Les manuscrits des drames : écrire et dessiner pour la scène

Chantal Brière

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/2885>

DOI : 10.4000/genesis.2885

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2017

Pagination : 51-60

ISBN : 979-10-231-0580-3

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Chantal Brière, « Les manuscrits des drames : écrire et dessiner pour la scène », *Genesis* [En ligne], 45 | 2017, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 12 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/2885> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.2885>

Les manuscrits des drames : écrire et dessiner pour la scène

Chantal Brière

« **H**ugo ne dessine pas les costumes, il laisse ce soin, non pas à n'importe quel artiste, mais aux peintres en qui il a confiance, Louis Boulanger, Auguste de Châtillon. Quant à l'espace, il s'en sent responsable autant que du texte même de son drame¹. » Anne Ubersfeld soulignait ainsi la posture originale de Victor Hugo « metteur en scène » de ses œuvres, tentant de maîtriser par divers moyens le spectacle théâtral dans sa totalité. Elle insistait particulièrement sur l'importance accordée à l'espace, espace codifié se revendiquant comme tel à l'encontre de toute illusion réaliste², espace architecturé programmant et organisant le jeu dramatique. Il n'est pas étonnant dès lors de rencontrer dans certains manuscrits de ses drames, en marge du texte, des plans de scènes et des dessins de décors. Mais parmi ces manuscrits illustrés, seuls les feuillets initiaux d'un, voire deux actes au maximum, présentent ce dispositif – constat qui exclut tout rituel et amène à s'interroger sur les choix opérés. La mise en perspective des dessins révèle des invariants mais aussi des nuances qui éclairent l'imaginaire du dramaturge autant qu'ils traduisent la part de l'image au sens très large dans l'élaboration de son œuvre, le dialogue constant qui s'instaure dans sa façon de créer entre graphie et iconographie.

À l'exception notable de *Mille Francs de récompense*, pièce plus tardive (1866) et non représentée du vivant de l'auteur, les manuscrits qui proposent ainsi une figuration de l'espace couvrent la période qui va de la création du *Roi s'amuse* (1832) à celle des *Burgraves* (1843), soit sept pièces qui se succèdent à un rythme soutenu, alternant vers et prose, succès et échecs, représentations à la Comédie-Française, au théâtre de la Porte-Saint-Martin et au tout nouveau théâtre de la Renaissance pour des publics différents que Hugo aurait souhaité unifier. Sauf *Les Jumeaux* (1839), pièce restée inachevée, toutes ces œuvres seront créées, deux parfois dans la même année, comme en 1833 *Lucrèce Borgia* et *Marie*

Tudor. Période féconde s'il en est : dans ses voyages estivaux en compagnie de Juliette Drouet, Victor Hugo amateur de vestiges et de paysages rédige des notes et des lettres souvent accompagnées de dessins ; il enchaîne pendant l'année des drames où l'inspiration historique se mêle aux ressorts mélodramatiques, deux univers qui cohabitent dans le décor du spectacle.

Hugo divise les feuillets manuscrits de ses pièces en deux colonnes verticales sans démarcation visible. La partie droite reçoit le texte, sans doute déjà à l'état d'une première mise au net et non de brouillon, tant les ratures sont rares ; la partie gauche est laissée libre pour les modifications et additions. Les dessins, situés dans le tiers supérieur gauche, font face à la didascalie initiale. Ont-ils précédé ou suivi le texte ? Le dessin des *Jumeaux* (fig. 9), dont le fond encre tantôt contourne tantôt recouvre le texte, semble bien avoir été réalisé dans un deuxième temps ; de plus, les textes parfois biffés et raturés des didascalies laissent penser que le dessin non retouché vient parachever et fixer la description, comme étape ultime de la mise en place du lieu. Hugo n'a pas reproduit le dessin, exécuté le 5 juillet 1838 au début du premier acte de *Ruy Blas* (fig. 7), sur le feuillet corrigé daté du 8 juillet. Le dessin était définitif, le texte ne l'était pas. Seuls *Les Burgraves* contreviennent à cette disposition puisque leurs première et troisième parties s'ouvrent par un

1. Anne Ubersfeld, « Hugo metteur en scène », dans *Victor Hugo et les images*, textes réunis par Madeleine Blondel et Pierre Georgel, Ville de Dijon, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 177.

2. « Le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres de carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous terre. / C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains sur la scène, des cœurs humains dans la coulisse, des cœurs humains dans la salle. » (Fragment des années 1830 ; Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Paris, Club français du livre [désormais CFL], t. IV, 1967, p. 948.)

dessin à la plume en pleine page (fig. 10 et 11). Les deux feuillets s'apparentent à une page de titre avec vignette, mais une vignette qui aurait la dimension d'un frontispice. Au-dessous et au-dessus du dessin s'inscrit respectivement l'intitulation des actes : « l'âieul » et « le caveau perdu », ce dernier titre faisant en somme office de légende.

Ce que nous apprennent ces dessins vaut d'abord pour eux-mêmes. La série qu'ils composent traduit à l'évidence la propension de l'écrivain à recourir à l'expression graphique qu'il maîtrise de mieux en mieux. Si *Le roi s'amuse*, *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* proposent des dessins et plans assez similaires en deux dimensions, *Angelo tyran de Padoue* (1835) marque une rupture avec ce caractère schématique en introduisant la précision décorative et l'utilisation de la troisième dimension. L'épure sommaire cède la place à la maquette architecturale en perspective et en volume, modèle potentiel du décor. Les manuscrits de la seconde période confirment la technicité du tracé et l'attention portée à sa valeur esthétique, qu'il s'agisse du premier acte de *Ruy Blas* avec son « salon de Danaé », des pages déjà mentionnées des *Burgraves* montrant l'intérieur de la forteresse, ou encore du deuxième acte des *Jumeaux* avec son exceptionnelle image d'une chambre présentée jusque dans ses moindres ornements. Ce sont les voyages qui ont formé Victor Hugo à la pratique du plan et du croquis architectural. Au fil des excursions et des visites, ses lettres et ses carnets se sont enrichis de dessins d'édifices, de reproductions de détails comme de vues en perspective, la qualité de l'exécution semblant proportionnelle à son engouement de touriste, à son enthousiasme devant la « chose vue ». S'il est probable que les dessins de *Ruy Blas* puisent encore dans les souvenirs des « châteaux en Espagne » de sa prime jeunesse, les dessins des *Burgraves* entrent en étroite correspondance avec le voyage sur le Rhin de l'été 1839, « longue et fantasque promenade d'antiquaire et de rêveur » dont il fait dans la préface de la pièce une source d'inspiration. Le voyage a révélé les lieux, le drame les fera vivre en les reconstruisant « par la pensée », sans exclure le dessin, préalable nécessaire à l'évocation des personnages puisque « du coquillage on peut conclure le mollusque, de la maison on peut conclure l'habitant³ ».

Selon Pierre Georgel, c'est du voyage de 1837, dans le nord de la France et en Belgique, « que datent les premiers dessins indépendants de Hugo, non plus des “croquis informes” d'album, mais de véritables petites œuvres⁴ ».

Cette remarque s'applique aux manuscrits de théâtre dont les dessins acquièrent une véritable identité et une autonomie artistique – même s'ils restent, au même titre que ceux des voyages, des « illustrations » apportant leur éclairage au texte. Cependant leur évolution ne suit pas tout à fait la même courbe : elle s'explique et s'interprète au sein même du processus de création théâtrale. Anne Ubersfeld et Florence Naugrette ont mis en évidence dans leurs travaux l'implication de Victor Hugo, en avance sur son temps et en rupture avec les usages de l'époque, dans la représentation de ses pièces. Il s'est intéressé à tous les aspects matériels, au point de rêver de posséder lui-même un théâtre afin de « pouvoir pétrir et repétrir l'argile [...], fondre et refondre la cire » à sa guise, une fois devenu « maître d'un atelier où l'art se cisèlerait en grand⁵ ». De fait la lecture diachronique des manuscrits illustrés révèle de manière de plus en plus prégnante la notion de « décor ». Les premiers manuscrits se contentent de schématiser des espaces de jeu, parfois désignés par de simples mots griffonnés : « cour », « rue » et « hôtel Cossé » pour le deuxième acte du *Roi s'amuse* (fig. 1), parfois hâtivement ébauchés comme les positions respectives des ouvertures et de l'escalier d'accès au deuxième acte de *Lucrèce Borgia* (fig. 3). Les tracés délimitent essentiellement l'intérieur et l'extérieur : une petite maison discrète dans le « cul-de-sac Bussy », une mesure au bord de la Seine « au-dessous de Saint-Germain » dans *Le roi s'amuse*. Dans la troisième journée de *Marie Tudor*, le dessin qui ouvre la deuxième partie combine artificiellement une vue partielle en plan du lieu de l'action, « espèce de salle à laquelle viennent aboutir deux escaliers, un qui monte, l'autre qui descend », et un paysage dessiné en arrière-plan qui sera évoqué ultérieurement dans la scène (fig. 4). Sans réalisme aucun, le dessin agrège deux modes de représentation pour figurer la tension entre ce qui se joue sur scène et hors scène par anticipation. Plus globalement, l'absence de perspective et de profondeur, la disproportion entre l'espace symbolisant une maison et la représentation sommaire de certains accessoires, sortes de jalons pour les actions à venir, comme les éléments de mobilier ou « la cloche du bac » surmontant un vieux parapet

3. Préface des *Burgraves*.

4. Pierre Georgel, « “Histoire d'un peintre malgré lui” : Victor Hugo, ses dessins et les autres » ; CFL, t. XVIII, p. 21.

5. Victor Hugo à Victor Pavie, 25 février 1831 ; CFL, t. IV, p. 1021.

Fig. 1 : Victor Hugo, Feuillelet du manuscrit du *Roi s'amuse*
(indications scéniques pour l'acte II)
(BnF, département des Manuscrits, Naf 13370, f° 35 r°)

Fig. 2 : Victor Hugo, Feuillelet du manuscrit du *Roi s'amuse*
(indications scéniques pour l'acte IV)
(BnF, département des Manuscrits, Naf 13370, f° 65 r°)

dans *Le roi s'amuse* (fig. 2), incitent à lire ces dessins comme des instruments de travail pour l'auteur qui visualise la scène et expérimente la cohérence du jeu qui doit s'y dérouler.

Le plan qui accompagne le quatrième acte de *Ruy Blas* est à cet égard révélateur (fig. 8). Si l'action a pour cadre le huis clos d'une « petite chambre somptueuse et sombre » dans la maison secrète de Salluste, le dessinateur renonce à donner forme à son décor au profit de la configuration du lieu et de la mise en valeur d'éléments utiles aux coups de théâtre ultérieurs, qu'il s'agisse des différentes portes, de la fenêtre ou de la cheminée par lesquelles les personnages vont entrer et sortir de manière prévisible ou non. Cet acte comme le suivant sont le « théâtre » de péripéties codifiées qui ressortissent pour les unes de la comédie et de ses coïncidences heureuses, pour les autres de la tragédie. Le croquis avec ses légendes planifie en quelque sorte l'enchaînement dramatique, inscrit ses articulations dans l'espace en même temps qu'il figure analogiquement la nature des actions qui se préparent : pièges à refermer et vengeance à exécuter dans quelque « cabinet noir ». Un plan pour des plans ourdis en secret.

À partir d'*Angelo tyran de Padoue*, Victor Hugo dessine de véritables décors qui signent sa volonté de prolonger sa création jusqu'à la réalisation. La mise en scène du *Roi s'amuse* s'était contentée de décors récupérés, celle de *Lucrece Borgia* avait dû tenir compte des observations de l'auteur mécontent de ce qui lui était proposé, du moins selon les souvenirs consignés par sa femme : « Pour que sa pensée fût comprise, il se fit décorateur comme il s'était fait musicien, et il dessina lui-même la salle qu'il voulait⁶. » Exigence reconduite pour *Marie Tudor* à la Porte-Saint-Martin, dont le directeur cherchait à éviter des dépenses trop importantes. Hugo le fit céder en lui promettant un autre drame dans lequel les décors pourraient servir à nouveau. Son expérience s'est forgée à partir de ces contraintes et de ces déconvenues. À l'exception du plan pour le « romanesque » quatrième acte de *Ruy Blas*, tous les dessins d'*Angelo* aux *Burgraves* fixent la scène telle que Hugo la conçoit et veut

6. Adèle Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*; CFL, t. IV, p. 1214.

Fig. 3 : Victor Hugo, Feuille du manuscrit de *Lucrèce Borgia* (indications scéniques pour l'acte II) (BnF, département des Manuscrits, Naf 13 371, f° 41 et 42 r°)

Fig. 4 : Victor Hugo, Feuille du manuscrit de *Marie Tudor* (indications scéniques pour la Troisième Journée, Partie II) (BnF, département des Manuscrits, Naf 13 385, f° 92 r°)

la livrer à l'œil du spectateur. Or ces dessins plus élaborés, jouant de la perspective et épousant la profondeur de l'espace scénique, présentent de nombreux éléments communs. Leur forme générale cubique, leur verticalité, leur clôture, trois caractéristiques mises en évidence par Anne Ubersfeld, leur luxe de détails architecturaux et décoratifs, dont l'expression la plus aboutie se trouve dans le manuscrit des *Jumeaux*, n'échappent pas totalement à l'esthétique des grands décorateurs de l'époque, Charles Ciceri en tête. Mais ils portent aussi la marque des goûts personnels de Victor Hugo en matière d'architecture du Moyen-Âge et de la Renaissance, qui trouveront plus tard un champ d'application inédit et grandeur nature avec l'aménagement de Hauteville House, sa maison d'exil. La finesse et la minutie de l'exécution auraient de quoi étonner si de tels dessins n'étaient à considérer comme des modèles, des prescriptions et non de simples supports dans l'élaboration de l'œuvre écrite. Portes, fenêtres, grilles, meubles, cloison vitrée, cheminée blasonnée, dallage, fresque, escalier, rambarde, galerie, arcades, colonnes et chapiteaux entrent dans la composition de véritables miniatures, de maquettes en attente de reproduction à l'échelle de la scène. Il n'y manque que la couleur.

Mais consubstantielle à l'écriture et au dessin, l'encre unifie les deux modes d'expression ; ainsi graphie et iconographie entrent-elles dans une contiguïté qui donne son ampleur au geste créateur et double ce qu'Anne Ubersfeld définit dans les textes théâtraux comme « une présence anticipatrice du visuel⁷ ». Les dessins prennent-ils en charge une part spécifique de ce « visuel » ? Quelle est la nature de leur dialogue avec les didascalies pour la mise en place du spectaculaire ?

Là encore, c'est le manuscrit d'*Angelo*, où apparaît pour la première fois l'ambition d'exhaustivité figurative du dessin, qui marque une rupture. Les deux dessins du *Roi s'amuse* correspondaient aux actes à tonalité mélodramatique (fig. 1 et 2). Hugo n'avait pas représenté les salles du Louvre où se déroulaient les premier et troisième actes, il avait choisi de dessiner seulement les lieux isolés et déserts où se tramaient les actions les plus sombres – même si le contraste entre le décor et l'action n'est jamais aussi net⁸. La caractérisation

7. Anne Ubersfeld, art. cité, p. 178.

8. Voir Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil, 2001 ; *Le Théâtre de Victor Hugo*, Ides et Calendes, 2016.

précise des lieux restait l'apanage des didascalies, tandis que le dessin ne proposait qu'un plan de situation, une configuration sommaire programmant la circulation des personnages en notifiant les accès. Le décor restait lui aussi pour ainsi dire verbal, dans les didascalies en prose comme dans les vers de la pièce : « des arcades dans le goût de la Renaissance », « les murs très hauts », « la terrasse / D'où l'on voit des jardins » ou encore « le mur mal joint, troué de crevasses et de fentes » (*Le roi s'amuse*, II). Les « tentures de cuir de Hongrie », « l'ameublement magnifique dans le goût de la fin du quinzième siècle en Italie » ne trouvent pas de traduction graphique fidèle au deuxième acte de *Lucrèce Borgia*, à l'inverse des « armes de la maison d'Este » pour le fauteuil ducal qui bénéficient d'un gros plan unique en son genre, rappelant une certaine sensibilité de l'auteur aux armoiries (fig. 3). C'est avec *Marie Tudor* que s'amorce le changement. Hugo choisit d'illustrer l'ultime partie du drame, second temps de la troisième journée. Le dessin élude la longue et belle description de la didascalie qui met en place un décor funèbre et onirique en noir et blanc, dans un jeu d'ombre et de lumière tragique. Il ne retient que la mention des deux escaliers que va emprunter le cortège des condamnés et anticipe sur la suite de la scène. Il montre ce que révélera l'ouverture du rideau blanc placé en fond de scène : un balcon surplombant Londres (fig. 4). Au-dessus des toits serrés de la « ville infâme ! ville révoltée ! ville maudite ! ville monstrueuse qui trempe sa robe de fête dans le sang⁹ » se détachent deux édifices identifiables et symboliques : la Tour, dont la cloche annoncera une exécution, et Westminster. À la fois plan des lieux et esquisse de « vue », le dessin concentre toute la tension dramatique du final qui place les personnages, dont la reine elle-même, en position de spectateurs impuissants.

Pour *Angelo*, il n'est pas excessif de penser que Hugo est intervenu dans la construction du décor. Les deux dessins qu'il exécute sont presque identiques (fig. 5 et 6), preuve qu'il songe à l'espace scénique et à son agencement, qu'il travaille en scénographe à la transformation du lieu d'un acte à l'autre, suggère des échos en trois dimensions. Car les deuxième et troisième journées opposent pourtant nettement la luxueuse chambre de Catarina, l'épouse du podestat, et la mesure que fréquentent des personnages douteux. L'une et l'autre sont représentées avec une précision extrême ; toujours à l'exception des couleurs, l'iconographie répond

aux didascalies et les enrichit. Une « grande porte à deux battants » se couvre de sculptures, les murs laissent deviner des armoiries absentes de la description ; le dessin exhausse en quelque sorte le texte. Ce qui est vrai pour le palais l'est aussi pour la mesure dont les murs fissurés, par exemple, n'étaient pas mentionnés. Hugo voyant la scène trace même au-dessous du dessin une correction *in extremis*, injonction verbale à l'intention d'un autre que lui-même, sans doute : « ajouter un lit qui est oublié ».

C'est avec le manuscrit de *Ruy Blas* que dessins et textes entrent en tension. En ne retenant que le dispositif dramatique du piège, « porte », « fenêtre », « cheminée », ainsi désignés à la manière d'actants, le schéma ouvrant le quatrième acte offre un contraste saisissant avec l'ampleur descriptive de la didascalie, qui dresse un inventaire minutieux des lieux :

Une petite chambre somptueuse et sombre. Lambris et meubles de vieille forme et de vieille dorure. Murs couverts d'anciennes tentures de velours cramoisi, écrasé et miroitant par places et derrière le dos des fauteuils, avec de larges galons d'or qui le divisent en bandes verticales. Au fond, une porte à deux battants. À gauche, sur un pan coupé, une grande cheminée sculptée du temps de Philippe II, avec écusson de fer battu dans l'intérieur. Du côté opposé, sur un pan coupé, une petite porte basse donnant dans un cabinet obscur. Une seule fenêtre à gauche, placée très haut et garnie de barreaux et d'un auvent inférieur comme les croisées des prisons. Sur le mur, quelques vieux portraits enfumés et à demi effacés. Coffre de garde-robe avec miroir de Venise. Grands fauteuils du temps de Philippe III. Une armoire très ornée adossée au mur. Une table carrée avec ce qu'il faut pour écrire. Un petit guéridon de forme ronde à pieds dorés dans un coin.

Au dessin épuré de structurer l'action, au langage imagé de peindre le tableau. Le dessin du premier acte (fig. 7) interprète en revanche la didascalie et donne à la caractérisation du texte, plus laudative que précise, une expression concrète et suggestive. Cette pièce éblouissante et inquiétante concentre les références historiques et esthétiques, les symboles du pouvoir et de l'enfermement, en donnant des contours au projet dramaturgique. Hugo confie à l'un ou

9. *Marie Tudor*, III, II, 2.

Fig. 5 : Victor Hugo, Feuille du manuscrit d'Angelo tyran de Padoue (indications scéniques pour la Deuxième Journée) (BnF, département des Manuscrits, Naf 13372, f° 32 r°)

l'autre langage, scriptural ou iconique, les lignes de forces de son dessin. Par leur importance et leur précision, le dessin et la didascalie du deuxième acte des *Jumeaux* semblent franchir encore un degré supplémentaire et presque transgresser les règles du genre (fig. 9). Fouillé, proposant un fond encre, usant de la perspective avec le motif pictural du dallage cher aux peintres de la Renaissance, le dessin tableau fait écho à la didascalie hypertrophiée, encore augmentée d'un ajout ultérieur. La caractérisation de chaque meuble et de chaque accessoire dépassant la nécessité de la mise en scène, le texte a l'ampleur d'une description romanesque à teneur poétique : « Une chambre très sombre, à voûte ogive, pavée en larges dalles, tendue en velours écarlate à crépines d'or, meublée de grands fauteuils à bras dorés et à dossiers de tapisserie ; d'un aspect à la fois sinistre et magnifique. [...] » Pour *Les Burgraves* enfin, Hugo choisit la pleine page (fig. 10 et 11). Le format plus large des deux dessins et leur exécution précise les distinguent. Si le premier s'inscrit dans l'espace délimité d'une scène de théâtre sur le devant de laquelle est d'ailleurs matérialisé le trou du souffleur, le second, « le caveau perdu », gomme totalement la référence au lieu comme au genre du spectacle et le titre

Fig. 6 : Victor Hugo, Feuille du manuscrit d'Angelo tyran de Padoue (indications scéniques pour la Troisième Journée, Première Partie) (BnF, département des Manuscrits, Naf 13372, f° 55 r°)

de l'acte fait redondance avec le dessin. À la différence de la didascalie technique mais concise de la troisième partie, celle de la première excède les besoins de la pure indication scénique en déployant une description architecturale et un inventaire au lexique spécialisé :

L'ancienne galerie des portraits seigneuriaux du burg de Heppenheff. Cette galerie, qui était circulaire, se développait autour du grand donjon, et communiquait avec le reste du château par quatre grandes portes situées aux quatre points cardinaux. Au lever du rideau, on aperçoit une partie de cette galerie qui fait retour et qu'on voit se perdre derrière le mur arrondi du donjon. À gauche, une des quatre grandes portes de communication. À droite, une haute et large porte communiquant avec l'intérieur du donjon, exhaussée sur un degré de trois marches et accostée à une porte bâtarde. Au fond, un promenoir roman à pleins cintres, à piliers bas, à chapiteaux bizarres, portant un deuxième étage (praticable), et communiquant avec la galerie par un grand degré de six marches. [...].

Dans ce cas, le dessin allège et résume en quelque sorte la profusion descriptive et le souci d'exactitude technique ; il canalise la puissance de l'imaginaire stimulé par les souvenirs et les légendes du Rhin.

Fig. 7 : Victor Hugo, Feuillet du manuscrit de *Ruy Blas*
(indications scéniques pour l'acte I, première version)
(BnF, département des Manuscrits, Naf 13373, f° 77 r°)

Fig. 8 : Victor Hugo, Feuillet du manuscrit de *Ruy Blas*
(indications scéniques pour l'acte IV)
(BnF, département des Manuscrits, Naf 13373, f° 51 r°)

Dans tous ces croquis, l'absence des personnages est d'autant plus surprenante que, dans une écrasante majorité, les titres des drames comme ceux des actes portent leurs noms. Il s'agit toujours d'« une cage vide¹⁰ », selon la formule d'Anne Ubersfeld, mais aussi d'un entrelacs de signes qui composent peut-être le portrait du « témoin terrible et inséparable » de l'action, « cette sorte de personnage muet¹¹ » déjà défini dans la préface de *Cromwell*, représenté sous des traits remarquables : un lieu clos, coercitif, mesure ou palais dont le luxe ou le dénuement sont porteurs de la même menace. Le modèle du genre sera plus tardif, et romanesque. Dans *L'homme qui rit*, Hugo construira avec le palais de Corleone-lodge le plus complexe des décors et la plus prolifique de ses didascalies, sorte de théâtralité exacerbée ainsi résumée : « Des portraits pivotant sur des ouvertures offraient des entrées et des sorties. C'était machiné. Il le fallait bien ; il s'y jouait des drames¹². » Cependant aucun dessin ne canaliserait alors une telle expansion descriptive, le spectacle se cantonnerait aux métaphores.

S'ils partagent avec les illustrations de voyages l'engouement pour l'architecture et le décor, les dessins des manuscrits de théâtre ne peuvent être apparentés à de

simples reproductions qui enregistreraient et restitueraient les « choses vues ». Ils se situent à la lisière de l'écriture qu'ils jouxtent et prolongent et de la mise en scène qu'ils projettent. Les premiers, avec leurs légendes ou leurs commentaires en toutes lettres, pouvaient s'apparenter à des croquis programmatifs, les derniers ont tendance à s'autonomiser et peuvent être considérés comme des créations à part entière, clefs de lecture pour l'œuvre dramatique. En tendant vers l'illustration, ils semblent se détacher progressivement du texte. Ce n'est sans doute pas un hasard si le plus abouti de tous concerne *Les Jumeaux*, la seule de ces pièces restée inachevée, comme si la création graphique, selon un processus mis à jour par exemple autour de l'année 1850 par les travaux de Pierre Georgel, prenait là aussi le relais de la création littéraire, s'inscrivait plus volontiers dans ses manques que dans ses marges. Unissant l'espace

10. Anne Ubersfeld, art. cité, p. 180.

11. Préface de *Cromwell* ; Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Critique, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, rééd. 2002, p. 19.

12. *L'homme qui rit*, II, VII, 2 ; *ibid.*, *Roman III*, p. 687.

Fig. 10 : Victor Hugo, Feuille du manuscrit des *Burgueses*
(indications scéniques pour la Première Partie)
(BnF, département des Manuscrits, Naf 13 374, f° 13 r°)

Fig. 11 : Victor Hugo, Feuille du manuscrit des *Burgueses*
(indications scéniques pour la Troisième Partie)
(BnF, département des Manuscrits, Naf 13 374, f° 57 r°)

théâtral de la maison de Guernesey. « Victor Hugo architecte, Victor Hugo décorateur explique Victor Hugo écrivain¹⁴ », affirmera Jules Claretie à ce propos, bousculant la hiérarchie et la chronologie des champs de création pour établir entre eux un lien puissant et pérenne. Ébloui, le visiteur de la maison découvre l'« arrangeur de logis, metteur en œuvre d'œuvres d'art, tapissier original » comme autant de nouvelles facettes, de manifestations premières, il serait tentant de dire « primitives », d'un même génie. Et Claretie d'ajouter cette confiance épistolaire que lui aurait faite Hugo : « J'ai manqué ma vocation : j'étais né pour être décorateur¹⁵. » Décor théâtral ou domestique, développement ou résumé des descriptions ou des didascalies, projet ou réalisation, l'image est en tout cas le vecteur commun qu'il choisit pour son pouvoir de concentration et d'exposition, puissant ressort de la théâtralité qui hante son œuvre tout entière. Il était bien normal qu'il assimile à la fin de sa vie « tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné » par lui : en témoignant de

son premier tracé, en inspirant ses métamorphoses scéniques à venir et en sublimant sa valeur esthétique pour la postérité, le dessin représente une part précieuse des archives de l'œuvre théâtrale manuscrite.

13. Ils sont tous les trois réunis sur la moitié gauche du premier feuillet (reproduit dans *Le Théâtre en liberté*, éd. Arnaud Laster, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002, p. 935) et ont pour caractéristique principale de mêler un décor en trois dimensions similaire, en plus sommaire, à ceux d'*Angelo*, et deux plans à deux dimensions similaires, en plus détaillés, à ceux du deuxième acte du *Roi s'amuse* et du quatrième de *Ruy Blas*.

14. Jules Claretie, *Victor Hugo, Souvenirs intimes*, Librairie Molière, 1902, p. 72-73.

15. *Ibid.*, p. 73. Réplique théâtrale ! Dans *M. Touche-à-Tout*, comédie vaudeville en un acte de Cogey, dit Saint-Luc, et Poncy (1819), éditée en 1820 chez J.-N. Barba (le futur éditeur d'*Hernani*), le personnage éponyme déclarait : « Oh ! J'étais né pour être architecte, j'ai manqué ma vocation. »

CHANTAL BRIÈRE est professeur agrégé de Lettres modernes, docteur de l'université d'Aix-Marseille, membre du Groupe Hugo où sont publiés ses articles (<http://groupugo.div.jussieu.fr>) et membre du comité scientifique de l'édition en ligne des lettres de Juliette Drouet dirigée par Florence Naugrette (<http://www.juliettedrouet.org/lettres>). Elle a publié *Victor Hugo et le roman architectural*, éditions Honoré Champion, 2007 ; *Victor Hugo à Guernesey. Exil et asile*, éditions Belin, 2013 ; *Mon cher Victor Hugo*, éditions Bulles de savon, 2016.

ch.briere@wanadoo.fr

Résumés

Les manuscrits des drames : écrire et dessiner pour la scène

Cette étude a pour objet de mettre en perspective les manuscrits illustrés des drames de Victor Hugo créés entre 1832 (*Le roi s'amuse*) et 1843 (*Les Burgraves*), période de production théâtrale la plus intense de sa vie. Si la lecture diachronique de ces dessins à l'encre, plans de scènes et modèles de décor placés en vis-à-vis de certaines didascalies initiales, confirme la maîtrise graphique croissante de Hugo, elle démontre surtout son désir de contrôler toutes les étapes de la création théâtrale, de l'écriture à la mise en scène. Plus encore, elle témoigne de la prévalence qu'il accorde à cet espace théâtral codifié qui se revendique comme tel, apte à réunir contingences matérielles et dimension poétique, jalonné de signes qui organisent le jeu dramatique. Inspirés par des souvenirs d'enfance ou de voyage, les dessins des drames inspireront à leur tour, sous le signe de la décoration, les créations ultérieures de Hauteville House.

This study aims to put in perspective the illustrated manuscripts of Victor Hugo's plays performed between 1832 (*Le Roi s'amuse*) and 1843 (*Les Burgraves*), the most intense period of his theatrical production. A diachronic reading of these ink drawings, stage plans and set models facing some of the initial stage directions, confirms Hugo's increasing graphic skill, but above all it shows his wish to control each step of the theatrical creation, from writing to stage production. More significantly, it reveals the priority Hugo gave to this codified theatrical space able to unite material contingencies and poetic dimension, punctuated with signs that guide the acting. Inspired by memories of his childhood or travels, his drawings for the stage would in their turn inspire, in the sphere of interior decoration, the future creations of Hauteville House.

Dieser Artikel soll die illustrierten Dramen-Manuskripte Victor Hugos aus der Zeit zwischen 1832 (*Le Roi s'amuse*) und 1843 (*Les Burgraves*) zueinander in Bezug setzen. Dies war die Zeit in seinem Leben, in der er am intensivsten an Theaterstücken arbeitete. Die diachrone Lektüre jener Tintenzeichnungen, Skizzen zu einzelnen Szenen und Inszenierungspläne in Gegenüberstellung zu gewissen anfänglichen Regieanweisungen bestätigt einerseits die zunehmende zeichnerische Meisterschaft Hugos, vor allem aber bezeugt sie sein Bedürfnis, alle Etappen der Theater-Produktion unter Kontrolle zu haben, vom Akt des Schreibens bis hin zur Inszenierung. Darüber hinaus zeugt sie von dem hohen Wert, den er jenem Bereich des Theaterraums zubilligt, der sich als solcher zur Geltung bringt und der geeignet ist, die materiellen Kontingenzen mit der poetischen Dimension zu vereinen, eingegrenzt durch Regieanweisungen, die das dramatische Spiel organisieren. Inspiriert von Kindheits- und Reise-Erinnerungen, werden die Zeichnungen zu den Dramen ihrerseits zur Inspiration – im Zeichen der Dekoration – für die letzten Produktionen aus Hauteville House.

Este estudio tiene por objetivo poner en perspectiva los manuscritos ilustrados de los dramas de Víctor Hugo creados entre 1832 (*El rey se divierte*) y 1843 (*Los Burgraves*), es decir, el período de creación teatral más intenso de su vida. Si la lectura diacrónica de esos dibujos a tinta, planos de escenarios y modelos de decorados, situados frente a algunas didascalías iniciales, confirma la maestría gráfica creciente de Hugo, devela también su deseo de controlar todas las etapas de la creación teatral, desde la escritura hasta la puesta en escena y, sobre todo, da testimonio de la prevalencia que el autor otorga a ese espacio teatral codificado que se reivindica como tal, capaz de reunir contingencias materiales y dimensión poética, jalonado de signos que organizan el juego dramático. Inspirados por los recuerdos de infancia y de viajes, los dibujos de los dramas inspirarán, a su vez, en lo relativo a la decoración, las creaciones posteriores de Hauteville House.

Este estudo perspectiva os manuscritos ilustrados dos dramas de Victor Hugo criados entre 1832 (*Le Roi s'amuse*) e 1843 (*Les Burgraves*), ou seja o período de mais intensa produção teatral da sua vida. Se a leitura diacrônica desses desenhos a tinta, planos de cenas e modelos de cenário, colocados a par de certas didascálias iniciais, confirma a crescente perícia gráfica de Hugo, ela revela especialmente o seu desejo de controlar todas as fases da criação teatral, desde a escrita até à encenação. Mais ainda, atesta a prevalência de um espaço teatral codificado, que como tal se reivindica, capaz de associar contingências materiais e dimensão poética, cheio de signos que organizam o jogo dramático. Inspirados em memórias de infância ou de viagem, estes desenhos dos dramas irão por sua vez inspirar, em modo de decoração, as criações posteriores de Hauteville House.

L'articolo si propone di inquadrare i manoscritti illustrati dei drammi di Victor Hugo creati tra il 1832 (*Le Roi s'amuse*) e il 1843 (*Les Burgraves*), periodo di più intensa produzione teatrale della sua vita. Se la lettura diacronica di questi disegni a china – bozzetti di scena e schizzi di scenografie, collocati a fronte di alcune didascalie iniziali – conferma la sua crescente padronanza del mezzo grafico, essa dimostra soprattutto il suo desiderio di controllare tutte le fasi della creazione teatrale, dalla scrittura alla messa in scena. Più ancora, essa dimostra la prevalenza che egli accorda a questo spazio teatrale codificato che si rivendica come tale, capace di riunire contingenze materiali e dimensione poetica, delimitato da segni che organizzano l'interpretazione drammatica. Ispirati da ricordi d'infanzia o di viaggio, i disegni dei drammi ispireranno a loro volta, nel segno della decorazione, le successive creazioni di Hauteville House.