'inquiétude porte sur le visuel et le scénique. Il manque à notre enquête le travail de Hugo sur les demandes extérieures, le monde du théâtre, l'univers de la politique.

Manuscrit et censure

Quand le manuscrit est prêt pour la représentation ou pour l'impression, on n'en a pas encore fini. Reste la censure officielle ou indirecte. *Marion de Lorme* ne passe pas l'obstacle. *Hernani* plus chanceux est simplement épouillé. La censure, instruite par le modèle de *Marion de Lorme*, cherche le politique qu'elle trouve sans peine. "Crois-tu que les rois à moi me sont sacrés?" dit le héros. Comment laisser passer une telle provocation? Et cette jeune fille qui se permet de dire à Don Carlos qui ne va pas tarder à devenir Charles Quint: "Sire, vous êtes un mauvais roi". La censure se hérise et pour faire bonne mesure elle traque l'irrégion. Aussi fait-elle supprimer "le nom de Jésus partout où il se trouve" (l'avis de la censure) Nous sommes toujours près de Boileau qui proclamait:

"De la foi d'un chrétien, les mystères terribles

D'ornements égayés ne sont pas susceptibles" ..

Mais le problème de cette fin de règne (Charles X n'en a plus que pour quelques semaines), c'est au théâtre de ne pas montrer la "chronique d'une mort annoncée" . Les autorités constituées n'en font pas mystère: ce n'est pas le moment de montrer un roi faible disait le censeur de *Marion de Lorme*. Qu'est-ce à dire ? Que les citoyens risquent d'en tirer parti? La révolution de 1830 n'est pas loin et avec elle le changement dynastique. Bien, mais après? Après, il y a l'exemple assez étonnant du *Le Roi s'amuse*. Il n'y a plus de censure officielle après Juillet 1830. Mais il y a l'interdiction après coup qui ne vaut guère mieux pour le théâtre. La première représentation du *Roi s'amuse* fait scandale et ne laisse pas de doute à Hugo: il va vers une interdiction. Alors dans la nuit même et dans la journée qui suit, avant que lui soit manifestée l'interdiction officielle de la pièce, Hugo la censure lui-même et les corrections d'auteur sur le manuscrit du souffleur en font foi.

En l'occurrence ce travail final sur le manuscrit du souffleur donne des lumières non seulement sur l'esthétique de Hugo, mais sur sa philosophie et sur son rapport conflictuel avec l'esthétique et la philosophie majoritaires de son temps. On sait que *Le Roi s'amuse* a été accueilli par l'indignation non pas seulement des philistins mais de tout ce que la France comptait d'illustrations dans le domaine de la littérature et de l'art. Hugo voit cette réaction de scandale et en tire les conséquences. En l'occurrence, ce n'est pas la politique qui est en question, ou le pouvoir monarchique, c'est l'esthétique du grotesque. Que fait Hugo ? Il laisse subsister la formule socialement et politiquement la plus "dangereuse", l'apostrophe du bouffon de cour aux grands seigneurs: "Vos mères aux laquais se sont prostituées. Vous êtes tous bâtards". Il affaiblit le caractère provocateur de la figure du roi en biffant certaines formules, mais il aggrave la chose en ajoutant sur le manuscrit du souffleur ces vers:

Voilà ses mœurs. Ce roi par la grâce de Dieu
Se risque souvent seul dans plus d'un méchant lieu,
Et le vin qui le mieux le grise et le gouverne
Est celui que lui verse une Hébée de taverne (IV, 593 sqq.)

Mais ce qu'il efface c'est tout le paradigme du bouffon. Les seigneurs se demandent ce qui a pu arriver au bouffon Triboulet; on fait des suppositions: il a été "servi tout cuit", il a "un duel avec Gargantua" il a trouvé "un singe plus laid que lui", il a " sa poche pleine d'écus (...) l'emploi du chien du tournebroche. Un rendez-vous avec la Vierge au paradis, Une âme par hasard, (...) sa bosse ". De tout cela Hugo ne laisse subsister que les deux premières inventions: "Il est devenu droit? - On l'a fait connétable?". Toutes les suppositions biffées décrivent un système très riche - le rapport à la nourriture, avec le grotesque rabelaisien, avec l'animalité basse - "singe" et "chien", avec le sublime religieux dont il est l'inverse: bref l'essentiel du contenu du grotesque Les autres suppressions dans la pièce vont dans le même sens, Hugo supprime le retournement du bouffon grotesque retrouvant devant les seigneurs son autorité de père et interrogeant sa fille avec une gravité sereine. Au dernier acte se trouve effacée la confrontation avec le peuple qui donne son sens à la douleur "sublime" du bouffon-père en deuil de son enfant; terrible dernière scène que le public avait huée. Ce sont les aspects extrêmes du grotesque qui s'effacent et surtout l'opposition-conjonction, nécessaire pour Hugo, du grotesque et du sublime.

Le travail sur l'écriture va dans le même sens réduisant le grotesque "populaire": supprimé "je m'en soucie autant qu'un poisson d'une pomme"; "il a payé le coup " est remplacé par "il vous bien payé". Ce qui disparaît c'est tout ce qui touche à un comique de la mort et à un cynisme grotesque:.. Et même, - curieuse pudeur - le lieu dit "cul de sac Bussy " devient " la croix de Bussy": on ne saurait parler de "cul", même d'un sac, sur la première scène de la monarchie. Ces corrections de l'après sous la pression de l'opinion, sont pleines d'enseignements. Elles apprennent d'abord, et c'est extraordinairement important, où se situe le débat et le conflit de Hugo - non pas tant avec le public, qui lui est largement acquis, qu'avec les doctes. Il ne s'agit guère de politique, à moins de considérer que la présence populaire, telle qu'elle se présente dans le grotesque, a une incidence politique. Il s'agit d'esthétique et plus précisément de rapport d'une esthétique avec une idéologie. La volonté explicite de Hugo est de changer le sens de l'esthétique théâtrale, et contre l'esthétique classique à laquelle reste fidèle la bourgeoisie libérale de la monarchie de Louis-Philippe, de promouvoir une esthétique fondée délibérément sur une autre tradition, remontant au baroque espagnol, à Shakespeare, aux diverses formes de comique populaire, y compris chez Molière. Fidélité à l'esthétique de la Préface de *Cromwell*.

Une confirmation: *Angelo*.

Le drame que Hugo redonnera au Théâtre Français, après deux expériences à la Porte-Saint-Martin, est un drame de compromis. S'il veut être accepté dans le saint-des-saints du théâtre officiel, il lui faut faire des concessions et mettre une sourdine à son esthétique grotesque. Ce qu'il fait; à une exception près, de taille: il y a un "acte des bas-fonds", "l'acte des bandits"; un tresseur de paniers, deux tueurs stupides, une fenêtre aux volets de bois. Comment laisser subsister cela? On a un dessin de Hugo pour le décor de cet acte: bien convenables ces guenilles, assez artistique ce bouge pour tueurs. Mais c'en est encore trop. Hugo supprime cet acte, qu'il ne verra jamais joué, comme il supprime une part de la douloureuse confession de la prostituée. Quant au reste, on remarque que les corrections que porte le manuscrit du souffleur (Bibliothèque du Théâtre Français) - à part ces deux suppressions, énormes, ne porte que des corrections de forme, et tout à fait mineures. Hugo, avant l'écriture, s'était déjà corrigé lui-même; il avait écrit une pièce qui pouvait être reçue sur la "grande scène", sans provoquer les remous qu'en fait elle ne produisit pas. Quant à la solution de localiser le grotesque sur une part déterminée du texte, au lieu de le laisser diffuser dans toute

la pièce, comme dans *Le Roi s'amuse*, Hugo reprend la formule pour *Ruy Blas*, il y eut des remous, certes, mais on put jouer ce IV^e acte. C'est que l'on n'était plus au Théâtre Français, mais au Théâtre de la Renaissance. Hugo y était plus libre il pouvait faire sa place à l'esthétique qui était la sienne.

Conclusion. Belle leçon de travail, mais aussi de rapport riche et conflictuel, avec un public, des publics, que cette petite histoire des manuscrits de théâtre de Hugo. Histoire d'une pensée, d'une esthétique, d'une obstination. Les traces en sont belles.

Bibliographie.

Hugo *Théâtre*, Robert Laffont Collection Bouquins.

R. Journet et G. Robert, *Le Manuscrit des Contemplations*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1955.

A. Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, Corti, 1974; *Ruy Blas*, éd. crit., Les Belles Lettres, 1971.