

Camera hugoliana : espace scénique, espace didascalique, espace littéraire.

Benoît BARUT (Polen EA4710 – Cepoc)

(dans *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle*, Marie-Claude Hubert et Florence Bernard (dir.), Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles Univers littéraires », 2012, p. 101-115.)

[101] Qu'on le veuille ou non – sauf quand elles sont « seules en scène » comme dans les *Actes sans parole* de Beckett – les didascalies restent dans l'ombre du dialogue. Muettes à la scène et souvent plates, elles ne sont que l'écrin de la parole des personnages. Chez Hugo, cependant, l'écrin peut avoir autant d'importance que le bijou qu'il renferme. Ainsi, dans *Ruy Blas*, Casilda s'extasie-t-elle sur la boîte en bois de calambour que la reine destine à son père mais n'a pas un mot sur les reliques qu'elle contient : le coffret-écrin est suffisamment beau pour être admiré pour lui-même – la boîte est « divine » (on note la translation de valeur du contenu au contenant) et le bois « exquis »¹ – et pas seulement pour ce qu'il renferme. Transposons : si la didascalie est un texte éminemment fonctionnel et vaut surtout par la mise en scène minimale qu'elle propose aux malheureux qui n'ont pas vu le drame et se contentent de le lire², il serait néanmoins dangereux de croire qu'un écrivain comme Hugo – polygraphe, foisonnant et maniaque en matière d'édition – puisse écrire et, *a fortiori*, publier un texte qui soit purement utilitaire. Selon Julien Gracq, « en littérature, comme en politique, les *moyens* subvertissent immanquablement les fins³. » Ce principe vaut aussi pour les didascalies, lesquelles échappent *immanquablement* à leur destination scénique. À côté du devenir-spectacle, la didascalie possède également, peu ou prou, un « devenir-poème⁴ » ainsi qu'un devenir-roman voire un devenir-essai. Plus souvent qu'à son tour, la didascalie cesse donc d'être seulement lisible – c'est-à-dire claire, univoque, tendant vers un idéal de transcodification exacte – et devient littéraire, morceau à lire du fait de son épaisseur signifiante. Les indications de cadre scénique des drames romantiques hugoliens en sont une magistrale illustration. Apparaissant [102] en tête d'acte, juste après l'intertitre, elles sont le lieu d'une description souvent longue, riche et qui ne fait pas doublon avec le décor du spectacle. « Le drame est imprimé aujourd'hui. Si vous n'étiez pas à la représentation, lisez. Si vous y étiez, lisez encore », ordonne la préface du *Roi s'amuse*⁵. Ces pauses optiques –

¹ Victor Hugo, *Ruy Blas* [désormais *RB*], *Théâtre II, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985 rééd. 2002, p. 44. Sauf mention contraire, toutes les références dans le corps du texte renvoient aux deux volumes *Théâtre* de cette édition, et nous nous contenterons de préciser la pièce citée et le numéro de page.

² C'est particulièrement vrai chez Hugo, metteur en scène avant la lettre, encourageant les futurs acteurs à se conformer à la mise en scène d'origine – fantasma de duplication qui se traduit par des didascalies nombreuses et souvent très précises.

³ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 211.

⁴ Didier Plassard, « Le devenir-poème des didascalies », in Frédéric Calas et alii, *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud éditions/Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Entrelacs », 2007, p. 53-67.

⁵ *Le Roi s'amuse* [désormais *RSA*], 831.

pouvant s'étendre sur plusieurs dizaines de lignes – sont donc à *lire encore* et à lire lentement ; et parmi tous les lieux qu'affectionne Hugo, c'est la chambre comme espace obscène récurrent nous servira ici de zone de prospection.

Marion de Lorme : l'ombre du sexe

La didascalie de cadre scénique du premier acte de *Marion de Lorme* est l'une des plus courtes mais aussi l'une des plus riches du théâtre hugolien : « Une chambre à coucher. – Au fond, une fenêtre ouverte sur un balcon. À droite, une table avec une lampe et un fauteuil. À gauche, une porte sur laquelle retombe une portière en tapisserie. Dans l'ombre, un lit⁶. » Un étiquetage du lieu puis une description brève et selon un schéma ternaire – « Au fond », « À droite », « À gauche » : on a affaire à un parangon d'efficacité didascalique. L'organisation est rigoureuse, presque trop si on la compare à d'autres didascalies hugoliennes de début d'acte⁷. De là à postuler qu'il ne s'agit que d'une régularité de façade visant à donner l'illusion que Marion mène une vie rangée, il n'y a qu'un pas. Le rapport mimétique qui lie habitant et habitat⁸ ne laisse guère de doute : Marion *s'est rangée*. Elle travaille à se refaire une vertu en menant une vie exemplaire :

Tous ces brillants péchés qui, jeune, m'ont séduite
N'ont laissé dans mon cœur que regrets trop souvent.
Je viens dans la retraite, et peut-être au couvent,
Expier une vie impure et débauchée. (*ML*, 689)

L'ordre de la chambre veut traduire l'ordre moral retrouvé. Des éléments trahissent cependant le passé de courtisane. En premier lieu, le décor du premier acte représente la chambre de Marion. Or, cet espace intérieur de l'intimité est trop ouvert sur l'extérieur et à l'altérité pour être innocent. La clôture de l'espace intime est défectueuse (« une fenêtre ouverte ») et laisse entrer les galants, tant importuns comme Saverny que désirés comme Didier. À quoi sert de calfeutrer la porte, d'en redoubler symboliquement la [103] fermeture en lui ajoutant une « portière », si on laisse la fenêtre ouverte et la chambre accessible à qui veut ? Didier puis Saverny escaladent la façade sans scrupules faisant de ce sas sentimentalo-courtois qu'est le balcon rien de plus qu'un vulgaire accès à la chambre à coucher. On entre dans cette chambre presque comme dans un moulin et il n'y a pas d'intimité qui tienne pour celle qui fut courtisane.

La didascalie précise que le lieu scénique est « une chambre à coucher ». La locution nominale figée est remotivée puisqu'on se trouve chez une Thaïs, une Phryné (*ML*, 699). Vu l'occupante des lieux, il y a en effet fort à parier que cette « chambre à coucher » soit aussi une chambre *pour* coucher, au sens le plus sexuel du terme. À cet égard, la didascalie n'oublie pas de mentionner la présence du lit sur la scène. *A contrario*, il n'en était nullement question dans la didascalie ouvrant le premier acte d'*Hernani* laquelle présente aussi une « chambre à

⁶ *Marion de Lorme* [désormais *ML*], 687.

⁷ L'ouverture de l'acte IV de *Ruy Blas*, par exemple, propose une description de moins en moins régulière. Au fil de la didascalie, le repérage se brouille et « la petite chambre somptueuse » (*RB*, 95) tient un peu du bric-à-brac. Ce foisonnement fait écho à l'atmosphère quasi picaresque de l'acte IV où tout le monde, dans le plus grand désordre social et éthique, se bouscule dans la demeure de Salluste habitée par Ruy Blas et momentanément occupée par don César.

⁸ C'est le cas pour le burgrave et son burg : « Il avait sous les yeux les édifices, il essaya de se figurer les hommes ; du coquillage on peut conclure le mollusque, de la maison on peut conclure l'habitant. » (*Les Burgraves*, 153.)

coucher ». Une légère digression s'impose : la didascalie, quelle qu'elle soit, repose en général sur un principe d'économie et fonctionne par induction. Indiquer que l'on est dans une « chambre à coucher », c'est signaler implicitement qu'il y a de quoi coucher. Si la didascalie d'*Hernani* fonctionne bien sur ce principe d'implicite, la didascalie de *Marion* ne laisse pourtant aucune place au sous-entendu et évoque clairement la présence d'un lit. La présence textuelle du lit serait donc quasi redondante avec la mention « chambre à coucher » si elle n'avait comme fonction seconde de préciser la sensualité trouble qui définit le personnage éponyme. Dans cette perspective, on remarque que la locution « chambre à coucher » ne se retrouve que rarement dans les didascalies des pièces postérieures de Hugo et qu'il s'agira, la plupart du temps, d'un hors-scène, comme nous le verrons avec *Ruy Blas* et *Le Roi s'amuse*. Pour l'heure, obscène et hors-scène ne sont pas encore superposés. Dans *Marion*, la « chambre à coucher » et le lit tendent bien vers le scabreux car l'ancienne courtisane n'est en effet pas de celles qui ne voient dans un lit qu'un meuble pour dormir :

DAME ROSE

Il est temps de dormir, madame.

MARION

Oui, c'est votre heure,

À vous autres. (*ML*, 703)

Le sommeil ne semble pas être la préoccupation principale de Marion. Sa chambre ainsi que le lit qui s'y trouve servent autant à dormir qu'à *ne pas dormir* : la chambre est un lieu d'étreintes. Cependant, elle ne servira pas cette fonction. D'une part, Marion évince le galant et entreprenant Saverny ; d'autre part, Didier se révèle un amant fort peu sensuel :

DAME ROSE, la déshabillant.

Eh bien,

Madame, le monsieur de ce soir est-il bien ?

– Riche ?

MARION

Non.

DAME ROSE

Galant ?

[104] MARION

Non.

Se tournant vers Rose.

Rose, il ne m'a pas même

Baisé la main.

DAME ROSE

Alors, qu'en faites-vous ?

MARION, pensive.

Je l'aime. (*ML*, 704)

Marion est coincée entre un galant trop sensuel qu'elle rebute et un amant trop froid qu'elle désire. Dans les deux cas, les débats amoureux remplacent les ébats amoureux. La didascalie rend compte de cette ambiguïté sensuelle, entre détournement et soulignement du potentiel érotique de la chambre. Tout d'abord, on n'y couche pas, on y brode : « MARION DE LORME, négligé très-paré, assise près de table et brodant une tapisserie » (*ML*, 687). Le mot « tapisserie » se trouvait déjà dans la didascalie liminaire (« portière en tapisserie »). Le

retour du mot, à si peu de lignes de distance, tend à établir une parenté entre la clôture du lieu et l'attitude fermée de Marion à l'égard des agaceries de Saverny : ce n'est pas pour son profit que l'héroïne est armée de pied en cap pour l'amour, caparaçonnée d'un « négligé très-paré ». Le texte didascalique construit une chaîne significative – dont Saverny fait les frais – entre « fermeture » (la portière est un double textile de la porte), « tapisserie » et « Marion ». De la même façon, la table est éclairée, mise en évidence, tandis que le lit reste « dans l'ombre ». Le traitement scénique du lit ne correspond cependant pas à son traitement textuel : la stratégie de dissimulation peut fonctionner visuellement mais, à la lecture, on ne voit que cet élément du mobilier. Sa présence scénique « dans l'ombre » est sourde et inquiétante mais sa présence textuelle est véritablement écrasante du fait de sa position à la toute fin de la didascalie de cadre scénique. La lecture étant linéaire – contrairement à la perception tabulaire du théâtre représenté – l'accent est mis sur ce dernier mot : il n'est pas permis au lecteur d'oublier la fonction essentielle de la chambre de la courtisane. La formulation lapidaire, juxtapositive et averbale – « Dans l'ombre, un lit » – rajoute encore à cette mise en valeur et met directement en relation l'ombre et le lit voire présente le lit comme la part d'ombre de Marion. Celle-ci veut mettre son passé de débauches derrière elle mais elle ne peut se débarrasser de ses appétits sensuels. La déception de Marion lorsqu'elle avoue à Rose que son galant ne lui a même pas baisé la main est assez éloquente. La chair est faible, hélas !

Tout se passe cependant comme si Marion voulait s'imposer une épreuve de force : elle se défie de l'appel des sens mais veut s'y confronter. Le décor de l'acte I présente peut-être moins une chambre à ou *pour* coucher qu'une chambre *pour ne pas* coucher et pour que cela se voie. L'ancienne courtisane dispose d'un espace propice à l'amour – une chambre à la fois calfeutrée et ouverte, avec un lit présent et pourtant discrètement en retrait – mais la coucherie n'aura pas lieu. Marion veut tester sa résistance pour mériter son rachat : pourquoi sinon recevrait-elle Saverny chez elle la nuit en déshabillé ? [105] Pourquoi se faire rappeler les noms de tous ceux qui brûlent toujours pour elle (*ML*, 688-689) ? La présence même du lit est fondamentalement équivoque : témoin de la sensualité de Marion, il est aussi le symbole de sa volonté de purification laquelle se mesure à l'aune de sa résistance à l'appel des sens. Cette ambivalence d'une Marion sensuelle mais chaste se retrouve dans son costume lisiblement oxymorique (« négligé très-paré ») et le décor lui-même, à la fois hyperboliquement clos (porte et portière) et foncièrement ouvert : « Au fond, une fenêtre ouverte sur un balcon ».

Ces analyses de la didascalie de cadre scénique se trouvent confirmées si l'on compare l'état définitif du texte et les variantes qu'offrent les manuscrits.

Première version	Deuxième version	Version définitive
Il est nuit. Une chambre à coucher, éclairée d'une lampe de cuivre posée sur une table recouverte d'un tapis de Turquie. Au fond une fenêtre, ouverte sur un balcon, à travers laquelle on aperçoit une rue étroite et tortueuse.	Il est nuit. Une chambre à coucher éclairée d'une lampe de cuivre à trois becs posée sur une table recouverte d'un tapis de Turquie. Près de la table un fauteuil. Au fond une fenêtre, ouverte sur un balcon, qui donne sur une rue ⁹ .	Une chambre à coucher. – Au fond, une fenêtre ouverte sur un balcon. À droite, une table avec une lampe et un fauteuil. À gauche, une porte sur laquelle retombe une portière en tapisserie. Dans l'ombre, un lit.

Les modifications opérées d'une version à l'autre font montre d'un curieux mélange d'atténuation et de soulignement de la sensualité trouble qui baigne ce début d'acte. La nuit qui ouvrait la didascalie dans les manuscrits cesse d'être désignée explicitement : elle sera suggérée par la mention de la lampe, puis, plus tard, reprise par le dialogue (*ML*, 690). La

⁹ Ces variantes se trouvent dans les notes d'Anne Ubersfeld, in Victor Hugo, *Théâtre I*, op. cit., p. 1400-1401.

volonté de réduire l'inconvenance de la situation – Marion recevant un homme la nuit dans sa chambre à coucher – peut expliquer cette suppression : suggérer la nuit plutôt que la mentionner en didascalie est sans doute une mesure de précaution. Cet effacement a cependant pour effet de mettre en tête de didascalie la désignation pantonymique du lieu – « une chambre à coucher » – dont on a montré le potentiel subversif. En outre, les détails liés à l'éclairage et à l'ameublement ne sont plus syntaxiquement accolés à ce pantonyme. « Une chambre à coucher » devient donc une indication autonome, isolée en tête de didascalie, ce qui augmente son impact à la lecture. L'ordre des éléments se voit également bouleversé. Tandis que les versions manuscrites proposent : [106]

NUIT - CHAMBRE À COUCHER - ÉCLAIRAGE - MEUBLE(S) - FENÊTRE OUVERTE – RUE

la version définitive donne à lire :

CHAMBRE À COUCHER - FENÊTRE OUVERTE - LAMPE / MEUBLES -
PORTE FERMÉE / TAPISSERIE - LIT / OMBRE

Du coup, on constate une proximité troublante entre les éléments « chambre à coucher » et « fenêtre ouverte » qui explique sans doute le rajout d'une porte fermée dans la version définitive, de façon à compenser la facilité d'accès à l'espace intime. La mention de la nuit qui ouvrait la didascalie est remplacée par la mention finale de « l'ombre » dans la version définitive. Les polarités lumineuses sont nuancées : la nuit extérieure fait place à une ombre plus intérieure, au cœur même de la chambre. Ce changement de l'atmosphère lumineuse est d'autant plus frappant que, d'une version à l'autre, la mention explicite de l'éclairage a disparu. On passe d'une lampe qui fait littéralement son office et éclaire toute la chambre – « une chambre à coucher, éclairée d'une lampe de cuivre » – à une lampe qui se contente d'être présente et voit sa zone d'efficacité réduite à la partie mondaine de la chambre : « une table avec une lampe et un fauteuil ». La concentration de la lumière sur la table permet au lit d'être effectivement « dans l'ombre ». Ces infléchissements révèlent donc clairement une volonté de soulignement subtil de la part d'ombre de Marion, sa part de chair et de sexe. Dans la version définitive, la didascalie s'ouvre et se clôt en effet sur des indications ayant trait à l'amour physique : à la « chambre à coucher » du début s'ajoute « un lit » qui fait finalement son apparition. Il y a bien un tropisme du sexe dans ce décor. La lumière tamisée et l'habit de Marion – le « négligé très-paré » qui remplace la « robe blanche » des manuscrits¹⁰ – contribuent à l'atmosphère érotique de ce début d'acte. En outre, le « tapis de Turquie » qui recouvrait la table devient une « tapisserie » calfeutrant la porte. On habille la porte afin de mieux déshabiller les corps. Enfin, la rue « étroite et tortueuse » disparaît purement et simplement. De fait, l'espace B de la rue¹¹ – *a fortiori* de la rue « étroite et tortueuse » c'est-à-dire de la *ruelle* – n'a pas besoin d'être aussi explicitement désigné. On l'a dit : la frontière entre l'intérieur et l'extérieur est extrêmement fine. Voire : la fenêtre ouverte, le balcon facilitant l'accès dans un sens comme dans l'autre tendent à créer une continuité d'un espace à l'autre. Du coup, la mention de l'espace B disparaît de la didascalie, peut-être parce que, de l'autre côté, la chambre de Marion ne peut s'ériger en espace A. *In fine*, la scène (la chambre) et le hors-scène (la rue) appartiennent au même espace B. Après tout, si l'on force le trait, Marion appartient (ou appartenait) à la famille des filles publiques, à la famille de celles pour qui la rue fait souvent office de chambre. À cet intérieur extériorisé – la chambre comme continuation de la rue – correspond un extérieur intériorisé : la mention de

¹⁰ Voir les notes d'Anne Ubersfeld dans l'édition « Bouquins » (*ibid.*, p. 1401 et 1402).

¹¹ Sur les espaces A et non-A (ou B), voir Anne Ubersfeld, *Le roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974 et 2001, p. 510-565.

la rue qui terminait les didascalies des manuscrits est remplacée par la mention du lit dans la version définitive. Celui-ci, prenant place sur scène, implique à la fois l'idée de bord et l'idée [107] de ruelle, termes spécifiques désignant les deux côtés d'un lit mais « bord » et « ruelle » sont également des termes connotant l'espace B auquel Marion appartient en tant que courtisane. De même que la nuit est rentrée dans la chambre en se faisant « ombre », de même la ruelle de l'espace B a pénétré le lieu scénique par le biais du lit.

Alors que le dialogue entre Saverny et Marion reste relativement sage, les didascalies – et surtout celle qui ouvre l'acte – se chargent de tout ce qui ne peut être dit sur la scène et qui peut à peine y être montré. Le décor est, certes, assez osé mais plus encore à la lecture qu'à la scène. L'équivoque du décor – chambre à / pour / pour ne pas coucher – pose des problèmes de transcodification et de convenances. L'espace scénique que décrit Hugo est à la fois trop subtil et déjà trop scabreux. La preuve en est qu'il reviendra à plus de sobriété en décrivant le décor du premier acte d'*Hernani* : « Une chambre à coucher. La nuit. Une lampe sur une table » (HE, 545). Plus de lit, d'ombre, de fenêtre ouverte ou encore de porte fermée. Il y en a une pourtant, « petite » et « masquée » (HE, 545), et elle cache le fameux escalier dérobé qui correspond si bien au bandit. Rappelons que, selon Freud, l'escalier est une métaphore de la relation sexuelle. Qu'il soit « dérobé » semble alors faire signe vers un refoulement de la sexualité qui caractérisait le décor du premier acte de *Marion*. Mais on sait ce qu'il advient du refoulé dans la théorie psychanalytique. Cela explique peut-être pourquoi nombreux sont ceux qui ont perçu l'inconvenance du décor et n'ont vu dans doña Sol qu'une dévergondée. Après *Marion*, la « chambre à coucher » – et non la « chambre » – perdra de son ambivalence : elle sera toujours liée au sexe sans aucun vernis social ni aucune épreuve de force contre l'appel des sens. Cela lui vaudra de n'être plus le lieu scénique mais un hors-scène immédiat : chambre pour coucher dans *Hernani* (acte V¹²) et *Le Roi s'amuse* (acte III), chambre pour ne pas coucher dans *Ruy Blas* (acte II).

Ruy Blas : la cage dorée

Maria de Neubourg vit enfermée. L'acte II, qui a pour but de faire sentir cette clausturation, se déroule dans ses appartements, plus particulièrement dans « un salon contigu à la chambre à coucher de la reine » (RB, 41). La didascalie prend soin de noter les nombreuses ouvertures de ce décor – « À gauche, une petite porte donnant dans cette chambre. À droite, sur un pan coupé, une autre porte donnant dans les appartements extérieurs. Au fond, de grandes fenêtres ouvertes » (RB, 41) – mais souligne en même temps qu'elles ne sont que de fausses issues n'offrant ni liberté ni compagnie. L'accès aux « grandes fenêtres ouvertes » est interdit. L'« autre porte donnant dans les appartements extérieurs » – le chemin [108] vers un ailleurs – se situe symboliquement sur un « pan coupé¹³ ». Telle est la situation de la reine : coupée du monde, prisonnière dans ses propres appartements¹⁴. L'enfermement est mis en abyme à travers cette « figure de sainte, richement enchâssée [...] adossée au mur ; au bas on

¹² À l'acte V d'*Hernani*, la chambre des époux constitue le hors-scène immédiat. *Hernani*, redevenu don Juan, ne cesse de vouloir y entraîner doña Sol. Mais la didascalie initiale de l'acte ne fait aucune mention de cette chambre : c'est grâce au dialogue qu'est d'abord identifié cet espace adjacent. Puis, dans les didascalies interstitielles, il est désigné comme la « chambre nuptiale » (HE, 651), c'est-à-dire une chambre pour coucher mais en toute légalité voire en toute sacralité, d'où l'absence didascalique de la locution « chambre à coucher ».

¹³ Techniquement, l'expression désigne un mur oblique, de faible largeur, reliant deux murs contigus et évitant leur rencontre à angle vif.

¹⁴ « LA DUCHESSE D'ALBUQUERQUE. – Il faut, pour que la reine sorte, / Que chaque porte soit ouverte – c'est réglé ! – / Par un des grands d'Espagne ayant droit à la clé. [...] LA REINE. – Mais on m'enferme donc ! mais on veut que je meure. » (RB, 45.)

lit : *Santa Maria Esclava* » (RB, 41). Sainte et esclave, cette Maria renvoie à l'autre Maria de la pièce, angélique et pure, mais attristée de deux geôliers – don Guritan et la duchesse d'Albuquerque – répliques incarnées des deux figures de la loi qui ornent les murs de ce salon : « Au côté opposé est une madone devant laquelle brûle une lampe d'or. Près de la madone, un portrait en pied du roi Charles II » (RB, 41). Face à la reine, les figures de l'empêchement se dédoublent. Comme Maria l'Esclave, Maria la reine est « richement enchâssée » (RB, 41) – mot évoquant l'idée de cadre et de fermeture – dans sa « robe de drap d'argent ». La sainte est « adossée au mur » comme la reine est « dans un coin » (RB, 41) : toutes les deux sont coincées, acculées dans le palais royal ; toutes les deux sont des figures de vierge. La reine d'Espagne habite une cage dorée, un espace où la seule distraction est de contempler les visages sinistres des ministres (RB, 46), seuls hommes dont elle peut espérer la présence. Charles II n'est qu'un nom ou un portrait dans *Ruy Blas* ; jamais un corps. De fait, la chambre de la reine est désertée par le roi qui préfère aller chasser ou s'adonner à des penchants plus ou moins nécrophiles : « Au fait, le roi, malade et fou dans l'âme, / Vit avec le tombeau de sa première femme » (RB, 72). Du coup, la reine vit sans roi, l'épouse sans mari¹⁵. Il est donc significatif que ce soit une « petite porte » qui donne accès à la chambre de la reine, taille qui ne convient guère à la majesté des appartements royaux. Ces dimensions ont en revanche une valeur symbolique : la porte est trop petite pour y passer à deux¹⁶ ; la reine occupe donc seule sa couche, située tout à côté, dans le hors-scène immédiat, « à gauche » (RB, 41). Chez Hugo, l'inscription textuelle et la portée symbolique des mots « gauche » et « droite » importent autant que le repérage effectif des éléments scéniques : le côté gauche est funeste. Littéralement et métaphoriquement, la chambre à coucher de la reine est un espace *sinistré* ; celle de François I^{er} un espace *sinistre*.

[109] *Le Roi s'amuse* : l'antre sinistre

Comme dans *Ruy Blas*, le décor de l'acte III du *Roi s'amuse* n'est pas la chambre du monarque mais un espace contigu à cette chambre. Si Hugo situe l'acte I de *Marion de Lorme* et d'*Hernani* dans une « chambre à coucher », c'est justement parce qu'on n'y couche pas, que la sensualité y reste trouble et ne se transforme jamais en sexualité explicite. Tel n'est plus le cas dans *Le Roi s'amuse* où François I^{er} n'hésite pas à aller jusqu'au viol. Comme dans le théâtre de Racine, la scène représente non pas l'antre du tyran mais l'espace qui le jouxte.

L'antichambre du roi au Louvre. – Dorures, ciselures, meubles, tapisseries dans le goût de la renaissance. – Sur le devant de la scène, une table, un fauteuil, un pliant. – Au fond, une grande porte dorée. – À gauche, la porte de la chambre à coucher du roi, revêtue d'une portière en tapisserie. – À droite, un dressoir chargé de vaisselle d'or et d'émaux. – La porte du fond s'ouvre sur un mail. (RSA, 900)

Des similarités apparaissent d'emblée avec le premier décor de *Marion de Lorme* : outre le terme « chambre à coucher », on retrouve ici la « portière en tapisserie ». Comme dans *Marion*, celle-ci redouble métaphoriquement la porte et amplifie l'idée de fermeture. Il s'agit

¹⁵ « Malheureuse comme femme, car elle est comme si elle n'avait pas de mari ; malheureuse comme reine car elle est comme si elle n'avait pas de roi. » (RB, 6.)

¹⁶ Dans *Mangeront-ils ?* (p. 458), on trouve une indication marquant l'intérêt pour ce genre d'ouvertures réduites : « Près de la chapelle, une brèche étroite dans le mur, ne pouvant donner passage qu'à une seule personne à la fois ».

pourtant moins ici d'empêcher d'entrer que d'empêcher de sortir¹⁷ : on ne sort pas aussi facilement de l'ancre du lion quand on est une brebis, pour reprendre la métaphore animale de Marot (*RSA*, 906), fabuliste expert. Cet ancre / chambre à coucher est, comme dans *Ruy Blas*, situé « à gauche », lieu sinistre où se concrétise le malheur. À cet égard, l'ensemble du décor pris en charge par la didascalie s'organise selon une progression vers le sinistre à mesure que l'on approche de la chambre royale. À droite, comme l'indique la « vaisselle d'or et d'émaux », le raffinement domine. La présence du mot « dressoir » tend à approfondir et à élargir cette idée de civilisation : il s'agit d'une armoire sans portes destinée à exposer de la vaisselle, généralement précieuse. Ce mot est formé à partir du radical de « dresser », lui-même issu du latin vulgaire **directiare* (« redresser, mettre droit ») formé sur *directus* (« droit »). L'habitude de poser la vaisselle appuyée contre le fond du meuble lui a valu ce nom. L'usage d'un tel mot est loin d'être anodin dans la mesure où la même phrase comporte deux mots apparentés : « À droite, un dressoir ». Au sens propre, à droite de la scène, il s'agit de disposer la vaisselle comme il faut, dressée contre la paroi du meuble. Mais à ce sens s'en ajoute un autre plus figuré et lié au mot souche « dresser », signifiant également « dompter », « éduquer » : le raffinement concerne aussi bien les mœurs que les arts. Le côté droit de la scène est celui de l'ordre et de la civilisation tandis que de l'autre côté règnent animalité et sexualité débridée : dans la chambre du lion François, non seulement l'on couche mais l'on viole. Le passage de la civilisation à [110] la violence bestiale s'effectue par étapes. La première dégradation est constituée par le glissement de la « vaisselle d'or » à la « grande porte dorée » : on passe alors du massif (« or ») au vernis (« dorée »), de la valeur comme substance à la valeur comme surface. Une autre étape est franchie simultanément dans la mesure où cette porte « s'ouvre sur un mail », c'est-à-dire une allée. Ce type de promenade tient son nom d'un jeu, proche du croquet, qu'on y pratiquait appelé *mail* ou *jeu de mail*. On y jouait avec un maillet (ou « mail ») c'est-à-dire un marteau, *malleus* en latin. Peu ou prou, une certaine violence est au cœur de ce jeu qui se pratique avec un objet contondant. Or, le lien entre jeu et violence ou jeu et danger est au cœur de la pièce : « Un roi qui s'amuse est un roi dangereux » (*RSA*, 855), avertit le clairvoyant M. de Cossé. « D'une bouche qui rit on voit toutes les dents » (*RSA*, 859), dit-il encore. Preuve en est donnée dans ce troisième acte où l'amusement du roi, programmé par le titre de la pièce, est justement lié au viol d'une jeune fille, lequel se déroule précisément « à gauche », à l'opposé du dressoir (« à droite »), dans la sinistre chambre du roi. Le mot « chambre » lui-même s'oppose profondément à « dressoir » dans la mesure où il vient du latin *camera* qui désigne à l'origine une voûte. La *camera* – d'où vient par exemple le mot *cambrer* – s'oppose donc à l'idée de rectitude contenue dans les mots « droite » et « dressoir ». Par ailleurs, dans cette chambre, c'est aussi le droit d'un point de vue moral – sinon d'un point de vue légal – qui est mis à mal. La chambre du roi – lieu du sinistre, du courbe et de l'immoral – est donc bien l'opposé du droit de la même façon que, scéniquement, elle est située à l'opposé du dressoir. Ces analyses – fondées sur l'opposition de la gauche sinistre et du droit, sur l'idée du mail comme combinaison de jeu et de violence – se trouvent directement confirmées par le nom d'aventure choisi par le roi pour séduire Blanche : Gaucher Mahiet ([majε]). François I^{er} ou le marteau sinistre.

¹⁷ La fonction première d'une portière est bien évidemment de protéger du froid en isolant les portes. Mais elle sert aussi d'isolant phonique. Le viol qui se déroule pendant cet acte dans chambre contiguë à l'espace scénique est complètement silencieux : aucun bruit ne vient trahir sur scène ce qui se passe dans le hors-scène immédiat.

Angelo et Marie Tudor : échafaud et lit de justice

La chambre à coucher porte donc bien son nom chez Hugo. Il reste que son théâtre comprend également des chambres moins empreintes de sexualité trouble, telle celle de Catarina :

Une chambre richement tendue d'écarlate rehaussé d'or. Dans un angle à gauche, un lit magnifique sur une estrade et sous un dais porté par des colonnes torsées. Aux quatre coins du dais pendent des rideaux cramoisis qui peuvent se fermer et cacher entièrement le lit. À droite, dans l'angle, une fenêtre ouverte. Du même côté, une porte masquée dans la tenture ; auprès, un prie-Dieu, au-dessus duquel pend accroché au mur un crucifix en cuivre poli. Au fond, une grande porte à deux battants. Entre cette porte et le lit une autre porte petite et très ornée. Table, fauteuil, flambeaux, un grand dressoir. Dehors, jardins, clochers, clair de lune. Une angélique sur la table¹⁸.

[III] Cette chambre – qui n'est justement pas explicitement « à coucher » – présente, comme celle de Marion, un lit non pas dans l'ombre mais bien en vue. Une telle évidence est possible parce que Catarina – comme son nom l'indique (καθαρός) – est pure. La didascalie ne lésine d'ailleurs pas sur les indices faisant de la chambre un espace non-trouble : le prie-Dieu, le crucifix – « en cuivre *poli* », qui plus est – et le « grand dressoir » mettent l'accent sur la religiosité et la droiture du personnage. En outre, l'espace nocturne est paradoxalement lumineux du fait de la présence de « flambeaux » et surtout parce que la mention de la nuit est oblique. Hugo n'utilise pas cette expression qu'il affectionne et qui vient fréquemment obscurcir les didascalies de cadre scénique : « il est nuit »¹⁹. Au contraire, il n'est ici question que du « clair de lune » : le contexte a beau rester nocturne, le sombre ne s'efface pas moins au profit du clair. On est fort loin de la part obscure et nocturne qui caractérise autant Marion que la Tisbe – l'espace intime de la comédienne est justement « une chambre de nuit » (ATP, 1274), locution étrange où semble manquer une virgule qui ferait le départ entre le lieu et le moment. Chez Catarina, la fenêtre – qui était une coupable ouverture chez Marion – ne crée aucune alarme dans la mesure où elle donne à pic sur la Brenta située quatre-vingts pieds au dessous (ATP, 1217 et 1222). Elle n'est donc qu'un leurre d'ouverture : la chambre et son habitante sont bel et bien impénétrables. Parallèlement, la didascalie ne se met pas en peine de chercher une parfaite régularité dans la description comme le montrent par exemple les énumérations finales. Marion avait besoin de donner l'illusion de l'ordre ; ce n'est pas le cas de la pure Catarina. Symptomatiquement, la didascalie peignant la chambre de Catarina se clôt sur un élément scénique qui achève sa caractérisation métonymique : « Une angélique sur la table ». Il est inutile d'insister sur la difficulté que peut rencontrer le spectateur à identifier la plante et donc sa positivité symbolique ; en revanche, le nom de la fleur et les connotations induites sont directement livrés au lecteur. La chambre est donc apparemment au-dessus de tout soupçon. En réalité, cette insistance sur la bénignité du lieu est un piège. Elle sert à faire diversion, à camoufler un autre type d'obscénité qui ne serait plus à chercher du côté d'une sexualité illicite mais de celui d'une violence légale. Dans cet acte, la chambre n'est pas un lieu d'amour mais une place de grève privée. La mise en évidence du lit (estrade, rideaux) sert à renforcer l'apparition contrastive et théâtrale du billot : « À la place du lit, il y a un billot couvert d'un drap noir et d'une hache » (ATP, 1261). L'estrade était un échafaud, aux sens théâtral et exécutoire du terme. S'éclairent rétrospectivement les colonnes torsées qui, quoique

¹⁸ *Angelo, tyran de Padoue* [désormais ATP], 1215.

¹⁹ Voir *Cromwell* [désormais CR], 236 ; *HE*, 568, 619, 645 ; *Lucrece Borgia*, 1032 ; *BU*, 224... On note aussi quelques variantes : « La nuit. » (*HE*, 545) ; « C'est la nuit. » (*RB*, 131) ; « Tout est ténèbres. » (*RSA*, 945) ; etc.

d'époque, ne cadraient guère avec la rigueur ambiante. De même, pour cette insistance sur le rouge (écarlate, cramoisi) suggérant de sanglants développements.

Même sans sexe, la chambre est donc toujours plus ou moins liée à la violence. C'est déjà le cas dans *Cromwell* : dormir est un danger pour le Lord Protecteur craignant les assassins, d'où le fait de changer de chambre tous [112] les soirs et de les improviser dans des lieux presque inconvenants. À l'acte II, Cromwell envisage de coucher dans la Chambre Peinte où Charles I^{er} fut jugé et condamné à la décapitation. La chambre est lieu de violence car elle est éminemment politique : exécutions et assassinats y sont à leur place, comme le prouve également *Marie Tudor* :

Une chambre de l'appartement de la reine. – Un évangile ouvert sur un prie-dieu. La couronne royale sur un escabeau. – Portes latérales. Une large porte au fond. – Une partie du fond masquée par une grande tapisserie de haute lice. [...]

LA REINE, splendidement vêtue, couchée sur un lit de repos ; FABIANO FABIANI, assis sur un pliant à côté ; magnifique costume ; la jarrettière.

FABIANI, une guitare à la main, chantant²⁰.

Tous les ingrédients semblent réunis pour que le tableau néo-courtois soit parfait : l'amant courtois est à genoux – ou quasiment : s'il n'est pas vraiment courbé, plié devant la Domina, il est au moins assis sur un *pliant* – et chante une sérénade à la femme couchée. En outre, la pose bénéficie d'une esthétisation hyperbolique – « splendidement vêtue », « magnifique costume » – mais floue. Contrairement à son habitude, Hugo ne fournit aucun détail précis ni sur la couleur, ni sur la forme et se contente de superlatifs, d'ailleurs légèrement superfétatoires : on se doute que la reine et son favori portent des vêtements qui siéent à leur rang. En outre, la symétrie des notations – « splendidement vêtue », « magnifique costume » – met en avant cet éclat qui ne concerne *que* la parure. Ces atours sont trop somptueux ; ils servent à cacher une laideur intérieure, en l'occurrence le double jeu de chaque protagoniste : le ruffian Fabiani joue le rôle de l'amant courtois, fidèle et chaste ; Marie celui de l'amante acceptant sincèrement l'hommage alors qu'elle prépare son piège et déjà sa vengeance. L'un et l'autre sont d'accord en tout cas pour jouer une scène intime, peut-être amoureuse, mais largement déssexualisée, car tel est l'amour courtois. Le lieu répond à cette contre-érotisation comme sont censés le prouver le « prie-dieu » et l'évangile. Ces éléments scéniques sont les premiers évoqués et placent le décor sous le signe d'une religiosité, même s'il s'agit d'une religiosité largement politique : il ne saurait en être autrement quand on évoque la sanglante reine catholique. De fait, il y a un rapport de symétrie scénique et de contiguïté textuelle entre l'évangile d'un côté et la couronne de l'autre, placée non sur tête du monarque mais posée, quasiment négligemment, sur un objet peu conforme au décor : un escabeau. Avec cette couronne à distance, Marie veut apparaître comme une femme, une amante, non comme une reine. Il s'agit là d'une mise en scène à l'intention de Fabiani. À la lettre, ce qui fait le fond de ce décor, c'est l'idée de masque et donc de dévoilement, comme dans *Angelo* : « Une partie du fond masquée par une grande tapisserie de haute lice. » Du coup, on comprend que les codes amoureux doivent être lus à rebours. La scène se passe dans « une chambre de l'appartement de la reine », c'est-à-dire une pièce parmi d'autres et non *la* chambre de la reine. S'il y a bien un lit, c'est explicitement un « lit de repos ». Enfin, l'élément censé charrier le plus fort potentiel érotique est en fait un objet politique : la jarrettière. Il s'agit bien de [113] l'insigne du fameux ordre de chevalerie britannique dont tout le mythe est justement fondé sur un geste dont on aurait évacué toute sensualité, d'où la devise : *Honni soit qui mal y pense*. La configuration du lieu et le portrait des personnages donnent donc à lire une fausse scène d'amour où l'érotisme est évacué.

²⁰ *Marie Tudor*, 1115.

L'espace de la chambre est donc libre pour accueillir une autre forme de libido, politisée et vengeresse ; non pas *libido sentiendi* mais *libido dominandi*. C'est en effet là qu'aura lieu la fameuse rencontre entre la tête et la main, entre Marie et le bourreau et la condamnation à mort de Fabiani.

Les Jumeaux : chambre-prison et lit-trône

Il faudrait conclure cette traversée des chambres hugoliennes par la chambre du Masque de fer, laquelle associe également violence et politique. Cette didascalie, trop longue pour être citée *in extenso*²¹, décrit à la fois le prisonnier et le lieu d'enfermement qu'il habite selon une isotopie du masque. Du coup, logiquement, le mot « cachot » est préféré à celui de « prison ». Comme dérivé lexical du verbe « cacher », « cachot » ajoute l'idée du secret à celle de l'emprisonnement : la prison de ce personnage n'est pas seulement constituée de murs mais aussi de fer et de velours. L'incarcération est double et les rigueurs d'un cul-de-basse-fosse sont augmentées par celles du masque. Pourtant, étrangement, le personnage ne semble pas porter un masque de fer mais « un masque de velours noir » : de fer, il n'y a qu'« un petit cadenas [...] [qui] ferme ce masque par-derrrière » (*JU*, 648). Il y a masque du masque, le velours sur le fer, emboîtement que l'on retrouve dans le décor puisque la « porte de fer » du cachot est « à demi entrevue sous une riche portière » (*id.*). La portière – déjà vue dans *Marion et Le Roi s'amuse* – dissimule la véritable nature de la chambre-prison sous un voile de luxe, comme le masque de velours recouvre richement le masque de fer. Cette richesse n'est d'ailleurs pas celle d'une quelconque haute noblesse mais tend vers la royauté. Le lit « à colonnes, à dais et à chef d'or sculpté » (*id.*) apparaît comme un trône inversé d'autant qu'il est situé en regard d'« une haute cheminée, garnie de sa plaque de fer fleurdelysée » (*id.*). Le roi est là à travers les fleurs de lys et à travers le « tapis des Gobelins » (*id.*), manufacture royale, qui s'étend devant l'âtre. L'honneur royal (ou quasi) est aussi sensible à travers « ce soldat, debout, silencieux et immobile dans les ténèbres comme une statue, [qui] tient à sa main droite un long pistolet et à sa main gauche une épée nue ; sa hallebarde, appuyée à un angle des nervures de la voûte, brille derrière lui dans la pénombre » (*id.*). L'idée du fer qui brille dans l'ombre évoque évidemment l'imaginaire hugolien du bourreau : cette épée nue montre un gardien déjà prêt à une manière d'exécution. Mais, à côté de ce danger, cette épée nue rappelle celle de Carlisle, capitaine des gardes particuliers de Cromwell : « Pendant toute la scène, le comte de Carlisle se tient debout derrière le fauteuil du Protecteur, l'épée hors du fourreau. » (*CR*, 62) L'épée nue du garde des *Jumeaux* évoque donc [114] la menace mortelle autant qu'une marque honorifique digne d'un prince : la hantise hugolienne de la proximité du trône et de l'échafaud est réinvestie ici. La politique est mi-spectacle, mi-violence. Peut-être est-ce cela qui pousse Hugo à habiller le Masque en violet, couleur peu fréquente dans son théâtre et qui appelle phoniquement des idées de viol et de violence. Enfin, dans le trop rapide survol de cette didascalie, on remarque que le violet permet d'éviter une couleur plus attendue pour ce monarque inversé – le bleu roi – tout en la rappelant : l'étrange couleur de la robe du Masque serait un mélange de ce bleu et de pourpre cardinalice²². Le Masque totaliserait les deux couleurs définissant le pouvoir en cette année 1654 : celle de Mazarin, celle de Louis XIV. On le voit, quand elle n'est pas sexuelle, la chambre est éminemment politique : mais elle est toujours le théâtre d'une violence faite au corps.

²¹ Voir *Les Jumeaux* [désormais *JU*], 648.

²² Le violet est une couleur attestée dans la liturgie catholique, mais c'est également la moins utilisée : c'est la couleur réservée aux périodes de pénitence (Carême, Avent).

Même si d'autres espaces, tout aussi fascinants didascaliquement parlant, hantent son théâtre, la chambre reste le lieu le plus riche car elle est un espace qui ne peut être privé – *ab ovo*, en un sens, puisque elle est un lieu scénique offert à la vue des spectateurs – parce qu'elle est un trait d'union entre le pouvoir, le sexe et la comédie, au sens le plus large du terme. Didascaliquement, elle est un des lieux scéniques où la lecture littéraire – et non seulement la lecture opératoire²³ – est la plus probante. Les didascalies de cadre scénique font en effet plus que proposer un décor : elles révèlent au seul lecteur le sens profond des lieux. Elles inscrivent textuellement et jouent avec l'obscène, plus facilement et plus subtilement que ne peut le faire la représentation. Selon Alain, « le théâtre est [...] un de ces arts abstraits et sévères [...] qui périssent par la recherche des nuances et des finesses²⁴. » Hugo le sait et réserve donc ces nuances pour le lecteur de ses drames. Celui-ci bénéficiait déjà d'un surcroît de vérité²⁵ ; voilà qu'à présent, grâce aux didascalies, il est également partiellement dédommagé du manque à gagner visuel inhérent à sa position. À la scène, les fastes plastiques et picturaux, à la page la *poiesis* et son *ut pictura*. En certains cas, on est même tenté de parler de *meta pictura* : la didascalie n'est pas seulement descriptive, elle est recreation langagière d'un espace dont la signification symbolique défie souvent la transcodification. Pour être souvent spectaculaire, le théâtre de Hugo reste donc avant tout un spectacle de mots. Dans cette dramaturgie de la parole, l'un des locuteurs essentiels, et qui ne se laisse jamais oublier, c'est le didascale. Audiberti, hugolâtre de premier plan, dit que quel que soit le genre choisi, Hugo reste Hugo ; que, contrairement à Molière, il n'est pas un auteur de théâtre mais un poète qui se sert du théâtre [115] et s'y épanche²⁶. Autrement dit, pour Hugo, faire des vers, des romans ou des pièces, c'est tout un. De même, écrire des dialogues, des didascalies ou des préfaces, c'est toujours écrire. Littéraire, la didascalie ? pas plus que le dialogue²⁷. « Le drame est la poésie complète » (CR, 77) ; il est *toute la lyre* et l'une des cordes de cette lyre est didascalique. Si le texte de régie n'est que rarement prose poétique, elle est toujours *prose en relief*, travaillant le lexique et les effets de composition. Au revers du dialogue, il y a bien une parole qui, pour être muette à la représentation, n'en finit pourtant pas de résonner pour le lecteur et pour lui seul.

²³ La distinction entre lecture littéraire et lecture opératoire est définie par Sanda Golopentia dans *Voir les didascalies, Ibéricas*, n° 3, Paris-Toulouse, Orphrys-CRIC, 1994, p. 18-20.

²⁴ Alain, *Le Système des Beaux-Arts*, livre V, chap. 3. Cité par Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2001, p. 36.

²⁵ Un seul exemple : « La loi d'optique du théâtre, qui oblige souvent à ne présenter que des raccourcis, surtout vers les dénouements, exige impérieusement que le rideau tombe au mot : *Par moi, pour toi !* La vraie fin de la pièce n'est pourtant pas là, comme on peut s'en convaincre en lisant. » (ATP, 1284.)

²⁶ Jacques Audiberti, *Molière*, Paris, L'Arche, coll. « Les miroirs », 1954, p. 40.

²⁷ Cette homologie se voit indirectement confirmée : ayant constaté que les alexandrins blancs pullulaient au sein des didascalies d'*Hernani*, l'oulipien Jean Quéval (« Alexandrins blancs chez Victor Hugo », in Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard [1973], coll. « Folio Essais », 2007, p. 204) a tenté d'en composer un poème.