

*L'Orient dans la peau (de tigre) : de l'objet
à l'espace dans Charles VII chez ses grands
vassaux d'Alexandre Dumas (1831)*

Nicolas MANUGUERRA

La scène romantique a, comme peu d'autres, canalisé durant les années de son avènement et de ses succès une multitude de propositions scéniques mettant en leur centre un espace repensé et riche d'une nouvelle complexité. Les révolutions scéniques mises en œuvre au début du siècle permettent à la scène d'acquérir une épaisseur que la tragédie classique lui refusait ; il ne suffit plus de discourir de l'action, de n'en voir que « les coudes¹ » : le public exige à présent d'en être le témoin. Les revendications d'un goût renouvelé grâce en partie aux théâtres populaires et à la richesse de l'espace qu'ils mettent en scène offrent des possibilités inédites qui seront exploitées de manières variées par les dramaturges de l'époque. L'avènement de l'Histoire dans le théâtre du XIX^e siècle impose du reste une scène quasi explicative, chargée d'éléments iconiques, témoignant d'un idéal de réalisme qui serait non pas une copie de la réalité, mais plutôt une traduction scénique de l'image populaire véhiculée par l'époque « mise en scène ». Par ailleurs, parallèlement aux préoccupations scéniques, une chose semble réunir les

¹ « Nous ne voyons en quelque sorte sur le théâtre que les coudes de l'action ; ses mains sont ailleurs. Au lieu de scènes, nous avons des récits ; au lieu de tableaux, des descriptions. De graves personnages placés, comme le chœur antique, entre le drame et nous, viennent nous raconter ce qui se fait dans le temple, dans le palais, dans la place publique, de façon que souventes fois nous sommes tentés de leur crier : "Vraiment ! mais conduisez-nous donc là-bas ! On s'y doit bien amuser, cela doit être beau à voir !" ». Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, Notice et notes d'Anne Ubersfeld, *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 19.

auteurs romantiques : l'utilisation massive de l'accessoire, ou objet scénique, non seulement dans une perspective décorative, mais aussi comme outil propre à l'articulation et au développement de l'intrigue². Alors que le Pylade d'*Andromaque* ne fait que rapporter le suicide d'Hermione auquel il vient d'assister hors-scène³, le poignard d'Antony dans la pièce homonyme de Dumas (1831) est non seulement exposé en scène, mais bel et bien utilisé ; Antony assassine Adèle sous les yeux des spectateurs⁴, hardiesse dumasienne créant le scandale et consacrant l'utilisation d'accessoires – jusqu'aux plus controversés – sur la scène romantique.

Ces accessoires, ou objets⁵, peuvent toutefois revêtir d'autres fonctions que celles d'instruments d'une intrigue que l'on donne à voir dans sa réali-

² Voir à ce sujet Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, Paris, Librairie José Corti, 1974, spécialement p. 582-592, et parmi bien d'autres l'article de Sylvain Ledda « Haches, billots, échafauds... Panoplie macabre sur la scène romantique » ainsi que celui de Sylviane Robardey-Eppstein, « Emblèmes du pouvoir ou pouvoir scénique? – Drapeaux et étendards dans le grand spectacle historique au XIX^e siècle », tous deux parus dans *Le Théâtre historique et ses objets : le magasin des accessoires*, Florence Fix (dir.), Paris, Orizons, 2012. Ces articles proposent une réflexion théorique et fournissent de précieux exemples du rôle de certains objets scéniques dans le fonctionnement de l'intrigue de pièces de la période romantique.

³ « Hé quoi? Vous l'ignorez?! En rentrant dans ces lieux, nous l'avons rencontrée / Qui courait vers le temple, inquiète, égarée. / Elle a trouvé Pyrrhus porté sur des soldats / Que son sang excitait à venger son trépas. / Sans doute à cet objet sa rage s'est émue. / Mais du haut de la porte enfin nous l'avons vue, / Un poignard à la main, sur Pyrrhus se courber, / Lever les yeux au ciel, se frapper, et tomber. » (Racine, *Andromaque*, acte V, scène dernière, dans *Théâtre I*, éd. André Stegman, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 222-223). Dumas fait d'ailleurs une référence directe à la pièce de Racine dans la préface de *Charles VII chez ses grands vassaux* (*Théâtre complet*, fascicule X, éd. Fernande Bassan, Paris – Caen, Lettres modernes Minard, 1999) où il se défend d'avoir « pris le dénouement d'*Andromaque* » (p. 28)

⁴ Alexandre Dumas, *Antony*, acte V, scène III, précédant la mythique réplique finale d'Antony « Oui! Morte! Elle me résistait, je l'ai assassinée!... ». (Éd. de Pierre-Louis Rey, Paris, Folio-théâtre, 2002, p. 153.)

⁵ Il est ici nécessaire d'établir une distinction entre le terme d'*objet*, et celui de *chose*: ils s'opposent par le même rapport de pratique qui différencie le lieu de l'espace, ou le mot-concept du mot prononcé. « La pierre ne deviendra objet que promue au rang de presse-papier » affirme Jean Baudrillard dans *Le Système des objets*, exemple repris par Anne Ubersfeld (notamment dans son article « La couronne du roi Lear ou pour une poétique de l'objet théâtral », *Pratiques*, août 1979, p. 43-52, et bien sûr dans le chapitre « L'objet théâtral » de son ouvrage *Lire le théâtre II: l'École du spectateur*, Paris, Belin, coll. « lettres sup », 1996, p. 107-136.) Sur la scène de théâtre, il n'y a donc que des objets, leur présence même étant le résultat d'une conjugaison d'intentionnalités (de l'auteur ou du metteur en scène) promouvant chaque « chose » de la scène en objet signifiant.

sation spectaculaire. L'intuition d'un autre mode d'existence des objets, qui transporterait le lecteur ou le spectateur au-delà d'une scène ornementale mais statique, s'éveille dans l'œuvre dramatique dumasienne par l'intermédiaire d'une énigmatique peau de tigre. Cette dernière trouve une place pour le moins spatialement anachronique au XV^e siècle, dans une salle gothique du château de Seignelais dans le Berry, lieu unique de la tragédie *Charles VII chez ses grands vassaux*⁶ (représentée pour la première fois au théâtre de l'Odéon, le 20 octobre 1831). La présence à première vue incongrue de cette peau motive une analyse de sa fonction dans l'espace scénique et textuel ; les évocations et connotations relayées par cet objet insufflent une profondeur à un espace dramatique auquel Dumas accorde, nous le verrons, une attention particulière. Ce n'est donc pas seulement son existence comme enrichissement d'un décorum soumis à un certain réalisme qui retiendra notre attention, mais surtout les « passages » de nature spatio-temporels qu'elle semble pouvoir déclencher et canaliser. Son placement scénique et textuel, sa charge symbolique et rhétorique autorisent des glissements d'espaces, de temps et de sens, conférant à la peau un potentiel de « passeur spatio-dramatique », d'objet permettant des passages au sein d'un espace dramatique qui s'en trouve enrichi et densifié. Cette peau et sa fonction de passeur seront étudiées non seulement afin d'en observer l'incidence

⁶ Alexandre Dumas, *Théâtre complet*, fascicule X, éd. Fernande Bassan, Paris – Caen, Lettres modernes Minard, 1999. Toutes les citations renvoient à cette édition. – Une anecdote historique est à l'origine de cette pièce, comme Dumas le rappelle dans sa préface. Il décrit ainsi l'intrigue de sa pièce : « [...] une femme méprisée qui pousse l'homme qu'elle n'aime pas à tuer l'homme qu'elle aime. » La pièce peut par ailleurs être résumée ainsi : Yaqoub est un esclave ramené de Terre sainte par le Comte de Savoisy. L'action débute dix ans plus tard, alors que Yaqoub, lors d'une altercation, tue Raymond, archer au service du comte de Savoisy revenant de chez le pape avec une lettre permettant au comte de répudier sa femme, Berengère, qui ne peut lui donner d'enfant. On prépare le jugement de Yaqoub alors que le roi Charles VII se fait annoncer. Le comte propose à Yaqoub de le gracier s'il retourne au désert. Le jeune esclave refuse car il aime secrètement Bérenghère et ne peut donc quitter le château de Seignelais. Le comte le condamne à mort, mais le roi le gracie afin de le prendre à son service. Ne supportant pas l'idée de ce second esclavage, Yaqoub tente de se donner la mort, mais est convaincu par Berengère de vivre. La situation au dehors est catastrophique : les Anglais déciment les armées françaises un peu partout. Alors que le roi est finalement pris par un accès de patriotisme et s'arme pour la guerre, le comte, dans une dernière entrevue, confirme à Berengère le destin auquel elle sera soumise : le couvent. Lors des noces du comte, Berengère demande à Yaqoub de la venger et de tuer le comte, ce qu'il refuse tout d'abord, le comte l'ayant sauvé de la mort autrefois. Il finit tout de même par accepter et assassine le comte dans la chambre nuptiale alors que Berengère s'empoisonne. Yaqoub s'en retourne alors au désert, dépité et désespéré.

sur la lecture et le spectacle, mais également dans le but d'éclairer certains pans du génie théâtral dumasien dans ses liens avec la dramaturgie « romantique », ou le genre « drame romantique » : Dumas retient en effet pour *Charles VII* la dénomination générique « tragédie » en pleine vague romantique balayant les théâtres parisiens, choix très discuté lors de la réception de la pièce. Cette peau de tigre pourrait-elle permettre de mieux comprendre le choix de Dumas et apporterait-elle quelques éclaircissements quant aux ambiguïtés génériques de la pièce ? L'analyse ici proposée soulèvera ces questions et esquissera quelques réponses.

L'ESPACE DRAMATIQUE DE *CHARLES VII* : FERMETURE ET VERTICALITÉ

Tout d'abord, afin de pouvoir observer les passages médiatisés par la peau de tigre dans *Charles VII*, il convient de se pencher sur les caractéristiques principales de son espace scénique. L'un des premiers éléments d'importance est l'unité de lieu dans laquelle Dumas place son intrigue qui se concentre dans un espace unique, une salle gothique du château de Seignelais dans le Berry, présentée de la sorte dans le texte didascalique :

Une salle gothique. Au fond, une porte ogive donnant sur une cour, entre deux croisées à vitraux coloriés. À droite du spectateur, une porte masquée par une tapisserie. À gauche, une grande cheminée ; une autre porte masquée aussi par une tapisserie et donnant dans la chambre d'honneur. De chaque côté des croisées et entre les portes, des panoplies naturelles. Près de la cheminée, un prie-Dieu⁷.

Deux grands paradigmes spatiaux se dégagent d'ores et déjà de cette didascalie⁸, affectant chacun des cinq actes. On relève tout d'abord le caractère fermé de l'espace. L'alternance entre portes masquées et fenêtres à vitraux tend à préfigurer une dialectique entre fermeture et ouverture déjà mise en œuvre scéniquement : ces grandes ouvertures vers l'extérieur en suggèrent la présence sans pour autant en permettre nettement l'accès. Seule la porte du fond semble être un moyen de communiquer avec un espace semi-ouvert, celui de la cour. Les portes latérales étant masquées, elles génèrent un mystère sur leur nature : donneront-elles prioritairement sur la scène ou

⁷ *Charles VII chez ses grands vassaux*, éd. citée, p. 29.

⁸ Placée comme ici en tête d'acte, elle porte aussi le nom de « macrodidascalie », terme que nous utiliserons plus loin.

sur l'extérieur – un extérieur qui, dès l'acte I, est aussi un espace menacé compte tenu de l'arrivée imminente des armées anglaises.

Le second paradigme qui se dégage est celui d'une prédominance de la verticalité. Par son habillage décoratif et symbolique, cette salle renferme des éléments mimétiques qui confèrent sens à l'espace autant physiquement que métaphoriquement : une grande cheminée, un prie-Dieu, des vitraux, des ogives. Considérons de plus la référence au lieu géographique occupé par le château de Seignelay : celle-ci n'intervient qu'à la scène VI de l'acte II, à l'arrivée du roi, mais permet de placer cette salle gothique dans un « nid d'aigle⁹ », associant à cet espace une vertigineuse verticalité. Ces paradigmes trouvent d'ailleurs leurs pendants dans des problématiques inscrites plus profondément dans l'action et au cœur de l'espace dramatique : une verticalité pesante synonyme d'un christianisme oppresseur pour Yaqoub, esclave ramené du désert lors d'une campagne en Terre sainte et protagoniste du drame, et un espace fermé qui suggèrent spatialement sa condition de prisonnier déraciné au sein d'un pays qu'il ne reconnaît pas comme le sien.

Si l'on considère plus avant dans le texte les éléments qui participent à la construction de l'espace du drame, et tout particulièrement dans le premier monologue de Yaqoub, on remarque que les références géographiques présentes dans le récit témoignent de la mise en place d'une organisation spatiale concurrente : les nombreuses références exotiques au sable (« une mer de sable »), au Nil, au désert, et à des habitats « sauvages » se posent directement en opposition avec la réalité minérale mimétique de la salle gothique et son symbolisme¹⁰, ce qui renforce les tensions entre ces espaces antagonistes et propose un pendant horizontal et ouvert. Cette organisation spatiale pose les fondations, dès la première scène, d'une horizontalité et d'une ouverture antithétiques à l'espace scénique, tension qui sous-tendra toute l'action de la pièce. La géographie horizontale du drame pose de fait clairement la question du territoire. Dès le premier acte, l'espace scénique représenté et l'espace évoqué par le personnage central de la

⁹ LE ROI : « À nous deux maintenant. C'est franche félonie / D'avoir bâti si haut vitre châellenie, / Comte de Savoisy, qu'il la faille chercher, / Comme le nid d'aigle, au faite d'un rocher [...]. » (Acte II, scène VI, éd. citée, p. 73.)

¹⁰ Il faut noter également que les objets mentionnés dans le monologue contribuent à construire cet Orient opposé à l'espace « France ». Des références animalières telles qu'« une lionne » (deux occurrences), « un serpent », participent à la construction de cet ailleurs exotique et dangereux et s'inscrivent dans une thématique de l'animalité qui organise dans cette scène un autre type d'opposition paradigmatique.

tragédie¹¹ sont opposés l'un à l'autre, créant des tensions largement sensibles et qui se trouvent, comme on le verra, médiatisées sur la scène.

COUCHÉ SUR UNE PEAU DE TIGRE

La fonction spatio-dramatique de l'objet et spécifiquement de la peau de tigre se définit ici non seulement à travers les glissements d'espace, de temps et de sens induits par son pouvoir connotatif sur la scène et dans le texte, mais aussi par la place qu'elle occupe au sein des paradigmes spatiaux qui forment le cadre que nous venons de décrire. C'est au sein de ce réseau de significations, instaurant les fondements spatiaux et temporels du drame, qu'il nous faut lire la présence de l'objet ; c'est là également que les passages s'effectuent et que les instances spatiales sont constituées. Dumas fait d'ailleurs un choix particulièrement intéressant pour l'entrée « en texte » de la peau de tigre. Alors que la macrodidascalie spatiale de l'acte I installe le décor dans sa structure physique (emplacement des portes, des ouvertures, décoration des murs etc.), la didascalie ouvrant la première scène privilégie la focalisation sur les éléments de proxémique à l'avant-scène, incluant la présence de la peau de tigre :

SCÈNE PREMIÈRE

Plusieurs archers entourent le feu ; Yaqoub est couché du côté opposé, sur une peau de tigre ; à la porte du fond paraissent à la fois un Pèlerin, et un Archer, portant sur ses épaules un daim fraîchement tué¹².

On sait que Dumas accorde une portée toute particulière aux objets dans *Charles VII* ; il rapporte d'ailleurs dans ses mémoires que, pour compenser le peu de moyens financiers accordés à la mise en scène, il avait lui-même tué le daim porté par l'archer et l'avait fait empailler¹³. Mais ici, on aurait pu s'at-

¹¹ Les relations entre ces deux espaces seront approfondies dans le développement suivant.

¹² Éd. citée, p. 29.

¹³ On apprend dans *Mes Mémoires* (Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », [1852-1855] (1989), tome II), dans quelles conditions économiques se trouve le théâtre de l'Odéon pour monter la pièce : « Soit que Harel en fût revenu à mon avis, que la pièce ne devait pas faire d'argent, soit qu'il fût dans un de ces moments de ladroterie, très rares chez lui, je dois l'avouer, quand Mademoiselle George jouait dans un ouvrage, il n'avait voulu hasarder aucune dépense, pas même celle du daim que tue Raymond au premier acte, pas même celle de la cuirasse que revêt Charles VII au quatrième. Il en résulta que je fus obligé d'aller tuer moi-même un daim au Rancy, et de le faire empailler à mes frais, puis d'aller emprunter au musée d'artillerie une cuirasse complète [...] » (p. 569). Ce commentaire de Dumas est cependant remis en question dans Maurice Descotes, *Le Drame romantique*

tendre à ce que Dumas signale la présence de la peau de tigre dans « l'inventaire » proposé dans la macroidascalie chapotant l'acte un. Cette peau est toutefois annoncée dans la liste des personnages de la scène, élément d'autant plus notable qu'elle y figure aux côtés d'un autre animal mort, le daim. En faisant le choix de la mentionner dans la didascalie qui engage les personnages en présence, le dramaturge affirme sa volonté de leur octroyer certains « attributs » contingents qui n'échapperont de ce fait ni au lecteur, ni au spectateur devant lequel se déploient les restes de ces deux animaux : à l'archer un daim mort, corollaire extensif à l'identité nominale du personnage, et à Yaqoub une peau de tigre qui – tout au moins au début de la pièce – crée un pendant exotique au daim et soulève des questions quant à sa provenance¹⁴. En plaçant de la sorte la peau de tigre à l'un des derniers seuils paratextuels, il propose au lecteur, avant même les premières répliques, un pôle signifiant textuel et scénique propre, qui touche le personnage de Yaqoub et l'objet associé à son identité. Le texte didascalique fera par ailleurs en sorte que cette assimilation soit constante : la position « par défaut » de Yaqoub allongé sur sa peau de tigre est rappelée à cette fin dans des didascalies internes à l'acte IV, scène I (« *À Yaqoub, qui entre et reprend sa place habituelle sur sa peau de tigre* ») ainsi qu'à la scène VII du même acte (« *Il reprend sa place accoutumée* »). Ce choix pourrait être analysé comme une volonté de consolider un pôle signifiant attachant l'objet peau de tigre au personnage Yaqoub (pôle < personnage-objet >) : autant pour le lecteur que pour le spectateur, Yaqoub est alors, parallèlement à l'archer et à sa proie, un être associé à une forme d'animalité dont l'ambiguïté surprend et interroge. Il est difficile en effet de déterminer si elle se révèle à travers la métonymie associant Yaqoub à un animal sauvage neutralisé et vidé de sa chair – un trophée de chasse –, ou par la métaphore, qui ferait de Yaqoub un animal, un barbare, appartenant au paradigme des chasseurs. Attribut de pouvoir

et ses grands créateurs, Presses universitaires de France, 1955, p. 226, ainsi que dans Ernest Dupuy, *Alfred de Vigny : ses amitiés, son rôle littéraire. Les amitiés*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1910, p. 277, tous deux évoquant les grands frais engagés dans l'habillage de la scène.

¹⁴ Un faucon de chasse, animal du roi, est prévu en scène à la scène V de l'acte II. La thématique animale aux niveaux scéniques et dramatiques, intégrant une réflexion sur l'inscription d'animaux en tant qu'objets sur scène et interrogeant la rhétorique de ces « textes » (in)animés, a été abordé lors du colloque « Bête de scènes/Animals on stage » à l'université Paris-Sorbonne les 20 et 21 mars 2014, ainsi que lors du colloque « L'Animal du XIX^e siècle » à l'université Paris Diderot, du 16 au 18 octobre 2008 dont les actes sont publiés en ligne. (<http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/SOMMAIRE.htm>)

ou de servilité, la peau ne peut qu'interpeller le récepteur, prompt à lui associer diverses images, à lui donner diverses interprétations.

Dumas, de son propre aveu, choisit et installe Yaqoub dans une logique de « dépaysement » et d'animalisation. C'est ainsi qu'il décrit (suite à l'attribution du rôle de Yaqoub à Lockroy aux dépens d'un Frédéric Lemaître qui y voyait « son » Othello) l'image qu'il se fait de son personnage :

Mais mon Othello, à moi, ou plutôt mon Yaqoub, plus Arabe que Nègre, est un enfant du désert, au teint bistré, et non noirci, au nez droit, aux lèvres minces, aux cheveux lisses et plats; une espèce de lion pris à la mamelle de sa mère, et transporté, des sables rougis et brûlants du Sahara, sur la dalle froide et humide d'un château d'Occident; à l'ombre et au froid, il s'est énervé, alanguï, poétisé¹⁵.

Il ne fait ici aucun doute que Dumas tente d'offrir à son lecteur ou au spectateur un personnage marquant l'œil et l'esprit par son inadéquation à l'atmosphère et à l'espace dramatique mis en place. Il confirme dans cette citation son procédé privilégié : opposer des imaginaires et les mettre en tensions. Chaleur et sable d'un côté, froid et humidité des dalles de Seignelais de l'autre. On comprend alors aisément l'impact de la peau de tigre sur la perception du spectateur et sur le lecteur, qui découvrent en contre-emploi spatial cet « enfant du désert », cette « espèce de lion », mi-homme, mi-bête sauvage.

Ce jeu constant que Dumas met en place entre des oppositions frappant l'œil et l'esprit ne s'arrête d'ailleurs pas à un anachronisme spatial. Le pôle majeur < personnage-objet > (incarné par Yaqoub sur sa peau de tigre) dont nous parlions plus haut est de plus mis fortement en perspective dans cette première scène par le biais d'un pôle antithétique mineur, représenté par des personnages secondaires qui disparaissent rapidement de la scène. Ce dernier reprend certains des codes du pôle majeur, tels que l'installation de l'animal dans la macrodidascalie de la scène, et son association à un personnage ([...] *à la porte du fond paraissent à la fois un Pèlerin, et un Archer, portant sur ses épaules un daim fraîchement tué*¹⁶) en les inversant (oppositions entre la peau de tigre et le daim, entre les positions couché et debout). Cette configuration scénique et textuelle jette une lumière crue sur l'incongruité de la présence de Yaqoub et de sa peau de tigre, celle-ci suggérant d'autant plus clairement une animalité sauvage en opposition

¹⁵ *Mes Mémoires, op. cit.*, p. 599.

¹⁶ Éd. citée, p. 29



Pierre-François Beauvallet dans *Charles VII chez ses grands vassaux*, dessin d'Alexandre Lacaucherie, lithographie de Rigo frères, Paris, Marchant, [1841].

avec le caractère inoffensif d'un daim, et met de nouveau en perspective deux espaces antagonistes que sont ici la forêt et le désert¹⁷. Se pose alors la question de l'incidence de ce pôle signifiant sur l'organisation de l'espace et sur les communications ou passages qu'il permet entre un espace montré et un espace « dit », qui dès la première scène du premier acte investit texte et scène d'une manière peu commune.

C'est en observant les différentes dimensions de l'espace au théâtre que la pertinence de ces passages s'illustre le plus clairement. S'intégrant dans le texte écrit de la pièce mais également dans le « texte » de la scène, l'objet influence la totalité de l'espace dramatique, permet son élargissement et l'entrée en scène d'espaces concurrents, éclairant les dialectiques sur lesquelles Dumas construit son drame. Espace complet de la fiction, l'espace dramatique englobe l'espace virtuel, évoqué par le texte mais non représenté sur la scène, et l'espace actuel, espace manifesté sur la scène et mis en place par le texte didascalique ainsi que dialogique dans certains cas (quand il fournit d'utiles informations spatio-temporelles non spécifiées par les didascalies, par exemple). Au sein de l'espace virtuel, l'on peut dégager l'espace prochain, hors-scène coextensif à l'espace actuel, et l'espace lointain¹⁸, ailleurs spatio-temporel fait des évocations textuelles ainsi que de la fonction rhétorique

¹⁷ Il est difficile de déterminer avec certitude si Dumas, en plaçant l'habitat du tigre dans le désert, fait une erreur géographique, ou si le Moyen-Orient et les bords du Nil étaient, à cette époque, un habitat naturel pour cet animal. De plus, lors des premières représentations, c'est une peau de lion qui est utilisée (voir Fernande Bassan, *Dumas père et la Comédie-Française*, Paris, Lettres modernes Minard, 1972, p. 73), élément semblant confirmer la volonté de Dumas de jouer sur les associations animales et sauvages, plus que sur le tigre en tant qu'animal singulier. Le monologue de Yaqoub à l'acte I, scène I, relate par ailleurs une trépidante chasse à la lionne dans le désert. Cela pourrait laisser entendre que la peau sur laquelle il est allongé est celle de la lionne chassée, donnant encore plus de force à l'objet en scène. Elle imposerait également plus directement Yaqoub dans la catégorie des chasseurs pour le spectateur ou le lecteur. Cette apparente contradiction avec sa représentation en esclave « chassé » dans ce premier acte confirmerait avec force la position ambiguë qu'il tient dès le début de la pièce et la complexité de la problématique initiale, constitutive d'une réflexion générique que nous aborderons plus loin.

¹⁸ La terminologie s'appuie sur les propositions de Michel Pruner dans *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008. La notion élargie d'espace dramatique a été soumise à nombre de définitions. Nous nous rapprochons ici donc de Michel Pruner, ainsi que de la définition cadre de Georges Zaragoza, qui pour sa part l'exprime comme suit : « [L'espace dramatique] est constitué de tout ce que le spectateur construit par l'imaginaire au-delà du visible (espaces invisibles, personnages invisibles, passés des personnages etc.) et en constitue les fondations nécessaires la plupart du temps ». (*Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen : Essai de dramaturgie comparée*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 21)

des objets, qui permettent la médiation, comme ici avec la peau de tigre, vers un espace absent : celui d'un Orient fantasmé. C'est à cet endroit et à la lumière de ces précisions terminologiques qu'il devient possible d'appréhender la fonction de « passeur spatio-dramatique » de l'objet. L'un des passages spatio-dramatiques assurés par celui-ci consiste en l'incorporation du système concurrent virtuel, marqué par l'horizontalité et l'ouverture, au système spatial scénique (actuel) caractérisé par la verticalité et la fermeture.

Au-delà de ses transitions sémiotiques et symboliques, la peau de tigre assure ici un lien, un passage vers les espaces virtuels que sont l'Orient et le désert qui, dès la première scène, prennent leur place sur scène et dans l'espace dramatique dans sa totalité. Tout l'imaginaire associé, pour un spectateur ou un lecteur, à un animal sauvage, à son lieu de vie, à son exotisme, est invoqué sur la scène. En plus d'assurer un habillage créateur de « couleur locale » de l'espace virtuel, la peau est un objet signifiant du fait de son inclusion au sein d'un réseau de significations antagonistes. En s'intégrant de manière antithétique dans l'espace actuel, elle rend permanente la présence d'un vaste espace virtuel construit comme un strict contraire de l'espace actuel, fermé et horizontal. La peau de tigre, assure ainsi le lien symbolique entre espace virtuel et espace actuel : elle fonctionne comme une passerelle conduisant le lecteur sur une autre scène spatio-temporelle, celle du désert et de l'Orient, espaces qui subissent en outre de récurrentes consolidations à travers de nombreuses allusions diégétiques dans cet acte I.

Mais la peau en tant qu'objet influence aussi sur un autre espace, celui que l'on nomme « l'espace égocentrique », « lié intrinsèquement à l'objet personnage¹⁹ ». Cet espace, opérant la fusion des indices spatio-temporels ainsi que psychologiques propres à l'essence du personnage, est partie prenante de l'espace dramatique dans la mesure où il s'insère dans le processus de construction du sens à travers des éléments montrés, suggérés, dits ou ignorés concernant l'identité du personnage, que l'on soit lecteur ou spectateur. Ces

¹⁹ D'après la définition d'Hélène Laliberté dans son article « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 23, 1998, p. 138. Nous ne reprenons pas sa définition du concept d'espace dramatique, mais seulement celle d'espace égocentrique : « L'appellation "espace égocentrique" fait référence à ce que [Erving] Goffman nomme les "réserves égocentriques", c'est-à-dire, ici, à ce qui est lié intrinsèquement à l'objet personnage. Cet espace peut être analysé à partir des souvenirs des personnages, de leurs rêves, de leurs illusions ; il peut prendre la forme d'un schéma de pensée qui détermine leur discours. » (Voir Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 2, *Les relations en public*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 44.)

éléments n'étant pas tous disponibles au spectateur (comme par exemple les éléments historiques et idéologiques énoncés dans la préface), et la pièce de théâtre ne disposant pas des mêmes ressources diégétiques que la prose de manière générale, il est parfois nécessaire d'insister sur certains aspects de cet espace afin de les rendre explicites. Cela se fait, ici, à travers l'objet.

La peau de tigre assure par sa présence et son assimilation systématique au personnage de Yaqoub un passage entre différentes instances de cet espace : les instances temporelles « passé » et « présent » de l'espace égocentrique de Yaqoub, et tout autant entre les instances « liberté » et « captivité », « domination » et « soumission » etc., qui de la même manière caractérisent le personnage et correspondent à des états de l'être que son identité incorpore. La peau garantit ces passages non seulement en exerçant une pression visuelle ou textuelle sur le spectateur ou le lecteur, mais tout autant en replaçant constamment Yaqoub dans cette ambiguïté entre l'humain et l'animal. Elle reprend les oppositions vues plus haut et les synthétise en une problématique intrinsèque à l'essence du personnage ; elle se retrouve dans les actions et hésitations de Yaqoub tout au long de la pièce : l'assassinat sauvage de l'archet d'abord, un amour et une dévotion pour Berengère à la limite de l'aveuglement, les hésitations éthiques à tuer le comte, et l'assassinat final. C'est bien la fluctuation entre ces deux instances de son être qui caractérise Yaqoub et qui empêche de le placer univoquement dans la sphère de l'humanité.

PUISSANCE TRAGIQUE DE L'OBJET

La persistance visuelle de la peau de tigre dans l'espace actuel est alors un moyen d'ancrer Yaqoub dans une identité antithétique et à plusieurs niveaux : incongruité, animalité, violence, mort, horizontalité et soumission, déracinement. Couché sur la peau, Yaqoub semble de plus vouloir s'ancrer dans son passé, dans sa terre sauvage, de même que dans une individualité que Dumas semble présenter comme intrinsèquement non humaine, animale, en tout cas inadaptée au cadre spatial unique de la scène, mais aussi à celui plus global de l'Occident. Ce déplacement, ce déracinement spatial et temporel de Yaqoub, Dumas le théorise dans sa préface :

[...] je désirais mettre en scène plutôt des types que des hommes ; ainsi Yaqoub était pour moi la représentation de l'esclavage d'Orient, Raymond, de la servitude d'Occident ; le comte c'était la féodalité ; le roi, la monarchie. [...] La nature a organisé chaque individu en harmonie avec le lieu où il doit naître, vivre et mourir. [...] Autour de l'homme naissent les animaux nécessaires à

des voyages bornés, mais qui ne doivent pas le porter au-delà des limites que le doigt de Dieu lui a tracées pour patrie; tant que l'Européen s'abandonnera à son cheval, l'Arabe à son dromadaire, l'instinct de chacun de ces animaux le retiendra dans l'atmosphère qui lui convient, et ni l'animal ni son maître n'auront à souffrir. Déplacer une existence c'est la fausser: les principes du bien, qui, dans des climats amis, sur une terre maternelle, sous le soleil natal, eussent mûri comme un fruit, tournent à mal sur un sol étranger. Quand tout est hostile à un individu, l'individu devient hostile à tout [...]²⁰.

La peau de tigre assure alors continuellement un passage entre espace originel et espace du déracinement, servant de la sorte à souligner la thèse bien discutable que Dumas expose dans sa préface. Cette impossible compatibilité culturelle se traduit non seulement visuellement mais également métaphoriquement; on ne change en effet pas de « peau »: Yaqoub reste un sauvage, ce dont témoigne l'objet. L'image du Maure, de l'Arabe telle que représentée par Dumas dans sa pièce, atteste bien de l'idéologie dominante au début de cette décennie des années 1830, qui marque d'ailleurs le début de la conquête de l'Algérie: le discours orientaliste et essentialiste de l'époque, analysé bien plus tard (1978) par Edward W. Said²¹ et caractérisant l'Orient comme objet de domination, est largement palpable. Dumas fait de Yaqoub une image d'Épinal de l'Arabe barbare, cruel et rêveur, servant bien son intention d'écrire une tragédie de « types » et créant des personnages qui sont littéralement enfermés dans un rôle, une « race », une essence. Dumas, toujours dans sa préface, écrit: « [...] ici il [Yaqoub] sera malheureux par les autres et les autres par lui, car son espoir, ses pensées, ses désirs seront ceux d'une autre race et d'un autre pays, inconnus au pays qu'il habite, incompris de la race qui l'entoure²². » La peau de tigre est utilisée comme témoin idéologique scénique et textuel de l'incohérence du déraciné en terre étrangère²³. Elle préfigure alors un dénouement qui aura

²⁰ Préface de *Charles VII chez ses grands vassaux*, éd. citée, p. 27.

²¹ Edward W. Said, *L'Orientalisme: L'Orient créé par l'occident*, Paris, Point Essais, 2015.

²² Préface, éd. citée, p. 28. L'article de Sarga Moussa « Orientalisme et récit de voyage: l'exemple du *Vélocé* » (*Dumas, une lecture de l'histoire*, Michel Arrous (dir.), Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 361-377) est éclairant quant aux positions de Dumas face aux discours structurant les représentations de l'Orient jusqu'à son voyage en Algérie en 1846. Nous y renvoyons le lecteur intéressé.

²³ Incompatibilité exprimée par Yaqoub déjà dans la scène IV de l'acte I: YAQOUB: « [...] Entre ces murs épais je suis mal à mon aise; / Cet air, qui vous suffit, à ma poitrine pèse; / Mon œil s'use à percer votre horizon étroit; / Votre soleil est pâle et votre jour est froid... / Oh! le simoun plutôt! oui dût sa mer de flamme / M'ensevelir vivant sous son ardente lame! » (Éd. citée, p. 44.). La mort, donc, plutôt que le déracinement...

pour sens de rétablir le dilemme identitaire posé dans le paratexte : soit Yaqoub doit mourir et succomber à son destin, soit il doit retourner au désert, option que choisira Dumas et qui n'est pas sans rappeler l'*Andromaque* de Racine, modèle sous l'égide duquel il élabore sa « tragédie²⁴ ». La peau de tigre prend ainsi une dimension d'intermédiaire entre le paratexte (la préface) et le texte, entre l'œuvre et l'idéologie, l'« idée morale²⁵ » de son auteur, réactualisant constamment le dilemme tragique du déracinement et de l'essentialisme identitaire.

L'importance idéologique de l'utilisation de la peau, son rôle central dans le sens imposé a priori à la pièce suggère un autre passage : celui qui se fait alors entre les différentes strates du millefeuille générique, pourrait-on dire. Dumas, qui avec *Charles VII* voulait faire une tragédie classique, se retrouve néanmoins éreinté par une critique qui conteste une telle désignation générique²⁶. Il ne s'agit pas ici de soulever la question de la pertinence du choix de Dumas, mais d'observer que, de nouveau, la peau de tigre permet d'opérer un passage entre certains « attributs » du drame et ceux de la tragédie. En effet, si, comme l'affirme Hippolyte Parigot, « [c]e n'est pas tout que d'élever son genre ; il faut l'élever dans la sphère et le sens qui lui sont propres²⁷ », comment ne pas considérer que les tropes supportés par la peau de tigre installent la thématique de la fatalité, forme tragique de la transcendance ?

La question posée plus haut de la nature du lien entre objet et personnage et sa difficile interprétation – métaphorique ou métonymique – ainsi que le positionnement instable de Yaqoub et de sa destinée, soulèvent dès

²⁴ Il s'en explique dans sa préface, p. 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

²⁶ La critique est sévère, malgré le succès de la pièce, et particulièrement sur l'ambition tragique de Dumas. Fontaney et Philarète Chasles, dans le *Journal des débats politiques et littéraires* des 22 et 28 octobre 1831, critiquent également l'aspect composite de l'œuvre. Ils refusent l'unité d'action, arguant que ce n'est pas une mais deux actions séparées qui constituent la pièce. Fontaney estime que « C'est un *Othello* retourné, autour duquel s'entortillent je ne sais combien d'imitations classiques et romantiques. C'est de l'originalité de marqueterie ; c'est de l'ordre composite » (cité dans Fernande Bassan, *Alexandre Dumas père et la Comédie-Française*, op. cit., p. 70.) Voir également Hippolyte Parigot, *Le Drame d'Alexandre Dumas : étude dramatique, sociale et littéraire*, Paris, Calmann Levy, 1898, p. 198-213. Dans un chapitre consacré à *Charles VII*, Parigot critique durement la dénomination « tragédie » choisie par Dumas : « Le drame envahit la tragédie », « Ici apparaît la naïveté littéraire du bon Dumas, qui s' imagine que une fois maître des trois unités, il est maître de la tragédie [...] », « Est-ce donc un drame médiocre ? Je ne dis pas cela ; mais une tragédie au-dessous du médiocre, assurément. »

²⁷ Hippolyte Parigot, *Le Drame d'Alexandre Dumas : étude dramatique, sociale et littéraire*, op. cit., p. 203.

la première scène un questionnement herméneutique qui dérouté le lecteur ou le spectateur dans son « horizon d'attente ». D'un côté, en élevant l'objet théâtral au rang de métonymie de l'animalité originelle, Dumas pose dans son œuvre certains indices paradigmatiques de la tragédie. L'incarnation du *fatum* tragique ne se lit-elle pas à travers l'objet dès le début de la pièce? De l'autre, interpréter la peau comme métaphore et associer à Yaqoub une bestialité l'éloignant du statut humain permet de lire le meurtre originel de l'archer, dès les premières scènes, comme le rappel de l'impossibilité d'une transcendance et du caractère implacable d'une destinée dans laquelle Yaqoub ne peut que sombrer; cela ne manquerait pas d'inscrire Yaqoub dans une lignée de héros romantiques ne trouvant pas leur place dans la société, marginalisés et poussés à la révolte. Ce que l'on lit dans la peau, ce n'est alors pas seulement un Orient sauvage et lointain, pas seulement l'exotisme d'une scène prise par la vague romantique; c'est une condamnation originelle, un stigmate, une flagrante bâtardise spatiale. L'écho, à ce moment précis de l'année 1831, au déjà célèbre Antony, résonne incontestablement²⁸. Célibataire, sans famille, différent par son origine, sa rhétorique et son tempérament, Yaqoub est un héros aussi dumasien que romantique. Il est le cousin sauvage et désargenté de la famille des marginaux: Alfred, Kean, Buridan, et un double d'Antony²⁹ – qui n'est lui-même pas sans évoquer le Dumas amoureux de Mélanie Waldor en 1827³⁰. Ce stigmate, prenant une forme différente en fonction des temps et espaces choisis par Dumas dans ses pièces, s'incarne dans *Charles VII* comme une deuxième peau, aux sens propre et figuré, et impose à la trame coutumière du drame, le dilemme classique de la tragédie.

Qu'en est-il à présent de l'amour qu'il porte à Bérengère? Il est difficile de ne pas le voir comme une tentative désespérée de fuir – ou de transcender – une destinée que l'on comprend cruelle dès les premières scènes. Un amour qui sublime son sauvage tempérament et le fait d'abord renoncer au suicide, mais retomber dans l'animalité pour assassiner finalement son

²⁸ L'on pourrait également lire dans la position de Yaqoub une préfiguration du personnage de Ruy Blas: tous deux sont des instruments d'une vengeance, et leurs destinées véhiculent une forme d'ironie tragique.

²⁹ Anne Ubersfeld établit cette « famille » dumasienne en y omettant Yaqoub (elle ne traite que du drame dit « bourgeois ») dans son article « A. Dumas père et le drame bourgeois », <http://www.persee.fr/collection/caief>, vol. 35, [http://www.persee.fr/issue/caief_0571-5865_1983_num_35_1_2407](http://www.persee.fr/issue/caief_0571-5865_1983_num_35_1?sectionId=caief_0571-5865_1983_num_35_1_2407), 1983, p. 128-129.

³⁰ Le récit de ces amours peu glorieuses, source d'inspiration de l'intrigue d'*Antony*, est repris dans la préface de l'édition de Pierre-Louis Rey, *op. cit.*, p. 12-16.

ancien bienfaiteur. Déterminisme social ou providence divine... Offerte au regard, la peau charrie cette question avec elle tout au long du développement de l'intrigue, tant par sa valeur rhétorique que par les liens spatio-temporels qu'elle supporte. Sa constante présence sur scène impose une réflexion, incarnée dans le spectacle, sur un déterminisme social mais aussi spatial et culturel : y a-t-il jamais eu une chance pour Yaqoub de muer du tigre à l'homme ? La peau est bien, au dénouement, abandonnée sur scène par un Yaqoub « libre » et s'enfuyant, quand le comte et Berengère périssent, l'un assassiné, l'autre empoisonnée, rappelant là le dénouement d'*Andromaque*. Mais cette liberté obtenue par la disparition violente du joug des deux asservissements – ceux de l'amour et de l'esclavage – est-elle une véritable libération ou une autre aliénation ? L'abandon de la peau, signalant sur scène la place de l'esclave à présent désertée, permet-elle la mue indispensable ou incarne-t-elle les restes d'un homme-tigre ayant livré sa bataille, mais anéanti par son destin ? Les interrogations portées à elles seules par cette peau de tigre révèlent aussi l'hybridité générique de *Charles VII* et assurent un passage entre des catégories génériques bien plus poreuses que ce qu'a pu l'affirmer l'historiographie littéraire officielle, qui a vu dans cette pièce une « mauvaise tragédie », ou « de l'ordre composite³¹ ». La peau de tigre dans *Charles VII*, n'en déplaît à Hippolyte Parigot, parle autant aux sens qu'à l'esprit : elle permet l'intégration du passé dans le présent de la scène³², d'antagonismes paradigmatiques portant à eux seuls l'intrigue tragique et la réalisation dramatique de la scène romantique. Elle impose, par son obsédante présence, un espace virtuel concurrent, géographique, social et culturel, dans l'espace manifesté de la scène, et permet donc des passages au sein d'un espace dramatique riche et plurivoque, caractéristique de la dramaturgie dumasienne.

³¹ Hippolyte Parigot, *Le Drame d'Alexandre Dumas : étude dramatique, sociale et littéraire*, op. cit., p. 213.

³² Un passé qui dans ce cas évoque le passé « romantique » hugolien auquel ses héros tentent d'échapper et qui souvent effectue un « retour offensif » sur scène, comme le dirait Anne Ubersfeld (*Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, op. cit., passim.). Il s'agirait dans le cas de Yaqoub d'un passé-destinée immuable et tragique, inscrit dans la trame de l'intrigue dès la première scène, et qui à la différence de la bâtardise d'Antony qui marque de même le personnage de manière indélébile, possède une existence scénique continue et identifiable jusqu'à la dernière scène de la pièce.

« Le théâtre est avant tout chose de fantaisie », affirme Dumas dans sa préface³³. En défiant les formes si peu fixes des genres théâtraux, et ce, en partie à travers l'utilisation de l'objet, Dumas se démarque et témoigne d'un sens aigu de la modernité en marche en ce début des années 1830. Les ressources textuelles et scéniques que sont les objets ne font que confirmer la place que tend à prendre une scène doublant ses signes et installant, au sein de la fiction, d'autres scènes imaginaires au service de l'intrigue. Il y a tout lieu de croire que ces passages spatio-dramatiques sont un terrain et un phénomène à explorer plus amplement et qui ne manqueraient pas de contribuer à une réévaluation de la notion d'espace au théâtre. On peut aussi supposer qu'ils serviront à observer sous un nouveau jour la perméabilité des rapports entre texte et scène, et reposeront des questions essentielles sur la porosité générique des œuvres de l'époque romantique³⁴.

³³ Éd. citée, p. 26.

³⁴ C'est à ces explorations que nous consacrons notre thèse en cours.