



Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda (dir.)

Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement

Presses universitaires de Rennes

Alexandre Dumas et la construction du héros théâtral « allemand »

Roberta Barker

DOI : 10.4000/books.pur.87904
Éditeur : Presses universitaires de Rennes
Lieu d'édition : Presses universitaires de Rennes
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 18 février 2019
Collection : Interférences
ISBN électronique : 9782753577497



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BARKER, Roberta. *Alexandre Dumas et la construction du héros théâtral « allemand »* In : *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 24 avril 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/87904>>. ISBN : 9782753577497. DOI : 10.4000/books.pur.87904.

ALEXANDRE DUMAS ET LA CONSTRUCTION DU HÉROS THÉÂTRAL « ALLEMAND »

Roberta BARKER

« Décidément, déclarait Ernest Falconnet en 1834 dans un numéro de *La France littéraire*, nous allons prendre une livrée étrangère, notre littérature et notre philosophie commencent à se calquer sur la littérature et la philosophie allemandes¹. » En septembre de « l'an de grâce romantique² », comme l'appela plus tard le critique de Savay, Falconnet croyait que ses contemporains tournaient le dos à l'influence anglaise pour se pencher vers la culture germanique renaissante en quête d'inspiration. En particulier, il invitait les dramaturges romantiques français autoproclamés à s'ouvrir à l'influence du théâtre allemand³. « Nul n'en a profité jusqu'à ce jour », soupirait-il, mais il louait tout de même l'un d'entre eux : « M. Dumas est le premier qui ait essayé, par le Muller d'*Angèle*, la personification d'un caractère allemand. L'accueil qui lui a été fait doit indiquer l'usage désormais possible de pareille création⁴. »

Fernande Bassan a considéré *Angèle*, à juste titre, comme « une des pièces les plus originales de Dumas et pourtant des plus méconnues⁵ ». Les critiques modernes – peu nombreux – y ont généralement vu un portrait dramatique de l'anti-héros byronien : un autre Antony, un autre Richard Darlington. Dans cette communication, je proposerai toutefois de suivre la lecture que fait Falconnet d'*Angèle* et de laisser de côté l'archétype byronien pour privilégier le modèle « allemand » présent dans la culture romantique française. Une telle lecture pourrait nous aider à mieux comprendre non seulement les œuvres qui ont modelé

1. FALCONNET E., « Hans Sachs », *La France littéraire*, n° 15, 1834, p. 28.

2. DE SAVAY, « La médecine au théâtre : *Angèle* », *L'union médicale*, n° 73, 1880, p. 933.

3. FALCONNET E., *op. cit.*, p. 32.

4. *Ibid.*

5. BASSAN F., *Alexandre Dumas père et la Comédie-Française*, Paris, Minard, 1972, p. 86.

les drames modernes romantiques de Dumas, mais également la façon dont il a influencé le théâtre de certains de ses successeurs. J'avancerai que, dans *Angèle*, le personnage « allemand » de Dumas, Henri Muller, a représenté une incarnation novatrice de l'héroïsme masculin qui ébranla la domination du modèle byronien, dans l'intrigue de la pièce comme sur le plan des mentalités. Cette masculinité romantique et vulnérable, à l'allemande, quoique reçue avec enthousiasme par le public, provoqua certaines controverses, si bien qu'à terme Dumas et ses épigones durent modifier et sans doute dépolitiser le modèle initial afin de toucher de nouveaux publics. Et pourtant, le héros allemand construit par Dumas à partir d'une panoplie de sources théâtrales et littéraires s'avère une figure d'une grande force émotive qui marqua la représentation de la masculinité européenne au-delà de l'Atlantique, tout au long du XIX^e siècle.

Du héros démoniaque au héros sentimental

Pour comprendre l'origine de ce personnage, nous devons remonter, avant *Angèle*, aux influences auxquelles Falconnet attribue la définition française romantique de « l'Allemand ». Au premier rang de ces influences figure *De l'Allemagne*, de Germaine de Staël, que Falconnet décrit comme « tout empreint [...] de parfum de l'esprit allemand⁶ ». Dans cet ouvrage majeur de 1810, révisé en 1813, M^{me} de Staël donnait aux lecteurs français sa propre vision synoptique de la culture et des traits des peuples germaniques. Les Allemands, affirmait-elle, « ont été toujours bons et fidèles⁷ » ; pour eux, « l'amour est une religion⁸ ». Elle prétendait que « c'est à cause de cela même peut-être que leurs écrits portent une empreinte de mélancolie ; car il arrive souvent aux nations, comme aux individus, de souffrir pour leurs vertus⁹ ». Il est aisé de voir dans de tels passages l'origine de « ce parfum de sentiment, cette quiétude, cette contemplation d'esprit, cette souffrance méditative », que, selon Falconnet, ses compatriotes associaient à cette notion de « caractère allemand¹⁰ ».

Pour M^{me} de Staël, une œuvre littéraire illustre plus que toute autre cette image du caractère allemand : *Les souffrances du jeune Werther*, de Goethe, qu'elle décrivait comme « sans égal et sans pareil¹¹ ». Dans ce succès qui traversa les

6. FALCONNET E., *op. cit.*, p. 29.

7. STAËL G. de, *De l'Allemagne*, Paris, Garnier Frères, 1879, p. 10.

8. *Ibid.*, p. 29.

9. *Ibid.*, p. 10.

10. FALCONNET E., *op. cit.*, p. 28.

11. STAËL G. de, *op. cit.*, p. 357.

frontières, le caractère allemand tel qu'elle le voit, entièrement dédié à l'amour romantique et destiné à une souffrance inévitable, trouva une incarnation et un nom, celui du jeune héros mené jusqu'au suicide par son amour pour l'inaccessible Charlotte. Dans *De l'Allemagne*, G. de Staël avançait que le destin de Werther symbolisait « non seulement les souffrances de l'amour, mais les maladies de l'imagination de notre siècle » ; à son avis, le roman brossait le tableau du « contraste singulier d'une vie beaucoup plus monotone que celle des anciens, et d'une existence intérieure beaucoup plus agitée, [qui] causent une sorte d'étourdissement semblable à celui qu'on prend sur le bord d'un abîme¹² ». *Werther* a été, bien sûr, l'un des plus influents parmi les romans sentimentaux. S'il est vrai qu'au théâtre, comme l'a avancé Margaret Cohen, la scène d'amour type « donne à voir une souffrance qui suscite la sympathie du spectateur¹³ », alors l'œuvre de Goethe a contribué à faire du « personnage allemand » un jeune homme voué à la mort, condamné, dans une société bourgeoise et rigide, à afficher une sérénité de façade, tout en souffrant intérieurement de tous les tourments d'un mal insoutenable.

Selon Falconnet, ce modèle, à l'époque de la Révolution de Juillet, avait acquis une grande popularité parmi les écrivains romantiques français. Il définit ce penchant comme un éloignement du modèle anglais offert par les héros de Lord Byron : « Las du démoniaque, du Childe Harold, du Giaour, ils font du sentimental, ils rééditent avec variantes les folies amoureuses de Werther, les sentimentales divagations de Goethe¹⁴. » La distinction que fait Falconnet entre le démoniaque et le sentimental apparaît si nous l'abordons en relation avec l'essai bien connu de Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale* (1795-1796). Schiller y dépeint le sentimental comme une façon de négocier l'écart que les sujets modernes perçoivent entre l'unité idéale de l'expérience intérieure et extérieure d'une part, et la réalité de leur séparation d'autre part. Le héros sentimental perçoit avec une acuité douloureuse la différence entre le réel et l'idéal, entre la monotonie du quotidien bourgeois et la fureur de la vie intérieure – et il en souffre. Néanmoins, il tente à tout prix de les réunifier¹⁵. Le héros démoniaque, en comparaison, est dégoûté par ce fossé et y réagit en embrassant le vide. Il recherche non seulement sa propre destruction, mais également celle des autres.

12. *Ibid.*

13. COHEN M., « Sentimental Communities », in COHEN Margaret et DEVER Carolyn (dir.), *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel*, Princeton, Princeton UP, 2002, p. 108 (« *sentimentality's primal scene [...] is a spectacle of suffering that solicits the spectator's sympathy* »).

14. FALCONNET E., *op. cit.*, p. 28.

15. SCHILLER F., *De la poésie naïve et sentimentale*, trad. de Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002.

Les auteurs romantiques français étaient-ils vraiment si « las du démoniaque » en 1834 que Falconnet le prétendait ? Et si oui, pourquoi ? Lorsque la pièce *Angèle* de Dumas – à laquelle Auguste Anicet-Bourgeois a collaboré – fut créée au Théâtre Porte-Saint-Martin en décembre 1833, l'assistance avait certainement de bonnes raisons de s'attendre au portrait d'un héros diabolique. Dumas leur offrait l'un de ses drames modernes, réputés pour la férocité des protagonistes byroniens qui y sont dépeints : il n'y a qu'à penser à *Antony*, pièce emblématique de l'époque, qui présentait le portrait d'un jeune homme de naissance illégitime, rejeté par la bonne société qui le pousse au viol et au meurtre. Dans le rôle d'Antony, le grand acteur Bocage incarnait de manière convaincante la masculinité démoniaque. Dans *Angèle*, il endossa le rôle d'un protagoniste encore plus cynique : le baron Alfred d'Alvimar, homme ruiné qui gravit néanmoins l'échelle sociale en s'accolant à des femmes influentes. Alors que l'agitation révolutionnaire de 1830 déstabilise son réseau politique, ce Don Juan des temps modernes modifie ses choix de séducteur en délaissant sa maîtresse officielle pour la remplacer par Angèle, une innocente jeune vierge de quinze ans, qu'il rejette ensuite bien qu'elle soit enceinte de lui, pour jeter son dévolu sur sa mère, veuve séduisante et encore jeune. Cette succession de revirements le mènera à sa propre mort.

Analysant la pièce *Angèle* par le prisme du rôle d'Alfred, les critiques, d'Hippolyte Parigot à Anne Ubersfeld, l'ont souvent cataloguée comme le portrait fascinant d'un homme fatal moderne¹⁶. Les publics de 1834, toutefois, ne l'avaient pas perçue ainsi. Les premiers critiques de la pièce avaient dénoncé « le personnage froidement égoïste d'Alfred¹⁷ ». Comme le fit remarquer Falconnet, l'accueil avait été beaucoup plus chaleureux à l'égard du second rôle masculin, Henri Muller. Jeune médecin de province, Muller aime tendrement Angèle, mais se refuse à lui déclarer son amour, se sachant condamné par la tuberculose. Il est aisé de comprendre pourquoi Falconnet en parla comme d'une « personnification du caractère allemand » : non seulement il affiche un patronyme teuton, mais il présente aussi tous les traits de l'âme germanique telle qu'elle est décrite par madame de Staël et incarnée par le jeune Werther. Malheureux en amour, il embrasse néanmoins l'idéal de vertu associé à l'Allemagne dans l'imaginaire européen. Sa grande noblesse accentue sa souffrance ; cachant son amour pour éviter d'attacher sa chère

16. VOIR PARIGOT H., *Le drame d'Alexandre Dumas : étude dramatique, sociale, et littéraire*, Paris, Calmann-Levy, 1898, p. 371 ; UBERSFELD A., « A. Dumas père et le drame bourgeois », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 35, 1983, p. 125 ; UBERSFELD A., *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p. 132.

17. ROMAND H., « Poètes et romanciers modernes de la France : IX : M. Alexandre Dumas », *La Revue des Deux Mondes*, n° 3, vol. 1, 1834, p. 152.

Angèle « à un amant déjà fiancé à la mort¹⁸ », il ne peut qu'assister à l'entreprise de séduction d'Alfred d'Alvimar. Les critiques de Dumas ont adoré cette personification de la souffrance pleine d'abnégation et de courage. « Il y a du beau dans Muller », déclara-t-on dans *La France littéraire* : « c'est la passion concentrée, le désir impuissant¹⁹ ». Dans la *Revue des deux mondes*, Hippolyte Romand applaudit le personnage d'Henri Muller, le qualifiant de « beau rôle de la pièce²⁰ » et de l'« une des plus touchantes inventions de l'auteur [...] poitrinaire comme Novalis²¹ ».

La comparaison que fait Romand de la maladie d'Henri Muller et de celle du poète allemand Novalis souligne la souffrance physique associée au héros « allemand » de Dumas. Ici encore, Dumas s'était inspiré de plusieurs sources. Dans ses mémoires, il attribue explicitement l'idée d'un héros phtisique à son collaborateur : « Je lui ai donné l'idée d'Angèle; toutefois, c'est lui qui a trouvé, non pas Muller médecin, mais Muller malade de la poitrine, c'est-à-dire le côté profondément mélancolique de l'ouvrage²². » Bien sûr, la phtisie était déjà très en vogue à cette époque où, comme l'admit Dumas avec sarcasme, « il était de bon ton de cracher le sang à chaque émotion un peu vive, et de mourir avant trente ans²³ ». Les médecins français du début du XIX^e siècle croyaient fermement au lien entre la tuberculose et la souffrance émotive; Laënnec, par exemple, affirmait que « parmi les causes [...] de la phtisie pulmonaire, [il] n'en connai[ssait] pas de plus certaines que les passions tristes²⁴ ». La tuberculose était donc un mal de choix pour les héros sentimentaux et émotifs agonisant, du type Werther. C'est à tous ceux-là, sans doute, qu'Anicet-Bourgeois pensait lorsqu'il conçut son « Muller malade de la poitrine » : on pourrait citer, par exemple, Gustave, l'amoureux frêle et éconduit de *Valérie* (1803²⁵), ou encore le « jeune malade²⁶ » qui dit adieu à la vie dans la célèbre élégie de Millevoye, *La Chute des feuilles* (1811).

Je soupçonne cependant Dumas et Anicet-Bourgeois d'avoir été plus directement influencés par une autre œuvre, qui non seulement s'inspira de romans

18. *Ibid.*, p. 151.

19. P. S.***, « Théâtres », *La France littéraire*, n° 11, 1834, p. 217.

20. ROMAND H., *op. cit.*, p. 152.

21. *Ibid.*, p. 151.

22. DUMAS A., *Mes Mémoires*, Paris, Laffont, 1989, coll. « Bouquins », t. II, chap. CCXLV, p. 855.

23. *Ibid.*, t. I, chap. XCIV, p. 706.

24. LAËNNEC R., *Traité de l'auscultation médiate et des maladies des poumons et du cœur*, Bruxelles, Librairie médicale et scientifique, 1828, p. 284.

25. KRUDENER B. de, *Valérie*, dans *Romans de Femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.

26. MILLEVOYE C.-H., « La Chute des Feuilles », *Œuvres de Millevoye*, 2 tomes, Paris, Furne, 1833, t. 1, p. 45.

sentimentaux comme *Valérie* dans l'association entre la phtisie pulmonaire et la douleur émotive, mais incarna également cette association dans un personnage typiquement allemand. Il s'agit du vaudeville *Valentine, ou la chute des feuilles*, créé au Théâtre des Nouveautés à Paris en 1828²⁷. *Valentine* raconte l'histoire d'une jeune fille poitrinaire qui découvre que son fiancé, Alfred, est épris de sa cousine Mathilde et qu'il honore son engagement envers elle uniquement par crainte d'aggraver sa santé déjà fragile. Valentine renonce alors noblement à Alfred et organise même son mariage avec Mathilde. Mais, comme le comprend son médecin Muller, ce sacrifice est trop exigeant pour elle. Tandis qu'Alfred et Mathilde convolent, Valentine se résigne à mourir et, satisfaite du bien qu'elle a fait sur Terre, rend son dernier souffle lorsque les nouveaux mariés reviennent de l'église. En situant leur pièce à Weimar, les auteurs du vaudeville s'écartèrent de leur cadre habituel pour associer l'amour sacrificiel de Valentine, son agonie émotionnelle et sa santé fragile à l'idée romantique du personnage allemand. Avec son amant infidèle prénommé Alfred et son docteur nommé Muller, *Angèle* fait directement écho à *Valentine*. En fusionnant le médecin et le malade en une même et touchante figure, elle reprend aussi le vaudeville, associant le personnage souffrant aux traits allemands.

Un héros bourgeois et progressiste ?

Comme le montre cette généalogie, Dumas et Anicet-Bourgeois, pour créer le « héros allemand » d'*Angèle*, ont puisé dans un ensemble de sources qui offrent toutes le spectacle émouvant d'un personnage moderne agissant noblement en dépit d'immenses douleurs physiques et morales. Comme dans de nombreux exemples antérieurs, l'argument d'*Angèle* comporte une forte dimension sociopolitique. De Werther à Valentine, l'Allemand malade et malheureux est toujours un personnage bourgeois tentant de concilier l'amour et la vertu dans la sphère domestique. Comme l'a avancé Jürgen Habermas, de tels récits voulaient articuler l'intériorité et la dignité non seulement des bourgeois pris individuellement, mais également de l'ensemble d'une classe sociale en passe d'acquérir de plus en plus de pouvoir dans l'espace public européen²⁸. À la suite de la révolution de Juillet et sous le règne du « roi bourgeois » Louis-Philippe, ces stratégies sont particulièrement significatives. Si, comme le proposait Falconnet, une pièce comme *Angèle* reflète un rejet du personnage diabolique anglais au profit du modèle sentimental

27. SAINT-HILAIRE A. de et VILLENEUVE F. de, *Valentine, ou la chute des feuilles, drame en deux actes, mêlé de chants*, Paris, J. N. Barba, 1828.

28. HABERMAS J., *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1997.

allemand, les raisons de ce choix reposent en partie sur la plus grande représentativité de ce dernier type dans le contexte politique de l'époque.

En effet, le parcours d'Henri Muller dans *Angèle* peut être vu comme une sorte de mini-révolution bourgeoise. Au fur et à mesure que la pièce progresse vers la crise, le jeune médecin procède à l'accouchement du bébé d'Angèle, tente de forcer Alfred à l'épouser et, devant son échec, le tue en duel et épouse lui-même la jeune mère. Le point culminant de la pièce, lorsque Muller, tout chancelant à la suite du duel contre le baron, ordonne au notaire présent de l'inscrire comme époux d'Angèle et, qui plus est, déclare « Et ajoutez, monsieur, que je reconnais mon enfant²⁹ ! », illustre en quelque sorte le changement radical soufflé par la révolution de 1830 et l'ascension du « roi citoyen ». Fils d'hôtelier des Pyrénées, Muller défie le pouvoir du baron d'Alvimar, épouse une femme de la noblesse et donne son nom à son fils de sang noble. Pourtant, sa générosité ne peut pas être suspectée de désir d'ascension sociale, puisqu'il sait qu'il va mourir. D'ailleurs, il le rappelle à Angèle dans la scène finale :

ANGÈLE. — Vous oubliez, Henri, qu'il y en a encore un autre qui sait tout et devant lequel aussi j'aurai à rougir.

HENRI. — Oh...! Oh...! Celui-là a si peu de temps à vivre³⁰!

Les critiques modernes d'*Angèle* ont généralement vu dans cette fin un indice de la soumission de Dumas aux exigences de la moralité bourgeoise³¹. Tandis que ses drames modernes précédents se terminaient par un acte provocateur de destruction de l'anti-héros byronien, ce drame-ci se clôt avec la mort de l'anti-héros, la victoire de la vertu et le rétablissement du *statu quo* social. Mais *Angèle* fut perçue différemment à son époque. Les premières critiques de la pièce virent moins Alfred comme subversif que comme une version ratée, voire satirique, du héros démoniaque : un homme matérialiste froid et égoïste qui se présente comme un *homme fatal*, mais dont le plus grand espoir est un minable poste diplomatique à Baden-Baden. Les plus radicaux parmi les critiques accueillirent le héros allemand, Henri Muller, avec un certain enthousiasme, voyant en lui un idéaliste soutenant le changement social. Pour le jeune socialiste Hippolyte Fortoul, le triomphe de Muller en dépit de sa faiblesse illustre le triomphe de la moitié de la société privée de droits, mais vertueuse, devant « la partie pourrie de la nation française,

29. DUMAS A., *Angèle* (V, 7), *Théâtre complet d'Alex. Dumas*, Paris, Michel Lévy Frères, 1864, t. III, p. 203.

30. *Ibid.*, V, 7, p. 204.

31. Voir PARIGOT H., *op. cit.*, p. 368-369; HOWARTH W. D., *Sublime and Grotesque. A Study of French Romantic Drama*, Londres, Harrap, 1975, p. 259.

[le] débris de la vieille aristocratie³² » incarnée par d'Alvimar. Pour la féministe saint-simonienne Suzanne Voilquin, *Angèle* était une critique révolutionnaire de la domination masculine, et Henri représentait la jeunesse progressiste s'efforçant de faire « changer les rapports des sexes, [de] les baser sur *la justice*, sur *l'égalité*, sur *l'amour*³³ ». Le passage du héros romantique diabolique au héros romantique sentimental dans *Angèle*, c'est-à-dire du modèle byronien au modèle « allemand », fut donc compris par ses premiers spectateurs non pas comme une variation gratuite, mais bien comme un indice des idées politiques avancées de Dumas.

Inévitablement, l'effet déplut à certains critiques, tant en France qu'ailleurs. Ils décrièrent le manque de virilité du héros allemand ; par exemple, Juan Floran dans *L'Europe littéraire* faisait remarquer que « Muller, tout beau qu'il est, manque d'énergie³⁴ ». Dans la *Revue de Paris*, Amédée Pichot déplorait le choix de Dumas de faire de son héros un phthisique en ces mots : « J'eusse mieux aimé que la débilité physique de ce personnage fût le produit d'une tout autre cause, des suites de quelque honorable blessure, par exemple³⁵. » En Angleterre, la patrie de Lord Byron, la critique fut encore plus féroce. Tout fut critiqué chez Henri Muller, son statut social de classe moyenne, sa fragilité physique et son émotivité, en somme les traits que la plupart des Français associaient au caractère allemand. L'aristocrate Henry Bulwer-Lytton s'éleva contre les louanges envers un « apothicaire » chétif qui ose s'approprier la place et l'attitude mélancolique de Lord Byron³⁶. Dans son ouvrage *Modern French Literature*, le critique d'origine française Louis Raymond de Véricour critiqua *Angèle* en qualifiant la pièce de « composition brillante mais exagérée, présentant l'un de ces personnages allemands incompréhensibles³⁷ ».

Lorsqu'il revisita la figure du héros théâtral allemand en 1849, Dumas avait manifestement été touché par ces critiques. Dans *Le Comte Hermann*, qui se situe en Allemagne, le comte en question, un homme noble mais souffrant, et Karl, son

32. FORTOUL H., « Bulletin Dramatique : *Angèle* », *Revue encyclopédique*, n° 59, 1834, p. 528.

33. VOILQUIN S., « *Angèle* », *La Tribune des Femmes*, n° 2, 1833, p. 101.

34. FLORAN J., « *Angèle*, ou *L'Échelle des Femmes*, drame en cinq actes, par M. Alexandre Dumas », *L'Europe littéraire*, janvier 1834, p. 76.

35. PICHOT A., « *Angèle*, drame en cinq actes, par M. Alexandre Dumas », *Revue de Paris*, janvier 1834, p. 49.

36. BULWER-LYTTON H., *France, Social, Literary, Political*, New York, Harper and Brothers, 1834, p. 211-212 (« *Why, M. Dumas, [...] must you fill your stage with sickly-faced apothecaries in the frontispiece attitude of Lord Byron, and fourth-rate fine ladies vulgarly imitating the vices and the ton of M de Mirepoix?* »)

37. VÉRICOUR L. R. de, *Modern French Literature*, Édimbourg, William and Robert Chambers, 1842, p. 113 (« *a clever but exaggerated composition, with one of those incomprehensible German characters in it* »).

neveu impétueux mais vertueux, rivalisent d'abnégation dans leurs tentatives de protéger la femme qu'ils aiment l'un et l'autre³⁸. À eux deux, ils possèdent à peu près tous les traits d'Henri Muller... sauf ceux qui avaient déplu à ses détracteurs. Oui, le comte Hermann crache du sang, mais cela est dû à une honorable blessure récoltée dans une querelle à propos de la réputation d'une dame. Son neveu se bat en duel pour protéger l'honneur d'une jeune fille aristocrate à laquelle il renonce noblement, mais il est du même rang social qu'elle. Cette fois, c'est le jeune médecin bourgeois, Franz Sturler, qui endosse le rôle de l'anti-héros démoniaque, athée et matérialiste, manipulateur, exerçant même la magie noire sur son entourage pour parvenir à ses fins. Dans une inversion de l'intrigue sentimentale d'*Angèle*, les héros allemands sont maintenant les aristocrates.

Vers une évolution conservatrice

Qu'est-ce qui a entraîné cette variation ? Dans la préface du *Comte Hermann*, Dumas y répond sans détour : la transformation sociale et politique de la France entre 1833 et 1849. Il prévient son lecteur : « Oui, je vous ferai un drame simple, intime et passionné, comme *Antony* et comme *Angèle*, seulement, les passions ne seront plus les mêmes, parce que l'époque où nous vivons est différente, parce que l'âge où j'écris est différent³⁹. » Regardant en arrière du point de vue de la II^e République, Dumas voyait les premières années de la Monarchie de Juillet comme une période d'incertitude et de doute où « tous attendaient la tempête⁴⁰ ». En 1849, après l'échec des soulèvements révolutionnaires, et après une série de déceptions politiques et théâtrales, Dumas n'avait aucun appétit pour une autre tempête. Comme le dit Claude Schopp, il se rapprochait du parti de l'Ordre, puisque « c'est l'ordre qui remplit les théâtres. Qu'il prenne le visage de Louis-Bonaparte ne le gêne pas⁴¹ ». Le prince-président lui-même a assisté à une représentation du *Comte Hermann*⁴². Dans un tel contexte, la rébellion d'un héros bourgeois allemand contre une hiérarchie corrompue avait perdu son charme. Le spectacle d'une souffrance noble et sentimentale pouvait encore attirer le public, mais il était destiné à servir d'autres fins.

38. DUMAS A., *Le Comte Hermann, Théâtre complet de Alex. Dumas*, Paris, Michel Lévy Frères, 1864, t. X.

39. *Ibid.*, p. 366-367.

40. *Ibid.*, p. 367.

41. SCHOPP C., *Alexandre Dumas, Le génie de la vie*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Fayard, 1997, p. 423.

42. *Ibid.*, p. 430.

C'est donc sur le mode du conservatisme social du *Comte Hermann* que le héros allemand créé par Dumas et Anicet-Bourgeois en 1833 traversa le Second Empire. En 1857, par exemple, Octave Feuillet donna un héros allemand à sa pièce populaire *Dalila* en la personne du compositeur André Roswein, qui s'éprend de la capricieuse princesse italienne Leonora, languit et crache du sang lorsqu'elle le quitte, puis meurt⁴³. L'un des critiques de *Dalila*, Édouard Fournier, fit remarquer que Roswein « peut très bien mourir d'amour puisqu'il est allemand et non italien⁴⁴ ». À la différence d'Henri Muller, le bourgeois Roswein est complètement détruit par son ennemie aristocratique, comme l'est aussi la jeune bourgeoise Marie, son ancien amour qu'il n'arrive pas à défendre. Les critiques socialistes d'*Angèle* n'auraient pas été séduits par *Dalila*.

En 1900, bien après la disparition de Dumas, le type qu'il avait contribué à forger est réapparu sur les scènes françaises. Le personnage en question était le duc de Reichstadt, fils unique et phtisique de Napoléon Bonaparte et de Marie-Louise d'Autriche, mort en 1832 à l'âge de vingt et un ans, héros du drame en vers d'Edmond Rostand *L'Aiglon*, qui rendait un hommage nostalgique au romantisme français : son adulation de Napoléon, ses idéaux déçus, ses héros sentimentaux allemands. Comme Henri Muller, le duc de Reichstadt est un jeune homme à l'humeur changeante, plein d'aspirations mais condamné par la maladie et les entraves sociales à ne jamais vivre sa vie pleinement. Ses liens avec la tradition du héros allemand ne pourraient être plus évidents : à peine est-il entré qu'un personnage demande à un autre « Comment le trouvez-vous, avec son petit air / De Chérubin qui lit en cachette Werther⁴⁵ ? » Quand le duc réclame la force de son père et de la France, Metternich répond : « Mais tout un brouillard fatal vous accompagne! / [...] Mais à votre insu, c'est toute une Allemagne⁴⁶... »

Issu des luttes sociales européennes de la première moitié du XIX^e siècle, le héros allemand de Dumas revient dans *L'Aiglon*, non pas pour raviver ces révolutions, mais pour les neutraliser. Contrairement à *Angèle*, la pièce de Rostand a été aimée non seulement en France, mais également en Angleterre et en Amérique du Nord anglophone. Comme nous l'avons vu, les critiques étrangers d'*Angèle* avaient rejeté tant le statut social inférieur d'Henri Muller que sa fragilité castratrice. Soixante-cinq ans plus tard, *L'Aiglon* s'est épargné ces deux reproches. Le duc de Reichstadt, comme le comte Hermann avant lui, pouvait se vanter d'être

43. FEUILLET O., *Dalila : drame en trois actes et six tableaux*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857.

44. FOURNIER É., « Théâtres : Comédie-Française : *Dalila* (reprise) », *Feuilleton de la patrie*, n° 4, 1870, n. p.

45. ROSTAND E., *L'Aiglon : Drame en six actes*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1922, p. 26.

46. *Ibid*, p. 146-147.

de descendance royale. Plus important encore, Rostand avait écrit ce rôle néoromantique pour une femme. Le premier duc de Reichstadt ne fut autre que Sarah Bernhardt, alors âgée de cinquante-six ans. La deuxième fut une comédienne américaine de vingt-huit ans nommée Maude Adams. À un certain moment en 1900, il était possible de voir les deux actrices jouer la pièce dans deux théâtres de New York⁴⁷. À une époque qui voyait de telles interprètes peser d'un poids social et économique considérable, le pari de Rostand de miser sur le romantisme d'antan leur permettait d'exploiter une ancienne licence théâtrale et de briser l'opposition binaire entre les sexes : Reichstadt était juste assez délicat pour être joué avec crédibilité par une femme. En même temps, le corps féminin perceptible sous le costume fournissait une sorte de justification théâtrale à cette incarnation de la fragilité masculine et rassurait le public en suggérant que ce garçon vulnérable n'était pas *vraiment* un homme de toute façon. Bien qu'imprégné de nostalgie à propos de la France romantique, *L'Aiglon* ne manifestait que peu de désir de rétablir l'image romantique de la masculinité à l'allemande.

En 1834, pour le public de Dumas, le portrait « allemand » d'Henri Muller visait à affirmer la supériorité de l'idéalisme sur le matérialisme, du pouvoir bourgeois sur l'aristocratie, et même de la solidarité entre les sexes sur l'impunité des abuseurs de femmes. Pour conserver sa popularité, le héros allemand se devait de perdre certains de ses traits les plus discutables ; pour être bienvenu sur les scènes anglophones, il devait finalement être joué par une femme. Malgré tout, le personnage tissé par Dumas et Anicet-Bourgeois à partir de multiples éléments de la culture sentimentale a traversé les années et les continents pour s'intégrer aux nouvelles conceptions de moralité, de nation, de sexe, de classe et d'ordre social. Tout comme Dumas et son collaborateur s'étaient inspirés de M^{me} de Staël, de Goethe et du vaudeville pour créer un héros en phase avec les conflits sociaux de leur époque, leurs héritiers utiliseraient le modèle pour exprimer les angoisses de la leur. « Oh ! Celui-là a si peu de temps à vivre ! » soupirait Henri Muller à la tombée du rideau d'*Angèle*. Mais dans l'histoire du théâtre, comme dans le récit du drame de Dumas, le héros allemand s'est avéré le père d'une longue lignée.

47. Voir TISNÉ W., « La Tournée Sarah-Coquelin », *L'art dramatique et musical en 1901*, n° 1, vol. 1, 1901, p. 38-39.