



HAL
open science

**Des didascalies imprimées à l'espace représenté.
Archéologie scénique d'Henri III et sa cour d'Alexandre**

Dumas

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Des didascalies imprimées à l'espace représenté. Archéologie scénique d'Henri III et sa cour d'Alexandre Dumas. Sylviane Robardey-Eppstein. Sculpter l'espace, ou le théâtre d'Alexandre Dumas à la croisée des genres, Classiques Garnier, pp.49-63, 2018, 10.15122/isbn.978-2-406-07448-9.p.0049 . halshs-01986769

HAL Id: halshs-01986769

<https://shs.hal.science/halshs-01986769>

Submitted on 4 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DES DIDASCALIES IMPRIMÉES À L'ESPACE REPRÉSENTÉ

Archéologie scénique d'*Henri III et sa cour*

d'Alexandre Dumas

[p. 49] L'étude scolaire et universitaire du texte dramatique d'*Henri III et sa cour* décèle, dans le jeu des didascalies internes et externes dessinant l'espace dramatique et appelant une actualisation scénique, la rencontre inédite entre les espaces de la comédie classique (le salon de la duchesse de Guise), ceux de la tragédie historique enrichis de couleur locale (la salle du Louvre aux actes II et IV) et ceux, plus inattendus au Théâtre-Français en 1829, même dans une pièce en prose, du mélodrame : le traitement mélodramatique de l'espace se lit dans l'articulation, dès l'acte I mais surtout dans le dernier acte, de la claustration en scène et de la menace hors-scène. Le rôle actif des espaces dans la pièce de Dumas est décelable dans la présence de la porte secrète menant au cabinet de l'astronome-astrologue Ruggieri au premier acte, du lit mobile où est endormie la duchesse de Guise, lit sortant de la paroi pour se refléter dans un miroir que contemple Saint-Mégrin. Un tel rôle est perceptible encore dans l'espace machiné du dernier acte où l'action est concentrée entre la porte par où menace d'entrer le mari jaloux, le duc de Guise, et le balcon d'où l'amant descendra par une échelle de corde avant de se faire étrangler, hors-scène, avec le mouchoir de la duchesse.

L'étude du texte dramatique a tôt fait de repérer comment l'espace, dans cette pièce, agit tel un piège peu à peu refermé sur les deux amants. Les didascalies présentent en effet une série de scènes d'intérieur, autant d'espaces clos conçus pour certains dans leur contiguïté : de l'acte III à l'acte V, l'on passe de l'autre côté de la porte fermée de l'oratoire de la duchesse, porte vue d'une face à l'acte III (« Et, maintenant, que cette porte ne se rouvre plus que pour lui¹. » déclare le duc de Guise à la « chute » [p. 50] de l'acte) et de l'autre face à l'acte V se déroulant à l'intérieur du « salon dans lequel la duchesse de Guise est enfermée² » selon la didascalie de Dumas.

Marie-Antoinette Alleyv, dans ses études pionnières sur la mise en scène romantique, note ainsi, au sujet d'*Henri III* : « Le genre historique, à la manière du Boulevard, c'est-à-dire avec décors appropriés, costumes exacts, accessoires nombreux, jeux de scène sensationnels, recevrait

¹. Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour*, présentation par Sylvain Ledda, Paris, GF-Flammarion, 2016, p. 139. Toutes nos références à la pièce proviendront désormais de cette édition.

². *Ibid.*, p. 157.

avec *Henri III* sa consécration à la Maison de Molière³. » Anne Ubersfeld parle de son côté d'une « aurore du théâtre romantique », d'un « pas important » accompli dans le processus de révolution théâtrale – aussi « parce que les Comédiens-Français s'aperçurent que le romantisme au théâtre, ce n'était pas la mer à boire⁴ ». Florence Naugrette, quant à elle, nuance le bouleversement dramaturgique porté par ce drame historique en prose : elle insiste sur le relatif classicisme de la pièce, qui ne ménage que quatre décors différents, ne se structure pas en multiples tableaux, et se resserre sur une durée représentée de moins de 48 heures – « *L'action se déroule les dimanche et lundi 20 et 21 juillet 1578*⁵ » selon la didascalie liminaire. Toutefois Florence Naugrette souligne aussi la signification historique produite par les espaces machinés et le jeu des portes secrètes : Dumas propose « une vision cynique de l'histoire faite par les grands, en donnant à voir les coulisses mesquines ou honteuses de la vie de cour⁶ ». L'écrivain place bien le brouillage esthétique et la dé-hiérarchisation des genres, visibles dans la conception de l'espace, au service d'une *forme-sens*, historiquement éloquente. Sa dramaturgie romantique importe ainsi au Théâtre-Français une composition de nature profondément mélodramatique : celle-ci consiste, selon les termes de Roxane Martin, à penser les « éléments scéniques » comme « partie prenante » du drame, « envisagés dès le premier jet d'écriture⁷ ». Ceux-ci participent directement non pas à l'action, extérieurement ou accidentellement, mais *de* l'action, organiquement et nécessairement.

[p. 51] La nécessité dramatique de l'espace s'impose définitivement à l'acte V d'*Henri III et sa cour*, acte pour lequel l'action ne saurait faire l'économie d'une porte ouvrante, d'une serrure dans laquelle un bras puisse faire office de verrou et d'un balcon praticable. Pourtant, à l'échelle de la pièce, une telle conjonction des langages dramaturgiques et des espaces d'origine, de sens et d'esthétique variés ne va pas sans créer une forme de désorientation de la signification symbolique du drame. La pièce fait se croiser plusieurs espèces de lieux symboliquement distincts : l'espace de la manipulation secrète, magique et/ou politique – c'est l'ancre de Ruggieri à l'acte I, sous sa tour-observatoire, pièce « plurifonctionnelle » comme sortie d'un mélodrame-féerie, où Catherine de Médicis a introduit la duchesse de Guise endormie derrière une paroi amovible pour piéger Saint-Mégrin, où les mignons jouent à consulter leur horoscope et où, étonnamment, se réunissent aussi les ligueurs ; puis vient l'espace public du conflit politique et dynastique entre Catherine de Médicis, Henri III et le duc de Guise : c'est la salle du Louvre, aux

³. Marie-Antoinette Allevy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle* [Droz, 1938], Genève, Slatkine, 2011, p. 88.

⁴. Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 1993, p. 100.

⁵. *Henri III et sa cour*, p. 64.

⁶. Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Le Seuil, « Points Essais », 2001, p. 196.

⁷. 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 », 2014, p. 60.

actes II et IV ; alterne avec cette salle l'espace privé du conflit domestique ancrant le drame historique dans la tradition du drame bourgeois : l'oratoire puis le salon de la duchesse de Guise, aux actes III et V – avec son balcon de comédie transformé en lieu mortifère. Sans doute cette disparité des espaces n'est-elle pas seulement une volonté encore un peu maladroite de renouvellement du spectacle visuel du Théâtre-Français et d'enrichissement de la couleur locale historique : la disparate des espaces dramatiques dit aussi un égarement du *sens* de l'Histoire. Le conflit entre la mère-régente abusive, le roi faible et le ligueur ambitieux, comme l'intrication des manœuvres secrètes, de la circulation des astres et des passions humaines, *font sens* pour le présent incertain de 1829, pour cette fin de Restauration où les contemporains se sentent danser sur un volcan.

Il n'en demeure pas moins qu'une contradiction éclate, à la lecture, entre un espace dramatique pensé par Dumas dans sa matérialité épaisse et active, ouvrant la voie à une lecture matérialiste de l'histoire humaine, jeu d'intérêts, de pouvoirs et de passions, et un espace doté d'une dimension métaphysique : c'est le télescope pointé vers le ciel, par la fenêtre entr'ouverte, à l'acte I ; c'est encore le ciel étoilé montré par Ruggieri à Saint-Mégrin à l'acte IV ; c'est l'étoile de Saint-Mégrin bientôt occultée par le nuage, annonciatrice de sa mort prochaine. L'espace [p. 52] se dilate alors au gré des « découvertes » ménagées dans le décor, selon le texte didascalique, et cet espace dilaté convoque un tragique inscrit dans une transcendance céleste. En même temps, tout se joue et se résout dans l'espace matériel visible qui, animé par les passions humaines, travaille et ploie les corps. La tension est d'ailleurs explicitée dans le dialogue de l'acte I lorsque à l'invitation de Ruggieri à venir contempler dans son télescope les « constellations », Catherine de Médicis répond par une fin de non- recevoir : « c'est sur la terre que mes yeux sont fixés maintenant », vers les « astres brillants et funestes » qui « se meuvent » autour du « soleil de la royauté⁸ ». Ruggieri et Catherine de Médicis, tous deux manipulateurs des apparences, tirent l'un et l'autre les ficelles des marionnettes de la cour : ils forment deux projections métaphoriques du dramaturge en son drame. Toutefois, ces deux métaphores sont incompatibles entre elles : dans l'une (Ruggieri), le dramaturge se substitue aux dieux ou à Dieu pour placer les hommes sous la haute autorité d'un destin lisible en quelques signes dramatiques affleurant dans l'espace ; dans l'autre (Catherine de Médicis), il fait se heurter les hommes par le seul jeu, immanent, de leurs passions inscrites dans les corps et dans l'espace physique où ils se meuvent.

L'intégration dans la tragédie historique en prose du Théâtre-Français d'un langage mélodramatique et d'un espace machiné brouille donc les perspectives symboliques et fait de la

⁸. *Henri III et sa cour*, acte I, sc. 1, p. 67.

pièce de Dumas un drame *critique* – témoignant d'une *crise* de la représentation et du sens dramatiques. Cette crise est métaphoriquement inscrite dans *Henri III et sa cour* par l'opposition entre deux personnages mais n'est pas dramatiquement réglée par le texte de la pièce : Saint-Mégrin meurt étouffé par le mouchoir qui a révélé l'adultère dont il est coupable, mais il s'éteint conformément au destin inscrit dans sa petite étoile, obscurcie par la nuée orageuse visible dans le ciel. Seule la mise en scène de la pièce permet non de dénouer la crise mais d'en orienter le sens en actualisant (ou non) certaines virtualités inscrites dans les didascalies externes ou internes du texte de Dumas. Aussi une plongée « archéologique » dans les conditions concrètes de mise en scène de la pièce lors de sa création peut-elle permettre de saisir, en acte, non seulement l'audace « spatiale » de l'œuvre mais les choix opérés dans le traitement symbolique des espaces – choix plus ou moins contraints matériellement. La clôture [p. 53] des espaces scéniques était-elle totale ? Cette clôture était-elle redoublée en chaque espace par les jeux de lumière créant non seulement des effets de clair-obscur mais aussi un étagement spatial et des zones de jeu secondaires ? Qu'en est-il des découvertes suggérées par le texte dramatique : l'illusion des spectateurs est-elle nourrie par ce qu'il voit par les portes et les fenêtres ouvertes ? et ce qu'il voit actualise-t-il, ou non, le ciel météorologique ou astrologique évoqué par les personnages ? Les spectateurs voyaient-ils ce que voient les personnages en scène et hors-scène ? Ces interrogations concernent le degré d'achèvement de la transposition au Théâtre-Français de la dramaturgie et de la scénographie mélodramatiques : autrement dit, le spectacle de 1829 fonctionnait-il comme un piège pour les sens en nourrissant l'illusion de découvrir un espace métaphysique ? ou ménageait-il une distance critique face à la fabrique humaine de l'histoire dévoilée par le spectacle ?

PREMIÈRES LEÇONS DES SOURCES

Notre archéologie scénique d'*Henri III et sa cour*, dans les limites du présent article, ne prétend à aucune exhaustivité ni à aucun épuisement des sources⁹. Nous laisserons ainsi de côté la copie du souffleur de 1829, manuscrit conservé à la Bibliothèque de la Comédie-Française¹⁰ :

⁹. Des compléments seront apportés dans l'édition critique de la pièce préparée pour le *Théâtre complet* de Dumas aux Classiques Garnier.

¹⁰. Bibliothèque de la Comédie-Française, Paris, MS-632. Il s'agit vraisemblablement d'un manuscrit de souffleur, non daté, où plusieurs passages sont biffés voire coupés. Les didascalies liminaires des actes I, III, IV et V sont absentes. Pour l'acte II, on lit cette didascalie quelque peu différente de celle de la pièce éditée : « Une salle du Louvre. D'Épernon est assis, un échiquier sur les genoux ; Joyeuse un peu plus à gauche est étendu sur une banquette. Saint-Mégrin appuyé sur un fût de colonne est debout du côté opposé à Joyeuse. Au fond, Saint-Luc fait des armes. Chacun d'eux a un page à sa couleur près de lui. »

cette copie est peu révélatrice pour la scénographie et la mise en scène, les didascalies étant souvent effacées. Nous mobiliserons en revanche les *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour*, publiées par le directeur de scène du Théâtre-Français Albertin – c’est le livret de mise en scène dont Marie-Antoinette Allevy a réalisé une édition [p. 54] critique en 1938¹¹. Rappelons que Jean dit Hyacinthe Albertin, originaire de Lyon, était lié au baron Taylor depuis son passage au Théâtre du Panorama-Dramatique ; il était en 1829 directeur de la scène au Théâtre-Français depuis juillet 1827, en remplacement de Solomé. L’édition de ses « indications » institutionnalise la pratique éditoriale des livrets de mise en scène, diffusés désormais à échelle plus large que celle des circuits fermés des seuls professionnels du spectacle – avant Albertin, Solomé a publié en 1827 et en 1828 les indications pour la mise en scène des *Trois Quartiers* de Picard et Mazères et de *La Muette de Portici* de Scribe et Auber.

On se fondera aussi sur la mise en scène d’*Henri III* publiée par le quotidien *Gilblas* entre le 25 février et le 20 mars 1829 – le journal paraît tous les cinq jours. Les mises en scène sont publiées en page 4 et dernière de ce périodique, en rez-de-chaussée. S’agit-il d’une transcription à vue de la mise en scène, réalisée pendant les représentations ? On constate en tout cas sur le journal *Gilblas* une moindre précision par rapport à la mise en scène d’Albertin¹². Nous ajouterons à ces deux documents-sources une des parodies de l’œuvre de Dumas, non pas la célèbre *Cour du roi Pétaud*, coécrite par Dumas lui-même et jouée au Vaudeville, mais *Cricri et ses mitrons* de Carmouche, Jouslin de Lasalle et Dupeuty, jouée au Théâtre des Variétés, pièce dont la mise en scène est publiée aussi dans *Gilblas* et offre quelques indications sur ce qu’il y avait de *parodiable*, donc de scéniquement remarquable pour les contemporains, dans la pièce originale¹³.

Quel est l’intérêt de ces sources et quel serait leur « bon usage » ? Il s’agit de lire en elles des « traces » d’un spectacle disparu qu’il serait illusoire de prétendre redécouvrir, de confronter ces traces au texte de [p. 55] la pièce, en cherchant tantôt dans leur convergence, tantôt dans le jeu de leurs divergences, mais aussi dans leurs silences, l’actualisation de quelques *possibles* de l’imaginaire spatial projeté par l’œuvre dramatique.

¹¹. Marie-Antoinette Allevy, *Édition critique d’une mise en scène romantique. Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour par Albertin*, [Droz, 1938], Genève, Slatkine reprints, 2011.

¹². Pour l’étude pionnière de ces mises en scène sur papier-journal, je renvoie à l’article publié par Sylviane Robardey-Eppstein, « Les mises en scène sur papier-journal : espace interactionnel et publicité réciproque entre presse et monde théâtral (1828-1865) », dans *Presse et Scène au XIX^e siècle*, sous la dir. d’Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty, publié en ligne sur le site Médiás 19, (dernière consultation juin 2016).

¹³. Voir Barbara T. Cooper, « The Backward Glance of Parody : Author-Audience Complicity in a Comic Reduction of Dumas’s *Henri III et sa cour* », *Essays in Literature*, 13.2, 1986, p. 313-325. Voir aussi Sylvie Vielledent, « Dumas parodié », *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2004/4, vol. 104, p. 851-869.

On observera d'abord une convergence voire une apparente redondance des textes créant entre eux une saturation du discours. C'est le cas de la scène de dévoilement de la belle duchesse de Guise endormie aux yeux de Saint-Mégrin, au premier acte. Les livrets de mise en scène révèlent la nature du trucage et permettent de remonter en deçà du discours didascalique de l'auteur sans pour autant corriger ce dernier. On vérifie simplement l'actualisation scénique des virtualités contenues dans le texte d'auteur, mais on comprend aussi plus précisément le jeu de scène et l'*effet-sens* produit. Ainsi se joue, du texte imprimé aux autres sources textuelles, l'apparition de la duchesse sur son lit, à l'acte I :

(Pendant qu'il regarde, l'alcôve s'ouvre derrière lui et laisse apercevoir la duchesse de Guise endormie.) Regarde ! / Dieu !... vrai Dieu... !... c'est elle !... elle, endormie ! Ah ! Catherine ! (L'alcôve se referme¹⁴.)

Ruggieri place Saint-Mégrin devant le miroir, touche le ressort, le panneau de l'alcôve se lève, on voit la duchesse ; Saint-Mégrin ne doit regarder que dans le miroir, au moment où il se retourne, Ruggieri touche le ressort, le panneau retombe, l'alcôve est fermée¹⁵.

Ruggieri le conduit auprès du miroir. À ces mots : *Elle, mon père !... elle...*, l'alcôve s'ouvre derrière lui et laisse apercevoir la duchesse de Guise endormie sur un petit lit de repos. À ces mots : *Dieu ! vrai Dieu ! c'est elle...* l'alcôve se referme vite, mais sans bruit. / *Nota bene*. Le sofa, ou lit de repos, s'avance doucement au moyen de deux fils de renvoi mus par un contrepoids guidé à la main, ou, plus simplement, au moyen d'un fourchon à deux dents en fer, placé derrière le lit et qui peut le faire avancer à volonté¹⁶.

Deux détails sont remarquables. Dans *Gilblas*, « Saint-Mégrin ne doit regarder que dans le miroir » ; chez Albertin, la fermeture de l'alcôve se fait « sans bruit » : dans la mise en scène originelle, le spectateur est invité à contempler à distance la crédulité du personnage de Saint-Mégrin, homme de son temps soumis aux superstitions, auquel le spectateur de [p. 56] 1829 ne saurait s'identifier. Ce dernier voit la source réelle de l'image et connaît les ressorts de la manipulation opérée par Catherine de Médicis et Ruggieri. Il s'agit certes pour Dumas d'user des ressources de la féerie mélodramatique mais à destination d'un spectateur incrédule, celui du Théâtre-Français, qui ne saurait être le jouet de pareille illusion. L'espace machiné et truqué est tout à la fois convoqué et tenu à distance, intégré à l'action en tant qu'élément culturel contribuant à la couleur locale du drame – et non comme machine à prodiges visuels spectaculaires. C'est d'ailleurs le défaut dans le trucage que pointe la parodie de *Cricri* : « Dieu !

¹⁴. *Henri III et sa cour*, acte I, sc. 4, p. 83.

¹⁵. *Gilblas*, 5 mars 1829, « Mise en scène. Suite de *Henri III et sa cour*, drame, par M. Dumas », p. 4.

¹⁶. M. Albertin, Directeur de la scène près le Théâtre-Français, *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour, drame historique en cinq actes, en prose, de M. Alexandre Dumas*, [Paris], Imprimerie de E. Duverger, s. d., p. 18 et p. 9.

que c'est long ! » s'exclame Saint-Pétrin pendant que Ruggieri manœuvre la paroi mobile qui doit lui découvrir son amante endormie sur son « lit à roulettes¹⁷ ». La satire commente la lenteur de la machinerie, sans doute peu propice à l'illusion. Ceci confirme cela : l'espace machiné et truqué de Dumas n'est pas un espace illusionniste, plutôt un espace *intrafictionnel* de projection mentale propre à piéger les illusions des personnages du drame. Sans doute convient-il ici de faire la part de l'impréparation technique de la scène du Théâtre-Français, moquée par la parodie. La pièce fait également sens par l'écart creusé entre ses potentialités spectaculaires et les contraintes matérielles de son lieu de création.

LES ESPACES EN QUESTION

D'autres passages de nos documents de régie loin de converger avec le texte didascalique de l'auteur entrent en tension avec lui. Trois points particuliers méritent l'attention. Ils concernent l'élaboration de l'espace scénique : sa sculpture par l'éclairage ; son ouverture vers le hors-scène par la manifestation du ciel météorologique et sa dilatation aux confins du visible par la convocation du ciel astral.

L'éclairage se trouve projeté dans le texte imprimé par l'imaginaire scénique de Dumas : à l'acte I, scène 1, « *une lampe posée sur une table, à [p. 57] droite, éclaire la scène* » ; à l'acte IV, scène 3, Ruggieri conduit Saint-Mégrin « *vers la lumière* » ; à l'acte V, scène 2, Saint-Mégrin, « *[a]llant à la fenêtre* », s'exclame : « Si je pouvais seulement distinguer ce balcon !... mais rien qu'un gouffre¹⁸. » Une seule mention concernant l'éclairage apparaît dans le livret de mise en scène d'Albertin : « La rampe est levée à tous les actes¹⁹. » Marie-Antoinette Allevy commente ici : « La [la rampe] laisser levée à tous les actes, en dépit des effets de clair-obscur que l'on aurait dû rechercher dans certaines scènes, montre le souci de simplifier la manœuvre d'extinction, fort délicate avec les lampes à huile et qui ne devint pratique qu'avec l'éclairage au gaz²⁰. » Le gaz sera installé à la Comédie-Française, mais seulement pour le lustre, en 1832 – après la création d'*Henri III*. L'éclairage sans variation à la rampe favorise une vision étale d'espaces sans reliefs, en deçà donc des propositions de la pièce inscrites en ses didascalies. La suite de la mise en scène d'Albertin,

¹⁷. Carmouche, Joussin de Lasalle et Dupeuty, *Cricri et ses mitrons*, « Petite Parodie en vers et en cinq tableaux, d'une grande pièce en cinq actes et en prose », acte I, sc. 4, Paris, Quoy, 1829, p. 8.

¹⁸. *Henri III et sa cour*, p. 65, p. 143, p. 161.

¹⁹. Albertin, *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour*, *op. cit.*, p. 3.

²⁰. Marie-Antoinette Allevy, *Édition critique d'une mise en scène romantique*, *op. cit.*, p. 12. Le gaz permettra en effet de faire varier d'un tour de clé l'intensité lumineuse.

comme de celle de *Gilblas*, révèlent néanmoins un travail plus élaboré sur la lumière, cette fois en accord avec les didascalies de Dumas :

Un grand cabinet de travail chez Côme Ruggieri, tenant trois plans fermés. Une porte au fond donnant sur une antichambre très obscure. [...] Un peu sur l'avant-scène, du même côté, une table ronde en bois, une lampe allumée [...]. / Au 1^{er} acte, avoir le soin de faire descendre, au 4^e plan, un fond qu'il ne faudra pas éclairer, afin d'indiquer l'antichambre obscure de l'astrologue. / La salle est éclairée par des girandoles à quatre branches attachées à chacun des châssis de coulisses ainsi qu'aux pilastres du fond. [Acte IV] / [...] sur une table dans le fond à droite, une lampe allumée. / Une lampe à trois becs allumée. [Acte V] / [...] plusieurs hommes portant des torches allumées [acte V, scène 3]²¹.

Dans *Gilblas*, « une lampe allumée » figure parmi les accessoires de l'acte I, complétée par « des candélabres attachés aux murs avec bougies allumées » à l'acte IV et « une lampe allumée » à l'acte V²². Le schéma de plantation du décor de l'acte I, scène 3 par Albertin prévoit une porte ouvrant, en fond de scène, sur un « couloir formant antichambre [p. 58] obscure²³ ». Les points lumineux disposés sur le plateau sont là pour désigner, paradoxalement, la semi-obscurité dans laquelle sont plongés les personnages dans les scènes nocturnes des actes I, IV et V. L'irruption de la lumière accompagne ainsi le basculement tragique du drame – matérialisé par l'arrivée des flambeaux portés par les hommes du duc de Guise, à l'acte V. L'éclairage à la rampe, empêchant la vraie nuit de se faire sur le plateau, favorise la lecture symbolique d'un espace qui n'épuise pas ses sortilèges dans la valeur référentielle ni dans le mimétisme spectaculaire.

Il en va de même du ciel et des cieux appelés par le texte dumasien sous forme de « découvertes » mais demeurant hors du champ visible offert aux spectateurs de 1829²⁴. Le ciel météorologique est celui de l'orage qui se déchaîne à la fin de l'acte IV et au début de l'acte V : « GEORGES : Le temps est à l'orage. / SAINT-MÉGRIN : Oui. (*Allant à la fenêtre, avec un rire convulsif.*) Il n'y aura bientôt plus une étoile au ciel... [...] L'orage s'étend²⁵... » Aucune mention de l'orage ne figure chez Albertin ni dans la mise en scène d'*Henri III* publiée par *Gilblas*. L'absence totale de référence au bruitage sur les livrets de mise en scène signifie-t-elle que l'effet sonore revenait ici à l'orchestre ? Qu'en dit la parodie *Cricri* ? Là, le « bruit de la pluie » envahit l'espace sonore à la fin du quatrième tableau et au début du cinquième. Saint-Pétrin part pour son rendez-vous galant vêtu d'un carrick et protégé par un parapluie – « l'orchestre peint une nuit

²¹. Albertin, *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour*, *op. cit.*, p. 9, p. 12, p. 11, p. 14, p. 11, p. 38.

²². *Gilblas*, 5 mars 1829, p. 4.

²³. Albertin, *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour*, *op. cit.*, p. 16.

²⁴. Voir Pierre Causse, *Le Ciel des dramaturges romantiques*, mémoire de Master 2 de Lettres, sous la direction d'Olivier Bara, université Lyon 2, faculté LESLA, 2015.

²⁵. *Henri III et sa cour*, acte IV, sc. 8, p. 154-155.

orageuse » dit la didascalie d'ouverture du 5^e tableau²⁶ tandis que la mise en scène de *Cricri* publiée dans *Gilblas* insiste : « On entend le bruit de la pluie²⁷ », à deux reprises : est-ce la parodie d'un bruitage ou d'un commentaire orchestral particulièrement frappant dans la pièce de Dumas à la Comédie-Française ? ou serait-ce le remplissage ironique d'un vide, l'orage de la Comédie-Française étant bien discret ? Les parodies et les mises en scène publiées n'offrent que des traces soumises, comme les textes dramatiques, à l'interprétation et au questionnement des [p. 59] chercheurs ou des metteurs en scène modernes : aucune reconstitution intégrale ne saurait être envisagée à partir d'elles²⁸.

La discrétion caractérise aussi la figuration dans l'espace représenté sur scène du ciel astral – ciel astrologique ou astronomique – appelé par les didascalies du texte édité par Dumas :

Un grand cabinet de travail chez Côme Ruggieri ; quelques instruments de physique et de chimie ; une fenêtre entrouverte au fond de l'appartement, avec un télescope²⁹.

[...] en avant-scène, une table sur laquelle il y a des livres, une sphère, etc. ; à côté un fauteuil, et par terre quelques gros livres. Dans le fond, une porte que l'on ferme à l'aide d'une barre ; deux meubles chargés de sphères, de matras, etc. (décoration peinte), sur les murs des cartes astronomiques. À gauche, deuxième plan, petite porte secrète ; au premier plan une coulisse qui se lève et laisse voir une alcôve dans laquelle est un lit³⁰.

[...] des buffets antiques sur lesquels sont peints plusieurs instruments de physique et de chimie. Aux murs sont appendues deux cartes représentant des figures d'astrologie. / [...] une sphère, un sablier, de gros livres ; au pied de la table, de gros livres amoncelés, un compas, deux tableaux en ardoise chargés de figures astrologiques, un fauteuil³¹.

Aucun télescope pointé vers le ciel depuis la fenêtre n'est mentionné dans les textes de mise en scène : ne figure qu'un ciel astronomique peint, ainsi que des figures astrologiques dessinées à la craie. Dans le partage entre objets scéniques et objets peints, le ciel astral relève de la seconde catégorie : lors de la création du drame, le ciel de l'astronome-astrologue Ruggieri n'est qu'une *représentation dans la représentation* et n'a droit à aucune actualisation illusionniste à travers quelque découverte.

Il en va presque de même à l'acte IV de la petite étoile de Saint-Mégrin observée dans le ciel :

²⁶. Carmouche, Jouslin de Lasalle et Dupeuty, *Cricri et ses mitrons*, *op. cit.*, p. 32.

²⁷. *Gilblas*, 31 mars 1829, « Mises en scène. Suite de *Cri-Cri [sic] et ses Mitrons*, théâtre des Variétés », p. 4.

²⁸. Une analyse du matériel d'orchestre, à ces passages précis, permettrait sans doute d'évaluer le rôle codé, possiblement compensatoire, de la musique dans l'évocation de l'orage.

²⁹. *Henri III et sa cour*, acte I, p. 65.

³⁰. *Gilblas*, 5 mars 1829, p. 4.

³¹. Albertin, *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour*, *op. cit.*, p. 9.

RUGGIERI

[...] (*Allant à la fenêtre.*) Vois-tu cette étoile ?

SAINT-MÉGRIN

Qui brille près d'une autre plus brillante encore ?

[p. 60] RUGGIERI

Oui ; et, à l'occident, distingues-tu ce nuage sombre qui n'est encore qu'un point dans l'immensité ?

SAINT-MÉGRIN

Oui ; eh bien ?...

RUGGIERI

Eh bien, dans une heure, cette étoile aura disparu sous ce nuage, et cette étoile, c'est la tienne. (*Il sort*³².)

[...] à ces mots : « Vois-tu cette étoile ? », Ruggieri conduit Saint-Mégrin près de la fenêtre placée à gauche, premier plan, et sort ensuite dans le fond à droite³³.

Au quatrième acte, la première coulisse à gauche, où se trouve placée une grande fenêtre, doit être éclairée avec des verres bleus. [Scène 3 :] En disant ensuite : *Vois-tu cette étoile ?* il le conduit auprès de la fenêtre, sans changer la position en scène. [Scène 4 :] Saint-Mégrin est auprès de la table qui se trouve en avant de la fenêtre. Il contemple les astres, sans se retourner vers Joyeuse³⁴ [...].

Seul l'éclairage bleuâtre des vitres de la fenêtre, selon Albertin, confère une existence visuelle partielle à ce ciel contemplé par le personnage que le spectateur *voit voir* mais dont il ne perçoit pas l'objet de la vision. La parodie *Cricri* ne manque pas de tourner en dérision un tel spectacle déceptif : « J'aperçois ton étoile... » dit Ruggieri à Saint-Pétrin qui répond, « *regardant en l'air* », « Où donc ? ». C'est finalement « la chandelle³⁵ » que Ruggieri l'invite à contempler faute de ciel étoilé. Le spectacle originel d'*Henri III et sa cour*, dans sa réalisation matérielle, ne semble ménager aucune dilatation spatiale et maintient les personnages enfermés entre les murs des scènes d'intérieur. Cela relativise le pouvoir prêté aux astres par Ruggieri : le ciel demeure un horizon de croyance propre aux personnages, sans partage sensible avec les spectateurs. Le ciel astral appartient moins au spectacle qu'à la vérité culturelle socio-historique répandue dans le texte dramatique et constitutive des personnages. D'ailleurs, la violence physique montrée sur scène a davantage polarisé [p. 61] l'attention du public que les scènes de prophétie – comme la diffusion des illustrations gravées le prouve : sont publiées les images du gantelet de fer du duc de Guise broyant le bras de la duchesse, selon le dessin de Saint-Èvre en 1829³⁶, ou du bras de la duchesse faisant office de verrou pour retarder l'entrée du duc, selon l'image gravée de Tassaert la même

³². *Henri III et sa cour*, acte IV, sc. 3, p. 143-144.

³³. *Gilblas*, 20 mars 1829, p. 4.

³⁴. Albertin, *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour*, *op. cit.*, p. 3, p. 32.

³⁵. Carmouche, Jouslin de Lasalle et Dupeuty, *Cricri et ses mitrons*, *op. cit.*, 4^e tableau, sc. 2, p. 26.

³⁶. Gillot Saint-Èvre, « *Henri III*, acte III, scène 5 », estampe, Paris, Rittner, 1829, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, Estampes Scènes *Henri III* (3).

année³⁷. Comme l'écrit Sylvain Ledda, « [d]ans la pièce, ce sont moins les prédictions de Ruggieri que les violences physiques de Guise qui alimentent la frénésie³⁸. »

Une dernière série de traces documentaires de la mise en scène révèle la part du choix interprétatif laissé au régisseur. Le traitement des signes religieux entre dans cette dernière catégorie. Dans la scène de l'oratoire de la duchesse à l'acte III, appels à Dieu et jurements ponctuent le texte, convoquant une divinité qui refuse de se manifester et de se montrer mélodramatiquement providentielle. Le texte de Dumas ne fait toutefois que suggérer l'appel des personnages à une aide venue d'en haut. Dans « [l']oratoire de la duchesse de Guise. », à l'acte III, scène 5, l'héroïne supplie son époux : « Laissez-moi un instant pour me recueillir. (*Elle abaisse la tête entre ses mains, et prie*³⁹.) » De tels appels, ici silencieux, lancés par des personnages éperdus vers une transcendance secourable trouvent-ils une traduction visuelle ? On lit dans *Gilblas* : « Oratoire de la duchesse de Guise tenant trois plans ; décoration fermée, portes latérales au premier plan ; deux petites portes au fond. Tables à droite et à gauche, fauteuils⁴⁰. » Aucun objet religieux n'est mentionné dans la liste des accessoires pour l'acte de l'oratoire. L'esquisse de décoration par Ciceri, conservée à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra⁴¹, demeure assez floue dans le détail des ornements, la monstration en scène de [p. 62] symboles religieux demeurant prohibée en 1829. Albertin, pourtant, choisit de rendre visible dans l'espace non pas quelque manifestation de la providence mais sa figuration sous la forme d'un tableau religieux, concourant encore à la couleur locale historique de la pièce : « [...] une espèce de buffet recouvert d'un tapis blanc bordé d'une large dentelle blanche ; trois vases de fleurs : au-dessus un tableau représentant un sujet de religion. Ces objets sont peints⁴². » La célèbre illustration de Devéria pour la scène de violence physique entre les époux acquiert valeur de témoignage sur la décoration mise en œuvre par Albertin puisqu'on y devine, en arrière-plan, le tableau religieux – une scène de crucifixion⁴³. Actualisation scénique d'une virtualité du texte dumasien : le calvaire de l'épouse brutalisée se fait *passion*.

³⁷. Octave Tassaert, « Une scène du 5^e acte de *Henri III* », estampe, Paris, Chez Osterwald aîné, Hauteceur Martinet, Rittner, 1829, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, Estampes Scènes *Henri III* (2).

³⁸. Sylvain Ledda, *Des Feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, p. 206.

³⁹. *Henri III et sa cour*, p. 136.

⁴⁰. *Gilblas*, 25 février 1829, p. 4.

⁴¹. Pierre-Luc-Charles Ciceri, « Esquisse de décor pour l'acte III d'*Henri III et sa cour* : l'oratoire de la duchesse », dessin au crayon [1829], BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, Esquisses anciennes 6 (61). Voir Barry Daniels et Jacqueline Razgonnikoff, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 195.

⁴². Albertin, *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour*, *op. cit.*, p. 10.

⁴³. Achille Devéria, « *Henri III*, acte III, scène V », estampe, Paris, chez H. Gauguain et Cie, 1829, BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris, Estampes Scènes *Henri III* (4).

On conclura en deux points. D'une part, les choix scéniques de 1829 vont tous, selon les documents examinés, dans le sens d'un traitement distancié des puissances métaphysiques convoquées par le discours des personnages, tenus à l'écart de la représentation spectaculaire. Le « dramaturge » Ruggieri est détrôné par Catherine de Médicis, et le drame historique laïcisé l'emporte sur la tragédie *tragique* comme sur le mélodrame *providentialiste*. Dumas tente de se frayer une voie nouvelle entre ces deux genres dramatiques qu'il fait s'entrechoquer. D'autre part, le passage par les livrets de mise en scène rappelle que la tension entre espace représentant et espace représenté, comme la disjonction entre les virtualités de l'espace dramatique suggéré par le texte et sa matérialisation en espace scénique, sont constitutives de l'expérience théâtrale. En elles se joue le plaisir des spectateurs⁴⁴ dont le désir de voir n'est jamais totalement assouvi ; d'elles dépend aussi la productivité symbolique de l'œuvre, dont la condition est le creusement d'un vide au sein de la saturation visuelle et auditive. Le génie dramatique de Dumas consiste justement à jouer de l'excès et du retrait, du trop-plein visuel (le bras bleu de la duchesse de Guise) et de l'évidement spatial (le ciel de la destinée ou la scène du crime maintenus hors-champ) – c'est ce *jeu* qu'a permis la transplantation incomplète du langage mélodramatique sur la scène du Théâtre-Français. Tel est finalement [p. 63] l'art de susciter chez le spectateur *un désir demeuré désir* : art que révèle l'examen archéologique de quelques traces documentaires laissées par un spectacle disparu.

Olivier Bara
Université Lyon 2
UMR 5317 IHRIM

⁴⁴. Voir Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Le plaisir partagé », 2002.