



RESEARCH

Le Nord, motif du renouveau théâtral au temps du romantisme : *Harald, ou les Scandinaves* et sa préface (1824–1825)

Sylviane Robardey-Eppstein

Uppsala universitet, SE

sylviane.robardey-eppstein@moderna.uu.se

L'article met au jour les enjeux d'une rencontre inédite entre création théâtrale et épistémè nordique au temps du romantisme. En 1824, la tragédie *Harald, ou les Scandinaves* propose pour la première fois sur la scène française un sujet puisé dans l'histoire viking. Elle s'accompagne d'un important paratexte préfaciel et notologique remarqué à sa sortie en 1825, oublié depuis lors, et qui s'impose *a posteriori* comme un texte substantiel dans l'histoire du romantisme théâtral et dans celle de la transmission des savoirs sur le Nord. Son auteur, l'acteur Pierre Victor Lerebours, livre un ensemble de réflexions utiles à la compréhension des voies intermédiaires qui s'offraient dans le débat entre classiques et romantiques, réflexions d'autant plus éclairantes qu'elles se fondent sur l'expérience de la représentation. Décrié par les critiques fervents du sacro-saint modèle gréco-romain, le Nord comme toile de fond vient bousculer le genre tragique en légitimant une mise en scène où le spectacle a la meilleure part. Fêru de culture scandinave, Lerebours y puise pour étayer sa théorie d'un renouveau dramatico-scénique dissocié du médiévalisme des romantiques. Tout en lui permettant de préserver certaines valeurs classiques, la couleur locale nordique l'autorise à revendiquer des audaces d'écriture dialogale ou scénique. Il s'agit donc, à travers l'étude de cette publication hors norme, de compléter les savoirs sur l'histoire et la périodisation du romantisme théâtral. La redécouverte de ce texte en fait aussi un document précieux pour évaluer l'imagination et l'érudition nordiques sous la Restauration.

Mots-clés: Couleur locale nordique; Histoire viking; Mise en scène au XIX^e siècle; Préface; Théâtre romantique; Tragédie

This article brings to light the significance of a previously unexplored encounter between theatrical creation and knowledge of the North in the Romantic era. In 1824, the tragedy *Harald, ou les Scandinaves* proposed, for the first time on a French stage, a subject drawn from Viking history. The play was accompanied by an extensive paratext (preface and endnotes) that was widely discussed at the time but has since been forgotten. With the benefit of hindsight, this published play now appears to be a major document in the history of theatrical Romanticism and in the history of knowledge transmission concerning the North. The author of the work, the actor Pierre Victor Lerebours, offers a body of useful reflections for a better understanding of the intermediate solutions that were proposed in the debate between Neoclassicists and Romantics – thoughts that are even more enlightening today for being grounded in the experience of the performance at the time. Decried by fervent apologists for the traditional aesthetics (logocentric, Aristotelian) that often went along with greco-latin subjects and backgrounds, the North as the backdrop for tragedy disrupted this genre by legitimating a spectacular staging. Well versed in Scandinavian culture, Lerebours draws upon that knowledge to support his theory of a revived dramatic art, although divorced from the Romantics' preoccupation with medievalism. While allowing for the preservation of some neoclassical values, Nordic "local colour" also allows him to assert a need for boldness and daring in dialogical and scenic composition. Via the study of this exceptional publication, we seek to refine and supplement our knowledge of the

history and chronology of theatrical Romanticism. The rediscovery of this text also offers us an invaluable means to measure Nordic imagination and scholarship during the French Restoration.

Keywords: Nordic local colour; Viking history; Staging practices in the XIXth century; Preface; French Romantic theater; Tragedy

Introduction

Représentée pour la première fois au Théâtre de l'Odéon le 4 février 1824, la tragédie *Harald, ou Les Scandinaves*, par Pierre Victor Lerebours,¹ fut publiée l'année suivante chez Barba.² L'auteur, qui dit avoir puisé le fond de son sujet « [...] dans un ouvrage imité du [s]véo-gothique par M. Montbron »³ (9), propose une préface ainsi que des notes et des annexes ayant échappé aux historiens du théâtre romantique comme aux spécialistes des études nordiques. Il s'agit pourtant d'un témoignage majeur pour éclairer les questions qui, en France, animaient sous la première Restauration le débat littéraire et théâtral, d'une part, et la découverte de l'histoire viking, d'autre part.

Les « Observations préliminaires » proposées par l'auteur en guise de préface à la pièce s'inscrivent en effet au cœur des tensions entre classiques et romantiques, notamment quant à la question de la rénovation dramatico-scénique. En outre, ce long préambule de trente-six pages, ainsi que l'apparat notologique sur cinquante-cinq pages en annexe, s'imposent, dans le contexte de l'époque, comme éléments de constitution d'un savoir sur la Scandinavie, région dont on ignorait encore à peu près tout.

Dans l'édition *princeps* de mars 1825 comme dans la seconde édition (1826), la préface et les notes de fin affichent une réflexion fondée sur la pratique, une fois assimilée l'expérience de la représentation, de l'accueil du public et de la réception critique. Il s'agit donc d'un document sorti tout droit de l'épreuve scénique, et qui, en cela, s'inscrit dans un tout autre esprit que celui du *Racine et Shakespeare* de Stendhal (1823 & 1825) ou que celui de la « Préface » de *Cromwell* qui viendra un peu plus tard (Hugo 1827–1828) : ces textes, en effet, ne s'appuyaient pas sur l'exemple d'une mise en scène spécifique et concrète. Lerebours, au contraire, s'est impliqué dans le « montage » de la pièce et dans la distribution des rôles, allant jusqu'à s'attribuer à lui-même le rôle-titre, ce qui fit dire à un critique averti : « Cette fois, du moins, l'homme de lettres a pu s'affranchir de la tyrannie et des caprices du comédien »⁴. L'auteur était donc bien placé pour évaluer l'impact de la représentation sur la réception de la pièce ; il s'agissait également pour lui, avec le recul, de tirer les leçons des faiblesses et des points forts de son œuvre, de son jeu et de son travail de « metteur en scène ». De son propre aveu, cette distance critique était impossible au moment de la création :

Remplir le principal rôle dans son propre ouvrage, c'est se faire un tort inévitable. L'émotion de l'auteur nuit infailliblement au jeu de l'acteur. [...] Placé aux répétitions parmi les autres personnages de son tableau, on est privé de le voir, et ce n'est que là pourtant que l'ouvrage s'achève, qu'on en règle l'ensemble, qu'on en juge l'effet. La représentation n'éclaire pas moins ; elle fait ressortir tous les défauts. Je n'ai pu jouir de cet avantage ; et je ne connais encore ma tragédie que d'une manière très imparfaite (3–4).

Lerebours semble donc trouver dans la publication de la pièce le temps d'une analyse féconde. Son approche, poétique et pratique, soulève la question de la tragédie comme genre et celle des conditions théâtrales de son époque. Elle s'accompagne de considérations inédites et circonstanciées, à but didactique, quant au cadre historique et à la toile de fond nordiques de la pièce : il y a là de quoi prendre la mesure de l'état des connaissances sur le Nord et les Scandinaves en France avant les plus célèbres travaux de Xavier Marmier (1837 ; 1839 ; 1840).

¹ Pierre Victor Lerebours [parfois orthographié Le Rebours] (né le 11 septembre 1791 à Pontarlier, mort le 16 juin 1864 à Neuilly-sur-Seine) prit le nom de scène Victor et publia la plupart de ses écrits sous le pseudonyme Pierre-Victor (avec un usage instable du trait d'union selon les éditeurs). On le trouve parfois référencé erronément avec les prénoms Pierre Simon ou Antoine-Victor.

² Lerebours (1825). C'est à cette édition que nous nous référons en indiquant la pagination entre parenthèses après les citations (avec, au besoin, les numéros d'acte et de scène).

³ Il s'agit de l'ouvrage de Joseph Cherade de Montbron (An IX – 1801). Montbron dit avoir traduit le texte d'après la version latine de Resenius, imprimée à côté du poème original dont les auteurs multiples lui étaient inconnus.

⁴ Recension anonyme de *Harald* dans *La Pandore. Journal des Spectacles, des Lettres, des Arts, des Mœurs et des Modes*, 5 février 1824, p. 2.

C'est sur cette rencontre inattendue et originale entre création théâtrale et *épistémè* nordique au temps du romantisme français que portera la présente étude. L'on verra que le parcours de vie de Lerebours, hors du commun, le prédisposait à de tels travaux. Puis, il s'agira de donner un aperçu des conditions de la publication de la pièce et des revendications scénico-théâtrales avancées dans la préface. Elles s'articulent au fond nordique, qui, pour la bonne compréhension des lecteurs de 1825, exigeait un décryptage poussé, d'où l'importance accordée par l'auteur à l'appareil paratextuel.⁵

Pratique théâtrale, réflexion théorique et transmission d'un savoir scandinave étant inséparables dans le raisonnement de Lerebours, il conviendra par conséquent de soupeser au passage les enjeux de ce parti pris transdisciplinaire dans le contexte esthétique de l'époque, d'une part, et, d'autre part, d'en révéler la valeur comme contribution à l'histoire du romantisme théâtral et comme jalon dans l'histoire de la scandinavistique. Le prospectus publicitaire qui annonçait la parution de la pièce résume à lui seul combien cette double focalisation peut aujourd'hui redresser quelques perspectives dans chacun de ces deux domaines, Lerebours étant présenté et perçu à ce moment-là comme novateur :

L'histoire des Scandinaves [lire « Vikings », selon le sens donné au terme à l'époque] est peu connue en France. Ce peuple, remarquable par le caractère neuf et poétique de ses mœurs, de sa religion et de ses institutions, offre aux Lettres et aux Arts une mine précieuse à exploiter. M. Victor, en osant le premier l'introduire sur notre scène, a donné un exemple qui mérite d'être suivi. Quel que soit le jugement qu'on porte de sa pièce, cet essai n'est pas sans utilité ; il a frayé la route, et peut contribuer à étendre le domaine de notre littérature dramatique.⁶

Lerebours : homme de théâtre oublié, « scandinaviste » méconnu

C'est peu dire que Pierre Victor Lerebours est un grand oublié de la postérité. Il avait pourtant joui d'une certaine renommée en son temps, comme en témoignent les onze colonnes que lui consacrent Sarrut et Saint-Edmé dans leur *Biographie des hommes du jour* (1836 : 289–294). Sa vie romanesque, faite de conflits et de rebellions en tous genres, d'engagements moraux et artistiques, de convictions politiques, de procès, d'emprisonnements, de voyages, d'amitiés huppées, a fait l'objet d'une biographie raisonnée en deux volumes (Sarrut 1842).⁷ Dès 1822, une notice de cinq pages figurait sur son compte parmi les « [P]ortraits des plus célèbres acteurs qui se sont illustrés, et de ceux qui s'illustrent encore [...] » (Ricord 1822 : 294–298) ; enfin, douze pages lui ont été réservées dans la *Galerie historique de la Comédie-Française*⁸ (Manne & Ménétrier, 1876 : [65]–77) – c'est presque autant que pour Mlle George. Dans le préambule de son étude biographique, Sarrut (1842 : t. 1, 6) écrit :

Les recherches minutieuses auxquelles je me suis livré pour la rédaction de la *Biographie des hommes du jour* m'ont amené à penser qu'entre tous les acteurs de l'époque encore vivants, M. Pierre Victor était celui dont la vie théâtrale était la plus pleine de faits intéressants et d'enseignements utiles pour l'histoire de la scène, et qui méritaient d'être recueillis. J'ai donc entrepris ce travail.

Cet avis indique tout l'intérêt qu'il peut y avoir, dans un contexte où la recherche universitaire tend à réévaluer la définition et la périodisation du romantisme théâtral,⁹ à poser un regard neuf sur ce comédien-dramaturge dont la carrière, certes éphémère, n'en fut pas moins marquante.

Lorsqu'il entreprend de publier *Harald*, Lerebours joue par intermittences comme acteur tragique depuis 1816. Amené à remplacer ponctuellement Talma, il débute dans le rôle d'Oreste et incarne Othello

⁵ Dans son ouvrage sur le théâtre de l'époque, Patrick Berthier (2014 : 506), qui ne consacre que quelques lignes à la pièce de Lerebours, considère que ces « [...] plaidoyers *pro domo* alourdissent la brochure » et que « [l]a pièce est enfouie sous ce discours d'escorte ». C'est quoi qu'il en soit dans ces réflexions de l'auteur-acteur-scandinaviste que réside selon nous tout l'intérêt de cette publication, du moins du point de vue de l'histoire du théâtre et de l'histoire viking sur scène.

⁶ Texte présent au verso du prospectus imprimé en 1825 chez Firmin Didot pour Barba, et que l'on trouve inséré dans l'édition conservée à la BnF, cote YF-12093.

⁷ Nous renvoyons à cet ouvrage pour tout ce qui concerne les péripéties ayant rythmé la carrière de Lerebours en province, à Paris et à l'étranger.

⁸ Cette notice est précédée d'un portrait par J.-M. Fugère p. [64] (Figure 1). – L'on trouve une autre notice biographique dans Henry Lyonnet (1912 [Slatkine reprints, 1969] : 705–706), avec portrait en pied dans le costume de Hamlet, par Delacluze, lith. de Engelmann [vers 1825].

⁹ Voir notamment les travaux de Florence Naugrette (2011 ; 2013).

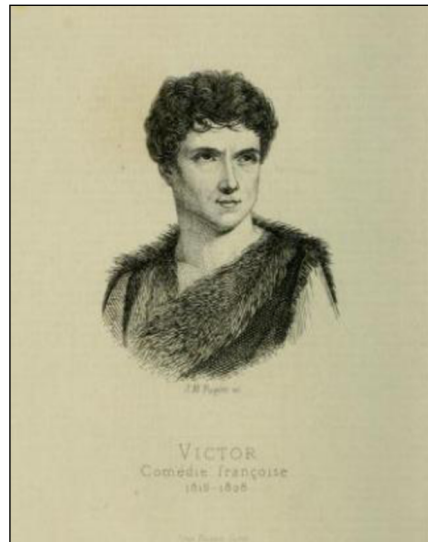


Figure 1: Portrait par J.-M. Fugère (1818–1882) dans Manne, E.-D. & Ménétrier, Ch. (1876 : [64]). Source : Internet Archive (urn:oclc:record:797018716).

ou encore Hamlet et se voit confié la création de quelques rôles dans des pièces de Delavigne, Lemercier ou Ancelot, par exemple.¹⁰ Beaucoup considèrent alors Monsieur Victor (c'est le nom qu'il a pris pour la scène) comme l'émule du monstre sacré et comme « l'espoir de [la] scène tragique » (Ricord 1822 : 298). Ses relations avec la direction du Théâtre-Français vont pourtant se dégrader à cause de la précarisation de son emploi, orchestrée par le baron Taylor.¹¹ Ses revendications contractuelles ne seront pas entendues et, après avoir joué en province et à Bruxelles, il quitte définitivement la scène en 1829. Il se consacrera dès lors à la littérature et aux voyages : à Londres, Amsterdam, La Haye, il propose devant l'élite de la société des « lectures dramatiques » très appréciées et qui, selon Sarrut et Saint-Edmé (1836 : 294) « offrent à des étrangers un double intérêt : celui d'apprendre la prononciation de notre langue uni à l'avantage de donner une idée des effets scéniques de nos meilleures pièces ».

En parallèle de sa carrière en dents de scie, Lerebours rédige plusieurs écrits sur l'administration des théâtres, sur l'art du comédien et, corollaire, sur les causes de la crise de la tragédie.¹² C'est donc en homme d'expérience qu'il propose la préface de *Harald*. Aux fondements poétiques qui la sous-tendent s'agrègent des considérations esthétiques venant complexifier le débat entre classiques et romantiques et qui, parce qu'elles émanent d'un homme de terrain de surcroît acteur, apportent un point de vue original sur les nécessités scéniques, en une période où la mise en scène prenait une importance croissante.¹³

Lors de la publication de sa tragédie, Lerebours a déjà acquis une importante érudition dans le domaine de la scandinavistique : il cite un grand nombre de savants, de voyageurs, de lettrés sur lesquels il fonde ses propos ou dont il corrige les erreurs. La préface de *Harald* et son annexe notologique volumineuse constituent semble-t-il la première étape de sa spécialisation. Ses recherches seront à ce titre assidûment reprises, comme le remarquait la *Revue du Nord* (1837) : « [...] quelques écrivains se sont appropriés [*sic*] les notes dont nous venons de parler et les ont données comme le fruit de leur propre travail ». Cultivant par la suite cet intérêt pour les contrées septentrionales, Lerebours ne se départira jamais de ses visées documentaires et didactiques. Une quinzaine d'années plus tard, une série d'écrits érudits et de témoignages verront en effet le jour sous sa plume¹⁴

¹⁰ La *Galerie historique de la Comédie-Française* (Manne & Ménétrier, 1876 : 77) donne la liste des rôles créés par Lerebours entre 1819 et 1827.

¹¹ Sur ses démêlés juridiques avec le baron Taylor, voir le factum *Mémoire pour Pierre-Victor, contre M. le baron Taylor, [...]* (1827). – Stéphanie Loncle (2017 : *passim*) a expliqué les enjeux des revendications de Lerebours, ainsi que les tenants et les aboutissants de sa querelle avec le baron Taylor.

¹² Il a réuni ses divers écrits sur le théâtre dans *Documents pour servir à l'histoire du Théâtre-Français sous la Restauration et Recueil des écrits publiés de 1815 à 1830 par Pierre-Victor* (Lerebours 1834).

¹³ Sur ce phénomène, voir notamment Roxane Martin (2013).

¹⁴ On trouve, parmi ses publications, les titres suivants : « Notice sur Wisby » (1838) ; *Coup d'œil sur les antiquités skandinaves* [*sic*] (1841) ; il s'agit du recueil d'une série d'articles d'abord publiés dans *La France littéraire* en 1840) ; *Rapport fait à la Société libre des beaux-arts [...] sur d'anciennes constructions en bois sculpté de l'intérieur de la Norvège* (1842).

suite à son voyage dans les pays nordiques en 1835, qui résultera dans son mariage avec une Suédoise.¹⁵ Occupant quelque temps la fonction de lecteur auprès de Bernadotte (auquel *Harald* est dédié)¹⁶, il avait obtenu sa protection : celui-ci lui avait fait donner communication de tous les matériaux nécessaires à ses recherches et l'avait mis en contact avec les savants du pays,¹⁷ qui l'avaient aidé dans ses explorations (voir Sarrut & Saint-Edmé 1836 : 294).

Lerebours est donc bien, par le cœur et par l'esprit, et ainsi qu'en témoignent ses voyages, ses publications et ses centres d'intérêt, un homme de théâtre engagé et aguerri doublé d'un excellent connaisseur du Nord.

Harald : à pièce hors norme, publication remarquable

Porter les Vikings à la scène en 1824 sous l'angle historique relevait en France de la plus pure nouveauté, donc de la gageure. Les nombreux articles parus autour des premières représentations (voir par exemple ceux du *Journal des débats* et du *Constitutionnel*), témoignent de réactions négatives ou sceptiques qui ne laissent pas de doutes sur l'effet de surprise produit par ce sujet dramatique contraire à l'horizon d'attente de l'époque. Dans l'ensemble, les critiques saluent toutefois l'originalité d'une entreprise dont l'auteur se plaira lui-même à rappeler le caractère inédit :

Les Scandinaves n'avaient encore paru que sur quelques théâtres étrangers. Ils ont été mis en scène avec succès dans *Rolfkrage*, tragédie danoise, traduite en allemand. Chez nous, personne n'avait encore cherché à peindre la nature du Nord, quoique nous ayons *Hamlet*, *Gustave*, etc. ; car rien ne s'oppose à ce que les personnages de ces deux pièces ne soient aussi bien du Midi que du Nord, rien ne fait voir en eux la physionomie et les mœurs de cette contrée. (8–9)

Les conditions de sa publication en 1825 ainsi que son paratexte auctorial aident à comprendre le caractère hors norme de la tragédie mise en scène à grands frais l'année précédente. Le prospectus publicitaire distribué par l'éditeur Barba nous apprend qu'elle « [...] n'a pas été imprimée plus tôt, à cause des remarques historiques que la nouveauté du sujet prescrivait d'y ajouter ».¹⁸ C'est ainsi que l'« auteur-aventurier »¹⁹ voit dans ce projet éditorial l'occasion de justifier le cadre spatio-temporel de sa pièce tout en l'explicitant. D'une certaine manière, il compte sur un accueil plus favorable de la part des lecteurs : les spectateurs, non préparés à la bonne compréhension d'un contexte inconnu, n'avaient pu, selon lui, apprécier la tragédie à sa juste valeur, et ce malgré quelques cours d'Histoire prodigués par les journaux autour de la date de la première représentation. L'on mesure, à les lire, combien le public était présumé ignorant, et combien la pièce a pu entraîner dans son sillage un intérêt nouveau pour le sujet, comme le prouve entre autres l'article proposé dans *La Pandore* :

Le berceau de ces enfants du nord est tellement enveloppé de nuages, que plusieurs de nos lecteurs nous sauront peut-être gré de leur épargner à ce sujet des recherches laborieuses. Nous allons donc leur transmettre ici des détails sur l'origine, les mœurs, les usages et la religion de ce peuple vraiment extraordinaire.²⁰

¹⁵ L'existence de son épouse apparaît sur l'acte de décès de Lerebours (Archives des Hauts-de-Seine, État civil, Département de la Seine, Commune de Neuilly, Registre des actes de décès pour l'année 1864, acte n° 217). On y apprend qu'il est l'« époux de Amalia Backemann [graphie douteuse], âgée de cinquante-cinq ans, sans profession, demeurant en ce moment en Suède ». Il s'agit en réalité d'Amélie Backman (1811–1884) dont nous avons retrouvé la trace dans « Giffta, ogiffta och ingiffta i släkten Backman under 450 år » (Backman 1994). Cet article révèle qu'Amélie Backman (née à Göteborg d'une mère française) et Lerebours avaient eu un mariage orageux. Selon toute vraisemblance, ils étaient séparés au moment du décès de Pierre Victor. Le couple n'eut semble-t-il pas de descendance. Tout porte à croire que Lerebours et son épouse s'étaient rencontrés chez le consul Hyacinthe de Serre, en poste à Göteborg, qui avait épousé en secondes noces l'une des sœurs d'Amélie.

¹⁶ « À sa Majesté Charles-Jean, roi de Suède et de Norvège » ([V]–X).

¹⁷ Lerebours fut notamment reçu en août 1835 par Johan Schröder, professeur d'archéologie et d'histoire de la littérature, conservateur de la bibliothèque d'Uppsala (voir Lerebours 1841 : 20).

¹⁸ Prospectus cité, r°.

¹⁹ C'est ainsi qu'est qualifié Lerebours dans un article sur *Harlad* dans *Le Corsaire, journal des spectacles, de la littérature, des arts, des mœurs et des modes*, 14 septembre 1827, p. 2.

²⁰ *La Pandore*, 28 janvier 1824, n° 197, p. 2.

Suivent deux colonnes où défilent les Cimbres et Odin, et où l'Hávamål est cité. *Le Diable boiteux* consacre pour sa part deux longs articles sur l'histoire du Nord dont une biographie du roi norvégien éponyme.²¹ La pièce à caractère historique a donc ceci d'utile qu'elle donne lieu à des textes qui cherchent à diffuser la somme des connaissances sur les Vikings, ce qui à terme contribue soit à former l'imaginaire collectif à leur égard, soit à le rectifier ;²² et la version imprimée de la tragédie, aboutissement de ce processus, permet aux anciens spectateurs devenus lecteurs de se réappropriier le poème et la fable à la lumière du discours d'escorte, qui cite un grand nombre de références, synthétise les idées et les savoirs, puis s'en sert comme contre-arguments ou comme exemples pour apporter une image plus nuancée ou plus correcte. Telle est la démarche de Lerebours, persuadé que l'assimilation d'un nouveau savoir sur le Nord véhiculé par sa préface permettra à son public de juger l'œuvre « sur pièce ».

La préface ainsi que les notes dispensées pour chaque acte viennent dès lors enrichir le tout par des renseignements détaillés, d'ordre historique, culturel et littéraire tout en justifiant les choix esthétiques opérés au fil de la représentation. L'apparat critique invite en fait à une attentive lecture stéréoscopique de la pièce : selon Lerebours, on ne la comprendra pleinement qu'à l'aune du paratexte conçu d'une part pour en décrypter les arcanes, et, d'autre part, pour en justifier les licences poétiques. Les entorses de forme ou de fond apparaissent à travers ce raisonnement comme consubstantielles au choix du sujet. Le Nord comme motif se voit ainsi pourvu de vertus intrinsèques, régénératrices pour le genre tragique en particulier et pour l'art dramatique en général, en France du moins.

Il faut surtout remarquer combien l'auteur s'est d'emblée appliqué à faire les choses « en grand », en s'entourant d'artistes reconnus ou en passe de le devenir. Le soin particulier qu'il apporte non seulement à la création de sa tragédie mais encore à l'édition du texte prouve son intention de marquer les esprits dans le monde du théâtre comme dans celui de l'édition théâtrale. Qui plus est, les modalités éditoriales laissent percevoir la volonté de fournir une documentation adéquate concernant la matière nordique.

D'abord, une place de choix est accordée aux illustrations qui émaillent le volume. Les vignettes apposées à la fin de chaque partie, dessinées par Devéria,²³ emblématisent chacune un attribut viking aux formes plus ou moins ancrées désormais dans l'imaginaire collectif (harpe des scaldes, drakkar, calice, bouclier, casque, glaive et hache, etc.) (**Figures 2–6**), et dont la fonction semble double : il s'agit autant d'enrichir les pages du livre par des illustrations agréables à l'œil que de fournir au lecteur une représentation concrète des objets mentionnés dans le dialogue ou manipulés par les acteurs. Ce qui était visible en relief sur scène se retrouve donc reproduit dans les pages de la brochure.

Le frontispice donne le ton avec un paysage sauvage et grandiose – où l'on est censé voir (ou reconnaître) les personnages « [a]u milieu des déserts de la sombre Norvège » (I, 1, 42) (**Figure 7**), tandis qu'en regard, sur une pleine page (gauche), une planche représentant Harald sur son trône (d'après une lithographie de Charles Motte) s'agrémente d'un cadre décoré de signes runiques (**Figure 8**). Suit la dédicace à Bernadotte dans laquelle l'auteur expose son propos :

Je n'ai aspiré qu'à soulever un coin du voile qui laisse ignorer aux Français l'histoire d'une nation si digne d'être connue d'eux, et faite pour procurer aux arts et aux lettres une mine d'autant plus précieuse à exploiter qu'elle est plus neuve. (IX)



Figures 2–6: Florilège de vignettes par Devéria dans [Lerebours, PV.] (1825 : 36, 56, 74, 11, 194). *Harald, ou Les Scandinaves*. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

²¹ *Le Diable boiteux, journal des spectacles, des mœurs et de la littérature*, 1^{er} et 2 février 1824 (p. 2 et p. 2–3).

²² Régis Boyer (1986) a pu montrer également les clichés ou les préjugés incontournables qui régnaient encore et auxquels la préface de Lerebours ne pouvait échapper.

²³ Malgré nos recherches, il nous a été impossible de déterminer s'il s'agissait d'Achille ou d'Eugène. Nous aurions tendance à croire qu'il s'agit du frère cadet (Eugène) dont les premiers travaux datent de 1824.



Figure 7: Frontispice par Devéria dans [Lerebours, P. V.] (1825). Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Figure 8: Harald (lith. Charles Motte) dans [Lerebours, P. V.] (1825). Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Dans cette perspective, l'histoire des Scandinaves s'appréhende autant comme vecteur de savoirs sur le Nord que comme promesse de rénovation dramatique. Ce double objectif se perçoit bien par exemple dans le choix d'éditer huit planches de costumes en couleur, publication luxueuse et avant-gardiste pour l'époque en ce qu'elle réunissait les costumes des principaux personnages dans un même cahier [1825]²⁴ (**Figures 9, 10–16**) :

La publication des *Costumes*, dessinés pour cette tragédie, n'est pas moins propre à intéresser les peintres que les acteurs. Le petit nombre de monuments qui nous restent des anciens temps de la Scandinavie les fera sans doute rechercher avec empressement. Lithographiés avec un soin particulier d'après les esquisses de l'un de nos plus grands maîtres [Feillet], ils réunissent à l'originalité que leur prêtent les historiens, le style à la fois gracieux et sévère qui caractérise les moindres productions de M. Gérard.²⁵

Jugés magnifiques par la critique, les costumes avaient sur scène une vocation réaliste pour créer la couleur historique ainsi qu'un effet visuel, une impression d'ensemble qui rehausse la qualité de la mise en scène. Une fois reproduits dans le cahier relié, ils véhiculaient un savoir « folklorique », ethnographique. Le lien entre vérité historique (objectif « théâtral ») et aspiration didactique (objectif « culturel ») s'établit donc assez naturellement au sujet des costumes dans les notes de Lerebours, tandis que cette publication s'impose aujourd'hui pour l'historien du théâtre comme un document-témoin, trace d'un spectacle éphémère :

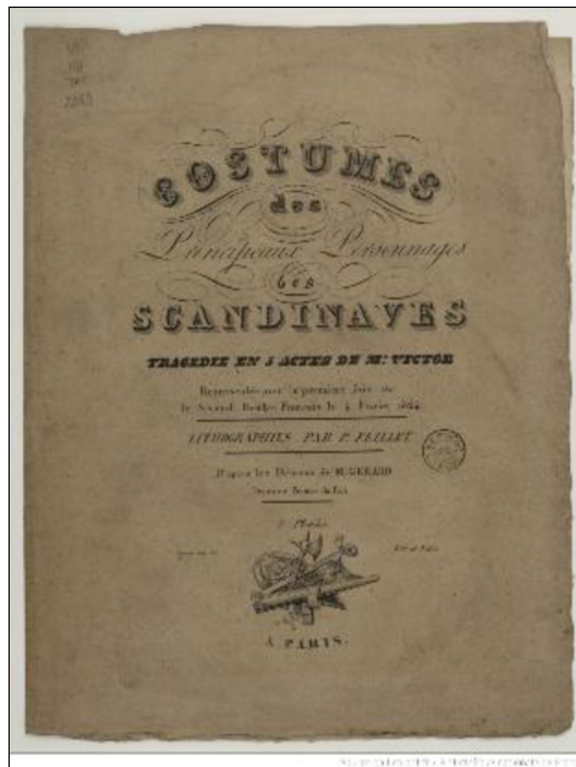


Figure 9: Recueil de costumes de *Harald, ou Les Scandinaves* (couverture). Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

²⁴ *Costumes des principaux personnages des Scandinaves* [1825]. – Le cahier, édité en 100 exemplaires, se vendait 8 F. – Les planches coloriées furent semble-t-il d'abord produites séparément en 1824 peu après la première représentation. Deux estampes légendées furent dessinées par Maleuvre et parurent en 1824, chez Martinet (**Figures 17, 18**).

²⁵ Prospectus cité (v°). – Rappelons que François Gérard (1770–1837), ami de Lerebours, fut élève de Jean-Louis David. Peintre de cour sous Napoléon, il fut nommé premier peintre du roi sous Louis XVIII et Charles X. Il produisit entre autres les portraits de Désirée Clarie et de Charles-Jean Bernadotte.



Figures 10–16: Dans l'ordre : Costumes de Harald, Suénon, Adeltan, Alpaïs, Gidda, Édolfe et Olvar dans *Costumes des principaux personnages des Scandinaves*, (1825). Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Figure 17: Costume de Victor [Lerebours] (Harald) dessiné et gravé par Maleuvre. Paris, Martinet, 1824. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Figure 18: Costume de Mademoiselle Dupont (Alpaïs), dessiné et gravé par Maleuvre. Paris, Martinet, 1824. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

À l'époque où ma scène se passe, leurs vêtements et leurs habitations étaient encore assez simples [...]. Ils [les Scandinaves] se couvraient de peaux, de fourrures et d'étoffes de laine ; des ornements en or et en argent, tels que des bracelets, des colliers, distinguaient les plus riches. On ne saurait voir des costumes plus vrais, plus élégants et plus sévères, que ceux qui ont été dessinés pour la représentation de cette tragédie, par M. Gérard. (141)

L'édition concomitante de la pièce et du cahier réunissant les estampes des costumes – sur la première page duquel un nom de « designer » apparaît pour la première fois en tant que tel²⁶ –, les illustrations qui ornent les pages du livre et enfin le paratexte auctorial qui présente et explicite les données mythologiques, historiques, climatiques, culturelles, etc., – toutes nécessaires à la compréhension du poème – donnent à cette tragédie de Lerebours un caractère tout à fait inédit dans le paysage théâtral et éditorial de l'époque. C'est que le sujet traité propulse son entreprise au cœur de considérations poético-esthétiques fondamentales et saillantes dans le débat entre classiques et romantiques.

Les Scandinaves, sujet neuf pour une tragédie de l'entre-deux

Le cadre nordique, expérimental, a pour première fonction de répondre à la lassitude d'un certain public quant au sacro-saint modèle gréco-romain de la tragédie classique française, dont les fondements logocentriques et les sources aristotéliennes sont bien connus. Prônant un changement de paradigme pour ce qui est du fond, l'auteur n'en revendique pas moins des positions à première vue plus conservatrices pour ce qui concerne la forme et le respect des règles. En cela, il se montre à la fois audacieux et circonspect, dans un contexte où « l'opinion publique est dominée par un double préjugé nationaliste et classique » (Melai 2015 : 32). Lerebours cherche à transporter la tragédie dans un espace-temps encore vierge puisque jamais encore contemplé sur les planches, dans une histoire lointaine et inconnue dont l'imagination du

²⁶ Olivia Voisin a retracé la chronologie des éditions de costumes au temps du romantisme et a fait remarquer cette première mention du nom d'un dessinateur des costumes sur une brochure (2014 : 125–126).

public ne soit pas encore blasée, le tout sans pour autant violer les conventions ou déborder outre mesure les limites de la bienséance. C'est ainsi qu'il imagine « [...] appliquer ces règles à des temps et à des lieux nouveaux, et [...] y apporter les développements et les modifications que la raison peut admettre » (14). Il se situe de la sorte dans un entre-deux, une voie alternative où fusionneraient l'académisme formel et la hardiesse thématique : « Mon sujet prêtait [...] au genre vapoureux appelé *romantique*, et peut-être ai-je surmonté une difficulté, en le traitant d'une manière classique » (12).

C'est dans le caractère même de ses personnages historiques que l'auteur voit tout le potentiel d'un moyen terme dramatique : « Ils tiennent le milieu entre les modernes et les anciens, et nous intéressent bien plus que ceux-ci, par les rapports qu'ils ont eus avec nos pères dans le moyen âge » (27). Il ne s'agit donc en aucun cas, on l'aura compris, d'une tentative de réécriture d'une pièce étrangère irrégulière dans le genre de celles qui font alors florès en France sur les modèles de Shakespeare, de Goethe et de Schiller notamment (et que Lerebours juge « informes » [14]).

En cette année 1824 qui voit s'installer des positions doctrinaires assez tranchées, l'approche conciliatrice de Lerebours, ni tout à fait servile, ni tout à fait téméraire, était vouée, selon lui, à « [...] mécontent[er] les deux partis opposés de la littérature [...], les classiques parce que je dédaignais leur éternelle histoire ancienne ; les romantiques par ce que j'avais traité un sujet si favorable à leur genre, sans en adopter la couleur » (14). Poussant plus loin sa réflexion, il se veut un tant soit peu provocateur, pointant l'originalité de son cadre viking en regard de la « couleur locale » favorite des romantiques :

Qui sait si ces derniers, une fois que leur ambition d'inventer sera calmée [...] ne seront pas tout étonnés de n'être que des classiques, moins circonscrits que les autres dans le choix des sujets ? [...] En effet, qu'est-ce qui distingue la plupart des ouvrages romantiques, si ce n'est une tendance visible à peindre des mœurs nouvelles, et particulièrement celles du moyen âge ? (14–15).

Ainsi la tension entre forme et fond est-elle une préoccupation constante de la préface de *Harald*. C'est sur ce terrain que la question de la couleur locale ou encore celle de l'expression des émotions trouvent toute leur place. Lerebours s'arrête par exemple sur un passage du dialogue où paysage et sentiments se rencontrent :

Viens. Quel lugubre ciel !... Ombres de mes aïeux,
Est-ce vous qui passez sur ces sombres nuages ?
Ah ! détournez de moi vos fronts chargés d'orages !

Ces vers ne me feront-ils pas accuser de romantisme ? Voilà de la couleur locale, m'ont dit certaines personnes qui auraient voulu voir toute ma pièce ornée d'apostrophes aux nuages et aux vents. Tout ce que je sais, c'est qu'une jeune fille en proie à ses alarmes, élevant ses soupirs vers le ciel orageux du Nord, pour appeler la protection de la divinité, et pour invoquer les ombres de ses aïeux, ne fait rien que de convenable à la situation et à ses idées religieuses. Or, ce qui est naturel et vrai ne peut être romantique ; autrement ce mot serait synonyme de classique. (183–184)

Un tel raisonnement met en évidence la complexité des enjeux esthético-poétiques engagés. Se voulant classique et rénovateur, se défendant à la clé de toute velléité romantique, Lerebours est convaincu de passer pour romantique sur un malentendu, aux yeux de ceux qui ne connaissent pas suffisamment le Nord et son histoire. Et c'est donc bien le sujet scandinave en tant que tel qui tire la tragédie de facture classique vers une production assimilable à celles des romantiques, notamment par la peinture des paysages grandioses ou des éléments déchaînés dans un climat extrême.

Autre écueil aux yeux de l'auteur : l'étiquette romantique attribuée à la pièce proviendrait des idées reçues d'une part sur le Nord, d'autre part sur l'image du Nord en littérature. C'est pourquoi il s'empresse de les démonter une à une, en commençant par la plus « attendue » de toutes :

L'idée qu'on se forme des Scandinaves a fait croire que je leur donnerais une teinte [o]ssianique et *nébuleuse*, sans laquelle ils ne pourraient être fidèlement représentés. Mais les guerriers d'Odin sont à ceux d'Ossian ce que l'histoire est à la fable. Tout est positif chez les premiers, tout est vague et douteux chez les seconds. (11–12) [les italiques sont de l'auteur]

En déplaçant les perspectives, le préfacier défend par la même occasion des choix esthétiques qui se doublent d'une volonté de réhabiliter l'image des peuples du Nord dans l'esprit des Français :

On m'a généralement reproché de ne pas avoir donné à mes Scandinaves un caractère plus âpre et plus sauvage. [...] C'est à la fin du neuvième [siècle] qu'appartiennent les héros de ma pièce ; et, en admettant qu'ils aient eu à cette époque la barbarie des premiers temps, la scène ne me commandait-elle pas de la modifier et de l'adoucir ? Aurait-on voulu les voir (selon l'expression de Walter Scott) *se fardant le visage avec le sang des vaincus*, ou, tels que d'anciennes chroniques les dépeignent, *s'enivrant d'hydromel dans le crâne de leurs ennemis* ? [...] [Les italiques sont de l'auteur].

C'est à tort qu'on a dit et répété qu'ils ne connaissaient d'autre vertu que la valeur, d'autre crime que la lâcheté. Il suffit de parcourir leurs annales et de considérer leur religion, pour se convaincre qu'ils appréciaient aussi l'équité, la probité, et autres vertus plus méconnues dans d'autres pays plus policés. (20–21)

Posant un regard rétrospectif sur l'accueil réservé à sa pièce, Lerebours pointe une série de paradoxes inhérents au manque d'érudition nordique de son public. De là émergent des considérations stylistiques qui signalent à quel point la tragédie se trouvait dans une position intermédiaire :

Il est peu d'ouvrages qui aient donné lieu à des critiques aussi fausses et aussi contradictoires que celui-ci. Lorsque l'histoire du Nord sera plus connue, le recueil des articles publiés dans la plupart des journaux méritera d'être lu, pour constater notre ignorance. Dans l'un, on m'a reproché d'être trop vague ; dans l'autre, d'être trop positif. Pour ceux-ci, mon style était trop simple ; pour ceux-là, trop pompeux. Je répondrai aux premiers que je n'ai pas cru devoir faire tenir à mes acteurs le langage du poète, et aux seconds que cette pompe n'eût peut-être pas été déplacée chez un peuple qui tirait de l'Orient ses mœurs et son origine. (18–19)

Le sujet scandinave offre ainsi à Lerebours l'occasion d'aborder la question du vers et de la prose, si récurrente dans la querelle entre classiques et romantiques :

Ils [les Scandinaves] aimaient surtout la poésie, et ils la cultivaient avec tant de passion, qu'elle était devenue le langage des grands ; la prose était le langage du peuple. Leurs chroniques nous ont transmis plusieurs de ces conversations en vers improvisés. Lamotte et autres écrivains trouvaient ridicule de faire parler en vers les personnages tragiques ; il s'en suit que ce qu'ils regardaient comme invraisemblable dans les pièces grecques et romaines est naturel et même nécessaire dans un sujet scandinave. (141)

Nul besoin, dans ces conditions, d'aborder le problème du vers au théâtre du point de vue de l'art comme le fera Hugo trois ans plus tard dans la préface de *Cromwell* (1827–1828), ou du point de vue de l'illusion comme l'avait fait Stendhal (1823). Prescrire l'alexandrin dans la tragédie pour ses vertus réalistes et au nom de la vérité historique, voilà qui semble paradoxal : mais c'est ici le défendre à un autre niveau que purement poétique, sans passer par une dévaluation de la prose (comme le fait implicitement Hugo), tout en balayant au passage l'idée d'une prose plus moderne que l'alexandrin (comme le fait explicitement Stendhal).²⁷ La toile de fond nordique se voit par là investie de propriétés intérieures, uniques, qui prédisposent à l'usage d'un alexandrin « naturel », conforme au « vrai », entièrement acceptable par la raison.

Pour autant, Lerebours ne se prive pas de faire du neuf avec du vieux, c'est-à-dire de surprendre les oreilles de ses contemporains en brisant le rythme de l'alexandrin classique par l'introduction de sortes de « stances » (rappelant peut-être en cela celles du *Cid* de Corneille). Une fois encore, il justifie ce choix par souci de réalisme. À l'acte IV, scène 2, faisant parler Eyvind (personnage du scaldé) en vers libres, il s'en explique dans une note :

Ce récit en vers libres, jusqu'à présent étranger à la tragédie, a d'abord occasionné quelques murmures, et a été ensuite assez bien accueilli. Le reproche qu'on pourrait lui faire serait de ne pas être plus poétique. J'ai adopté cette variété de mesures comme étant plus favorable aux images

²⁷ Sur la question clivante de l'alexandrin et de la prose au sein du débat (pré-)romantique, voir Jean-Marie Thomasseau (1999).

et à la vivacité de la narration, et parce qu'elle convenait au langage d'un Scalde. Un poète tel que l'auteur des *Messéniennes* aurait pu y déployer tous les ornements de l'épopée, toutes les richesses de la poésie lyrique, sans blesser les règles de l'art dramatique. Ce qui est un défaut et une invraisemblance dans le récit de Thérémène devenait ici une beauté conforme au naturel et à la vérité. (179)

L'allusion à Casimir Delavigne, maître de l'entre-deux s'il en fut,²⁸ n'a rien d'étonnant : elle signale la position résolument neutre d'un Lerebours toutefois attaché au style, et souligne *a posteriori* combien, malgré son sujet viking assez provocateur, il cherche à ménager un modèle poétique « jouable » (c'est-à-dire audible et représentable) sur une scène officielle.

La position intermédiaire ne manque pas non plus de toucher le spectacle « oculaire ».²⁹ Elle s'érige littéralement en injonction dans le contexte décoratif, comme l'indique une note liminaire : « Les costumes de tous les personnages, excepté celui de Suénon, doivent se distinguer par leur caractère guerrier. Leur style, comme celui de l'architecture, *doit tenir le milieu entre l'antique et le gothique* ». ([40] ; nous soulignons). La formule, assez frappante puisqu'elle se garde de trancher entre deux époques historiques et deux styles si aisément associables à l'une ou l'autre des esthétiques des deux genres (drame et tragédie) autour desquels se cristallise le conflit entre classiques et romantiques, reflète l'indécidabilité catégorielle inhérente au sujet viking, ainsi que le mélange ou du moins l'hybridité qu'un tel sujet permet : le public, jugé ignorant dans le domaine scandinave, ne saurait en effet être trop « regardant » à l'égard de la pureté, de la fidélité ou de la réalité d'ordre historique, imagologique ou iconographique. Par ailleurs, la note qui s'apparente à une didascalie jussive marque ici une volonté d'inclure dans le projet créatif les aspects matériels de la représentation, choix qui signale l'adhésion aux tendances de la réforme théâtrale romantique en marche, d'une part, et qui s'inscrit sans détour dans le sillage des avant-gardes scénographiques des théâtres populaires, d'autre part.³⁰

Dans l'analyse qu'en proposent son auteur *a posteriori* et la critique de l'époque au moment de la première à l'Odéon, *Harald* se présente comme « [u]n sujet neuf au théâtre. Un sujet *romantique* traité avec des formes *classiques* ». ³¹ Mais il y a plus : pour tout ce qui concerne les formes du spectacle « oculaire » qu'elle programme et assume, la tragédie de Lerebours se distingue par une écriture didascalique qui la rapproche des pièces à grand spectacle, et du mélodrame notamment. C'est à ces mêmes influences, d'ailleurs, qu'iront puiser les dramaturges romantiques quant au choix des décors et du traitement de l'espace.³²

Le Nord : espace sublime pour mise en scène spectaculaire

Les décorations ne furent pas confiées à n'importe qui : le fameux Cicéri, peintre-décorateur en chef à l'Opéra, actif également sur les scènes des théâtres secondaires, s'en chargea. La « vérité » et la qualité artistique des toiles, conçues pour le plaisir des yeux, visaient aussi à faire découvrir des paysages inédits :

On a pu se faire une idée des rivages imposants de la Norvège dans le magnifique tableau peint par M. Cicéri, sur la toile de fond des premiers actes. Il était impossible de reproduire un paysage plus pittoresque et plus approprié à la dignité de la tragédie.

Des forêts de sapins élevées sur de hautes montagnes de neige, des rocs élancés du fond de l'Océan autour des côtes qu'ils défendent de la fureur des flots, des vallées entrecoupées de lacs et de golfes, des torrents précipités dans des abîmes sans fond : tels sont les traits les plus saillants de cette contrée austère et variée, et dont les phénomènes exercent une influence sensible sur ses habitants. (137–138).

Il est remarquable que Lerebours amorce dans sa préface toute une réflexion sur le travail concret de la mise en scène. Les décors grandioses motivés par la représentation des grands espaces nordiques sont à l'origine de considérations ayant pour la postérité valeur de témoignage sur les conditions scéniques de l'époque. Pour le décor du cinquième acte, la configuration spatiale adoptée, décrite par la didascalie, mérite que l'on s'y arrête :

²⁸ Sur la place de Delavigne entre classiques et romantiques dans le paysage théâtral de l'époque, voir Sylviane Robardey-Eppstein (2008).

²⁹ Célèbre formule de Théophile Gautier (Bara 2005).

³⁰ Voir sur ces questions Marie-Antoinette Allevy (1938) et Roxane Martin (2013).

³¹ *Le Corsaire*, art. cit., p. 2 (souligné dans le texte).

³² Sur ces questions, voir Sylviane Robardey-Eppstein (éd.) (2018).

Le fond du théâtre représente une vallée sombre et circulaire, entourée de roches élevées en amphithéâtre et surmontées de pins et de cyprès. Douze grosses pierres servant de sièges aux Jarles³³ sont rangées autour. Au milieu, une beaucoup plus haute supporte un trône de fer, destiné au monarque. À droite de la scène est l'entrée du palais d'Harald. À gauche, un bois consacré à Freya. (V, didascalie liminaire, 112)

Mis à l'épreuve de la scène, cet espace suscite un discours venant désormais instruire l'histoire des conditions scéniques au théâtre de l'Odéon, notamment quant à l'acoustique :

La décoration qui représentait ce rustique sanctuaire de la justice [...] était de l'effet le plus pittoresque ; mais elle demandait peut-être quelque chose de plus sombre et de plus imposant. Le trône d'Harald et les sièges des juges n'étaient pas assez élevés. L'effet de la scène y a perdu. Peut-être ai-je eu tort aussi de les faire placer dans le fond du théâtre. Sur le côté, Suénon et Harald, dans la scène d'accusation, auraient été mieux entendus. Il est peu de salles plus contraires à la déclamation que celle de l'Odéon. J'ai éprouvé pendant trois ans combien il est difficile de s'y entendre, et de diriger sa voix, tantôt forte, tantôt faible, selon la place d'où elle part et le point de répercussion qu'elle rencontre. Les lois de l'acoustique mériteraient cependant bien d'être observées dans la construction d'un théâtre, qui est pour l'acteur ce que l'instrument est au musicien. ([185])

Ce type de remarque laisse percevoir combien Lerebours, homme de théâtre, pense en metteur en scène. À ce titre, ses didascalies sont éloquentes et prennent en charge tous les aspects du spectacle.

Par exemple, la musique recouvre une fonction ambiante tout en accompagnant l'action : « On entend dans le lointain une musique guerrière, dont les sons augmentent par degrés. » (V, 7, 122) ; « Les Scaldes, pendant toute la scène, font entendre sur leurs harpes une marche triomphale. » (V, 9, 123). L'usage de la musique se double d'une fonction pittoresque dans ses évocations dialogales. L'auteur explique en effet qu'il a voulu « rendre l'effet de la musique dans les pays de montagne, ou plutôt le résultat de sa puissance. [...] Combien la musique, si puissante sur les combattants de toutes les nations, ne devait-elle pas l'être encore davantage sur les habitants d'un pays sillonné d'eaux et de rochers, au milieu des forêts silencieuses et des vallées sonores de la Scandinavie ! » (180). Il s'appuie, pour renforcer son propos, sur un extrait aux élans lyriques évocateurs, tiré de la préface de *La Caroléide* par le vicomte d'Arincourt qui venait juste d'être réédité (1824). Si le cadre nordique légitime et engendre une pratique théâtrale originale au sein d'une tragédie, il entraîne parallèlement une invitation à des lectures propres à attiser la curiosité ou à fournir des approfondissements utiles. Ainsi en va-t-il de l'évocation des jeux de lumière. Au sujet d'un passage du dialogue où le personnage contemple « un pâle météore », Lerebours est amené à expliquer le phénomène des aurores boréales, ce qui le conduit à une observation toute technique, dont dépendent les prestiges de l'illusion :

Ces feux nocturnes, éclairant par moment, au milieu de la mystérieuse décoration de cet acte, le visage pâle et égaré d'Harald, se marieraient assez heureusement avec les éclats de sa jalousie et la sombre agitation de son âme. Mais comment prétendre à ces effets de théâtre, lorsqu'en matière d'illusion les réformes les plus faciles sont négligées, les usages les plus ridicules conservés ; lorsque, sur le théâtre même de l'Opéra, la partie qui demande à être le plus éclairée, le haut des arbres et le ciel sont dans l'ombre, et que la lumière, comme si elle sortait de terre, se porte toute [*sic*] entière sur le bas des coulisses ; lorsque, pour représenter la nuit sur la scène, on l'étend au moyen du lustre jusque dans la salle, comme si les spectateurs participaient à ce qui se passe parmi les acteurs ! (186)

Loin d'être anodin, le commentaire suit une logique réaliste voire « naturaliste » de la représentation, une conception théâtrale qui revendique une séparation entre la scène et la salle tout en conjuguant sur un autre mode l'idée de « frontière naturelle du réel et de l'idéal » (Adèle Hugo, 1985 : 580) dont parlera Hugo à propos de la rampe (laquelle éclaire les acteurs par le bas). Plus encore, Lerebours aborde ici, de manière avant-gardiste, la question de la nuit sur scène, décisive dans l'abord du spectaculaire et de l'émotion.³⁴

³³ Nous conservons cette orthographe ancienne dotée d'un « i » majuscule pour « jarl » dans les citations tirées de la pièce et de son paratexte.

³⁴ Sur l'histoire de l'éclairage scénique, voir par exemple Christine Richier (2017) et Véronique Perruchon (2016).

Comme ailleurs dans la préface, les phénomènes liés au Nord engendrent donc des considérations d'ordre théâtral, et réciproquement. Afin de faire découvrir aux contemporains une étrangeté culturelle et exotique dont la scène ne pouvait que proposer le pâle reflet, Lerebours, conscient qu'une telle étrangeté est porteuse de fantasmes, met à la disposition de son lecteur des données factuelles ancrées dans la littérature spécialisée. C'est bien par exemple pour répandre l'instruction sur les spécificités des phénomènes spectaculaires liés aux régions nordiques qu'il cite une longue description des aurores boréales par Malte-Brun, pour finir sur une recommandation d'ordre scientifique : « Les Parisiens, à qui le voyage du Nord paraîtrait trop long, pourront se faire une idée plus développée de ces phénomènes dans le *Traité des Aurores boréales*, par Mairan » (p. 187) – ouvrage tout de même déjà très ancien (1733, et 2^e édition en 1754), mais qui, semble-t-il, était toujours considéré alors comme la référence en la matière.³⁵

Désireux d'« [o]ffrir quelque grand tableau fait pour frapper à la fois l'âme et les yeux » (15), l'auteur organise le spectacle de manière à donner une place privilégiée aux scènes de masse dans des décors imposants, comme pour proposer au regard du public une fresque historique pleine de vérité, grâce à un nombre important de figurants. Éprouvée depuis longtemps sur les théâtres populaires, l'esthétique du tableau contribue à une mise en valeur de l'espace et de l'émotion. Lerebours recourt au « tableau stase » (Frantz 1998), c'est-à-dire à l'animation d'ensemble qui crée l'ambiance en début d'acte ou de scène, comme ici : « Les soldats défilent avec leurs étendards et les dépouilles prises à l'ennemi, et se rangent des deux côtés du théâtre. Les larles se placent autour du trône, sur leurs sièges de roc. Le peuple se répand dans le fond sur la pente des montagnes ». (V, 9, 123). On imagine sans peine l'effet de ce tableau, conçu d'après une liste qui comprenait, outre les personnages parlants, « PEUPLE, GUERRIERS SCANIENS, CHEFS ET SOLDATS NORVÉGIENS, soixante hommes de différentes armes » (*id.*). De même, pour clore la pièce, Lerebours opte pour un « tableau comble » (Frantz 1998), dans lequel les acteurs se figent dans des pauses significatives capables de porter l'émotion à son apogée : « Tous les chefs tirent leurs glaives, et en frappent leurs boucliers. Les soldats entrechoquent leurs armes, et les tiennent levées jusqu'à la fin de la pièce » (V, 11, p. 130).

Il faut cependant distinguer ce que les didascalies laissent à l'imagination du lecteur, et le résultat effectif de la mise en scène. Lerebours fait preuve d'une conscience aigüe des progrès qui restent à accomplir en ce domaine. Il exprime chemin faisant une frustration qui trahit sa volonté de modernisation de la scène passant entre autres par le magasin aux accessoires et la musique :

L'apparition de ces guerriers succédant avec le jour aux ténèbres et à la solitude qui entouraient Harald ; l'aspect imposant des juges ; les chants de victoire des Scaldes ; tout cet appareil et ce mouvement sont susceptibles d'effets. Mais que peut-on en attendre lorsque ces juges sont représentés par quatre ou cinq figurants mal vêtus, lorsque tout ce peuple et tous ces soldats se composent d'une trentaine d'hommes ? Et que de peines n'ai-je point eues pour obtenir qu'ils ne fussent pas habillés à la grecque ou à la romaine ! Quand cesserons-nous donc de représenter la tragédie avec cette sordide économie ? Si la pompe du spectacle suffit pour représenter un mélodrame, pourquoi ne pourrait-elle pas intéresser aussi dans la tragédie ? Elle est ici de rigueur : ces assemblées se distinguaient par leur appareil guerrier ; les haches, les boucliers, les bannières y brillaient comme sur le champ de bataille. Une composition musicale conforme à la situation, un nombre suffisant de guerriers défilant solennellement avec les trophées pris à l'ennemi, pendant qu'Harald monte en tremblant sur son trône, ne produiraient-ils pas une scène imposante et dramatique ? et cette scène ne serait-elle pas applaudie, puisque, telle qu'on l'a rendue, elle a été tolérée ? (190)

Le mot est lâché : il s'agit donc, pour rénover la tragédie et raviver l'intérêt à son endroit, de miser sur des scènes de masse réalistes, comme ce qui se fait depuis longtemps au Théâtre du Cirque-Olympique, à l'Ambigu-Comique ou à la Gaîté, hauts lieux du (mélo)drame à grand spectacle. Il s'agit également de retourner comme un gant la si fameuse réforme du costume par Talma, désignée ici comme ayant fait son temps dans le contexte d'une antiquomanie désormais dépassée.

Par ce désir d'une mise en scène spectaculaire, susceptible de vivifier la monotonie de la tragédie, Lerebours signe une pièce dont les éléments scéniques portent à des comparaisons avec l'espace ludique du mélodrame. Il n'est que de constater l'importance, dans le texte, des didascalies d'expressivité et d'émotion pour comprendre cette contamination du jeu mélodramatique sur le texte tragique (« égaré », « troublé », « éperdu », « chancelant », « avec l'expression de l'effroi », etc.) : dans l'écriture, Lerebours anticipe le jeu et

³⁵ On ne trouve en effet, à notre connaissance, qu'une seule publication de taille sur le phénomène des aurores boréales après la parution du traité de Mairan : sorti en 1824 chez P. Persan, les *Éléments de météorologie* de Nicolas-François Canard étaient sans doute trop récents pour que Lerebours en ait pris connaissance.

montre non seulement des qualités de metteur en scène, mais encore une ferme direction d'acteurs, qu'il cherchera à expliciter dans la préface. Il y passe en revue les rôles principaux et soupèse le jeu requis par chacun, pour en transmettre l'esprit. Exemple :

Ce rôle [celui de Harald] est long et compliqué, et demande autant de méditation pour être bien senti, que de soin pour être bien rendu ; il exige de l'adresse dans le ménagement des moyens, et un art de respirer qui n'appartient qu'au premier acteur tragique de notre temps. Je l'ai joué en auteur, c'est-à-dire mal, et il reste encore à *créer*. Ce terme de théâtre peut paraître ambitieux ; mais il est juste, et ne dit rien de trop. L'acteur crée véritablement son rôle, il lui donne vie, il lui donne un corps et une physionomie. J'ai réuni dans celui-ci deux genres qui se rencontrent rarement : le genre sombre et le genre chevaleresque. Dans quelques scènes, il exige autant de grâce et d'épanchement que Tancrède ; dans quelques autres, toute la concentration et le délire d'un Hamlet. [...] Partagé entre l'amour et la haine, la honte et la fierté, la générosité et la vengeance, il lutte sans cesse entre les sentiments les plus opposés. (148–149)

L'on peut poser l'hypothèse que ces extrémités et ces variations dans la peinture des émotions du personnage principal ont pu dérouter le public habitué au jeu tragique. La tendance est encore plus flagrante, sans doute, dans les recommandations que donne Lerebours quant au rôle de Gidda :

Ce rôle, que j'ai fait concis et tranchant, est néanmoins susceptible de recevoir un développement par la pantomime et par le jeu de la physionomie. Si l'actrice chargée de le remplir n'a pas un port noble, une démarche fière et imposante [...], si l'expression de son regard n'ajoute point à celle de la parole, l'effet en sera manqué (159).

De fait, le choix ludique a pu renforcer l'impression générale d'un spectacle fondé sur le visuel, et provoquer certains reproches dans le genre de celui formulé par Eugène de Monglave dans sa recension de *La Lorgnette*, où il trouvait la pièce « trop romanesque, trop mélodramatique ».³⁶

À tout prendre, c'est toujours en homme de scène, connaisseur de son art, et non en héros du Pinde que se pose Lerebours : « [...] jusqu'à ce qu'un grand poète ait accredité sur la scène une nouvelle race de héros, nous aurons de la peine à nous y habituer » (23). Faut-il lire entre les lignes de cette formule plus ou moins modeste l'aveu (ou peut-être le pressentiment) de son propre échec à faire bouger les lignes de l'art dramatique ? Oui, si l'on se focalise sur un théâtre du verbe ; non, si l'on tient compte de la complexification, via le motif viking, de personnages plus ambivalents sur un plateau moins vide, et, corollaire, des exigences paralinguistiques nouvelles de la part de l'acteur.

Feux romantiques sur glace tragique : les Scandinaves, héros de la modernité théâtrale

Afin de défendre son sujet et son traitement scénique, Lerebours entreprend une importante redéfinition des Scandinaves à coups de rectifications ou de modulations d'ordre souvent psychologique ; or, ce faisant, il instaure au cœur de son propos une poétique subreptice du contraste, ou, si l'on préfère, un va-et-vient descriptif entre grotesque et sublime, éléments qui plus tard serviront d'argument fécond au drame dit « moderne » (celui de Hugo notamment). Le thème viking met en effet au jour un certain goût pour les contrastes et des qualités à la fois grotesques et sublimes ; passion et violence, signes des débords (grotesques) du romantisme, s'apparient à la gloire et à l'honneur, expressions (sublimes) de la grandeur tragique :

Les Scandinaves peuvent être envisagés sous deux rapports tout à fait distincts, dans leurs excursions chez l'étranger, et au sein du pays natal. Mais ce peuple loyal et hospitalier, brillant de gloire et d'amour dans ses foyers, n'était plus au dehors que des pirates avides de sang et de pillage. J'ai préféré le premier point de vue. Je me suis astreint à peindre les deux grandes passions qui les caractérisent, comme les plus propres à l'effet de la scène : l'amour des combats, et celui des femmes.

Il vaut donc la peine de suivre avec attention le raisonnement d'un auteur qui, en s'appuyant sur des repères classiques, démontre la force moderne de ses personnages historiques chez qui l'antithèse est constitutive d'un ensemble de qualités adaptées à la perspective dramatique :

³⁶ Article non signé (8 février 1824, n° 24, p. [1]).

Quel parti ne peut-on tirer d'une nation si guerrière et si passionnée, d'une mythologie si neuve et si poétique ? De quels effets n'est pas susceptible le contraste de leur climat glacé et de leur caractère bouillant ? L'aspect imposant du pays, le style élégant des costumes, tout concourt à rendre les Scandinaves aussi dignes de la scène que les peuples les plus célèbres de l'Antiquité. [...] Ils présentent dans leurs mœurs et dans leurs habitudes cette noblesse et cette sévérité qui nous attachent aux personnages antiques ; et ils ont ce charme de nouveauté qui nous attire vers les sujets modernes, en y joignant l'avantage de ne point offrir comme eux un rapprochement de temps et de lieu toujours nuisible au prestige et à la majesté de la scène tragique. (27–28)

De ses considérations multiples, dont beaucoup sont étayées par des références à la littérature de rigueur, en circulation ou encore inédite,³⁷ Lerebours tire une leçon qui n'a pas pour seule fonction rhétorique de venir conforter son entreprise dramatique. Elle met aussi en avant la nature « idéale » des Scandinaves comme héros tragiques d'un nouveau genre :

Plus on observe les Scandinaves, plus on cherche ce qui leur manque pour constituer un peuple éminemment dramatique. La noblesse de leur caractère, l'héroïsme de leurs mœurs et de leurs actions, leur donnent autant de dignité que nos poétiques les plus sévères peuvent exiger des héros tragiques. Lents à s'irriter, mais terribles lorsque leurs passions sont une fois allumées, non moins portés à la générosité qu'à la vengeance, nés avec les deux sentiments les plus capables d'élever et d'attendrir les cœurs, la mélancolie et la fierté, ils réunissent les oppositions les plus propres à inspirer à la fois la pitié, la terreur et l'admiration. [...] ils joignent encore à toutes les qualités théâtrales tout ce qui peut les embellir aux yeux de l'imagination, et les faire briller du charme de la poésie (26–27).

En parfaite adéquation avec les lois dramatiques, les Vikings de Lerebours lui permettent ainsi de mener une discussion aux portées théoriques fondamentales. On a vu plus haut comment il abordait la notion de couleur locale, alors centrale dans le débat. La préface de *Harald s'avère* être à cet égard un texte important pour préciser la définition accolée à cette formule dans l'esprit de l'époque. Au moment où Lerebours écrit, le terme concerne encore avant tout la peinture des mœurs, des temps et des lieux telle qu'elle s'élabore dans le dialogue. Lerebours semble bien, dans ce domaine aussi, avoir joué un rôle pionnier, en l'incluant dans les didascalies (donc dans le spectacle visuel) :

L'amour porté dans un climat froid à ce degré brûlant d'exaltation qui produit les grands crimes et les grandes vertus, la loyauté conservée jusque dans l'accomplissement de la vengeance, la répudiation des femmes en usage chez un peuple où elles jouissent d'une considération presque divine [...] offrent autant de traits caractéristiques, dont la réunion n'appartient qu'aux seuls Scandinaves, et à l'aide desquels j'ai pu donner à ma pièce ce qu'on appelle une couleur *locale*, sans être obligé de recourir aux peintures de sites et aux vues de *paysage* qu'on introduit maintenant dans la poésie dramatique (j'ai laissé cette partie à traiter au décorateur). (32)

Tout au long de sa préface et de ses notes, Lerebours ne cesse donc de justifier ses choix dramatico-scéniques par un éclairage « nordique » : ce besoin de légitimité trouve sa source dans un horizon d'attente du public et de la critique qu'il sait peu enclins à le comprendre, voire tout à fait hostiles. Il ne faudrait pourtant pas oublier d'évaluer la richesse, l'acuité et l'originalité de son discours, en une période marquée, dans l'histoire du théâtre et de l'écriture dramatique, par les progrès de la mise en scène et par les questions brûlantes du débat littéraire. Lorsque Lerebours explique son propre usage de la couleur locale consistant à la transvaser du dialogue aux didascalies, il interroge l'esthétique du romantisme théâtral et oblige à poser un regard neuf sur sa « datation » ; lorsqu'il insiste sur les aspects à la fois grotesques et sublimes de la culture viking, il devance l'idée de l'alliance des contraires telle que Victor Hugo la développera plus tard³⁸ (1827–1828). Lorsque, rappelant que la Normandie est une terre irriguée et enrichie par ses sources vikings, Lerebours

³⁷ Par exemple *La Gaule poétique* de Marchangy (1813–1817), *Histoire des expéditions maritimes des Normands et de leur établissement en France au dixième siècle* par Depping – qui ne parut qu'en 1826 et dont Lerebours avait lu en primeur le manuscrit –, *Histoire des révolutions de Norvège* par Catteau-Calleville (1818).

³⁸ Qu'on en juge par cette formule : « Les hommes à qui Odin avait adressé son Havamaal, ou *Discours sublime*, ne pouvaient être tout à fait barbares » (21).

déclare qu'en fait : « [...] il appartenait au grand Corneille de peindre la nation héroïque dont il descendait » (153), il ne cache pas une certaine prédilection littéraire (voire une filiation ou une fraternité), celle même dont les romantiques se réclameront en érigeant Corneille en modèle moderne.³⁹

Une conclusion s'impose : l'entreprise de Lerebours, qui n'avait jamais eu d'exemple en 1824, est un cas fascinant dans l'histoire du théâtre et dans celle de la représentation du Nord sur scène. Décrétés dignes de figurer dans une tragédie française et décrits comme modèles idéaux d'une dramaturgie moderne, les personnages de *Harald* se rattachent nettement, à travers la défense et l'illustration de l'histoire viking que propose l'auteur pour contextualiser son approche, à l'esthétique et aux héros romantiques. Le discours de Lerebours quant aux aspects scéniques, ainsi que ses nombreux développements sur l'art dramatique, instaurent l'image d'un homme de théâtre « penseur » de la scène, c'est-à-dire metteur en scène et directeur d'acteurs « avant l'heure », largement inspiré par le travail des mélodramaturges des scènes populaires à spectacle. En cela, l'expérience que relate la préface, au regard de l'horizon d'attente clivé de la période, peut se révéler aujourd'hui comme un jalon d'importance dans l'avènement du romantisme sur les planches. Il s'agit ainsi d'un texte fondamental pour l'histoire et la genèse du théâtre romantique, avec ceci de paradoxal que Lerebours, s'opposant aux romantiques autant qu'aux classiques purs et durs, préfigure les expériences et les audaces à venir, et, au bout du compte, produit une petite révolution sur la scène du second Théâtre-Français.

Cette nouveauté si commentée en son temps, associée aux discours paratextuels de la publication, demeure largement (et étrangement) méconnue des historiens du théâtre et du romantisme. Elle l'est également des historiens scandinavistes, alors même qu'elle rassemble et cite un nombre conséquent de travaux (dont certains étaient alors inédits). Il s'agit donc d'une source notable pour se faire une idée des savoirs (et des préjugés) que possédaient les hommes de la Restauration sur les Scandinaves, leur milieu et leur culture. La contribution de « M. Victor » à ces savoirs fut appréciée pendant de longues années, comme en témoignait encore un chroniqueur de la *Revue du Nord* en 1837 : « En présentant ces peuples [les anciens peuples du Nord] sur notre scène, l'auteur a peut-être contribué à attirer sur eux l'attention du public français, plus que ne l'eussent fait de gros volumes ».⁴⁰

L'oubli dans lequel est tombé Lerebours tant dans le domaine du théâtre que dans celui des études nordiques s'explique trop bien : son voyage dans le Nord (en 1835) ne fut pas médiatisé comme le fut celui de Marmier quelques années plus tard. Sa préface, parue en 1825, fut prise en étau entre les grands textes théoriques de Stendhal (1823 et 1825) et la préface de *Cromwell* (1827–1828). Reclus dans un entre-deux esthétique difficilement tenable en 1824, plus doué comme homme de théâtre que comme poète, acteur-dramaturge éphémère, éloigné des salons et des cercles, en conflit avec le baron Taylor qui régnait en maître sur le Théâtre-Français, « petit romantique » né trop tôt ou « petit classique » né trop tard, éclipsé par l'ombre envahissante de Talma, il était en outre « politiquement incorrect » puisque bonapartiste. Tout semble avoir conspiré contre Lerebours pour lui interdire l'accès à la postérité malgré l'assiduité de ses biographes sous la Restauration et la monarchie de Juillet.

La réunion, dans son œuvre, de tant d'aspects utiles à une meilleure compréhension du Nord littéraire et du théâtre romantique devrait, espérons-le, sinon lui offrir un regain de popularité légitime, du moins susciter désormais à son égard une curiosité méritée.

Déclaration de conflit d'intérêts

L'auteur n'a pas d'intérêts concurrents à déclarer.

Références

1) ŒUVRES LITTÉRAIRES

Arlincourt, Ch.-V. d' (1824). *La Caroléide*. Troisième édition revue et corrigée par l'auteur, et ornée de deux vignettes, dessinées par M. Horace Vernet, et d'un plan figuratif du lieu de l'action. Paris : Béchét aîné.

[Lerebours, P. V.] (1825). *Harald, ou Les Scandinaves*, Tragédie en cinq actes / Par Pierre Victor, acteur tragique / Représentée, pour la première fois, sur le second Théâtre-Français, le 4 février 1824 / Précédée et suivie d'observations historiques, littéraires et théâtrales / Ornée de plusieurs vignettes d'après Déverria [*sic*]. Paris : Barba.

Montbron, J. Cherade de (An IX – 1801). *Les Scandinaves, poème traduit du Swéo-gothique ; suivi d'observations sur les mœurs et la religion des anciens peuples de l'Europe barbare*. Paris : Maradan (2 vol).

³⁹ Sur l'importance de Corneille comme modèle des romantiques, voir Myriam Dufour-Maître & Florence Naugrette (2006).

⁴⁰ Rubrique « Bibliographie » dans la *Revue du Nord*, 2^e série, n° 10, octobre 1837, p. 512.

2) RECENSIONS ET ARTICLES SUR HARALD DANS LA PRESSE FRANÇAISE

- Constitutionnel (Le).** *Journal politique et littéraire*. 6 février 1824, p. 4 [signé Évariste D.].
- Corsaire (Le).** *Journal des spectacles, de la littérature, des arts, des mœurs et des modes*. 14 septembre 1827, p. 2.
- Diable boiteux (Le).** *Journal des spectacles, des mœurs et de la littérature*. 1^{er} et 2 février 1824 (p. 2 et p. 2–3).
- Journal des débats politiques et littéraires.** 6 février 1824, p. 1–4 [signé C.].
- Lorgnette (La).** *Journal des théâtres, de la littérature, des arts, des mœurs, des modes et de la librairie*, 8 février 1824, n° 24, p. [1] [article par Eugène de Monglave, non signé].
- Pandore (La).** *Journal des Spectacles, des Lettres, des Arts, des Mœurs et des Modes*. 28 janvier 1824, n° 197, p. 2
- Pandore (La).** *Journal des Spectacles, des Lettres, des Arts, des Mœurs et des Modes*. 5 février 1824, p. 2.

3) TEXTES SUR LE NORD (VOYAGES, HISTOIRE, SCIENCES, LITTÉRATURE)

- Boyer, R.** (1986). *Le Mythe viking dans les lettres françaises*. Paris : Éditions du Porte-Glaive.
- Catteau-Calleville, J.-P.** (1818). *Histoire des révolutions de Norvège suivie du tableau de l'état actuel de ce pays et de ses rapports avec la Suède*. Paris : Pillet (2 vol.).
- Depping, G.** (1826) *Histoire des expéditions maritimes des Normands et de leur établissement en France au dixième siècle*. Paris : Ponthieu (2 vol.).
- [Lerebours, P. V.]** (1838) « Notice sur Wisby », *Revue du Nord*, 3^e série, n° 4, avril 1838, 16–22.
- [Lerebours, P. V.]** (1841). *Coup d'œil sur les antiquités skandinaves [sic]*. Paris : Ducassois.
- [Lerebours, P. V.]** (1842). *Rapport fait à la Société libre des beaux-arts [...] sur d'anciennes constructions en bois sculpté de l'intérieur de la Norvège*. Paris : Ducassois.
- Mairan, J.-J. Dortous de** (1754). *Traité physique et historique de l'aurore boréale*. Suite des Mémoires de l'Académie royale des sciences, année MDCCXXXI. Seconde édition. Paris : Imprimerie royale.
- Marmier, X.** (1837). *Lettres sur l'Islande*. Paris : Félix Bonnaire.
- Marmier, X.** (1839). *Histoire de la littérature en Danemark et en Suède*. Paris : Félix Bonnaire.
- Marmier, X.** (1840). *Lettres sur le Nord*. Paris : H. L. Delloye.

4) ÉCRITS SUR LE THÉÂTRE (XIX^e SIÈCLE)

- Hugo, V.** (1828), [« Préface »]. In *Cromwell*. Drame. Paris : Ambroise Dupont et C^{ie}.
- [Lerebours, P. V.]** (1834), *Documents pour servir à l'histoire du Théâtre-Français sous la Restauration et Recueil des écrits publiés de 1815 à 1830 par Pierre-Victor*. Paris : Guillaumin.
- Manne, E.-D. & Ménétrier, Ch.** (1876). *Galerie historique de la Comédie-Française pour servir de complément à la troupe de Talma, Depuis le commencement du siècle jusqu'à l'année 1853*. Lyon : N. Scheuring.
- Ricord, A.** (1822). *Les Fastes de la Comédie française, et portraits des plus célèbres acteurs qui se sont illustrés, et de ceux qui s'illustrent encore sur notre scène*. Paris : chez Hubert, t. II.
- Sarrut, G.** (1842). *Études rétrospectives sur l'état de la scène tragique depuis 1815 jusqu'à 1830 : Pierre Victor, recherches artistiques et littéraires sur sa carrière théâtrale*. Paris : P. H. Krabbe, 2 vol.
- Stendhal** (1823). *Racine et Shakspeare*. Paris : chez Bossange / Delaunay / Mongie.
- Stendhal** (1825). *Racine et Shakspeare, N° II, ou Réponse au manifeste contre le romantisme, prononcé par M. Auger dans une séance solennelle de l'Institut*. Paris : A. Dupont et Roret.

5) ÉTUDES SUR LE THÉÂTRE (XX^e–XXI^e SIÈCLES)

- Allevy, M.-A.** (1938). *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*. Genève : Droz [Slatkine reprints 2011].
- Bara, O.** (2005). « Avant-propos ». *Orages. Littérature et culture (1760–1830)*, 4 (« Boulevard du crime : le temps des spectacles oculaires »), 9–20.
- Berthier, P.** (2014). *Le Théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*. Paris : Honoré Champion.
- Dufour-Maître, M. & Naugrette, F.** (2006). *Corneille des romantiques*. Mont-Saint-Aignan : Publications des universités de Rouen et du Havre. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.purh.1360>
- Frantz, P.** (1998). *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris : PUF. DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.frant.1998.01>
- Loncle, S.** (2017). *Théâtre et libéralisme (Paris, 1830–1848)*. Paris : Classiques Garnier.
- Lyonnet, H.** (1912). *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier) : biographie, bibliographie, iconographie*. Genève : Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée [Slatkine reprints, 1969], vol. 2.
- Martin, R.** (2013). *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789–1914)*. Paris : Classiques Garnier.

- Melai, M.** (2015). *Les Derniers Feux de la tragédie française au temps du romantisme*. Paris : PUPS.
- Naugrette, F.** (2011). « La périodisation du romantisme théâtral ». In R. Martin & M. Nordera (éds.). *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635–1906)*, actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009. Paris : Honoré Champion, 145–154.
- Naugrette, F.** (2013). « L'historiographie du théâtre romantique français : enjeux littéraires, moraux et politiques (texte programmatique) ». In M. Denizot [éd.], *L'Écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels*. *Revue d'Historiographie du théâtre* 1, 37–39. *Revue d'Histoire du Théâtre numérique* sur le site de la Société d'Histoire du Théâtre : <https://sht.asso.fr/revue-dhistoriographie-du-theatre/>
- Perruchon, V.** (2016). *Noir. Lumière et théâtralité*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.8896>
- Richier, Ch.** (2017). *Le Temps des Flammes. Une histoire de l'éclairage scénique avant la lampe à incandescence*. Paris : Éditions AS, coll. « Scéno + ».
- Robardey-Eppstein, S.** (2008). « Regards sur l'œuvre dramatique de Casimir Delavigne tout au long du XIX^e siècle ». In M. Bury & H. Laplace-Claverie (éds.). *Le Miel et le Fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*. Paris : PUPS, 147–158.
- Robardey-Eppstein, S.** (éd.) (2018). *Sculpter l'espace, ou le théâtre d'Alexandre Dumas à la croisée des genres*. Paris : Classiques Garnier.
- Thomasseau, J.-M.** (1999). « Le vers noble ou les chiens noirs de la prose ? ». In Y. Simon (éd.), *Le Drame romantique. Actes du colloque Rencontres nationales de dramaturgie du Havre*. Paris : Éditions des Quatre-Vents, 1999, 32–40.
- Voisin, O.** (2014). « Romantic painters as costumiers: the stage as pictorial battlefield ». In S. Hibberd & R. Wrigley (éds.), *Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750–1850: Exchanges and Tensions*. Farnham : Ashgate Publishing, 123–143 [rééd. London : Routledge 2017].

6) DIVERS

- [Anonyme]** (1837), « Bibliographie », *Revue du Nord*, 2^e série, n^o 10, octobre 1837, p. 512.
- Backman, Ch.** (1994). « Gifita, ogifta och ingifta i släkten Backman under 450 år » [« Mariés, célibataires et mariés par alliance dans la famille Backman pendant 450 ans »]. *GENOS, Suomen Sukututkimusseuran aikakauskirja*. / *Tidskrift utgiven av Genealogiska Samfundet i Finland*, 65, 31–39. Consultable en ligne à l'adresse https://www.genealogia.fi/genos-old/65/65_31.htm [repéré le 16 février 2020].
- Canard, N.-F.** (1824). *Éléments de météorologie, ou Explication des causes et des effets de la gelée, de la neige, de la pluie, des vents, des trombes, des aurores boréales, de l'arc-en-ciel, du tonnerre, etc., etc., par M. Canard*. Paris : P. Persan.
- [Factum]** (1827). *Mémoire pour Pierre-Victor, contre M. le baron Taylor, commissaire royal près le Théâtre Français, contenant des considérations sur l'état actuel du Théâtre Français*, suivi d'une Consultation [ainsi que de deux Appendices] de MM. Mérilhou, Berville, Routhier, Plougoum et Pierre Grand. Paris : Ponthieu et C^{ie}, Delaunay, Delaforest.
- [Hugo, A.]** (1985). *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*. Texte intégral établi et annoté par Évelyne Blewer et al. sous la direction d'Annie Ubersfeld et Guy Rosa. Paris : Plon.
- Maleuvre, L.** (1824). *Costume de Mademoiselle Dupont (Alpaïs)*. Paris : Martinet.
- Maleuvre, L.** (1824). *Costume de Victor [Lerebours] (Harlad)*, Paris : Martinet.
- Marchangy, L.-A. F. de** (1813–1817). *La Gaule poétique, ou L'histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts*. Paris : C.-F. Patris (8 vol.).
- [Prospectus publicitaire pour la publication de Harald, ou les Scandinaves]** (1825). Paris : Firmin Didot [inséré dans l'édition conservée à la BnF, cote YF-12093]. Repéré sur Gallica le 16 août 2019 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5545906f/f8.image>
- Registre des actes de décès pour l'année 1864**. Archives des Hauts-de-Seine. État civil. Département de la Seine. Commune de Neuilly. Acte de décès de Pierre Victor Lerebours (n^o 217). Consulté en ligne le 3 octobre 2019 à l'adresse <http://consultation.archives.hauts-de-seine.net/mdr/index.php/docnumViewer/calculHierarchieDocNum/412138/367506:396213:412162:412165:412138/1080/1920>
- Sarrut, G. & Saint-Edmé, B.** (1836). *Biographie des hommes du jour*. Paris : H. Krabbe, t. II.
- [1825]. *Costumes des principaux personnages des Scandinaves*, tragédie en cinq actes de M. Victor, lithographiés par P. Feillet, d'après les dessins de M. Gérard, premier peintre du Roi, 8 planches coloriées, impr. par Feillet. Paris : chez Feillet [...], Martinet [...] et chez les principaux m^{ds} d'est.

How to cite this article: Robardey-Eppstein, S. (2020). Le Nord, motif du renouveau théâtral au temps du romantisme : *Harald, ou les Scandinaves* et sa préface (1824–1825). *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 3(1), pp. 112–132. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.45>

Submitted: 01 July 2020 **Accepted:** 19 September 2020 **Published:** 23 October 2020

Copyright: © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones
is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

OPEN ACCESS A logo consisting of the words "OPEN ACCESS" in a bold, sans-serif font, followed by a circular icon containing a stylized padlock with an open keyhole, symbolizing open access.