

Sur le tas: de Bruxelles à Paris, des mentors aux idoles, la formation continue européenne de Juliette Drouet (1828-1833)

FLORENCE NAUGRETTE

Sorbonne Université Paris
florence.naugrette@orange.fr

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.502>

Mots-clefs

Juliette Drouet
Théâtre Royal du Parc
Formation de l'acteur
Victor Hugo
Bruxelles

Keywords

Juliette Drouet
Théâtre du Parc
Actor training
Victor Hugo
Bruxelles

Abstract

Cet article explore la carrière méconnue de Juliette Drouet, souvent réduite à son rôle de compagne de Victor Hugo. Il met en lumière la période entre 1828 et 1833 où Juliette, après des débuts prometteurs au Théâtre du Parc à Bruxelles, a rapidement connu le succès à Paris, jouant des rôles notables au Théâtre du Vaudeville, à la Porte-Saint-Martin et à l'Odéon. Malgré sa trajectoire impressionnante, sa carrière s'achève en 1833 après un échec lors de la première de *Marie Tudor*. L'article révèle les raisons de l'obscurité de Juliette Drouet, notamment sa relation avec Hugo et les ragots diffusés par ses contemporains.

This article explores the overlooked career of Juliette Drouet, frequently reduced to her role as Victor Hugo's companion. It highlights the period between 1828 and 1833 when Juliette, after promising beginnings at the Théâtre du Parc in Brussels, rapidly ascended to success in Paris, playing notable roles at the Théâtre du Vaudeville, Porte-Saint-Martin, and the Odéon. Despite her impressive trajectory, her career concluded in 1833 after a setback during the premiere of *Marie Tudor*. The article reveals the reasons for Juliette Drouet's obscurity, including her relationship with Hugo and the gossip circulated by her contemporaries.

Pour Douglas Siler

De Juliette Drouet, on a retenu qu'elle fut la compagne au long cours de Victor Hugo, mais on a quelque peu oublié qu'elle fut aussi une des actrices les plus en vue de la scène parisienne entre 1830 et 1833 (Naugrette 2022).

Après des débuts prometteurs au Théâtre du Parc à Bruxelles (1828), antichambre de Paris, Mlle Juliette gravit rapidement les échelons du succès : d'abord au Théâtre du Vaudeville (1829), où sa jolie voix faisait merveille, puis à la Porte-Saint-Martin où elle s'initia au mélodrame (1830), à l'Odéon (1831) dans les drames romantiques, puis de nouveau à la Porte-Saint-Martin (1832) quand les romantiques y suivirent le directeur Harel. Juliette, dont la carrière s'arrêta fin 1833 après une mésaventure liée à sa relation adultère avec Hugo connue du Tout-Paris, avait gagné suffisamment de lettres de noblesse pour être ensuite engagée par faveur à la Comédie-Française (où elle ne fut jamais distribuée), puis au Théâtre de la Renaissance (où lui échappa le rôle de la Reine dans *Ruy Blas*, ce qui la dégoûta d'accepter les propositions ultérieures). Même si son embauche dans ces deux derniers théâtres est fantomatique, et si elle ne faisait pas partie des grandes étoiles de son temps, telles Mlle George, Mlle Mars ou Marie Dorval, son parcours est néanmoins brillant, puisqu'au Vaudeville, à l'Odéon et à la Porte-Saint-Martin, pendant quatre ans, elle tenait l'emploi des jeunes premières, et que la presse bruissait de ses succès.

Pourquoi l'a-t-on oublié ?

D'abord parce que sa carrière s'est arrêtée à la suite d'un imprévisible échec, dû à une perte totale de ses moyens aussi ponctuelle que désastreuse lors de la première de *Marie Tudor*.

Ensuite parce qu'une fois entrée au service de Hugo (qui l'entretenait et dont elle devint l'âme sœur, la boussole et la copiste), Juliette Drouet s'est enfoncée volontairement dans la clandestinité, donc l'anonymat. C'est pourquoi les *Mémoires* de Dumas, somme de récits d'époque largement romancés, qui continue de fasciner les historiens du théâtre non pour sa valeur testimoniale sujette à caution, mais pour son esprit, sa vivacité, son art de la charge et son inventivité romanesque, l'ont totalement invisibilisée. Juliette avait pourtant joué dans trois spec-

tacles de Dumas.¹ La cause du *black-out* complet qu'il lui inflige, Dumas la confesse à Hugo exilé : " Oh ! si je n'avais pas craint d'être indiscret, quels mystères de dévouement j'eusse révélés".² La situation scabreuse de Juliette auprès du célèbre proscrit interdisait absolument – par respect pour Mme Hugo, mais aussi pour protéger l'image de l'ami – qu'on mentionnât, fût-ce pour évoquer des années où ils ne se connaissent pas encore, celle dont le " petit ménage " avec le grand homme, notoire, lui faisait du tort auprès des bien-pensants.

L'invisibilité de Juliette Drouet dans ce grand magasin aux anecdotes que sont les mémoires de Dumas, ajoutée aux ragots, postérieurs à l'arrêt de sa carrière, de contemporains attachés à nuire à sa réputation et à celle de son amant, donna naissance à une légende dénuée de fondements : elle aurait été une mauvaise actrice. L'étude de la presse dramatique le dément. Si elle chuta, fin 1833, dans le rôle de Jane (*Marie Tudor*), c'est d'avoir cédé à la pression exercée sur ses épaules par les intrigues du clan Harel-George-Dumas-Ferrier qui virent en elle le talon d'Achille de Hugo. Son incapacité psychologique et sociale à remonter sur scène après cette chute, aggravée par la faible motivation de Hugo à voir sa maîtresse fréquenter de nouveau le milieu du théâtre trop libre de mœurs, accrédita l'idée que la vocation lui manquait. Enfin, les racontars colportés par ses ennemis sur la médiocrité de son jeu furent pris pour argent comptant, sans distance critique : Paul Chenay, beau-frère de Mme Hugo, crut bon, dans ses souvenirs, de salir la mémoire de celle qui pourtant, après la mort de l'épouse, lui avait fait bon accueil, en la présentant comme une " figurante " de la Porte-Saint-Martin, au milieu d'un amas de dénégations grossières et de contorsions moralisatrices.³

La vérité, attestée par les sources fiables (la presse d'un côté, son journal épistolaire adressé à Hugo de l'autre),⁴ est que Juliette était une étoile montante de la scène parisienne quand elle fut fauchée en plein vol par les conséquences de leur liaison, désastreuses pour sa carrière : le renoncement à celle-ci fut le choix, douloureux, mais assumé, qu'elle fit à regret et non sans états d'âme pour mener une vie à la fois sacrificielle et exaltante au service du génie qui l'aimait et avait besoin d'elle pour le rassurer et le servir dans l'ombre.

De ses talents d'actrice, les chroniqueurs drama-

tiques ont laissé maints témoignages. Elle avait reçu en partage la beauté plastique, le charme, la présence et l'harmonie d'une statue grecque (ainsi la décrit Théophile Gautier dans *Les Belles Femmes de Paris*),⁵ et une très belle voix (pratiquée jeune dans le vaudeville). Les critiques unanimes saluent son intelligence des personnages, et une grande sensibilité. Mais celle-ci lui jouait des tours : trop émotive, d'humeur inégale, elle se laisse parfois déstabiliser par les circonstances. Le défaut d'étude, dont on lui avait fait reproche à ses débuts, avait, lui, vite été corrigé par un travail acharné. Mais le manque de confiance lui était resté.

Contrairement aux grandes vedettes Mlle George, Mlle Mars et Marie Dorval, que sa carrière trop tôt interrompue ne lui laissa pas le temps d'égaliser, Juliette n'est pas une enfant de la balle. Fille d'artisans toiliers bretons, orpheline tombée dans la prostitution après sa sortie du couvent, elle ne suit pas les cours du Conservatoire, et se forme sur le tas, à Bruxelles.

Bruxelles, antichambre de Paris

Bruxelles est à l'époque l'antichambre de Paris. On y trouve, comme dans les grandes villes de province françaises (dont Rouen et Lyon), deux théâtres, dont l'un reprend les pièces créées à Paris sur les théâtres subventionnés (et où l'on joue donc l'opéra, l'opéra-comique, la tragédie, la comédie), et l'autre les titres créés sur les théâtres secondaires parisiens (on y joue donc principalement les vaudevilles, les féeries et les mélodrames). Le Théâtre de la Monnaie jouait les grands genres, et le Théâtre Royal du Parc les genres plus populaires. C'est dans le second que Juliette fit ses premiers pas en décembre 1828. Il était situé à l'extrémité nord-est du Parc, rue de la Loi, dans l'environnement de plaisir que créaient le parc et le Waux-Hall avec ses cafés-restaurants, ses parfumeries, ses bijouteries et magasins de modes. Édifié en 1780, il avait quitté sa fonction initiale : une école dramatique pour les enfants (d'où ses petites dimensions), censée alimenter ensuite la troupe de la Monnaie. Puis on l'avait utilisé pour des spectacles forains ou amateurs, et comme manège. Son directeur était alors responsable des deux théâtres : la programmation s'en trouvait facilitée.

Scribe rencontrait alors un énorme succès en France et à l'étranger. En décembre 1828, Juliette

joua les jeunes premières dans trois de ses pièces : le 6 décembre dans *Simple histoire* (créé au Gymnase 2 ans plus tôt), une semaine plus tard dans *La Mansarde des artistes* (créé au Gymnase en 1824) puis dans *La Marraine* (créé au Gymnase en 1827). On sait par sa correspondance avec le sculpteur Pradier (père de sa fille) que le public populaire du Théâtre du Parc, réputé juste et sévère, l'impressionnait. Le moyen de parfaire sa formation lui est offert en 1829 par Pierre Victor, acteur hostile au romantisme, évincé de la Comédie-Française à cause de son caractère ombrageux. Il sillonnait désormais le nord de la France, la Belgique et la Hollande pour jouer avec sa troupe ambulante le grand répertoire classique et les tragédies de Shakespeare adaptées au goût français par Ducis. Il donna au printemps 1829 douze représentations à la somptueuse Salle des Beaux-Arts, place de Bavière (aujourd'hui place de Dinant), devant un public choisi, qui avait réservé sa place par souscription, et qui comptait des membres de la famille royale. Intégrer sa troupe le temps de son passage à Bruxelles, pour se former à un registre plus élevé et se forger une culture classique, ne pouvait qu'être profitable : Pradier fit valoir à Juliette que le niveau de la grande comédie et de la tragédie étant plus ardu, la formation qu'elle recevrait lui permettrait de briller davantage lorsqu'elle reviendrait aux genres plus faciles. Au reste, selon lui, mieux valait " jouer devant un public noble " que " devant les savetiers ".⁶ On y progressait dans le ton, et on y gagnait une meilleure réputation. Engagée, elle joua donc pour Pierre Victor la jeune première dans *L'Hôtel garni* de Désaugiers, une confidente dans *Hamlet* de Ducis et on ne sait quel rôle dans *Othello*.

Pour ces premiers pas effectués en Belgique, étudiés par Gustave Charlier (1919), elle avait comme atouts naturels son instinct sûr pour la compréhension de ses personnages (signe d'intelligence et de sensibilité), du tempérament, une plastique parfaite, une voix juste et mélodieuse. Mais quelle formation avait-elle reçue ? On ne le sait pas avec précision, mais il est certain que Pradier s'en était préoccupé. Les lettres qu'il lui écrit à l'époque montrent qu'il l'avait recommandée à des professionnels de l'art oratoire et du chant : le publiciste Charles Durand, qui donnait à l'époque des conférences à Bruxelles, pouvait lui donner de bons conseils, voire plus... Mais Pradier ne la poussait pas dans cette voie scabreuse,

alors habituelle pour les actrices débutantes en quête de protection : " L'homme, lorsqu'il vous aide, espère toujours ", lui écrit-il. " Je ne veux pas dire que tu combles l'espérance. D'ailleurs tu as assez d'autres jolies qualités pour récompenser ceux qui seront assez nobles pour t'aider ".⁷ Il lui indique aussi une cantatrice bruxelloise, pour compléter l'éducation musicale prodiguée par le maître d'orchestre du théâtre. Celui-ci lui apprenait ses rôles en s'accompagnant au violon, comme on faisait en province.

Les critiques dramatiques à cette époque, à Paris mais surtout en province, s'arrogent une fonction pédagogique auprès des acteurs (Naugrette 2008). Non seulement, comme aujourd'hui, ils analysent les éléments du spectacle et le recommandent ou non au public, mais encore ils prodiguent aux acteurs des conseils de travail ou de jeu. Autant Juliette est louée pour son coup d'essai dans *Simple histoire*, où on lui trouve " une jolie figure, des yeux pleins de charme et d'expression, une voix faible, mais douce et juste, une excessive timidité, mais sans gaucherie, de la gentillesse et de l'intelligence, des inflexions qui viennent de l'âme, et qui ne sont le fruit ni de l'étude ni de l'expérience ",⁸ autant, après ses deuxième débuts, décevants, on ne la rate pas : sur un ton paternaliste, le critique lui reproche sa mine renfrognée, et on lui enjoint de se reprendre, pour ne pas tomber aux sifflets. Il la loue la fois suivante de l'avoir écouté et la félicite d'avoir ainsi, par sa docilité et son application, regagné les faveurs du public à son troisième début. La *Gazette des Pays-Bas* se demanda s'il fallait attribuer cette meilleure performance à une application plus grande portée par la débutante aux seuls personnages intéressants, défaut dont il ne fallait pas qu'elle prenne l'habitude. Le critique de *L'Impartial*, moins clément, estima qu'elle ne pouvait manquer " de s'en retourner satisfaite des Bruxellois, car elle n'eût pas trouvé en France des chevaliers plus galants que ceux qui ont encouragé ses infructueux essais ".⁹ Pradier lui conseilla de travailler sérieusement, " d'acquérir du talent, de la hardiesse ",¹⁰ le temps qu'il lui trouve un point de chute à Paris, par exemple aux Nouveautés ou au Gymnase.

À l'école des acteurs anglais

Lui-même, qui connaissait bien les milieux artistiques, lui servait de mentor à distance. Il lui faut,

explique-t-il, cultiver les qualités dont elle manque encore : tempérance, régularité, sérieux, application, persévérance et volonté. Il lui recommande " du courage et des pastilles de menthe",¹¹ du chocolat sans pain pour engraisser un peu, et lui donne quelques directions de jeu élémentaires : soigner ses entrées, et pour trouver le ton juste, exercer sa mimique, nuancer son personnage, étudier son caractère, se fier au sentiment et au naturel à la manière des Anglais. L'année précédente (1827), une troupe d'acteurs shakespeareiens avait triomphé à Paris : le fougueux Kean, le distingué Kemble, la ravissante Harriett Smithson pouvaient l'inspirer. Sans aller jusqu'à tourner le dos au public, ce qu'il leur arrivait de faire mais qui eût été trop risqué auprès d'un spectateur français, Juliette devait, selon Pradier, prendre modèle sur eux pour la pantomime, le réglage de la parole et du silence, le contraste dans les intonations, la violence, la gymnique des postures, " se servir de ses bras pour la surprise, pour indiquer ou pour tenir ou prendre quelque chose ".¹² Il fallait travailler l'expression du visage et du corps. Conseil suivi, en témoigne une lithographie ultérieure représentant Juliette dans le rôle de Jessica (fille de Shylock dans la pièce homonyme imitée de Shakespeare), genoux pliés, bras tordus, implorant la pitié de son père. Pradier reste toutefois adepte du classicisme pour le port et la démarche. Rien de tel que la statuare pour travailler son costume et son maintien : la règle, c'est de s'imaginer qu'un peintre vous observe pour vous intégrer à son tableau.

Une fois arrivée à Paris, où Pradier lui avait préparé



Fig. 1 | *Shylock de Dulac et Alboise*. Lithographie parue dans *La Silhouette*, 1830, vol. 2, 4e livraison.

le terrain, Juliette, engagée après un court passage au Vaudeville, dans les troupes de la Porte-Saint-Martin et de l'Odéon, y côtoya les plus grands, Frédéric Lemaître, Bocage, Mlle George et Marie Dorval, et peut-être apprit d'eux son métier par innutrition. On ne s'y formait pas comme à la Comédie-Française, où les chefs d'emploi enseignent à leurs doubles, dont certains sont voués à les remplacer un jour, les principaux ingrédients psychologiques et scéniques du rôle (entrées, expressions, silences, attitudes, lazzi, jeux de scène rituels transmis de génération en génération) – ce qui, bien sûr, n'empêche pas chaque acteur d'apporter sa touche personnelle, voire d'infléchir tel rôle complexe dans une autre direction. Les troupes des théâtres secondaires, elles, pratiquaient beaucoup moins la pédagogie interne. On ne saurait donc dire avec certitude si Juliette prit modèle sur la grande Mlle George avec qui elle faisait binôme : par exemple Adalgise pour la *Norma* de Soumet (1831), ou la dame d'honneur de l'impératrice dans *Catherine II* de Lockroy (1831), jusqu'aux deux pièces de Hugo, *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* (1833), où elle incarna respectivement l'amie puis la rivale de la souveraine. Rien de certain, puisqu'elles n'avaient précisément pas le même emploi. Y avait-il au contraire émulation avec ses camarades qui partageaient son emploi de jeune première, telle Mlle Noblet, avec qui elle échangea au moins deux rôles, et qui fit ensuite une brillante carrière à la Comédie-Française ? Le grand Bocage l'aïda-t-il à parfaire son jeu lorsqu'il fut son partenaire à la Porte-Saint-Martin en 1830 dans *L'Homme du monde* de Saintine, *Shylock* de Dulac et Alboise et *Aben Humeya* de Martinez de La Rosa ? Frédéric Lemaître, qui s'intéressait à la mise en scène et aimait diriger ses camarades, lui donna-t-il des conseils lorsqu'ils jouèrent ensemble à l'Odéon les deux jeunes premiers du *Moine* de Fontan (1831), adapté de Lewis lui-même inspiré par Goethe, et dans *Lucrèce Borgia* (1833) où elle jouait l'amie et lui le fils ? Les sources manquent pour l'attester.

Ce qui est certain, en revanche, c'est que plusieurs critiques soulignent l'influence de Marie Dorval sur Mlle Juliette. Elles jouent ensemble dans une représentation à bénéfice de *Tartuffe* (Marie Dorval Elmire, Juliette Mariane) à la Porte-Saint-Martin en 1830. Elles ne s'y côtoient pas longtemps, puisque Dorval reste à la Porte-Saint-Martin tandis que Juliette rejoint l'Odéon au printemps 1831. Juliette, qui

ne connaît pas encore Hugo, manque ainsi l'occasion de jouer dans *Marion de Lorme* à sa création en 1831 à la Porte-Saint-Martin. Il donne le rôle-titre à Marie Dorval. En parallèle, Juliette reçoit celui de la jeune première à l'Odéon dans *L'Homme au masque de fer*, au côté de Lockroy qui joue le jumeau supposé de Louis XIV. Ce sont les deux pièces phares du moment, et la critique ne manque pas de comparer les deux actrices, d'autant que les intrigues se déroulent à la même époque. Après quelques mois passés en Italie, quand Juliette revient en France, elle est de nouveau accueillie à la Porte-Saint-Martin, où Harel, son nouveau directeur, transfuge de l'Odéon, lui tend les bras. Il lui confie le personnage de Sophie Marini (l'amie mauvaise conseillère) dans *Dix ans de la vie d'une femme* (1832), de Scribe et Terrier, à côté de Marie Dorval qui joue Adèle Darcey, le rôle-titre que Harel confie à Juliette en remplacement de Dorval en 1833. Contrairement à certains critiques qui lui reprochent d'avoir imité " servilement " son modèle, Harel l'encense : " Je vous fais mon compliment de la part de plusieurs personnes que j'avais chargées de vous entendre, qui ont été très contentes de vous, beaucoup plus que de Mme Dorval ".¹³ Harel était-il sincère, ou cherchait-il à plaire à Juliette, dans l'espoir de quelque faveur en retour ? Impossible, dans ce milieu où critiques et compliments entraient dans des jeux de pression et d'influence, et se monnaient parfois, d'apprécier aujourd'hui à leur juste mesure les qualités comparées du jeu de Dorval et de Mlle Juliette, et de décider si celle-ci n'était que la pâle copie de son idole ou si elle avait réellement réussi à la dépasser (ce qui semble tout de même peu probable). On peut simplement en conclure que, comme pour bien d'autres comédiennes de l'époque, Juliette avait pris pour principal modèle Marie Dorval, qui avait acclimaté en France le style de jeu expressif, acrobatique et violent des comédiens anglais.

Les exilés au spectacle

Après l'arrêt de sa carrière, consécutif à sa chute dans *Marie Tudor* et au nouveau statut de femme entretenue qu'elle garda auprès de Hugo jusqu'à sa mort (1883), Juliette continue à s'intéresser au théâtre. À Paris, elle fréquente, avec lui ou seule, les scènes subventionnées, les grands théâtres secondaires, et ne dédaigne pas le vaudeville et le mélodrame. Son

journal épistolaire la montre ainsi également sur les fauteuils de la Porte-Saint-Antoine ou de la Gaîté, même si son goût raffiné lui fait généralement préférer les grands genres.

Lors de leur triple exil (Belgique, Jersey puis Guernesey), la privation de théâtre rend les moments où ils peuvent s'y rendre rares donc précieux. Retourner régulièrement à Bruxelles, où Hugo garde pour lui et pour sa famille son pied-à-terre de la Place des Barricades, et où Juliette a l'habitude de descendre à l'Hôtel des Postes, est l'occasion de profiter des nouveautés parisiennes avec quelques semaines ou mois de décalage. C'est là qu'ils découvrent Offenbach, en 1865, avec ravissement et assiduité. Ils ne méprisent pas non plus les spectacles d'adresse et de curiosité : en 1867, de passage à Londres, ils vont admirer le funambule Blondin à Crystal Palace. Hugo grand-père ne manque pas, avec Juliette, de régaler toute la maisonnée, y compris les domestiques, au passage des cirques ambulants à Guernesey. En 1852, lors du premier exil bruxellois, le couple avait rendu visite à une famille de Chinois qui, moyennant argent, s'exhibaient dans leur appartement des galeries Saint-Hubert, prenant des poses typiques de leur vie quotidienne, érigée en curiosité ethnographique. Juliette prit des notes précises de ce spectacle qui alliait le tableau vivant au zoo humain volontaire et n'avait pas manqué de la choquer (Drouet 2006 : 259-275).

Plus rares, en exil, sont les occasions de voir jouer le théâtre de Hugo à l'étranger. Une troupe d'acteurs de la Porte-Saint-Martin vient toutefois se produire dans *Ruy Blas* à Jersey en 1854, pour la plus grande consolation de son auteur désormais censuré sur le continent. En 1868, à Guernesey, c'est *Hernani* qu'une petite formation itinérante vient jouer chichement dans la salle de théâtre de l'île réouverte pour l'occasion. Reçus à dîner à Hauteville House, les comédiens n'en croient pas leur chance. Le spectacle est spartiate : on a sabré un tiers des vers, les décors sont réduits à presque rien, cinq acteurs se partagent les vingt-cinq personnages. Juliette est consternée, mais Hugo, réjoui d'avoir été monté en toute simplicité, comme au temps de Shakespeare sur un tréteau nu, écrit enthousiaste à sa femme absente : " Je me suis vu sur la charrette de Thespis "¹⁴

L'exil avait rendu Hugo et Juliette spectateurs itinérants d'un théâtre nomade. Elle était devenue une habituée occasionnelle des fauteuils de Bruxelles où

jadis, inexpérimentée, écoutant son mentor avant de trouver son idole, elle avait fait ses débuts. Elle s'y était heurtée aux tas de pierre des chemins de l'Europe et crottée aux tas de boue de la prostitution, dans le but d'acquérir un petit tas d'argent avec l'aide d'un tas de gens rencontrés à la faveur de recommandations de hasard. Sur le tas, c'était là, dans la bohème, qu'elle avait d'abord posé ses valises.

Notes

¹ *Teresa*, Porte-Saint-Martin, 1832 ; *Le Fils de l'émigré*, Porte-Saint-Martin, 1832 ; *Périnet Leclerc*, Porte-Saint-Martin, 1832 (adaptation de Dumas par Anicet-Bourgeois et Lockroy).

² Lettre d'Alexandre Dumas à Victor Hugo, datée par Cécile Daubray de l'été 1855. Remerciements à Claude Schopp qui me l'a signalée.

³ Voir Chenay 1902. Opportuniste, Chenay profita du centenaire de la naissance de son illustre parent pour publier ce recueil de souvenirs à la gloire de l'épouse dont il avait épousé la jeune sœur.

⁴ Drouet 2012.

⁵ Gautier 1837.

⁶ James Pradier à Juliette Drouet, 21 décembre 1828, in Drouet 1984 : 179.

⁷ James Pradier à Juliette Drouet, 10 novembre 1828, in Drouet 1984 : 165.

⁸ *L'Argus politique, littéraire, des spectacles, des arts et des mœurs*, 7 décembre 1828, p. 781, cité par Douglas Siler in Drouet 1984 : 178.

⁹ *L'Impartial*, 21 décembre 1828 ; cité par Pouchain 1992 : 51.

¹⁰ James Pradier à Juliette Drouet, 21 décembre 1828, in Drouet 1984 : 179.

¹¹ James Pradier à Juliette Drouet, 24 novembre 1828, in Drouet 1984 : 171.

¹² James Pradier à Juliette Drouet, 17 février 1829, in Drouet 1984 : 195.

¹³ François Harel à Juliette Drouet, 15 juillet 1833 (inédit conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, cité par Pouchain 1992 : 127).

¹⁴ Victor Hugo à Adèle Hugo, 31 janvier 1868, in Hugo 1967-1970, xiv : 1239.

Bibliographie

- BALZAC H. *et al.* (1839), *Les Belles Femmes de Paris. Par des hommes de lettres et des hommes du monde*, au bureau, rue Christine, Paris, Première série.
- CHARLIER G. (1919), *Juliette Drouet à Bruxelles*, Weissenbruch, Bruxelles.
- CHENAY P. (1902), *Victor Hugo à Guernesey. Souvenirs de son beau-frère*, Juven, Paris.
- DROUET J. (1984), *Correspondance*, éd. SILER D., Droz, Genève, t. I.
- ID. (2006), "Visite aux Chinois qu'on voyait à Bruxelles galerie Saint-Hubert, le mardi 30 mars 1852", in *Souvenirs (1843-1854)*, éd. POUCHAIN G., éditions Des femmes-Antoinette Fouque, Paris, pp. 259-275.
- ID. (2012-en cours), *Lettres à Victor Hugo*, éd. NAUGRETTE F., www.juliettedrouet.org consulté le 10 janvier 2024.
- GAUTIER T. (1837), "Mademoiselle Juliette", in *Figaro*, 29 octobre 1837.
- HUGO V. (1967-1970), *Œuvres complètes*, éd. MASSIN J., t. XIV, Club Français du Livre, Paris.
- NAUGRETTE F. (2008), "Posture et fonctions du critique de théâtre dans la presse de province : le cas de Rouen", in BURY M., LAPLACE-CLAVERIE H., *Le Miel et le Fiel. La Critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, PUPS, Paris, pp. 123-133.
- ID. (2022), *Juliette Drouet compagne du siècle*, Flammarion, Paris.
- POUCHAIN G. (1992), *Juliette Drouet ou la dépaysée*, Fayard, Paris.
- La Silhouette*, 1830, vol. 2, 4^e livraison.