
Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement

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

DOI : 10.4000/books.pur.87820
Éditeur : 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>

Édition imprimée
ISBN : 9782753574304
Nombre de pages : 254

Référence électronique

CALLET-BIANCO, Anne-Marie (dir.) ; LEDDA, Sylvain (dir.). *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 10 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/87820>>. ISBN : 9782753577497. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.87820>.

Cet ouvrage est diffusé en accès ouvert dans le cadre du projet OpenEdition Books Select.

Ce programme de financement participatif, coordonné par OpenEdition en partenariat avec Knowledge Unlatched et le consortium Couperin, permet aux bibliothèques de contribuer à la libération de contenus provenant d'éditeurs majeurs dans le domaine des sciences humaines et sociales.

La liste des bibliothèques ayant contribué financièrement à la libération de cet ouvrage se trouve ici :

<https://www.openedition.org/22515>.

This book is published open access as part of the OpenEdition Books Select project.

This crowdfunding program is coordinated by OpenEdition in partnership with Knowledge Unlatched and the French library consortium Couperin. Thanks to the initiative, libraries can contribute to unlatch content from key publishers in the Humanities and Social Sciences.

Discover all the libraries that helped to make this book available open access:

<https://www.openedition.org/22515?lang=en>.



OpenEdition

couperin.org

Consortium Unifié des Établissements Universitaires et de Recherche pour l'Accès aux Publications Numériques

**Le Théâtre de Dumas père,
entre héritage et renouvellement**

Conseillers éditoriaux :

Pierre BAZANTAY, Emmanuel BOJU, Yvan DANIEL, Isabelle DURAND,
Delphine LEMONNIER-TEXIER, Steve MURPHY,
Françoise RUBELLIN et Isabelle TRIVISANI-MOREAU

Hélène MACHINAL, Gilles MÉNÉGALDO, et Jean-Pierre NAUGRETTE (dir.)
Sherlock Holmes, un nouveau limier pour le XXI^e siècle. Du Strand Magazine au Sherlock de la BBC,
2016, 334 p.

Cécile QUINTANA
Cristina Rivera Garza. Une écriture-Mouvement, 2016, 270 p.

Karine MARTIN-CARDINI et Jocelye AUBÉ-BOURLIGUEUX (dir.)
Le Néo. Sources, héritages et réécritures dans les cultures européennes, 2016, 558 p.

Bertrand CARDIN
Colum McCann. Intertextes et interactions, 2016, 262 p.

Sylvie JOUANNY, Élisabeth LE CORRE, Jeanyves GUÉRIN et Philippe WEIGEL (dir.)
Les Intermittences du sujet. Écritures de soi et discontinu, 2016, 396 p.

Jean-Baptiste LEGAVRE (dir.)
Louis Guilloux politique, 2016, 258 p.

Andrea OBERHUBER, Alexandra ARVISAIS et Marie-Claude DUGAS (dir.)
Fictions modernistes du masculin -féminin, 2016, 314 p.

Arlette BOULOUMIÉ
Modernité de Michel Tournier, 2016, 218 p.

Guillemette BOLENS
L'humour et le savoir des corps. Don Quichotte, Tristram Shandy et le rire du lecteur, 2016, 178 p.

Françoise DUBOSQUET LAIRYS (dir.)
Les faïlles de la mémoire. Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli, 2016, 254 p.

Anthony MANGEON (dir.)
L'empire de la littérature. Penser l'indiscipline francophone avec Laurent Dubreuil, 2016, 230 p.

Stéphane GALLON
Michel Butor. L'emploi du temps dans L'Emploi du temps, 2016, 280 p.

Yolaine PARISOT et Charline PLUVINET (dir.)
Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate, 2015, 368 p.

Nathalie PRINCE et Sylvie SERVOISE (dir.)
Les Personnages mythiques dans la littérature de jeunesse, 2015, 236 p.

Marie MIANOWSKI, Sylvie NAIL et Pierre CARBONI (dir.)
La Nature citadine en France et au Royaume-Uni, 2015, 212 p.

Delphine LETORT et Éric FISBACH
La Culture de l'engagement au cinéma, 2015, 252 p.

Sous la direction de
Anne-Marie CALLET-BIANCO ET Sylvain LEDDA

Le Théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement

Collection « Interférences »
PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES — 2018

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE RENNES
2 avenue Gaston-Berger
35043 Rennes Cedex
www.pur-editions.fr

Mise en page: Francine Sergeant pour le compte des PUR

Dépôt légal: 2^e semestre 2018
ISBN: 978-2-7535-7430-4
ISSN: 0154-5604

INTRODUCTION

LE THÉÂTRE DE DUMAS : UN CREUSET DRAMATIQUE

Anne-Marie CALLET-BIANCO

Ce sont les hommes, et non pas l'homme, qui inventent ;
chacun arrive à son tour et à son heure, s'empare des choses
connues de ses pères, les met en œuvre par des combi-
naisons nouvelles, puis meurt après avoir ajouté quelques
parcelles à la somme des connaissances humaines, qu'il
lègue à ses fils ; une étoile à la voie lactée.

Comment je devins auteur dramatique.

Dans le paysage théâtral du XIX^e siècle, Alexandre Dumas fait figure de phénomène : un demi-siècle d'écriture dramatique sans interruption majeure, une large occupation des scènes parisiennes, un corpus immense (plus de cent pièces) illustrant tous les genres en vigueur... et finalement une postérité assez maigre, en tout cas pas à la mesure de ce parcours impressionnant. Dumas tient un rôle dans l'histoire littéraire grâce à *Henri III* et à *Antony*, les travaux consacrés au drame romantique lui font une place de choix, mais le reste de sa production n'est pas souvent évoqué. Après les éditions intégrales de Michel et Calmann Lévy¹, ses œuvres n'ont fait l'objet, au siècle suivant, que de rééditions partielles, en pièces isolées ou recueils. Parallèlement, son théâtre est de moins en moins représenté au XX^e siècle² ; omniprésent à son époque, Dumas est tombé dans une grande discrétion, alors que Hugo et

1. La première édition de Michel Lévy (1863-1874) comprend quinze volumes, la seconde (1872-1875), en comprend vingt-cinq. Elle sera reprise par Calmann Lévy de 1887 à 1895.

2. Voir à ce sujet BASSAN F. et CHEVALLEY S., *Alexandre Dumas et la Comédie-Française*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1972, notamment l'Appendice 1 : « État des représentations de Dumas à la Comédie-Française » (p. 223-227), et qui enregistre une décrue très significative dès le début du XX^e siècle.

Musset ont encore souvent les honneurs de la scène. Cette éclipse intrigue et invite à revisiter une production dont une large partie demeure peu ou mal connue.

Dumas et les autres : quelques trajectoires romantiques

Du vaudeville *La Chasse et l'Amour* (1825) au grand drame patriotique *Les Blancs et les Bleus* (1869), la production de Dumas se poursuit de façon continue jusqu'à sa mort en 1870. Un premier constat s'impose : sa carrière dramatique est plus longue, et surtout plus régulière, que celle de ses conscrits de 1830, et les comparaisons de leurs trajectoires sont éclairantes. Si l'on prend le cas de Vigny, on a affaire à un corpus de cinq pièces sur moins d'une décennie, de *Roméo et Juliette* (1828) à *Chatterton* (1835) et son théâtre complet tient en un volume. Celui de Hugo se construit en deux temps : les grands drames romantiques sont composés entre 1827 (*Cromwell*) et 1843 (*Les Burgraves*), avant une longue interruption. L'écriture dramatique reprend pendant l'exil, dix ans plus tard, mais toute cette seconde production ne sera publiée qu'après sa mort³ et représentée encore plus tard. Le parcours de Musset présente également un rythme particulier : les titres les plus célèbres (*Les Caprices de Marianne*, *Lorenzaccio*, *On ne badine pas avec l'amour*) sont écrits en 1833 et 1834, mais non représentés, car après l'échec de *La Nuit vénitienne* en 1830, Musset refuse l'épreuve de la scène pendant de longues années. Ce n'est qu'à partir de 1847 et le succès d'*Un Caprice* que les circonstances deviennent plus favorables : certaines de ses pièces de jeunesse sont enfin représentées, en même temps que de nouvelles créations, avant sa mort en 1857.

Celui qui présente la trajectoire la plus proche de celle de Dumas est sans doute Eugène Scribe. Né et mort quelque dix ans avant Dumas, Scribe (1791-1861) perçoit également dix ans avant lui dans le vaudeville. Comme Dumas, il occupe la scène de façon ininterrompue jusqu'à sa mort, en 1861. Comme lui, Scribe écrit en collaboration, pratique très courante au théâtre, et cultive une multiplicité de genres, le vaudeville, la comédie, petite ou grande, le livret d'opéra et d'opéra-comique⁴ ; en revanche, il pratique moins le drame, qui est la grande spécialité de Dumas. Comme Dumas encore, Scribe est aujourd'hui relégué à l'arrière-plan, même si son œuvre fait l'objet d'études récentes⁵. Pour lui comme pour Dumas, ces longues décennies de succès ne se sont pas poursuivies au siècle suivant.

3. Les pièces en vers du *Théâtre en liberté* sont publiées en 1886 chez Hetzel, les pièces en prose au xx^e siècle.

4. On lui doit notamment celui de *La Muette de Portici*, *Fra Diavolo* (1828 et 1830, musique d'Auber), de *Robert le Diable*, des *Huguenots* (1831 et 1836, musique de Meyerbeer)

5. YON J.-C., *Eugène Scribe, La Fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000.

À cela, une première explication peut être proposée : le drame romantique a été l'arbre qui cache la forêt en ce qui concerne le théâtre en général, et celui de Dumas en particulier. On l'a couramment perçu et présenté *a posteriori* comme l'expression emblématique et fulgurante d'un moment littéraire, théâtral, sociétal, signant une rupture fondamentale malgré la brièveté apparente de son existence, et résumant ainsi le panorama dramatique de son époque. Toutes ces analyses sont aujourd'hui revisitées ; le drame romantique n'est pas seul sur la scène française du premier XIX^e siècle⁶ ; il perdure bien après sa date de décès officielle (et artificielle) de 1843⁷, qui voit la réception mitigée des *Burgraves*⁸ ; enfin la question de la rupture mérite d'être nuancée. Quant à Dumas, loin de se limiter à un seul genre, il pratique toutes les autres formes dramatiques jouées sur les scènes contemporaines. Le considérer uniquement à travers le prisme du drame romantique entraîne donc une erreur de perspective.

Les scènes parisiennes au début et à la fin du XIX^e siècle

Pour apprécier sa place dans le théâtre français du XIX^e, il est révélateur de broser le paysage dramatique à ses débuts et à sa mort (ce qui ne signifie pas sa disparition de la scène). À plusieurs reprises, Dumas présente un panorama rétrospectif de la vie théâtrale sous la Restauration, dans *Mes Mémoires*⁹, et dans *Les Mohicans de Paris*, où il se focalise sur l'année 1827¹⁰. Parmi les « grands hommes », il retient les dramaturges Lemercier, Delavigne, Arnault, Méry, Duval, Picard, Andrieux, Jouy, Scribe, bien oubliés aujourd'hui. Les affiches des spectacles qu'il passe en revue reflètent le clivage culturel et la segmentation de l'offre : le système du privilège encadre strictement la création des salles et leur programma-

6. Des travaux récents mettent en lumière la diversité de la production théâtrale du premier XIX^e siècle. Voir notamment BERTHIER P., *Le Théâtre en France de 1791 à 1828 : le Sourd et la Muette*, Paris, Honoré Champion, 2014 ; THOMASSEAU J.-M., *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984 ; MARTIN R., *La Féerie romantique sur la scène parisienne*, Paris, Champion, 2007 ; BARA O., *Le Théâtre de l'opéra-comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, 2001 ; MELAI M., *Les Derniers Feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2015 ; LEDDA S., « La comédie romantique, ou l'ère du soupçon », *L'Autre Théâtre romantique*, in BARA O. et COOPER B. T. (dir.), *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 257, 2013.

7. NAUGRETTE F., « La périodisation du romantisme théâtral », *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, in MARTIN R. et NORDERA M. (dir.), Paris, Honoré Champion, 2011, p. 145-154.

8. BERTHIER P., « L'«échec» des *Burgraves* », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270.

9. *Mes Mémoires*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. I, chap. LXXXV, p. 637 sq.

10. *Les Mohicans de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1998, t. I, chap. CVIII.

tion, attribuant à chacune un genre dont elle ne peut s'écarter. Aux grands théâtres, en principe, les tragédies et grandes comédies en vers : le Théâtre-Français donne Voltaire, Beaumarchais, mais aussi Mély-Janin, qui avec sa comédie historique en prose *Louis XI à Péronne* ouvre une brèche dans l'auguste maison. L'Odéon présente Delavigne, Beaumarchais, Picard, le Gymnase-Dramatique, appelé à l'époque Théâtre de Madame joue « Scribe, toujours Scribe, rien que Scribe¹¹ », les Variétés se cantonnent au vaudeville, la Porte-Saint-Martin et l'Ambigu-Comique, au mélodrame et au ballet-pantomime. Dumas présente également les affiches des théâtres musicaux, les Italiens, l'Opéra-Comique et l'Odéon, qui accorde une large place à Rossini. Il évoque pour finir des lieux de spectacle de curiosité, comme le Théâtre de Madame Saqui, la célèbre danseuse de corde.

Pour sélectif qu'il soit¹², ce focus rend bien compte de la vitalité de la vie théâtrale parisienne, deux ans avant la percée d'un jeune auteur qui a déjà commis deux vaudevilles. À côté de l'héritage des siècles passé (on ne joue pas uniquement Voltaire et Beaumarchais au Théâtre-Français, mais beaucoup aussi Molière, Racine et Marivaux), apparaissent des genres plus récents, comme le mélodrame, qui s'ajoute à des formes dramatiques déjà nombreuses et variées : grand opéra, opéra-comique, tragédie, comédie, féerie, vaudeville... Ces genres eux-mêmes, moins sclérosés qu'on ne l'a dit, sont traversés par des évolutions, initiées par des auteurs aujourd'hui oubliés, comme Casimir Delavigne, sur lesquels Dumas porte des jugements sévères *a posteriori*¹³ mais dont la tragédie des *Vêpres Siciliennes*, reçue à corrections (sans être représentée) au Théâtre-Français puis créée à l'Odéon, a été saluée pour sa modernité et son inspiration libérale. Eugène Scribe fait évoluer le vaudeville vers la comédie et donne une nouvelle noblesse au genre. Enfin, la scène française s'ouvre aux auteurs étrangers, donnés tant en version française (*Marie Stuart* de Schiller, traduite par Jean-Gaspard Hess, est adaptée par Pierre Lebrun en 1820) qu'en version originale : Shakespeare jusque-là connu grâce à Ducis est redécouvert en 1827-28 lors de la venue de la troupe de Kemble à l'Odéon qui joue en anglais *Roméo et Juliette* et *Hamlet*¹⁴. Il en va de même pour l'opéra¹⁵.

11. *Ibid.*, p. 860.

12. Le panorama brossé dans *Les Mobicans* ne cite pas Victor Ducange, alors que *Trente Ans ou la vie d'un joueur*, représenté à la Porte-Saint Martin, est un grand succès qui révèle Marie Dorval et Frédérick Lemaître, mais la pièce est évoquée dans le chapitre CIX de *Mes Mémoires* (t. I, p. 845).

13. *Mes Mémoires*, t. I, chap. XCII, éd. citée.

14. *Mes Mémoires*, t. I, chap. CIX. Ces représentations ont été une révélation pour Dumas.

15. Les opéras étrangers sont très présents sur la scène française, parfois sous forme d'adaptations douteuses : c'est ainsi que *Le Freitschütz* de Weber est donné à l'Odéon en 1824 dans la version de l'« arrangeur » Castil-Blaze sous le titre *Robin Hood*.

La traduction et l'adaptation sont d'ailleurs des pratiques que Dumas cultivera lui aussi, dès le début de sa carrière théâtrale. Les affiches de 1827 représentent toute une production dont il s'est nourri, avec laquelle il a pu être en opposition tranchée, mais souvent aussi en assimilation, en contamination, ce qui amène à relativiser l'idée de rupture. Le but n'est pas ici de dénier au romantisme théâtral toute dimension novatrice, ni non plus de faire d'un de ses représentants majeurs un simple suiveur, mais de l'inscrire dans un contexte large où il trouve sa place, ce qui permet de mieux circonscrire et définir son apport original.

Quelques décennies plus tard, Dumas est toujours très présent sur la scène parisienne. Les années 1860-1870 voient la coexistence de ses œuvres de jeunesse et de ses pièces contemporaines. Le ralentissement (tout relatif : huit pièces en dix ans !) du rythme de la production est compensé par les reprises. Mais si les comédies se maintiennent au Théâtre-Français, notamment *Mademoiselle de Belle-Isle*, les grands drames romantiques sont rejoués dans des salles moins prestigieuses, comme l'Ambigu, la Gaîté, le Théâtre de Cluny¹⁶. Ces années-là marquent surtout le triomphe de Dumas fils, qui d'ailleurs occupe la scène depuis une dizaine d'années¹⁷, d'Augier, de Labiche, de Sardou, considéré comme son héritier dans la comédie comme dans le drame historique, qui se maintient au tournant du siècle avant d'être relayé par Rostand¹⁸. La comédie enregistre la montée de Feydeau, dans la lignée de Scribe et de Labiche, puis de Courteline, de Becque et de Mirbeau qui privilégient le registre satirique. De nouveaux courants apparaissent qui explorent des directions opposées ; le théâtre naturaliste se présente comme un documentaire sur la société alors que le drame symboliste introduit sur la scène le mysticisme, la métaphysique et la poésie. A-t-on changé de monde par rapport à Dumas ? Non, si on considère un drame comme *Madame Sans-Gêne* (1893) de Sardou, dans la droite ligne de *Napoléon Bonaparte* ou de *La Barrière de Clichy*, ou une comédie comme *Divorçons !* qui est un « remake » d'*Un Mariage sous Louis XV*. Oui, indubitablement, si on pense à *Pelleas et Mélisande* ou à *Ubu-Roi*¹⁹. Le paradigme théâtral est en train de muter et cela éclaire en partie la difficile survie de l'œuvre dramatique de Dumas au cours du xx^e siècle. Elle n'en a pas moins occupé en son temps une position centrale et fait la jonction entre deux époques en initiant et en accompagnant des évolutions décisives.

16. Voir à ce sujet YON J.-C. (dir.), *Les spectacles sous le 2^d Empire*, Paris, Armand Colin, 2012.

17. En avril 1855, *Le Demi-Monde* triomphe plusieurs mois au Gymnase, alors que *Monte-Cristo* est repris brièvement à la Gaîté.

18. *Cyrano de Bergerac* date de 1897, *L'Aiglon* de 1900.

19. Qui datent respectivement de 1892 et 1896.

Le corpus dumasien : essais de cartographie

Ce théâtre se caractérise par son importance numérique. L'édition Michel Lévy de 1864-1873 recense soixante-six pièces. Mais en prenant en compte ce qu'on peut appeler le théâtre « inconnu » de Dumas, on arrive à un total de plus de cent pièces. Cette appellation réclame d'ailleurs une explication. Ce qui distingue le théâtre « officiel » et le théâtre inconnu, putatif voire illégitime, ne tient pas au mode d'écriture ; presque tout le théâtre « officiel » est écrit à plusieurs et (co)signé Dumas. Le théâtre « inconnu » regroupe plusieurs catégories d'œuvres : celles que Dumas n'a pas signées, pour des raisons diverses, mais dans lesquelles sa participation est attestée, ainsi que des inédits, des fragments et ébauches.

Un tel corpus commande de trouver une architecture, une lisibilité permettant de mieux l'appréhender. Une boussole manque pour se repérer : on ne trouve pas chez Dumas de texte-manifeste comme *Racine et Shakespeare* ou la Préface de *Cromwell*, même si ses articles critiques, quelques préfaces et postfaces donnent des pistes d'orientation. La première tentative est celle du recensement générique. Si on se prête à une telle entreprise, on dénombre plus de soixante-dix drames, qui forment de loin le bloc le plus important, suivi par les comédies, parmi lesquelles on pourrait distinguer les « grandes » en cinq actes, les « moyennes » en trois actes, et les « petites » en un acte, très proches des proverbes. On trouve ensuite quelques tragédies, dont quatre d'inspiration antique, trois livrets d'opéra ou d'opéra-comique, quelques vaudevilles, genre par lequel Dumas a commencé, enfin quelques formes utilisant d'autres appellations (fantaisie, entractes). Ce comptage, même fondé sur des appellations officielles, commande de grandes précautions, car certaines catégories ne forment pas un ensemble homogène ; sous l'appellation « drame » par exemple, on trouve des pièces fort différentes, parmi lesquelles on pourrait distinguer les drames « romantiques » des années 1830, modernes, en « habits noirs », ou historiques²⁰, les mélodrames, les drames issus de l'adaptation des romans, les drames à grand spectacle... Par ailleurs, certaines œuvres ont connu une valse des étiquettes : *Kean*, perçu aujourd'hui comme un drame, ce qui est sans doute dû à l'influence de Sartre²¹, était présenté à sa créa-

20. Dumas lui-même, dans la préface de *Catherine Howard*, qu'il qualifie de « drame extra-historique » distingue le « drame d'exception » (*Antony*), le « drame de généralité » (*Teresa*) le « drame politique » (*Richard Darlington*), le « drame d'imagination » (*La Tour de Nesle*), le « drame de circonstance » (*Napoléon*), le « drame historique » (*Henri III, Christine, Charles VII*).

21. Créée en 1953, la pièce de Sartre fut éditée en 1954 chez Gallimard.

tion comme une « comédie mêlée de chants » dans la première édition²² et donc qualifié dans la presse de vaudeville ou de comédie-vaudeville²³.

Une autre tentative de repérage consiste à s'attacher à la matière traitée (souvent historique), et à dégager des galaxies culturelles et géographiques, qui se subdiviseraient en constellations suivant différentes périodes. On pourrait ainsi, au sein de la galaxie « France », distinguer les constellations Moyen Âge, Renaissance, Bourbons (elle-même regroupant les sous-ensembles Louis XIV, Régent, Louis XV), Révolution/Empire, époque contemporaine. La galaxie anglaise comprend les constellations Tudor, Charles I^{er}, Charles II, époque contemporaine, ainsi qu'un sous-continent Shakespeare. La galaxie italienne, plus limitée, se réduit à la seule constellation Renaissance, cependant que la galaxie allemande, très composite, se subdivise moins en périodes qu'en auteurs-sources (Schiller, Iffland, Kotzebue, Lafontaine, Werner). La galaxie antique compte deux constellations, autour de la mythologie grecque et de l'histoire romaine.

Ces tentatives de classement, par genre ou par matière, ne sont pas absolument satisfaisantes, dans la mesure où certaines pièces font se rencontrer plusieurs galaxies ; *Fiesque de Lavagna* et *Roméo et Juliette*, par exemple, peuvent légitimement se rattacher, en même temps qu'à la galaxie italienne, la première au sous-continent Schiller, la seconde au sous-continent Shakespeare. Elles apportent néanmoins quelques éléments, parmi lesquels la nette primauté accordée à l'histoire de France. On remarquera également le soin qu'apporte Dumas à faire correspondre les genres et les périodes : c'est ainsi que les xvii^e et xviii^e siècles font souvent l'objet de comédies de mœurs ou historiques ; la période napoléonienne privilégie le mélodrame, qui émerge au même moment ; l'époque contemporaine se dit à travers le drame, le mélodrame ainsi que la petite comédie en forme de proverbe. Parfois aussi l'adéquation est en trompe-l'œil : si *L'Orestie*, traduction/adaptation d'Eschyle, est proche du modèle, les pièces romaines doivent plus à Shakespeare qu'à Sénèque ou à Corneille.

Dans cet immense ensemble, une postérité avare s'est limitée à quelques titres regroupés sur une dizaine d'années ; sans tenir compte de la diversité des formes qui caractérise Dumas dramaturge, elle s'est concentrée sur le genre « phare » c'est-à-dire le drame romantique. Choix à vrai dire souvent justifié par le retentissement international de certaines œuvres, comme *Antony*, et également par la caution qu'ont apportée à cette forme quelques écrivains majeurs ; le drame romantique, emblématique de

22. Paris, Marchand, Librairie théâtrale, 1836. Sur l'appartenance générique de *Kean*, voir l'édition de Sylvain Ledda, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2017.

23. Voir l'article de Jules Janin, dans le *Journal des Débats* du 5 septembre 1836, ou celui du *Constitutionnel* (même date).

la révolution théâtrale, est porté par le trio Hugo/Dumas/Vigny. Se distinguant des deux autres qui privilégient le cadre historique, Dumas manifeste son originalité et son indépendance en s'ouvrant à l'actualité : créateur du « drame en habits noirs », qui reflète les problèmes politiques, sociaux et moraux de sa génération, il s'adresse directement à ses contemporains par le truchement de ses personnages. Ce choix stratégique conditionne la réception de ces drames ; le succès de scandale d'œuvres comme *Antony* et *Angèle* vient pour une bonne part du rapport d'horizontalité qui s'établit entre la salle et la scène, où toute une jeunesse se reconnaît.

Une autre forme propre à Dumas a été souvent traitée, le théâtre-roman, c'est-à-dire la transposition des romans à la scène, ce qui est sans doute dû à son image actuelle. Ce processus, très postérieur aux premiers drames, se met en place en 1845 : trois mois après la parution en feuilleton de *Vingt Ans après*, son adaptation théâtrale, intitulée *Les Mousquetaires*, est jouée à l'Ambigu-Comique. À partir de là, la matière romanesque nourrit la scène, alors que les deux productions évoluaient jusqu'alors de manière parallèle, certes avec quelques interférences, mais sans que l'une régisse directement l'autre²⁴. Tous les grands romans sont adaptés pour la scène lors des décennies suivantes ; à sa mort en 1870, Dumas laisse un *Joseph Balsamo* inachevé, que son fils se charge de terminer et de faire monter quelques années plus tard. Contrairement aux drames romantiques de la première période, cette partie de l'œuvre de Dumas est aujourd'hui considérée avec condescendance, non sous l'angle littéraire, mais sous l'angle commercial, comme une sorte de produit-dérivé, une machine à rentabiliser qui ne dit pas son nom ; ces pièces n'ont d'ailleurs pas droit à la qualification de drames romantiques. Il convient cependant de dépasser cette approche dépréciative, et de considérer l'adaptation non comme une variante amoindrie du roman, mais comme une version différente, caractérisée par le resserrement de l'action, la mise en valeur d'un épisode ou d'un personnage, l'adoption d'un autre angle de vue. La réécriture sert ainsi à explorer d'autres virtualités d'une œuvre conçue comme ouverte, et non pas figée dans un genre, ce qui est en soi une petite révolution fort bien analysée par Jules Janin dans son feuilleton du *Journal des Débats* consacré aux deux premières journées de *Monte-Cristo*²⁵. Témoin de l'intérêt que Dumas porte au dialogue entre roman et théâtre, l'inauguration d'un des grands projets de sa

24. Il y a quelques cas particuliers : la pièce *Paul Jones* inspire le roman *Le Capitaine Paul* ; *Une fille du Régent* (1846) est tirée du drame *Hélène de Saverny ou une conspiration sous le Régent* (1843), interdite par la censure, qui sera finalement jouée en 1846 en reprenant le titre *Une Fille du Régent*.

25. « Ainsi le travail du génie conservait précieusement la forme qui lui était propre ; il se maintenait à la place qu'il avait conquise ; drame il était, ou roman, histoire ou comédie, et en voilà pour toute l'éternité ! » (*Journal des Débats*, 3 février 1848).

vie, le Théâtre-Historique, se fait avec la version dramatique de *La Reine Margot*. Par ailleurs, le succès de ces représentations en fait de véritables cérémonies populaires, ce que le théâtre romantique n'avait pas vraiment réalisé.

Hors du drame romantique et du théâtre-roman, point de salut. C'est ainsi que de nombreuses formes ont été délibérément négligées. Les tragédies de Dumas n'ont pas retenu l'attention des critiques contemporains, sans doute trop attachés à l'idée de « rupture » pour admettre qu'un pionnier de la modernité théâtrale ait tenté de ressusciter un genre en perte de vitesse. Ses comédies, qui ont pourtant rencontré le succès à leur création, n'ont pas été davantage relayées, alors qu'elles comptent une vingtaine de titres; peut-être l'explication réside-t-elle dans leur absence de transgression²⁶; brillantes, spirituelles, elles pâlisent du voisinage sulfureux des drames, ce qui est sans doute aussi valable pour les vaudevilles. Les livrets d'opéra et d'opéra-comique, drames fantastiques, et autres formes spectaculaires ont également été relégués dans l'ombre. Le talent protéiforme de Dumas a fonctionné comme un handicap au regard de la postérité.

Écrire en collaboration

Il est donc difficile, voire impossible, d'approcher de manière globale un théâtre qui défie la notion même d'unité. Son caractère hétérogène s'explique aussi par l'écriture à plusieurs. Les collaborateurs se partagent souvent les tâches; l'un dresse le canevas, un second s'occupe des dialogues, une troisième, le cas échéant, compose les couplets. Ils sont également très spécialisés; pour les comédies (*Un mariage sous Louis XV*, *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, *le Laird de Dumbicky*), Dumas s'associe volontiers à son ami de jeunesse Adolphe Ribbing de Leuven ainsi qu'à Léon Lhérie dit Brunswick; le trio écrit ensemble bon nombre de petites comédies pour lesquelles Dumas n'est pas nommé²⁷. C'est encore avec Leuven que Dumas compose deux livrets d'opéra-comique (*Thaïs*, 1858, *Le Roman d'Elvire*, 1860). En ce qui concerne le drame romantique des années 1830-1839, on notera que les principaux collaborateurs viennent souvent du mélodrame, dont ils importent les pratiques, contribuant ainsi à l'hybridation de ce genre en construction. C'est le cas de Prosper Goubaux et Jacques Beudin, qui signent ensemble sous le pseudonyme de Dinaux; en 1827, ils ont coécrit avec Victor Ducange *Trente Ans ou la vie d'un joueur*, qui a connu un très grand succès. Ce sont eux qui proposent à Dumas le sujet de *Richard Darlington* qui est à la fois un drame moderne, une pièce poli-

26. Certaines ont cependant été bloquées par la censure. Voir note 36 p. ?.

27. *Le Mariage au tambour*, *Le Garde-forestier*, etc.

tique et un mélo flamboyant. Auguste Anicet-Bourgeois, spécialiste du mélodrame historique et de la féerie²⁸, cosigne avec Dumas *Teresa*, *Le Fils de l'Émigré*, *Angèle* et *La Vénitienne*, *Don Juan de Maraña*. Les pièces historiques reçoivent les contributions de deux « romantiques mineurs », Auguste Cordellier-Delanoue (*Napoléon ou Trente ans d'histoire de France*, *Cromwell et Charles I^{er}*) et Frédéric Gaillardet (*La Tour de Nesle*), qui intentera à Dumas un procès retentissant. Avec son ami Nerval, Dumas s'attaque à des genres très différents entre 1837 et 1839 : *Piquillo*, un livret d'opéra-comique, vient d'un projet de Nerval qui écrit le rôle principal pour la cantatrice Jenny Colon dont il est amoureux. *Léo Burckart*, adapté d'Iffland, traitant de l'histoire allemande contemporaine, est co-écrit en partie après un voyage commun outre-Rhin. Enfin, *L'Alchimiste*, drame en vers adapté de Fenimore Cooper, met en scène Florence au XVI^e siècle. Avec Auguste Maquet, c'est un autre type de collaboration qui s'instaure ; associé à l'écriture des grands cycles romanesques, Maquet participe logiquement à leur adaptation scénique qui fait les beaux jours du Théâtre-Historique, avant la brouille entre les deux hommes et le départ de Dumas pour Bruxelles, fin 1851. On mentionnera également Paul Meurice, autre collaborateur important pour la production romanesque, avec qui Dumas écrit *Hamlet, prince de Danemark*. À partir des années 1850, une autre génération apparaît, celle de l'équipe du *Mousquetaire* (Paul Bocage, Xavier de Montépin), qui passe également sans cesse d'un genre à une autre. La multiplicité des collaborateurs fait de ce théâtre un carrefour où se croisent des plumes et des univers très variés.

L'alchimie du creuset

La diversité des sources y contribue également : l'œuvre de Dumas est comme un réceptacle où se retrouvent l'héritage de l'antiquité gréco-romaine, celui du théâtre français, en particulier Corneille, Marivaux et Beaumarchais, ainsi que l'influence de Shakespeare et Schiller. Mais, loin de se contenter de simples emprunts, Dumas fait un usage complexe de ces matériaux qu'il transforme et mélange aux formes contemporaines. Il initie ainsi un processus d'assimilation et de renouvellement qui revisite les genres traditionnels en pratiquant la contamination entre modèles « nobles » et modèles « mineurs ». Faire du neuf avec du vieux est chez lui une seconde nature ; son théâtre fonctionne ainsi comme un creuset dramatique, marqué par l'hybridation des genres et des registres, la déclinaison des situations et la circulation entre les œuvres.

28. Il est l'auteur notamment, avec Julien de Mallian, de *La Nonne sanglante* qui triomphe à la Porte-Saint-Martin en 1835.

Un théâtre hybride

L'hybridation est consubstantielle au drame, perçu dès son émergence comme l'aboutissement et la synthèse de genres antérieurs ; le définissant comme « intermédiaire » entre la tragédie et la comédie, ce que reprendra Beaumarchais quelques années plus tard²⁹, Diderot propose des appellations qui reflètent ces origines : « Faites des comédies dans le genre sérieux. Faites des tragédies domestiques³⁰. » Le drame moderne continue dans cette logique en intégrant le mélodrame, sans d'ailleurs le déclarer hautement, ainsi que les renouvellements opérés par Shakespeare et Schiller : mélange des registres, extension de l'espace-temps, intégration du collectif. Il traduit, selon Dumas, l'importance accrue du peuple dans la vie de la nation³¹. Historique ou contemporain, il propose une lecture politique et sociale du présent parfois directe, parfois à la lumière du passé. Genre composite par excellence, il suscite parfois une hésitation sur les appellations, tant les frontières peuvent être poreuses. Outre *Kean*, déjà évoqué, on peut s'interroger sur le cas de deux œuvres très proches comme *Une Fille du Régent* et *Le Chevalier d'Harmental*, qualifiées, la première de comédie et la seconde de drame, ou sur *Mademoiselle de Belle-Isle*, qui cumule les deux étiquettes³².

Les exemples d'hybridation sont innombrables, et on compte dans la production dumasienne plus de formes mélangées que de formes pures. La rencontre entre le drame romantique et le mélodrame, souvent évoquée, se traduit généralement dans le choix de la matière et des situations extrêmes (« rapt, viol, assassinat, empoisonnement³³ »), mais le drame romantique détourne et subvertit les emplois habituels (et stéréotypés³⁴) de son devancier, en les mélangeant dans un même personnage, Antony et Richard Darlington, par exemple, se situent à la croisée du jeune premier et du criminel, ce qui a parfois pour résultat de perturber le spectateur, invité dans un premier temps à s'identifier à un personnage finalement maudit et condamné. Le public peut également être dérouté par le dénouement, qui rejette

29. CARON de BEAUMARCHAIS P., *Essai sur le genre dramatique sérieux*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1988, p. 129.

30. DIDEROT D., *Troisième Entretien sur le Fils naturel*, Paris, GF-Flammarion, 2005, p. 131.

31. Voir « De la tragédie aristocratique, de la comédie bourgeoise et du drame populaire », *La Presse*, 3 juillet 1836, repris dans ANSELMINI J. (dir.), *Alexandre Dumas critique dramatique (mars 1836-mars 1838)*, *Cahier Alexandre Dumas*, n° 42, Paris, Classiques Garnier, 2015.

32. Présentée comme un drame dans la page titre, *Mademoiselle de Belle-Isle* est qualifiée par Dumas de comédie dans sa postface.

33. Comme le définit (ironiquement mais fort justement) le *Traité du mélodrame*, par MM. A! A! A! [Abel Hugo, Armand Malitourne, Jean Ader], Paris, Delaunay, Pélicier, Plancher, 1817, chap. III, p. 14.

34. Toujours selon ce traité, « un niais, un tyran, une femme innocente et persécutée, un chevalier », chap. III. p. 9.

résolument la tonalité restauratrice du mélodrame (destinée dans sa forme classique à « civiliser » le public populaire), pour se clore dans une atmosphère d'incertitude, de désolation, de conflits non résolus. Mais une évolution se fait sentir : à partir de 1849, Dumas, affirmant avoir « mesuré le vide » et « sondé la folie³⁵ » des passions animant le premier romantisme, en conclut qu'il n'est plus possible d'écrire des drames comme *Antony* ou *Angèle*; l'époque a changé, les orientations du dramaturge également. L'enfant terrible du romantisme s'apaise ou s'essouffle.

Quand il traite de l'histoire récente, le drame prend la forme du mélodrame patriotique, comme le montrent *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *La Barrière de Clichy*, ou *Les Blancs et les Bleus*, qui, s'adressant à un public large et mélangé, mettent le grand spectacle au service d'une perspective consensuelle, ce qui est contraire au projet du drame romantique. Parfois chargé d'enjeux métaphysiques voire eschatologiques (*Don Juan de Maraña*), il se rapproche de certaines formes anciennes comme le mystère, ou plus récentes comme la féerie, en exploitant une veine surnaturelle (*Urbain Grandier*, *Le Vampire*) dont la finalité ne vise pas spécialement l'édification mais le plaisir du spectacle. Tous ces exemples, qui ne prétendent pas rendre compte du drame dumasien dans son exhaustivité, témoignent de son caractère éminemment plastique et de sa capacité à se renouveler en intégrant d'autres formes.

Ce processus d'hybridation touche également la comédie. Traditionnellement consacrée à la peinture des mœurs, elle ne se limite pas chez Dumas à la société contemporaine, mais traite volontiers d'événements historiques. Ce n'est cependant pas lui qui est à l'origine de cette mutation, mais Népomucène Lemerrier qui, avec *Pinto ou une conspiration* (1800), a brossé une page de l'histoire du Portugal. Cette voie est ensuite exploitée par Scribe : *Bertrand et Raton* (1833) met en scène le soulèvement au Danemark contre le ministre Struensee; en 1840, *Le Verre d'eau* traite d'une intrigue de palais sous le règne d'Anne d'Angleterre. Dumas s'inscrit dans cette lignée avec *Une Fille du Régent*, *Le Laird de Dumbicky*, *L'Envers d'une conspiration* et les deux *Jeunesse*. Contrairement à ce qui se passe dans le drame, ses comédies ne se chargent pas vraiment d'un discours dénonciateur, malgré ce que les tracasseries persistantes de la censure³⁶ pourraient laisser penser. Elles illustrent plutôt la volonté de considérer d'un œil apaisé et sous l'angle de la bouffonnerie la société de cour et

35. Voir la Préface du *Comte Hermann*, dans le *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, t. X, Paris, Michel Lévy, 1864, p. 365-368.

36. *La Jeunesse de Louis XIV* (1853) a été interdite en France (et représentée à Bruxelles) parce que les censeurs y voyaient une allusion au mariage de Napoléon III et d'Eugénie de Montijo. La même année, *La Jeunesse de Louis XV* fut censurée parce qu'elle évoquait l'homosexualité de Philippe d'Orléans. Dumas la remania et la fit représenter sous le titre *Le Verrou de la Reine* en 1856. La portée subversive de ces deux pièces nous paraît aujourd'hui fort atténuée.

le monde d'avant la Révolution, le plaisir de se retrouver en terrain connu, le désir aussi de créer une familiarité entre le public du XIX^e siècle et les personnages célèbres de son histoire, entrevu de manière récréative par le petit bout de la lorgnette.

Thèmes et variations

Dès le début de sa longue carrière, Dumas pratique aussi volontiers la parodie, s'inscrivant en cela dans une tradition aussi ancienne que la littérature. Elle est particulièrement vivace à l'époque romantique ; tournant en dérision un genre sérieux, tout en exploitant le succès d'une pièce, elle fait partie des rituels d'un petit monde, qui procède par clin d'œil, coup de pouce ou coup de griffe. Rien d'étonnant que Dumas ait sacrifié à ce jeu de réécriture. Mais ce qui le distingue est sa capacité à se prendre pour cible. Tout de suite après le succès d'*Henri III et sa cour*, il donne une version parodique intitulée *La Cour du roi Pétaud*. Dans cette pochade écrite à plusieurs, toutes les situations du drame sont décalquées sur le mode bouffon et témoignent de son sens de l'humour et de l'autodérision.

Au-delà de cette forme clairement identifiée, les drames et les comédies s'adonnent à la déclinaison/variation en se nourrissant d'arguments souvent proches, illustrant cette idée que toutes les situations humaines, sur le plan historique comme sur le plan privé, peuvent être traitées sur le mode tragique ou léger. Avec virtuosité, Dumas décortique les arguments en passant du majeur au mineur : le créateur du drame en « habits noirs », peintre d'une jeunesse désenchantée, sans espoir, volontiers radicale, peut aussi chausser les « lunettes bleues » de Fantasio et porter sur ses contemporains un regard empreint de tendresse, d'humour et de lucidité. C'est ainsi que les petites comédies reprennent souvent des motifs des drames antérieurs qu'elles transposent dans le climat heureux et sans conséquence du divertissement. Si l'on s'attache à un motif d'ordre privé, comme le mariage et l'amour, on remarquera qu'une petite comédie de 1857, *L'Invitation à la valse*, présente le même point de départ qu'*Antony*³⁷ : un amour de jeunesse contrarié, un mariage de convenance, la réapparition du jeune premier quelques années plus tard. Mais au lieu du drame, de la passion torturante, du crime et de la mort, *L'Invitation* évolue dans un climat de badinage heureux et jubilatoire, débouchant sur le *happy end* de la seconde surprise de l'amour. Ce procédé est transposable dans le champ historique et/ou politique : refusant la fatalité, la division, le sang, la plupart des pièces, à partir des années 1850, reproduisent un mouvement de retournement, de dépassement des oppositions, qui débouche sur le consensus et la réconciliation générale, fût-elle éphémère. Par ce double traite-

37. Coïncidence significative, l'héroïne se nomme Antonine...

ment de l'Histoire, sur le mode tragique comme sur le mode apaisé, Dumas poursuit, sur la scène comme dans ses romans, une œuvre de rapprochement des deux France après le traumatisme révolutionnaire.

La circulation entre les genres

Son théâtre, enfin, cultive un rapport de complémentarité avec la production romanesque ou (para) historique, comme les scènes historiques, les pages d'histoire dialoguées, la série des *Crimes célèbres* ou des *Grands hommes en robe de chambre*. Instaurant une circulation entre ses différentes productions, Dumas crée entre elles un dialogue permanent, dont l'illustration la plus évidente est l'adaptation des romans à la scène. Il instaure également des rapprochements parfois inattendus entre des formes très différentes; c'est ainsi qu'au détour d'un drame comme *Teresa*, d'une fantaisie comme *La Chasse au chastre*, ou de deux comédies-proverbe comme *L'Honneur est satisfait* ou *Le Cachemire vert* surgissent des éléments propres au récit de voyage. Paysages touristiques, hôtels, douane, bagages, s'invitent sur scène et suggèrent un ailleurs à la fois géographique et générique.

La circulation entre les œuvres s'effectue aussi par la technique du retour des personnages, dans des situations, des épisodes et sur des registres différents. On pense par exemple à Charles II, personnage important du *Vicomte de Bragelonne*, après *Le Laird de Dumbicky* et avant *l'Envers d'une conspiration*. L'éclairage change au fil des œuvres : le jeune prince en exil dans le roman (et dans la pièce *La Jeunesse de Louis XIV*), est vu ensuite comme un roi libertin, enfin comme un monarque clément après sa restauration. Le même procédé est utilisé avec le duc de Richelieu, personnage important des *Mémoires d'un Médecin* (notamment dans *Joseph Balsamo* et *Le Collier de la reine*) où il joue le rôle peu glorieux de proxénète au profit du roi. Avant le roman, on l'a déjà rencontré dans *Mademoiselle de Belle-Isle*; on le retrouve ensuite dans *Le Verrou de la Reine*, où il devient un auxiliaire de l'amour conjugal entre les têtes couronnées. Ce procédé instaure un rapport de familiarité entre les personnages et le public, lecteur ou spectateur, qui prend plaisir à retrouver de vieilles connaissances sous un angle différent.

C'est ainsi que l'œuvre de Dumas se présente comme une construction totalisante, à défaut d'être fermement structurée, dont chaque élément renvoie à d'autres, ignorant le fossé entre les genres et les styles.

Cette étude s'inscrit dans la continuité de travaux antérieurs. La référence première est l'ouvrage d'Hippolyte Parigot, *Le Drame d'Alexandre Dumas père. Étude sociale, historique et politique*, paru en 1899, qui a l'avantage d'offrir une vue d'ensemble de ce vaste corpus, dont il analyse les différentes formes, sans sacrifier

à l'esprit polémique qui a souvent marqué la réception critique d'une œuvre entachée du soupçon de plagiat. Parigot dépassionne le débat, fait la part des influences sans pour autant y voir des larcins, et insiste sur l'héritage que laisse Dumas à la génération suivante, dont fait partie son fils. Après un passage à vide de plusieurs décennies, ce théâtre a connu une deuxième vague de recherches, notamment avec Fernande Bassan³⁸ qui s'est intéressée aux pièces représentées à la Comédie-Française, et Anne Ubersfeld³⁹ qui a privilégié le drame romantique. L'adaptation des romans a fait également l'objet de plusieurs essais⁴⁰.

Tous ces ouvrages s'appuient en priorité sur le canon dumasien, c'est-à-dire les pièces qu'il a officiellement reconnues et qui sont regroupées dans l'édition « intégrale » de Michel Lévy. Or, les travaux de F. Bassan, qui a fait paraître de nombreux inédits, commandent l'élargissement de ce corpus au théâtre inconnu⁴¹ ; des pièces « oubliées », non reconnues, non représentées, parfois non publiées, donnent un éclairage précieux sur l'évolution dramaturgique de Dumas, sur l'utilisation qu'il fait, *via* la collaboration, des pratiques des scènes secondaires, sur la réécriture qu'il pratique sur lui-même comme sur les autres, enfin sur les projets inaboutis conçus et abandonnés tout au long d'une carrière d'un demi-siècle. Le tableau chronologique recensant les pièces à leur création suggère d'ailleurs d'intéressants rapprochements entre les « officielles » et les autres. C'est donc le choix qui a été adopté dans ce recueil.

Le présent volume s'est donné pour but de mettre au jour le processus d'assimilation et de transformation qui travaille le théâtre de Dumas. La première partie porte sur l'héritage de la tragédie, une partie souvent négligée du corpus dumasien. Esther Pinon met en lumière la réutilisation que fait Dumas des grands mythes grecs dans les tragédies « imitées de l'antique », où leur présence n'a rien d'étonnant, mais aussi dans des pièces traitant des histoires nationales, tout en s'interrogeant sur le devenir du sens tragique dans la société moderne. Concentrant son étude sur *Caligula* (qui fut un échec retentissant), Laure Boulerie précise les enjeux du pari impossible de Dumas, aspirant à concilier la contrainte des règles tragiques et le renouvellement de la matière. Se revendiquant du modèle shakespearien, désireux d'en adopter les

38. BASSAN, F. et CHEVALLEY, S., *Alexandre Dumas et la Comédie-Française*, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1972.

39. UBERSFELD, A., *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1996,

40. Voir MONTACLAIR F. (dir.), *Roman-feuilleton et théâtre. L'adaptation du roman feuilleton au théâtre*, Besançon, Presses du Centre Unesco de Besançon, 1998, ainsi que DUFIEF A.-S. et CABANÈS J.-L. (dir.), *Le roman au théâtre : les adaptations théâtrales des romans au XIX^e siècle*, Paris, RITM (*Revue Interdisciplinaire sur les Textes Modernes*), n° 33, 2005.

41. Ce qu'a illustré un colloque organisé en 2015 à l'université d'Uppsala par S. ROBARDEY-EPPSTEIN, centré sur les questions spatiales et génériques, qui retenait l'intégralité du théâtre « cosigné Dumas ».

libertés mais prisonnier de l'alexandrin, le dramaturge se retrouve en quelque sorte pris à son propre piège, ce dont témoigne cette tragédie particulièrement atypique.

Dans la section consacrée à la comédie, Jacqueline Razgonnikoff montre, avec l'exemple du *Mari de la Veuve*, une petite comédie de 1832, comment Dumas s'inscrit dans la lignée de Marivaux, se rapproche de Musset et annonce Labiche, mariant le badinage amoureux, l'observation des évolutions morales et sociales et le tempo rythmé de la pièce « bien faite ». Christine Prévost met l'accent sur la dimension parodique des comédies « anglaises », qui illustrent la réutilisation que fait Dumas du *Mariage de Figaro* en même temps qu'il exploite certains motifs tirés de ses propres drames : la réécriture fait évoluer les personnages et les situations en opérant des changements de registres significatifs. La comédie peut prendre aussi une tonalité politique : s'intéressant à la reprise du schéma cornélien de la clémence royale dans *Une Fille du Régent* et *Le Chevalier d'Harmental*, Isabelle Safa en décèle les implications dramatiques et idéologiques : loin de se borner à refléter la conception cornélienne du pouvoir, ces pièces centrées autour de la figure de Philippe d'Orléans traduisent l'évolution des mentalités et le vœu de Dumas de voir s'installer une « monarchie populaire » dans une perspective de réconciliation nationale.

Le drame « en habits noirs », dont Dumas est présenté comme l'inventeur, privilégie le contemporain et prend en compte des enjeux renouvelés. Mêlant la politique, l'histoire récente et l'expression de l'affectivité, *Angèle* (1833) en est l'illustration parfaite. Anne-Simone Dufief y voit un exemple type d'hybridation entre drame intime, drame bourgeois, et drame à thèse, mélange qu'on retrouvera dans le théâtre d'Alexandre Dumas fils. La rencontre entre le genre sérieux et le drame romantique se fait également sentir dans deux pièces moins connues, *Paul Jones* et *Louise Bernard*; Anne-Marie Callet-Bianco y voit un exemple de cérémonie cathartique visant à régler les problèmes sociaux par l'émotion et l'attendrissement ; la réception tiède de ces pièces s'explique par l'évolution du public et de ses attentes.

Les chapitres suivants s'attachent au contenu historique et politique du théâtre de Dumas. François Rahier en souligne la portée républicaine, illustrée par trois œuvres « canoniques » et autant de pièces du théâtre inconnu. La permanence de cette orientation tout au long de la production théâtrale s'appuie aussi sur une vision de l'histoire définie dès 1833 dans *Gaule et France*, le premier essai historique d'un écrivain qui s'est voulu aussi prophète. Stéphane Arthur se focalise sur la figure d'Henri de Guise (*Henri III et sa cour*), et met en lumière ce que le traitement et la réception du personnage doivent à l'évolution de l'historiographie et aux orientations des critiques. Roberta Barker se concentre sur le deuxième rôle masculin d'*Angèle*, un jeune homme phthisique incarnant le héros « allemand » type, vertueux, sentimental, idéaliste. Si sa mort exprime une critique radicale à

l'encontre de la société d'après Juillet, présentée comme cynique, opportuniste et matérialiste, le personnage n'en est pas moins promis à une bonne fortune sur les scènes françaises et européennes. Hélène Stoyanov, enfin, apporte à la réception de Dumas un éclairage original en montrant comment son œuvre a été prise comme modèle au Portugal, et mobilisée pour rénover un théâtre national jugé sclérosé. En considérant Dumas, à rebours de la critique française, comme un classique plus que comme un représentant du romantisme, les auteurs et critiques portugais, paradoxalement, se réclament de lui pour affirmer leur indépendance vis-à-vis d'un pays perçu comme culturellement impérialiste.

Ce théâtre est également novateur sur le plan de la mise en scène, en intégrant des procédés propres au grand opéra comme aux scènes secondaires ou à d'autres formes de spectacles oculaires. Ce constat se vérifie dans les pièces fantastiques comme dans les pièces historiques. *Napoléon Bonaparte* en fournit un exemple probant : Barbara T. Cooper y relève une forte influence esthétique des procédés de lanterne magique, une forme de spectacle pédagogique (ancêtre du cinématographe) fort en vogue sur le boulevard. Elle montre comment ce recours a été jugé sévèrement par une certaine critique conservatrice attachée avant tout au pouvoir du verbe et hostile au mélange des formes de spectacle. Ce hiatus entre sources littéraires et modèles scéniques a également été porté au discrédit de *Don Juan de Marañá* et du *Vampire*; Sylviane Robardey-Eppstein, analysant ce que ces deux pièces doivent à la féerie et au tableau animé, y voit au contraire l'expression d'un romantisme théâtral original et débridé. Sylvain Ledda enfin conclut sur le style de Dumas au théâtre; on a en effet souvent reproché à cette œuvre dramatique de n'avoir pas suffisamment de style identifiable, de tirer le dialogue à la ligne. Or Dumas, qu'il écrive seul ou en collaboration, invente un langage dramatique original grâce à la force du verbe, au rapport qu'il instaure entre le discours, le genre et le théâtre auquel il destine ses pièces.

Ces contributions soulignent la richesse d'une œuvre théâtrale largement méconnue, en braquant les projecteurs sur un autre Dumas, longtemps resté dans l'ombre : à côté du dramaturge des passions et du peintre d'une Histoire haute en couleurs, on découvre le maître du comique de situation ou du comique verbal, l'aspirant-tragédien, l'observateur des mutations sociales et morales, l'organisateur de spectacles « grand public »... Autant de faces du talent multiforme d'un auteur cruellement absent des programmations. Premier jalon d'un travail collectif engagé dans la publication du *Théâtre complet*⁴² de Dumas, ce volume plaide aussi pour son retour sur la scène contemporaine.

42. Ce *Théâtre Complet* en seize volumes paraîtra aux Éditions Classiques Garnier, sous la direction d'Anne-Marie Callet-Bianco et de Sylvain Ledda.

Partie I



La tragédie après Talma

« La tragédie est-elle morte avec Talma ? » En intitulant ainsi une série d'articles critiques parus dans *La Presse* en décembre 1836 et janvier 1837, Dumas relaie, sur le mode ironique, une idée couramment exprimée par le public du Théâtre-Français. Mais l'ironie ne le dispense pas d'une réflexion sérieuse et argumentée. La mort de Talma le 19 octobre 1826 a indéniablement été une grande frustration pour son jeune admirateur, baptisé par lui « au nom de Shakespeare, de Corneille et de Schiller », qui rêvait de le mettre en scène. On y a souvent vu aussi un jalon marquant, précipitant la fin annoncée de la tragédie ; les auteurs romantiques ne sont d'ailleurs pas étrangers à cette vision de l'histoire théâtrale.

Au moment où Dumas aborde cette question, à laquelle il répond d'emblée par la négative, un fait semble corroborer l'idée de la mort prochaine du genre tragique : la baisse de fréquentation qu'enregistre le Théâtre-Français depuis 1815, alors que les premiers drames romantiques représentés dans l'auguste maison connaissent une forte affluence. Dans ce contexte, Talma apparaît effectivement comme celui qui a ralenti un déclin inévitable. Mais si l'on considère la production, le bilan est un peu différent. En vogue pendant la Révolution et l'Empire, la tragédie perdure sous la Restauration : pour de nombreux aspirants à la gloire littéraire et théâtrale, elle constitue un sésame indispensable. Que la plupart de leurs œuvres soient aujourd'hui tombées dans l'oubli n'empêche pas qu'elles ont à ce moment illustré la vitalité du genre.

La vie théâtrale est d'ailleurs biaisée par le débat esthétique et idéologique. La tragédie est couramment présentée comme le genre-phare du camp classique, une forme sclérosée, campant sur des archaïsmes de moins en moins admis, attaqués par Hugo dans sa fameuse Préface de *Cromwell*. Là encore, quelques nuances s'imposent : de nombreux tragédiens, comme Casimir Delavigne, qui représente le « juste milieu », manifestent une certaine indépendance par rapport aux règles tragiques, et ne sont pas fermés à toute forme de renouvellement. Le choix des sujets ne se cantonne pas à la matière antique et s'inspire de plus en plus des histoires nationales ; les auteurs commencent à prendre en compte la « couleur locale », qu'on a longtemps vue comme une invention (ou une innovation) romantique. On note même quelques avancées sur la question très piégée de la bienséance : l'assassinat des jeunes princes dans *Les Enfants d'Edouard* (1833) a lieu sur scène, derrière un rideau de lit. Autant d'éléments qui témoignent d'une volonté

de faire évoluer progressivement le genre, alors que les dramaturges romantiques adoptent une posture révolutionnaire.

Y a-t-il en définitive un antagonisme insurmontable entre la forme tragique et le romantisme? Non, répond Stendhal, qui dans *Racine et Shakespeare*, réconcilie les deux termes en définissant ce que pourrait être une tragédie romantique : une tragédie en prose qui se déroule sur plusieurs lieux et plusieurs moments. Le romantisme (ou *romanticisme*), que Stendhal lie à la modernité, peut parfaitement englober des formes du passé, mais traitées dans un esprit renouvelé. Il considère ainsi, et pas uniquement par goût du paradoxe, que Corneille et Racine ont été romantiques *en leur temps*. Réflexion que Dumas poursuit dans ses articles de 1836-1837, un an avant la création de *Caligula*, en s'appuyant sur une vision historique de la littérature doublée d'une tonalité plus politique. Procédant à une comparaison entre le *Jules César* de Shakespeare et *La Mort de César* de Voltaire, il privilégie un critère qui lui semble important pour toucher le public contemporain, à savoir la place du peuple sur la scène : en l'oubliant « au vestibule, dans l'atrium ou sur la place publique », et en se cantonnant aux sphères du pouvoir, les productions classiques reflètent un système politique et social qui n'a plus cours après 1830. Chez Shakespeare, au contraire, issu d'un peuple « qui prenait part aux affaires publiques », la tragédie, faisant une large part aux *realia*, brosse la totalité d'une société vivante. C'est l'exemple dont se prévaut Dumas pour envisager sa résurrection¹.

La question se pose alors de savoir ce qui la distinguerait du drame romantique. La matière antique? *Charles VII chez ses grands vassaux* traite de l'histoire nationale. Inversement, *Catilina* (1848) sera considéré comme un drame. L'emploi du vers ou de la prose? C'est un critère valable pour Dumas, mais qui ne fonctionnerait pas avec Hugo, qui utilise le vers dans de nombreux drames. Plus que réhabiliter un genre, Dumas fait bouger les lignes en jouant sur l'hybridation des formes et des registres. On trouve ainsi des schémas proprement tragiques dans des pièces qui ne se présentent pas comme des tragédies. Celles qui se réclament de cette appellation opèrent parmi les règles un tri très sélectif. Plutôt qu'une catégorie formelle, le tragique est chez lui une essence, souvent alliée à des choix esthétiques venus d'ailleurs. C'est ce que mettent en lumière les articles qui suivent.

1. Mais c'est en fait sous sa forme classique que la tragédie renaît un peu plus tard, notamment avec *Lucrèce* (1843) de F. Ponsard, cependant que la comédienne Rachel donne une nouvelle jeunesse à Corneille et Racine.

L'OMBRE DE CASSANDRE : L'HÉRITAGE DE LA TRAGÉDIE ANTIQUE DANS LE THÉÂTRE DE DUMAS

Esther PINON

Dans l'imaginaire collectif, la tragédie antique a conservé l'éblouissante austérité du marbre blanc, l'hiératisme d'une silhouette masquée et chaussée de cothurnes. Le nom de Dumas au contraire évoque les flamboyances les plus tumultueuses du romantisme, en éclats noirs, rouges et or. Rien de plus éloigné en apparence que ces deux univers. Mais les opposer serait céder à la tentation de représentations un peu trop commodément contrastées, ce serait oublier que la tragédie grecque, née sous le signe de l'enivrant Dionysos, est pleine de bruit et de fureur, et que le novateur Dumas n'a cessé, tout au long de sa carrière dramatique, de puiser à cette veine antique.

Tragiques intertextes

Dès *La Tour de Nesle* en effet, la prégnance du théâtre antique se fait jour : la découverte progressive de la vérité sur la nature incestueuse des amours de Marguerite de Bourgogne et des frères d'Aulnay, amours rendues possibles par l'exposition d'enfants que leurs parents destinaient à la mort, rappelle la structure du mythe d'Œdipe. Érigé en archétype des audaces du romantisme, le drame de 1832 est donc marqué du sceau de l'héritage grec. L'année précédente, Dumas revendiquait ouvertement, mais non sans quelque provocation désinvolte, les influences classiques qui avaient nourri *Charles VII chez ses grands vassaux* : « J'ai donc pris les formes classiques qui, pour cette fois, m'alliaient¹ », affirme-t-il crânement.

1. Préface de *Charles VII chez ses grands vassaux*, dans *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, t. II, Paris, Michel Lévy, 1863, p. 70.

Dans ce que le dramaturge désigne comme une tragédie, le legs antique, moins nettement assumé que dans *La Tour de Nesle*, ne disparaît pourtant pas tout à fait. La préface de *Charles VII* résume en effet la dynamique tragique de la pièce en une formule saisissante : « Comme l'expiation était un sacrilège, Dieu veut qu'à son tour l'expiation soit expiée². » Ce motif de « l'expiation expiée » rejoint la logique des vengeances rituelles en chaîne qui caractérisent le mythe des Atrides, que Dumas met en scène, près de trente ans plus tard, dans son *Orestie*.

Avant ce retour aux sources grecques, le dramaturge est passé par Rome, composant en une décennie trois pièces à sujets latins : *Caligula* en 1837, *Catilina* en 1848 et *Le Testament de César* en 1849. Aucune de ces trois pièces n'est à proprement parler inspirée d'une tragédie antique. Toutes trois, comme leurs titres suffisent à l'indiquer, s'emparent de la matière historique, au même titre que des pièces à sujets nationaux comme *La Tour de Nesle*, *Charles VII chez ses grands vassaux* ou *Henri III et sa cour*, au même titre également que les drames en habits noirs : il s'agit chaque fois de donner à voir un état de la société à un moment précis de son évolution. Autrement dit, ces pièces ne relèvent pas d'un *muthos*, parole des dieux et des origines, mais d'un *logos*, parole des hommes et du temps humain, voire de ce carrefour du *muthos* et du *logos* qu'est l'*epos*. Les mythes tragiques ont effet laissé leur marque sur les pièces romaines comme sur les pièces médiévales, mais de manière plus nette, plus explicite, parce que le contexte, s'il ne les impose pas nécessairement, autorise ces références qui participent de la couleur locale. Les trois pièces pourtant offrent des relectures très contrastées de la matière antique. Dans *Caligula*, Dumas se propose de renouer avec l'Antiquité, par-delà le classicisme : « Ajoutez à cela que l'antiquité, telle que nous l'avait montrée dans ses tragédies l'école voltairienne, était tombée dans un si merveilleux discrédit, que l'ennui qu'elle traînait à sa suite était devenu proverbial ; c'était plus qu'une innovation que je tentais : c'était une réhabilitation », écrit-il dans la préface³. Dès lors, les allusions au genre tragique et particulièrement à la tragédie grecque qui émaillent la pièce peuvent se lire comme des références à un modèle qu'il convient de revivifier, et que Rome semble déjà avoir affadi. Dans son étude sur « Les trois Phèdre⁴ », Dumas établit une hiérarchie très nette entre la tragédie de Sénèque et celle d'Euripide, à laquelle va indiscutablement sa préférence. Dans *Caligula*, il suggère que Rome a déjà fait de la tragédie un art courtois. Au cours

2. *Ibid.*, p. 72.

3. Préface de *Caligula*, dans *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, t. IV, Paris, Michel Lévy, 1864, p. 183-184.

4. Article paru dans *Le Monte-Cristo* le 13 mai 1858.

d'un banquet, le comédien Apelle offre de réciter des vers tragiques, délassément servile donné en pâture à un empereur sans divertissement :

César n'a qu'à vouloir, je suis prêt, à voix haute,
À lui dire des vers d'Ennius ou de Plaute ;
Ou, si César préfère, en sa tragique ardeur
La triste Melpomène à sa joyeuse sœur,
Qu'il choisisse à son gré de Sophocle ou d'Eschyle⁵.

Le mets cependant n'est pas assez relevé au goût de Caligula, qui suggère à Apelle un moyen pour le moins énergique de renouveler son art :

Écoute : de ton art, malgré ton habitude,
Je veux te faire faire une nouvelle étude !
Que l'on m'aïlle chercher ces deux républicains
Que l'on a pris hier criant : « Mort aux Tarquins !... »
(*Un esclave sort.*)
Et, demain, dans *Médée* ou dans *Iphigénie*,
Tu pourras sur la leur régler ton agonie⁶.

En filigrane se devine une pensée de la décadence du genre tragique, corrélée à une décadence politique et morale.

Les choix poétiques opérés dans *Catilina* sont tout autres : en prose, la pièce relève de l'esthétique du drame, mélange les registres et donne voix au petit peuple, avec des scènes de rue comparables à celles de *Lorenzaccio*. Les références au théâtre antique deviennent alors autant de moyens de réaffirmer la puissance tragique du genre moderne. Pour mettre en garde Catilina, qui épuise ses forces vitales et refuse de se ménager, le médecin Chrysippe profère un avertissement lourd de résonances funestes : « Oreste était vieux à vingt-cinq [ans]⁷. » Catilina refuse de s'en inquiéter et joue sur les mots : « J'ai besoin de toute ma vigueur et de toute ma gaieté ce soir. Au reste (*riant*), je ne me suis jamais senti en meilleure disposition⁸. » L'inquiétude s'est néanmoins installée et, à la scène suivante, Catilina s'interroge :

Qu'a-t-il voulu dire par ces mots : « Oreste était vieux à vingt ans ? » Oreste était souillé, Oreste avait des remords, Oreste était poursuivi par les Euménides ? Moi, je n'ai rien à faire avec les noires déesses. Allons, allons, Catilina, du découragement, du dégoût, au moment où tu es près de toucher le but ? Tes genoux faiblissent, ta

5. *Caligula*, éd. citée, V, 2, p. 291.

6. *Ibid.*, p. 292.

7. *Catilina*, dans *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, t. IX, Paris, Michel Lévy, 1864, II, 3^e tableau, 5, p. 66.

8. *Ibid.*, p. 67.

main tremble? Pauvre machine humaine! Si j'en arrive à me mépriser moi-même, que penserai-je des autres⁹?

Dès lors, les allusions à la tragédie antique ponctuent la pièce et suggèrent la marche inéluctable de la fatalité : à l'acte III, scène 2, Charinus, le fils de Catilina, récite à sa mère un extrait de *Phèdre* – l'invocation d'Hippolyte à Diane – qu'il présente comme le « chef-d'œuvre d'Euripide¹⁰ ». Au-delà de l'hommage, la citation signe la condamnation du jeune homme : assimilé à Hippolyte, victime tragique par excellence, il est promis à la mort. Dans un dénouement spectaculaire, Catilina voit en effet monter aux cieux le spectre de son fils assassiné, et une fois de plus, la tragédie joue un rôle déterminant : pour sceller sa conjuration, Catilina a orchestré une mise en scène au cours de laquelle une comédienne incarnait la déesse Némésis et faisait boire aux conjurés une coupe de vin autour de laquelle ils juraient la perte de Rome. À l'instant où Némésis disparaît grâce à une très théâtrale machinerie, elle se dévoile : la comédienne n'est autre qu'Orestilla, l'épouse de Catilina, qui s'est vengée après avoir découvert que son mari avait un fils dont il lui cachait l'existence : la coupe contenait en réalité le sang de Charinus. Le geste symbolique du dévoilement révèle alors en Orestilla une nouvelle Médée, ou un nouvel Atrée. L'onomastique fait en effet signe vers la légende des Atrides : le médecin Chrysis porte le nom du demi-frère assassiné par Atrée et Thyeste, crime qui scelle la malédiction de la lignée; quant à Orestilla, il s'agit d'un personnage réel, mais il est significatif que Dumas choisisse de la désigner par le *cognomen* de sa famille, dans lequel résonne le nom d'Oreste, et non par le nom de sa *gens*, Aurélia, comme il le fait par exemple pour Fulvie.

Le Testament de César, s'il renoue avec le vers, a conservé quelque chose de l'esthétique de *Catilina* et de ses registres mêlés. La pièce se pare tour à tour des couleurs du drame, du mélodrame et de la tragédie, mais d'une tragédie d'ascendance shakespearienne plus qu'antique. Le souvenir de *Jules César* de Shakespeare n'est pas loin : le 1^{er} janvier 1837, dans le feuilleton qu'il rédige pour *La Presse*, Dumas compare *La Mort de César* de Voltaire et le *Jules César* de Shakespeare, et accorde la préférence au dramaturge anglais, dont il loue la couleur historique et la représentation du peuple¹¹. La figure d'Oreste reparait néanmoins dans l'épilogue

9. *Ibid.*, II, 3^e tableau, 6, p. 67.

10. *Ibid.*, III, 4^e tableau, 2, p. 88.

11. « La tragédie est-elle morte avec Talma? Shakespeare et Voltaire. Études dramatiques », dans *Alexandre Dumas critique dramatique (mars 1836-mars 1838)*, ANSELMINI Julie (dir.), *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 42, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 289-292.

du *Testament de César*, comme pour réaffirmer la prégnance de l'héritage grec : Brutus, déchiré par le remords, se compare au parricide par excellence :

C'est l'ombre de César qui, parmi les tempêtes,
Secouant l'épouvante au-dessus de nos têtes,
Semblable à Némésis, déesse du remord,
Une torche à la main va promener la mort !
De tous les meurtriers de César, moi je reste
Le seul et le dernier vivant !... Je suis Oreste¹². –

Dumas songeait sans doute déjà à son *Orestie* ; tout indique que la tragédie des Atrides l'a poursuivi des années durant.

Tragédies romantiques

L'héritage antique se manifeste dans des genres très divers – tragédies ou drames, en vers ou en prose, à sujets nationaux ou antiques – et selon des procédés variés également – reprises de structures, allusions, citations et, dans le cas particulier de l'*Orestie*, adaptation. Ces tentatives parfois esthétiquement très contrastées conduisent, bien qu'en ligne sinueuse, l'écriture de Dumas vers son degré maximal de fidélité au modèle grec : son *Orestie* s'inspire de Sophocle, d'Euripide et surtout d'Eschyle, que dans certaines scènes il suit de très près. Il serait pourtant faux de voir dans ce parcours une démarche opportuniste par laquelle Dumas se rallierait progressivement à une tradition tragique dont la vogue renaît dans les années 1840. Les faits démentent cette schématisation rétrospective : le *Caligula* de Dumas est bien antérieur aux succès de Rachel ou au trop fameux triomphe de la *Lucrèce* de Ponsard. L'orbe de l'héritage antique dans le théâtre de Dumas confirme ainsi ce qu'ont montré les travaux de Florence Naugrette¹³, Patrick Berthier¹⁴ ou Maurizio Melai¹⁵ : on ne peut penser les rapports du drame romantique et de la tragédie classique comme une simple succession chronologique, dans la mesure où leur concurrence est aussi faite d'influences réciproques qui défient les bornes trop

12. LACROIX J., *Le Testament de César*, Paris, Firmin-Didot frères, 1849, épilogue, 2. Écrite en collaboration avec Jules Lacroix, la pièce a été publiée sous le nom de ce dernier et n'a pas été recueillie dans l'édition Lévy du *Théâtre complet*, p. 174.

13. NAUGRETTE F., « La périodisation du romantisme théâtral », in MARTIN R. et NORDERA M. (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 145-154.

14. BERTHIER P., « L'«échec» des *Burgraves* », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270.

15. MELAI M., *Les Derniers feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « *Theatrum mundi* », 2015.

strictes des manuels scolaires. Si le théâtre dumasien est traversé par une « tentation de la tragédie antique¹⁶ », elle relève d'une démarche toute romantique d'expérimentation littéraire, d'invention, de métissage des modèles. Dans le cas de l'*Orestie*, il s'agit également d'une tentative pour retrouver l'essence et l'énergie d'une tragédie des origines, qui procède exactement de la même logique et de la même ambition que la redécouverte de Shakespeare¹⁷ : si Dumas suit Vigny et son *More de Venise* en adaptant *Hamlet* et *Macbeth*, il a la primeur lorsqu'il s'agit de rendre accessible à ses contemporains celui qui est peut-être pour les romantiques l'autre grand modèle du tragique, Eschyle¹⁸. Les termes dans lesquels il lui rend hommage dans « Les trois Phèdre » sont très voisins de ceux que Hugo emploie dans *William Shakespeare* pour dépeindre celui qu'il nomme « Shakespeare l'Ancien ». Hugo n'a en effet cessé de louer le gigantisme d'Eschyle : « La grâce même d'Eschyle, cette grâce étrange et souveraine [...] a quelque chose de cyclopéen. C'est Polyphème souriant¹⁹. » Dumas emploie exactement la même image, dans une double comparaison qui place le plus ancien des tragiques grecs au sommet d'une hiérarchie très élogieuse : « Euripide est un poète de taille ordinaire, comparé à Eschyle ; mais c'est un géant, comparé à Sénèque²⁰. » En remontant à la source grecque, Dumas ne s'assagit pas, bien au contraire : il renoue avec une démesure qui correspond tout à la fois à l'idéal romantique et à son propre tempérament.

16. Nous nous inspirons du titre de l'article Laure Boulerie, « La tentation de la tragédie classique chez Dumas ».

17. L'article que Dumas consacre à *La Mort de César* de Voltaire et au *Jules César* de Shakespeare s'achève d'ailleurs sur le vœu de voir naître une tragédie revivifiée : « Il y a donc, nous le pensons, tout un genre nouveau à créer : ce genre, c'est celui de la tragédie historique dédaignée par Corneille et Racine, et faussée par Voltaire et Debelloy. Il y a à faire pour l'antiquité ce que nous avons fait pour le Moyen Âge, c'est-à-dire la ressusciter avec ses mœurs, ses costumes, ses passions. » (« La tragédie est-elle morte avec Talma? », art. cité, p. 292).

18. En 1844, Paul Meurice et Auguste Vacquerie ont déjà donné une *Antigone* traduite de Sophocle, sur une musique de Mendelssohn. Angeliki Giannouli analyse longuement la traduction et sa représentation dans *La Grèce antique sur la scène française, 1797-1873*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernité », 2013.

19. HUGO V., *William Shakespeare*, éd. Bernard Leuilliot, dans *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 306. On rencontrait déjà de telles comparaisons sous la plume de Théophile Gautier, qui tutoie Eschyle dans son feuilleton de *La Presse*, le 27 mars 1848 : « Tu domines encore l'art du fond de ton passé ; ta grandeur démesurée, ta force cyclopéenne, ta majesté titanique, ta terreur cosmogonique et religieuse, sont toujours l'objet de l'étonnement des hommes. Shakespeare, Goethe, Byron, Schiller, pour t'avoir dérobé quelques traits, en sont restés plus grands ; et nous qui écrivons cette simple feuille que le vent de la publicité va disperser sur le monde, nous poète au moins par la pure et sincère admiration du beau, nous replaçons la couronne sur ta tête. »

20. « Les trois Phèdre », art. cité, p. 55.

Au-delà de la diversité des expériences dramaturgiques, une cohérence se fait donc jour, qui excède d'ailleurs ce que l'on pourrait nommer le « corpus antique ». Cette cohérence est également lisible dans la récurrence de deux motifs qui attestent l'influence du théâtre antique sur l'imaginaire de Dumas : celui de la prémonition et celui de l'autel profané. Le premier est l'un des ressorts privilégiés du théâtre tragique à toutes les époques et quelles qu'en soient les inspirations, du rêve de la reine Atossa dans *Les Perses* d'Eschyle aux pressentiments angoissés de l'aïeul dans *L'Intruse* de Maeterlinck, en passant par le songe de l'Athalie de Racine. Chez Dumas, les prémonitions soulèvent la question de la possibilité même d'un *fatum*, dans le contexte d'un univers chrétien et en voie de sécularisation. Dans « De la tragédie », article rédigé à l'occasion des débuts de Rachel, Musset s'interroge sur le devenir du sentiment tragique à l'époque moderne :

ce que [les Anciens] nommaient destin ou fatalité n'existe plus pour nous. La religion chrétienne d'une part, et d'ailleurs la philosophie moderne, ont tout changé : il ne nous reste que la Providence ou le hasard ; ni l'un ni l'autre ne sont tragiques. La Providence ne ferait que des dénouements heureux ; et quant au hasard si on le prend pour élément d'une pièce de théâtre, c'est précisément lui qui produit ces drames informes où les accidents se succèdent sans motif, s'enchaînent sans avoir de lien, et se dénouent sans qu'on sache pourquoi, sinon qu'il faut finir la pièce. Le hasard, cessant d'être un dieu, n'est plus qu'un bateleur²¹.

Nerval pose un diagnostic comparable dans « De l'avenir de la tragédie » :

Il nous semble que la différence de la tragédie et du drame existe principalement dans l'idée providentielle ou fatale, et dans l'idée du hasard et de la liberté, appliquées systématiquement aux actions humaines. Le fatalisme domine l'histoire antique ; la liberté et le hasard règnent dans les traditions et les caractères modernes. Le paganisme nous montre ses héros gouvernés par des traditions de famille ou des influences divines. Le christianisme nous montre les siens libres dans l'action et contrariés seulement par les choses. Or, comme on sent derrière chaque personnage antique un Dieu bon ou méchant, secourable ou vengeur, qui tient le fil d'or de sa vie, les moyens qui nouent et dénouent l'action sont toujours nobles et imposants²².

En remontant aux sources du tragique, Dumas s'inscrit ainsi dans une méditation d'une actualité brûlante.

21. MUSSET A. de, « De la tragédie. À propos des débuts de Mademoiselle Rachel », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1838, dans *Cœuvres complètes en prose*, éd. Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 894.

22. NERVAL G. de, « De l'avenir de la tragédie (deuxième article) », *La Charte de 1830*, 26 mars 1837, dans *Cœuvres complètes I*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 353-354.

L'augure et l'autel : vers un *fatum* moderne

À ce questionnement, il apporte une réponse complexe. La manifestation, dans son théâtre, de signes du destin, suggère la présence d'une fatalité tragique qui réglerait les existences humaines. Les présages qui entourent la mort de Jules César signalent par exemple la marche à l'inéluctable et viennent semer des ferments d'angoisse dans la conduite de l'intrigue. On les rencontre, naturellement, dans *Le Testament de César*, où ils étaient attendus, dans la mesure où, rapportés par les historiens, et notamment par Suétone, ils font partie des invariants du mythe qu'est devenue la mort de César. À l'acte II, scène 5, César annonce qu'il a préparé son testament, voulant « tout prévoir, même [sa] mort²³ », et Antoine y voit l'effet de présages :

Ta mort ? As-tu donc vu dans l'ombre, triste augure,
Se pencher sur ton lit quelque pâle figure ?
Entendu quelque oiseau funèbre ce matin²⁴ ?

La deuxième scène de l'acte IV est tout entière consacrée à une tirade d'Octave qui énumère les signes qui l'assurent d'une brillante destinée et, à la scène 10 du même acte, Calpurnie vient avertir son époux des songes funestes qui ont agité sa nuit :

Oui, trois fois j'ai songé
Que je vous tenais mort dans mes bras égorgé ;
J'entendais votre sang couler de vos blessures
Comme l'eau d'un rocher par ses larges fissures !
Et des hommes... c'étaient les plus nobles Romains,
Dans ce tiède ruisseau venaient tremper leurs mains !
Ne sortez pas, César²⁵ !

De manière plus inattendue, Dumas fait également allusion aux signes annonciateurs de la mort de César dans *Caligula*. Dès le prologue, le consul Afranius énumère des phénomènes inquiétants, presque paranormaux, qui rappellent ceux qui ont précédé le meurtre de César :

Dans le ciel, cette nuit,
On a vu des soldats se heurter avec bruit ;
Une louve a mis bas son fruit, informe ébauche ;
Le tonnerre a brillé venant de droite à gauche ;
En marchant à l'autel, la génisse a mugé ;
Et, quand le victimaire eut, de son bras rougi,

23. *Le Testament de César*, éd. citée, II, 5, p. 60.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*, IV, 10, p. 139.

Avec le fer sacré creusé les deux entailles,
 En vain il a cherché le cœur dans les entrailles :
 Même chose arriva, soit présage ou hasard,
 Quand, frappé par Brutus, tomba le grand César²⁶.

À l'acte II, scène 2, c'est Caligula lui-même qui relate un songe, que Protogène interprète comme annonciateur des troubles qui agitent Rome. De cette agitation, Dumas fournit cependant une lecture toute différente, dans sa préface :

Rome n'osait plus se fier ni à la terre ni au ciel : elle était entre un volcan et un orage ; elle avait sous ses pieds des catacombes pleines, et sur sa tête un Olympe vide ! C'est qu'elle venait d'être choisie pour les desseins du Seigneur ; c'est que, cité prédestinée, d'écueil, elle allait devenir phare ; c'est que, creuset immense où le genre humain se transformait en bouillonnant, elle était en même temps le moule gigantesque duquel devait sortir un nouveau monde²⁷.

Sur trois des pièces romaines de Dumas, deux confrontent explicitement le paganisme et les monothéismes, ce qui offre au dramaturge l'occasion de mettre en perspective le *fatum* païen et la Providence chrétienne. Cette réflexion reste d'ordre allusif dans *Le Testament de César*, où Jules César émet l'hypothèse selon laquelle la Bible serait le livre des destinées :

Mais ce qui doit, Varron, surpasser votre attente,
 C'est le volume hébreu traduit par les Septante ;
 Un vieux livre, dont j'ai gardé le souvenir,
 Qui contient le passé, peut-être l'avenir²⁸ !

Dans *Caligula*, le heurt du paganisme et du christianisme se fait plus explicite, du fait du sujet même de la pièce, qui n'est pas sans rappeler l'intrigue des *Martyrs* de Chateaubriand : l'empereur fait enlever sa sœur de lait Stella, récemment convertie au christianisme sous l'influence de son fiancé Aquila. La mère de Stella, fidèle adoratrice des dieux antiques, voit sa foi ébranlée par la disparition de sa fille et la scélératesse de Caligula, qu'elle a élevé :

Et cela devant moi ! cela devant mes yeux !...
 Au foyer domestique, à l'autel de mes dieux,
 Encor tout couronnés des fleurs que j'ai tressées,
 Quand je priaïis pour eux ! Prières insensées²⁹ !

26. *Caligula*, éd. citée, prologue, 8, p. 212.

27. *Ibid.*, préface, p. 186.

28. *Le Testament de César*, éd. citée, II, 2, p. 50.

29. *Caligula*, éd. citée, I, 10, p. 239.

À cette impuissance des dieux antiques répond l'efficacité apparente des prières chrétiennes. Séquestrée par Caligula, Stella implore son Dieu, et aussitôt Aquila apparaît, ce qu'elle interprète comme une réponse immédiate à sa prière : « Vous m'avez exaucée en ma douleur amère, / Soyez béni, Seigneur³⁰... ! » Mais la portée édifiante, voire apologétique de la scène n'est qu'apparente : c'est en réalité grâce aux intrigues de Messaline qu'Aquila a pu rejoindre sa bien-aimée.

La Providence chrétienne se trouve donc remise en question, au même titre que les croyances païennes. L'effet est plus net encore dans *Charles VII chez ses grands vassaux*, où le questionnement naît cette fois de la rencontre du christianisme et de l'Islam. Bérengère, indignée de son sort, en vient à douter du pouvoir divin, qu'elle juge arbitraire :

BÉRENGÈRE

Ah ! oui, l'autre victime... Yaqoub. En nous créant
Tous deux, l'un près du Nil, l'autre près de la Loire,
Mon père, croyez-vous... moi, je ne puis le croire...
Que Dieu lisait d'avance en l'avenir lointain
Que nous serions compris dans un même destin ;
Que le même homme, un jour, devenant notre maître,
Briserait le bonheur qu'en nous Dieu voulait mettre,
Et, sans que nous puissions nous soumettre à ce sort,
Nous garderait, à moi la honte, à lui la mort ?

LE CHAPELAIN

Je le crois.

BÉRENGÈRE

Et si Dieu, dans sa bonté céleste,
Avait voulu changer cet avenir funeste
En un destin heureux, avait-il ce pouvoir ?

LE CHAPELAIN

Le Seigneur le pouvait, et n'avait qu'à vouloir.

BÉRENGÈRE

Bienheureux l'infidèle, alors ! et je l'envie :
Lui qui n'est pas chrétien peut maudire la vie³¹.

C'est donc souvent par la mise en présence de deux formes de croyances que Dumas inscrit dans son théâtre une réflexion sur la fatalité tragique. Peut-être est-ce ce qui a contribué à susciter son intérêt pour l'*Orestie*, qui montre le conflit

30. *Ibid.*, IV, 2, p. 277.

31. *Charles VII chez ses grands vassaux*, éd. citée, II, 2, p. 95-96.

de deux représentations antagonistes du destin : l'une, archaïque et cruelle, incarnée par les Euménides, l'autre, plus neuve et clémente, incarnée par les Olympiens, Apollon et Minerve. Cette donnée, essentielle dans la tragédie grecque, et particulièrement chez Eschyle, prend une nouvelle résonance dans l'adaptation de Dumas, où elle reproduit la tension qui peut exister entre le Dieu vengeur des écrits vétérotestamentaires et le Dieu d'amour des Évangiles. Les paroles de Minerve, dans l'épilogue, peuvent ainsi s'entendre comme une préfiguration de l'avènement du christianisme :

Mais, si des temps futurs j'ai compris la pensée,
Des implacables dieux je crois l'ère passée,
Et que du jugement que nous allons porter
Désormais, plus clémente, une autre va dater³².

Dans *Catilina*, ce sont des postures philosophiques contrastées qui amènent une méditation sur le destin. Cicéron considère que les hommes ont autant de part que les dieux dans l'accomplissement de leur destinée et défend sa thèse avec des accents presque déistes :

Nous sommes arrivés à cette heure solennelle des accomplissements où chaque homme a reçu des dieux une tâche à remplir. Ma tâche, à moi, est sinon de régler du moins d'imprimer le mouvement de mon siècle. [...] Ah! la victoire n'est pas un doute pour moi, Catilina, pour moi qui ne crois pas au hasard, mais à une force motrice, intelligente, supérieure³³.

Mais Catilina développe, avec une égale force de conviction, une théorie du hasard :

Car sache bien une chose : ces hommes en manteau de pourpre n'ont rien fait de bon pour être riches; ces cadavres vivants, à moitié nus, n'ont rien fait de mauvais pour être pauvres. Ils ont, suivant le hasard qui a présidé à leur naissance, vu le jour les uns dans un palais de la voie Flaminia ou de la porte Capène, les autres dans quelque mauvaise impasse de la Suburra ou de l'Esquilin, et alors, selon qu'ils ont ouvert les yeux sous le marbre ou le chaume, l'inexorable Fatum, ce dieu des rois, ce roi des dieux, leur a dit : « Pour toute ta vie, tu es voué au luxe ou condamné à la misère³⁴. »

Dans *La Tour de Nesle* enfin, c'est l'emploi d'un motif antique dans un contexte médiéval qui suggère un questionnement sur la fatalité. Si les retrouvailles fatales des frères d'Aulnay et de Marguerite de Bourgogne rappellent celles d'Œdipe et

32. *L'Orestie*, dans *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, t. XII, Paris, Michel Lévy, 1865, épilogue, 3, p. 463.

33. *Catilina*, éd. citée, III, 4^e tableau, 7, p. 105-107.

34. *Ibid.*, p. 106.

Jocaste, Dumas infléchit la signification du mythe en en transformant le dénouement : l'infanticide initialement projeté finit par s'accomplir et remplace le parricide. L'enfant se trouve donc en quelque sorte disculpé, même s'il a eu, comme Œdipe, le tort de vouloir percer une énigme : Marguerite est à la fois Jocaste et la Sphinx, et le geste du coup d'épingle donné à travers le masque reprend la dialectique de la clairvoyance et de la cécité, en inversant le geste des yeux crevés. La culpabilité est ainsi rendue plus univoque, elle pèse sur la génération des parents, bien plus que sur celle des fils. Le malheur est héréditaire, mais non la faute. La complexité naît ailleurs, dans l'interrogation sur la possibilité d'une rédemption, car la fatalité provient moins d'une transcendance écrasante que de la logique interne des passions, des égarements du corps et de l'esprit. La fatalité ne semble pas avoir présidé au crime ; elle en gouverne en revanche le châtement, dans lequel se devine l'influence de la Providence chrétienne. Tôt dans la pièce, Orsini s'inquiète en effet de la justice divine : « Il faudra bien que ce sang versé retombe un jour sur quelqu'un, et malheur à celui qui sera choisi de Dieu pour cette expiation³⁵ ! » ; au dernier acte, Marguerite espère au contraire la clémence et le pardon : « Il me semble que Dieu me les pardonnerait [mes crimes] si je n'y ajoutais pas ce dernier meurtre³⁶. » C'est néanmoins la justice humaine qui est rendue au dénouement, et elle demeure fort ambiguë. La force du destin plane donc sur toutes les pièces, mais elle ne correspond ni tout à fait au *fatum* des tragédies antiques ni tout à fait à la Providence chrétienne : le doute domine, et la terreur et la pitié sont d'autant plus grandes que les hommes ne savent plus à quel saint se vouer ni à quel dieu attribuer leur malheur.

Le sentiment du sacré, essentiel dans la tragédie antique, ne disparaît pas pour autant : suggéré par l'exactitude de certains présages, il se manifeste également dans le motif récurrent de la profanation. Ce sacrilège, qui désigne étymologiquement la violation d'une enceinte sacrée, plane comme une menace sur le troisième acte de l'*Orestie*, où Oreste se réfugie tour à tour dans les temples d'Apollon et de Minerve, et où la tension dramatique naît, comme chez Eschyle, d'une incertitude : les Euménides respecteront-elles le sanctuaire censé protéger le suppliant, se soumettant ainsi à la loi des jeunes Olympiens ? Dans *Catilina*, *Caligula*, et surtout *Charles VII chez ses grands vassaux* la profanation advient au contraire au début de la pièce, sous les espèces d'un crime, véritable nouement de l'action dramatique : Catilina abuse de la vestale Marcia ; de cette union naîtra un fils,

35. *La Tour de Nesle*, dans *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, t. III, Paris, Michel Lévy, 1864, II, 4^e tableau, 1, p. 36.

36. *Ibid.*, V, 9^e tableau, 1, p. 91.

Charinus, instrument de la perte de Catilina ; Caligula enlève Stella dans un lieu qui devrait lui être sacré, la maison de sa nourrice ; quant à Charles de Savoisy, il a tué un homme réfugié dans une église, et c'est dans ce sacrilège initial, qu'il part expier en Palestine et que retrace Yaqoub, que s'enracine la tragédie :

Est-ce ma faute, à moi, si votre époux et maître,
Poursuivant un vassal, malgré les cris du prêtre,
Entra dans une église, et, là, d'un coup mortel
Le frappa ? Si le sang jaillit jusqu'à l'autel,
Est-ce ma faute ? Si sa colère imbécile
Oublia que l'église était un lieu d'asile,
Est-ce ma faute³⁷ ?

Dans *La Tour de Nesle*, la profanation de l'autel reparaît sur le mode hypothétique, mais elle n'en joue pas moins un rôle décisif dans la mise en place d'une fatalité nouvelle : les remords de Marguerite, mère éplorée et qui implore le pardon, inscrivent en filigrane dans le texte la figure de la suppliante (on songe à Euripide plus qu'à Eschyle). Mais tout espoir de salut est d'emblée rejeté, puisque Gaultier, moderne Euménide, a explicitement déclaré vain le recours à l'asile sacré qu'est l'autel. Lorsqu'il réclame à Marguerite l'ordre qui l'autorisera à arrêter l'assassin de son frère, il jure : « Oui, fût-il en prière au pied de l'autel, je l'arracherai du pied de l'autel³⁸. » La christianisation des ressorts tragiques n'a donc pas pour conséquence de faire triompher la pitié aux dépens de l'horreur, au contraire : la charité, vertu théologale, se substitue à la pitié et la rend problématique dans la mesure où elle ne dépend pas de la volonté humaine, mais de la grâce divine. Or celle-ci semble absente d'un univers déjà largement sécularisé, où la foi n'est pas une évidence : c'est ainsi que, par-delà la foi en la Providence, le tragique romantique rejoint l'implacable machine infernale du *fatum* antique.

L'entrelacement des motifs récurrents de la prémonition et de l'autel profané reconstruit en pointillé une figure tragique qui relie la première et la dernière tragédie de Dumas, celle de Cassandre. Elle joue un rôle éminent dans le premier acte de *Orestie* : après avoir été violée par Ajax pendant le sac de Troie, alors qu'elle avait trouvé refuge auprès d'une statue d'Athéna, elle est emmenée en captivité par Agamemnon et pressent le meurtre de ce dernier, ainsi que sa propre mort, occasion d'un effet spectaculaire à la toute fin de l'acte : « Le théâtre s'ouvre et montre Agamemnon couché sur son lit un poignard dans la poitrine, Cassandre couchée sur les marches du lit, la tête fendue d'un coup de hache³⁹. » Dans

37. *Charles VII chez ses grands vassaux*, éd. citée, I, 4, p. 82-83.

38. *La Tour de Nesle*, éd. citée, II, 4^e tableau, 4, p. 46.

39. *L'Orestie*, éd. citée, I, 12, p. 425.

Charles VII chez ses grands vassaux, elle n'est jamais évoquée, jamais nommée, mais Yaqoub, lui aussi indirectement victime de la profanation d'un lieu saint, et à son tour emmené en captivité par un vainqueur à la bienveillance ambiguë, semble son double masculin. Aux yeux du spectateur qui décèle le parallèle, Charles de Savoisy devient alors un nouvel Agamemnon, que l'on devine donc condamné à mort par la rancœur de son épouse délaissée. Sans être prophète, Yaqoub devient ainsi, par un effet de réminiscence, un personnage prophétique, qui permet d'entrevoir le dénouement, tragique et inéluctable. Mais cet effet est-il seulement lisible, audible, dans le grand fracas de la Guerre de Cent ans et des passions intimes ? Plus qu'un personnage dont le dramaturge se ressaisit, Cassandre pourrait être la figure tutélaire du rapport de Dumas à la tragédie antique, l'emblème de son fonctionnement et de sa réception. Comme Cassandre au Palladium, l'imaginaire tragique de Dumas est solidement arrimé au sentiment puissant d'un sacré qui toutefois s'avère défaillant et qu'il questionne, semant les germes d'une nouvelle fatalité tragique, romantique et moderne, d'une modernité qui, comme les prophéties de Cassandre, n'a peut-être pas toujours été véritablement entendue. Son *Catilina*, par exemple, s'empare de l'Antiquité pour la peindre à fresque dans un panorama foisonnant, polyphonique, dans lequel le voisinage des grands hommes et du petit peuple, ou encore le heurt des scènes pathétiques et d'une ironie historique et politique parfois grinçante annoncent certains aspects des tragédies de Giraudoux, et notamment de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, où reparaît Cassandre, voix tragique des lendemains encore inaudibles⁴⁰.

40. Sur la fortune du mythe de Cassandre, voir LEONARD-ROQUES V. et MESNARD Ph. (dir.), *Cassandre, figure du témoignage*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Entre histoire et mémoire », 2015.

LA TENTATION DE LA TRAGÉDIE CLASSIQUE CHEZ DUMAS

Laure BOULÉRIE

Alexandre Dumas s'inscrit de plain-pied dans la modernité de son époque en tant que grand représentant du drame romantique contemporain¹, notamment grâce à *Antony*, son premier véritable succès dans ce genre². Cependant il n'a eu de cesse d'expérimenter différentes formes. Ainsi, pour lui, « *Antony* [est] une œuvre de sentiment, [...] *La Tour de Nesle*, un drame d'improvisation, [...] *Angèle*, un tableau de mœurs³ ». Il n'est pas étonnant que Dumas, recherchant toujours le succès et avide de reconnaissance, ait cherché à gagner l'estime de tous en s'essayant à la tragédie, pour « obtenir coûte que coûte un succès à la Comédie-Française⁴ », et assez significatif qu'un des représentants de la modernité romantique se soit penché sur un genre que beaucoup pensaient suranné, impropre à dire une époque et à révéler ce qui en est « caractéristique » comme le juge Hugo dans la Préface de *Cromwell*. Dumas s'essaya plusieurs fois à la tragédie, d'abord avec *Charles VII chez ses grands vassaux*, joué le 20 octobre 1831 au Théâtre de l'Odéon, ensuite avec *Caligula*, représenté le 26 décembre 1837 au Théâtre-Français, et enfin avec *L'Orestie*, jouée le 5 janvier 1856. À ces pièces on peut ajouter une *Edith*, non publiée et non représentée, les fragments d'une *Phèdre*, restée inachevée, et *Le Testament de César* (1849), écrit en collaboration avec Jules Lacroix, mais non signé par Dumas. Si l'on veut considérer le rapport qu'il entretint avec le genre tragique et la manière dont il chercha à l'exploiter, le texte de *Caligula* semble le plus représentatif puisqu'il s'inscrit dans la tradition classique en tirant son argument de l'antiquité romaine, domaine réservé des

1. UBERSFELD A., *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1996, p. 115.

2. *Antony* fut créé au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 3 mai 1831.

3. DUMAS A., préface de *Caligula*, t. IV du *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, p. 183.

4. UBERSFELD A., *op. cit.*, p. 141.

grandes tragédies de Racine et de Corneille. Ainsi cette pièce permet-elle de mettre en évidence toute la complexité des rapports entre les genres dans une époque de transition littéraire. En effet, il est important de rappeler le contexte tragique ainsi que les différents essais de Dumas dans cette voie afin de mieux comprendre son projet qui oscille finalement entre tradition et modernité. La forme versifiée, tout comme l'argument de la pièce et les personnages, relèvent d'un carcan dont l'auteur se réclame; cependant, la violation de la règle des trois unités, le rejet de la bienséance et le besoin de réalisme orientent la pièce vers le drame romantique. Dumas paraît être allé à l'encontre de son projet et cette orientation inaboutie vers le classicisme semble refléter l'impossibilité de renouvellement du sujet romain à l'époque romantique.

La permanence du genre tragique

Il est courant de penser que la tragédie classique est moribonde au début du XIX^e siècle, prête à succomber sous les coups du drame romantique. Cependant, on observe dans les premières années du dix-neuvième siècle une production tragique foisonnante, qui semble prendre à revers cette opinion⁵ : l'époque enregistre le succès d'auteurs comme Marie-Joseph Chénier (avec des reprises d'*Azémire* ou de *Timoléon*⁶), François Raynouard⁷, ou encore, un peu plus tard, Alexandre Soumet⁸ et Casimir Delavigne, auteur entre autres des *Vêpres Siciliennes*⁹ qui connurent un immense succès populaire. Par ailleurs, l'histoire littéraire montre que les pièces de Voltaire furent largement jouées et adaptées durant cette période¹⁰. Cette survivance du classicisme « passe par la conservation de la structure de la tragédie : le découpage en cinq actes et l'emploi de l'alexandrin, la liaison des scènes¹¹ ». Globalement, cette production n'est pas aussi figée qu'il y paraît et illustre une volonté d'« adapter le classicisme » plutôt que d'une résolution forcée de maintenir « une force surannée¹² ». D'autre part, on constate que la variété

5. Voir à ce sujet MELAI M., *Les derniers feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « *Theatrum mundi* », 2015.

6. Ces deux pièces datent respectivement de 1787 et de 1794.

7. Raynouard connut un grand succès avec *Les Templiers* (1805) dont le premier rôle féminin était interprété par la célèbre Mademoiselle Georges.

8. D'Alexandre Soumet on peut citer *Jeanne d'Arc* (1825) et *Clytemnestre* (1842).

9. Outre les fameuses *Vêpres Siciliennes* (1819), on peut citer *Le Paria* (1821), *Marino Faliero* (1829), *Louis XI* (1832) et *Les Enfants d'Edouard* (1833).

10. ÜBERSFELD A., *op. cit.*, p. 91.

11. DUFIEF A.-S., *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Bréal, 2001, p. 33.

12. *Ibid.*, p. 34.

des sujets – « exotiques » ou empruntés à l'histoire grecque ou latine – témoigne d'une véritable évolution. La thématique romaine suscite depuis la Révolution un regain d'intérêt qui se prolonge sous l'Empire avec la vogue néoclassique portée par le peintre David¹³, qu'incarne l'« incomparable Talma » (mort en 1826), porteur d'une véritable « révolution théâtrale¹⁴ ». Il est l'un des premiers à pratiquer une simplification de la diction et surtout à imposer des costumes à l'antique, inspirés de David¹⁵. Ainsi lors de la création de *Marius à Minturnes*¹⁶ le 21 mai 1791 au Théâtre de la Nation, il fait son apparition dans le rôle de Titus, « en toge, jambes nues, ses cheveux noirs frisés, coupés exactement comme le montre le célèbre buste » déclenchant « quelques vociférations d'un côté, des bravos frénétiques de l'autre¹⁷ ». Talma a marqué la représentation des rôles romains puisqu'il joua Manlius¹⁸ « cent deux fois, soit six de moins qu'Oreste dans *Andromaque* et sept de plus que Néron dans *Britannicus*¹⁹ ». Souvent décrié par les tenants du romantisme qui, comme Stendhal, ne comprennent pas qu'on admire « le ton lugubre et lent que Talma porte encore trop souvent dans la tirade », il représente néanmoins pour le public et les puristes « la perfection du tragique français²⁰ ». Dans cette première moitié du XIX^e siècle, les tragédies classiques que nous avons mentionnées n'auraient sans doute pas connu le même succès sans sa présence et son charisme. Il utilisa son succès et sa notoriété pour servir des tragédies même médiocres, et contribua ainsi à la survivance d'un genre qui semblait condamné par la vague romantique. Après lui, Rachel (1821-1858) entretint les derniers feux du classicisme théâtral. Découverte à dix-sept ans dans l'*Horace* de Corneille, décrite par Théophile Gautier en 1843 comme « une enfant pâle et frêle, œil de charbon dans un masque de marbre²¹ » qui « jeta sur son épaule un bout de draperie grecque et se mit à débiter les uns après les autres [...] tous ces beaux rôles abandonnés ou trahis [...] Hermione, Camille, Emilie, Pauline²² », elle enthousiasma le Tout-

13. MONNERET S., *David et le néoclassicisme*, Paris, Terrail, 1998.

14. *Ibid.*, p. 87.

15. Talma s'inspira sur ce point du tragédien Lekain (Henri-Louis Caïn, dit, 1729-1778) auquel il consacra un ouvrage, *Mémoires sur Lekain et sur l'art dramatique*.

16. Cette pièce d'Antoine-Vincent Arnault connut un grand succès.

17. AMBRIÈRE M. et AMBRIÈRE F., *Talma ou l'histoire du théâtre*, Paris, De Fallois, 2007, p. 144-145.

18. La pièce de La Fosse, *Manlius Capitolinus* (1698) fut reprise au Théâtre-Français en 1806 avec Talma dans le rôle-titre.

19. AMBRIÈRE M. et F., *op. cit.*, p. 402.

20. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, GF-Flammarion, 1970, p. 110.

21. GAUTIER Th., *Histoire de l'art dramatique*, Paris, Hetzel, 1859, t. III, p. 43.

22. *Ibid.*

Paris des arts et des lettres²³ et fut considérée par beaucoup comme celle par qui la tragédie classique renaquit. Au-delà du rôle des acteurs, cette renaissance (ou continuité) du classicisme à l'époque romantique se traduisit entre autres par le succès de la fameuse *Lucrèce* de François Ponsard, représentée le 22 avril 1843 à l'Odéon, dont Rachel ne créa d'ailleurs pas le rôle-titre²⁴. « *Lucrèce*, dès son apparition, a soulevé des passions opposées ; ç'a été ou une admiration outrée ou un dénigrement également nuisible à la cause des lettres²⁵. » Si cette tragédie marque un regain d'intérêt pour un spectacle plus conventionnel, les critiques s'accordent sur le fait qu'elle est « la dernière tragédie classique du XIX^e siècle²⁶ ». Ponsard continua à écrire par la suite, mais ses pièces ne connurent plus le même succès et il alla même jusqu'à infléchir les règles afin de faire allégeance au romantisme²⁷. Toujours est-il qu'on peut voir dans le succès de *Lucrèce* un important contrepoids à celui du romantisme triomphant qui dominait cette période²⁸.

Choisir la tragédie

C'est dans ce contexte de permanence du classique qu'il faut replacer le projet de Dumas et avant de s'intéresser à *Caligula*, il convient de revenir sur sa première tentative tragique, *Charles VII chez ses grands vassaux*. Jouée au théâtre de l'Odéon, quelques mois après le succès d'*Antony*, la pièce a de quoi surprendre le spectateur de l'époque et le lecteur d'aujourd'hui. En effet, ce choix semble particulièrement osé au beau milieu du triomphe du drame romantique. Dumas s'en explique dans la préface de la pièce, où il dit avoir trouvé son sujet dans la *Chronique du roi Charles VII* : « Je cherchais la matière d'un drame, il y en avait un dans ces vingt lignes : je le pris. » Pour lui, le sujet seul décide de la forme à adopter et il voit en cela une liberté, même s'il s'agit de verrouiller les « trois unités dans les dix pieds carrés de la chambre basse du comte Charles de Savoisy ». La pièce se déroule durant la guerre de Cent Ans et évoque les malheurs de Bérengère, une femme méprisée par son époux, qui, comme le dit l'auteur, « pousse l'homme

23. BARTHOU L., *Rachel*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1926.

24. Le rôle fut créé par Marie Dorval, qui avait triomphé dans de nombreux rôles romantiques, en particulier celui de Kitty Bell dans le *Chatterton* de Vigny (1835).

25. SIEGLERSCHMIDT H., *Appréciation impartiale de la tragédie Lucrèce de M. Ponsard, avec des observations sur l'art dramatique en général*, Paris, Tresse, 1843, p. 5.

26. DUFIEF A.-S., *op. cit.*, p. 35.

27. Notamment avec *Agnès de Méranie* (1846), *Charlotte Corday* (1850), *Horace et Lydie*, (1850).

28. L'année 1843 marque aussi l'échec (relatif) des *Burgraves* de Hugo qui a souvent été présenté comme un signe d'essoufflement du romantisme théâtral.

qu'elle n'aime pas à tuer l'homme qu'elle aime ». Le dramaturge exprime également dans cette préface sa volonté de liberté et son refus de s'enfermer dans une forme :

Le théâtre est, avant tout, chose de fantaisie; je ne comprends donc pas qu'on l'emprisonne dans un système. Un même sujet se présentera sous vingt aspects divers à vingt imaginations différentes. Tracez des règles uniformes, forcez ces imaginations à les suivre, et il y a cent à parier contre un que vous auriez dix-neuf mauvais ouvrages; laissez chacun prendre son sujet à sa guise, le tailler à sa fantaisie; accordez liberté entière à tous, depuis les douze heures de Boileau jusqu'aux trente ans de Shakespeare, depuis le vers libre de Jodelle jusqu'à l'alexandrin de Racine, depuis les trilogies de Beaumarchais jusqu'aux proverbes de Théodore Leclercq : et alors chaque individu flairera ce qui convient le mieux à son organisation, amassera ses matériaux, bâtira son monde à part, soufflera dessus pour lui donner la vie, et viendra, au jour dit, avec un résultat complet, du moins original, sinon remarquable, du moins individuel²⁹.

On le voit bien ici, c'est en choisissant le sujet que Dumas dit choisir la forme et il cherche à s'affranchir nettement de l'influence de Hugo ou de Stendhal, véritables pourfendeurs du classicisme. Il va jusqu'à se réclamer de Racine et particulièrement *d'Andromaque* dont on l'accuse d'avoir plagié le dénouement : « J'ai dit que j'avais voulu faire une œuvre classique : Racine s'est trouvé là : autant valait, je crois, pour modèle choisir lui qu'un autre. » En ce qui concerne la pièce elle-même, Dumas respecte à peu près la règle des trois unités; mais, s'il ne brise pas les règles de la bienséance, sa trame alambiquée et complexe ne respecte guère l'unité d'action.

Cette première incursion dans le genre tragique semble avoir laissé des traces durables puisqu'il y revint en 1837 avec *Caligula*³⁰. Le thème en est assez simple : « Un jeune Gaulois accepte, sur l'injonction pressante de Messaline, de tuer Caligula pour venger sa fiancée, Stella, une jeune chrétienne enlevée et mise à mort³¹. » Dumas, encouragé par les « folles dépenses » des comédiens du Français pour monter sa pièce, « a la tête enflée : sans doute excité par l'exemple de son héros, qui, comme on sait avait fait consul son cheval, il voulut sur la scène des chevaux vivants³² » car il les jugeait « indispensables à [sa] mise en scène³³ ».

29. Préface de *Charles VII chez ses grands vassaux*, dans le t. II du *Théâtre Complet*, Paris, Michel Lévy, 1863, p. 70.

30. DUMAS A., *Caligula*, dans le t. IV du *Théâtre Complet*, Paris, Michel Lévy, 1864. Dans sa préface, p. 183, il dit avoir conçu sa pièce « depuis cinq ans ». Dans *Mon Odyssée à la Comédie-Française*, p. 112 (dans *Drames romantiques*, éd. Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2002), il dit l'avoir rédigée en « trente-six jours ».

31. ÜBERSFELD A., *op. cit.*, p. 141-142.

32. *Ibid.* p. 142.

33. DUMAS A., *Mon Odyssée à la Comédie-Française*, éd. citée, p. 1126.

Cependant le Français refusa d'accéder à cette demande et proposa que « le char de Caligula fût traîné par des femmes³⁴ ». Malgré tout, « Dumas eut des décors et des costumes somptueux, la meilleure distribution possible : Ligier, Firmin, Beauvallet, et pour couronner le tout, dans le rôle de Stella son amie Ida Ferrier, “martyre callipyge³⁵” ». Nonobstant les efforts et l'énergie déployée par l'auteur et les comédiens, *Caligula* « tomba avec bruit le 26 décembre 1837 et ne se releva jamais³⁶ ». Dumas explique cet échec par le conservatisme du public du Théâtre-Français, « qui n'a jamais vu manger ses héros et qui ne les a vus boire que pour s'empoisonner [...] [et] avait été fort scandalisé de voir, au prologue, un Romain ivre, trébuchant et ayant la langue un peu pâteuse³⁷ ». Bien évidemment l'auteur tente de se dédouaner de cet échec cuisant. Cependant comme le souligne Anne Ubersfeld, « ce n'était peut-être pas une bonne idée, pour un homme dont les mérites étaient autres et qui ne savait pas versifier, [...] d'écrire ainsi une “tragédie” – et, circonstance aggravante, une tragédie sur un sujet antique³⁸ ». Le jugement de la pièce est sans appel et Claude Aziza rappelle qu'il était à la mode sur les boulevards de dire « tu me caligules » à la place de « tu m'ennuies³⁹ ».

Réhabiliter la matière antique

La référence à la « circonstance aggravante » du « sujet antique » est particulièrement intéressante car elle inscrit la pièce dans la tradition classique de la tragédie. En effet, encore plus que tout autre, le sujet antique semble l'apanage des classiques. Le plus grand nombre de tragédies classiques « pren[d] [...] [son] argument de l'Antiquité⁴⁰ » car « c'est à partir d'exemples mythologiques et historiques que la tragédie travaille autour de “cas” figurés par des personnages appartenant à des familles situées au sommet de la hiérarchie des états⁴¹ ». Ainsi, en s'appuyant sur une très forte tradition, Dumas fait allégeance au classicisme et répond aux exigences de la bienséance qui obligent à représenter d'illustres personnages, des rois et des princes ou encore des héros guerriers et des

34. *Ibid.*

35. UBERSFELD A., *op. cit.*, p. 142.

36. *Ibid.*

37. DUMAS A., *Mon Odyssée à la Comédie-Française*, éd. citée, p. 1128.

38. UBERSFELD A., *op. cit.*, p. 141.

39. AZIZA C., dans DUMAS, A., *Acté*, Paris, Presses Pocket, 1984, préface, p. 7.

40. BIET C., *La tragédie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 67.

41. *Ibid.*

généraux⁴² dont les fonctions appellent des événements exceptionnels. Dans sa préface, il évoque longuement ce choix et le justifie ainsi :

C'était toute une époque inconnue, ou, qui pis est, mal connue; une époque que, arrivés à un certain âge, nous ne revoyons plus qu'à travers les souvenirs fastidieux du collège, et qu'il fallait reconstruire sur le terrain mouvant du théâtre, dans les limites étroites de la scène et d'après l'architecture sévère des unités.

Mais l'allégeance est loin d'être complète. Pour Dumas, la représentation classique de l'antiquité romaine, poussiéreuse et ampoulée, ne correspond en rien à l'idée qu'il veut en donner et à ce qu'il souhaite en montrer :

Ajoutez à cela que l'antiquité, telle que nous l'avait montrée dans ses tragédies l'école voltairienne, était tombée dans un si merveilleux discrédit, que l'ennui qu'elle traînait à sa suite était devenu proverbial; c'était donc plus qu'une innovation que je tentais : c'était une réhabilitation.

Le terme de réhabilitation est important dans la mesure où Dumas l'oppose à celui d'innovation. Il ne s'agit pas pour lui de faire œuvre nouvelle, mais de montrer que la forme ancienne sied parfaitement au sujet et que ce sont les défauts de l'école voltairienne, sur le fond comme sur la forme, qui ont suscité l'ennui à l'égard de l'antiquité. La « réhabilitation » impose un changement de perspective. Expliquant n'avoir jusqu'alors vu qu'« une face du Janus antique » celle « grave et sévère qui était apparue à Corneille et Racine, et qui de sa bouche de bronze avait dicté à l'un *les Horaces* et à l'autre *Britannicus* », Dumas, tout en se réclamant des grands classiques, et malgré son admiration pour Racine, veut aussi s'en écarter en offrant au spectateur l'autre face de Janus. Il est cependant assez étrange d'employer la forme classique de la tragédie en cinq actes et en vers pour dépoussiérer une thématique qui semble s'être figée avec ce genre, et tout le paradoxe de Dumas tragédien est cristallisé dans le début de cette préface. En effet, comment faire allégeance à Racine sans faire comme Racine? Comment renouveler un genre sans s'éloigner du carcan de ses règles dont pourtant on se réclame?

Modèles et traditions

L'argument de la pièce ressortit plutôt au classicisme puisque l'intrigue principale met en scène Caligula et Messaline qui tente de l'assassiner – même si, comme nous le verrons par la suite, l'enchevêtrement des intrigues secondaires est,

42. On trouve des empereurs dans *Cinna*, *Pompée*, *Tite et Bérénice*, de Corneille, *Britannicus* et *Bérénice* de Racine, *Horace*, *Sertorius*, *Othon* et *Suréna* de Corneille présentent des généraux ou de vaillants guerriers.

lui, beaucoup moins classique. Les protagonistes correspondent aux conventions du genre : un empereur et une impératrice. Dumas justifie ainsi son choix de la période et des personnages :

La fin du règne du successeur de Tibère me parut la plus appropriée à mes théories providentielles; sur trois types dont j'avais besoin, l'histoire m'en offrait deux, et, depuis longtemps, mon imagination avait enfanté le troisième : ces trois types étaient Messaline, Caligula, Stella⁴³.

Les deux personnages historiques qu'il choisit sont cependant des types tératologiques qu'il souhaite mettre en opposition avec la douceur de son héroïne Stella. Il laisse peu de place à la subtilité des sentiments et à l'ambiguïté si propre aux personnages raciniens, et en cela il s'écarte du modèle classique. Messaline est décrite comme suit :

Ouvrez Tacite, Suétone et Juvénal, et dites-moi si, pour s'incarner dans une femme, le luxe, la débauche et le crime eussent choisi quelque autre que Messaline? N'était-elle pas belle, voluptueuse et souillée comme la société qu'elle représente, cette courtisane impériale qui, après douze ans de débauches infinies et de puissance absolue, abandonnée un jour de ses amants, de ses sujets et de ses esclaves, ne trouva, pour aller au-devant de la mort, d'autre guide qu'un boueur, et d'autre char que le tombeau qui servait à voiturer les immondices⁴⁴?

On peut faire la même remarque au sujet de sa présentation de Caius Caligula, tristement célèbre pour sa folie :

Dites-moi, Caius César, que les soldats appelaient Caligula, n'était-il pas bien le fou qu'il me fallait pour faire ressortir les vues mystérieuses de la Providence? Pouvais-je trouver mieux que le maître d'Incitatus, le mari de la Pleine-Lune, le rival de Jupiter, pour porter le premier coup au vieux Panthéon, devenu trop étroit à six mille dieux? et devais-je croire aveuglement, avec ceux qu'il faisait mourir, que la cause de sa démente n'était autre que l'hippomane versé dans sa coupe par l'amoureuse Césone⁴⁵?

Dans la même logique, Dumas relaye la tradition qui veut qu'il ait nommé son cheval consul :

AFRANIUS

Peuple, à moi!

43. *Caligula*, préface, éd. citée, p. 187. Sur les « théories providentielles » de Dumas, voir *Gaule et France*, éd. J. Anselmini, Paris, Classiques Garnier 2015, prologue, p. 61-67.

44. *Caligula*, préface, éd. citée, p. 187.

45. *Ibid.*, p. 187-188.

LE PEUPLE

Le consul! Mort à Caligula!
Le consul! Le consul!

CALIGULA

Tu le veux?
(*précipitant Afranius du haut de la galerie*)
Le voilà.

Reçois, ô Jupiter, ta tardive hécatombe!
CHEREA, à Messaline

Si nous profitons...

MESSALINE, *l'arrêtant*

Vois, le peuple à genoux tombe.

LE PEUPLE.

Gloire à Caligula, l'empereur sans rival!
Qui nous donneras-tu pour consul?
CALIGULA, avec mépris

Mon cheval⁴⁶.

Folie, lubricité, bouffonnerie : ces personnages, malgré leur statut d'empereur et d'impératrice, vont donc à l'encontre des conventions. Cela n'empêche pas Dumas de choisir de les faire parler en alexandrins classiques, ce qui correspond normalement à une volonté de dignité et de majesté, avec une déclamation et une gestuelle qui répond aux attentes des spectateurs de l'époque. Mais le vers de Dumas n'a pas la pureté de celui de Racine et il apparaît lourd et maladroit au lecteur. Le respect des règles du classicisme est donc particulièrement ténu, et se borne au choix, peu original, de la période et des personnages. Le personnage de la jeune et belle chrétienne, par exemple, se retrouve dans certaines tragédies de l'époque et ne marque pas véritablement de renouvellement du sujet, même si avec sa Stella Dumas semble faire une légère entorse. D'extraction humble, mais sœur de lait de l'empereur, Stella est à ce titre digne de figurer dans une tragédie, nonobstant son rôle d'esclave ; victime expiatoire tout comme le Polyeucte de Corneille, elle s'inscrit donc dans une thématique romaine classique :

Quant à Stella, cette étoile chrétienne qui remonte d'occident en orient, je n'ai point, ce me semble, besoin d'expliquer une autre chose que son apparition prématurée sur l'horizon romain. Ce n'est que l'an 59 ou 60 de l'ère moderne, je le sais, qu'il fut question de martyrs, et Suétone est, je crois, le premier des auteurs latins qui constate vers cette époque des rixes arrivées à propos d'un certain Christ. Aussi ai-je été au-devant de l'objection, quelque infime qu'elle fut, en encadrant dans ma tragédie la tradition provençale de la Madeleine, si vivante et si respectée encore aujourd'hui sur la côte de la Camargue et dans la vallée qui domine la

46. *Caligula*, éd. citée, p. 261.

Sainte-Baume ; or, selon cette tradition, ce fut l'an 40 du Christ que les saints exilés touchèrent les champs de Marius ; il n'y a donc rien d'étonnant qu'un an après, cette tradition soit racontée à Rome par la jeune convertie qui avait assisté à leur débarquement⁴⁷.

La volonté de justification historique et les explications de certains choix montrent de quelle manière Dumas cherche à s'inscrire dans les traces de Racine.

Esthétique romantique et tragédie classique

Cependant, ce qui ressort le plus dans cette tragédie, ce sont les entorses faites au classicisme, bien plus qu'une allégeance partielle. Le choix de l'antiquité n'est en fait qu'un prétexte à un développement romantique. S'inspirant de la Préface de *Cromwell*, Dumas utilise celle de *Caligula* pour exposer ses idées : comme dans le roman historique, le dramaturge doit soigner la couleur locale et faire vivre le passé de manière concrète et familière, montrant l'autre face du Janus :

C'était Naples, la belle esclave grecque, qui devait m'offrir ce second visage, voilé, pour nos grands maîtres, sous la lave d'Herculanum et la cendre de Pompéi ; visage gracieux comme une élégie de Tibulle, riant comme une ode d'Horace, moqueur comme une satire de Pétrone. Je descendis dans les souterrains de Resina ; je m'établiss dans la maison du faune ; pendant huit jours, je vécus m'éveillant et m'endormant dans une habitation romaine, touchant du doigt l'antiquité, non plus l'antiquité élevée, poétique et divinisée, telle que nous l'ont transmise Tite-Live, Tacite et Virgile, mais l'antiquité familière, matérielle et confortable, comme nous l'ont révélée Properce, Martial et Suétone. Alors, la nation togée commença pour moi à descendre de son piédestal, à revêtir une forme palpable, à prendre une allure vivante ; je peuplai ces maisons vides de leurs habitants disparus, depuis le palais du patricien jusqu'à la boutique du marchand d'huile ; et tous les degrés de l'échelle immense, qui commençait à l'empereur pour ne s'arrêter qu'à l'esclave, m'apparurent dans un rêve pareil à celui de Jacob, distinctement remplis d'être semblables à nous, qui montaient et descendaient. Ce n'était point assez encore ; j'allai à eux, j'ouvris leur tunique, je soulevai leur manteau, j'écartai leur toge, et partout je trouvais l'homme d'Homère et de Diogène, de Dante et de Swift, avec sa taille de pygmée et ses désirs de géant⁴⁸.

Cette représentation de la romanité concrète⁴⁹ se met au service d'une apologétique providentialiste qui fait de Rome le « creuset immense où le genre humain

47. *Caligula*, préface, éd. citée, p. 188.

48. *Caligula*, préface, éd. citée, p. 184-185.

49. Voir à ce sujet le feuilleton dramatique de DUMAS, « La tragédie est-elle morte avec Talma? », *La Presse*, 17 décembre 1836-1^{er} janvier 1837, reproduit dans ANSELMINI J. (dir.), *Dumas critique dramatique (mars 1836-mars 1838)*, Paris, Classiques Garnier 2015, p. 292.

se transformait en bouillonnant, [...], le moule gigantesque duquel devait sortir un nouveau monde ». Elle rappelle aussi le précepte hugolien de la couleur locale, ainsi que la conception du lieu-personnage.

La Rome de Dumas n'est donc pas la Rome des classiques. Vivante, palpable, éclatée, elle ne peut être représentée avec le carcan de l'unité de lieu. Négligeant le « palais à volonté » propre à la tragédie régulière, Dumas situe chacun des cinq actes de la pièce dans un lieu différent, selon une logique romanesque normalement propre à rendre compte au mieux de l'intrigue, toujours dans la logique de la Préface de *Cromwell* qui fustigeait des règles dépassées et inadaptées :

Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde [...] que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre, lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs⁵⁰?

Cette caractérisation des lieux se traduit par la profusion et la précision des didascalies, ce qui est caractéristique de la dramaturgie romantique et de son goût pour la reconstitution historique (pas toujours très rigoureuse). Ainsi le prologue se situe dans

Une rue donnant sur le Forum. Au premier plan, à gauche, une boutique de barbier avec ces mots écrit au-dessus de la porte : BIBULUS, TONSOR. Au deuxième plan du même côté, la maison du consul Afranius, avec les deux haches pendues à la porte. Au deuxième plan, à droite, l'entrée d'un bain public, surmontée du Balnea. Au premier plan, une petite maison appartenant à Messaline. Au milieu du théâtre, la Voie Sacrée remontant la scène, et passant au septième plan, derrière les temples de la Fortune et de Jupiter Tonnant. Au fond, la roche tarpéienne⁵¹.

le premier acte évoque classiquement et sans trop de précision

Une chambre élégante sur le modèle de la maison du Faune à Pompéi. À gauche, au premier plan, dans un enfoncement voûté, les dieux Lares ; devant les dieux, un petit autel, un lit de repos, en bronze, plusieurs meubles de forme antique. Une porte s'ouvrant au fond sur l'impluvium : deux portes latérales⁵².

Les lieux et décors suivants sont également décrits très précisément ; celui du dernier acte offre un luxe de détails assez peu utiles à une tragédie classique :

Le triclinium chez César. À gauche du spectateur, une table et trois lits sur lesquels sont couchés, couronnés de fleurs, César, ayant à sa gauche Claudius, et à sa droite le comédien Appelle ; autour des convives, de jeunes esclaves vêtus de blanc avec des

50. HUGO V., Préface de *Cromwell*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 18.

51. *Caligula*, éd. citée, p. 190.

52. *Ibid.*, p. 217.

ceintures d'or, et tenant à la main des serviettes de pourpre; des nymphes de Cérès pour apporter le pain; des bacchantes pour verser à boire; au fond des esclaves circulant précédés par des torches. La chambre où la scène se passe est entourée d'arcades cintrées s'étendant circulairement jusqu'au quatrième plan, chaque arcade, ouverte au lever du rideau et laissant apercevoir les immenses appartements du Palatin, peut se refermer à volonté en laissant retomber les tapisseries de manière à resserrer la scène aux proportions d'une chambre ordinaire. Au fond, sur une estrade de trois marches, un lit de repos; aux deux côtés, deux portes. À gauche de l'acteur, un trépid où brûlent des parfums⁵³.

Cette surenchère dans les décors et les précisions va d'ailleurs de pair avec la complexité de l'intrigue qui explique également la longueur de la pièce (plus de quatre heures de l'aveu même de l'auteur). En effet, la pièce présente dix-sept personnages, quatre groupes et deux intrigues mêlées : Messaline intrigue avec Cherea son amant afin de supprimer l'empereur Caligula, son époux; l'esclave Aquila se joint au complot pour sauver sa fiancée Stella, enlevée par Caligula qui a des visées lubriques sur elle. Cela contrevient totalement à l'unité d'action et se place en droite ligne de la conception romantique. En effet si « l'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre⁵⁴ » cela « ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale⁵⁵ ». Ainsi la multiplication des personnages paraît l'une des conséquences directes du développement d'intrigues secondaires censées nourrir l'épisode principal.

Il en résulte un bouleversement notable des règles de composition. Les cinq actes annoncés en sont en réalité six, puisque le prologue, très long, compte neuf scènes et se présente de fait comme un acte désolidarisé des autres. Reproduisant une action antérieure de plusieurs jours au reste de la pièce, il marque une rupture avec l'unité de temps, si chère au classicisme, et conforme au précepte d'Aristote, qui veut que l'action soit contenue « dans une seule révolution du soleil » afin d'accroître la vraisemblance en « accord[ant] le temps de la représentation théâtrale à celui des événements⁵⁶ ». On sait que cette exigence paraît absurde aux romantiques :

L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre-heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements! appliquer la même mesure sur tout! On rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds. Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage et y

53. *Ibid.*, p. 289.

54. HUGO, V., Préface de *Cromwell*, éd. citée, p. 21.

55. *Ibid.*

56. BIET C., *op. cit.*, p. 80.

faire pédantesquement (*sic*) entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces figures que la Providence déroule à si grandes masses dans la réalité! C'est mutiler hommes et choses; c'est faire grimacer l'histoire. Disons mieux : tout cela mourra dans l'opération, et c'est ainsi que les mutilateurs dogmatiques arrivent à leur résultat ordinaire : ce qui était vivant dans la chronique est mort dans la tragédie. Voilà pourquoi, bien souvent, la cage des unités ne renferme qu'un squelette⁵⁷.

On voit bien ici que la règle des trois unités est largement malmenée par un auteur qui semble plus proche de la conception shakespearienne⁵⁸ de la Rome antique que de celles de ses illustres prédécesseurs français. En témoigne également la rupture complète avec les règles de bienséances. Dès le prologue, le ton est donné : on y trouve des ivrognes, ce qui confine au mode bouffon, et le sang coule abondamment, ce qui n'est pas de mise dans une tragédie :

En ce moment Protogène sort précédant une litière sur laquelle est Lepidus, étendu et recouvert d'un manteau. On ne voit que ses longs cheveux qui pendent mouillés, et un de ses bras dont l'artère saigne encore⁵⁹.

Si le supplice de Stella n'est pas montré, pas plus que ne le sera l'exécution des conjurés, l'assassinat de Caligula, lui, se déroule sous les yeux du spectateur :

CALIGULA

Au secours!

JUNIA

Tes cris sont superflus.

CALIGULA

Je suis votre empereur.
AQUILA, l'étranglant

Tu mens, tu ne l'es plus.

Caligula tombe et entraîne Aquila, qui lui met le genou sur la poitrine.

CALIGULA, expirant

Ah!

AQUILA

Qui que vous soyez, maintenant je vous brave⁶⁰. »

Les didascalies, en insistant sur la brutalité du corps à corps, rompent totalement avec la bienséance qui n'admettait qu'un contact physique minimal, quand elle ne le proscrivait pas tout simplement. Enfin, après cette scène d'une violence

57. HUGO V., Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 20.

58. Ce qui se vérifie dans « la tragédie est-elle morte avec Talma? », *La Presse*, 17 décembre 1836-1^{er} janvier 1837, repris dans ANSELMINI J. (dir.), *Dumas critique dramatique (mars 1836-mars 1838)*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

59. *Caligula*, éd. citée, prologue, sc. 9, p. 216.

60. *Ibid.*, Acte V, sc. 7, p. 301.

délibérée, la conclusion de la pièce sur une note totalement cynique portée par l'exclamation finale de Messaline (« À moi l'empire et l'empereur ! ») exclut l'idée du rétablissement d'un semblant d'ordre et rend impossible toute opération cathartique.

Finalement, la tragédie d'Alexandre Dumas ressemble à une forme hybride entre Racine et Shakespeare, dans la logique de Stendhal qui ne préconisait pas l'imitation directe mais l'inspiration et l'adaptation :

Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, c'est sa manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédies dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiées qu'ils sont par la réputation du grand Racine⁶¹.

Écartelé entre la soumission aux règles pour gagner ses lettres de noblesse et être représenté au Français et son incapacité à rester dans le carcan de ces mêmes règles, Dumas produit une œuvre qui montre sa tentation de devenir classique et sa tentative pour être reconnu de tous. Plus tard, en 1856, il répétera de nouveau l'expérience de la tragédie en vers, mais cette fois-ci avec un sujet grec, *l'Orestie*, qui semble avoir connu un sort meilleur que *Caligula*⁶². La thématique latine occupe néanmoins une place importante dans son œuvre, illustrée par plusieurs romans et pièces⁶³.

61. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, éd. citée, p. 75.

62. *L'Orestie*, t. XII du *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, 1865. On trouve après la dernière réplique (p. 467) les mots suivants : « Merci aux artistes qui, après m'avoir fait un succès, m'ont forcé de venir recevoir les applaudissements qui leur étaient dus » (Alex. DUMAS, 5 janvier 1856).

63. Notamment les romans *Acté* (1838) et *Isaac Laquedem* (1853), le drame *Catilina* (1848), la tragédie *Le Testament de César* (1849, signée Lacroix).

Partie II



Généalogie de la comédie

La comédie est au début du XIX^e siècle un genre multiforme et en évolution. Au Théâtre-Français, on donne régulièrement Molière, Marivaux et Beaumarchais, qui représentent les orientations traditionnelles, c'est-à-dire la peinture satirique des contemporains et l'analyse psychologique. Ces modèles suscitent des émules, pour la plupart oubliés aujourd'hui, comme Louis-Benoît Picard, dont *La Petite Ville*, représentée en 1802 à l'Odéon, connaît un grand succès. Avec *L'École des Vieillards*, comédie en cinq actes et en vers, Casimir Delavigne parvient en 1823 à entrer à la Comédie-Française. Talma et Mademoiselle Mars, les « stars » incontestées, sont pour beaucoup dans la réussite des pièces qu'ils interprètent.

Mais la comédie est surtout associée au nom d'Eugène Scribe, grand pourvoyeur du théâtre du Gymnase, qui la renouvelle largement. Scribe a d'abord produit de nombreux vaudevilles, c'est-à-dire des petites pièces légères mêlées de couplets, dont il épaissit l'intrigue et qu'il situe dans un cadre réaliste et contemporain ; il s'oriente tout naturellement ensuite vers la forme plus ambitieuse de la comédie d'intrigue : thèmes traditionnels, milieux sociaux bien identifiés, canevas structurés sont autant d'éléments qui expliquent son succès ininterrompu pendant un demi-siècle. Il oriente également le genre vers l'histoire et la politique : *Bertrand et Raton* (1833) s'intéresse à un épisode de l'histoire du Danemark, la chute du premier ministre Struensée, inspirateur d'une politique réformatrice et amant de la reine. *Le Verre d'eau* (1840) évoque une révolution de palais sous le règne de la reine Anne d'Angleterre.

Dumas, comme Scribe, a commencé par le vaudeville, mais se limite à deux titres. En revanche, la comédie l'attire très vite. Son premier essai, une petite pièce en un acte, intitulée *Le Mari de la veuve*, est représenté à la Comédie-Française en 1832. Viennent ensuite les « grandes » comédies en cinq actes (*Mademoiselle de Belle-Isle*, *Un mariage sous Louis XV*, *Les Demoiselles de Saint-Cyr*) également destinées au Théâtre-Français, puis les comédies en trois ou quatre actes, données à l'Odéon ou au Variétés, enfin les « petites » en un acte, proches des proverbes, représentées au Gymnase. Contrairement à Scribe, il s'attache moins à mettre en scène ses contemporains (sauf dans les petites pièces) que la société d'Ancien Régime. Créateur du drame en habits noirs, Dumas, paradoxalement, adopte dans ses comédies la démarche hugolienne qui consiste à parler du présent par le biais du passé. La comédie entretient une certaine distance chronologique ; elle s'inté-

resse à la France de Louis XIV et de Louis XV (mais jamais de Louis XVI), ainsi qu'à l'Angleterre de Charles II ; elle mélange les personnages historiques et les personnages fictifs, montre l'histoire par le petit bout de la lorgnette, ressuscite une époque disparue. Cela ne l'empêche pas de servir de cadre pour des questions contemporaines : une pièce comme *Un Mariage sous Louis XV* traite du mariage arrangé, non pas sous l'angle bourgeois et prosaïque privilégié par Scribe, mais avec une coloration aristocratique et brillante, teintée de marivaudage, qui convient au public du Théâtre-Français. La peinture des mœurs et l'évasion temporelle ne sont pas perçues comme incompatibles. L'actualité, elle, s'invite dans les petites pièces en un acte, qui font le lien entre le théâtre de société en vogue au XVIII^e siècle et les Proverbes de Musset ; avec leur mécanique bien huilée et leur tempo effréné, elles évoluent dans un climat léger qui frôle parfois l'absurde.

Dans la généalogie de la comédie, Dumas constitue donc un maillon central, largement inspiré de Marivaux et de Beaumarchais, et annonçant Labiche. Il opère des rencontres inattendues en traitant sur le mode comique des thèmes empruntés à la tragédie ou au drame. Parodiant les autres et se parodiant lui-même, il illustre l'infinie plasticité d'un genre constamment renouvelé.

LE MARI DE LA VEUVE OU L'ART DE LA COMÉDIE SELON DUMAS

Jacqueline RAZGONNIKOFF

[...] il avait la main si vive et si légère, et naturellement il parlait une certaine langue aisée et facile, en dialogues si naturels, parfois violente et toujours claire, abondante et convenable à ses compositions d'une variété infinie, entre le charme et la terreur¹.

Représenté à la Comédie-Française le 4 avril 1832, *Le Mari de la veuve* occupe une place particulière dans la production dumasienne. Cette petite pièce en un acte, écrite au beau milieu des premiers drames romantiques, comme *Antony* et *Richard Darlington*, marque le retour du jeune dramaturge au genre léger, qu'il avait déjà pratiqué dans ses débuts de vaudevilliste. Elle résume les caractéristiques de la création théâtrale de l'époque : conception sur commande, écriture rapide et en collaboration, remaniements au fil des répétitions. Les inspirations sont diverses et mêlées : l'influence de Marivaux se fait sentir, associée à une tonalité qui évoque Musset, alors que la mécanique de la « pièce bien faite » fait de Dumas un précurseur de Labiche.

Contexte et création

En 1832, après les atermoiements de la Comédie-Française à propos de la création d'*Antony* et son retrait par Dumas, les relations entre les deux parties sont loin d'être au beau fixe. Néanmoins, M^{lle} Dupont, qui remplit l'emploi des soubrettes et n'a jamais joué dans les pièces de Dumas, lui demande une « scène épisodique » pour la représentation qui doit être donnée à son bénéfice. Il lui

1. JANIN J., *Alexandre Dumas*, mars 1871, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1871.

promet une comédie en un acte si elle accepte de surseoir d'une douzaine de jours. Il demande un sujet à Eugène Durieu, dont J.-M. Quérard prétend qu'il est inspiré d'une pièce de Hoffman, *La Folle épreuve*². Une fois proposée l'idée de ce qui s'appelle encore *la Jeune tante*, Dumas envoie Durieu à Anicet-Bourgeois, son collaborateur pour *Teresa*, afin d'étoffer le canevas et construire l'architecture de la pièce :

Je rentrai à cinq heures et trouvai mes deux collaborateurs à la besogne. Le terrain n'était pas encore déblayé ; je vins à la rescousse. Ils me quittèrent à minuit, me laissant un numérotage des scènes à peu près complet [...] Comme je l'avais promis, la pièce fut faite en vingt-quatre heures³.

Sur le canevas élaboré par ses collaborateurs, Alexandre Dumas brode un dialogue vif, brillant et spirituel, qu'il va soumettre à Mlle Mars. De l'acceptation de la célèbre actrice de jouer le rôle principal, dépendent, dans l'esprit de son auteur, le succès de la soirée et l'espoir d'une série de représentations ultérieures. La correspondance de Dumas⁴ en témoigne mais dévoile aussi l'espèce de chantage qu'exerce Mlle Mars, toujours sur le point de quitter le Théâtre-Français, soit pour des congés, soit définitivement. Il lui lit la pièce, elle en est « ravie », mais Dumas souhaiterait que Michelot joue le rôle masculin, et rechigne devant la nécessité de le confier à Monrose, qui ne lui paraît pas assez « homme du monde⁵ ». Quoi qu'il en soit, du moment que Mlle Mars est de la partie, il faut bien accepter le reste, et la réception par le comité de lecture n'est plus qu'une formalité. C'est chose faite le 8 mars 1832. Mais les répétitions sont difficiles : « chaque jour, elle trouvait quelque chose à corriger ; j'emportais la pièce, et je faisais la correction chez moi », se souvient Dumas. Si l'on s'en rapporte aux corrections effectivement reportées sur le manuscrit original, Mlle Mars est choquée par la familiarité du dialogue et obtient le remplacement de certains mots qu'elle ne juge pas assez distingués, attitude qu'elle avait déjà adoptée avec Vigny (*Le More de Venise*) et Hugo (*Hernani*). Dumas, exaspéré par l'atmosphère des répétitions, décide de ne pas donner *Angèle* aux Comédiens-Français. *Le Mari de la veuve* fait partie des expériences en demi-teinte de Dumas avec le Français.

L'action se passe dans la maison de campagne de M^{me} de Vertpré, jeune veuve (elle n'a pas trente ans), qui héberge sa nièce Pauline, jeune fille de dix-sept à dix-huit ans, que courtise Léon, jeune avocat parisien. Léon, de sa fréquentation

2. QUÉRARD J.-M., *Les Supercheries littéraires dévoilées*, Paris, Paul Duffis, 1870.

3. DUMAS A., *Mes Mémoires*, Paris, Robert Laffont, t. II, chap. CCXXXIII, p. 715.

4. Voir l'édition de la pièce, à paraître aux éditions Classiques Garnier.

5. L'emploi de Monrose père (1783-1843) est celui d'acteur à grande livrée ; il occupe les rôles comiques du répertoire. Petit et mince, Monrose n'était pas réputé pour son charisme mais pour la verve et la gaieté de son jeu.

quotidienne de la maison, finit par s'imaginer que ce n'est pas de Pauline qu'il est amoureux mais de sa jeune tante. Mais, contrairement à ce que l'on croit, M^{me} de Vertpré n'est pas veuve, et son mari, qui a dû s'exiler à New York pour des raisons vraisemblablement politiques, revient en France et retrouve sa femme. Léon, confronté à l'arrivée de Paul de Vertpré, qu'il ne connaît pas, le prend pour un rival quelconque, qui ne se dévoile qu'à la suite d'une scène de quiproquo très drôle, au cours de laquelle chacun fait assaut des prétendues preuves d'intérêt données par la jeune femme. Léon prétend néanmoins se savoir aimé de M^{me} de Vertpré et lui avoue même son amour, tandis que le mari est caché derrière la porte. La pièce se termine évidemment par une leçon donnée par M^{me} de Vertpré aux deux hommes, à Léon à cause de sa fatuité, à Paul pour sa jalousie, tandis que le couple pousse Léon et Pauline dans les bras l'un de l'autre, et hâte leur mariage. La pièce se termine sur une pirouette de Paul de Vertpré, prêt à expliquer son exil et son retour, mais les spectateurs n'assisteront jamais à cette explication...

La Comédie-Française ne conçoit pas un nouvel écrin pour accueillir cette comédie, dont on n'imagine pas qu'elle puisse avoir une longue carrière. Comme le veut la pratique, on utilise donc le décor d'une pièce antérieure, en l'occurrence celui de la chambre fermée de la comédie *Minuit* ou *Le Moment propice*, comédie en un acte en prose de Duchapt-Desaudras créée le 31 décembre 1791. Ce décor a été repeint en style empire et agrandi en 1826 par Cicéri pour la création de *L'Argent* de Casimir Bonjour (12 octobre 1826). Retouché par l'atelier Séchan en 1834, il ne disparaît de la liste des décors qu'entre 1850 et 1869⁶. D'après les descriptions des documents techniques conservés à la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, la plantation est très classique, au 3^e plan d'une scène qui en compte 9. Les couleurs dominantes sont le rouge et le vert, avec tapis à rayures et rideaux en perse vert d'eau. La mise en scène est vive, les portes et les fenêtres fonctionnent, les personnages vont et viennent. Un document de conduite indique la durée du spectacle : une heure.

C'est dans ce décor que la pièce est créée le 4 avril 1832 ; la distribution compte parmi les meilleurs artistes du Français, ce qui indique ici que la petite comédie de Dumas a été prise au sérieux. Si M^{lle} Mars tient le rôle de M^{me} de Vertpré, Monrose et Menjaud se partagent respectivement les rôles de M. de Vertpré et de Léon. M^{lle} Anaïs se voit confier le rôle de Pauline. À l'issue de la représentation, l'auteur n'est pas nommé, bien que Dumas l'eût souhaité. Les collaborateurs, qui ne sont pas nommés non plus, touchent néanmoins leur part

6. Voir DANIELS B., *Catalogue des décors romantiques de la Comédie-Française*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, *passim*.

de droits d'auteur. Le contexte de création de la pièce est défavorable au théâtre. L'épidémie de choléra a fait son entrée dans Paris et chacun reste terré chez soi en attendant que cette peste moderne cesse. Dans les premiers jours d'avril, Casimir Périer et Victor-Donatien, père de Musset sont atteints et meurent. Dumas lui-même en est touché mais sa forte constitution lui permet de surmonter le mal⁷. En raison de l'épidémie, il n'y a pas cinq cents personnes dans la salle. *L'Annuaire historique* note que « jamais [...] salle de spectacle n'offrit un aspect plus triste ». La recette s'élève néanmoins à 3 334 francs, le prix des places ayant été plus que doublé pour le bénéfice. À la deuxième représentation, la recette chute à 426,20 F. La pièce est jouée neuf fois lors de la création, ce qui correspond à un demi-échec. *Le Constitutionnel* du 9 avril 1832 rappelle les conditions défavorables dans lesquelles la comédie de Dumas a été créée :

La Comédie-Française avait accordé à M^{lle} Dupont une représentation à son bénéfice, comme récompense de ses travaux et pour la conserver. Cette représentation, par des retards indépendants de tous, fut fixée au mercredi 4 avril. Le choix des pièces, les brillants talents qui lui prêtaient leur appui, tout enfin semblait annoncer une soirée aussi brillante que récréative ; mais le fléau qui afflige la capitale en ce moment, joint aux événements politiques, et surtout le rappel battu au moment de l'ouverture des bureaux, furent autant d'obstacles contre cette représentation, et M^{lle} Dupont se voyait, après trois mois de peines et de soins, frustrée dans ses espérances. La Comédie a pris pour son compte cette représentation, et rendu à la bénéficiaire tous ses droits pour qu'elle pût les faire valoir dans un temps plus prospère. La nouvelle représentation de M^{lle} Dupont sera la première de la saison prochaine.

Une deuxième représentation à bénéfice a lieu le 22 décembre 1832. Au programme, *Le Babillard*, *Chacun de son côté* et *L'Amant bourru*, ainsi qu'une *Revue de comédiens* avec des acteurs extérieurs à la Comédie-Française, un air de *Sémiramide* chanté par Marinotti, et de la musique jouée par les frères Eichornn. Dans *L'Amant bourru*, M^{lle} Mars joue la marquise de Martigue et Marie Dorval la comtesse de Sancerre. La représentation d'adieu de M^{lle} Dupont aura lieu le 19 mai 1840, au cours de laquelle elle joue Dorine dans *Tartuffe*, aux côtés de M^{lle} Mars/Elmire, tandis que Rachel joue Pauline dans *Polyeucte*. Le destin de la comédie de Dumas semble avoir été mis en sursis.

Réception et reprises

L'Annuaire Historique – rédigé par Lesur, qui appelle M^{lle} Dupont « M^{lle} Dupuis » [sic] – et *la Gazette de France* rendent compte de la représenta-

7. L'épidémie dure jusqu'au 25 septembre et fait près de 20 000 victimes.

tion. Ils prédisent tous deux à la pièce une courte carrière et sont assez sévères ; ils y trouvent « peu de bon sens ». Cette critique fait écho à certains reproches qu'on fait déjà au théâtre de Dumas. *La Gazette des théâtres* du 8 avril 1832 y reconnaît « de l'esprit dans quelques détails », mais constate qu'« en général les développements sont trop longs, [car] aujourd'hui le commérage est peu à la mode à la Comédie-Française, on le supporte au Gymnase ». Le critique concède à M^{lle} Mars « le talent qu'on lui connaît ». « On a ri cependant quelquefois de l'accumulation des mots : jeune, jolie, belle qui se trouvent sans cesse dans les discours que lui adressent M. de Vertpré et Léon ; cette accumulation a paru maladroite, d'autant plus que la nièce de la “jeune” tante, Pauline, que l'on dit avoir tout au plus trois années de moins que M^{me} de Vertpré, est représentée par M^{lle} Anaïs, fraîche, sémillante et toute gentille. » Ici les critiques soulignent la différence d'âge entre les deux comédiennes : en 1832, M^{lle} Mars a cinquante-quatre ans et M^{lle} Anaïs, une vingtaine d'années.

Après les succès d'*Henri III et sa cour* et *Antony*, la critique s'interroge aussi sur la capacité de Dumas à briller dans le répertoire de la comédie. *Le Cabinet de lecture* du 9 avril 1832 s'étonne du style de la pièce, si différent des récentes créations d'Alexandre Dumas : « En entendant les personnages de cette comédie parler, s'exprimer comme ceux des pièces de Marivaux, on ne se douterait pas qu'elle est des auteurs de *Teresa* et de quelques ouvrages qui ont fait du bruit, autant par la bizarrerie des sujets que par celle du style. » Il salue aussi le « talent plein de franchise et de mordant de M^{lle} Dupont ». La réception s'effectue donc sur le double mode du léger mépris et de la surprise.

Dumas, lui, croit en sa pièce. Il écrit ainsi au baron Taylor le 12 juillet 1832 une lettre, dans laquelle il préconise une distribution idéale pour *Charles VII chez ses grands vassaux*, en préparation pour l'Odéon, et dans laquelle il souhaite que la petite pièce (soit) jouée aussi souvent que possible : « Et vous concevez, cher ami, pourquoi je vous demande tout cela, c'est afin de trouver à mon retour 12 ou 1.500 F entre les mains de l'estimable Vedel. » Dumas part en Italie, mais *Le Mari de la veuve* ne sera pas joué pendant son absence. La pièce est reprise le 14 juin 1833. Seul Monrose conserve son rôle, Mirecour remplace Menjaud, M^{lle} Mante succède à M^{lle} Mars (jusqu'en 1836, où elle est remplacée par Elisa Verneuil), M^{lle} Eulalie (la future Mme Geffroy) joue Pauline et M^{me} Thénard campe Hélène. De 1840 à 1845, c'est Alexandrine Noblet qui tient le rôle de M^{me} de Vertpré. On sait qu'Alexandre Dumas, dont elle avait été l'interprète à l'Odéon, la considérait comme une des rares comédiennes capables de jouer le répertoire romantique. La pièce est jouée par les Comédiens-Français de manière épisodique de 1833 à 1845, tant à Richelieu qu'à l'Odéon.

Une reprise remarquée a lieu à la Comédie-Française le 3 juin 1853. Georges d'Heylli, dans son *Journal intime de la Comédie-Française*⁸, salue cette mise en scène :

Reprise du *Mari de la veuve*, comédie en 1 acte en prose de MM. Alexandre Dumas, Anicet-Bourgeois, Durieu, c'est-à-dire de trois auteurs dont l'affiche, pour se conformer à la tradition qui date du premier soir où la pièce fut jouée anonymement, ne nomme pas un seul. Cette spirituelle petite comédie, composée à l'intention du bénéfice de M^{lle} Dupont (4 avril 1832) et qui, dans l'esprit de ses auteurs, avait seulement l'importance d'une bluette, qui ne devait vivre qu'une seule soirée, cette comédie a été reprise plusieurs fois et elle est toujours restée au répertoire. Elle est d'ailleurs très vivement jouée par Monrose, dans le rôle de Vertpré qu'a créé son illustre père, et par Delaunay dans celui de Léon créé par Menjaud. C'est M^{lle} Madeleine Brohan⁹ qui reprend le personnage de M^{me} de Vertpré créé par M^{lle} Mars, et M^{lle} Théric qui représente Pauline, rôle joué pour la première fois par la séduisante Anaïs Aubert.

Le 7 août 1853, le critique Jules Lovy, dans sa « Semaine théâtrale » du *Ménestrel*, souligne aussi la gaieté de la pièce : « Nous avons revu dans la même soirée *Le Mari de la veuve*, petite comédie d'une allure leste et entraînante, jouée avec une ravissante gaieté et une verve prodigieuse par Monrose, Delaunay et Augustine Brohan ; M^{lle} Théric est très gracieuse dans son rôle d'ingénue. » En 1862, l'administrateur Edouard Thierry obtient l'autorisation de faire une coupure dans la dernière partie de la pièce, qui est jouée chaque année, en moyenne onze fois par an, jusqu'en 1866. Après cinq ans d'interruption, elle est reprise le 21 juin 1871 pour onze représentations. C'est aussi *Le Mari de la veuve* que les Comédiens-Français choisissent de jouer, le 6 juillet 1902, à Villers-Cotterêts, pour les célébrations du centenaire de la naissance Alexandre Dumas, en même temps que des fragments de *Charles VII chez ses grands vassaux*. Le programme est annoncé dans *Le Ménestrel* :

C'est le dimanche 6 juillet qu'auront lieu à Villers-Cotterêts les fêtes du centenaire d'Alexandre Dumas, auxquelles prendra part la Comédie-Française. Le spectacle, définitivement arrêté, se composera du *Mari de la veuve*, de fragments de *Charles VII chez ses grands vassaux*, et de l'ode d'Henri de Bornier, *les Trois Dumas*. De plus, Mme Lara dira des vers en l'honneur du poète Demoustier, natif également de Villers-Cotterêts, dont le buste sera inauguré le même jour. Les fragments de *Charles VII chez ses grands vassaux* seront joués par MM. Silvain, Paul Mounet et Dehelly. *Les Trois Dumas*, l'ode d'Henri de Bornier, seront dits par MM. Mounet-Sully, Silvain et M^{lle} Bartet. *Le Mari de la veuve*, une petite comédie du répertoire du célèbre dramaturge, sera joué avec la distribution suivante : M. de Vertpré :

8. HEYLLI G. d', *Journal intime de la Comédie-Française (1852-1871)*, Paris, Dentu, 1879, p. 19-20.

9. G. d'Heylli se trompe de sœur, c'est Augustine qui a joué le rôle.

Baillet/Léon : Dehelly/M^{me} de Vertpré : Renée Du Minil/Hélène : Géniat/Pauline : Marthe Régnier.

Tout le monde n'approuve pas le choix d'une œuvrette pour une cérémonie de cette importance : « un insignifiant petit acte, *Le Mari de la veuve* signé et marqué Anicet-Bourgeois et Durieu aussi bien qu'Alexandre Dumas », constate Gabriel Aubray dans *Le Mois littéraire et pittoresque*¹⁰. L'auteur reproche aux Comédiens-Français de ne pas avoir repris une grande pièce de Dumas. La pièce est encore jouée en lever de rideau de *Mademoiselle de Belle-Isle* le 5 décembre 1902, pour l'anniversaire de la mort de Dumas. Elle est reprise une dernière fois le 23 mars 1905. Au total, les Comédiens-Français ont joué *Le Mari de la veuve* cent soixante-neuf fois salle Richelieu, représentations auxquelles il faut ajouter six représentations extérieures.

La principale reprise extérieure à la Comédie-Française est évidemment celle faite dans le théâtre d'Alexandre Dumas, le Théâtre-Historique, le 25 mai 1847. Lors de la création, la censure ayant été abolie, la pièce n'avait subi aucun rapport politique. Lors de la reprise au Théâtre-Historique, l'innocence de la pièce est affirmée dans un procès-verbal daté du 21 mai 1847¹¹ :

Pendant une absence de son mari que tout le monde croit mort, M^{me} de Vertpré a reçu fréquemment Léon Auvray, prétendu de sa nièce Pauline. Mais Léon est devenu amoureux de M^{me} de Vertpré. Le retour du mari donne lieu à plusieurs incidents qui, après quelques accès de jalousie de M. de Vertpré et une leçon donnée par M^{me} de Vertpré au trop présomptueux Léon, se termine par le mariage de celui-ci avec Pauline.

Rien ne s'oppose à la représentation de cette pièce qui a été jouée pour la première fois sur le Théâtre-Français, le 4 avril 1832.

Roux Ferrand, Florent, Haussmann, Overnay.

D'après *L'Agent dramatique du midi, correspondant des théâtres*, la pièce est jouée à Béziers en décembre 1848, à Rouen en juillet 1851, et l'on sait qu'elle a longtemps fait partie des répertoires de province. Elle figure au répertoire de la troupe de Rachel, lors de sa tournée en Amérique en automne 1855. On sait, par un article de Fernand Strauss dans *Le Ménestrel*¹², qu'on la jouait aussi sur les scènes françaises à l'étranger, et notamment à Londres :

La troupe française de M. Talaxy a débuté lundi soir par *Le Mari de la veuve* et *Le Gendre de M. Poirier*, dans la salle de concert du Théâtre de Sa Majesté, qu'on a baptisé Bijou-Théâtre. M. Talaxy nous a présenté cette fois des artistes qui nous sont

10. T. 8, n° 46, octobre 1902, p. 466.

11. Archives nationales, PV n° 7803.

12. *Le Ménestrel*, 11 novembre 1860 p. 398 : « la Saison de Londres ».

tout à fait inconnus, et avec lesquels nous devons faire plus ample connaissance. Nous en parlerons lorsque M. Talex nous aura fait la politesse de nous envoyer nos places pour le service de la presse.

En 1906, la pièce est encore à l'affiche du Théâtre Déjazet, et une dernière reprise a eu lieu à Paris, au Théâtre du Tertre, le 18 juillet 1973, dans une mise en scène de Pierre Arnaudeau.

Esthétique et dramaturgie

L'onomastique nous renseigne sur les choix et les intertextes de la pièce de Dumas. Les prénoms des protagonistes sont choisis en fonction de la mode du temps, ce qui place la comédie dans un quotidien proche des spectateurs. C'est notamment le cas de M^{me} de Vertpré, « la jeune tante ». Dans les comédies du xvii^e siècle au xix^e siècle, les veuves, vraies ou fausses, coquettes ou inconsolables, sont légion, et l'on peut considérer leur personnage comme un type de comédie. De Corneille à Molière, de Dancourt à Marivaux en passant par Carmontelle, les veuves, jeunes pour la plupart, ont une liberté de parole et de comportement que n'ont ni les jeunes filles ni, *a fortiori*, les femmes mariées¹³. M^{me} de Vertpré (d'abord nommée de Longpré), fausse veuve, mais vraie femme d'esprit, est aussi une femme sans préjugés. Elle reçoit avec beaucoup de familiarité le jeune Léon, prétendant de sa nièce Pauline, sans penser que la différence d'âge entre eux n'est pas si grande qu'elle ne puisse s'effacer dans un penchant amoureux. Elle se croit protégée par sa position de « veuve », mais ne renonce pas pour autant à certaines coquetteries bien naturelles chez une jeune femme. Comme elle n'a aucune raison d'être inconsolable, sachant son mari vivant, elle profite librement de l'amitié empressée du jeune homme, jusqu'au moment où il avoue l'évolution de ses sentiments. Avec infiniment de doigté, elle manipule gentiment les trois autres protagonistes de la pièce, Léon, à qui elle donne une leçon de constance, son mari, qu'elle corrige d'un accès de jalousie injuste, et la jeune Pauline, dont elle utilise les sentiments pour la révéler à elle-même, tout en la mettant en garde.

Dans le sillage de la veuve, la soubrette est également un type de la comédie de mœurs. Confidente, et même parfois conseillère, elle permet à sa maîtresse d'exprimer tout haut à l'intention du public un certain nombre de pensées qui ne sont pas toujours claires. Hélène est ici presque aussi spirituelle que sa maîtresse, avec qui elle s'exprime librement, et en qui, visiblement, M^{me} de Vertpré, comme Pauline

13. Cette relative liberté d'expression reflète un phénomène social et juridique. Le Code civil fait en effet de la femme une mineure; seul le statut de veuve octroie aux femmes une certaine latitude.

d'ailleurs, a toute confiance. On sent entre les trois femmes une liberté de ton et de comportement qui, sans dépasser les bornes de la bienséance, les rend aisément complices et leur permet de rire de certaines déconvenues masculines. Léon, dans le monologue de la scène 3, ironise sur l'habitude des confidences de la maîtresse à la soubrette, moyen commode pour le dramaturge de dévoiler les secrets et de faire avancer l'intrigue. Pauline est peut-être la moins intéressante des trois femmes ; sans doute est-elle encore trop jeune pour montrer un caractère bien affirmé. C'est encore une enfant – le mot est utilisé plusieurs fois par ses partenaires pour la définir –, elle en a encore les caractéristiques : boudeuse, susceptible, irréfléchie, idéaliste. Dans la scène 5, elle se réjouit puérilement de voir sa tante et Léon trempés par l'averse. Hélène souligne ironiquement : « excellent petit cœur ! » Ingénue soit, mais c'est aussi une amoureuse tenace, et elle ne renonce pas à un amoureux qui a pourtant fait preuve de légèreté. Il est vrai aussi qu'elle est très protégée par M. et M^{me} de Vertpré, qui précipitent le mariage qu'elle désire de tout son cœur.

Du côté des hommes se ressent également l'influence de la comédie classique. Léon Auvray est un jeune homme de son temps, de bonne famille, qui a fait de solides études ; il a une position, de la culture et de l'esprit. Il est le type du jeune homme bien éduqué à marier. Mais il est exalté, romanesque, étourdi. Il se méprend de bonne foi sur la nature de ses sentiments, joue à l'amoureux romantique, fait de lyriques déclarations à l'objet de son amour, que ce soit en mauvais vers ou en formules hyperboliques. Comme il est finalement bon garçon, il se lie facilement d'amitié avec M. de Vertpré – qui ne manque pas de se moquer gentiment de lui en exagérant l'aspect « romantique » de ses déclarations, dirigées cette fois vers la jeune Pauline. Revenant à la raison et à l'amour de Pauline, qui est à l'origine de sa présence dans la famille de Vertpré, il se laisse entraîner à un mariage immédiat, avec un enthousiasme dont il nous est peut-être permis de douter.

Paul de Vertpré est sans conteste le personnage le plus intéressant et le plus « moderne » de la pièce, et peut-être même le plus dumasien. Obligé de quitter la France pour des raisons que l'on imagine politiques (nous sommes en 1832, et il semble que Paul de Vertpré ait dû partir avant la révolution de 1830, sans doute en raison de son opposition à Charles X), il se hâte de venir retrouver sa femme à la campagne et se trouve confronté à la présence d'un jeune homme qui s'affirme d'emblée comme son rival. Sans perdre son sang-froid et sûr de son bon droit, assuré aussi de la fidélité de sa femme (il aura quelques légers doutes qu'Adèle fera vite s'évanouir), il propose au jeune homme une lutte toute pacifique entre les « preuves d'amour » données par M^{me} de Vertpré. La joute est purement verbale, pleine d'esprit et même de bonhomie, au point qu'il gagne la sympathie de son jeune rival. Franc, rieur, parfois sarcastique, mais toujours positif, Paul de Vertpré anime de sa

verve un dialogue vif et naturel qui emporte avec légèreté la comédie vers sa fin. Avec malice, et sans s'attarder aux hésitations de Léon, il presse le mariage avec Pauline, et met un terme aux questions que l'on se pose à son sujet par une pirouette qui, sans être un coup de théâtre, permet d'en finir dans un éclat de rire. Personnage généreux au passé mystérieux, il est l'avèrs d'Antony, dont il ne partage pas le côté ténébreux et maudit. Mais comme bien des figures masculines du théâtre de Dumas (Richard Darlington, Buridan), il est marqué par son passé qui influe sur son destin.

Si la construction des personnages est redevable au genre de la comédie, les décors sacrifient eux aussi aux usages des comédies de mœurs, voire des proverbes dramatiques. Il est en effet constitué d'un salon situé dans une maison de campagne, ce qui rattache également la pièce à la tradition des comédies du XVIII^e siècle, où la villégiature est de rigueur. Une bonne partie des comédies de Marivaux se situent ainsi « à la campagne », de même que les comédies et proverbes de Carmontelle ou de Théodore Leclerc. La seule originalité de Dumas consistait à situer précisément la scène à Saint-Maur, dans le texte original. La construction de la pièce suit également le canevas des comédies. Ainsi la scène d'exposition, entre maîtresse et soubrette, à l'image de maintes comédies de Marivaux, est exemplaire : la présentation des différents personnages et des rapports qui les unissent est d'une redoutable efficacité. En revanche le suspens reste entier quant à la personnalité du « mari de la veuve », qui donne à la pièce son titre paradoxal. Comme dans Marivaux, maîtresse et soubrette sont dans un assez grand rapport d'intimité. Deux personnages de femmes, dont la différence d'âge est minime, sont face à deux personnages masculins, dont la rivalité – assez factice – se résout par une espèce de solidarité masculine, sous la forme d'une joute formelle, comme il arrive aussi d'en trouver chez Marivaux, lorsque deux rivaux sont en présence et que leur esprit prend le pas sur leur amour ou leur désir. Le retournement de situation (retour de Léon à l'amour de Pauline) est également assez proche des retournements chers à Marivaux (*La Double inconstance*, *Le Legs*, *L'Épreuve*), bien que préparés par la psychologie fluctuante des personnages. Ici, seul Léon est atteint de ce trait de caractère. *La Femme fidèle*, dernière comédie de Marivaux, est bâtie sur une intrigue proche de celle du *Mari de la veuve* (comme d'ailleurs dans plusieurs comédies de Dufresny, au tout début du XVIII^e siècle) : une femme est crue veuve parce que son mari a disparu (en mer ou pris par les barbaresques), et elle est l'objet d'une cour empressée de la part d'un autre homme, dont les avances sont encouragées par la mère de la jeune femme. Mais le mari revient au bout de neuf années et tente de reconquérir sa femme¹⁴. La différence est évidemment

14. Notons ici que le présumé veuvage est aussi l'un des pivots du *Colonel Chabert* de Balzac.

que la veuve de Marivaux se croit également veuve, tandis que celle de Dumas sait que son mari est vivant. Il reste néanmoins que cette situation est génératrice de quiproquos du même acabit.

C'est en ce sens que le critique de *La Gazette des théâtres* constate qu'« en entendant les personnages de cette comédie parler, s'exprimer comme ceux des pièces de Marivaux, on ne se douterait guère qu'elle est des auteurs de *Teresa* et de quelques ouvrages qui ont fait du bruit, autant par la bizarrerie des sujets que par celle du style ; car, bien que l'affiche ait été discrète, on désignait dans la salle, MM. Alexandre Dumas et Anicet-Bourgeois, comme auteurs du *Mari de la veuve* ». La structure de la pièce, son ton, son principe de quiproquos rappelle en effet Marivaux. Sans doute la critique a-t-elle oublié les premiers essais dramatiques d'Alexandre Dumas, avec son complice et ami de jeunesse Adolphe de Leuven, deux vaudevilles, *La Noce et l'enterrement* et *La Chasse et l'amour*, où Dumas est l'auteur de quelques couplets mémorables.

Dumas utilise en effet dans *Le Mari de la veuve* un procédé dramaturgique très présent dans les vaudevilles et qui fera florès dans les comédies de Labiche et consorts : le monologue en *a parte*, assez court, et généralement adressé au public, ainsi informé des préoccupations intimes et des intentions du personnage. Peu de longues tirades, mais des mises au point généralement accompagnées de jeux de scène comiques (Pauline déchirant l'aquarelle de Decamps ou Léon s'appêtant à sauter par la fenêtre). Dumas tire à plaisir les ressorts traditionnels de la comédie légère, dont certains ont été développés par Molière. La scène du mari caché, qui entend la déclaration, rappelle naturellement le principe dramaturgique mis en place dans *Tartuffe*. Quant au subterfuge de la lettre, quel qu'en soit le contenu, il permet généralement d'arriver à conclure une intrigue embrouillée. Molière en use dans *Le Misanthrope*, et dans *Les Femmes savantes*.

Apparenté jusqu'à un certain point au ton de persiflage de certains personnages des proverbes de Musset, le dialogue n'a ni la complexité du langage des personnages de Marivaux, ni l'absurdité des échanges menés par Labiche, mais il est d'un naturel confondant. La liberté de ton, le badinage, l'ironie parfois cinglante, le tout enrobé dans un sourire ont une bonhomie et une sorte de générosité propres à Dumas lui-même ; ces tours confèrent au dialogue une quotidienneté parfaite et une légèreté qui fait avancer la pièce vers un dénouement convenu et satisfaisant. Dumas ne néglige aucun « effet » de syntaxe. À la manière d'un Dufresny, il hache les répliques, et manie les stichomythies avec brio. Il use de l'interruption, de l'exclamation, du commentaire *a parte*. Par exemple, dans la scène 8, où M^me de Vertpré ne répond pas tout de suite aux questions de son mari sur la présence de Léon, les phrases sont hachées, M^me de Vertpré ne permettant

pas à son mari de finir ses questions. Par taquinerie, elle retarde la réponse qui mettrait fin aux interrogations de son mari. Un tel procédé comique est connu, utilisé dès la naissance de la comédie, déjà présent chez Aristophane et Plaute.

Dumas n'hésite pas non plus à jouer des ruptures de ton. La scène 13 entre Paul et Léon se caractérise par la vivacité de l'échange, qui est à la limite de la bienséance : « Et vous allez vous y mettre en robe de chambre ? » « Je vous y ai bien trouvé en chemise », lui rétorque-t-il. Mais dans la scène suivante, Vertpré s'exprime avec une emphase sentimentale et romantique afin de pousser Léon dans ses retranchements.

L'esprit du proverbe n'est pas étranger à la comédie de Dumas ; celle-ci rappelle l'esprit des pièces de Carmontelle et annonce à bien des égards le ton libre et spirituel d'*Un caprice* (1837) ou d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1845) de Musset. Ainsi, lorsque M^{me} de Vertpré fait la leçon à Léon (scène 16) ou lorsqu'elle met Pauline en garde contre un engagement à la légère (scène 15), son attitude est proche de celle de M^{me} de Léry envers Mathilde et M. de Chavigny dans *Un caprice* d'Alfred de Musset. Chez Dumas cependant, le pessimisme est moins marqué que chez Musset, et un optimisme chaleureux provoque même l'empathie des personnages avec les spectateurs. Tous ces éléments esthétiques et poétiques rappellent la richesse du genre de la comédie à l'ère romantique.

Le Mari de la veuve, pour conclure, est plus qu'une charmante blquette de bonne humeur, et ce n'est pas sans raison que Dumas lui-même la considère comme l'une de ses deux meilleures comédies et l'une de ses meilleures pièces, comme il l'écrit dans une lettre à son fils, le 7 octobre 1865. Au sein de l'énorme production dumasienne, au milieu des drames romantiques et historiques et des grosses machines dramatiques, *Le Mari de la veuve* reste comme un souffle de fraîcheur et de jeunesse qui, pour n'avoir comme originalité que la vivacité d'un dialogue qui sonne toujours juste, se situe dans la droite lignée de l'évolution de la comédie de moeurs vers celle de boulevard. Elle en constitue une étape non négligeable.

L'HÉRITAGE DU *MARIAGE DE FIGARO* DANS LES COMÉDIES DE DUMAS PÈRE

Christine PRÉVOST

En 1842, alors qu'il vivait à Florence¹, Alexandre Dumas déconseilla à l'acteur Doligny d'y faire jouer *Richard Darlington*, *Antony*, *Angèle* et *La Tour de Nesle*², parce qu'elles seraient sans aucun doute condamnées par la censure comme « les quatre pièces les plus immorales d'un auteur immoral³ ». Dumas empruntait, ironiquement, ce jugement péremptoire au journal *Le Constitutionnel*. Sur l'insistance de Doligny, il lui suggéra finalement d'envoyer à la censure les fameuses pièces en indiquant « Eugène Scribe » comme auteur, et en pastichant les titres « à la manière de Scribe ». *Richard Darlington* fut ainsi rebaptisé *L'Ambitieux ou le Fils du Bourreau*⁴, *Antony* devint *L'Assassin par amour*, *La Tour de Nesle* devint *L'Adultère puni*, *Angèle* devint *L'Échelle des Femmes*. La censure florentine fut piégée, mais le subterfuge finit par être révélé au grand-duc.

L'anecdote, qui ne concerne ici que quelques titres, confirme un talent que Dumas avait démontré dès février 1829 avec *La Cour du Roi Pétard*⁵, réécriture comique d'*Henri III et sa cour*⁶, qui réussissait à la fois à anticiper et à récupérer les critiques lues dans la presse avec un sens subtil de l'auto-parodie. Seul le jour-

1. Dumas habita Florence de juin 1840 à juillet 1843.

2. *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863-1874. *Antony* et *Richard Darlington* figurent dans le t. II, *La Tour de Nesle* et *Angèle* dans le t. III.

3. *Mes Mémoires*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, chap. CCXXX, p. 691.

4. BASSAN F., « L'accueil fait à *Richard Darlington* », in n° XXI d'*Œuvres et critiques, la réception critique de Dumas père*, n° XXI, coordonné par F. Bassan, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1996, p. 55-61. Fernande Bassan indique que la pièce eut aussi pour titres provisoires *Le Divorce* et *Orgueil et Passion* avant de prendre le nom du personnage principal.

5. *La Cour du Roi Pétard*, in *Théâtre Complet d'Alexandre Dumas*, Paris, Minard, collection Bibliothèque introuvable. édition annotée par Fernande Bassan, fascicule 9.

6. *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863. *Henri III et sa Cour* figure dans le t. I.

nal *L'Universel* avait compris le sens de ce jeu : « M. Dumas a signalé les défauts de son ouvrage avec une bonne foi qui désarme la critique tant elle lui donne raison⁷. » L'article fait ensuite la liste des qualités de la parodie en tant que parodie, non en tant que charge contre le drame *Henri III et sa cour*, erreur commise par d'autres journaux, comme *Le Corsaire*⁸, qui assimile l'auto-parodie à un acte de trahison du public.

Or, quand il pointe lui-même ses propres excès, Dumas auteur de mélodrames, de vaudevilles, de tragédies et de drames agit en complice d'un public qu'il estime assez averti pour apprécier l'exercice de transposition et partager la jubilation du jeu de la création théâtrale. Et parmi les sources qui lui inspirent des jeux de références, le théâtre de Beaumarchais occupe une place majeure. *Le Mariage de Figaro* est présenté très régulièrement au Théâtre Français, avec un succès constant, plus particulièrement en 1835 et en 1838, avec l'acteur Monrose dans le rôle de Figaro. Déjà en 1829, pour le drame *Henri III et sa cour*, Dumas avait adopté une dramaturgie espace-temps exploité comiquement par Beaumarchais dans *Le Mariage de Figaro* : un temps instrument de tension, *une folle journée*, un espace intérieur tout exprès machiné pour l'action, comme la chambre de Suzanne disposée entre celle du comte et celle de la comtesse, ou encore ce que Jacques Scherer⁹ a nommé le « troisième lieu », la cachette improvisée. Lorsque ces éléments sont détournés en instruments tragiques, le temps joue contre le sujet, et l'espace devient une souricière mortelle.

À l'inverse, et comme un retour aux sources, c'est-à-dire au *Mariage de Figaro*, trois comédies écrites à partir de 1842, *Halifax*, *Une Fille du Régent*¹⁰, et *Le Laird de Dumbicky*¹¹ reprennent, en les traitant sur un mode comique, des situations envisagées sous un angle dramatique dix ans plus tôt dans ces fameuses « pièces immorales », et plus particulièrement dans les drames de la bâtardise avec personnages en quête d'une filiation paternelle : *Richard Darlington*, mais aussi *Le Fils de l'Émigré*¹².

7. *L'Universel*, 2 mars 1829, p. 1

8. *Le Corsaire*, article « Des parodies », 4 mars 1829, p. 2.

9. SCHERER J., *La dramaturgie de Beaumarchais*, Paris, Nizet, 1967.

10. *Une Fille du Régent*, reçue au Théâtre-Français en 1843 sous le titre *Hélène de Saverny ou une conspiration sous le Régent*, ne fut jouée qu'en avril 1846 après quelques modifications réclamées par la censure. Voir l'article d'I. Safa dans le présent volume.

11. *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy Frères, 1864. *Halifax* figure dans le t. V, *Le Laird de Dumbicky* et *Une Fille du Régent* dans le t. VI.

12. *Le Fils de l'Émigré*, première représentation le 28 août 1832. Première édition intégrale chez Actes Sud, préfacée par Daniel Zimmermann, 1995, d'après le manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal.

Halifax a la mauvaise fortune d'être joué aux Variétés le 30 novembre 1842, en même temps qu'un drame de Scribe, *Le Fils de Cromwell ou Une Restauration* au Théâtre-Français. Cette pièce tombe, mais la presse en rend tout de même abondamment compte parce qu'il s'agit de Scribe, et *Halifax* passe alors inaperçu, en dépit d'un succès honorable. Ainsi, *La Mode* du 5 décembre, 1842 consacre quatre pages à Scribe et un entrefilet à Dumas :

M. Alexandre Dumas, dont le talent aime à se jouer dans toutes les zones dramatiques, a fait représenter au théâtre des Variétés une pièce en trois actes, pièce un peu hasardée, même pour les boulevards. Le public, dans ses applaudissements, a remercié Lafont de la verve et de la facilité avec lesquelles il a joué le rôle d'Halifax.

Halifax et *Le Laird de Dumbicky* ont le même référent historique : l'année 1669-1670, sous le règne de Charles II, monarque réputé libertin, présent dans *Le Laird*¹³. La pièce est reçue comme « une comédie de situation », proche du *Mariage de Figaro*. Le rôle du Laird Mac Allan, confié à Monrose qui avait quitté en 1841 le Théâtre-Français pour entrer à l'Odéon, a sans doute renforcé cette réception. Eugène de Lintilhac, lui, y voit une « pièce de cape et d'épée », dont il souligne l'originalité : « le prologue d'*Halifax* a plu à tout le monde, non seulement pour son mérite, mais peut-être aussi comme un de ces traits d'indépendance dramatique qui ne sont permis qu'au talent ». Dumas « mêlera parfois aux riches développements de sa fantaisie personnelle les prudentes banalités de nos charpentiers dramatiques¹⁴ ».

Une réécriture comique des drames de la filiation

La naissance illégitime est un sujet qui peut être traité avec légèreté, à la condition que l'enfant abandonné soit une fille. C'est manifestement moins traumatisant pour une femme de ne connaître ni son père ni sa mère si l'on en croit le théâtre de Dumas : Nelly, orpheline devenue favorite du roi dans *Le Laird de Dumbiky*, Anna, enfant illégitime de Sir John Dumbar dans *Halifax*, et Hélène de Saverny, fille cachée du Régent, ne se transforment pas en rebelles armées de poignard promises à l'échafaud.

Pourtant les débauchés de comédie qui les ont conçues n'ont rien à envier aux infâmes suborneurs des drames. Sir John Dumbar, compagnon du roi Charles II, est le père d'une jeune Anna conçue seize ans plus tôt, bien oubliée depuis, qu'il retrou-

13. Cette comédie fut jouée à l'Odéon le 30 décembre 1843.

14. LINTILHAC E., *La Comédie, de la révolution au second empire*, Paris, Flammarion, 1910, p. 304-306.

vera par hasard. Recherchant une maîtresse de l'âge de sa fille abandonnée, il rappelle le baron Delaunay courtisant Teresa dans le drame du même nom¹⁵. Son âge est l'objet des railleries de Jenny, du domestique Tom Rick, de son neveu Arthur : « le vieux », le « vert galant¹⁶ ». Prêt à marier Jenny, sœur de lait d'Anna, à son domestique Halifax, pour pouvoir l'emmenner sur ses terres où règne encore le droit de cuissage – ce droit que le comte Almviva voulait restaurer sur les siennes – Dumbar est aussi une réplique en plus barbon d'Alfred d'Alvimar (*Angèle*) qui déshonore une jeune fille de seize ans, et du marquis de Bray qui abuse de Catherine Humbert (*Le Fils de l'Émigré*). Anna n'échappe au viol dans une auberge que grâce à l'intervention d'Halifax, qui use de son épée pour blesser à mort l'agresseur, Lord Dudley, autre compagnon de débauche de Dumbar. Ainsi la fille a risqué d'être déshonorée par le meilleur ami du père. Simple intendant de Dumbar, Halifax n'a pas le droit de porter une épée. Toutefois, n'ayant, lui non plus, aucune idée de l'identité de ses père et mère, il prend, comme Figaro, le pari d'être d'ascendance noble.

Quant au soudain sentiment paternel qui s'empare de Dumbar et le pousse à rechercher sa fille, il n'a rien d'un remord. Halifax n'est pas dupe :

HALIFAX. — [...] Le roi voulait laisser un souvenir à celle des deux sœurs qui s'était particulièrement occupée de lui. Il chercha donc quelque chose qu'il pouvait laisser [...] Quelque temps après, il apprit que la chose était devenue parfaitement inutile et que sa jolie hôtesse possédait un portrait vivant, une charmante miniature, une adorable petite fille... Le favori, qui était noble comme le roi... généreux comme le roi... libertin comme...

SIR JOHN. — Monsieur!...

HALIFAX. — Le favori suivit en tout point l'exemple de son maître : il laissa son portrait comme le roi avait laissé le sien... même format... même exemplaire? Dix ou douze ans passèrent... Sa Majesté remonta sur son trône. Pendant les premières années, elle eut tant de choses à faire, tant d'autres portraits à donner, qu'elle ne songea plus à celui qu'elle avait laissé autrefois dans un petit coin de son royaume. Mais un beau jour, la mémoire lui revint; elle fit rechercher la miniature qui avait grandi [...] or, comme chacun sait, quand les rois ont de la mémoire, les favoris se souviennent [...] Notre favori se souvint qu'il avait aussi un portrait d'égaré; il voulut le ravoïr pour faire le pendant du portrait du roi; car, vous comprenez, les deux portraits étaient cousins, ou plutôt cousines¹⁷.

Retrouver sa fille est pour Dumbar un moyen d'entrer dans la famille du souverain. La paternité est instrumentalisée, elle n'est qu'une péripétie des relations favori-souverain.

15. *Teresa* figure dans le t. II du *Théâtre complet*.

16. *Halifax*, éd. citée, I, 3, p. 303.

17. *Ibid.*, I, 7, p. 312-313.

Le roi Charles II est lui-même un libertin oublieux de sa descendance dans *Le Laird de Dumbicky*, tout occupé à traquer de nouvelles proies dans une compétition avec son rival le duc de Buckingham. Chacun tente à son tour d'enlever la jeune Sarah Duncan, tout juste épousée quelques heures plus tôt par l'homme qu'elle aime, Mac Allan, laird de Dumbicky, aux prises, tel un nouveau Figaro, avec un comte Almaviva qui se serait dédoublé. Telle la comtesse Almaviva protégeant Suzanne, la futée Nelly permettra à Sarah d'échapper au pire, par solidarité féminine, et pour conserver l'emprise qu'elle a sur le roi.

Le Laird de Dumbicky a aussi pour socle la relation entre Charles II et son favori Buckingham, qui est en l'occurrence une relation de rivalité dans la séduction de la même femme : l'un et l'autre complotent pour enlever Sarah la nuit de ses noces avec Mac Allan Dumbicky, condamné, comme Halifax, à jouer les utilités plus que les maris. Dans les deux cas, les maris obtiennent, comme Figaro, gain de cause contre les aristocratiques suborneurs, mais après quelques heures de péripéties.

Qu'il fasse ou non grand cas de sa progéniture bâtarde, le père retrouve dans tous les cas une adorable et douce jeune fille, vertueuse et simple, toute prête à lui embrasser les genoux : pas de rébellion, pas de reproches, et même de la gratitude d'être enfin reconnue. Mais alors, plus d'ambitieux cynique, ni de rebelle à la société, pour mettre en mouvement l'action. Il faut créer un autre type de rôle, débarrassé des affres torturées d'Antony, des tiraillements entre vice et vertu de Georges Burk (*Le Fils de l'Émigré*), et du cynisme de Richard Darlington.

Figaro mousquetaire¹⁸

Dumbicky, Halifax, et Gaston de Chanley ont en commun la jeunesse, l'indépendance et le sens de la répartie. Avec Mac Allan Dumbicky, Dumas crée un type jusqu'alors absent de son théâtre : le naïf qui ne comprend rien à ce qui lui arrive, mais qui, courageux, instinctif, un rien borné, et avec plus de bon sens que d'intelligence, se sort de toutes les situations périlleuses avec bravoure. De petite noblesse, Mac Allan de Dumbicky est fidèle à tout ce qui est écossais et lui rappelle sa contrée natale.

18. La publication en feuilleton dans *Le Siècle* des *Trois Mousquetaires* débute trois mois après la représentation de *Dumbicky*, du 14 mars au 11 juillet 1844. Rappelons qu'à cette date, Dumas a déjà rédigé la première version d'*Une Fille du Régent*, intitulée *Hélène de Saverny ou une conspiration sous le Régent* (1843), qui est interdite par la censure. Le drame ne sera représenté (après modifications) qu'en 1846. Voir à ce sujet l'article d'Isabelle Safa dans le présent volume.

Bonne humeur, vivacité, sens de l'humour, esprit frondeur caractérisent Halifax, type le plus proche du valet débrouillard à la Figaro. Halifax, que Souriau appelle « le Gascon d'Écosse¹⁹ » est brétailleur et triche au jeu, habile au pistolet, et à l'épée qui lui est pourtant interdite. De petite noblesse comme Dumbicky, le loyal Gaston de Chanley est le moins comique; chatouilleux sur l'honneur, il est fidèle à la parole donnée, et reste un type de rôle proche du jeune premier irréprochable. Une fin tragique pouvait donc lui être aisément réservée²⁰. Un autre cœur pur parvient toutefois à s'insérer dans un dispositif comique comme un élément indispensable, c'est Arthur, le puritain neveu de Dumbar, la perfection faite homme, l'antithèse des mœurs dissolues de la cour de Charles II, et dont Dumas tire parti en le confrontant dans des scènes hilarantes à son oncle que la vertu désespère. Le rire naît du jeu de comédie de caractères que permet cette opposition, et aussi du désappointement du jeune homme rabroué *crescendo* à mesure que son oncle le découvre exemplaire²¹.

Mac Allan et Dumbicky volent au secours des demoiselles agressées dans les tavernes mal famées où ils traînent souvent leurs bottes devant un pot de bière. Mais leur galanterie a des limites : Halifax, victime d'un chantage de Sir Dumbar, et Mac Allan, désargenté, sont prêts à épouser des inconnues. Incapables toutefois de résister au charme féminin, ils s'éprennent pour de bon de leurs dulcinées, puisqu'elles sont jolies, et trouvent des trésors de bravoure jalouse pour les tirer des griffes des séducteurs, déjouant les plans des puissants qui se croient plus malins qu'eux. Mais il leur manque la noblesse des motivations, amoureuses ou patriotiques, qui sont celles d'Arthur et du breton Gaston de Chanley, comme il manque, *a contrario*, à ces deux jeunes premiers un peu du recul rusé et de la joie de vivre des trois autres. La fusion de ces deux types de rôles donnera celui du parfait mousquetaire.

Enfin, qu'ils se nomment Dumbar ou Buckingham, les courtisans ont en commun une ironie mordante, un humour désabusé qui rappelle le personnage de Joyeuse d'*Henri III*, un esprit « à la française » qui fait supporter tout ce que leur caractère a d'odieux par ailleurs.

Dans ce théâtre où types et genres s'influencent et se répondent, les répliques elles-mêmes se font écho, au-delà des distinctions entre comédies et drames : « Où la vertu va-t-elle se nicher²² ? » s'exclame Dumbar rabroué par Jenny, dans

19. SOURIAU M., *De la Convention dans la Tragédie et dans le Drame Romantique*, Paris, Hachette, 1885, réédité à Genève, Slatkine, 1970, p. 204.

20. C'est d'ailleurs le cas dans le roman *Une Fille du Régent* tirée de la première version de la pièce.

21. *Halifax*, éd. citée, I, 5, p. 306-309.

22. *Ibid.*, I, 4, p. 305.

une scène qui en rappelle une autre du *Mariage* entre le Comte et Suzanne²³, et qui pastiche également le mot de Napoléon à propos de l'Espion : « Où diable le courage va-t-il se nicher²⁴ ? »

Hippolyte Parigot²⁵ a affirmé avec raison, sans toutefois donner d'exemples que, de tous les dramaturges du siècle, c'est Dumas qui avait donné la plus féconde postérité au personnage de Figaro en développant les potentialités contenues dans deux expressions du fameux monologue²⁶ : « fils de je ne sais pas qui » et « tandis que moi, morbleu » sont à ses yeux les « deux maximes fondamentales du théâtre nouveau ». Elles lui semblent introduire une nouvelle matière dramatique. Mais Parigot exploite surtout le paradigme de la bâtardise pour une lecture idéologique au détriment d'autres aspects : si Figaro ne connaît pas sa filiation, alors il peut remplir le rôle de figure métonymique du peuple et juger les puissants.

Parigot cite encore l'exclamation de Figaro, « oh bizarre suite d'évènements ! », en face de ce qu'il nomme « artifices » et « prétentions du drame historique ». Nous y voyons surtout la source d'un troisième principe caractéristique de la dramaturgie de Dumas, qui, en habile technicien de la scène, se soucie des péripéties et du rythme.

Ajoutons au constat de Parigot que ce n'est pas une seule lignée, mais une double postérité de Figaro que crée Dumas en scindant la face sombre et la face bon enfant du valet. La face mélancolique et rebelle, torturée, est liée à la bâtardise de Figaro, plus encore qu'à son appartenance populaire. Georges Burck et Richard Darlington, qui incarnent cette lignée, sont d'ailleurs à demi aristocrates ; mais ce sont avant tout des enfants illégitimes. Toutes les possibilités noires créées par cette bâtardise ont été exploitées dans les drames des années 1830-1835. Alors que Figaro manquait d'épouser sa mère avant d'apprendre son identité, Marguerite de Bourgogne n'a pas cette chance de découvrir à temps que Philippe d'Aulnay est son fils, et commet l'inceste. Quant à ses sentiments pour Gauthier, Marguerite les exprime dans les mêmes termes que Marceline : l'irréparable n'est pas commis parce qu'une intuition la retient. Son cœur de mère parle et se trompe seulement d'affection. La bâtardise place le héros dans la situation d'Œdipe et réintroduit de cette manière cette fatalité du destin qui rend inoubliable un dénouement. Dumas cependant refuse parfois la ficelle : la jeune fille que le marquis Da Silva offre en mariage à Richard Darlington aurait pu être sa sœur, mais on nous apprend à temps que ce n'est pas le cas. *Richard Darlington* n'obéit pas à la loi de l'excès en

23. *Le Mariage de Figaro*, I, 8

24. *Napoléon Bonaparte*, t. I du *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, 1863, I, 4, p. 328.

25. PARIGOT H., *Le Drame d'Alexandre Dumas*, Paris 1898, Slatkine Reprint, Genève, 1973, p. 223-227.

26. *Le Mariage de Figaro*, V, 3.

tout qui régit *La Tour de Nesle*. On peut relever d'autres héritages du *Mariage* dans certaines situations ou péripéties : l'oncle de Suzanne n'est pas enclin à donner la main de sa nièce à un fils naturel, le père d'Adèle d'Hervey (*Antony*) pas non plus. Figaro découvre son père en Bartholo, l'homme qu'il méprise le plus, Georges Burck le découvre dans son mauvais génie, De Bray.

Dans les comédies, c'est une face solaire de Figaro qui se révèle, affranchie de la bâtardise et de la mélancolie, pour devenir ce redresseur de torts un peu enfantin qui a sa propre morale et son propre code de l'honneur, tel Halifax usant d'une épée au prétexte qu'il a, peut-être, des parents nobles, ascendance à laquelle Figaro se contentait de rêver. Avec candeur, ce nouveau type de héros positif est prêt à tenir tête aux Machiavels si emblématiques de nombreuses œuvres, de Catherine de Médicis à Richelieu en passant par Dubois. Joyeux compagnon surtout pas puritain, il remplace la famille qu'il n'a pas toujours par les liens d'amitié, une camaraderie virile indéfectible, ce qui est souvent un ressort de l'intrigue. Le cas de Gaston de Chanley en est un bon exemple : les soupçons qui pèsent sur sa fidélité à ses compagnons dans le prologue d'*Une Fille du Régent*, servent à informer le spectateur qu'il va suivre deux actions complémentaires, l'une sentimentale, l'autre politique. Rondement menée, l'exposition pourrait aussi porter en épigraphe « tous pour un, un pour tous », contre l'ennemi commun, non Richelieu, mais le Régent.

Les reproches de simplicité populaire adressés si souvent par les critiques à l'œuvre romanesque et théâtrale de Dumas sont aussi la conséquence de la scission de Figaro. D'un personnage complexe, subtile, contradictoire, Dumas crée deux paradigmes lisibles, nettement distincts, à la psychologie sommaire diront dédaigneusement certains, mais source d'une grande fécondité de situations, et d'une multiplication du personnel dramatique, y compris féminin.

Les figures féminines : de la victime à Nelly, la bonne fée de comédie

Dans son commentaire sur la postérité de Figaro, Parigot juge aussi que la lignée dumasienne continue « à mettre trop haut la femme », « chimère de leurs rêves, reine des passions, providence du drame » ; « Politique, diplomatie, institutions, despotisme, féodalité, conspiration, conjuration, tout s'explique par la femme ; tout aboutit à la passion, et tout en dérive. » Or, la passion, l'amour, n'est pas au centre du théâtre de Dumas²⁷, qui de plus ne voit pas dans la soif d'ascen-

27. Voir à ce propos PRÉVOST C., « La parité version Dumas », in *L'homme sans nom et le roi sans couronne, étude des premiers drames de Dumas père, 1827-1835*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2004, p. 275-277.

sion sociale une passion plutôt masculine que féminine. Dans les drames, Teresa ou Catherine Howard incarnent, au féminin, la lignée sombre.

Dans les comédies, comme nous l'avons noté plus haut, les rôles féminins sont davantage calqués sur les victimes de mélodrame. La figure de la malheureuse jeune fille seule au monde, faible, et réclamant protection, est la variante plus érotique de la veuve et de l'orphelin, et dont les histoires de cape et d'épée vont faire dès lors abondamment usage.

Nelly aurait pu être l'une de ces figures de victime émouvante. Elle a été abandonnée, enfant, et ignore tout de ses origines, mais n'en nourrit aucune rancune pour autant et fait le métier de courtisane avec bonne humeur. Mais grâce à elle, Dumas fait de tous les excès invraisemblables des drames une source de comique.

« Acceptez », dit-elle à Dumbicky qui hésite à acquiescer à une étrange proposition de mariage²⁸. Nelly est dissimulée aux yeux de tous, derrière une tapisserie. L'espace est un labyrinthe sur lequel elle règne. Pendant tout l'acte I, Dumbicky passe son temps à se perdre dans les couloirs et les nombreuses portes et escaliers dérobés du palais de Lord Buckingham. Comique de répétition cette fois que la figure de cet ahuri, le type de l'Écossais fraîchement débarqué dans la capitale, variante de la figure traditionnelle du provincial à Paris, qui passe régulièrement la tête par la porte pour demander la sortie. La souricière est devenue hautement risible, tout comme le pouvoir de celui qui possède les clefs. Nelly a pris la précaution de faire réaliser un double de la clef de la porte secrète qui lui permet d'accéder aux appartements du roi. Dupé, Charles II fait la cour à sa propre maîtresse comme Almaviva la faisait à son épouse. Au dénouement, il lui rend sa clef, elle décide de conserver les deux, et c'est le mot, feuilletonesque, de la fin : « Prenons-la toujours ; on ne sait pas ce qui peut arriver²⁹ »... au prochain épisode ?

Mais sa capacité à apparaître toujours au bon moment pour sauver Dumbicky, à être partout à la fois, fait de Nelly, c'est selon, un personnage totalement invraisemblable que les puristes de la comédie psychologique à la manière de Marivaux condamneront sévèrement lors de la réception de la pièce, ou, pour d'autres, une magicienne aux pouvoirs fantastiques propres à créer l'illusion ; elle sauve Sarah Duncan avec une simple écharpe, non pas ensorcelée, mais prétendument pestiférée. Comme Ruggieri escamote la duchesse sous les yeux du spectateur de *Henri III et sa cour*, exhibant tous les trucages du théâtre, Nelly escamote les amoureux Sarah et Dumbicky. Professionnelle de l'illusion, puisqu'elle est comédienne

28. *Le Laird de Dumbicky*, éd. citée, II, 13, p. 158.

29. *Ibid.*, V, 12, p. 232. Ce sera d'ailleurs le dernier mot de *Vingt Ans après* (1845).

au théâtre de Drury Lane, elle rappelle, comme Ruggieri le faisait sur un mode plus sérieux, plus inquiétant, que tout ceci n'est que jeu.

Un lieu dumasien machiné jusqu'à la parodie : la taverne.

Dans son entreprise parodique, Dumas ne reprend pas uniquement les situations et les rôles de ses drames ; il réutilise aussi les espaces, qu'il détourne à cet effet. C'est ainsi que l'auberge devient un lieu privilégié de la comédie. Le Chardon d'Ecosse, la Rose Blanche, Le Tigre Royal, et plusieurs autres permettent d'étoffer ce que le tableau de la taverne d'Orsini esquissait dans *La Tour de Nesle*. *Halifax* s'y déroule entièrement, en variant les tavernes : à Stilton pour le prologue, dans le jardin d'une hôtellerie propriété d'Anna et Jenny, puis à l'intérieur de la même hôtellerie. Mais c'est le tableau de la taverne de Stilton qui est le plus complet : jeux de dés qu'on se lance à la figure à la moindre occasion, épées sorties des fourreaux, aubergiste dont on achète le silence à coups d'écus, et surtout lieu de tous les dangers. *Une Fille du Régent* décline jusqu'à l'invraisemblable les chassés-croisés : des sorties sur une rue dérobée, par une porte également dérobée, jusqu'aux espions cachés dans les armoires, comme Dubois, l'incroyable chef de la police, qui multiplie les identités. Les auberges sont propices aux pièges, aux faux rendez-vous, aux usurpations d'identité, à la mixité sociale. Dans *Le Laird de Dumbicky*, Lord Buckingham se rend au Chardon d'Écosse, déguisé en matelot pour ses frasques.

On retrouve dans cet espace un élément de décor, qui n'est pas propre à la taverne, mais que Dumas exploite souvent par ailleurs : la fenêtre. Chez Beaumarchais, elle est un élément comique dans la scène de la fuite de Chérubin. Dans les drames historiques de Dumas, la fenêtre se teinte de sang. Les fenêtres sont omniprésentes dans les didascalies, et surtout dans les répliques, de *La Tour de Nesle*. Les cadavres des amants d'une nuit sont à la fois défenestrés et noyés dans la Seine, sort réservé aussi à la pauvre Jenny Darlington jetée par la fenêtre dans le torrent que surplombe la maison où son époux l'a recluse. Les fenêtres de la taverne d'Orsini et celles de la tour se font vis-à-vis : « si mes fenêtres donnaient, comme les tiennes, sur cette vieille tour de Nesle, que Dieu foudroie ! Je voudrais passer une de mes nuits, une seule, à regarder et à écouter³⁰ », dit un consommateur à Orsini. Dans *Le Fils de l'Émigré*, le jeune Jules Humbert assiste, juché sur une table pour regarder par la fenêtre, à l'exécution de son demi-frère Georges, qui échappe à notre regard. Dans ce même drame, c'est par la fenêtre que le marquis de Bray pénètre chez les Humbert. *Le Figaro* en fournissait alors ce résumé ironique à ses lecteurs :

30. *La Tour de Nesle*, éd. citée, I, premier tableau, 1, p. 4.

Dans la pièce jouée hier à la Porte Saint-Martin, il y a un viol, une naissance, des coups de fusil, un homme entre par la fenêtre, comme tous les personnages de M. Dumas, qui craindrait de commettre une effraction s'il les faisait entrer par la porte³¹.

La fenêtre est toute aussi présente dans les comédies, mais cette fois, elle sert à « encadrer » des mini-scènes, invisibles pour le spectateur, qui sont autant d'intermèdes de comique gestuel : Jenny décrit ainsi l'arrivée du pauvre Tom Rick, qui n'a jamais fait de cheval, dans la cour de l'auberge :

JENNY regardant par la fenêtre. — C'est Tom qui arrive ventre à terre... Ah! mon Dieu! pauvre Tom!

HALIFAX. — Quoi?

JENNY. — Le cheval s'est arrêté court à la porte de l'auberge.

HALIFAX. — Et le cavalier a continué son chemin... Ce n'est rien.

TOM RICK au dehors. — Oh! là là! oh! là là³²!

Autrement dit, Dumas invente les scènes qui seront jouées au cinéma un siècle plus tard par un Bourvil ou un Noël Roquevert dans les films d'André Hunebelle.

Tout comme il avait su à ses débuts, pour participer au renouvellement du drame, s'approprier les codes de tous les genres scéniques représentés, Dumas poursuit avec les comédies ses expériences de réécriture, en puisant aussi dans ses propres œuvres. Il laisse alors libre cours à un sens du comique affirmé, comique de caractère, de situation, ou de bons mots. L'exploration de la comédie permet aussi à Dumas de revenir à des thèmes récurrents de son théâtre, instaurant une circulation thématique et dramatique d'une pièce à l'autre, et dont Figaro reste la figure tutélaire.

31. *Le Figaro*, 29 août 1832, p. 1.

32. *Halifax*, éd. citée, III, 1, p. 353.

LA RÉÉCRITURE DE *CINNA* DANS *UNE FILLE DU RÉGENT* ET *LE CHEVALIER D'HARMENTAL* : HYBRIDATION GÉNÉRIQUE ET REPRÉSENTATION DU POUVOIR

Isabelle SAFA

L'étude comparée des romans d'Alexandre Dumas et de son théâtre, lorsqu'ils exploitent et développent une même intrigue, permet des parallèles révélateurs : de fait, la porosité entre son écriture romanesque et son écriture dramatique est connue, et a fait l'objet de plusieurs travaux¹. Il ne s'agira cependant pas ici de revenir sur la comparaison entre roman et pièce de théâtre, bien que les deux pièces étudiées aient cette particularité, pour l'une, de procéder d'un roman, et pour l'autre, d'en avoir inspiré un : *Le Chevalier d'Harmental* est d'abord un roman (1841-1842), dont Dumas tire un drame en cinq actes et dix tableaux (1849)²; à l'inverse, *Une Fille du Régent* est conçu comme un drame en quatre actes précédés d'un prologue, initialement titré *Une conspiration sous le*

-
1. Voir notamment SCHOPP C., « Le théâtre-roman d'Alexandre Dumas, ou la métamorphose en roman du drame disgracié », in DUFIEF A.-S. et CABANÈS J.-L. (dir.), *Le roman au théâtre : les adaptations théâtrales des romans au XIX^e siècle*, Paris, Minard, 2005, p. 113-136; NAUGRETTE F., « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, 2011/1 (n° 255), p. 27-41; ANDRÉ V., « De Cellamare à Pontcallec. Une mise en scène dumasienne de la Régence », *Revue du Nord*, 2015/4 (n° 412), p. 895-917.
 2. Le roman et le drame sont écrits en collaboration avec Auguste Maquet. La version romanesque paraît d'abord en feuilleton dans *Le Siècle* de juin 1841 à janvier 1842; le drame qui en est tiré est représenté au Théâtre-Historique le 26 juillet 1849, et imprimé la même année chez Cadot. Ce travail s'appuie sur l'édition Michel Lévy en quinze volumes (1863-1874). *Une Fille du Régent* figure dans le volume 6 et *Le Chevalier d'Harmental* dans le volume 10.

Régent (1843) mais suspendu par la censure. Dumas en fait un roman en 1844 avant de finalement le faire représenter en 1846 sous son titre définitif³.

Une Fille du Régent traite de la conspiration de Pontcallec, ourdie en Bretagne au début de la Régence ; ce complot étouffé dans l'œuf entretient des liens historiquement avérés avec la conspiration de Cellamare, elle aussi déjouée, qui est le sujet du drame *Le Chevalier d'Harmental*⁴. Dans les deux intrigues, les conjurés entendent remplacer le Régent par le Bourbon Philippe V d'Espagne ; l'instrument de la conspiration est un jeune noble idéaliste et amoureux (Gaston de Chanley dans *Une Fille du Régent*, Raoul d'Harmental dans le drame qui porte son nom) ; le machiavélien ministre Dubois, d'emblée informé par sa police de ce qui se trame, déjoue le complot par la ruse, en faisant endosser au Régent lui-même le rôle d'un des chefs de la conspiration. Celui-ci peut ainsi apprendre le projet qui se trame contre sa personne de la bouche même du principal exécutant de la conspiration : Gaston ou Raoul, n'ayant jamais vu le Régent, ne peuvent le reconnaître. Ce faisant, le prince se prend de sympathie pour le jeune homme et, une fois le complot découvert, finit par pardonner. Ce dénouement heureux est conforme à l'histoire dans le cas de la conjuration de Cellamare, dont les complices obtinrent effectivement leur pardon au bout de quelques mois. Mais il s'en écarte résolument – contrairement au roman issu de la même intrigue⁵ – pour la conjuration bretonne, dont les meneurs furent exécutés.

3. La version romanesque paraît en feuilleton dans *Le Commerce* d'avril à juillet 1844. Le drame est édité par Marchant en 1846. Il existe également un manuscrit titré *Hélène de Saverny* (1844), qui est une version remaniée (en cinq actes au lieu de quatre) d'*Une Conspiration sous le Régent* avec des modifications importantes exigées par la censure : le nom et le titre du Régent disparaissent (remplacés par « Le Duc »), comme celui de Dubois, devenu « Landry ». Il n'est par ailleurs plus question d'assassiner le Régent mais de l'enlever. Il existe une troisième version de la pièce, plus tardive, *Le Capitaine Lajonquière* (1850). Cette version est représentée au Théâtre-Historique avec Mélingue dans le rôle de Dubois et Isabelle Constant dans celui d'Hélène. Aucune de ces deux réécritures n'a été éditée. Voir KRAKOVITCH O., « A. Dumas et la censure théâtrale », in BASSAN F. et SCHOPP C. (dir.), *Cent cinquante ans après*, actes du colloque de Marly-le-Roy, Marly-le-Roy, Éditions Champflour, 1995, p. 165-187.

4. Dans la version romanesque d'*Une Fille du Régent*, Dumas fait explicitement le lien entre les deux conspirations : Gaston de Chanley rencontre lors de son séjour à la Bastille les protagonistes de la conspiration de Cellamare, à l'exception du chevalier d'Harmental, qui est seulement nommé.

5. Le dénouement romanesque, qui opère un double retournement narratif spectaculaire, est plus conforme à la vérité historique : pardonné par le Régent et porteur d'une grâce générale aux condamnés, Gaston de Chanley arrive trop tard pour arrêter l'exécution et décide de mourir avec les conjurés.

Le motif de la clémence est donc au centre des deux pièces. Or, la clémence constitue le sujet de *Cinna*⁶, la tragédie de Corneille la plus jouée au XIX^e après *Le Cid*. Comme beaucoup de romantiques, Dumas admirait Corneille, dont l'influence sur ses tragédies a été mise en évidence⁷. Dans toute son œuvre, les références à Corneille sont multiples. Corneille est d'ailleurs régulièrement évoqué dans sa critique dramatique⁸ comme dans sa correspondance, notamment avec son fils auquel il en recommande la lecture⁹. *Cinna* est en outre la tragédie que Dumas avait déjà choisi d'évoquer dans une pièce antérieure, *Christine* : Corneille en personne s'y trouve convoqué devant la reine de Suède, qui lui demande le sujet de sa dernière pièce. Le dramaturge répond « Cinna », avant de préciser : « Par un titre plus juste, / Je devrais le nommer *la Clémence d'Auguste*¹⁰. » Dumas fait résumer à Corneille l'intrigue comme suit :

Comme de l'univers, de lui-même vainqueur,
Auguste s'interroge et demande à son cœur
S'il doit punir Cinna, qui contre lui conspire,
Ou s'il doit à Cinna sacrifier l'empire¹¹.

Après ce résumé, qui renvoie directement au texte cornélien, Corneille personnage de Dumas déclame à la reine un extrait du monologue d'Auguste¹².

Il y a donc bien une transposition consciente, par Dumas, du schéma tragique cornélien, qui sera analysée à travers le rapport entre innovation dramaturgique et représentation du souverain dans *Une Fille du Régent* et *Le Chevalier d'Harmental* : ces deux pièces sont clairement redevables à la tragédie de Corneille, dont elles semblent formellement suivre la construction. Mais on verra dans un second temps que l'hybridation générique des pièces de Dumas suggère une autre lecture

6. UBERSFELD A., « Le retour à Corneille au début du XIX^e siècle », in DUFOUR-MAÎTRE M. et NAUGRETTE F. (dir.), *Corneille des romantiques*, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 156. Elle recense 207 représentations de *Cinna* entre 1800 et 1840, à peine moins que les 225 représentations du *Cid*.

7. COOPER B., « Dumas et Corneille », *ibid.*, p. 19-31.

8. Voir ANSELMINI J. (dir.), *Alexandre Dumas critique dramatique (mars 1836-mars 1838)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

9. DUMAS A., *Lettres à mon fils*, Paris, Mercure de France, 2008. Lettre du 23 décembre 1840 : « Lis Corneille, apprends-en des morceaux par cœur. »

10. *Christine, Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, 1863. t. I, III, 4, p. 249-250. Toutes les références renvoient à cette édition.

11. On reconnaît la réplique d'Auguste : « Je suis maître de moi comme de l'univers » (*Cinna*, V, 3, p. 121, v. 1696) ainsi que les vers suivants : « Après qu'entre leurs mains j'ai remis mon empire, / Pour m'arracher le jour l'un et l'autre conspire ! » (*Cinna*, IV, 1, p. 93, v. 1085-1086). Les références à *Cinna* renvoient à l'édition de C. Biet, Paris, Le Livre de Poche, 2003.

12. La didascalie précise : « *Après avoir dit quelques vers du monologue d'Auguste.* »

de la clémence du souverain, qui traduit une conception proprement dumasienne de la légitimité du pouvoir.

Une intrigue héritée de la tragédie cornélienne

À l'évidence, l'intrigue d'*Une Fille du Régent* et du *Chevalier d'Harmental* est calquée sur celle de *Cinna* : une conspiration se forme contre un souverain à la légitimité contestée, dont la sympathie est pourtant acquise aux conspirateurs, qui sont finalement pardonnés; cette clémence *spectaculaire* légitime le souverain¹³. La pièce de Corneille s'ouvrait sur l'évocation par Cinna et Émilie du complot fomenté pour assassiner le « tyran » Auguste; *Une Fille du Régent* – sous-titrée « Une conspiration sous le Régent » – débute avec les conjurés bretons, qui s'auto-désignent comme des « complices » dans une « partie » où ils jouent « [leur] tête, et, plus que tout cela, [leur] honneur¹⁴ », sans toutefois que le Régent soit cité; dans *Le Chevalier d'Harmental*, on découvre après le prologue la « conspiration » dans laquelle s'est engagé Raoul : « enlever le Régent¹⁵ » et le livrer à l'Espagne. Dans les deux pièces, la légitimité de Philippe d'Orléans est contestée, tant par la noblesse bretonne (*FR*) que par les bâtards de Louis XIV écartés de la succession (*CH*); Dumas reprend la rumeur, attestée par Saint-Simon dans ses *Mémoires*¹⁶, qui lui attribue le projet infâme d'éliminer le jeune Louis XV pour accéder au trône. En butte à des complots incessants, le Régent exprime, comme Auguste chez Corneille¹⁷, sa lassitude vis-à-vis du pouvoir, puis se résout à rester : « Qui sait ce qui arriverait du monde entier si j'allais mourir¹⁸? »

En face du souverain, Dumas campe, dans l'emploi de Cinna, un jeune noble de province qu'une vengeance de famille (Gaston, dans *FR*) ou des griefs personnels contre le Régent (Raoul, dans *CH*) ont poussé dans la conspiration. Gaston et Raoul, donnés pour des héros vertueux, se retrouvent prisonniers d'un paradoxe identifié comme caractéristique du héros cornélien¹⁹ : animé par un mobile

13. Voir notamment LANDRY J.-P., « Cinna ou le paradoxe de la clémence », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2002/3, vol. 102, p. 444.

14. *Une Fille du Régent*, t. VI du *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy Frères, 1864, prologue, 2, p. 238.

15. *Le Chevalier d'Harmental*, t. X du *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, I, 2, p. 25.

16. SAINT-SIMON, *Mémoires*, t; XVII, chap. VII.

17. Corneille, *Cinna*, Acte II, 1 : « j'ai trouvé pour tous charmes/D'effroyables soucis, d'éternelles alarmes, / Mille ennemis secrets, la mort à tous propos, / Point de plaisir sans trouble, et jamais de repos » (v. 373-376, p. 58).

18. *Une Fille du Régent*, éd. citée, III, 7, p. 322.

19. FORESTIER G., *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.

considéré comme légitime, celui-ci est mis dans la situation de commettre une action infâme, y compris à ses propres yeux. Gaston, bien que décidé à aller jusqu'au bout de son projet, est ainsi persuadé que « c'est une chose terrible que de tuer un homme sans défense, un homme qui se livre de lui-même²⁰ ». Ce scrupule fait écho aux hésitations de Cinna²¹. Le parallèle entre les intrigues est donc renforcé par des échos intertextuels qui tirent les pièces de Dumas du côté de la tragédie romaine : soit sur le mode allusif, comme l'évocation, dans *Le Chevalier d'Harmental*, de la conjuration de Cinq-Mars, contemporaine de l'écriture de *Cinna*²²; soit plus directement, par la reprise de certaines répliques : dans *Une Fille du Régent*, Gaston est qualifié, comme Cinna, de « Brutus²³ » (*FR*, I), tandis que le Régent exprime, dans les mêmes termes qu'Auguste, sa douleur d'être attaqué par un être cher : « Oh! et ma fille aussi²⁴! » À ce moment de l'intrigue, il croit en effet (à tort) que sa fille Hélène, aimée de Gaston, en approuve le projet homicide. On aura reconnu dans ce personnage féminin la transposition du rôle d'Émilie, dont Corneille faisait la fille adoptive d'Auguste. On retrouve un couple identique dans *Le Chevalier d'Harmental* où Raoul s'éprend de Bathilde, qui n'est pas la fille du Régent mais d'un homme mort en lui sauvant la vie²⁵.

On pourrait mettre en avant trois différences importantes entre l'intrigue de *Cinna* et celle des deux pièces de Dumas : d'une part, Gaston et Raoul ne jouissent pas, comme Cinna, de la faveur du prince contre lequel ils conspirent ; d'autre part, Hélène comme Bathilde, contrairement à Émilie, ignorent le projet de leur amant. Enfin, c'est sous une fausse identité, en se faisant passer pour un des chefs conjurés que le Régent gagne la confiance de Gaston et Raoul qui ne l'ont jamais vu. Mais ces différences ne remettent pas en cause la similarité de structure des trois pièces, construites autour du retournement spectaculaire que constitue la clémence : comme dans la tragédie de Corneille, le pardon est incertain jusqu'à la

20. *Une Fille du Régent*, éd. citée, IV, 4, p. 337.

21. *Cinna.*, III, 3 : « S'il faut percer le flanc d'un prince magnanime » (v. 879 et suivants, p. 83).

22. *Le Chevalier d'Harmental*, IV, sixième tableau, 2, p. 102. Buvat, qui vient de découvrir la conjuration de Cellamare, ouvre par hasard un volume qui relate l'exécution de Cinq-Mars. Cet ancien favori de Louis XIII est condamné à mort en 1642 pour avoir conspiré contre Richelieu. Les contemporains ont perçu dans la tragédie de Corneille un écho à ce contexte politique.

23. Auguste voit en lui un « Nouveau Brute » (*Cinna*, IV, 2, v. 1170, p. 97).

24. *Une Fille du Régent*, éd. citée, IV, 7, p. 342. Dans *Cinna*, Corneille prête à son Auguste ces paroles, qui reprennent le mot de Jules César à Brutus : « Et toi, ma fille, aussi! » (V, 2, v. 1564, p. 116)

25. Les corrections du manuscrit d'*Hélène de Saverny* confirment d'ailleurs la superposition des deux rôles féminins dans l'esprit de Dumas, puisque le prénom initialement choisi est celui de Bathilde, raturé et remplacé systématiquement par celui d'Hélène.

dernière scène, dont la condensation dramatique amplifie l'effet saisissant. Dans *Cinna*, l'irrésolution d'Auguste entretient une tension qui va croissant²⁶, tandis que le Régent est d'emblée enclin à pardonner. Dumas maintient pourtant la tension dramatique dans *Une Fille du Régent* en reculant la confrontation entre le conspirateur et le Régent jusqu'à la dernière scène, dans laquelle le Régent révèle enfin son identité et s'offre au poignard de Raoul et Gaston.

Que cherchez-vous? Où regardez-vous? C'est moi qu'il faut regarder, monsieur... car c'est moi que vous cherchez... Allons, sauveur de la patrie! Sauveur du roi! Nous sommes face à face... vous avez le couteau à la main... frappez! Mais frappez donc... je suis le régent²⁷!

C'est d'abord le choc de la révélation qui éblouit Gaston, la clémence arrive en second : le jeune homme tombe alors à genoux, et reçoit le pardon. Le dénouement du *Chevalier d'Harmental*, quoique différent, est tout aussi spectaculaire : Raoul a été arrêté et condamné, mais a obtenu d'épouser Bathilde avant de mourir. Alors qu'il la voit pour la dernière fois, le Régent fait son entrée, accorde son pardon et, comme Auguste le fait pour Cinna, il accable Raoul de ses bienfaits en le nommant maître de camp. Comme dans la tragédie de Corneille, le caractère inouï du pardon opère la conversion immédiate du jeune homme : « Vous pouvez bien me pardonner ; mais, moi, je ne me pardonnerai jamais²⁸. »

Ces deux variations sur le dénouement *extraordinaire*²⁹ de *Cinna* consacrent le Régent et le rétablissent de manière éclatante dans sa légitimité injustement contestée. Elles démontrent en outre la capacité de Dumas à transposer le modèle cornélien en l'adaptant, de manière à inventer un sublime moderne. La comparaison d'*Une Fille du Régent* et du *Chevalier d'Harmental* avec *Cinna* confirme ainsi que Corneille est d'abord pour Dumas un modèle de liberté créatrice³⁰. Imiter sa démarche créatrice, toutefois, ne saurait consister pour Dumas à refaire du Corneille à l'identique, mais bien plutôt, à moderniser le théâtre contemporain

26. Elle s'intensifie au fur et à mesure que l'empereur découvre que la trahison de Cinna (IV, 1) s'étend également à Émilie (V, 2), et enfin à Maxime (V, 3), qu'il considérait comme son dernier soutien : puis, après leur avoir promis le « supplice », Auguste, contre toute attente, pardonne.

27. *Une Fille du Régent*, éd. citée, IV, 8, p. 343.

28. *Le Chevalier d'Harmental*, V, dixième tableau, 4, p. 166. La version romanesque d'*Une Fille du Régent* souligne davantage la référence cornélienne : face à la « clémence » du Régent, Gaston réagit comme le héros cornélien en offrant « tout [s]on sang » au duc d'Orléans dont il reconnaît les mérites politiques (FR, Verviers, Édition Gérard et C^{ie}, coll. « Gerfaut », s. d., p. 468).

29. Critiqué, Corneille se défend dans son « Examen » de 1660 (*Cinna*, p. 35-37) au nom de l'effet théâtral, moral et spirituel de la scène, qui opère la conversion des conjurés.

30. Voir COOPER B. T., « Dumas et Corneille », *Corneille des romantiques*, op. cit., p. 19-31.

comme le dramaturge l'avait fait en son temps. Cette démarche se traduit, dans les pièces sur la Régence, par une hybridation générique qui n'est pas sans conséquence sur la représentation du pouvoir.

Hybridation générique et représentation du souverain

Pour Dumas, la nécessaire modernisation du théâtre prend la forme privilégiée du drame, qu'il juge hybride et populaire quand la tragédie était, à ses yeux, pure et aristocratique. Il s'en explique dès 1836 dans un article critique :

La comédie et la tragédie, la royauté et le peuple, offrent dans leurs rapports littéraires et dans leurs relations politiques un singulier rapprochement que personne n'a fait encore, du moins à ce que nous croyons.

[...] La royauté et le peuple représentaient deux castes entièrement séparées.

Le péristyle de la tragédie était fermé à la comédie ;

Le sanctuaire de la royauté était interdit au peuple.

La tragédie pleurait les malheurs royaux ;

La comédie riait des ridicules bourgeois.

Dans la tragédie, le peuple ne possédait aucune influence personnelle à cause de son infime position ;

Dans la comédie, la royauté restait derrière la toile, de peur de compromettre sa haute dignité.

C'est qu'il y avait alors entre la royauté et le peuple un abîme³¹...

On le voit, Dumas établit un parallèle très clair entre la séparation des genres au théâtre et celle des trois états sous l'Ancien Régime. Dans la suite de cet extrait, il brosse une rapide histoire du théâtre qui vise à démontrer que l'introduction progressive du peuple sur la scène théâtrale a accompagné sa lente accession aux affaires publiques ; cette reconnaissance nécessaire, poursuit-il, passe par une refonte des genres dramatiques que Corneille a su décloisonner en son temps contre l'Académie³² ; elle s'illustre, à l'époque contemporaine, par ce que Dumas nomme « drame moderne », c'est-à-dire en prose.

Qu'elles soient qualifiées de « comédie » ou de « drame » *Une Fille du Régent* et *Le Chevalier d'Harmental* sont le fruit d'une hybridation générique assumée. Si les intrigues des deux pièces sont quasi-identiques, leur dénomination générique diffère : reçue (mais non jouée) sous le titre *Une Conspiration sous le Régent*,

31. DUMAS A., « De la tragédie aristocratique, de la comédie bourgeoise et du drame populaire », *La Presse*, 3 juillet 1836, reproduit dans ANSELMINI J. (dir.), *Alexandre Dumas critique dramatique*, p. 129.

32. Cité par COOPER B., dans *Corneille des romantiques*, op. cit., p. 29 : Dumas peint Corneille comme un « géant étouffant dans la cage des unités ».

Une Fille du Régent est alors présentée comme un « drame » ; mais dans l'édition Lévy du *Théâtre complet* de Dumas en 1864, la pièce est qualifiée de « comédie » ; les réécritures ultérieures de la pièce prolongent cette incertitude : *Hélène de Saverny* (1844) est une « comédie³³ », tandis que le *Capitaine Lajonquière*, qui en est une version à peine retouchée de 1850, est qualifié de « drame ». Le *Chevalier d'Harmental* en revanche, a toujours été étiqueté comme un « drame » ; on relève toutefois que l'enchaînement des scènes et tableaux s'y apparente fort à un découpage en chapitres, qui rappelle la source romanesque de la pièce.

Bien plus que le sous-titre des pièces, plusieurs marqueurs internes en déterminent les fluctuations génériques. Le plus visible d'entre eux à l'exception des décors – l'auberge où se retrouvent les conspirateurs est un espace romanesque dont Dubois exploite en metteur en scène les potentialités dramatiques – est sans doute la grille des personnages et des emplois : par exemple, la « bonne figure de bourgeois³⁴ » attribuée à Buvat, père adoptif de Bathilde et le choix de Numa, acteur célèbre dans les rôles comiques, pour l'incarner, le rattachent à la comédie dans la filiation de Molière et de Beaumarchais. Les changements de registres y sont fréquents et souvent rapides : le prologue du *Chevalier d'Harmental* s'ouvre sur une scène de comédie dans laquelle la propriétaire de Buvat, la veuve Denis, cherche à lui forcer la main pour un remariage qu'elle envisage comme une bonne opération financière. La comédie tourne cependant rapidement aux larmes, lorsque la spéculation de cet Harpagon femelle est interrompue par l'agonie pathétique d'une autre locataire, M^{me} Durocher. Les dialogues et le langage corporel reflètent également cette hybridation : le Régent, que l'on entend relayer des anecdotes grivoises au bal de l'Opéra dans une ambiance bien légère, est « profondément ému » à l'énoncé des calomnies qui circulent sur son compte ; les didascalies précisent ensuite qu'il a « des larmes dans la voix » et enfin qu'il « sanglote » de douleur³⁵. Il peut ainsi passer de l'ivresse d'un souper en compagnie de ses « roués » au sérieux de la politique, avant d'accéder à la majesté du souverain qui juge et pardonne.

On pourrait multiplier les exemples de cette hybridation générique, mais elle est plus particulièrement illustrée par le couple que forment le Régent et son principal ministre, Dubois³⁶. Leur association, historiquement avérée – le cardinal Dubois a été le tuteur et le ministre de Philippe d'Orléans – est représentée

33. Assez inexplicablement, une première page du manuscrit annonce « tragédie en vers », suivie d'une deuxième page qui rétablit la caractérisation de « comédie ». La pièce est en prose.

34. *Le Chevalier d'Harmental*, éd. citée, I, sixième tableau, 3, p. 30.

35. *Ibid.*, IV, septième tableau, 7, p. 127. Dumas reprend le passage des *Mémoires* de Saint-Simon déjà cité.

36. Le rapport des censeurs épingle justement, en janvier 1844, le mélange de tragique et de comique qui conduit à mettre le Régent et Dubois, un souverain et un homme d'Église, dans des situa-

dans les deux pièces à travers le prisme de la relation maître-valet. Dumas exploite en effet les potentialités dramatiques offertes par ce couple de comédie ; dans les deux pièces, il fait ainsi reposer son intrigue sur le motif de l'échange d'identités et du travestissement – l'acte II du *Chevalier d'Harmental* se déroule au bal de l'Opéra –, qui permet de déjouer la conspiration : le régent se fait passer pour le prince de Cellamare (*FR*) ou le duc d'Olivarès (*CH*), tandis que Dubois, de son propre aveu, « pren[d] beaucoup de noms sans compter ceux qu'on [lui] donne » (*Hélène de Saverny*, I, 3³⁷) ; il se présente ainsi à Gaston et Raoul comme l'homme de main ou le complice qu'ils attendaient après avoir préalablement fait coffrer celui-ci. Véritable metteur en scène, Dubois distribue les rôles : « Je vous déguise, Monseigneur » (*Hélène de Saverny*, III, 2) ; il cabotine : devant Gaston, il fulmine contre « ce damné Dubois³⁸ », et va jusqu'à singer impudemment son maître : « là, bien. Maintenant j'ai dit assez de folies ; il est vrai que je parlais au nom de Monseigneur... revenons à la raison³⁹ » (*FR*, IV, 2, p. 330).

Alors que les deux pièces traitent d'une conspiration, sujet par excellence de la tragédie politique sur le modèle cornélien, Dubois et, dans une moindre mesure, le Régent, se voient donc attribuer des emplois en porte-à-faux par rapport à cette filiation générique. Le ministre n'est pas le *confident* du souverain, qui tente plutôt – mais sans succès – de se dérober à sa police ; En revanche, comme chez Beaumarchais, le contrepoint comique assuré par Dubois (joué par le très populaire Mélingue) se double d'une fonction critique : il rappelle au Régent las de gouverner son devoir de souverain :

Mais ce n'est pas votre vie que vous défendez, Monseigneur! [...] Vous tué, ce n'est plus un homme qui tombe ; c'est le grand pilier de l'édifice européen qui s'écroule. [...] Ainsi, de tous côtés ruine et désolation, meurtre et incendie, guerre civile et guerre étrangère, et pourquoi cela ? Parce qu'il plaît à Monseigneur Philippe d'Orléans d'oublier qu'[...] il est devenu régent de France⁴⁰ !

Le ton et la forme du discours tiennent le milieu entre les élans de Figaro et d'Artagnan faisant la leçon au jeune Louis XIV⁴¹. Mais sur le fond, Dumas répartit

tions jugées grotesques : leur travestissement en conspirateurs est jugé attentatoire à leur dignité, et la pièce est interdite. Voir KRAKOVITCH O., art. cité, p. 172.

37. Manuscrit numérisé par la bibliothèque de l'université d'Auckland (Nouvelle Zélande).

38. *Une Fille du Régent*, éd. citée, II, 11, p. 297.

39. *Ibid.*, IV, 2, p. 330.

40. *Ibid.*, III, 6, p. 321.

41. DUMAS A., *Le Vicomte de Bragelonne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1997, t. III, CCIII, p. 215-221. La rude franchise de d'Artagnan à l'égard de Louis XIV oblige le jeune roi, emporté et irrésolu, à revenir sur ses mauvaises décisions.

entre Dubois et le Régent les arguments que Corneille développe dans le dilemme d'Auguste⁴² : solitude du pouvoir, ingratitude des favoris, nécessité politique, etc. Au nom de la modernisation de l'écriture, Dumas refuse cependant les monologues comme l'emploi de confident, qui lui semblent trop artificiels : il transforme donc le monologue d'Auguste en un dialogue avec Dubois, dont le volume des répliques équivaut à celui du Régent, manière de montrer que le ministre a un rôle équivalent à celui du souverain, tant sur le plan dramatique que sur le plan poétique.

En cela, Dumas se montre fidèle à la généalogie littéraire qu'il se donne dans ses écrits critiques dès les années 1836-1838. Il s'y proclame en effet « disciple de l'école réaliste », celle « d'Eschyle, d'Aristophane, de Shakspeare (*sic*), de Corneille, de Molière, de Calderon, de Sheridan et de Schiller », qu'il définit comme « romantiques par le fond et la forme⁴³ ». S'il faut sans doute voir dans ce choix de filiation une stratégie d'autopromotion de la part de Dumas, dans un contexte de rivalité avec les néo-classiques d'un côté, et de l'autre, avec les amis romantiques, ce manifeste esthétique n'est cependant pas neutre idéologiquement. En effet, ce dédoublement des instances du pouvoir traduit les hésitations de Dumas entre portrait idéal du souverain et pratique machiavélique du pouvoir. Dans *Cinna*, la lecture machiavélique de l'apothéose d'Auguste repose principalement sur le rôle de Livie, qui conseille la clémence comme « art d'être maître des cœurs⁴⁴ ». Chez Dumas, c'est Dubois qui assume cette conception du pouvoir qui fait prévaloir l'efficacité politique : « pourvu que la chose tourne comme je l'entends, peu m'importent les moyens⁴⁵ ». Balayant les scrupules du Régent à user d'une supercherie pour découvrir le projet des conjurés, il ironise sur son penchant pour le « romanesque » avant de le prier de mieux séparer sa

42. CORNEILLE, *Cinna*, éd. citée, IV, 2, v. 1121-1192.

43. Cité par B. COOPER, art. cité, dans *Corneille des romantiques*, *op. cit.*, p. 24-25 : « Il y a trois grandes familles de poètes dramatiques :

« Il y a la famille d'Eschyle, d'Aristophane, de Shakspeare (*sic*), de Corneille, de Molière, de Calderon, de Sheridan et de Schiller.

Il y a la famille d'Euripide, de Sénèque, de Racine, de Voltaire, d'Alfieri, de Casimir Delavigne et de Ponsard.

Il y a la famille de Ménandre, de Térence, de Métastase, de Goethe, de Byron, de Victor Hugo, de Musset.

Les premiers sont les poètes réalistes ; les seconds les poètes conventionnels ; les troisièmes, les poètes idéalistes.

Les premiers sont romantiques par le fond et la forme ; les seconds sont classiques par la forme et le fond ; les troisièmes sont romantiques par le fond et classiques par la forme. »

44. CORNEILLE, *Cinna*, éd. citée, V, 3, v. 1764, p. 124.

45. *Une Fille du Régent*, éd. citée, III, 4, p. 313.

personne privée de son rôle politique : « faites de la musique avec Lafare, faites l'amour avec le monde entier ; mais avec moi, faites de la politique⁴⁶ ». Tandis que chez Corneille, c'est Cinna qui mentait à Auguste, l'encourageant à conserver le pouvoir pour le frapper comme tyran, chez Dumas c'est le souverain et ses agents qui portent un masque. Paradoxalement, Gaston et Raoul dissimulent fort peu : conspirateurs candides, répugnant à mentir, ce sont eux qui sont trompés dans leur confiance et leur affection.

Le dédoublement des attributs du pouvoir entre le Régent et son ministre permet à Dumas de faire endosser à Dubois toute la noirceur et le calcul d'Octave pour laisser au Régent la générosité d'Auguste. Mais il ne s'agit pas là de la générosité cornélienne, qui procède avant tout d'une victoire sur soi-même⁴⁷. Contrairement à Auguste, Philippe d'Orléans ne fait que suivre son inclination quand il pardonne. Le dénouement, qui met en évidence un souverain magnanime, cherche donc moins à susciter l'admiration que la sympathie. Auguste est grand ; le Régent, qui s'est présenté au naïf Buvat comme « M. Philippe⁴⁸ », est débonnaire. Ce portrait du souverain, que la censure laisse représenter en 1850 au motif que la pièce n'incite pas à la subversion⁴⁹, fédère en effet autour d'un prince foncièrement sympathique. On reconnaît là le but poursuivi par Dumas dans toutes ses fictions historiques : travailler à une réconciliation nationale, par-delà la fracture révolutionnaire et les partis. Le Régent, qui incarne dans les deux pièces cette réconciliation, est l'aïeul du prince Ferdinand, fils de Louis-Philippe et ami de Dumas, qui avait placé en lui son espoir d'une alliance entre prince souverain et prince populaire. Lorsque ce souverain idéal meurt brutalement en 1842, Dumas reporte son amitié sur son jeune frère, le duc de Montpensier, à la protection duquel il doit l'ouverture en 1847 de son Théâtre-Historique. Sympathies privées et adhésion idéologique à un pouvoir garant des acquis de la Révolution comme de

46. *Ibid.*, III, 6, p. 320-321. Cette pragmatique du pouvoir, qui n'est pas exempte de cynisme, est accentuée dans la version romanesque d'*Une Fille du Régent*, où Dubois avoue ne reculer devant rien quand il s'agit de « faire de la raison d'État » (chap. xxv, p. 324). Le ministre reprend également à son compte la distinction machiavélique (*Le Prince*) entre le lion et le renard : « je change de peau : de renard je me fais lion » (chap. xvi, p. 192).

47. DOUBROVSKY S., *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 214.

48. *Le Chevalier d'Harmental*, éd. citée, IV, septième tableau, p. 123.

49. *Le Chevalier d'Harmental* met pourtant en scène, sur un mode comique, une tentative de régicide par procuration opérée par Buvat sur Dubois (V, neuvième tableau, 2 et 3, p. 147-152) ; le ministre est sauvé par l'intervention du Régent, qui loin de condamner Buvat, l'approuve en riant. Pour être comique, la scène n'en montre pas moins un homme du peuple châtiant un représentant du pouvoir pour une décision arbitraire.

l'héritage de la France monarchique convergent donc dans l'idéal dumasien d'une monarchie éclairée appuyée sur des hommes de valeur.

C'est donc moins le calque de *Cinna* que les démarquages qui sont intéressants pour comprendre la conception dumasienne du pouvoir. Le *topos* de la clémence ne renvoie pas comme chez Corneille à une conception providentielle de la monarchie absolue; il est remotivé au service d'une stratégie de reconstruction nationale et de réconciliation des partis : *Le Chevalier d'Harmental* se conclut par le mariage d'une roturière avec un noble de vieille souche bretonne⁵⁰; tous deux Bretons, Raoul et Gaston incarnent peut-être aussi le ralliement au pouvoir central d'une province encore considérée, sous la Monarchie de Juillet, comme un territoire mal rattaché à la France. La transposition de l'intrigue de *Cinna* dans *Une Fille du Régent* et *Le Chevalier d'Harmental* illustre par ailleurs de manière exemplaire la compréhension dumasienne du modèle cornélien et son application à son propre projet d'écriture dramatique : l'hybridation générique y est en effet au service d'une modernisation du drame, qui vise à toucher un public plus populaire sans renoncer à être un théâtre littéraire. Le Théâtre-Historique est l'institution qui concrétise, mais pour peu de temps⁵¹, l'idéal dumasien d'une monarchie populaire. Cette entreprise de démocratisation est clairement mise en parallèle avec la réconciliation nationale postrévolutionnaire défendue par Dumas dans toute son œuvre.

50. En 1841, le secrétaire particulier de Guizot évoque par exemple dans une lettre au rédacteur de *L'Union* la nécessité de « franciser tout à fait cette belle province à l'entêtement si fier ». Cité par Markale J., *Les Grandes heures de la Bretagne*, Pygmalion, 2008.

51. Inauguré le 20 février 1847 avec *La Reine Margot*, le théâtre fit faillite et ferma fin 1850.

Partie III



Survie et permanence du genre sérieux

Le drame romantique s'est présenté dès son origine comme une rupture avec la hiérarchie des genres et des registres, les règles et les conventions. Mais même si ses représentants ne l'ont pas ouvertement reconnu, il n'en a pas moins subi de fortes influences, comme celle du mélodrame, ce qui lui donne un caractère composite. Il ne constitue pas un bloc monolithique ; les dramaturges s'orientent dans deux directions bien distinctes. Hugo prône le recours au passé et à l'Histoire pour éviter la « misérable allusion » ; mettant en scène des princes, qu'il fait voisiner avec des personnages fictifs, traitant des conflits sociaux au travers de figures emblématiques, il vise à susciter, par le biais du détour chronologique, l'interrogation du spectateur sur les fondements de la société. Dumas adopte volontiers cette perspective, notamment dans *Henri III et sa cour*, *Catherine Howard*, *Lorenzino*, mais prend en compte aussi l'histoire récente (*Napoléon Bonaparte*, *Le Fils de l'Émigré*), ainsi que l'actualité et la société contemporaine dont il décortique les problèmes sociaux et moraux. Des pièces comme *Antony*, *Angèle* et *Teresa* traitent du statut de l'enfant naturel, de l'adultère, de l'arrivisme, des conflits entre les générations, proposant au public un reflet du monde dans lequel il vit.

En cela, le drame romantique « en habits noirs » descend aussi du genre sérieux qui utilisait la scène dans cet objectif et visait précisément cet effet de miroir, censé davantage éveiller l'intérêt du spectateur que « les révolutions d'Athènes et de Rome » ou le « sacrifice d'une jeune princesse en Aulide¹ ». Immédiateté et réalisme sont les maîtres mots de ce théâtre, concrétisés par un décor bourgeois, cadre de la vie privée. On n'est pas à la cour, mais chez soi, dans l'appartement privé, le salon, la chambre, ou dans ce prolongement du domicile qu'est l'hôtel. Le spectateur a l'impression de s'introduire (presque par effraction) dans l'intimité d'une famille, grâce à la disparition magique du « quatrième mur ».

La réflexion est indissociable de l'émotion, à laquelle le drame contemporain, comme le drame sérieux et le mélodrame, fait une part importante. Il refuse la rhétorique gratuite, utilise volontiers un style haché, ne recule pas devant les phrases coupées. Les corps parlent autant que les mots : gestes, larmes et pantomime prennent le relais quand la parole est compromise, et chargent d'intensité la communication non verbale. On sait d'ailleurs grâce au témoignage de Dumas

1. BEAUMARCHAIS, P. A. CARON de, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (préface d'*Eugénie*), dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

lui-même à quel point le jeu de Marie Dorval, la grande interprète d'Adèle, a été déterminant dans le triomphe d'*Antony*.

L'expression de l'émotion sur scène doit susciter celle du public. Mais une différence fondamentale distingue le drame bourgeois et le drame romantique : le genre sérieux, poursuivant une visée réformatrice, veut entraîner le spectateur vers la vertu en la montrant en action, à coups d'exemples. Partant du postulat que pleurer rend plus réceptif et donc meilleur, il met l'attendrissement au service de la morale. Il met à plat les antagonismes pour mieux les résoudre, en terminant par la restauration de l'harmonie et de la concorde.

Ce n'est pas ainsi que se terminent les drames romantiques, qui privilégient des dénouements funestes : destruction, malheur, mort. Même les fins qui semblent morales ou positives ne sont que de faux-semblants : Angèle échappe au déshonneur, mais son mariage est assombri par la mort annoncée de son sauveur. *Paul Jones* se conclut par une séparation douloureuse dans une ambiance crépusculaire.

L'héritage du drame sérieux, recueilli sous bénéfice d'inventaire, passe donc par un processus de transformation qui contribue à l'hybridation du drame romantique. C'est par ce biais que survit discrètement un genre déclaré mort trop tôt, avant d'être remis à l'honneur, quelques années plus tard, dans le théâtre de Dumas fils.

ANGÈLE, UN DRAME BOURGEOIS?

Anne-Simone DUFIEF

Redécouvrir le théâtre d'Alexandre Dumas : un tel programme suppose l'existence d'une part d'ombre, d'une négligence de la critique. Elle s'explique par l'abondance de l'œuvre dumasienne et aussi par le relatif mépris où elle a été tenue. La notion d'hybridation des genres paraît particulièrement féconde appliquée au théâtre de Dumas car elle est de nature à faire bouger les lignes, à reconsidérer les jugements. Anne Ubersfeld, dans un colloque sur le théâtre à l'époque romantique, en 1982, ne reculait pas devant la provocation :

Et si la réalité était différente? Si Alexandre Dumas n'était qu'en apparence un auteur de drames romantiques si cet aspect échevelé cachait un discours autre? Si l'écrivain excessif, le « bon chien » (ainsi l'appelait Marie Dorval), d'une exubérance un peu comique, l'hyperromantique qu'on ne peut pas prendre au sérieux, dissimulait un auteur dramatique tout à fait remarquable, un auteur de drames bourgeois, et j'oserais dire un écrivain à thèse¹?

Ce paradoxe stimulant a été pour moi l'élément déclencheur qui m'a conduit à lire d'un autre œil le théâtre à sujet contemporain de Dumas père. Cette curiosité première a été réactivée quand j'ai lu dans l'ouvrage d'Hippolyte Parigot², contemporain de la création d'une pièce d'Alphonse Daudet, *La Lutte pour la vie* (1889), que celle-ci n'était au fond qu'une réécriture d'*Angèle* qui avait d'ailleurs déjà largement inspiré à Dumas fils *L'Ami des femmes* (1864). Suivre ces pistes m'a permis d'observer – en me limitant à *Angèle* – comment s'embrouillaient les fils, sans que je cherche à les dénouer, ce qui trahirait le plaisir du spectateur.

1. UBERSFELD A., « Alexandre Dumas père et le drame bourgeois », *CAIEF*, mai 1983, n° 35, p. 121.

2. PARIGOT H., *Le Drame d'Alexandre Dumas. Étude dramatique, sociale et littéraire*, Paris, Calmann Lévy, 1899, 3^e partie, chap. x, p. 366 : « Il a suffi à M. Alphonse Daudet d'adapter *Angèle*, et de mettre sous le couvert de Herscher et de Darwin, et non plus sous la protection de Schiller, de Byron et de Chateaubriand, son "petit féroce", pour animer sur le théâtre *La Lutte pour la vie*. »

Hybridation des genres

L'histoire littéraire rend mal compte de l'hybridation des genres sans doute parce qu'elle se construit autour de l'analyse des chefs-d'œuvre qu'elle proclame tels; de là, une erreur d'optique qui affecte la littérature tout entière, mais plus encore les pièces de théâtre qui ne traversent le temps que dans leurs versions écrites. Les jugements futurs seront sans doute moins biaisés quand ils s'appliqueront aux œuvres du vingtième siècle, bien que les captations archivées soient loin de valoir le « théâtre vivant ».

Les historiens du drame romantique ont opposé le drame à la tragédie classique, parce que les romantiques ont théorisé cette rupture fondatrice d'une autre esthétique; la Préface de *Cromwell* en est l'exemple le plus célèbre. Une étude en miroir des théâtres romantique et classique met en évidence le rejet des unités de temps et de lieu, le mélange des tonalités – grotesque et sublime –; le renouvellement des sujets : le romantisme privilégie certaines périodes historiques et propose un traitement différent du sentiment amoureux.

Cette symétrie a son intérêt bien sûr mais elle ne prend pas assez en compte l'existence d'un pan de l'art dramatique qui échappe au classicisme, soit parce que les œuvres concernées appartiennent à des genres bas, soit parce qu'elles ont rencontré l'insuccès. Il faut reconsidérer les mélodrames dont on a bien montré ce que le romantisme leur devait, et des pièces qui ressortissent au genre du drame bourgeois et à ses épigones, comme la comédie larmoyante.

Le mélodrame a été beaucoup pratiqué mais faiblement pris en considération jusqu'à ce que Nodier recueille et publie le théâtre de Pixérécourt. Le drame bourgeois a été, au contraire, largement théorisé par Diderot, Mercier et Beaumarchais; comme le drame romantique, il refuse l'esthétique classique. Même en tenant compte de l'évolution de Diderot entre les *Entretiens sur le fils naturel* et le *Paradoxe*, on voit que le réalisme est au cœur de cette esthétique. Il conditionne le choix du sujet et le milieu dans lequel l'action se déroule. Dans le drame bourgeois, l'homme se définit moins par son caractère que par sa « condition³ » et ses actions ont pour cadre le domaine privé, les affaires et surtout la sphère de l'intime, la vie familiale dont les grands événements sont le mariage et la paternité. Les ambitions du drame bourgeois ne se bornent pas au divertissement; ce théâtre est moralisateur et compte sur l'émotion pour promouvoir les « bons sentiments »; volontiers « lacrymal », il produit des comédies larmoyantes où les scènes

3. DIDEROT D., *Entretiens sur le Fils naturel, Troisième Entretien*, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 135.

pathétiques – formant tableau – ont mission d’agir sur le spectateur à la manière d’une *catharsis*. Cette ambition moralisatrice est commune au drame bourgeois et au mélodrame qui joue lui aussi sur les émotions du public.

Le drame bourgeois – ou le théâtre qui s’y apparente – est beaucoup plus présent sur la scène française au début du XIX^e siècle qu’on peut le penser, c’est ce que démontre un examen du répertoire des divers théâtres. Il donne naissance à la comédie sérieuse telle que la pratique Scribe – une bête noire du romantisme – pour se limiter à la première moitié du XIX^e siècle. Le répertoire classique a sa destinée propre, la survie au Théâtre-Français, mais les autres genres ne se succèdent pas, ils cohabitent et parfois s’hybrident.

Quelle pourrait donc être la place de Dumas dans la production théâtrale du début du XIX^e siècle? Question trop vaste tant l’œuvre dumasienne est polymorphe. On a pu voir en lui, pendant la décennie 1830-1845, un romantique flamboyant, un rival de Victor Hugo qu’il dépasserait en « entente de la scène » mais à qui il serait inférieur comme poète. Ces jugements très tôt mis en place – et peut-être partagés par Dumas – ont empêché la critique de statuer sur la spécificité de son œuvre dramatique. Un article de Pierre Moreau paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1923 initie une lecture différente : « À travers la hâte et l’improvisation de Dumas, à travers ses oripeaux romantiques, il est facile d’apercevoir un sens aisé du théâtre », écrit-il. Le critique souligne que ces drames sont noyés sous les excès (images, péripéties, répliques) mais il ajoute : « il y a sous ces bizarres broderies un tissu ingénieux et ferme qui fait songer à la manière de Scribe et Sardou. Et c’est là précisément le tissu de l’art classique, si ce n’en est pas ni la couleur, ni la façon⁴ ». Cette métaphore suggère que le romantisme ne serait chez Dumas qu’une broderie, un ornement. *Angèle* mais aussi *Richard Darlington*, *Kean* ou même *Antony* ne seraient donc que superficiellement des drames romantiques?

Nous allons analyser *Angèle* en interrogeant les éléments clefs du drame romantique, mais également du drame bourgeois et même du mélodrame. Notre choix s’est porté sur cette pièce parce qu’elle se situe dans un temps contemporain et dans un espace bourgeois, mais aussi parce qu’elle est étroitement liée dans la pensée de Dumas à *Antony*, un triomphe du romantisme. *Angèle* bénéficia du même interprète – Bocage – et obtint un succès égal. Les souvenirs de Dumas s’interrompent avant la représentation en décembre 1833 mais l’auteur revient sur cette pièce qu’il associe à *Antony* dans la préface du *Comte Hermann* où il rapporte les demandes du public et sa réponse :

4. MOREAU P., « De Dumas père à Dumas fils », *Revue des Deux Mondes*, n° 15, 1^{er} juin 1923, p. 694.

Faites-nous en 1849 un drame contemporain comme vous en faisiez en 1832, un drame simple, intime et passionné comme *Angèle* et *Antony*.

[...] oui, je vous ferai un drame simple, intime et passionné comme *Antony* et comme *Angèle*; seulement les passions ne sont plus les mêmes, parce que l'époque où nous vivons est différente⁵...

« Drame contemporain », « drame simple, intime, passionné » : autant de qualificatifs, autant de pistes pour comprendre l'art dramatique de Dumas.

Un drame simple/une machine compliquée

La simplicité du drame n'exclut pas la construction d'une « machine » complexe. On connaît le goût de Dumas pour des actions rapides bien enchaînées – donc préparées – tandis que son habileté d'auteur dramatique ménage des surprises et des péripéties. L'action est centrée autour de d'Alvimar. Qui épousera-t-il? Pourra-t-il continuer à faire carrière et avec quelles conséquences pour les femmes qu'il a séduites? On trouve dans *Angèle* les « brutalités » qui avaient choqué dans *Antony*. Les manœuvres sans équivoque du séducteur à la fin de l'acte I et au début de l'acte II encadrent une sorte de viol, même si celui-ci n'obéit pas à la définition juridique stricte, puisque le consentement d'Angèle est lié à son ignorance. Notons au passage qu'un des éléments dérangeants de la pièce a justement été la facilité avec laquelle cette très jeune fille cède à l'éveil sensuel. Les audaces de l'action prennent aussi un tour feuilletonesque : l'accouchement se déroule en plein bal et le médecin est conduit chez la parturiente, les yeux bandés, après que d'Alvimar lui a fait faire un tour de quartier afin qu'il ne comprenne pas qu'il n'a pas quitté la maison de la comtesse de Gaston. Le sauvetage de la mère d'Angèle qui s'était approchée trop près du précipice⁶ est une péripétie qu'exploite l'habileté de d'Alvimar. L'action ménage des effets de surprise que le spectateur partage avec les personnages : il découvre l'identité de la maîtresse du ministre ; il assiste aux préparatifs du duel qui clôt la pièce, entend le coup de feu et apprend qui est le vainqueur, en même temps qu'Angèle et sa mère.

Dumas ne respecte évidemment pas les unités de temps et de lieu du théâtre classique. La durée de la pièce est indiquée par les neuf mois de la grossesse d'Angèle. Pourtant, il ne s'agit pas d'une chronologie étirée car le drame se concentre sur deux temps forts, deux crises : la séduction d'Angèle et son aban-

5. DUMAS A., *Le Comte Hermann*, préface, *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, 1864, t. X, p. 366-367.

6. Labiche exploitera le motif du sauvetage en le compliquant dans *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (1860).

don se déroulent en une nuit et une journée ; son retour chez sa mère, le bal et le duel entre d'Alvimar et Muller tiennent sur trois jours. Le dénouement est accéléré par la vengeance d'Ernestine. Les lieux sont éloignés géographiquement : un hôtel dans une ville d'eaux dans les Pyrénées et un hôtel particulier parisien. La description du « trou de la Bastide » et une évocation de l'Espagne renvoient à des paysages romantiques pittoresques. Mais l'action se déroule dans deux décors accordés aux mœurs modernes (le séjour dans une station thermale est une pratique nouvelle) qui offrent le point commun d'être des lieux intimes : non pas le salon mais la chambre, non pas la salle de bal mais le petit salon privé. Comme dans *Antony*, les espaces sont « machinés » pour permettre la réalisation de l'action : doubles portes communicantes dans l'alcôve, fenêtre au rez-de-chaussée.

Dumas pratique également le mélange des genres dans son système de personnages en imaginant la tante Angélique qui remplit le rôle comique de la duègne facile à berner. *Angèle* obéit aux schémas dominants manichéens du mélodrame : deux hommes s'opposent, d'Alvimar et Henri Muller, qui incarnent le bien et le mal. La victime est une pure et jeune innocente que perd un vil séducteur. Et, à la fin de la pièce, son honneur sera restauré, son enfant reconnu et le méchant sera puni. On reconnaît les éléments constitutifs des mélodrames, si proches du drame romantique : des actions fortes faites pour frapper les imaginations ; des lieux qui, par leurs particularités architecturales, permettent les mêmes effets que les souterrains et les passages secrets. Cependant ce schéma est brouillé. Le personnel du drame est embourgeoisé comme le décor ; le moyen du châtement est peu moral : il est amené par la vengeance d'une femme qui se fait « de son déshonneur une gloire ». Mais surtout, le dénouement est ambigu, ce qui n'est le cas ni dans le mélodrame, ni même dans le drame romantique. Pourquoi d'Alvimar accepte-t-il un duel qui n'est ni dans la logique de son caractère, ni dans le droit fil de son action ? Quel sens peut avoir le triomphe d'un mourant dont on comprend qu'il ne sera pas aimé ? Angèle, socialement sauvée, restera désillusionnée pour toute sa vie. Alors que le mélodrame se clôt sur un ordre instauré ou restauré, il semble – dans ce cas – difficile de comprendre quel sera l'avenir d'Angèle, ou de sa mère... Aucun système éthique n'est mis en place.

Un drame intime et passionné

La passion amoureuse est le ressort dramatique par excellence ; on a souvent dit que le romantisme inversait les valeurs et que l'amour, passion destructrice chez Racine, devenait la valeur suprême qu'opposent les héros à une société aux règles injustes. Dumas emploie le même qualificatif « drame passionné » pour *Antony* et

Angèle et justifie le « crime » des amants *d'Antony* en mettant en exergue la puissance de leur passion et sa rareté :

Y a-t-il beaucoup de femmes de la société, y a-t-il beaucoup de jeunes gens du monde qui soient disposés à se jeter dans une intrigue coupable, à entamer une passion adultère, à devenir enfin des Adèle et des Antony, avec cette perspective d'avoir pour dénouement à leur passion, pour conclusion à leur roman, la femme, la mort! le jeune homme, les galères⁷ ?

Mais, dans *Angèle*, l'amour – sans être totalement absent – n'occupe qu'une place marginale. Si Dumas se plaisait à dire : « *Antony* est une scène d'amour, de jalousie, de colère en cinq actes⁸ », il n'en va de même *d'Angèle* où l'on constate l'absence de duos d'amour. Deux scènes font entendre le « credo » de l'amour romantique. Dans la première, d'Alvimar calme les remords d'Angèle et lui récite le catéchisme de la passion, faisant de la femme un ange :

Tel est ici-bas le sort fortuné de la femme, Angèle. Dieu la fait descendre sur la terre pour être la source de tout bien, et chaque faveur qu'elle accorde à celui qu'elle aime est un bonheur de plus qu'elle sème sur la vie⁹.

Mais cela sonne faux, parce que le spectateur sait que d'Alvimar n'aime pas Angèle et qu'il ne l'a séduite pour faire un mariage utile. Dans la seconde scène, Henri Muller chante la croyance aux vertus de l'amour en des termes sincères et exaltés :

Douter de l'amour! Dieu m'en garde, mademoiselle... Je n'ai point encore assez connu les biens de ce monde pour les blasphémer, et, en supposant que je les connaisse jamais, je prendrai trop tôt congé d'eux pour en être las et en douter... Doubter de l'amour!... moi!... est-ce que je doute du soleil qui seul me fait vivre [...] Oh! non, non! j'y crois, et le ciel m'en est témoin, à cet amour ardent, profond immense, qui s'empare de toute la vie, qui nous donne en ce monde une compagne que nous espérons retrouver dans l'éternité, et qui permet, qu'après nous, sur cette terre, notre nom revive dans d'autres êtres que cet amour à leur tour fera heureux comme nous¹⁰.

Mais le duo ne peut se constituer car l'ardeur sincère d'Henri Muller s'adresse à celle qui ne peut pas l'entendre. Le romantisme est lié à l'impossibilité où se trouve ce Werther mélancolique à espérer le bonheur : il saura se sacrifier, mais sans illusions, il sait d'avance que la maladie dont il est atteint le tuera. Son chant lyrique s'achève sur une amère réflexion sur une si tragique destinée, sur sa révolte

7. DUMAS A., *Mes Mémoires*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. II., ch. CC, p. 474.

8. *Ibid.* p. 473.

9. *Angèle*, Paris, Michel Lévy, 1864, t. III, p. 135. Les références renvoient à cette édition.

10. *Ibid.* II, 3, p. 141-142.

et la tentation du suicide. Angèle s'éprend d'Alvimar qui éveille sa sensualité mais n'éprouve pas pour lui une passion qui lui fasse défier les conventions sociales : elle est dupe de sa promesse de mariage. Abandonnée, elle comprend qu'elle n'a pas aimé son séducteur : « Ce fut de la fascination et non pas de l'amour. [...] Mon malheur fut le résultat d'un charme [...] je sens là que je ne l'ai jamais aimé¹¹. »

L'amour romantique, partagé, vécu sur le mode de la passion folle, est le grand absent de ce drame qui n'est cependant pas dépourvu de sentiments tendres et forts, ceux qui unissent la mère et sa fille. Les réactions de la comtesse de Gaston sont celles d'une mère aimante qui pardonne d'emblée. La naissance illégale de l'enfant lui inspire le désir de sauver sa fille, de l'aimer mieux encore. Ce sentiment maternel « moderne » la place en porte à faux : elle se plie aux convenances sociales pour éviter la bâtardise, même si Angèle risque d'être malheureuse. Elle n'hésite pas, sacrifie ses espoirs d'une vie mondaine et confortable, prend son parti de la trahison de son « fiancé » et se jette à ses pieds dans une scène de supplication pathétique, qui forme tableau et ressortit donc aussi bien à l'esthétique du drame bourgeois qu'à celle du mélodrame. Finalement, la solution du mariage avec Muller sauve l'honneur et peut paraître malgré tout la meilleure du point de vue de l'harmonie familiale, une valeur centrale dans la morale du drame bourgeois, mais qui n'a rien de romantique.

Un drame contemporain

Si Dumas a le goût de l'histoire, il pense également que le drame doit puiser ses sujets dans l'époque contemporaine. Dans *Angèle* les références à l'actualité sont nombreuses et précises. L'action commence avec l'annonce de la révolution de juillet 1830 et se clôt le 13 mars 1831, une date qui n'est pas choisie au hasard, c'est celle de la démission de Laffitte. Les événements historiques ont des répercussions sur la vie privée : d'Alvimar n'aurait pas séduit Angèle si l'exil de Charles X n'avait compromis sa carrière et la « nouvelle combinaison ministérielle » l'incite à renoncer à ses projets matrimoniaux. La pièce est le miroir des illusions romantiques sur la révolution de 1830 et traduit un regard désabusé sur les débuts de la monarchie de Juillet.

Dumas propose deux images de la révolution ; celle de Jules, l'artiste romantique qui se hâte de rejoindre la capitale :

Je retrouverai toujours la sierra, les Alpes, les Cordillères ; mais le Paris de juillet tout chaud de sa révolution... avec ses pavés mouvants, ... ses maisons criblées de balles,

11. *Ibid.*, IV, 5, p. 200.

cela se voit une fois, non dans la vie d'un homme mais dans la durée d'un monde!
Et je veux le voir, entends-tu¹²?

Et celle d'Alfred, un sceptique, qui ne partage pas cette exaltation :

Hâte-toi [...] car il ne faut qu'un jour pour remettre en place des milliers de pavés...
Il ne faut qu'un peu de plâtre pour effacer la trace de bien des balles... et vienne une
pluie d'été, le sang que la liberté aura versé dans les rues sera lavé à tout jamais...
et alors... va, enthousiaste! va, poète, artiste et tâche de deviner qu'une révolution
a passé par là¹³.

À l'« ouragan de trois journées¹⁴ » succède une instabilité ministérielle durable qui explique les calculs politiques et politiques des personnages. D'Alvimar comprend que le régime qui s'installe aura besoin d'hommes expérimentés et que ceux-ci ne peuvent être que les « hommes de Napoléon¹⁵ » ; il modifie ses plans de carrière sur ce pari intelligent. C'est un arriviste sans scrupule, mais la comtesse de Gaston sait aussi faire des plans et compte sur ce changement politique pour retrouver une influence et faire lever le séquestre sur ses biens ; son calcul d'un remariage qui facilitera ses démarches auprès des bureaux dénote un esprit positif. Leurs stratégies, fondées sur l'instabilité ministérielle sont adaptées à un monde sans enthousiasme. Pour le moraliste lucide, la révolution de 1830 a mis au jour la médiocrité de la vie politique à quelque parti qu'appartiennent les hommes ; ils n'ont pas de vertu et agissent selon leurs propres intérêts. Ainsi, le marquis de Rieux qui suit les princes en exil n'est en rien désintéressé ; sans même en être conscient, il est mû par son égoïsme, par sa vanité, et son « exil volontaire », sa « générosité » sont un leurre : « sa grandeur d'âme n'est qu'un composé de petites bassesses ; [...] il bâtit une pyramide avec des cailloux¹⁶ ». Dans ce monde politique sans vertu ni idéal, la seule conduite raisonnable est celle des opportunistes : d'Alvimar se donne pour règle de conduite d'être du côté du pouvoir et c'est un art difficile dans des temps troublés : « Il ne s'agit dans ce monde que de savoir changer à temps ses points de vue¹⁷. » Le bref échange entre Jules et d'Alvimar donne le ton :

JULES.— [...] Je connais ton opinion.

ALFRED.— Mon opinion! Est-ce que j'en ai une?

12. *Ibid.*, I, 4, p. 110.

13. *Ibid.*, p. 110-111.

14. *Ibid.*, I, 1, p. 107.

15. *Ibid.*, I, 6, p. 115.

16. *Ibid.*, I, 1, p. 102.

17. *Ibid.*, I, 6, p. 114.

JULES.— Tu étais un gentilhomme de l'ancienne cour.

ALFRED.— Je serai un citoyen de la nouvelle¹⁸.

Dumas porte un jugement moral sévère sur d'Alvimar, mais cela n'invalide pas ses analyses et le drame dresse un constat d'échec de la révolution à porter le peuple au pouvoir, commun à tous les drames romantiques, *Hernani*, *Lorenzaccio*, *Ruy Blas*. Mais cette leçon ne passe pas par un apologue, elle ne choisit pas de s'appuyer sur « l'Histoire que nos pères ont faite », elle s'inscrit dans l'actualité en multipliant des références précises et datées, en ce sens, elle est déjà un drame bourgeois et presque une pièce à thèse.

D'Alvimar, héros fatal?

Dumas a souhaité souligner les parentés entre Antony et d'Alvimar :

En effet, *Angèle*, c'est le rêve du matérialiste : d'Alvimar s'enivre, chante et meurt.

En effet, *Antony*, c'est le rêve du fou : Antony rêve, croit à l'impossible et meurt.

Tous deux meurent maudits, tous deux meurent damnés¹⁹.

L'un est trop idéaliste : sa folie est de ne pas accepter le poids de la réalité, l'autre « matérialiste » est enivré et s'enferme dans les contingences. Dumas condamne ces deux « péchés » qui leur valent malédiction et damnation. D'Alvimar, héros romantique, serait marqué par la fatalité. Ce caractère fatal est indiqué de façon récurrente dans la pièce : il est « don Juan²⁰ », un « démon²¹ », un « infâme²² », un « prophète d'infamie²³ ». On peut cependant très vite douter de son « satanisme » ; dès la première scène, Ernestine s'écrie « Oh ! cet homme a un but caché que Dieu connaît seul²⁴ », et très vite on apprend que son but est tout à fait terre à terre : rester dans les bonnes grâces du pouvoir, obtenir des postes diplomatiques, des croix et des prébendes. Il expose d'ailleurs ce programme avec beaucoup de netteté, ce qui fait de lui un cousin de Rastignac et de Julien Sorel.

Si d'Alvimar est romantique, c'est parce qu'il est, comme l'Octave de Musset, un enfant du siècle. Son comportement, son arrivisme sans scrupule ont des origines qu'il « confesse » à Ernestine en lui donnant les raisons de son désen-

18. *Ibid.*, p. 111.

19. DUMAS A., préface du *Comte Hermann*, Paris, Michel Lévy, 1864, t. X, p. 368.

20. *Angèle*, I, 4, p. 110.

21. *Ibid.*, p. 115.

22. *Ibid.*, p. 115.

23. *Ibid.*, III, 4, p. 167.

24. *Ibid.*, I, 1, p. 100.

chantement. En 1819, à la mort de son père, une injustice – dont on comprend qu'elle est sans doute politique – le frustre de son héritage. Il expérimente alors le doute et, dit-il : « Le doute quand il naît, commence aux hommes et ne s'arrête pas même à Dieu²⁵. » Comme chez Musset, il n'y a pas de relativisme, douter d'une chose c'est tout remettre en cause. Il fait alors l'expérience de l'inutilité de l'éducation qu'il a reçue et qui ne lui a donné que des aptitudes de salon là il aurait fallu être armé pour combattre dans la vraie vie. Il décide de lutter avec la plus grande énergie pour se faire une position honorable : « Ce fut une espèce de défi porté au monde et à Dieu²⁶... » Son échec le conduit au désespoir et il pense se suicider. Son parcours se rapproche de celui d'Octave : ce sont presque les mêmes termes, pour le héros de Musset le voile se déchire quand il voit que sa maîtresse le trompe ; d'Alvimar explique : « il semblait qu'un voile fût tombé de ma vue, tant chaque chose m'apparût sous sa véritable forme²⁷ ».

De ce jour date un dédoublement, exprimé avec les termes de Saint Paul (« Il y a en moi deux hommes²⁸ »), mais l'homme nouveau n'a rien de saint. Il est habité par une révolte contre la société et il décide de s'y faire une place en faisant litière des lois morales : « Dès que je fus convaincu que le mal particulier concourait au bien général, il me parut de droit incontestable de rendre aux individus le mal que la société m'avait fait²⁹. » Il prend place dans la lignée des héros byroniens qui affirment vigoureusement les droits de l'individu dans une société corrompue. Il y a donc bien une parenté avec Antony.

Pendant, d'Alvimar choisit un moyen méprisable pour faire son chemin ; cousin de Rastignac et de Julien Sorel, il demande l'appui des femmes et se fait le « courtisan des caresses ». Mais ce qui le différencie d'eux, c'est l'absence d'amour. Il emprunte ce qu'un critique a appelé « l'échelle des femmes³⁰ » et profite de la naïveté ou du caprice de ses partenaires pour obtenir du crédit, un poste, une croix. Son comportement repose sur un présupposé contraire à l'esprit romantique : l'amour est un caprice, un intermède plaisant, dont les malins profitent. Sa stratégie se grippe quand il quitte Ernestine : « Je désirais être pour vous l'objet d'un

25. *Ibid.*, p. 105.

26. *Ibid.*, p. 105.

27. *Ibid.*, p. 106.

28. *Ibid.*, p. 106.

29. *Ibid.*, p. 106.

30. C'est d'ailleurs sous ce titre que la pièce était annoncée dans *La Revue des Deux Mondes* en octobre 1832 (t. VIII, p. 114) ; par ailleurs, Dumas raconte dans *Mes Mémoires* (chap. ccxxx) qu'en 1842, à Florence, il a fait jouer sa pièce sous ce titre (et en l'attribuant à Scribe) pour déjouer la censure. Voir à ce sujet l'article de C. Prévost dans le présent volume.

caprice et non d'une passion³¹. » D'Alvimar n'est ni un Don Juan, ni un Valmont, il n'y a aucune gratuité dans son vagabondage sentimental et il se rapproche plutôt de ces héros « fin de siècle » qui, comme le Bel-Ami de Maupassant, utilisent leur charme pour faire carrière. Alphonse Daudet met en scène un de ces jeunes gens, Paul Astier, dans *La Lutte pour la vie* et donne un alibi pseudo-philosophique à leur conduite cynique, le *Struggle for Life*. D'Alvimar n'invoque aucune excuse : c'est le moyen le plus court pour avancer, il l'emploie.

Il subsiste pourtant quelque chose de romantique chez celui que la deuxième moitié du siècle classerait parmi les gigolos. Comme les héros de Musset, il est double et son comportement abject – dont il est prisonnier comme Octave l'est de sa débauche dans *La Confession d'un enfant du siècle* – lui laisse un sentiment d'amertume qui pourrait presque être le signe d'une possible rédemption. D'Alvimar affiche une lucidité désillusionnée : « La vie humaine [offre au regard une] superficie resplendissante de passions généreuses et d'actions désintéressées. C'est l'eau d'un étang dont la surface reflète les rayons du soleil. Mais regardez au fond, elle est sombre et boueuse³². » Le duel final est selon les termes d'Henri Muller le « jugement de Dieu » ; Dumas ne place dans la bouche de son héros aucun mot de repentir, aussi peut-il affirmer qu'il meurt damné. Mais, à ce stade de la pièce, les projets que forme d'Alvimar sont ceux d'un lâche et non d'un être diabolique : certes, il part, mais en se promettant de trouver une solution socialement acceptable : « Je lui écrirai, j'écrirai à sa mère. Je lui dirai tout et quand ma position sera fixée, je réparerai tout³³. »

En dépit de son titre, *Angèle* retient l'attention par la personnalité de d'Alvimar, la plus originale, la plus fouillée, la plus moderne de la pièce, sinon la plus attachante. Mais le héros est placé sous le signe de l'ambiguïté. Est-il déjà l'ambitieux coureur de dot de ces comédies de mœurs modernes, héritières du drame bourgeois ou encore le flamboyant révolté qui méprise toutes les lois humaines et divines ? La réponse est sans doute plus aisée à la fin du XIX^e siècle lorsque le positivisme a envahi les esprits et que les révoltes amères et les suicides romantiques semblent des attitudes fausses et romanesques. Le théâtre de Dumas fils – moraliste et social – est interprété par certains critiques comme une continuation des drames contemporains de Dumas père.

31. *Angèle*, I, 1, p. 103.

32. *Ibid.*, p. 102.

33. *Ibid.*, V, 1, p. 190.

L'HÉRITAGE DU GENRE SÉRIEUX : *PAUL JONES ET LOUISE BERNARD*

Anne-Marie CALLET-BIANCO

Accueillis à leur création de manière mitigée¹, *Paul Jones* (1838) et *Louise Bernard* (1843) ne sont pas passés à la postérité. Cette réception inégale se traduit en particulier chez les critiques, qui qualifient ces deux œuvres de mélodrames² alors qu'elles étaient présentées officiellement comme des drames. Le glissement n'est pas neutre, car c'est précisément à cette période que le mot mélodrame prend une connotation négative. En revanche, ces mêmes critiques n'ont pas du tout relevé ce qu'elles doivent au drame bourgeois ou sérieux, comme si ce genre passé de mode depuis peu avait totalement disparu de la scène française. C'est d'ailleurs ce qu'affirment plusieurs ouvrages d'histoire littéraire, qui voient en lui « une création originale du XVIII^e siècle [qui] meurt avec lui³ ». Or cette assertion mérite d'être nuancée. La disparition du genre sérieux⁴ est loin d'être complète; on partira ici de l'hypothèse qu'il survit en se mêlant à d'autres formes comme le mélodrame ou le drame romantique. C'est ce qu'illustrent *Paul Jones* et *Louise Bernard*, qui sont à ce titre de bons exemples d'hybridation des formes et des registres.

Trois modèles dramatiques

Les deux pièces résultent d'une conception fort différente : *Paul Jones* est écrit sans collaborateur⁵, alors que *Louise Bernard* est l'œuvre du trio Dumas/Leuven/

-
1. Précisons cependant que *Paul Jones* fut nettement mieux accueilli par le public que par la critique et bénéficia d'une reprise à la Porte-Saint-Martin en 1841, sous le titre *Paul le Corsaire*, puis au Théâtre-Historique en 1850.
 2. Voir à ce sujet, dans le *Journal des Débats*, les feuilletons de Jules Janin, sur *Paul Jones* (8 novembre 1841) et *Louise Bernard* (20 novembre 1843).
 3. LARTHOMAS P., *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1980.
 4. Nous utilisons ce terme général qui englobe le drame bourgeois et la comédie dite « sérieuse ».
 5. QUÉRARD J.-M. dans *Les supercheries littéraires dévoilées* mentionne Nézé, qui a monté la pièce au Panthéon, mais sa part se limite à des modifications techniques.

Brunswick, spécialisé dans les comédies. Il n'empêche qu'à première vue, la parenté structurelle et thématique des deux intrigues apparaît comme une évidence : toutes deux se déroulent dans la France d'avant la Révolution, sous le règne de Louis XV pour *Louise Bernard*, en 1779 pour *Paul Jones*. Ce n'est donc pas le monde du spectateur⁶, mais un monde encore proche, agité par des questionnements dont l'écho se fait sentir bien au-delà du tournant du siècle. Dans les deux cas, l'action se déroule dans un contexte privé et fictif tournant autour d'un mariage imposé, et enregistre l'arrivée d'un personnage ; celui-ci s'avère être un membre de la famille et joue un rôle de sauveur en rétablissant la situation.

Paul Jones, qui n'a aucun rapport à part son nom avec le célèbre *Insurgent* américain, est un jeune capitaine de naissance mystérieuse, fils adultérin de la marquise d'Auray, qui le croit mort. Apprenant son identité, il retrouve les siens et se comporte comme un envoyé de la Providence ; sauvant sa sœur d'une union qui lui fait horreur, il la réunit à l'homme qu'elle aime et à leur enfant naturel, obtient pour son frère un brevet d'officier et renonce à ses droits sur leur héritage. Ravivant chez sa mère des sentiments enfouis, il réconcilie une famille profondément divisée et ramène la paix dans les cœurs. La situation de départ de *Louise Bernard* est comparable, mais envisagée d'un autre point de vue, celui de la sœur. La jeune Herminie d'Hacqueville aime son cousin Henri de Verneuil, mais sa mère, pour obéir aux ordres du roi, veut la marier avec le marquis de Lancy. Au motif du mariage forcé s'ajoute celui de la vertu menacée : le roi Louis XV veut éloigner le futur mari pour séduire Herminie⁷. Antoine Bernard, le fils du jardinier, opportunément revenu de son tour de France, découvre qu'elle est en réalité sa sœur, du fait d'une substitution d'enfants. Il empêche donc le mariage puis, après avoir réuni les deux amoureux, détruit le document établissant la véritable filiation de la jeune fille : Louise Bernard disparaît définitivement derrière Herminie d'Hacqueville.

Identité, bâtardise, rapport entre les castes : les deux pièces traitent de thématiques et d'enjeux qui se retrouvent aussi bien dans le drame sérieux que dans le mélodrame et dans le drame romantique – sous des traitements différents –, ce qui s'explique par le projet réflexif commun aux trois modèles dramatiques qui tantôt se rencontrent et tantôt s'opposent.

Présenté par ses deux « parrains », Diderot⁸ et Beaumarchais⁹, comme une forme « intermédiaire » dont l'essence est d'offrir « un intérêt plus pressant, une

6. Ce qui était le cas dans *Angèle et Antony*.

7. Ce qui est évidemment un souvenir du *Mariage de Figaro*.

8. DIDEROT D., *Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, GF Flammarion, 2005.

9. BEAUMARCHAIS P. A. CARON de, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (préface d'*Eugénie*), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

moralité plus directe que la tragédie héroïque, et plus profonde que la comédie plaisante¹⁰ », le genre sérieux, qui traite de la vie privée des contemporains ordinaires, hors de la sphère du pouvoir, offre au public une sorte de miroir. Cette horizontalité est censée faciliter l'identification du spectateur au personnage et ainsi susciter son questionnement politique, social et moral pour le faire pencher vers la « vertu » illustrée par l'action représentée sur scène : place à la démonstration par l'exemple plutôt qu'à la théorie.

Cette finalité morale du genre sérieux se retrouve dans le mélodrame qui lui est un peu postérieur, et il est clair qu'il s'agit là d'un héritage du premier recueilli par le second. On a longtemps insisté plutôt sur ce qui les sépare : alors que le drame sérieux se cantonne dans la sphère domestique, peinte sous un angle qui se veut réaliste¹¹, le mélodrame privilégie les péripéties et aventures extraordinaires, à grand renfort d'effets spéciaux ; le premier peint une humanité moyenne en faisant le pari de la bonté originelle de l'homme, le second utilise un personnel dramatique codifié et manichéen dont le « méchant » est l'élément fort ; enfin le mélodrame, même s'il traduit les mutations sociales du monde dans lequel il s'inscrit, n'a pas pour vocation de susciter à ce sujet la réflexion ou la critique. Mais au-delà de toutes ces différences, qui s'expliquent aussi par la différence de leur public¹², les deux genres fonctionnent de façon comparable en privilégiant le sentimental et l'affectif ; c'est par ce biais que le drame fait passer ses préoccupations intellectuelles et que le mélodrame entend susciter l'adhésion du public au système de valeurs qu'il défend. Pour paraphraser la formule de Nodier, qualifiant le mélodrame de « moralité de la Révolution¹³ », on pourrait dire que la moralité des Lumières s'illustre dans le drame sérieux, qui proclame sa foi en la nature humaine et en sa perfectibilité. Si le processus n'est pas vraiment identique (individuel pour le genre sérieux¹⁴, collectif pour le mélodrame), les deux genres se rejoignent en mettant en place une cérémonie cathartique visant à la résolution des conflits par l'émotion et l'attendrissement, contrairement à la tragédie qui prétend les régler par la « terreur » et la « pitié » et la comédie qui entend le faire plutôt par le rire et l'ironie.

10. *Ibid.*, p. 123.

11. Sans y arriver toujours, comme le montre l'exemple du *Fils naturel* (1757).

12. Le drame bourgeois, comme son nom l'indique, vise la bourgeoisie éclairée, le mélodrame s'adresse aux couches populaires, même si l'assistance y était de fait très mélangée.

13. NODIER C., Introduction au *Théâtre choisi* de Pixérécourt, Paris, Tresse, 1841.

14. BEAUMARCHAIS P. A. CARON de, *op. cit.*, p. 127 : « Si le rire bruyant est ennemi de la réflexion, l'attendrissement, au contraire, est silencieux ; il nous recueille, il nous isole de tout. Celui qui pleure au spectacle est seul. »

Descendant de ces deux modèles, le drame moderne romantique s'en distingue autant qu'il leur emprunte. Dans sa version « en habits noirs », il traite comme eux de préoccupations qui allient l'intime et le social (ce qu'illustrent *Antony* et *Angèle* entre autres). Lui aussi privilégie une forte charge émotionnelle, et s'attache aux sentiments plus qu'à l'analyse. Mais il emploie un personnel dramatique particulier, avec des personnalités d'exception volontiers transgressives, et rejette notamment le manichéisme du mélodrame et l'optimisme du drame sérieux; il s'intéresse moins à la vertu qu'à la passion; enfin, suscitant la critique radicale plutôt que l'adhésion à un quelconque système de valeur, il se clôt la plupart du temps dans un paysage de mort et de désolation, et non pas de restauration et de réconciliation.

L'identité et ses enjeux

Paul Jones et *Louise Bernard* ont en commun deux personnages à l'identité problématique, et le titre atteste du caractère central de ce motif. Souvent traitée dans le genre sérieux, mais cantonnée au cadre familial, comme dans *Le Fils naturel*, cette question prend une dimension et une acuité toutes nouvelles après le bouleversement de 1789; les mutations sociales suscitent des questionnements individuels, liant étroitement le champ privé et le champ politique. Le mélodrame, où le héros à la naissance mystérieuse est une figure quasi obligée¹⁵ réserve à ce motif un traitement essentiellement dramatique; ressort important de l'action, la question de l'identité ne véhicule pas pour autant la critique de la société. Dans le drame moderne au contraire, historique ou contemporain (*Antony* en est l'exemple par excellence), elle est exploitée dans une perspective de contestation et de rupture et suscite un questionnement existentiel. Nos deux pièces empruntent à chacun de ces modèles, mais avec des dosages différents.

Paul Jones met en scène un héros complexe en quête de ses origines. Alors que sa première apparition à l'acte I le désigne comme l'actant majeur, la révélation de son identité à l'acte II met l'accent sur ses fêlures cachées. L'enjeu est donc moins social ou politique qu'intime et personnel; la filiation et la nationalité de Paul ne correspondent pas à la définition qu'il donne de lui-même. La nationalité d'abord: passant indifféremment pour anglais, français ou américain, parlant toutes les langues européennes sans préférence, Paul se présente comme un citoyen

15. On pense notamment à *Victor ou l'enfant de la forêt* (1798) et à *Cælina ou l'enfant du mystère* (1800), deux mélodrames célèbres de Pixérécourt.

du monde. En ce qui concerne la filiation, il se situe dans la même logique et proclame d'abord son rapport à l'universel :

Pour le moment, je suis un enfant de la république de Platon, ayant le genre humain pour frère, le monde pour patrie, et, pour toute place au soleil, le nid que je m'y suis bâti moi-même¹⁶.

Cette définition, qui est un manifeste de rejet de l'ordre existant à la tonalité révolutionnaire, tire la pièce vers le drame moderne ; remettant en question les liens du sang et leur héritage, elle affirme la primauté de la fraternité humaine au-delà des déterminismes sociaux et nationaux, alliée au volontarisme du *self-made-man*.

Mais l'universel masque la carence de liens essentiels ; la scène tourne au drame psychologique et fait assister le spectateur à un choc émotionnel « en direct », qui transforme profondément un personnage jusque-là impersonnel et indéterminé. Loin d'être seulement fonctionnelle (c'est-à-dire de lui permettre de se situer dans l'action en fonction de son appartenance), la révélation est d'abord un processus : placé dans les lieux de sa naissance, le jeune homme recouvre sa mémoire perdue, dans une séquence qui s'apparente à une cure psychanalytique, et, comme libéré d'un trauma initial, reconstruit des impressions et souvenirs longtemps évacués :

PAUL. – Eh bien, laisse-moi me souvenir alors ; car je me rappelle une chambre que je croyais avoir vue dans mes rêves : si c'est celle-là, écoute, il doit y avoir un lit avec des tentures vertes au fond [...] cette chambre dont j'avais si saintement gardé le souvenir, où j'ai reçu les caresses d'un père que je ne reverrai jamais, d'une mère qui ne voudra peut-être plus me revoir, cette chambre, c'est quelque chose d'unique et de sacré comme un berceau, comme une tombe... Oh ! il faut que je pleure, ou j'étoufferais¹⁷.

Le processus est finalement aussi important que le résultat, ce dont témoignent les larmes du héros, garantes de l'authenticité des sentiments ; l'aventurier solitaire prend acte de tout ce qui lui manque, s'émeut de se découvrir une sœur et de ressentir des émotions inconnues :

Oh ! Pauvre isolé que je suis ! Comment ferais-je pour ne pas te serrer dans mes bras, pour ne pas te dire : « Marguerite, nulle femme ne m'a jamais aimé d'aucun amour ; aime-moi d'un amour fraternel... car je suis le fils de ta mère » ? Oh ! Ma mère, en me privant de votre amour, vous m'avez privé aussi de l'amour de cet ange¹⁸.

16. *Paul Jones*, t. IV du *Théâtre Complet*, Paris, Michel Lévy, 1864, II, 3, p. 327.

17. *Ibid.*, p. 329-330.

18. *Ibid.*, II, 5, p. 335-336.

Ce qui se produit sur scène n'est rien d'autre qu'une seconde naissance : autant qu'une filiation, Paul, au terme de cette opération, gagne une épaisseur psychologique. La pièce affirme ainsi le primat de la sensibilité ; au-delà de l'être rationnel ou de l'être social, il y a l'être affectif, qui a besoin de liens forts pour exister pleinement.

Le thème de l'identité est également capital dans *Louise Bernard* mais avec des modalités très différentes. Les questionnements qu'il suscite se posent essentiellement sur le plan social : du fait d'une substitution d'enfant, Herminie, qu'on croit l'enfant de la baronne d'Hacqueville, apprend qu'elle est en fait Louise Bernard, la fille du jardinier, ce qui change complètement sa situation. Cette révélation, qui intervient au moment de la signature du contrat de mariage (qu'elle annule *ipso facto*) revêt un caractère dramatique plus que psychologique ; la réaction de la jeune fille, à peine évoquée, ne donne pas lieu à un moment d'introspection si court soit-il. Louise/Herminie n'a pas droit au monologue ; pas une seule fois au cours de la pièce elle ne procède à l'analyse de ses sentiments, ni ne se préoccupe de savoir qui elle est *vraiment*. Le changement de prénom (elle devient Louise à partir de l'acte IV puis de nouveau Herminie lors de la scène finale) est la marque la plus notable de ce changement d'identité ; on ne note pas de bouleversement chez ce personnage somme toute très convenu, à part ses hésitations sur le tutoiement et le vouvoiement avec son frère, et une reconsidération certes douloureuse de son statut. À la différence de Paul, Louise n'est pas un personnage en construction, mais l'incarnation d'une situation (le déclassement), ce qui correspond au projet diderotien de peindre des « conditions » plutôt que des « caractères¹⁹ ». Par ailleurs, ce déclassement ne débouche pas sur la contestation de l'ordre social. Revêtue d'habits modestes et placée dans un environnement paysan, la toute nouvelle villageoise garde le même discours que la jeune fille bien née et continue à raisonner selon des principes rigides et figés, au nom desquels elle se refuse à épouser son cousin qu'elle aime et dont elle est aimée. Comme dans le mélodrame (ou la comédie), le changement d'identité revêt dans le cas de Louise une fonction essentiellement utilitaire, suscitant une péripétie majeure mais pas un questionnement intime.

L'ordre social en question

Les deux pièces traitent de questions sociales prégantes dans la société d'Ancien régime et encore importantes au XIX^e siècle, comme le statut de l'enfant natu-

19. DIDEROT D., *Troisième entretien sur le Fils naturel*, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 135. La citation exacte est : « ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu'il faut mettre en scène, mais les conditions ».

rel et les rapports entre les castes. Ce n'est pas une nouveauté : le drame sérieux s'est abondamment servi du théâtre comme d'une tribune pour combattre les préjugés, en construisant des intrigues qui fonctionnent comme des démonstrations. Affirmant sa foi dans la bonté intrinsèque de l'homme, ou du moins dans sa perfectibilité, il s'appuie sur la raison et les sentiments naturels pour édifier de nouveaux codes moraux et de nouveaux modèles. Le meilleur exemple en est sans doute *Nanine*²⁰ de Voltaire (1749), qui proclame la primauté des sentiments sur les castes et la vanité du préjugé de naissance. En 1757, Diderot met en scène dans *Le Fils naturel* un bâtard sublime qui sacrifie sa fortune et son amour pour assurer le bonheur de ses amis²¹. Le drame romantique traduit aussi un discours sur le monde, mais empreint d'une logique pessimiste, dénonçant les injustices de la société sans pour autant attendre (ou espérer susciter) des évolutions positives. C'est le cas de la pièce de Schiller, *Intrigue et amour* (1784), intitulée aussi *Luise Millerin*, ce dont Dumas s'est sans doute souvenu²², et d'*Antony*. Toutes ces influences sont très perceptibles dans *Paul Jones* et *Louise Bernard*; leur rencontre conditionne le traitement dévolu à l'héritage du genre sérieux, teinté de progressisme dans le premier cas et de conservatisme dans l'autre.

Les deux personnages éponymes, chacun à leur manière, remettent en question l'ordre social. Paul Jones est un enfant naturel. Thème en soi révolutionnaire, la bâtardise fragilise les noms et les patrimoines, suscite des déchirements intimes et des questionnements existentiels. Fruit des amours illégitimes de la marquise d'Auray et du comte de Morlaix, Paul fait peser par sa seule existence une menace sur la réputation de vertu de sa mère, qui a tout sacrifié pour paraître irréprochable aux yeux du monde. Plus grave, passant pour l'héritier naturel du marquis d'Auray puisque « *pater is est quem nuptiae demonstrant*²³ », il peut en toute légalité priver son frère et sa sœur de leur héritage dans une France où le droit d'aînesse est encore en vigueur. Le personnage de Paul pourrait alors servir de support à une double critique, celle du droit d'aînesse comme celle de la spoliation des enfants naturels, que dénonce l'*Encyclopédie*²⁴. Mais cette critique reste implicite et ne se

20. L'intrigue de *Nanine ou le préjugé vaincu* qui tourne autour du mariage d'un comte et d'une roturière a sans doute inspiré celle de *Louise Bernard*.

21. La vertu de Dorval est d'ailleurs récompensée, puisqu'à la fin il retrouve son père et, par le mariage, échappe à son statut de paria.

22. Rappelons que Dumas adaptera la pièce de Schiller et la fera représenter au Théâtre-Historique en juin 1847.

23. Litt : « Le père est celui que le mariage désigne » : le mari de la mère est présumé père de l'enfant. Principe du droit romain repris dans le droit français.

24. *L'Encyclopédie*, vol. 2, article « Bâtard, ou enfant naturel ».

concrétise pas par une action adéquate. À la surprise de sa mère qui a rompu les liens et fait de lui un sans-famille, il renonce à cet héritage sans valeur à ses yeux :

Vous parlez de rang, de nom, de fortune! Eh! Qu'ai-je besoin de tout cela! Je me suis fait un rang auquel peu d'hommes de mon âge sont montés; j'ai acquis un nom qui est la bénédiction d'un peuple et la terreur d'un autre; j'amasserais, si je voulais, une fortune à léguer à un roi²⁵!

En bon fils de ses œuvres venu d'ailleurs, Paul refuse un statut avantageux mais injuste. Il préfère rester en dehors d'un système où il n'a pas sa place, repoussant toute idée de réintégration, contrairement à Dorval, le protagoniste du *Fils naturel*. Sa situation est présentée de façon valorisante : résumant deux mondes dans sa personne (français d'origine, il est devenu américain, c'est-à-dire citoyen du nouveau monde), Paul se définit moins par la bâtardise que par une double appartenance, et c'est précisément ce qui fait sa force et lui permet de dénouer une situation bloquée. Mais il ne s'engage pas pour autant dans une remise en question radicale de l'ordre social de l'ancienne France : défenseur des droits naturels, récemment proclamés par la Déclaration d'Indépendance, c'est-à-dire la liberté et le droit au bonheur, il n'intervient qu'à l'échelle individuelle, se contentant d'arranger les situations privées de ses proches dans un esprit conforme aux valeurs aristocratiques, avec une dose de réforme nécessaire, mais sans excès. Loin de s'opposer violemment à la société qui l'a rejeté, il tente de préserver ce qui peut encore l'être, peut-être pour faire l'économie d'un séisme. Le salut vient du bâtard, un bâtard au service de l'harmonie familiale²⁶ et sociale : tel est le message paradoxal porté par la pièce.

Louise Bernard n'apparaît pas de prime abord comme la dénonciation d'un quelconque problème social. L'action se situe au départ dans un environnement apaisé et paternaliste, où règne une concorde parfaite; pas de lutte de classe, mais un sentiment d'appartenance au même monde, chacun à sa place, les bons maîtres d'un côté, les fidèles serviteurs de l'autre. C'est le monde ordonné d'avant la Révolution, régi par la proximité et la familiarité, et où nul signe d'affrontement ne se laisse percevoir. Il y a cependant des forces négatives; la cour, présentée comme un lieu de débauche, avec au centre un Louis XV évoqué mais non représenté, que son valet Lebel est chargé de fournir en chair fraîche, tout en menaçant de la Bastille ceux qui se risquent à protester. Mais le microcosme du domaine

25. *Paul Jones*, éd. citée, V, 8, p. 386.

26. Comme Dorval dans *Le Fils naturel*, et Jacques Vignot dans la pièce de Dumas (1858), qui reprend le même titre.

d'Hacqueville vit dans un climat idéalisé, à mille lieues de l'atmosphère sombre et délétère qui prévaut dans *Paul Jones*.

Dans cette situation de départ harmonieuse, ce qui est propre au drame bourgeois et au mélodrame, intervient la révélation de l'identité de l'héroïne. Louise illustre une autre forme de bâtardise, plus sociale qu'institutionnelle, qui résulte du fossé entre la naissance et l'éducation. Alors qu'elle passe pour la fille de la famille d'Hacqueville, on apprend qu'elle est en fait celle du jardinier. Élevée pour tenir sa place dans la société aristocratique, elle s'en retrouve exclue : ce coup de théâtre, s'il a pour effet d'empêcher un mariage qu'elle redoute, risque d'en compromettre un autre auquel elle aspire. Son cas pose la question de l'inné et de l'acquis : une personne se définit-elle par sa filiation biologique ou par son éducation ? Pour les tenants de la perfectibilité humaine, il paraît évident de donner la primauté à la seconde par rapport à la première. C'est d'ailleurs le raisonnement que suit son fiancé, qui, un siècle après *Nanine ou le préjugé vaincu* parle comme le comte d'Olban et n'imagine pas un instant de remettre en question son engagement. Mais Herminie/Louise n'adopte pas cette logique, tant elle a intériorisé une vision du monde rigide et réactionnaire, fondée sur la séparation et l'étanchéité des castes. Le déroulement de l'intrigue se chargeant de la ramener rapidement à la raison (et donc à accepter d'être heureuse), on pourrait alors penser que la pièce suit une logique progressiste. Or, cela n'est pas vraiment clair. Le propos du drame est complexe. S'inscrivant en faux contre le déterminisme de la naissance, puisque la fille d'un jardinier ne dépare pas dans l'aristocratie, il insiste sur la barrière de l'éducation, ce dont témoigne la distance infranchissable entre Louise et son frère biologique. Par ailleurs, il ne valorise pas en tant que telle l'origine populaire de l'héroïne. Alors que le comte d'Olban était amoureux de Nanine en toute connaissance de cause, c'est au nom de la continuité de la personne qu'Henri de Verneuil réfute le préjugé social ; il aimait Herminie noble et riche, il l'aime encore alors qu'elle est devenue Louise, déclassée et pauvre. Le drame n'invalide le critère de la naissance que dans la mesure où il se révèle absurde et inopérant, en contradiction avec la cohérence psychologique. Enfin, il présente comme une aporie la nouvelle situation de la jeune fille, qui en changeant d'identité, se retrouve privée de tout sentiment d'appartenance, à mi-chemin entre deux mondes, celui de la noblesse auquel elle n'appartient plus, celui du peuple dans lequel elle n'arrive pas à entrer. Inclassable socialement, elle se retrouve en position d'exclusion, en tout cas sur le plan matrimonial, ce qu'elle résume ainsi : « Celle qui est aujourd'hui Louise Bernard ne peut pas épouser un grand seigneur, mais celle qui fut autrefois

Herminie d'Hacqueville ne peut pas non plus devenir la femme d'un ouvrier²⁷. » L'égalité sociale entre époux est pour elle une condition *sine qua non* du mariage :

LOUISE. — [...] Henri, vous savez très bien que Louise Bernard ne peut être la femme du chevalier de Verneuil.

HENRI. — Louise Bernard ne peut plus être ma femme ! Mais comment ? Mais pourquoi cela ?

LOUISE. — Parce que toutes choses sont changées, parce que l'égalité rompue entre nous a tout rompu, parce que vous êtes toujours un grand seigneur et que je ne suis plus qu'une pauvre fille²⁸.

Pour que l'union puisse être à nouveau envisageable, il faut qu'Henri emprunte lui aussi une trajectoire descendante ; en apprenant qu'il est déserteur (par amour pour elle) et proscrit, Louise revient vers lui et les jeunes gens se réconcilient après avoir fait assaut de générosité. La scène a également une vertu probatoire puisque c'est vêtus en ouvrier et en paysanne que les deux fiancés se retrouvent, comme pour affirmer que l'habit et le statut social n'ont aucune importance pourvu que l'équilibre soit rétabli.

Le *happy end* (le roi gracie Henri condamné à mort pour désertion²⁹) intervient une fois que le conflit intime est résolu, comme pour conforter cet assaut de bons sentiments ; Henri veut épouser Louise malgré son déclassement et clame ses sentiments de fraternité vis-à-vis d'Antoine, la baronne avoue pour sa fille une tendresse qui ne doit rien au sang ni au rang... Dans ces conditions, on peut se demander ce qui justifie le retournement final, au cours duquel Antoine Bernard détruit le document établissant la filiation de sa sœur en prétendant que ce n'était qu'une ruse. Si la naissance n'a aucune importance et n'empêche pas l'heureux dénouement, pourquoi cette supercherie est-elle nécessaire ? Il faut croire que le mariage d'un noble et d'une paysanne, malgré les protestations des protagonistes, reste perçu comme une incongruité, ce qui est d'un conservatisme extrême, même dans la logique mélodramatique. Cette esquivance est aussi une façon de nier le problème. La comparaison avec d'autres exemples est éclairante. La fin heureuse de *Nanine* (le mariage du comte et de sa roturière) annonçait et préconisait des évolutions positives ; le dénouement tragique d'*Intrigue et amour* (le suicide de Louise et Ferdinand) résonnait comme une dénonciation des rigidités sociales : au-delà de leurs différences intrinsèques, les deux pièces, chacune à sa manière, remettaient en cause la logique

27. De même, Nanine refusait d'épouser Blaise le jardinier.

28. *Louise Bernard*, t. VI du *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, 1864, IV, 9, p. 72.

29. Ce qui est un souvenir du *Déserteur* (1770) de L. S. Mercier, mais avec un heureux dénouement. On se rappelle que dans ce drame, c'était le père du déserteur qui devait commander le peloton d'exécution. Mercier écrivit ensuite une autre fin, heureuse celle-là.

des castes. Contrepoint optimiste de *Luise Millerin*, *Louise Bernard* présente une fin heureuse mais résolument conformiste, escamotant problèmes et questionnements, qui infirme le timide message progressiste ébauché dans la pièce.

Le triomphe du pathétique

Alors que la force du mélodrame repose souvent sur le personnage du traître ou du méchant, dont le drame romantique fera lui aussi grand usage, les deux pièces, plus proches en cela du genre sérieux, négligent cet emploi et illustrent une conception optimiste de la nature humaine inspirée de Diderot ; il n'y a pas de méchants³⁰, seulement des opposants qui occupent cette fonction sans pour autant être essentiellement mauvais. La baronne d'Hacqueville veut marier sa fille contre son gré, non par sadisme, mais par loyalisme envers le roi. Les prétendants imposés sont simplement ridicules (Lectoure dans *Paul Jones*), voire plutôt positifs (Lancy veut aider et protéger Henri, son rival menacé). La marquise d'Auray présente bien quelques traits noirs, empruntés au roman gothique³¹ et au mélodrame qui s'en inspire souvent³², mais se révèle en fait une « mère coupable » par amour, donc excusable. Y aurait-il un méchant caché, Louis XV, par exemple, dans *Louise Bernard*? L'ombre du Parc aux cerfs plane dans la pièce qui évoque ses appétits sexuels. Cela dit, ce personnage, simplement évoqué et non représenté, se laisse facilement convaincre d'accorder sa grâce. Son valet Lebel est plus inquiétant, mais ce n'est qu'un subalterne. La morale est préservée, Louise n'aura pas à se sacrifier comme Marion Delorme³³ pour sauver celui qu'elle aime ; sans aller jusqu'à convoquer le motif de la clémence d'Auguste, la pièce se conclut sur une fin heureuse. Les deux drames reproduisent ainsi un univers sans haine ni perversité profonde.

Cette vision du monde et des rapports humains est à relier à leur finalité commune. Dans le droit fil du drame bourgeois et du mélodrame, elles poursuivent un objectif moral, pendant de leur visée réformatrice sur le plan politique ; il s'agit de représenter sur scène la vertu (ou la conversion à la vertu) d'un ou de plusieurs personnages, censée par contamination déclencher celle du spectateur et

30. C'est d'ailleurs ce que note Jules Janin dans son feuilleton du 20 novembre 1843, qualifiant la pièce de « bergerie » à laquelle « le loup manque ».

31. *Paul Jones*, IV, 5.

32. BERNARD-GRIFFITHS S. et SGARD J. (dir.), *Mélodrame et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002.

33. Dans *Marion Delorme* (1831), la courtisane est obligée de s'offrir à Laffemas, lieutenant de Richelieu, pour sauver son amant Didier, condamné à mort, ce qui n'empêche d'ailleurs pas l'exécution.

de corriger ainsi non par le rire, qui est prise de distance, ni par la raison et la lucidité, mais par les larmes et l'attendrissement, gage de sincérité et donc de transformation intime. Le pathétique et l'expressionnisme doivent dans cette perspective servir tout autre chose qu'un sentimentalisme facile et superficiel. Contrairement à la *catharsis* aristotélicienne prétendant purger de ses passions le spectateur en lui représentant des actions plus horribles les unes que les autres, celle que veut provoquer le drame sérieux repose sur l'effet mimétique : assister à la conversion d'un personnage serait le meilleur moyen pour l'éprouver et la vivre.

Les deux pièces reproduisent chacune une expérience traduisant une réhabilitation du sentiment et de la sensibilité. On a vu comment Paul Jones, en apprenant son identité, subissait un bouleversement profond rejaillissant sur sa personnalité intime. Le processus ne se limite pas à lui : plus largement, la pièce met en scène la réforme psychologique et morale de toute une famille en critiquant violemment le modèle d'Ancien régime. La famille d'Auray, complètement dénaturée, a tout sacrifié aux lois du monde, ce qui donne un résultat effrayant : un vieillard fou, des fiancés séparés, des enfants naturels soustraits à leurs parents, une fratrie divisée... Intervenant dans cette situation très sombre, Paul, non content de régler concrètement les problèmes de ses proches, se fait l'agent d'une révolution tout intérieure en leur imposant une sorte de thérapie collective³⁴, fondée sur l'extériorisation des sentiments, ce qui entraîne un attendrissement général auquel personne ne résiste. Même la marquise d'Auray, qui semble tout au long de la pièce une marâtre impitoyable, « craque » dans la dernière scène en découvrant le bonheur de l'effusion devant son fils retrouvé :

Regarde-moi! Depuis vingt ans, voilà les premières larmes qui coulent de mes yeux! Donne-moi ta main! (Elle la place sur son cœur). Depuis vingt ans, voilà le premier sentiment de joie qui fait battre mon cœur!... Viens dans mes bras!... Depuis vingt ans, voilà la première caresse que je donne et que je reçois...[...] (Elle le couvre de baisers)³⁵.

Affirmant le primat de l'affectivité, la pièce propose ainsi une redéfinition des rapports humains, fondés sur la « nature » et sur le sentiment. Le spectateur, en tirant son mouchoir³⁶, est invité à participer à cette expérience en la vivant par procuration.

34. On rappellera par ailleurs que *Le Fils naturel* de Diderot se présente également *mutatis mutandis* comme une thérapie familiale.

35. Paul Jones, éd. citée, V, 8, p. 387.

36. BEAUMARCHAIS P. CARON de, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, préface d'*Eugénie*, Œuvres, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 127-128, et *Un mot sur « La Mère coupable »*, *ibid.*, p. 600.

On pleure moins dans *Louise Bernard*, mais le pathétique y est également de rigueur. Un personnage en particulier subit une conversion notable. La baronne d'Hacqueville, sans être inhumaine comme la marquise d'Auray, est prête à sacrifier aux ordres du roi le bonheur de sa fille, qu'elle aime pourtant. C'est ainsi qu'elle a rompu le projet de mariage entre Herminie et son fiancé pour agréer le prétendant qu'on lui impose d'en haut. La pièce prend alors la forme d'une mise à l'épreuve destinée à la faire changer de système de valeurs. Le moment décisif se trouve dans la révélation de l'acte III, où la baronne apprend qu'Herminie n'est en réalité pas sa fille, mais celle des Bernard. Ce coup de théâtre lui impose un choc dont la violence se traduit par l'aphasie. C'est alors la pantomime, si importante dans le drame bourgeois, qui reflète le bouleversement psychologique des protagonistes : M^{me} d'Hacqueville « tombe anéantie sur un fauteuil », Herminie lui baise la main, puis, entraînée au dehors par son frère, « se retourne pour voir encore la baronne³⁷ ». Au lieu de l'expression verbale, qui réclamerait une maîtrise minimale, ce sont les corps qui parlent et qui sont plus éloquent que le langage. À l'acte suivant vient le temps de la prise de conscience : la baronne proclame son amour maternel pour sa fille adoptive, qui a définitivement pris le pas sur son enfant biologique :

Il demande à une mère si elle regrette sa fille! Car c'était ma fille, vois-tu, l'enfant de mon cœur. Oh! C'est depuis que tu me l'as reprise que je sais combien elle était nécessaire à ma vie; mais, Antoine, une erreur de dix-huit années, c'est presque une réalité. Oh! Je ne me consolerais jamais³⁸!

La mise à l'épreuve a réussi. Complètement retournée, la baronne donne la priorité aux sentiments sur l'esprit de caste. Se pliant au « chantage » d'Antoine Bernard, qui lui promet de lui rendre Louise si elle consent à son mariage avec Henri, elle privilégie l'intérêt de sa fille par rapport aux ordres du roi, s'attachant au bonheur privé plutôt qu'au devoir. Cela dit, le triomphe du sentiment ne remet pas en question le conservatisme du propos; l'objectif final est la restauration de l'équilibre initial, et non la remise en cause des préjugés.

Paul Jones et *Louise Bernard* illustrent donc un enjeu individuel (la réforme des cœurs) mais aussi collectif; la réconciliation d'une famille par le biais de la médiation dans *Paul Jones*, la communion des castes dans *Louise Bernard*. La société étant présentée comme une famille élargie, les deux dimensions sont étroitement liées. Par le biais de la cérémonie théâtrale, le public romantique, à coups de larmes et d'émotion, est convié à une réflexion sur ses mœurs, ses valeurs, son univers – ou, plus exactement, celui de ses grands-parents.

37. *Louise Bernard*, éd. citée, III, 10, p. 57.

38. *Ibid.*, V, 2, p. 77.

Deux héros hybrides

Si la structure des deux pièces est très proche, centrée dans les deux cas sur deux personnages (Paul Jones et Antoine Bernard) qui jouent le rôle de *deus ex machina* en sauvant leur sœur et en rétablissant une situation familiale perturbée, elle ne suffit pas à établir une parenté générique probante. Le titre-nom les différencie dès le début en désignant le personnage à l'identité problématique, qui n'est pas nécessairement le héros ; dans le premier cas, Paul cumule les deux fonctions, à la fois force agissante et sujet d'une crise intime. Dans le second, elles sont partagées : à Louise/Herminie l'incertitude identitaire, à Antoine Bernard, l'action, dont il est le véritable porteur³⁹. La nature des deux héros, fondamentalement différente, les entraîne dans deux registres bien distincts, véhiculant des contenus idéologiques clairement opposés.

Au-delà de l'enjeu sociopolitique qu'il traduit, le personnage de Paul Jones prend une valeur de symbole qui interpelle le spectateur de l'époque post-révolutionnaire. Les temps nouveaux en gestation commandent l'émergence d'un homme renouvelé, dont Paul – venant du Nouveau Monde – apparaît comme un représentant idéal. Se présentant comme un envoyé de la Providence⁴⁰, il incarne de nouveaux idéaux, comme la fraternité et le pardon, qui le font notamment refuser le duel, ce en quoi il prend ses distances par rapport au code d'honneur aristocratique. Comme son modèle apostolique, il instaure une autre approche du christianisme, transmettant un nouvel Évangile qui récusé le scepticisme des Lumières comme le désenchantement du siècle suivant. Lors de l'agonie du vieil Achard⁴¹, il explicite son credo fondé sur une religion « naturelle », loin des rites et des pompes, dans laquelle la présence de Dieu se laisse percevoir non dans les tabernacles construits par les hommes, mais dans la nature, et encore plus sur la mer que sur la terre ferme. Le message que Paul vient transmettre aux hommes a donc bien une dimension révolutionnaire, mais pas au sens politique du terme ; c'est à la réforme intérieure qu'il invite. Situé au croisement du personnage sérieux et du héros romantique, il vient pour réparer, et non pour détruire, en orchestrant le triomphe des bons sentiments ; en cela, il se distingue des Antony, Richard Darlington et autres Alfred d'Alvimar, dont la contestation débouche sur l'oppo-

39. À ce propos, il n'est pas sans intérêt de savoir que le premier titre prévu pour *Louise Bernard* était *François*, le prénom initialement prévu pour A. Bernard (GLINEL C., *Le théâtre inconnu d'Alexandre Dumas*, Paris, Revue biblio-iconographie, 1899, n° 1, p. 11). L'influence de Schiller (*Louise Millerin*) a sans doute joué un rôle dans l'adoption du titre définitif.

40. Ce qui était d'ailleurs le nom d'un vaisseau commandé par le Paul Jones historique.

41. *Paul Jones*, éd. citée, IV, 3, p. 365-366.

sition, l'arrivisme voire le crime. Comme eux cependant, il occupe une situation en marge de la société et reste irrémédiablement un héros solitaire. En 1838, il incarne une nouvelle génération écartelée entre deux France et plus largement deux mondes, le monde d'avant la Révolution et celui d'après.

Antoine Bernard, lui, ne présente pas une psychologie bien fouillée. Ce n'est pas un héros en construction : il sait qui il est et n'a pas de problème de sentiment d'appartenance. Il représente l'affirmation d'un autre système de références que celui de l'aristocratie : la fierté populaire, l'attachement inconditionnel à la famille, la liberté de la vie privée :

On n'aura plus d'équipages on n'aura plus de laquais, on ne sera plus marquise; mais on sera libre, on sera heureuse. On ne s'appellera plus mademoiselle Herminie d'Hacqueville... c'est vrai, c'est un beau nom qu'on perd... Mais on s'appellera Louise Bernard... et c'est un nom honnête qu'on retrouve⁴².

Aidant généreusement le fiancé proscrit de Louise, il fait entendre un discours plutôt progressiste, incitant sa sœur à l'épouser malgré son changement de statut social. Par ailleurs, c'est grâce à son métier de menuisier (hommage à Rousseau?), qu'il découvre le corridor secret du pavillon de Marly, ce qui lui permet de gagner la partie; alors que la baronne et le marquis de Lancy, malgré leurs relations, échouent dans leurs démarches pour obtenir la grâce d'Henri, il pénètre directement jusqu'au roi et parvient à le fléchir. En cela, il est assez hardi de faire d'un humble le héros de la pièce. Mais d'autres éléments vont dans un sens opposé. Les longs monologues qui lui sont dévolus, et qui en principe attestent de l'importance d'un personnage, prennent dans son cas une dimension comique due à son langage populaire (« pardon, excuse », « mamselle »), à ses « scies » (« la Bastille, ... à l'entrée du Faubourg Saint-Antoine ») et au caractère trivial de ses propos (« je dis ça pour lui faire plaisir; mais elle a drôlement mûri, la baronne »). Comique aussi, la scène 8 de l'acte III, pourtant capitale pour la suite de l'action, donne lieu à une sorte de « clou » qui le montre dans une posture ridicule, roulant par terre, tout étourdi, à sa sortie du corridor secret. Dans ce mariage du burlesque, du sérieux et du pathétique, il allie la générosité et le courage du héros au dévouement du valet de comédie et au ridicule du niais de mélodrame, ce dont le rapproche aussi sa mentalité de bon et loyal serviteur, représentant d'un système de valeurs ultra-conservateur. Dépourvu de plan d'action, il s'en remet à la Providence, mais sans se prétendre son envoyé (« Dieu inspire les bons cœurs, Dieu m'inspirera⁴³ »). Loin d'être un Figaro affrontant son maître pour son compte propre, Antoine manifeste

42. *Louise Bernard*, éd. citée, III, 10, p. 56.

43. *Louise Bernard*, IV, 9.

par sa virginité affective le peu de poids de sa personne; il est une utilité qui a pris du galon plutôt qu'un véritable héros porteur d'un système axiologique.

Le dénouement est également un puissant « marqueur » générique : la fin de *Paul Jones*, obéissant à une logique centrifuge (les trois enfants quittent le château où leur mère reste seule), évoque la désintégration à venir d'un monde condamné, sur laquelle le roman insistera davantage⁴⁴. Le pardon et la paix apportés par Paul arrivent trop tard et la pièce s'achève comme un drame romantique sur une image de désolation, celle de la marquise « seule entre deux tombeaux⁴⁵ », bien loin d'une fin heureuse malgré les apparences. Au contraire, la dernière scène de *Louise Bernard*, qui consacre l'entrée d'Antoine dans la *familia*, c'est-à-dire la maisonnée et dans son cas la domesticité, illustre une double logique de réintégration. Louise/Herminie retrouve sa place dans l'arbre généalogique et, par son mariage, s'arrime encore plus solidement à sa caste d'adoption; abdiquant de son statut de frère et reprenant le vouvoiement, le valet embrasse la belle demoiselle sous les applaudissements et rétablit les distances sociales qui n'auraient jamais dû être abolies, dans une tonalité à la fois consensuelle et restauratrice tout à fait caractéristique du mélodrame.

La dette de Dumas envers le genre sérieux apparaît avec évidence. Mais plus que sur la transmission d'un héritage pur, l'intérêt porte sur le mélange auquel il se livre. Des trames comparables et des ingrédients proches, mobilisés selon différentes combinaisons, donnent à la fin des formes composites et complexes. *Paul Jones* représente une variation (voire un assagissement) par rapport au drame romantique du début des années 1830; *Louise Bernard* illustre la rencontre du mélodrame et de la comédie avec un argument « sérieux ». Serait-ce cette dimension hybride qui explique l'oubli dans lequel sont tombées ces deux pièces, ou leur décalage par rapport au paysage dramatique? *Paul Jones* a semblé insuffisamment transgressif après les succès de scandale d'*Antony*, *Angèle*, *Richard Darlington*. *Louise Bernard*, *surgeon* attardé du mélodrame, était sans doute trop conformiste pour l'ancien temple du drame romantique. Peut-être aussi leurs enjeux ont-ils semblé dépassés. Il n'en reste pas moins que ces deux dédaignés de la postérité témoignent, chacun à sa manière, de la redéfinition des genres telle qu'elle s'opère en cette période charnière de l'histoire théâtrale.

44. Tiré du drame, ce roman, intitulé *Le Capitaine Paul*, présente un long épilogue dans une tonalité pessimiste qui se termine sur la mort de Paul Jones.

45. *Paul Jones*, éd. citée, V, 8, p. 388.

Partie IV

Théâtre historique, théâtre politique

S'inscrivant dans une époque agitée qui voit se succéder les régimes, le théâtre de Dumas prend nécessairement une portée historique et politique. À l'influence des prédécesseurs, comme Shakespeare, Corneille, Schiller, Chénier, fait écho celle des contemporains, Hugo, Nerval, Musset. Cet héritage sera ensuite transmis aux générations suivantes, représentées par Sardou et Rostand. On voit donc se dessiner une ligne directrice dont Dumas est le maillon central.

Le romantisme n'a pas inventé le théâtre politique, mais il a poussé très loin sa fonction critique. Cette dimension est particulièrement évidente chez Dumas qui choisit comme cadre non seulement l'Antiquité, l'histoire française ou étrangère, mais aussi l'actualité. Les drames de la période 1830-1844 véhiculent une réflexion sans complaisance sur le pouvoir et sa légitimité, évoquant l'absolutisme (*Catherine Howard*), les compromissions et des crises du parlementarisme (*Richard Darlington*), les inévitables déceptions qui suivent les révolutions (*Angèle*) ; ils relayent enfin des interrogations cruciales, comme la question du meurtre politique ou du tyrannicide. Ils sont également subversifs dans leur peinture de la société et de ses mœurs, en représentant sur scène la bâtardise, l'inceste et l'adultère. Toutes ces raisons expliquent leurs démêlés avec la censure ; les pièces créées entre 1830 et 1835 bénéficient de son interruption, mais rencontrent ensuite des obstacles lors de leurs reprises ; les suivantes, comme *Léo Burckart*, *Lorenzino*, *Une Fille du Régent*, sont souvent soumises à modifications.

Abolie une deuxième fois en 1848, la censure est à nouveau rétablie en juillet 1850. Mais depuis quelque temps déjà, Dumas a relégué la posture critique au second plan. Percevant la fracture qui divise le pays entre conservateurs et radicaux, il se veut l'acteur d'une grande réconciliation nationale. Ce qu'il n'a pas pu faire sur le terrain politique (il n'est jamais parvenu à être élu député), il l'entreprend dans ses romans et au théâtre. Les pièces prennent la forme de mélodrames patriotiques à la tonalité consensuelle ; les antagonismes se réduisent, des discours justificateurs dédouanent certaines figures décriées (Saint-Just dans *Les Blancs et les Bleus*), certains épisodes, comme le retour des Cent-Jours dans *La Barrière de Clichy*, sont mobilisés pour susciter une adhésion générale. Recoller les morceaux du roman national implique de réintégrer toutes les sensibilités dans une Histoire unificatrice. La peinture des mœurs s'assagit également, comme si Dumas avait conscience d'avoir été au bout des limites.

Historiques ou fictifs, les personnages emblématiques de ce théâtre s'inscrivent dans une lignée, une tradition de représentation. Certains, tel le duc de Guise, sont contaminés par les codes d'autres genres, comme la comédie ou le vaudeville, et perdent ainsi leur caractère purement historique. D'autres deviennent des types : échappant à leur créateur, Antony, l'homme fatal, ou Muller, le héros vertueux d'*Angèle*, sont investis de valeurs changeant avec les époques et suscitent des avatars sur les scènes étrangères. Enfin, la production dramatique de Dumas, puisant dans l'héritage européen, devient à son tour une source d'inspiration dans certains pays voisins, comme le Portugal, qui s'en sert comme modèle pour mettre en place un théâtre national.

ROMANTISME ET POLITIQUE : LES BATAILLES D’ALEXANDRE DUMAS, L’IDÉE D’UN THÉÂTRE RÉPUBLICAIN

François RAHIER

Dans un bref Post-scriptum à *La Barrière de Clichy*, son « second Napoléon¹ », Dumas écrit : « Je nie avoir jamais fait une pièce politique à un autre point de vue que les idées républicaines », puis il évoque ce théâtre républicain : « *Richard Darlington, Les Girondins, Catilina*, voilà pour le passé. » *Les Girondins*, c’est le titre, autrement plus politique, que Dumas donne en général à la pièce tirée du *Chevalier de Maison Rouge*. Dumas continue : « *La Barrière de Clichy*, voilà pour le présent. » À cette liste on pourrait ajouter *Léo Burckart*, écrit avec Nerval en 1838, et *Les Blancs et les Bleus*, son testament politique. Mais il y aurait encore d’autres pièces, sur lesquelles souffle l’esprit républicain, en particulier quelques-unes situées en Italie (*La Vénitienne, Lorenzino, Pietro Tasca*²). L’engagement d’Alexandre Dumas dans les batailles du romantisme au théâtre, qui sont aussi des batailles politiques, a donc une spécificité sur laquelle il est intéressant de s’arrêter.

Chez Shakespeare ou Marlowe, et peut-être avant, en France, chez Robert Garnier (comme le montre l’universitaire britannique Gillian Jondorf³), autour des problèmes du droit et de l’exercice du pouvoir, s’est esquissée une dramaturgie du politique. Avec Corneille, le politique devient une catégorie du tragique. Au siècle

-
1. Au moins sur la scène; il yeut entre *Napoléon Bonaparte* (1831) et *La Barrière Clichy* (1851) un récit historique publié en 1839, *Napoléon*, Au Plutarque Français, Delloye, 1840.
 2. Et sans doute aussi *Le Fils de l’Émigré*. Ce drame, joué une seule fois le 28 août 1832, signé Anicet-Bourgeois mais écrit en grande partie par Dumas, est demeuré inédit et n’a été publié qu’en 1995. On y joue *La Marseillaise*, interdite alors par la censure, et la pièce tomba victime d’une cabale royaliste.
 3. JONDORF G., *Robert Garnier and the Themes of Political Tragedy in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press, 1969.

des Lumières, c'est chez l'Italien Alfieri (où l'on assiste au passage de la tragédie nationale à la tragédie républicaine) ou le Français Marie-Joseph Chénier, davantage que chez Voltaire, que se transmet cet héritage. À l'aube du romantisme, Schiller s'impose avec *La Conjuración de Fiesque à Gênes*, « tragédie républicaine⁴ » qu'imitera Dumas. Dumas doit plus à Schiller⁵ qu'à Alfieri, qu'il cite à l'occasion, ou à Chénier, dont le théâtre mêlant souvent propagande révolutionnaire et esthétique néo-classique devait être un repoussoir pour les Romantiques⁶. Mais quand Dumas adapte la pièce de Schiller, il en fait un « drame historique », gommant l'étiquette républicaine⁷. C'est vrai que nous sommes en 1828, mais vrai aussi que Fiesque, membre d'une famille écartée du pouvoir dans la très aristocratique république de Gênes, servait sans doute les intérêts géopolitiques de la France et du Pape Paul III dans leur lutte contre l'Empire de Charles-Quint. Schiller et Dumas mettent bien en relief l'ambiguïté du personnage et lui opposent le vieux républicain Verrina. Mais nous n'en sommes encore qu'aux prémisses du théâtre républicain.

Petit-fils d'esclave, fils d'un général de la République, qui plus est mulâtre, mis à l'écart par Bonaparte, Dumas est loin des sensibilités légitimistes mâtinées de libéralisme (au début tout au moins) de ses contemporains romantiques, Lamartine, Hugo ou Vigny, ou de l'indifférentisme politique d'un Musset qui écrit en 1832 dans la « Dédicace » de *La Coupe et les Lèvres* :

Je ne me suis pas fait écrivain politique,
N'étant pas amoureux de la place publique.
D'ailleurs, il n'entre pas dans mes prétentions
D'être l'homme du siècle et de ses passions.

Le drame romantique, comme la tragédie classique ou le drame shakespearien dont il est l'héritier sur ce point, met en scène souvent des rois ou des princes, ou des hommes d'État, confrontés au politique, qui est parfois le ressort dramatique majeur de la pièce. Les exemples sont nombreux, de Garnier ou Corneille à Victor Hugo. Il s'agit le plus souvent de l'art de gouverner, du fait du prince, de la clémence ou du tyrannicide. On trouve cela chez Dumas aussi, par exemple dans *Cromwell et Charles 1^{er}* avec les hésitations d'un Cromwell encore libéral devant

4. *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel* (1784).

5. Souvenons-nous de la manière dont Talma le baptisa un jour : « Je te baptise poète au nom de Shakespeare, de Corneille et de Schiller » (*Mes Mémoires*, LXVI).

6. La *Virginie* d'Alfieri, l'une de ses trois tragédies de la liberté, fut jouée au Théâtre patriotique de Milan le 22 septembre 1796 en présence de Napoléon Bonaparte, alors général en chef des armées d'Italie; autre tragédie républicaine, le *Timoléon* de Marie-Joseph Chénier fut représenté avec des chœurs de Méhul le 11 septembre 1794 au Théâtre de la République à Paris.

7. À l'instar d'Ancelet, qui avait fait jouer un peu avant à l'Odéon une « tragédie » de *Fiesque* (1824).

le régicide, refusant de se commettre avec l'homme masqué qui va faire office de bourreau – alors qu'il se fera le complice de Mordaunt dans *Les Mousquetaires* – ou ces leçons de morale politique que l'on trouve éparses dans le théâtre de Dumas, de l'admonestation du duc d'Albuquerque à Philippe IV dans *Échec et Mat* aux vertes remontrances de Ruffé à Louis XV dans *Le Verrou de la Reine*.

Mais Dumas va au-delà, dans son idée d'un « théâtre républicain » ; les références qu'il donne, de *Catilina* à *La Barrière de Clichy*, en passant par *Richard Darlington* et *Les Girondins*, et les pièces situées à Venise ou Florence que l'on peut ajouter à sa liste, couvrent le spectre de l'idée républicaine, des origines au XIX^e siècle : la république romaine, les républiques aristocratiques de l'Italie médiévale et renaissante, le mouvement constitutionnaliste anglais, la Révolution et l'Empire. C'est dans ce cadre que l'on peut comprendre la première place donnée à *Richard Darlington*. Nous commencerons par cette pièce, reprenant l'ordre de Dumas – qui reflète sans doute une évolution de sa pensée, et non la chronologie historique.

***Richard Darlington*, le premier jalon républicain**

Remarquons en effet qu'il ne commence pas sa liste par *Napoléon Bonaparte*, créé le 10 janvier 1831 à l'Odéon ; écrite très vite et retirée au bout de quelques jours par un jeune auteur encore pétri de sensibilité orléaniste, qui s'efforce de distinguer dans sa préface « les intentions du roi des actes des ministres », cette pièce n'est pas vraiment un manifeste républicain. *Richard Darlington*, en revanche, mélo bien ficelé écrit en collaboration et joué à la Porte-Saint-Martin onze mois après, le 10 décembre de la même année, mérite cette appellation. Tirée de *La Fille du chirurgien* de Walter Scott par Goubaux et Beudin qui n'y avaient trouvé que la matière d'un prologue, la pièce est entièrement développée par Dumas ; il dit dans ses mémoires avoir été séduit par « la couleur toute moderne, le cachet historique, l'allure vivante et même un peu brutale⁸ » de l'action. *Richard Darlington* n'est pas un drame historique, mais l'action se déroule entre 1813 et 1815, en Grande-Bretagne, sous le règne de George III, et plus précisément pendant la régence de son fils le futur George IV, le souverain étant atteint de maladie mentale. Les *tories* sont au pouvoir. Assassiné en 1812, le premier ministre Spencer Perceval a été remplacé par Sir Robert Jenkinson, qui figure dans la pièce sans être nommé à travers le personnage du premier Lord du Trésor, fonction qu'occupait le premier ministre à l'époque, en même temps que celle de leader de la Chambre des Lords.

8. *Mes Mémoires*, Paris, Robert Laffont, 1989, t. II, chap. CCX, p. 552.

Nous sommes dans l'Angleterre de l'*habeas corpus*, après la Pétition des droits de 1628 et surtout le *Bill of Rights* issu de la « glorieuse révolution » de 1689 qui réaffirme les droits du Parlement contre « le prétendu pouvoir de l'autorité royale » et « le droit des sujets à présenter des pétitions au roi⁹ ». Un « pays libre » comme le dit l'un des personnages de la pièce¹⁰.

Après un prologue qui atteint les sommets du mélo, – fuite d'une jeune aristocrate enceinte des œuvres du bourreau de Londres, adoption secrète de l'enfant par le médecin qui l'a accouchée –, nous nous retrouvons une vingtaine d'années plus tard : l'enfant est devenu un jeune avocat décidé à s'engager dans la bataille électorale, au nom du droit, du côté des *whigs*, les libéraux. Et son modèle est Pitt, ministre à vingt et un an, classé parmi les *tories* mais qui se définissait comme un « *whig* indépendant ». Apprenant la victoire des *tories* dans une contrée voisine, Richard s'écrie : « Imbéciles ! Un noble pour représenter les droits du peuple ! Je crois, Dieu me damne, que, si les moutons votaient, ils nommeraient le boucher ! » Dans le Northumberland il n'en sera pas ainsi, espère-t-il. « Lord pour lord, peuple pour peuple, Dieu pour tous, et les droits de chacun seront maintenant¹¹. » Mais le suffrage est censitaire, Richard n'a pas de nom, et on s'interroge sur la nature de ses liens avec le docteur Grey. Des hommes qui ont des propriétés et un nom ne peuvent être représentés que par des propriétaires. Richard s'insurge contre « ce peuple avec son besoin de despotisme et ses habitudes d'aristocratie ; ce peuple de Shakespeare, qui ne connaît d'autre moyen de récompenser l'assassin de César qu'en le faisant César¹² ». Nous retrouverons d'autres fois cette référence à Shakespeare, et à César et Brutus, dans le théâtre républicain de Dumas. Tout s'arrange cependant, Richard va épouser Jenny, la fille du docteur, qu'il semble aimer sincèrement. Et le deuxième tableau est tout entier consacré à une belle scène d'élection, dramatiquement parlant, sur la grand-place de Darlington, aménagée en gradins pour un vote public, scène inspirée d'un tableau de Hogarth (*The Polling*, 1754), à cette différence près que l'usage attribue aux *tories* la couleur bleue et aux *whigs* l'orange, contrairement à ce qu'indique Dumas. Mais le bleu, en France, renvoyait à la République (en ces temps d'hésitation sur le choix d'un

9. « *The pretended power of suspending the laws or the execution of laws by regal authority without consent of Parliament is illegal. [...] It is the right of the subjects to petition the king, and all commitments and prosecutions for such petitioning are illegal* » (*English Bill of Rights*, 1689).

10. *Richard Darlington*, *Théâtre complet d'Al. Dumas*, t. II, Paris, Michel Lévy, 1863, prologue, 5, p. 172.

11. *Richard Darlington*, I, premier tableau, 1, p. 180.

12. *Ibid.*, 3, p. 190.

nouveau drapeau), et au moment de la révolution américaine, par sympathie pour les insurgés les *whigs* anglais avaient adopté eux aussi ce bleu¹³.

À l'ambition croissante de Richard, aux tractations plus ou moins honnêtes entre les grands électeurs, au jeu de l'argent et du pouvoir surtout, à la fraude manifeste (une péniche d'électeurs amenée de fort loin, et déroutée au dernier moment), le spectateur comprend vite que les dés sont pipés. Élu aux Communes, promu comte et pair du royaume, Richard, corrompu, entrevoit la magistrature suprême : « le roi, c'est un nom. C'est le ministre qui gouverne ; c'est le ministre qui dirige tout, finance, guerre, administration¹⁴ ». Pour l'obtenir, il va jusqu'au crime. C'est là qu'intervient la révélation suprême, qui l'anéantit : il est le fils du bourreau de Londres. Sept ans plus tard, dans la pièce de Victor Hugo, Ruy Blas, parti de rien et parvenu au sommet du pouvoir, s'effondre de la même façon ; mais il n'était que la marionnette d'un intrigant, devenu le premier d'un conseil de gouvernants qui ne tiennent leur pouvoir que d'eux-mêmes, ou du roi. Richard Darlington est un élu du peuple, il siège aux Communes, il aurait pu renverser le gouvernement et s'imposer comme le chef d'une nouvelle majorité. Il est libre. Mais la frustration d'une enfance volée l'amène à trahir l'idéal de sa jeunesse. Le moins qu'on puisse dire, dans ce premier essai de théâtre républicain, c'est qu'il ne semble pas y avoir de sauveur suprême pour Dumas, et que sa dramaturgie est aux antipodes de celle d'un M.-J. Chénier, propagandiste de la Révolution française.

De Dumas à Nerval, l'édulcoration du discours politique

À la fin de la période ouverte par la Monarchie de Juillet, Dumas portera à la scène deux autres drames républicains, *Catilina* et *Les Girondins* (ou *Le Chevalier de Maison-Rouge*). Mais il nous faut parler, avant, de *Léo Burckart*, écrit avec Nerval, jamais joué, et publié seulement en 1957.

Dumas avait signé seul *Piquillo*, *Caligula* et *L'Alchimiste*. Conformément à un accord passé entre les deux écrivains, Nerval signa seul *Léo Burckart*. Présentée à la censure le 24 novembre 1838, l'œuvre fut profondément modifiée par Nerval, et jouée dans cette nouvelle version le 16 avril 1839 à la Porte-Saint-Martin ; le texte paraît en feuilleton dans *La Presse* à l'automne, puis en volume avant la fin de l'année. C'est cette version qui a été rééditée par Jacques Bony en 1996, sous le

13. Associé au « buff », un jaune chamois. « Buff and blue » étaient les couleurs de l'uniforme des soldats de Washington.

14. *Richard Darlington*, II, cinquième tableau, 6, p. 257.

seul nom de Nerval¹⁵. Le texte présenté à la censure le 24 novembre 1838, resté inédit, a été retrouvé en 1949 par Jean Richer, et publié en 1957 par ses soins¹⁶. L'examen du manuscrit montre l'importance du travail de Dumas et des modifications apportées par Nerval. Des choix esthétiques, sans doute, ont présidé à une véritable réécriture par Nerval de la version d'origine ; – mais des divergences politiques également. La philosophie républicaine de Léo est passée sous silence (par exemple son projet d'heptarchie qui devait faire pièce à la tutelle prussienne), ses monologues sont édulcorés, sa profession de foi (à l'acte III, scène 6) et l'important dialogue avec le prince qui lui fait suite disparaissent purement et simplement.

Dans un texte, qui n'est pas repris par Nerval, le professeur Van Beker est présenté d'abord par sa fille comme un vieux républicain dont les idées, sans être pareilles en tout point à celles de Léo, lui étaient sympathiques. Un peu plus tard, Léo confiant à Diana ses impressions sur sa vie d'exilé, évoque « quelques disputes avec mon beau-père sur Brutus, que nous n'envisageons pas du même côté, et sur Octave que nous jugeons différemment¹⁷ ». Figure emblématique du politique dans la catégorie tragique, Brutus, chez Shakespeare d'abord, chez Musset ou Dumas ensuite, symbolise toute l'ambiguïté du passage à l'acte en général, et de la conspiration en particulier. Il y a deux côtés de Brutus, et Dumas, par l'intermédiaire de son personnage, tente de l'envisager des deux côtés et surtout de ne pas en occulter le côté obscur, le secret, la dissimulation voire la trahison des liens affectifs, le sang versé ensuite, et la violence appelant toujours la violence. Van Beker pense comme un Romain de la république vertueuse des débuts, fasciné par le don que fait Brutus de son âme à l'État. Dans cet état d'esprit il ne peut juger Octave qu'unilatéralement, comme celui qui va enterrer à jamais le vieil idéal, et instaurer un régime d'oppression. Léo (et Dumas) jugent différemment Octave. Peut-être a-t-il accompli la république, à sa façon, en en faisant un empire. On lit entre ces lignes la conviction chère à Dumas qu'on ne peut pas non plus juger unilatéralement Napoléon, qui, à sa manière, accomplit aussi la république. C'est ce qui ressort des deux pièces qu'il a consacrées au personnage, *Napoléon Bonaparte*

15. *Léo Burckart*, Paris, GF Flammarion, 2006. Cette édition ne crédite Dumas qu'en pages intérieures.

16. *Le Drame romantique : Dumas, Hugo, Nerval*, préface de P.-A. Touchard. [Le texte de la première version de « Léo Burckart, drame en un prologue et cinq actes de Gérard de Nerval et Alexandre Dumas » occupe les p. 277-486], Paris, Club des Libraires de France, 1957. Repris dans : *Œuvres complémentaires de Gérard de Nerval, IV : Théâtre. 2. Léo Burckart*, texte établi et présenté par Jean Richer [Jean Richer présente en vis-à-vis la version de 1838 et la version de 1850 divisée en « journées » publiée dans *Lorely*], Paris, Lettres modernes, Minard, 1981.

17. Nerval G. de, *Léo Burckart*, éd. citée, prologue, scène 6, p. 301.

et *La Barrière de Clichy*. Mais c'est l'Octave de la clémence également auquel pense Dumas, Octave devenu Auguste, dans le *Cinna* de Corneille par exemple, et qui inaugure un geste visant à interrompre le cercle infernal de la violence. À la clémence d'Auguste répond la clémence de Léo Burckart. Drame politique et drame bourgeois en même temps, la première version, en grande partie rédigée par Dumas, met l'accent sur le problème politique de la fin et des moyens, et de l'engagement de l'intellectuel. Nerval, lui, insiste surtout dans la seconde version sur le drame intime du personnage principal, écartelé entre sa vie privée, une épouse esseulée qui ne le comprend pas, et ses rêves d'action.

Quoi qu'il en soit, ce drame de 1838 s'inscrit bien dans le théâtre républicain que revendiquera Dumas en 1851. Proche de *Richard Darlington* dont il constitue le reflet inversé, il annonce le grand théâtre politique du xx^e siècle, les conflits de l'idéalisme et du réalisme, de la révolution et du compromis, chez Sartre en particulier, avec *Les Mains sales*. Pierre-Aimé Touchard voyait dans *Léo Burckart* « le plus authentique chef-d'œuvre de l'époque romantique » et peut-être le seul « grand drame politique » du xix^e siècle. Une lecture attentive des deux versions permet de rendre justice à Dumas et de lui attribuer un peu de ces mérites.

L'hymne républicain sur scène

Venons-en maintenant au *Chevalier de Maison-Rouge*. Écrit, et joué, un an après la publication du roman, ce drame peut paraître assez fidèle à sa version d'origine, à la différence près qu'au théâtre, Maurice Linday et Geneviève Dixmer ont la vie sauve. Ce choix d'une fin heureuse pour une adaptation au théâtre, que fait parfois Dumas (en particulier dans *Hamlet*, *Prince de Danemark* et *Une Fille du Régent*), s'explique ici par une conjoncture politique bien particulière : la France vit les prémisses de la révolution de 1848, Lamartine vient de publier son *Histoire des Girondins* et commencent à fleurir ces banquets républicains qui permettent à l'opposition de se réorganiser après les mesures d'interdiction qui ont suivi la tentative d'assassinat de Louis-Philippe par Fieschi.

De l'adaptation de son roman au théâtre, Dumas fait un véritable manifeste politique. La première édition en librairie de la pièce, en 1847, porte comme sous-titre « Un épisode du temps des Girondins » et Dumas renverra souvent à son drame en le nommant *Les Girondins*, titre qui ne figure cependant dans aucune édition. Le roman commence le 10 mars 1793, la pièce s'ouvre sur le décret d'accusation des Girondins, le 1^{er} avril 1793. Le roman s'achève sur l'exécution de Marie-Antoinette, le 31 octobre 1793, qui précède de peu celle des héros. À cette occasion, Lorin s'exclame :

Mourons pour la patrie,
C'est le sort le plus beau!...

Oui, quand on meurt pour la patrie; mais, décidément, je commence à croire que nous ne mourons que pour le plaisir de ceux qui nous regardent mourir. Ma foi, Maurice, je suis de ton avis, je commence aussi à me dégoûter de la République¹⁸.

Pouvait-on imaginer entendre proférer cet aveu sur une scène dans la période d'intense activité républicaine qui précède 1848? Dumas achève donc son drame sur l'exécution des Girondins, le 16 octobre. Il compose alors sur une musique de Varney ce chœur qui deviendra l'hymne national français pendant la II^e République sous le titre du *Chant des Girondins* :

« Par la voix du canon d'alarmes,
La France appelle ses enfants.
« Allons, dit le soldat, aux armes!
C'est ma mère, je la défends. »
Mourir pour la patrie
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie!
Nous, amis, qui, loin des batailles,
Succombons dans l'obscurité,
Vouons du moins nos funérailles
À la France, à sa liberté¹⁹! »

Pour le refrain, déjà présent dans le roman, le parolier et le musicien avaient emprunté à Rouget de Lisle. Le premier couplet est entonné par les Girondins face au tribunal révolutionnaire; le second, à la fin de la pièce, quand Lorin rejoint les Girondins. C'est en entonnant le *Chant des Girondins* (mais aussi *La Marseillaise*), que les foules parisiennes se mobilisèrent en masse pour ces journées de juin qui firent basculer le régime. Dans les reprises ultérieures, à la Porte-Saint-Martin – autres temps, autres mœurs –, le texte de Dumas sera édulcoré et certains vers remplacés par d'autres attribués à Maquet. C'est d'ailleurs lui seul qui est crédité ensuite dans la plaquette *Chœur des Girondins – Mourir pour la Patrie* éditée par Marcel Labbé et dédiée à Lamartine. La pièce est donc en bonne place dans le théâtre républicain.

***Catilina* : autopsie de la république romaine**

Deuxième pièce « romaine » de Dumas, après *Caligula*, et avant *Le Testament de César* (signé Jules Lacroix), *Catilina*, créé au Théâtre-Historique le 14 octobre

18. *Le Chevalier de Maison-Rouge* (1845), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2005, chap. LV1.

19. *Le Chevalier de Maison-Rouge, Théâtre complet*, t. VII, Paris, Michel Lévy, 1864, V, 12^e tableau, 5.

1848, figure en troisième position dans la liste des pièces républicaines. La longueur de la pièce, sa structure complexe (cinq actes, sept tableaux, un prologue, un épilogue), l'écriture en prose, le goût pour le pittoresque des scènes de rue (qui l'apparente à l'*incipit* de *Coriolan*), en font un drame historique davantage proche de Shakespeare ou de Schiller que d'une tragédie comme *Caligula*, ou d'un mélo historique comme *Le Testament de César*²⁰. Le « peuple, toujours oublié dans les révolutions²¹ », comme le dit un des personnages, en est un acteur privilégié.

C'est autour de lui que gravitent César, Cicéron, Caton et Catilina, dans ces heures graves de l'automne 63, lors d'un scrutin se déroulant sur fond de conspiration. Écrites dans les semaines qui suivirent les tragiques journées de juin 1848 la pièce n'a rien d'un divertissement et propose sur l'exercice du pouvoir politique une réflexion proche de celle que l'on trouvait déjà en 1839 dans *Léo Burckart*. César, peint comme un opportuniste qui finit par voter Catilina, n'en sort pas grandi. Cicéron et Caton, murés dans leur vertu et leur conception abstraite de l'ordre, perdent le sens de la justice, qui semble animer un moment Catilina le dévoyé. C'est le seul personnage à dimension vraiment humaine de la pièce, rédimé par la découverte d'un fils inattendu qu'il va chérir plus que sa vie ou ses ambitions. Non que ce populiste avant la lettre qui manipule le peuple avec des promesses égalitaires plus ou moins reprises des Gracques en devienne pour autant sympathique : c'est une crapule, bien sûr, mais les autres ne valent guère mieux. Dumas prend ses distances avec les portraits à charge légués à l'histoire par Cicéron, le vainqueur, Salluste et quelques autres, et laisse augurer que Rome n'est peut-être pas sauvée comme on veut le croire alors. Les tourments intimes de l'homme, son romantisme noir, en font également un personnage typique du théâtre de cette époque (le rôle était interprété par Mélingue). Son goût pour la mort est attesté dans des rumeurs qui l'accusaient même de sacrifices humains, ce qui amène Dumas à cette mise en scène spectaculaire du pacte de sang autour de la coupe, qui tire la pièce vers le fantastique, et n'est pas la meilleure de l'œuvre.

Il y a cependant de grands moments dans le drame : le dialogue philosophique, au début, entre Caton, Cicéron et Lucullus, où ce dernier, épicurien amateur de bons plats, tire des tumultes politiques une leçon que ne devait pas démentir Dumas ; la confrontation Cicéron – Catilina, dans l'acte III, où s'opposent la vertu et le vice, mais aussi l'ordre et la justice, et deux conceptions de l'État toujours très actuelles. Un siècle plus tôt, Crébillon, dans *Catilina*, et

20. Ces tragédies en vers ont été créées au Théâtre-Français respectivement en 1837 et en 1849.

21. *Catilina, Théâtre complet*, t. IX, Paris, Michel Lévy, 1864, acte II, troisième tableau, scène 10, p. 82.

Voltaire, dans *Rome sauvée* (ce dernier avec beaucoup plus de succès), avaient traité le sujet au théâtre, dans une perspective cicéronienne. En 1844, le second volume des *Études d'histoire romaine* de Prosper Mérimée est consacré à la Conjuration de Catilina ; il semble être l'un des premiers à mettre en doute la pureté des intentions cicéroniennes, et sans doute Dumas a-t-il lu cet ouvrage.

Mythe républicain et unité nationale

Dumas a écrit deux drames sur Napoléon, à vingt ans de distance. Dans la préface du premier²², il revendique l'héritage de son père, général républicain mort en disgrâce de l'empereur, et prend ses distances avec Louis-Philippe. Dans la postface du second²³, nous l'avons dit, il s'engage carrément et nie avoir jamais fait une pièce politique à un autre point de vue que les idées républicaines.

On a accusé Dumas d'avoir fait *La Barrière de Clichy* « au point de vue de l'Élysée²⁴ ». C'est une des raisons de cette postface curieuse où il fait une double profession de foi, républicaine et bonapartiste. Dans son esprit, Napoléon, agent de la liberté en Europe et représentation du despotisme en France, devient malgré tout, par sa chute tragique, l'instrument – passif – de l'émancipation de son peuple²⁵. Dumas reconnaît avoir mis dans la bouche de Napoléon des pensées de liberté qu'il n'avait pas dans le cœur ; mais le théâtre est pour le poète une tribune où il répand ses propres idées, qu'il croit « bonnes selon l'égalité démocratique, [et qui] acquièrent une nouvelle puissance dans la bouche de l'homme dont le peuple a fait un demi-dieu ». Exilé un temps à Bruxelles, pour des raisons plus personnelles que politiques, d'où il accompagnera Hugo partant pour Jersey, Dumas revint à Paris. Sa lettre du 10 août 1864 sur la censure des *Mohicans de Paris*²⁶ témoigne des relations qu'il eut avec Napoléon III : « J'en appelle donc, pour la première fois et probablement pour la dernière, au prince dont j'ai eu l'honneur de serrer la main à Arenenberg, à Ham et à l'Élysée, et qui, m'ayant trouvé comme prosélyte dévoué sur le chemin de l'exil et sur celui de la prison, ne m'a jamais trouvé comme solliciteur sur celui de l'Empire. » Moins épique que le premier drame, mais riche aussi en scènes de batailles ou d'insurrections populaires, comme ce « tableau de la Barrière de Clichy » qui clôt l'acte III (vraisemblable-

22. *Napoléon Bonaparte* (1831), *Théâtre complet*, t. I, Paris, Michel Lévy, 1863.

23. *La Barrière de Clichy*, (1851), *Théâtre complet*, t. XI, Paris, Michel Lévy, 1865.

24. *Ibid.*, p. 398.

25. C'est la thèse développée dans l'épilogue de *Gaule et France* (1833), éd. J. Anselmini, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2015, 37, p. 239-242.

26. Préface des *Mohicans de Paris*, dans le *Théâtre complet*, t. XV, Paris, Michel Lévy, 1874.

blement inspiré de la toile peinte en 1820 par Horace Vernet) et donne son titre à la pièce, l'œuvre resserre son action autour du colonel Bertaud devenu aveugle et que sa famille maintient dans l'ignorance de la défaite de Napoléon. Le peuple des « petits, des obscurs, des sans-grades²⁷ » n'est pas oublié avec le brave Fortuné, son père, héros de la Guerre de Sept ans, et sa sœur vivandière; Lorrain, le fidèle grognard du premier drame reprend même du service.

Épilogue à ce théâtre républicain, testament politique – et théâtral peut-être, *Les Blancs et les Bleus*²⁸, créé au Châtelet le 10 mars 1869, adapte à la scène une partie du roman du même titre publié deux ans auparavant.

Dumas avait emprunté l'idée des *Compagnons de Jéhu* à Nodier; c'est aussi à Nodier, et en particulier à ses *Souvenirs, épisodes et portraits pour servir à l'histoire de la révolution et de l'empire* (1^{re} éd. 1831, revue en 1850) qu'il emprunte son nouveau sujet – mais il met aussi en scène dans cette histoire Charles Nodier adolescent. Le livre est dédié à titre posthume à ce dernier, qu'il appelle son « collaborateur » (il lui doit en particulier tout l'épisode des noces d'Euloge Schneider). Si Dumas écrit seul l'adaptation, l'ombre de l'ami disparu l'a accompagné dans son écriture. Comme le Chérubin de Beaumarchais, le jeune Charles, interprété au théâtre par M^{me} G. Gauthier, présent dans beaucoup de scènes de ce drame épique un peu décousu, lui donne une unité qu'il n'a peut-être pas à première vue; par sa franchise un peu naïve et sa beauté il séduit tout le monde y compris l'impassible Saint-Just; c'est à lui que le représentant du peuple au début donne une belle leçon de morale républicaine.

Saint-Just est l'autre figure importante de ce drame patriotique dont le rideau final tombe sur les premières mesures de la *Marseillaise*. À propos de la prise de Toulon, qu'on annonce au moment où les troupes françaises passent la frontière prussienne, le nom de Bonaparte n'est pas cité dans la pièce – alors qu'il l'est dans le roman, mais le spectateur ne pouvait sans doute s'empêcher de rapprocher les deux jeunes chefs que tout opposait par ailleurs mais que Dumas, qui vient d'écrire *La Terreur prussienne*, convoque dans une sorte d'appel à l'unité nationale au moment d'une nouvelle montée des périls. Cependant, c'est un Saint-Just pétri de sensibilité rousseauiste, qui gracie deux émigrés et son ami Prosper surpris sans uniforme dans une ville en état de siège, un Saint-Just en tout point conforme à sa légende dorée d'archange de la révolution, au-dessus des bassesses, concussions et autres trahisons, Eisemberg, le lâche, Schneider, le fourbe, Pichegru enfin qui passera bientôt à l'ennemi. Mais Dumas voit plus loin, la grandeur de la

27. ROSTAND E., *L'Aiglon*, III, 9.

28. *Les Blancs et les Bleus*, *Théâtre complet*, t. XV, Paris, Michel Lévy, 1874.

France importe avant tout, et l'élan de l'histoire : il y a quelque chose de la mort des Girondins dans le convoi d'Eisemberg passant sous la fenêtre de Pichegru, Eisemberg qui prophétise comme les mourants dans Shakespeare, et Pichegru demeure malgré tout un personnage positif auquel Hoche vient jurer obéissance. Par-dessus tout l'ombre de l'échafaud hante le drame : Dumas l'abolitionniste reprend presque textuellement en une longue didascalie métaphorique le passage du roman où l'exécuteur des basses et hautes œuvres de Schneider décapite d'un coup de couteau le champagne des « noces » de son maître ; buvant à même le goulot ébréché, Schneider se blesse à la lèvre, le vin se mêle de sang, le verre de Charles Nodier reste vide²⁹.

La République, de Venise à Florence

Un mot, avant de conclure, sur trois pièces « italiennes » qui ne dépareraient pas ce « théâtre républicain » que nous venons d'évoquer : *La Vénitienne*, jouée en 1834 et signée Anicet-Bourgeois, *Lorenzino*, joué en 1842, et *Pietro Tasca*, adaptation inédite d'un drame italien de Francesco Dall' Ongaro datant probablement de 1853.

Signé par Anicet-Bourgeois seul, mais quasiment crédité par celui-ci à Dumas dans la dédicace enthousiaste de la première édition, où il le félicite de sa brillante collaboration, *La Vénitienne*³⁰, drame en cinq actes et huit tableaux est une adaptation de l'œuvre de Fenimore Cooper *The Bravo: A Venetian Story*, parue en 1831. L'auteur américain, fervent républicain, y dénonçait la tyrannie des anciennes oligarchies. À ce titre on peut voir dans l'œuvre, sur laquelle pèse l'atmosphère trouble du Conseil des Dix, une pierre, mineure, dans l'édifice du théâtre républicain de notre auteur. Malgré sa construction déséquilibrée la pièce ne manque pas d'intérêt : l'esprit républicain y souffle, le thème romantique de la courtisane y apparaît, l'Italie enfin s'y dessine comme un des hauts lieux de l'imaginaire dumasien.

Le *Lorenzaccio* de Musset, publié en 1834 dans le deuxième volume des *Comédies et proverbes* vient immédiatement aujourd'hui à l'esprit de tout lecteur du *Lorenzino*³¹ de Dumas. Il n'est pas évident qu'il en fût de même pour les spectateurs du drame créé au Théâtre-Français le 24 février 1842. Les trente-neuf tableaux de Musset furent jugés injouables jusqu'en 1896. À cette date,

29. *Les Blancs et les Bleus*, II, 3^e tableau, 7, p. 436.

30. ANICET-BOURGEOIS A., *La Vénitienne*, Paris, Barba, 1834.

31. *Lorenzino*, *Théâtre complet*, t. V, Paris, Michel Lévy, 1864.

réduits à sept, ils furent mis en scène au Théâtre-Français pour Sarah Bernhardt qui s'était adjugé le rôle-titre. Ce n'est que dans les années 1930 seulement qu'on put voir une mise en scène à peu près fidèle à l'œuvre de Musset. La pièce de Dumas souvent méconnue a au moins le mérite d'avoir été jouée, en un temps où on aurait pu retenir à son encontre l'avis des censeurs du Second Empire à propos de Musset : « La discussion du droit d'assassiner un souverain dont les crimes et les iniquités crient vengeance, le meurtre même du prince par un de ses parents, type de dégradation et d'abrutissement, nous paraissent un spectacle dangereux à montrer au public³². » Musset donne à son héros beaucoup de traits d'un caractère qu'il affiche ostensiblement, en en faisant un personnage emblématique du romantisme des *Nuits* (« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux ») : Lorenzaccio ne croit plus à grand-chose et se persuade peu à peu de l'inanité de son acte. Lorenzino au contraire est un fervent républicain qui surmontera la mort de son amante pour ne plus se consacrer qu'au combat pour la liberté. Qu'importe si l'histoire est davantage du côté de Musset pour une fois : le meurtre d'Alexandre fut inutile, et l'opinion publique flétrit vite les assassins du tyran. Lecteur de Shakespeare, et fervent républicain, Dumas se souvient aussi de Brutus. C'est l'occasion d'une scène de théâtre dans le théâtre, très intéressante tant au point de vue dramatique qu'au point de vue littéraire : un fragment de tragédie néo-classique en vers dans un drame romantique en prose³³, au cours duquel le jeune Michele teste les sentiments du héros en répétant avec lui une scène de la tragédie *Brutus* écrite par Lorenzo. Ce même Michele, que Dumas baptise aussi le temps d'une réplique Scoronconcolo, clin d'œil au spadassin de Musset.

Dernière pièce italienne, *Pietro Tasca*³⁴, un drame inédit adapté du *Fornaretto* de Francesco Dall'Ongaro, composé vers 1853 et conservé à Auckland, reprend l'histoire célèbre à Venise d'un pauvre boulanger victime d'une erreur judiciaire et supplicié sur la Place Saint-Marc. Nous sommes en 1507. Fait réel ou légende, l'affaire marquera durablement les institutions de la Sérénissime, et inspirera nombre de romans, et plus tard de films, en Italie. À la fin de l'adaptation de Dumas, un personnage s'écrie : « Désormais aucune sentence de mort ne sera signée par un juge, qu'une voix ne crie : "Souviens-toi du pauvre boulanger!" » Selon une tradition locale, effectivement, avant de prononcer une sentence capitale, il était d'usage, au Conseil des Dix, de répéter solennellement cette phrase en dialecte

32. « Rapport du Comité de censure du 23 juillet 1864 à Charles de La Rounat, directeur du théâtre de l'Odéon : *Lorenzaccio*, drame en cinq actes », *Le Temps*, 31 octobre 1870.

33. *Lorenzino*, éd. citée, II, 4, p. 241-243.

34. Cette pièce n'a pas encore été publiée. Elle figurera dans le t. XVI du *Théâtre complet* consacré aux inédits.

vénitien : « *Ricordeve del poaro fornareto* ». Le *Pietro Tasca* de Dumas s'inscrit bien dans la double thématique de son théâtre républicain et de son plaidoyer contre la peine de mort.

Peu de temps après, Dumas entrait dans Naples avec Garibaldi. Trente ans auparavant, il avait participé à la révolution de 1830, puis s'était mêlé aux émeutes républicaines lors des funérailles du Général Lamarque en 1832, et avait pris part à diverses manifestations en 1848. Proche du duc d'Orléans et du Prince Napoléon, il avait été fait chevalier de la Légion d'honneur en 1837 ; il s'était présenté – et avait échoué – aux élections à l'Assemblée constituante en 1848. Après un bref exil à Bruxelles à la suite du coup d'État il était revenu à Paris en 1853.

À aucun moment dans sa carrière, Dumas n'a séparé la littérature – son théâtre en particulier – et un certain engagement républicain, qui passait par la Gironde et l'orléanisme, les Bonaparte et Garibaldi, l'histoire d'un siècle en somme. On se souvient de ce qu'il avait écrit dans *La Presse* le 1^{er} mars 1848 : « Oui, ce que nous voyons est beau, ce que nous voyons est grand. Car nous voyons une république, et, jusqu'aujourd'hui, nous n'avions vu que des révolutions. » Comme l'a souligné Françoise Asso³⁵, s'il y a bien eu chez lui une question de la révolution, sur ce qu'elle implique, mélange de « sublime » et d'atrocités, et ce qu'elle engendre, il n'y a jamais eu d'hésitation sur la justesse de la république.

35. Asso F., « Dumas et ses deux révolutions », *Le Monde diplomatique*, septembre 2012.

GUISE SUR SCÈNE : LE JEU DE L'AMOUR ET DU POUVOIR, OU LES AVATARS HISTORIQUES ET EXTRA- HISTORIQUES D'UN PERSONNAGE DRAMATIQUE

Stéphane ARTHUR

« Le Balafre » : voilà un personnage susceptible d'inspirer les dramaturges en quête de spectaculaire. C'est sous ce surnom qu'Henri I^{er} de Lorraine, troisième duc de Guise, catholique zélé né le 31 décembre 1550 à Joinville et mort à Blois le 23 décembre 1588¹, est évoqué par les mignons du roi dans *Henri III et sa cour*, drame créé le 10 février 1829 sur la scène du Théâtre-Français avec le succès que l'on sait. Personnage redoutable, mais aussi identifiable et repérable : dans ses *Indications générales pour la mise en scène de « Henri III et sa cour »*, Hyacinthe Albertin insiste sur la place centrale que doit occuper le duc de Guise² sur le plateau, malgré la présence du roi, dans la scène 4 du deuxième acte. Cette place centrale correspond bien à son rôle dans l'intrigue : c'est lui qui mène le jeu, à bien des égards. De ce fait, dans son « Observation importante pour les directeurs », qui suit ses indications de mise en scène, Albertin précise également les règles d'attribution des rôles :

Dans les troupes qui possèdent un premier rôle tragique et un premier rôle comique, le rôle du duc de Guise doit être distribué au premier, et celui d'Henri III au second, à moins que des convenances particulières ne s'y opposent.

Avec la même restriction, dans les troupes (et ce sont les plus nombreuses) qui n'ont qu'un premier rôle, le rôle du duc de Guise doit lui être distribué, et celui

-
1. Sur le véritable duc de Guise et son action historique, voir CONSTANT J.-M., *Les Guise*, Paris, Hachette, 1984, et *La Ligue*, Paris, Fayard, 1996.
 2. ALBERTIN H., *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour*, Paris, E. Duverger, s. d. Hyacinthe Albertin était metteur en scène et responsable des décors. La scène en question est celle dans laquelle Saint-Mégrin vise le duc de Guise avec une sarbacane.

d'Henri III doit l'être au deuxième ou au troisième amoureux, puisque le rôle de Saint-Mégrin appartient invariablement au jeune premier³.

Aussi nous interrogerons-nous sur le traitement que réserve Dumas au duc de Guise face à Henri III, et sur son jeu avec les codes de divers genres théâtraux, jeu permis par la double intrigue, sentimentale et politique, qui articule la rivalité entre Guise et Saint-Mégrin, épris de la duchesse de Guise, et les manœuvres politiques du duc pour écarter Henri III du trône. C'est pourquoi nous considérerons tout d'abord la grandeur et la décadence du personnage du duc de Guise dans la pièce de Dumas ; nous prendrons ensuite en compte la tradition de représentation de Guise avant 1829 ; enfin, nous nous interrogerons sur sa place dans le théâtre contemporain d'*Henri III et sa cour*, ce qui éclairera la quasi-absence de ce personnage dans le reste de l'œuvre dramatique dumasienne.

Grandeur et décadence du personnage

Avec ses *Réflexions sur la pièce « Henri III et sa cour »*, Moreau d'Orgelaine publie l'année même de la création de la pièce un véritable réquisitoire contre le traitement du personnage de Guise dans le drame de Dumas⁴. Le grief qu'il adresse au dramaturge romantique concerne le travestissement de l'Histoire. Moreau d'Orgelaine estime que l'auteur d'*Henri III et sa cour* n'a pas respecté la réalité historique et plus largement la grandeur du personnage de Guise : n'oublions pas que Clio, la muse de l'Histoire, associe par son étymologie cette discipline à l'idée de célébration. C'est ainsi qu'il qualifie le drame de « vaste échafaudage élevé contre la mémoire de Guise⁵ ». Il oppose au personnage monstrueux de la pièce de Dumas des extraits d'historiens destinés à disculper Guise : Brantôme, Varillas, de Thou⁶. Moreau d'Orgelaine cherche de la sorte à démontrer que le duc de Guise est étranger en réalité au meurtre de Saint-Mégrin. Le panégyrique va jusqu'à justifier l'ambition du duc de Guise et implicitement son comportement lors de la Saint-Barthélemy :

3. *Ibid.*, p. 39. À la création de la pièce, Guise était interprété par Joanny, généralement titulaire des premiers rôles.

4. MOREAU D'ORGELAINE, *Réflexions sur la pièce Henri III et sa cour*, Paris, Imprimerie de Perriquet, 1829.

5. MOREAU D'ORGELAINE, *Réflexions sur la pièce Henri III et sa cour*, *op. cit.*, p. 7.

6. Moreau d'Orgelaine convoque Brantôme pour sa fameuse *Vie des dames galantes*, écrite au XVI^e siècle mais publiée de manière posthume (au XVIII^e siècle). Historien du XVII^e siècle, Varillas est cité pour son *Histoire de Henri III*. Moreau d'Orgelaine renvoie aussi bien à l'édition latine qu'à l'édition française (publiée en 1734) de l'*Histoire universelle* de Jacques-Auguste de Thou, vaste travail commencé en 1591.

À cette époque désastreuse, où l'on ne pouvait prévoir ni la conversion de Henri de Bourbon, ni le beau règne que ce jeune prince était destiné à donner à la France, peut-être était-ce un devoir à tous les amis de la religion et de la patrie de se rallier autour de l'homme qui seul pouvait opérer le salut de l'une, et préserver l'autre du coup mortel qui la menaçait⁷.

Le respect de la glorieuse personne du duc de Guise auquel invite Moreau d'Orgelaine ne s'accommode pas des audaces de Dumas sur scène. Il exclut toute représentation autre que tragique ou héroïque de Guise. Cela revient à préconiser un traitement de l'Histoire semblable à celui qui est pratiqué au XVIII^e siècle par Du Belloy dans ses tragédies patriotiques (*Le Siège de Calais*, 1765, ou *Gaston et Bayard*, 1771), autant de tragédies nationales qui exaltent les comportements épiques des héros de l'histoire de France. Bien au contraire, dans *Henri III et sa cour*, la violence extrême du duc de Guise à l'égard de sa femme (inspirée d'un épisode de *L'Abbé* de Walter Scott) en fait l'égal des pires monstres de mélodrame ; voulant contraindre son épouse à faire tomber Saint-Mégrin dans un guet-apens, il lui saisit le bras avec son gant de fer en laissant sur sa chair « *des traces bleuâtres* » indiquées par une didascalie⁸.

Mais le bourreau peut sombrer dans le burlesque. Conscient de la provocation et de l'effet produit sur les spectateurs du Théâtre-Français attachés au respect des bienséances, Dumas, quand il reprend cette scène dans *La Cour du roi Pétard*, parodie dont il est coauteur avec Cavé, Fernand Langlé et Adolphe de Leuven, lui donne cette fois-ci un tout autre caractère. Dans cette « parade historique, mêlée d'anachronismes et de couplets en trois actes qui n'en font qu'un », créée le 28 février 1829 au théâtre du Vaudeville, la violence de la scène entre Guise et sa femme fait place à la bouffonnerie pure. On y voit Childebrand, l'avatar de Guise, « persécuter » la duchesse : « *Il donne des manchettes* », « *Il redouble les manchettes et la pince* » indiquent les didascalies. « *Oh ! là ! là ! Que vous êtes brutal pour un homme bien élevé !* » s'exclame la victime des violences conjugales, alors que dans *Henri III et sa cour* le jeu pathétique de M^{lle} Mars déchire le cœur des spectateurs⁹.

7. MOREAU D'ORGELAINE, *Réflexions sur la pièce Henri III et sa cour*, op. cit., p. 2, note 1.

8. DUMAS A., *Henri III et sa cour*, éd. Sylvain Ledda (suivi de *La Tour de Nesle*), Paris, GF Flammarion, 2016, p. 137. Toutes nos citations de ce drame sont tirées de cette édition.

9. DUMAS A., *La Cour du roi Pétard*, III, 4, in DUMAS Alexandre, *Théâtre complet*, éd. Fernande Bassan, Paris, Lettres Modernes, coll. « Bibliothèque introuvable », 1994, t. II, fasc. 9, p. 65. Toutes nos citations de cette parodie sont tirées de cette édition. Au sujet de cette (auto)parodie, voir l'article de PRÉVOST C., « Une représentation de l'Histoire qui se joue des codes scéniques : *Henri III et sa cour* et *La Cour du roi Pétard* », in ARROUS M. (dir.), *Dumas, une lecture de l'Histoire*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003, p. 415-436.

Si l'opposition du duc de Guise à l'amant (au sens classique) de sa femme permet à Dumas de jouer avec les codes du vaudeville et de la comédie, il n'en va pas de même en ce qui concerne son rôle politique. La mise en scène de sa puissance crée une atmosphère tendue et inquiétante, comme le montre son entrée dans la scène 4 de l'acte II. La didascalie précise :

Il est couvert d'une armure complète, précédé de deux pages, et suivi par quatre, dont l'un porte son casque.

Le contraste marqué entre cette apparition et la tonalité de la scène précédente opère une rupture de ton et suggère que la violence peut sourdre à tout moment sous la comédie. Par contraste, la figure du roi Henri III apparaît bien fragilisée. Grâce à Catherine de Médicis, sa mère, le roi a l'habileté de reconnaître la Ligue et de se désigner lui-même le chef de cette Ligue, afin de couper court aux intrigues de Guise pour s'emparer du pouvoir. Le coup est bien joué, mais la question du roi à Catherine de Médicis (« Êtes-vous contente de moi, ma mère¹⁰ ? ») a de quoi inquiéter le spectateur sur la grandeur réelle d'Henri III. L'infantilisation du roi, par ce propos, au demeurant non dénué d'ironie, reflète la crise du trône lors des guerres de Religion, et met l'accent sur le pouvoir de Catherine de Médicis, la cauteleuse, la machiavélique, bref la Florentine, mais aussi sur celui du duc de Guise, le puissant et intrigant ligueur. De ce fait, le véritable couple politique qui s'oppose dans cette pièce, c'est celui formé par le duc de Guise et Catherine, dont l'étymologie renvoie, comme par une ironie de l'Histoire, à l'idée de pureté. Le duc de Guise ne s'y trompe pas : « Ô Catherine, Catherine ! » dit-il en aparté à sa rivale lorsque Henri III annonce qu'il prend la tête de la Ligue¹¹. « Il me faut un peu plus qu'un enfant, un peu moins qu'un homme » annonce d'ailleurs Catherine de Médicis à Ruggieri dans la scène d'ouverture¹². Cette infantilisation qui diminue le rival politique de Guise touche aussi son rival sentimental, Saint-Mégrin. La dragée, le plomb qu'il envoie à destination de Guise cuirassé semble bien dérisoire, et la sarbacane ne grandit pas le personnage. L'insolence semble être la seule arme de Saint-Mégrin face au puissant duc de Guise. Dans *La Cour du roi Pétard*, Saint-Flandrin, ne trouvant pas ses gants, ne peut que jeter à Childebrand la mitaine de madame Pétard¹³.

La représentation des personnages passe aussi par la question de l'âge. Albertin note dans ses *Indications* que le personnage du duc de Guise a trente

10. *Henri III et sa cour*, IV, 6, p. 150.

11. *Henri III et sa cour*, IV, 6, p. 149.

12. *Henri III et sa cour*, I, 1, p. 71.

13. *La Cour du roi Pétard*, II, 5.

et un ans, soit neuf ans de plus que Saint-Mégrin et quatre de plus que le roi¹⁴. Nous disons bien le personnage du duc de Guise, car le Balafre avait en réalité vingt-sept ans au moment où se déroule l'action d'*Henri III et sa cour*, qui se passe les « dimanche et lundi 20 et 21 juillet 1578 ». Henri III, en revanche, a bien l'âge que lui attribue Albertin. Vieillir le personnage du duc de Guise permet de le distinguer de ses jeunes rivaux, ce que souligne également le choix de l'acteur Joanny, âgé de cinquante-trois ans à la création du drame.

Pourquoi ce processus de grandissement du personnage du duc de Guise n'agrée-t-il pas à Moreau d'Orgelaine? C'est que, puissant, effrayant, monstrueux, Guise ressemble davantage à un Barbe-bleue qu'à un héros. La parodie *La Cour du roi Pétaud* le dit explicitement : à la question de la duchesse « Oh! là, là! Quand on lira dans la *Gazette des Tribunaux* que le duc Childebrand s'est rendu coupable envers sa femme de menaces, d'injures graves et de voies de fait, que dira-t-on? », Childebrand répond « Que je suis un Barbe-bleue, mais cela m'est bien égal¹⁵! ». À cet égard, le prolongement dramaturgique du duc de Guise dans l'œuvre théâtrale de Dumas est Henri VIII, dans *Catherine Howard* (1834), mais aussi Ethelwood, personnage qui n'est pas monstrueux en soi mais qui n'hésite pas à jouer le bourreau dans la scène finale du drame, afin de châtier la femme qui l'a trahi. Dans *Henri III et sa cour*, la mort de l'épouse infidèle ou considérée comme telle est seulement simulée par ses évanouissements, comme par exemple lorsque son mari la contraint à écrire à Saint-Mégrin pour l'attirer dans un guet-apens fatal :

LA DUCHESSE DE GUISE. — [...] Ma vue se trouble... Une sueur froide... Ô mon Dieu! mon Dieu! je te remercie, je vais mourir.
Elle s'évanouit¹⁶.

L'évanouissement de la duchesse dans cette scène rappelle le sommeil artificiel dans lequel elle est plongée au premier acte, conçu sur le mode du mélodrame-féerie, qui constitue déjà un simulacre de la mort sur scène¹⁷, ce dont Saint-Mégrin est presque dupe :

Oh! Son cœur bat à peine...! sa main... elle est glacée!... Catherine! Réveille-toi : ce sommeil m'épouvante!

14. ALBERTIN H., *Indications générales pour la mise en scène de « Henri III et sa cour »*, op. cit., p. 5.

15. *La Cour du roi Pétaud*, III, 4, p. 66.

16. *Henri III et sa cour*, III, 5, p. 137.

17. Voir LEDDA S., *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Honoré Champion, 2009.

Outre la source shakespearienne, évidente dès qu'il s'agit d'endormir une amoureuse¹⁸, l'origine de cette scène peut être trouvée dans l'histoire même du duc de Guise. Moreau d'Orgelaine rappelle ainsi une anecdote présente chez Varillas, dans le livre XII de son *Histoire de Henri III*, afin de montrer que Guise était lucide, spirituel et généreux, et non le machiavélique personnage d'*Henri III et sa cour* :

Quoique attaché au roi, et par état ennemi du duc de Guise, Saint-Mégrin n'en aimait pas moins la duchesse Catherine de Clèves, et on dit qu'il en était aimé. Les parents de l'époux le pressaient de se venger; mais il résista toujours à leurs instances, et ne punit que par une *plaisanterie* l'indiscrétion ou le crime de la duchesse : il entre un jour de grand matin dans sa chambre, tenant une potion d'une main et un poignard de l'autre. Après un réveil brusque, suivi de quelques reproches : Déterminez-vous, madame, lui dit-il, à mourir par le fer ou le poison. En vain demande-t-elle grâce, il la force de choisir : elle avale le breuvage et se met à genoux, se recommandant à Dieu, et n'attendant plus que la mort. Une heure se passe dans ces alarmes. Le duc rentre avec un visage serein, et lui apprend que *ce qu'elle a pris pour poison est un excellent consommé*¹⁹.

L'idée de la fausse mort est trop dramatique pour ne pas être reprise par ce génie de la scène qu'est Dumas, qui l'exploite ainsi à deux reprises.

Même dans une situation de vaudeville, même dupé par un rival amoureux, Guise est grand dans l'image que nous en livre Moreau d'Orgelaine. En cela, il se rapproche des représentations du personnage de François I^{er} sur les scènes de la fin de la Restauration²⁰.

La représentation du duc de Guise au théâtre

Le traitement du personnage de Guise par Dumas dans *Henri III et sa cour* n'est pourtant pas une nouveauté absolue en 1829, même si le génie dumasien de la scène lui confère tout son intérêt²¹. La tradition de représentation de Guise

18. Dans son édition du 5 juin 1834, *Le National* se gausse de la propension de Dumas à reprendre le procédé exploité par Shakespeare dans *Roméo et Juliette* et repris dans *Catherine Howard* : « Le magicien de la cour d'Angleterre est évidemment cousin de l'astrologue de Henri III, car il garde en poche un peu du breuvage narcotique à l'aide duquel M. Alexandre Dumas a naguère endormi la duchesse de Guise. »

19. Cité par Moreau d'Orgelaine, *Réflexions sur la pièce Henri III et sa cour*, op. cit., p. 4-5.

20. On pense par exemple à *François I^{er} à Chambord*, opéra de Prosper de Ginestet sur un livret de Moline de Saint-Yon et Fougeroux, créé en 1830.

21. La mort du duc de Guise est, très tôt, un sujet tragique apprécié des dramaturges. Voir à ce sujet LOBBES L. « L'exécution des Guises, prétexte à tragédie », in BELLENGER Yvonne (dir.), *Le mécénat*

dans des œuvres dramatiques est ancienne. Dès 1789, Pierre Matthieu le met en scène dans sa tragédie *La Guisiade*²², suivie trois ans plus tard par *Le Guysien* de Simon Bélyard et en 1593 par Marlowe et sa pièce *The Massacre at Paris*. Marlowe participe à la diabolisation du personnage du duc de Guise²³, présenté comme un intrigant sanguinaire : « Religion : *O Diabole!* », s'exclame-t-il²⁴. D'autres dramaturges s'emparent du sujet au XVII^e siècle, en Angleterre en particulier : tel est le cas de George Chapman en 1613 dans *The Revenge of Bussy d'Amboise*²⁵ et en 1683 de John Dryden et de Nathaniel Lee dans *The Duke of Guise*.

Alors que Chénier et Raynouard en ont donné une représentation tragique, respectivement dans *Charles IX ou l'École des rois* (1789) et dans *Les États de Blois* (1810), Vitet a déjà proposé dans ses scènes historiques, à partir de 1826, une vision peu glorieuse de ce personnage, qu'il décrit comme un personnage courageux, mais adepte de la dissimulation et velléitaire, ce qui amène ses propres partisans à s'en méfier. La mort du duc d'Anjou le contraint d'accélérer sa marche vers le trône :

De ce moment il devint un autre homme [...]. Obligé chaque jour de faire un pas en avant plus tôt qu'il ne l'avait prévu, chaque jour il lui fallait combiner de nouveaux plans, mais toujours en regrettant les plans de la veille. De là ses continues hésitations à remplir les promesses qu'il faisait aux ligueurs; de là enfin son manque de vigueur et de résolution le jour des Barricades. L'imprudence de ses amis l'avait tellement habitué à la circonspection, qu'il ne s'aperçut pas que la crise décisive était arrivée; et qu'une fois qu'il tirait l'épée contre son souverain, il devait en jeter le fourreau²⁶.

et l'influence des Guises. Actes du Colloque organisé par le Centre de Recherche sur la Littérature de la Renaissance de l'Université de Reims, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 567-579.

22. MATTHIEU P., *La Guisiade*, éd. de L. Lobbes, Genève, Droz, 1990.

23. Voir à ce propos l'article de TERNAUX J.-C., « La Diabolisation dans *La Guisiade* (1589) de Pierre Matthieu et *Le Guysien* (1592) de Simon Bélyard », *Études Épistémè*, n° 14, automne 2008, p. 1-17.

24. MARLOWE C., *The Massacre at Paris*, scene 2, in MARLOWE Christopher, *The Complete Plays*, éd. Frank Romany et Robert Lindsey, Londres, Penguin classics, 2003, p. 515. Guise exhorte au massacre aux scènes 6 et 12 : « *Tue, tue, tue!* » (en français dans le texte), éd. citée, p. 524 et 532.

25. Voir BERTHEAU G., « Les figures du duc de Guise et d'Henri III dans *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1613) de Georges Chapman, *The Massacre at Paris* de Christopher Marlowe et *La Guisiade* (1589) de Pierre Matthieu », in PIRONON Jean et WAGNER Jacques (éd.), *Formes littéraires du théologico-politique de la Renaissance au XVIII^e siècle : Angleterre et Europe*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 131-148.

26. VITET L., *Les Barricades*, « Des principaux personnages », in *La Ligue*, t. I, nouvelle édition entièrement revue et corrigée, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 315.

Vitet présente donc le duc de Guise comme celui à qui manque la *virtù*, opportunisme qui caractérise le grand homme d'État selon Machiavel.

La représentation de Guise et d'Henri III par Dumas doit beaucoup à Vitet, comme le démontre la fameuse scène de la sarbacane²⁷ ainsi que la scène 1 de l'acte II : le bilboquet avec lequel joue Joyeuse peut apparaître comme un clin d'œil à l'œuvre de Vitet, qui blâme à ce propos « les puérlités d'un enfant mal élevé » lorsqu'il évoque le goût d'Henri III pour ce jeu²⁸.

En revanche, l'introduction de l'intrigue amoureuse, portée par la passion du mignon Saint-Mégrin envers la duchesse de Guise, marque l'originalité de Dumas, qui combine les différentes traditions théâtrales dont il hérite : intégrant des éléments puisés dans la tragédie, le drame ou les scènes historiques, Dumas joue aussi – nous l'avons vu – avec les codes de la comédie et du vaudeville. Guise endosse ainsi le costume du mari trompé, malgré son armure géante. De la sorte, il est à la fois potentiellement ridicule et effrayant. Par ailleurs, il prend également une dimension tragique²⁹ et proprement shakespearienne à la fin du premier acte, quand il découvre (comme Othello) le mouchoir oublié par la duchesse de Guise, avec lequel il fait achever Saint-Mégrin. L'importance de cet accessoire est soulignée dans une autre parodie d'*Henri III et sa cour* intitulée *Le Duc de Frise, ou le Mouchoir criminel*, d'Hippolyte Leroux, créée le 3 avril 1829 au théâtre du Luxembourg. Quelques mois plus tard, en octobre 1829, bousculant les règles classiques, Vigny fait prononcer ce mot trivial à M^{lle} Mars dans *Le More de Venise*, son adaptation d'*Othello*.

Il s'agit donc pour Dumas de trouver l'alchimie entre les différents genres. Le traitement du personnage de Guise illustre en effet la volonté du dramaturge de jouer avec les codes des divers genres théâtraux dont il est l'héritier, de la tragédie à la parodie. Le drame romantique est ainsi marqué par la liberté manifestée dans le rapport aux différents genres, et, particulièrement avec Dumas, se caractérise par sa transgénéricité.

27. *Henri III et sa cour*, II, 4, p. 113.

28. VITET L., *Les Barricades*, « Des principaux personnages qui figurent à la journée des Barricades », *op. cit.*, p. 308. Vitet cite le journal de L'Estoile (juillet 1585) : « En ce temps le roi commença à porter un bilboquet à la main, même allant par les rues, et, à son imitation, les ducs Joyeuse et d'Épernon ; ce dont ils furent suivis des gentilshommes, pages, laquais et jeunes gens de toute sorte » (*ibid.*).

29. Dumas souligne cette dimension tragique du personnage dans « Un mot », préface d'*Henri III et sa cour*, en indiquant au sujet de l'interprète sur scène du duc : « chargé du rôle le plus difficile de la pièce, il en a sauvé toutes les situations hasardeuses ; il a toujours été vrai et terrible. M. Joanny a étudié son art dans Corneille » (*Henri III et sa cour*, p. 57). Joanny s'est en effet illustré, entre autres, dans *Cinna*.

Guise après *Henri III et sa cour*

Après *Henri III et sa cour*, le duc de Guise devient un personnage particulièrement stéréotypé de la scène romantique, ce dont témoignent des œuvres comme *Catherine de Médicis aux États de Blois*, drame historique de Lucien Arnault, créé le 2 septembre 1829 au Théâtre royal de l'Odéon, ou *Guise, ou les États de Blois*, drame lyrique d'Onslow, sur un livret d'Eugène de Planard et d'Henri de Saint-Georges, créé à l'Opéra-Comique le 8 septembre 1837³⁰.

Dumas lui-même l'exploite à nouveau à plusieurs reprises, sur le plan romanesque comme sur le plan théâtral, avec des modalités différentes. Guise est bien présent dans le roman *La Reine Margot*, mais pas dans l'adaptation théâtrale représentée en 1847 au Théâtre-Historique : le dramaturge doit élaguer lorsqu'il transpose avec Auguste Maquet l'œuvre du romancier, même s'il propose un « théâtre-fleuve », selon l'expression de Florence Naugrette³¹. C'est pourquoi le duc de Guise est « supprimé à la représentation et dans la version imprimée », comme l'indique le manuscrit de la pièce, alors que le personnage avait quelques répliques dans la version manuscrite. Cela modifie la représentation de l'Histoire : « L'éviction de Guise altère considérablement la réalité agonistique des factions responsables de la Saint-Barthélemy » note Sylvain Ledda³². Guise est simplement évoqué par Coconnas et Maurevel à l'acte I, puis par sa belle-sœur, Henriette de Nevers, fervente catholique, qui propose son aide à son amie Marguerite en lui rappelant la toute-puissance du duc à Paris dans ce contexte crucial :

Mon beau-frère, M. de Guise, m'a donné douze gardes, pour me reconduire à mon hôtel... Je t'en laisse six... car, cette nuit, les plus puissants peuvent avoir besoin des gardes du duc de Guise³³...

La présence de ces douze hallebardiers auprès de Madame de Nevers et le rappel du rôle joué par le duc de Guise dans le massacre de la Saint-Barthélemy font planer l'ombre du Lorrain sur le drame, une ombre tragique, comme celle

30. Stendhal a lui-même ébauché un drame intitulé *Henri III*, dans lequel il met en scène la confrontation entre le duc de Guise et le roi de France. Outre de nombreux mémoires, les sources principales de cette pièce sont les œuvres que Raynouard et Vitet ont consacrées à la mort de Guise lors des états de Blois.

31. NAUGRETTE F., « Dumas adaptateur de son roman *La Reine Margot* au théâtre : les séductions de la mimesis », in GUÉRET-LAFERTÉ Michèle et MORTIER Daniel, *D'un genre littéraire à l'autre*, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 237-248.

32. DUMAS A., *La Reine Margot*, éd. S. Ledda, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 29. *La Reine Margot* figure au t. VI du *Théâtre complet*, Paris Michel Lévy, 1864.

33. *Ibid.*, deuxième tableau, sc. 11.

de Philippe II dans *Le Bourgeois de Gand, ou le Secrétaire du duc d'Albe*³⁴. Mais ce n'est qu'une ombre, et pas un personnage.

En revanche, il réapparaît dans *La Dame de Monsoreau*, l'adaptation du roman (1846) représenté à l'Ambigu-Comique en 1860. Saint-Luc le présente comme l'une des têtes de l'hydre hostile au pouvoir du roi : « L'une préside aux armées, et s'appelle Henri de Guise³⁵. » Chicot rappelle au roi, non sans malice, la nécessité qu'il a eue d'écarter Guise : « Henri de Guise, le grand Henri, te gênait : tu l'as envoyé commander l'armée³⁶. » À la scène 6, le roi affirme ainsi à l'envoyé du duc de Guise qu'il a besoin que son maître reste éloigné de Paris, à la tête de l'armée qui assiège. Guise joue néanmoins un rôle important au sixième tableau où il prend la tête d'une conspiration pour détrôner Henri III. Mais ce complot, qui tourne à la bouffonnerie, n'est pas l'enjeu majeur du drame, plutôt axé sur une intrigue sentimentale ; Guise, qui n'intervient pas sur ce plan, est éclipsé par Monsoreau qui endosse à son tour le rôle de Barbe-bleue.

Comment interpréter ces différents traitements du personnage ? Héros ou traître, en 1829, le Balafre est le personnage idéal pour susciter le frisson du spectateur. En 1847 ou en 1860, ce personnage est désormais une vieillerie. Dumas doit alors adopter une autre stratégie afin de surprendre et captiver ; dans *La Reine Margot*, il le réduit à une ombre, mais qui suffit à créer une atmosphère inquiétante ; dans *La Dame de Monsoreau* il le fait réapparaître dans un second rôle. Le contexte a changé, les enjeux ont perdu de leur importance : il n'y a plus de théâtre à conquérir ou à inaugurer³⁷.

Absent dans la pièce *La Reine Margot*, le personnage de Guise prend sa revanche au cinéma ; il est bien présent à l'écran dans les adaptations du roman respectivement proposées par Jean Dréville en 1954 et par Patrice Chéreau en 1994. Dans la version de Jean Dréville, sur un scénario d'Abel Gance, le duc de Guise (interprété par Guy Kerner) est un rôle peu important : mentionné furtivement dans la bande-annonce, il n'est pas même classé parmi les principaux protagonistes. En revanche, ce rôle (incarné par Miguel Bosé) est beaucoup plus développé chez Chéreau, qui invente des scènes absentes dans le roman. On voit

34. *Le Bourgeois de Gand ou le secrétaire du duc d'Albe* (1838), drame composé en collaboration avec Hippolyte Romand.

35. *La Dame de Monsoreau*, t. XIV du *Théâtre complet*, Paris Michel Lévy, 1865, Acte I, premier tableau, sc. 3, p. 338.

36. *La Dame de Monsoreau*, éd. citée, acte II, troisième tableau, sc. 8, p. 368.

37. *La Dame de Monsoreau* est jouée à l'Ambigu-Comique. Rappelons que *Henri II et sa cour* permet à Dumas d'entrer au Théâtre-Français, et que *La Reine Margot* marque l'inauguration du Théâtre historique le 20 février 1847.

ainsi Guise tenir symboliquement le bras de Catherine de Médicis dans la cathédrale lors du mariage de Margot et d'Henri de Navarre ; on le voit aussi, torse nu, lutter et perdre en public, sous le regard de Marguerite, contre le duc d'Anjou, futur Henri III. On le voit enfin prêt à assassiner le roi de Navarre, après une joute verbale des plus vives, avant d'être retenu *in extremis*. Son rôle dans la préparation de la Saint-Barthélemy est souligné. Chéreau se montre donc plus proche du roman de Dumas que de l'adaptation qu'il a proposée pour la scène.

Au fur et à mesure de notre étude, nous avons pu voir que Guise est de moins en moins le Balafre... Nulle référence dans l'adaptation pour la scène de *La Reine Margot* à cette glorieuse cicatrice. Dans la version scénique de *La Dame de Monsoreau*, Chicot s'exclame tout de même « Le grand Henri, à la glorieuse balafre³⁸ ! » lorsqu'il le reconnaît à Paris. Mais il n'y a plus aucune trace de cicatrice sur le visage avenant de Miguel Bosé à l'écran dans le film de Chéreau, ce qui est logique puisque le duc ne gagne cette blessure qu'en 1575, trois ans après la Saint-Barthélemy.

Personnage très connoté, le duc de Guise continue cependant à apparaître sous des avatars plus ou moins historiques, dans des récits, des pièces de théâtre, des films³⁹. Incarnation de l'héroïsme sotériologique pour les uns, véritable bourreau pour d'autres, traître machiavélique pour beaucoup, Guise est un monstre au sens du XVI^e siècle, dont il porte les stigmates et dont il incarne à la fois la démesure et les paradoxes : par le foisonnement des représentations artistiques qu'il inspire, il acquiert le statut d'un personnage peu ou prou mythique. Il est de ces êtres dont le nom seul éveille en notre esprit des images vives et colorées. Dans son œuvre théâtrale et romanesque, Dumas a joué avec ce mythe, auquel il a contribué. Cela justifiait, nous semble-t-il, qu'on lui consacrerait cette brève étude.

38. *Ibid.*, acte III, sixième tableau, sc. 3, p. 855.

39. On pense notamment à *La Princesse de Montpensier*, film réalisé par Bertrand Tavernier, avec Gaspard Ulliel dans le rôle du duc de Guise, sorti en 2010. Il s'agit d'une adaptation de la nouvelle du même titre publiée par Madame de La Fayette en 1662 et qui met en scène un duc de Guise amoureux.

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 connaît 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 phtisique 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, [...] [m]ust 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.

LE THÉÂTRE DE DUMAS ET L'IMAGINAIRE PORTUGAIS : APPROPRIATION, TRANSPOSITION ET REMODELAGE, VERS L'ÉMERGENCE D'UN THÉÂTRE NATIONAL

Hélène CASSEREAU-STOYANOV

Dans l'histoire littéraire portugaise, la production dramatique dumasienne fait figure d'événement tant par l'importance qu'elle prend dans le champ littéraire portugais que par son large empan chronologique : jusqu'aux débuts du xx^e siècle, on joue ses pièces, on les commente, on invente et on juge le répertoire national à l'aune des pièces de Dumas. Ce théâtre dumasien est abondamment traité par les hommes de lettres portugais dans la presse, dans le paratexte à leurs propres productions, ainsi que dans le discours métatextuel à l'intérieur de leurs œuvres littéraires. Les écrivains portugais usent alors d'une « scénographie auctoriale ¹ » particulière : puisque Dumas est un contemporain, ils ne peuvent logiquement se poser en héritiers – par crainte également de paraître de simples épigones – ; ils lui choisissent alors un héritage littéraire et artistique qu'ils remanient à l'envi, héritage qu'ils partagent avec lui et qu'ils vont tenter de transmettre. Nous porterons notre attention sur les postures et les gestes d'héritier² de ces hommes de lettres portugais qui s'imaginent en pères de nouvelles traditions et, qui, en réinventant Dumas en héritier, s'inventent de nouvelles filiations.

Le champ littéraire portugais est, entre 1800 et 1850, traditionaliste, puriste, proche de l'« arcadisme³ », terme récurrent sous la plume des critiques contem-

-
1. DIAZ J.-L., *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
 2. Du côté de l'héritier, selon l'optique adoptée par MEIER F., DIAZ B. et WILD F. (dir.), *Les Héritages littéraires dans la littérature française (XVI^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
 3. HOURCADE P., *Temas de Literatura portuguesa*, Lisbonne, Moraes, 1978, p. 21-22.

porains : l'éthique et l'esthétique reposent sur la vraisemblance et la bienséance. Dans un climat de méfiance à l'égard de la France et de l'Angleterre – en raison des invasions que connaît le pays –, on se défie de toute littérature étrangère, et notamment du romantisme. L'un des soucis principaux des hommes de lettres est la préservation de la langue portugaise. La production théâtrale des années 1820, très restreinte quantitativement, est en adéquation totale avec le style et les idéaux de l'*intelligentsia*. De facture classique, les pièces – dont l'exemple le plus flagrant est *Caton* d'Almeida Garrett – évoquent gravement le Sénat de la République romaine, dont les personnages austères, aux discours didactiques, ne peuvent que plaire aux jeunes diplômés en droit, acteurs du fonctionnement politique portugais, dont ils sont en quelque sorte une réplique. Aucun personnage féminin, aucune intrigue amoureuse ne vient doubler l'intrigue politique, visant l'exaltation de la raison. Dans un tout autre style, on trouve un genre théâtral particulier, typiquement portugais : le théâtre de *revista*⁴, comique et satirique, qui s'inscrit dans la tradition carnavalesque de la farce et de la bouffonnerie, mêlant des éléments de dramaturgie française et italienne. Il n'existe, en quelque sorte, aucune production théâtrale entre ces deux traditions totalement opposées. C'est dans ce contexte qu'en 1836 Passos Manuel, chef du gouvernement formé après la révolution de Septembre, charge l'écrivain Almeida Garrett de nombreuses missions : créer l'Inspection générale des théâtres et spectacles nationaux, fonder le Conservatoire général d'art dramatique, instituer des prix nationaux et édifier un théâtre national qui puisse décentement contribuer à l'amendement moral de la nation portugaise. Il s'agit pour les intellectuels portugais, nostalgiques de la grandeur de la tradition culturelle des siècles passés, de créer de nouvelles formes politiques et sociales, et, tout en renouant avec le patrimoine, de déclencher un processus créatif libérateur et national.

Dumas devant la critique portugaise

Et pourtant, c'est l'œuvre dramatique de Dumas qui est omniprésente dans les théâtres portugais, toute la première moitié du XIX^e siècle⁵. Elle est jouée en français par des acteurs français⁶, jouée en traduction ou en adaptation en portu-

4. Cette forme sera particulièrement représentée au théâtre du Ginasio de Lisbonne, inauguré en 1845, et au Teatro Baquet de Porto, ouvert en 1845. Voir BERJEAUT S., *Le Théâtre de Revista : un phénomène culturel portugais (1851-2005)*, Paris, L'Harmattan, 2005.

5. SANTOS A. C., « La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, p. 131-146.

6. Les troupes de Jourdain (1822) et de Doux s'installent au Portugal. Suivront celles de Luguet (1855-1857), Minne (1857-1858), Levassor (1860-1861), Favart (1883), Coquelin (1887), Sarah Bernhardt (1882, 1888, 1895), Antoine (1896), Judic (1897), Réjane (1899).

gais. Les pièces sont traduites et publiées dans la collection « Archivo Theatral » avant 1845⁷. Cette collection contribue à la légitimation et à la canonisation des pièces désignées comme modèles. Le comte de Farrobo, directeur du Real Teatro de São Carlos à Lisbonne de 1838 à 1840 – inauguré en 1793 par la reine Dona Maria I^{re} essentiellement pour la représentation d'opéras – traduit *La Tour de Nesle*⁸. João Baptista Ferreira traduit *Richard Darlington*, *La Vénitienne*, *Don Juan de Marañá ou la chute d'un ange*, *Paul Jones*, *Mademoiselle de Belle-Isle*, *Le Laird de Dumbicky*, *Les Demoiselles de Saint-Cyr*⁹. L'auteur Luís José Baiardo traduit *Catherine Howard*, *Henri III et sa Cour* et *Teresa*. Les éditeurs mettent donc à l'honneur aussi bien les drames, les comédies historiques que le drame fantastique à connotation religieuse, classé dans le genre des mystères avec musique. Il est question des XIV^e et XVI^e siècles français, italiens et anglais ; de l'Espagne ou de Londres pendant la grande peste au XVII^e siècle ; des élections à Londres au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle ; de la société contemporaine française.

Dans les commentaires des critiques littéraires, on associe comédie historique et comédie d'intrigue en leur prêtant les mêmes qualités. En témoigne la critique parue dans le périodique *A Revolução de Setembro* (*La Révolution de Septembre*) du 8 janvier 1845 qui met en évidence l'intelligence et le goût de l'auteur comme du public portugais, liés par un rapport double et simultané :

Les œuvres de M. Dumas ont été, au Portugal, triomphalement reçues et commentées. L'atticisme, l'esprit d'observation, la délicatesse des intentions et des concepts, l'art de mener les scènes, et, finalement, le grand instinct scénique qui de l'illustre écrivain français font peut-être le premier des dramaturges modernes, sont admirés avec une intelligence et un goût qui font également honneur au célèbre auteur et à son illustre public. Nous n'évoquerons pas pour faire l'éloge de la comédie *Les Demoiselles de Saint-Cyr* les réminiscences triomphales d'*Un Mariage sous Louis XV*, elle n'en a pas besoin. *Les Demoiselles de Saint-Cyr* n'ont pas besoin de tutelle, elles sont capables de cheminer longuement par elles-mêmes, et elles ont déjà fait un long chemin¹⁰.

7. De même que Victor Hugo, Scribe et Bayard. Voir REBELLO L. F., *O Teatro romântico (1838-1869)*, Lisbonne, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 53.

8. *A Torre de Nesle* (édition en 1838).

9. *Ricardo Darlington* (édition en 1838), *A Veneziana* (édition en 1840), *D. João de Maranhão o a queda de um anjo* (représentation et édition en 1840), *O Capitão Paulo* (représentation entre 1844 et 1847, édition en 1843), *Mademoiselle de Belle-Isle*, *O Sr. Dumbincky*, et *As Duas Educandas* entre 1837 et 1845.

10. *A Revolução de Setembro*, 8 janv. 1845, p. 3, feuilleton intitulé « Theatro da rua dos Condes, *As Duas Educandas*, comedia por A. Dumas, versão do sr. J. B. Ferreira » (« *As obras de M. Dumas terem sido em Portugal recebidas e contadas com triunfos. O atticismo, o espirito de observação, a delicadeza das intenções e conceitos, a arte de conduzir as scenas, e finalmente aquele grande instincto*

Ce jugement est caractéristique de la réception portugaise de ces pièces : faire l'éloge de Dumas, qui n'est pas assez bien compris par ses propres compatriotes, c'est déprécier la France. Dans *Un Mariage sous Louis XV*, on apprécie – sans y faire référence explicitement – les ressorts dramatiques du dépit amoureux, le personnage tragi-comique du Commandeur qui s'insurge contre les mœurs modernes, l'attention portée – comme dans le drame bourgeois – au prix de la fidélité conjugale, alors qu'en France, cette comédie ne remporte pas un grand succès lors de sa création en 1841. Le feuilleton d'*A Revolução de Setembro* du 12 octobre 1844 décrit cette pièce :

raisonnable, naturelle, simplissime, pleine d'affect, de clarté, d'esprit, et de moralité, c'est l'une des plus complètes et des plus belles choses que nous avons dans le théâtre moderne. Quelle délicatesse, quelle subtilité, quelle finesse dans les moindres circonstances! Quelle délicatesse, quelle grâce dans la forme! Quelle malicieuse naïveté dans les intentions! Le fini et le parfait des ornements ont tout de l'envoûtement du pinceau de Grão-Vasco, dans la vigueur, et le brillant de la couleur qui ressemble à Rubens, et qui rivalise avec l'expressivité des attitudes de Raphaël comme avec la douceur et la grâce de Guido. Et, de plus, quelle harmonie, quelle disposition admirable de groupes et de figures, toutes bien à leur place, toutes correctes, élégantes, attirantes. Si la finesse pénètre l'esprit, la moralité n'en parle pas moins à la raison, le sentiment atteint le cœur. La sève a les couleurs du dahlia, le parfum de la rose et la candeur du lys. [...] Le succès a été unanime et sincère. [...] Ce fut un succès spontané, brillant et libre; de ceux qui redonnent foi dans le théâtre¹¹.

Selon la critique, Dumas est donc l'héritier, en droite ligne, des peintres de la Renaissance, considérés comme le degré le plus élevé de l'art. *A contrario*, on

scenico que do illustre escriptor francez farão talvez o primeiro dos dramaturgos modernos são admirados com uma intelligencia e gosto, que honram igualmente o celebre auctor e o publico illustrado. Não invocaremos em favor da comedia das Duas Educandas as reminiscencias triunfaes do Casamento no Tempo de Luís XV, não precisa tal. As Duas Educandas não carecem já de tutella, podem por si só caminhar longamente, e tem já caminhado. »

11. *Um Casamento no Tempo de Luís XV*, « original de M. A. DUMAS, tradução de M. MENDES LEAL » (« razoavel, natural, singellissima, cheia de affecto, de clareza, de espirito, e de moralidade é uma das mais completas e formosas cousas de que tenhamos noticia no theatro moderno. Que delicadeza, que subtileza, que finura nas minimas circumstancias! Que melindre, que excitante graciosidade nas formas! Que maliciosa ingenuidade nas intenções! No acabado e perfeito dos ornatos é como aquelles feitiçeiros traços do pincel de Grão-Vasco, no vigor e brilho do colorido emparelha com Rubens, no expressivo das attitudes rivalisa com Raphael, no suave e gracioso com Guido. E com tudo isto que harmonia, que admiravel disposição de grupos e figuras, todas bem no seu ogar, todas correctas, elegantes, atrahentes. Se pela agudeza penetra o espirito, não menos pela moralidade falla à razão, não menos pelo sentimento calla no coração. Tem o viço de côres da dhalia com o perfume da rosa e a candidez do lyrio. [...] O exito foi unanime e sincero. [...] Foi um successo espontaneo, brilhante e livre, d'aquelles que fazem fé em teatro »).

ne lui prête jamais de lien de filiation avec le théâtre baroque de Shakespeare, le mélodrame – Pixérécourt a beaucoup été joué au Portugal – ou le drame bourgeois. Cette analogie avec la peinture, art du silence, pourrait sembler un éloge paradoxal, s'il ne laissait entendre que l'œuvre de Dumas tend vers la pureté, la concentration et la rareté qui rendent ses œuvres inclassables.

En ce qui concerne *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, l'opposition avec les critiques français est plus flagrante encore. C'est, en effet, en ces termes que Sainte-Beuve commente cette pièce :

On a donné l'autre jour au Théâtre-Français une comédie d'Alexandre Dumas en cinq actes, *Les Demoiselles de Saint-Cyr*. C'est comme tout ce que fait l'auteur, assez vif, entraînant, amusant à moitié, mais gâté par l'incomplet, par le négligé, par le commun. Soyez donc élevé par Madame de Maintenon et à l'ombre des charmilles de la plus noble cour, pour venir parler en égrillardes de la rue du Helder. [...] Pourtant cela n'est vrai que pour le ton; le fond n'a rien d'autrement immoral. Mais comment s'accoutumer à entendre une élève de ce beau siècle et de ce beau lieu dire de ces mots comme *impressionner, animation*, etc.¹²?

Sainte-Beuve conclut en constatant que Dumas « est de ces natures qui n'auraient jamais poussé très loin en élévation et en art sérieux¹³ ». La langue comme les concepts ne sont donc pas, selon lui, empreints de l'atticisme qu'y voient les critiques portugais. En effet, Jules Janin, dénonçant l'incohérence qu'il y a à faire faire « des espiègleries à S. A. R. M^{gr} le Duc d'Anjou sur le point de devenir roi d'Espagne et d'épouser une princesse de Savoie », déplore un « imbroglio vulgaire, les plaisanteries tant soit peu salées et mal à leur place¹⁴ ». Il reproche à Dumas de ne pas assez étudier avant de conclure : « Il est vulgaire, il est trivial, son dialogue est terne, sans éclat, sans valeur; tant mieux donc, sa comédie ne sera que plus facilement comprise. » Opposant cette comédie au *Don Carlos* de Schiller, au *Ruy Blas* de Hugo et même à *La Reine d'Espagne* d'Henri de Latouche, Janin continue : « Nous ne comprenons pas que le Théâtre-Français, qui doit avoir de la mémoire, ait fait si bon marché de l'étiquette de la cour d'Espagne. » Au Portugal, en revanche, où l'on est très sensible à la représentation de la péninsule ibérique et de sa culture à l'étranger – et notamment en France – on ne relève aucune indignation à ce sujet.

Dans *A Revolução de Setembro* du 28 novembre 1844, le critique rend compte de la représentation de *Paul Jones* traduit sous le titre *Le Capitaine Paul* par Ferreira :

12. SAINTE-BEUVE C.-A., *Chroniques parisiennes (1843-1845)*, Paris, Calmann-Lévy, 1876, p. 82-83.

13. *Ibid.*, p. 84.

14. *Le Critique Jules Janin et le dramaturge Alexandre Dumas, à propos des Demoiselles de Saint-Cyr, comédie en 5 actes. Extraits du Journal des débats et de La Presse*, Paris, Tous les Libraires, 1843, p. 6.

Le drame, pour son complet et parfait éloge, n'a besoin que d'un nom – Alexandre Dumas – l'homme qui nous a horrifiés avec la *Tour de Nesle* et dans *Catherine Howard*; qui nous a doucement émus dans *Angèle*, dans *Antony*; qui nous a montré jusqu'où peut aller l'imagination dans *Don Juan de Marañá*; et qui, dans un dernier assemblage de parchemins de la vieille noblesse, s'est montré en courtisan dans *Un Mariage sous Louis XV*, où il a semblé inspiré par le génie badin de Madame de Maintenon. *Le Capitaine Paul* ne peut être classé dans aucune des divisions susdites. Alexandre Dumas, avant d'écrire ce drame ou le roman dont il a été tiré, a assurément revêtu un uniforme de marin, et, debout, tout contre le bastingage du navire, un jour de tempête, a regardé le ciel; et dans le ciel, il a trouvé l'inspiration des choses qu'il nous décrit avec une si grande vérité, une telle poésie et autant de sentiment. Seul un homme de la mer, coutumier du travail et des dangers, des privations et des tempêtes, peut précisément comprendre la sublime vérité de la description du caractère de Paul. Paul était religieux [...], noble, vaillant et généreux; bon fils, bon ami, et bon frère; il a laissé à la terre ce qui appartenait à la terre; et il est allé chercher la vertu que Dieu lui ordonnait de suivre dans la placidité ou la furie des eaux de l'Océan¹⁵.

La variété et l'hétérogénéité de la production et de la matière dramatique de Dumas sont saluées. La singularité de Dumas réside, selon le critique, dans une intelligence et une plasticité, lui permettant d'exprimer une vérité que seuls ceux qui l'ont réellement vécue peuvent atteindre. La poéticité de ses œuvres relève donc d'une forme d'inspiration quasi transcendante. Six mois plus tard, dans le même périodique, le feuilleton du 1^{er} avril 1845 rend compte des « beautés supérieures¹⁶ » du drame :

Le drame tant pour sa fable – l'intrigue –, pour ses caractères, que pour le style, mérite vraiment l'accueil enthousiaste que vient de lui réserver le public¹⁷.

15. *A Revolução de Setembro*, 28 nov. 1844, « Folhetim O Capitão Paulo representação do drama em 5 actos, por A. Dumas, e traduzido por J. B. Ferreira » (« *O drama para seu completo e cabal elogio, basta-lhe o seguinte nome – Alexandre Dumas – do homem que nos horrorizou na Torre de Nesle e na Catharina Howard; que brandamente nos sensibilizou na Angela; no Anthony; que nos mostrou té onde a imaginação pode chegar no D. João de Maranhá; e que por último alçado dos pergaminhos da velha nobreza, se nos mostrou cortesão e homem de sala no Casamento no Tempo de Luís XV, em que pareceu inspirado pelo genio folgasão da Madame de Maintenon, O Capitão Paulo não pode ser classificado em nenhuma das supracitadas divisões. Alexandre Dumas antes de escrever este drama ou o romance de que foi tirado, vestiu por certo a japôna de marítimo, e de pé, junto á amurada do navio, em dia de borrasca, olhou para o céu; e no céu colheu as inspirações, que elle com tanta verdade, poesia, e sentimento nos descreveu. Só um homem do mar affeito aos trabalhos e perigos, ás privações e vendavaes, comprehenderá com exactidão a verdade sublime da parte descriptiva do character de Paulo. Paulo era religioso [...] nobre, valente, e generoso; bom filho, bom amigo, e bom irmão; deixou na terra, o que da terra era; e a virtude como a Deos manda seguir, toda inteira a colheu na placidez ou furia das aguas do Oceano.* »)

16. *A Revolução de Setembro*, 1^{er} avr. 1845 (« *formosuras superiores* »).

17. *Ibid.*, p. 2 (« *O drama já pelo lado da fabula o enredo, já pelo dos caracteres, já sobre tudo pelo do estylo, realmente merecedor do acolhimento entusiasta que ultimamente tem recebido dos expectadores* »).

Pour le feuilletoniste, il faut saluer « l'originalité du caractère de ce mystérieux capitaine qui ressemble à la Providence ou à la Fatalité », mais, bien plus que l'action elle-même, c'est « la langue, grandiose et magnifique¹⁸ » qui lui donne toute sa force. Le contenu idéologique et la portée politique du drame – l'action se passe en 1779, sous le règne de Louis XVI ; Paul renonce aux privilèges que lui confère son droit d'aînesse pour les laisser à son demi-frère, et repart vers la lutte révolutionnaire outre-Atlantique, en abandonnant l'aristocratie française rivée à ses principes – sont totalement occultés. On ne perçoit alors pas au Portugal le théâtre de Dumas comme un théâtre politique.

Dumas inspirateur et modèle du théâtre portugais

Pour fêter l'anniversaire du prince consort Don Fernando, le 29 octobre 1845, on préinaugure le Théâtre Doña Maria II, en jouant la traduction de la pièce de Dumas, *Le Laird de Dumbicky*¹⁹. Le succès de l'œuvre de Dumas se prolonge tout au long du XIX^e siècle, non seulement auprès du public, mais aussi des représentants de l'institution politique et culturelle qui la consacrent. Pour la réouverture du théâtre du Salitre qui marque les débuts de la Nova Escola Dramatica dirigée par l'acteur portugais Dias, ancien élève de Doux, on donne *Antony*²⁰. Le nouveau théâtre national portugais accueille une nouvelle fois, le 6 août 1846, *Un Mariage sous Louis XV*²¹ puis *Paul Jones*, déjà précédemment représenté Rua dos Condes, et *Louise Bernard*, cette dernière pièce usant des ressorts du mélodrame. Une telle consécration, officielle démontre que les thèmes, l'esthétique et les formes des pièces de Dumas correspondent dans un premier temps aux aspirations académiques tout autant qu'ils les conditionnent.

En effet, la quasi-totalité des œuvres présentées au Concours du Conservatoire de 1839 – créé pour stimuler la production nationale – sont des drames traitant de l'Histoire et permettant d'activer la notion de « patrie²² ». La pièce *Os Dous*

18. « *A originalidade de caracter daquelle mysterioso capitão, que parece a Providencia ou a Fatalidade. [...] A linguagem, grandiosa e magnifica...* »

19. Suivie de la farce lyrique *Um Par de Luvas (Une paire de gants)* de José da Silva Mendes Leal sur la musique de Joaquin Casimiro.

20. J. C. Machado consacre son feuilleton du 12 avril 1870 à la représentation de cette pièce au Teatro do Príncipe Real, preuve de la permanence de l'intérêt de l'œuvre pour le public, populaire comme initié, et pour la critique.

21. Traduit par Mendes Leal.

22. CARVALHÃO BUESCU H. (dir.), « Drama histórico », *Dicionario do Romantismo Literário Português*, Lisbonne, Caminho, 1997.

Renegados (*Les Deux Rénégats*) de Mendes Leal est primée par le jury. Ce drame écrit par le traducteur de Dumas et de Schiller²³ est généralement considéré comme le paradigme du drame historique portugais. Sa préface équivaut à celle de *Cromwell* : le dramaturge explique qu'il aspire à réunir « les idées profondes et les transports de Victor Hugo, la richesse et la beauté des scènes de Dumas et le sublime de Delavigne » tout en souhaitant adopter le « style qu'on trouvera peut-être trop poétique » de Corneille, « la gravité et le sublime du *Cid* », mêlés aux « idées fertiles et riches d'un Espagnol à l'âme arabe » de Calderón de la Barca, afin de « susciter une émotion aussi douce et une terreur aussi forte » que Racine. Rendant également hommage aux « génies » que sont Schiller et Shakespeare, Mendes Leal ne pouvait pas mieux livrer ses modèles²⁴. Un autre dramaturge primé cette année-là, Silva Abranches souhaite, dans son introduction au *Cativo de Fez*, se situer « à mi-chemin entre l'indépendance absolue et républicaine de Hugo et Dumas et la soumission servile aux lois, normes et règles de Corneille et Racine²⁵ ». Les auteurs portugais se défendent pourtant habituellement d'appartenir à une mouvance : José Freire de Serpa Pimentel affirme ne pas « s'être enrôlé sous la bannière sanguinolente des lestes romantiques, ni sous l'enseigne majestueuse des graves classiques » ; César Perini laisse « aux pédagogues et aux scholastes le soin de décider s'il a, dans son drame, plutôt suivi le style classique ou romantique²⁶ ». Dumas n'est généralement pas perçu comme romantique. Même Alexandre Herculano, maître du roman historique portugais, qui combat avec une indéfectible virulence l'influence des auteurs français reconnaît l'autorité dramatique de Dumas lorsqu'il évalue l'un de « ses meilleurs drames » en démontrant qu'il a traité « en vrai poète » de « situations douloureuses et véritablement terribles²⁷ ». La poésie étant alors

23. Il a notamment traduit *Maria Stuart* (de Schiller) en 1854.

24. MENDES LEAL J., *Os Dous Renegados*, Typ. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, s. d. [1839] (« *as ideias profundas e arrebatadas de Vitor Hugo, as ricas e formosas cenas de Dumas e as magnificências e sublimidades de Delavigne* », « *estilo que porventura alguém taxará de sobejamente tinto em poesia* », « *o grave e sublime do Cid* », « *com as férteis e ricas ideias de um espanhol a alma de um árabe* », « *tão suavemente enternecer, tão altamente aterrorizar* »).

25. SILVA ABRANCHES A. J. (da), *O Cativo de Fez (Le Captif de Fez)*, T. da Rua dos Condes, 1841 et Rio de Janeiro, E. et H. Laemert, 1854 (« *meio-termo entre a absoluta e republicana independência de Hugo e Dumas, e os servis regulamentos do pautado e regreiro Corneille e Racine* »).

26. Cité par REBELLO L. F., *O Teatro romântico*, op. cit., p. 59 (« *não estar alistado nos estandartes ligeiros e sanguinolentos dos românticos, nem nas bandeiras graves e majestosas dos clássicos* », « *aos pedagogos e escolásticos o decidirem se acaso na textura deste drama seguiu mais o estilo clássico ou romântico* »).

27. HERCULANO A., « D. Maria Telles », IX, p. 238 cité par NEMÉSIO V., *Relações Francesas do Romantismo Português*, [1936], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisbonne, 2008, p. 47 (« *seus melhores dramas* », « *como verdadeiro poeta* », « *situações dolorosas e terribilíssimas* »).

considérée comme le genre le plus noble, l'emploi de ce substantif n'est pas anodin. Rien ne sert pourtant de ne s'en tenir qu'aux drames historiques ; il serait tout aussi fructueux de composer des « drames d'actualité²⁸ » :

On ne peut que regretter que nos jeunes gens, espoirs de la littérature nationale, préfèrent généralement les époques historiques passées pour y porter les fruits de leur génie dramatique, alors qu'ils disposent pour cela de la vie présente, qui est tout autant société et histoire. Ne serait-il pas mieux qu'ils étudient le monde qui les entoure et revêtent les fils de leur imagination des costumes de l'actualité? [...] Ils se trompent grandement en croyant qu'ils trouvent l'histoire dans les quelques pauvres livres d'histoire qui existent ici²⁹.

La matière dramatique dumasienne est donc au cœur d'une tension forte entre héritage et renouvellement : il s'agit comme Dumas de mettre en scène le monde contemporain et d'être sensible aux fluctuations morales et sociales de son temps, et, pour cela, l'on préconise de mélanger les formes théâtrales, même si l'on peine à définir le modèle ainsi conçu.

Dans la *Revista Universal Lisbonense* (*Revue universelle de Lisbonne*), un feuilleton critique intitulé « Alexandre Dumas », daté de novembre 1841, annonce la création de *Lorenzino* qui illustre ce processus :

Cet auteur admirable, prince des dramaturges français, semblait avoir pris congé de la muse du théâtre, comme un amant favori en vient à se fatiguer de sa maîtresse : et les voyages (qu'il fait le plus souvent sans sortir de sa chambre à Paris) étaient devenus l'expédient, le divertissement, et les délices de son génie inconstant et observateur. Pourtant, nous constatons qu'actuellement, comme le dit une vieille expression française, il revient à ses premières amours et la Comédie-Française va représenter une de ses nouvelles pièces intitulée *Lorenzino*. Les classiques l'applaudiront-ils comme *Mademoiselle de Belle-Isle*? Les romantiques l'applaudiront-ils comme *l'Alchimiste*³⁰?

28. « *drama de actualidade* ».

29. HERCULANO A., *Opúsculos*, vol. 9, J. Bastos, 1898 (« *É de lamentar que os nossos mancebos, esperanças da literatura pátria, preferam ordinariamente as épocas históricas que passaram para nelas traduzirem ao mundo os frutos do seu engenho dramático, tendo aliás para isso a vida presente, que também é sociedade e história. Não seria melhor que estudassem o mundo que os rodeia e que vestissem os filhos da sua imaginação com os trajes da actualidade? [...] Muito se enganam eles, crendo que acham a história em alguns pobres livros históricos que por aí existem.* »)

30. *Revista Universal Lisbonense*, n° 7, 11 nov. 1841 (« *Este admiravel escriptor, e principe dos dramaturgos de França parecia haver dito adeos á musa theatral, como um amante favorecido que chegou a cansar-se da sua amada: e as viagens [que elle muitas vezes faz sem sahir do seu quarto em Paris] se haviam tornado o expediente, o desenfado, e as delicias do seu genio inconstante e observador. Agora porém nos consta que, desempenhando um rifão velho dos francezes, acaba de voltar aos seus primeiros*

Le propos est intéressant, car il allie éloge, réserves et pointes. *Lorenzino* qui admet une scène de théâtre dans le théâtre (un fragment de tragédie néoclassique en vers dans une pièce en prose) et dont le personnage est un fervent républicain, plaira-t-il aux classiques? Quel lien le critique voit-il entre *Lorenzino* et *Mademoiselle de Belle-Isle* que Dumas caractérise comme une « comédie historique »? Et entre *Lorenzino* et *L'Alchimiste*? Si cette dernière pièce, écrite en vers, traite également de l'Italie renaissante, il y est surtout question de la menace qui plane sur l'harmonie conjugale d'un couple enrichi, avec les ressorts du mélodrame (souterrains, bal masqué, assassin, secrets, marche au supplice).

Signes de cette perméabilité entre les genres, certains personnages de théâtre de Dumas « sortent » de leurs pièces et deviennent des référents littéraires, moraux et sociaux au Portugal. C'est le cas pour Antony. C'est aussi le cas pour Henri Muller³¹, par exemple, mentionné dans un roman d'António Lopes de Mendonça, *Mémoires d'un fou*. Mauricio, le personnage principal du roman interroge : « Vous rappelez-vous dans le beau drame de Dumas, cet Henri Muller, dévoré par la maladie, implacable³² [...]? » Le personnage fait ici référence à *Angèle*³³, drame de Dumas représenté pour la première fois en 1833 : son intrigue repose sur les manœuvres d'Alfred d'Alvimar qui a perdu ses titres et ses décorations après la révolution qui a entraîné la chute des Bourbons. Dans *Mémoires d'un fou*, le personnage, miroir de l'auteur dans un pays en crise, fait écho à une certaine mise en scène de la posture auctoriale. En effet, en 1848-1849, le Portugal est en pleine lutte politique³⁴ entre l'oligarchie financière qui soutient le gouvernement de Costa Cabral et une coalition de paysans, d'artisans et de petits bourgeois soutenus par une élite intellectuelle, séduite par les idées du socialisme utopique français, qui s'exprime dans des journaux et pamphlets socialisants et républicains, parmi lesquels l'*Eco*

amores e a Comedia Franceza vai representar uma sua peça nova intitulada Lorenzino. Aplaudi-la-hão classicos como M^{lle} de Bellisle? Aplaudi-la-hão românticos como ao Alchimista?»)

31. Ce phénomène ne se limite pas au Portugal. Sur ce personnage, voir l'analyse de Roberta Barker dans le présent volume.
32. LOPES DE MENDONÇA A. P., *Memórias d'um Doido*, Lisbonne, Empreza Lusitana Editora, 1849, chap. xv, p. 157 (« Lembra-vos, no bello drama de Dumas, este Henrique Muller, devorado por uma doença implacavel... »)
33. Rappelons que cette pièce, dénonçant, comme *Richard Darlington*, l'arrivisme et la corruption des dirigeants, fut censurée à sa reprise en France en 1838. Elle avait été créée en 1833, pendant la brève période d'abolition de la censure.
34. La crise économique de 1846 entraîne le mouvement populaire de Maria da Fonte réprimé avec l'aide des armées espagnole et anglaise. HALPERN PEREIRA M., *Das Revoluções Liberais ao Estado novo*, Lisbonne, Editorial Presença, 1993.

*dos Operários*³⁵, auquel participe pleinement, avant le coup d'État de 1851, Lopes de Mendonça³⁶. Feuilletoniste déjà très connu, dont les idées nourriront les positions de la Génération de 70, Lopes de Mendonça initie à cette époque une polémique avec Alexandre Herculano dans les colonnes d'*A Revolução de Setembro* et d'*O Português (Le Portugais)*. Attribuant au roman une fonction d'analyse sociologique et psychologique³⁷, il peint dans *Memórias d'um Doido (Mémoires d'un Fou)* les types sociaux de la bourgeoisie en exposant les limites de la société portugaise « quasi immobile au milieu des révolutions ». Il veut « étonner la société », « redresser un peuple déchu », « régénérer une société³⁸ » grâce à son personnage qui pense son identité en fonction de types littéraires bien connus, se questionne sur sa propre évolution au sein d'une fiction romanesque qui conjugue plusieurs modalités discursives et invite à la réflexion métatextuelle : il s'agit – comme chez Dumas – d'une forme nouvelle, hybride, entre mémoires, roman, drame et essai.

En effet, d'après un critique portugais, le théâtre de Dumas est, contrairement aux genres théorisés, indescriptible, inénarrable et inclassable :

La tragédie gravement assise sur le trépied des trois unités, revêtue de sa pourpre impériale, ou d'une robe de vestale, entourée par les ombres des héros et des demi-dieux ; il peut se trouver un heureux talent pour la décrire, comme pour décrire le drame furieux, que l'on compare à un fou aux cheveux hirsutes, à l'œil hagard, enroulé dans ses haillons fétides et ses soieries coûteuses, descendant, pressé, d'une montagne de cadavres ruisselants de sang et hérissés de poignards. Tout cela peut être décrit après la représentation ; mais un drame plein d'affects et de tendresse comme sait en écrire un Garrett, mais la comédie élégante et gracieuse telle qu'en écrit un Dumas, sont des images de la vie trop parfaites pour pouvoir être copiées plus d'une fois³⁹.

35. *L'Echo des ouvriers*. Le journal est lié à la Sociedade Promotora do Melhoramento das classes laboriosas (Société de promotion du progrès des classes laborieuses).

36. BASTOS TAVARES RIBEIRO M. M. de, *Lopes de Mendonça, A Obra e o pensamento*, Coimbra, FLUC, 1974 et « Teorias e teses literárias de António Pedro Lopes de Mendonça », *Revista de História das Ideias*, vol. 2, Coimbra, 1978-1979, p. 249-354.

37. Comme Balzac, il emploie le terme *fisiologia*.

38. LOPES DE MENDONÇA A. P., *Memórias d'um Doido*, 3^e éd., p. 59 et 71. Traduit par J.-A. França, *Le Romantisme au Portugal*, Paris, Klincksieck, 1975 p. 320.

39. *A Revolução de Setembro*, 2 janv. 1845 : « A tragedia assentada gravemente na tripode das tres unididades envolta na purpura imperial, ou nas alvas roupas das vestaes, cercada pelas sombras de heroes e semideoses; póde haver uma talento feliz que a descreva, assim como ao drama furioso que se póde comparar a um doido de cabellos hirtos com os olhos espantados, envolto em farrapos fetidos e custosas sedas, descendo apressado por uma montanha de cadaveres ensopados em sangue e coroados de punhaes. Tudo isto póde ser descripto depois de representado; mas o drama affectuoso e terno como o sabe escrever um Garrett, e a comedia elegante e graciosa como escreve um Dumas, são imagens muito perfeitas da vida para se poderem copiar mais d'uma vez. »

Aussi Dumas occupe-t-il une place chronologique et axiologique dans l'histoire du théâtre portugais alors que l'on ne parvient pas à classer ni à caractériser ses pièces autrement que par la beauté, la pureté et la représentation de la vie : c'est le chaînon manquant entre l'impulsion donnée par Almeida Garrett et la production dramatique portugaise qui en résulte. L'héritage désigne alors le legs lui-même et le processus incluant la filiation et la transmission⁴⁰, au service de l'émergence d'un répertoire national. Son théâtre est un repère majeur dans l'histoire littéraire portugaise : il y a un avant et un après Dumas.

40. CHELEBOURG C., MARTENS D. et WATTHEE-DELMOTT M. (dir.), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Louvain, P. U. de Louvain, 2012.

Partie V



L'évolution du spectaculaire

Le théâtre romantique se caractérise par son caractère visuel, dont témoigne l'attention portée au décor, doté d'un véritable rôle dans la mise en scène. Le goût pour la couleur locale s'exprime par une grande exigence de reconstitution. La scène se remplit et se complexifie; l'ambiance dont elle se charge suscite chez le spectateur des émotions conditionnant sa réception du texte.

Cette évolution s'explique par l'influence de plusieurs genres de spectacles : le mélodrame, d'abord, qui, dès son origine, a misé sur la qualité des décors, des éclairages et de l'accompagnement sonore : bruitages et musique ponctuent l'action dont ils soulignent les moments les plus importants, ce qui a un fort impact sur le public. Il utilise des effets spéciaux particulièrement impressionnants – éboulements, explosions et incendies – qui font fonction de « clous ». L'opéra y recourt également : *La Muette de Portici* (1828) montre l'éruption du Vésuve. Quant à la féerie, qui met sur scène des arguments faisant une large part au surnaturel, elle popularise les trucages et les procédés d'illusions d'optique. Toutes ces formes font un grand usage du ballet, classique ou folklorique : la danse fantomatique des Nonnes reste le souvenir le plus marquant de *Robert le Diable* (1831).

L'esthétique romantique s'inspire aussi de nouveaux spectacles optiques très populaires sur les boulevards. Le Panorama propose au spectateur, placé en surplomb, un décor de peinture à 360° sur les murs d'une rotonde circulaire. En 1822, le peintre de théâtre Louis Daguerre crée le Diorama, plus complexe, exposant des toiles peintes variant selon l'éclairage diurne ou nocturne. On connaît aussi depuis le siècle précédent la lanterne magique, un instrument qui projette dans l'obscurité des images fixes ou animées. Toutes ces innovations préparent l'avènement du cinématographe.

Le théâtre de Dumas est un carrefour où se retrouvent ces influences qu'il mélange entre elles sans considérations d'ordre générique. Dans *Henri III et sa cour*, les ressorts d'une machinerie ingénieuse font apparaître la duchesse de Guise devant les yeux éblouis de Saint-Mégrin. Dans *Napoléon Bonaparte*, vingt et un tableaux se succèdent à vive allure, défiant la notion même de dramaturgie. La tragédie *Caligula* (1837) adopte l'esthétique d'un *péplum* avant la lettre : reconstitution du Forum, défilé triomphal... *Don Juan de Marañá* et *Le Vampire*, traitant d'arguments surnaturels, s'inspirent des procédés de la féerie pour faire voler

des anges ou convoquer des fantômes. *Urbain Grandier* intègre un pas de danse à caractère érotique et se termine sur un bûcher flamboyant.

Autant d'exemples qui montrent la diversité des emprunts de Dumas et sa volonté de mettre en place un spectacle total, parlant au cœur et aux sens autant qu'à l'intellect. Il s'expose ainsi à toutes les critiques visant ces pratiques, accusées de masquer le vide du fond (reproche fréquemment adressé au mélodrame) ou de desservir le texte, étouffé sous un spectaculaire gratuit, en flattant au passage le goût populaire. D'autres au contraire y voient une marque de renouvellement du théâtre, considéré comme un divertissement autant qu'un loisir intellectuel et dont tous les éléments, verbaux et non-verbaux demandent à être pris en compte. C'est dans cette direction que s'orientent les recherches actuelles.

LE NAPOLEON BONAPARTE DE DUMAS, UNE PIÈCE À LANTERNE MAGIQUE?

Barbara T. COOPER

À l'époque de sa création au Théâtre de l'Odéon le 10 janvier 1831, *Napoléon Bonaparte, ou Trente Ans de l'histoire de France* d'Alexandre Dumas est vivement critiquée dans la presse¹. Duviquet, feuilletoniste au *Journal des Débats*, considère l'œuvre comme un « panorama dramatique » où l'on voit des « figures de tapisserie, sans influence, ni sur Bonaparte, ni sur l'action, ni sur aucune partie de l'action² ». Le jugement du critique anonyme de la *Gazette littéraire* est tout aussi catégorique : « [...]oint de drame; des tableaux³ ». « Un pareil ouvrage n'est ni une histoire ni un drame [...] », affirme à son tour le chroniqueur du *Constitutionnel*. « C'est une grande et séduisante lanterne magique [...]. Analyser un ouvrage de ce genre, qui n'appartient à aucun genre, est impossible », écrit-il⁴. « [...]Des personnages de toutes sortes se croisent et se heurtent dans cette lanterne magique [...] », déclare un journaliste du *National* qui précise aussitôt après que « tout se mêle, tout s'agite et se meut dans ce tumulte qui [...] ressemble à un mimodrame de M. Franconi⁵... » Enfin, lit-on dans l'*Annuaire historique*

-
1. DUMAS A., *Napoléon Bonaparte, ou Trente Ans de l'histoire de France*, Paris, Tournachon-Molin, 1831. Toutes nos citations renvoient à cette édition qui correspond à l'œuvre que les critiques auraient vue au théâtre.
 2. C. [Duviquet], « Théâtre de l'Odéon. Première Représentation de *Napoléon Bonaparte...* », *Journal des Débats*, 13 janvier 1831, p. 2, feuilleton.
 3. « Théâtres. Théâtre de l'Odéon », *La Gazette littéraire*, t. II, n° 8 (20 janvier 1831), p. 123. Le critique du *Journal des artistes* qualifie la pièce de « galerie de tableaux historiques ». « Art dramatique. Théâtre de l'Odéon. – *Napoléon* », *Journal des artistes*, 5^e année, t. I, n° 5 (30 janvier 1831), p. 93.
 4. « Spectacles », *Le Constitutionnel*, 13 janv. 1831, p. 4.
 5. E., « Théâtre de l'Odéon. – Première Représentation de *Napoléon Bonaparte...* », *Le National*, 2^e année, n° 14 (14 janvier 1831), p. 2, feuilleton.

universel pour 1831, « L'immensité du personnage principal ne saurait excuser ce système de composition, emprunté à celui de la lanterne magique, et digne tout au plus des théâtres du boulevard⁶. » Quelles leçons faudrait-il tirer de la forte animosité exprimée dans ces comptes rendus de *Napoléon* et comment interpréter le recours de ces recenseurs à un vocabulaire quasi identique ?

Lanterne magique : une épithète qui sert à condamner l'esthétique moderne ?

Panorama, tableaux, lanterne magique – tous ces termes sont à la fois descriptifs et polémiques. Ils semblent destinés non seulement à caractériser la pièce de Dumas comme une suite de personnages et d'événements sans liaison ni causalité, mais aussi à formuler des liens entre le *Napoléon* dumasien et une catégorie de productions théâtrales « inférieures ». Dire que le *Napoléon* de Dumas ressemble à une lanterne magique serait ainsi une façon de dénoncer sa facture (sa spectacularité et ses écarts par rapport aux unités, aux bienséances et à la littérature du théâtre néoclassique français) et le moyen d'opposer une fin de non-recevoir à l'œuvre et son auteur⁷. Aussi le journaliste qui commente la pièce dans *La Gazette des ménages* ne cache-t-il pas son parti pris esthétique quand il dit :

La nouvelle recette des productions dramatiques vient d'être adoptée par un initié de la petite secte romantique, par un homme des plus excentriques [...], en un mot, par M. Alexandre Dumas. [...] Il n'y a là ni l'histoire, ni le roman, ni le drame⁸.

6. LESUR C. -L., *Annuaire historique universel pour 1831*, Paris, Thoisnier-Desplaces, 1833, « Chronique pour 1831 », « Janvier. Théâtre de l'Odéon. – Première représentation de *Napoléon Bonaparte* [...] », p. 220.

7. Voir, dans le même esprit, ce compte rendu du *Fils de l'émigré* d'Anicet-Bourgeois et Dumas : « Je ne saurais vraiment mieux comparer cet amalgame qu'à un écheveau de fil embrouillé, ou bien qu'à une *lanterne magique* dont les verres pris au hasard nous montreraient *des tableaux sans ordre* ». R., « Théâtre de la Porte-Saint-Martin. *Le Fils de l'émigré*... », *Journal des débats*, 30 août 1832, p. 1 [nous soulignons].

8. Entrefilet non signé sur *Napoléon* sous la rubrique « Théâtres » dans la *Gazette des ménages*, 1^{re} année, n° 14 (23 janvier 1831), p. 54. Voir aussi AVENEL [D.-L.-M.], « Littérature », *La Revue encyclopédique*, t. II (janvier 1831), p. 118 : « Nous sommes rappelés au véritable sujet de cet article, le désordre poétique produit par un système [...] qui place dans le domaine de l'invention les personnages et les faits contemporains, qui cherche dans *une série d'événements sans liaisons, sans pensée dominantes, et placés l'un après l'autre comme au hasard*, cet intérêt qu'on n'obtient au théâtre que par le développement des passions, par une heureuse disposition d'événements, par les créations d'une imagination dont l'art suprême est de vous tirer de votre monde matériel... » (nous soulignons).

Seuls quelques rares critiques savent apprécier la pièce de Dumas. Le chroniqueur du *Figaro* reproche aux auteurs d'autres drames sur Napoléon leur trop grande fidélité à la vérité historique. Cela les amène, déclare-t-il, à « composer une lanterne magique brillante ; mais rien de plus ». Le génie de Dumas, insiste-t-il, est d'avoir su distinguer le drame et de l'histoire et d'avoir placé une fable et des personnages fictifs à côté de l'histoire, le vraisemblable à côté du vrai⁹. L'auteur de la « Chronique théâtrale » du *Mercur de France au dix-neuvième siècle* estime, quant à lui, que chez Dumas la « multiplicité de tableaux [...] a une espèce d'unité qui l'empêche de ressembler aux mimodrames décousus du Cirque-Olympique ». Aussi ce rédacteur voit-il l'œuvre de Dumas comme un « vaste drame, à la manière de *Richard III* de Shakspeare [*sic*]¹⁰ ». Or, comme on le sait, parler de Shakspeare à cette époque, c'est aussi une manière de se situer en plein dans le débat romantique qui agite les esprits aux lendemains d'*Henri III et sa cour*, *Hernani* et *Christine*¹¹.

Déjà, au XVIII^e siècle, Jean-François de La Harpe avait dénigré les pièces de Shakspeare par rapport aux œuvres de Corneille et Racine. La Harpe disait alors :

Si quelque autre [que Voltaire] était venu nous dire : « J'aime et j'admire vos belles tragédies, mais je goûte une autre sorte de plaisir à celles de Shakspear [*sic*]. Cette multitude d'événements et de personnages, cette foule d'objets qui passent rapidement sous mes yeux comme autant de tableaux mouvants [...], ne laissent pas que de m'amuser, et je trouve bon tout ce qui m'amuse », on aurait pu répondre qu'il ne faut pas disputer des goûts, et renvoyer cet homme à la lanterne magique, aux farces de la foire, et à ceux qui montrent la *rareté*, la *curiosité*¹².

Cette antipathie de La Harpe pour la prolifération des tableaux et des personnages chez Shakspeare et ses épigones se retrouvera chez les partisans de l'esthétique néoclassique au dix-neuvième siècle. Ainsi, en 1834, un M. Monbrion,

-
9. « Odéon. *Napoléon Bonaparte...* », *Le Figaro*, 6^e année, n° 14 (14 janvier 1831), p. 2-3, pour la citation et l'observation sur la vraisemblance *vs* la vérité au théâtre.
10. « Chronique théâtrale. Odéon », *Mercur de France au dix-neuvième siècle*, t. XXXII (1831), p. 125 pour les deux citations.
11. DUMAS A., *Stockholm, Fontainebleau et Rome, trilogie dramatique sur la vie de Christine*, Paris, Barba, 1830, fut représenté à l'Odéon le 30 mars 1830. Une parodie de CARMUCHE P.-F.-A., COURCY F. de et DUPEUTY C.-D., *Tristine, ou Chaillot, Surêne et Charenton, trilogie sans préambule et sans suite, en trente actes d'une scène, et en vers alexandrins*, Paris, Riga, 1830 (Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 26 avril 1830) signale, par son titre et sous-titre, que *Napoléon* n'est pas la seule pièce de Dumas attaquée pour sa facture à cette époque.
12. LA HARPE J.-F. de, « De Shakspear [*sic*] », in *Œuvres de M. de La Harpe, nouvellement recueillies*, Paris, Pissot, 1778, t. I, p. 342. C'est l'auteur qui souligne les derniers mots de cette citation – mots qui rappellent le vocabulaire des bonimenteurs de foire.

membre de plusieurs académies et sociétés savantes, publiera une *Dissertation sur l'état actuel de l'art dramatique* en préface à sa tragédie en cinq actes et en vers, *Le Siège de Grenade*. Il y dénonce les drames modernes

où les incidents se succèdent si rapidement qu'on peut les considérer comme des espèces de pantomimes dialoguées, plutôt faites pour éblouir les yeux, que pour captiver l'esprit et le cœur [...]. [Aussi, se demande-t-il,] Comment pourrait-on s'intéresser au héros d'un drame si on le fait voyager à de grandes distances, si on suppose des intervalles de plusieurs mois ou même de plusieurs années dans une seule représentation? Les péripéties qu'on veut amener par cette violation des règles de l'art dramatique, n'ayant aucune liaison naturelle [...], l'action dramatique [est] réduite à des tableaux incohérents [et] ne doit plus avoir le mérite d'une œuvre où l'art aurait dû satisfaire la raison¹³.

Pourtant, le dramaturge anglais aura aussi ses défenseurs au XIX^e siècle. On lit bien dans le premier *Racine et Shakespeare* (1823), de Stendhal : « Par hasard la nouvelle tragédie française ressemblerait beaucoup à celle de Shakespeare¹⁴. » Stendhal vantera surtout la liberté et la diversité de tons qu'emploie Shakespeare dans sa représentation de l'histoire moderne et insistera sur l'absurdité qu'il y aurait à vouloir confiner l'action d'une pièce dans un seul lieu et dans l'espace de vingt-quatre heures quand on écrit pour un public du XIX^e siècle. Il est donc évident que, pour bien comprendre la réception du *Napoléon* de Dumas et l'emploi du qualificatif « lanterne magique » pour décrire cette pièce, il faudrait tenir compte du contexte esthétique qui influence l'opinion des critiques vis-à-vis de ce drame¹⁵.

La lanterne magique : un genre marqué du sceau de l'enseignement moral et historique

Mais, à côté des pièces de Dumas et Shakespeare que d'aucuns traitent de « lanternes magiques » pour se positionner dans le débat sur l'esthétique dramatique (classique *vs* romantique), il existe aussi, au moins depuis le XVIII^e siècle, des ouvrages littéraires, polémiques ou pédagogiques qui se définissent sous cette

13. MONBRION, *Le Siège de Grenade*, tragédie en 5 actes et en vers, dédiée à l'Académie Française... ; précédée d'une *Dissertation sur l'état actuel de l'art dramatique, sur les causes de sa décadence, considérées sous le rapport des systèmes classique et romantique*, Paris, Bossange père ; Barba, 1834, p. 10-11.

14. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 75.

15. À ce contexte esthétique, il faudrait aussi adjoindre le poids des opinions politiques. Voir, par exemple, « Théâtre royal de l'Odéon. *Napoléon Bonaparte* », *Le Furet de Paris*, 3^e année (14 janvier 1831), p. 3.

appellation¹⁶. Tantôt narratifs, tantôt dramatiques, les textes qui se rattachent à ce genre cherchent à faire « voir » ce qu'on n'a pas ou plus sous les yeux. Parmi les œuvres dramatiques appartenant à cette catégorie de textes, on pourrait citer *La Soirée aux Champs-Élysées*, comédie épisodique en un acte de Pixérécourt créée au Théâtre Montansier-Variétés le 13 avril 1799¹⁷, *Les Provinciaux à Paris*, comédie en quatre actes de Louis-Benoît Picard jouée pour la première fois au Théâtre Louvois en 1802¹⁸ et *Coralie, ou La Lanterne magique*, opéra-comique en un acte d'André-Joseph Grétry monté au Théâtre Molière de la rue Saint-Martin en 1804¹⁹. Dans cette dernière œuvre, comme dans *Les Provinciaux* et *La Soirée*, un des personnages de la pièce présente un spectacle de lanterne magique dans le cadre de l'action intradiégétique²⁰. C'est également le cas dans *Arlequin astronome ou La Lanterne magique dans la lune*, pièce féerie par Émile Vanderburch (Théâtre de M. Comte, 1823)²¹, *La Pénélope de la Cité*, comédie-vaudeville en un acte de Georges Duval, Rochefort [Claude Louis Marie de Rochefort-Luçay] et Armand-François Jouslin de la Salle (Théâtre des Variétés le 5 avril 1824)²² et dans *La Lanterne magique ministérielle, pièce curieuse en six tableaux* (1830), de Charles Le Page, ouvrage dramatique fait pour la lecture plutôt que pour la représentation²³.

-
16. Sur la vocation pédagogique de ce genre, voir FLESSELLES M^{me} de, *Le Petit Sancho et la lanterne magique. Histoires morales et amusantes*, Paris, chez Masson, 1824, p. 285-286 : « [...] lorsque tu seras tentée de faire quelque chose de mal, songes qu'un jour, peut-être, cette action sera redite dans la lanterne magique, et abstiens-toi de la faire. » Voir aussi CARMOUCHE P.-F.-A. et COURCY F. de, *Une Nuit de Paris, ou l'École des jeunes gens*, Paris, Barba, 1829 (Théâtre du Vaudeville, le 28 mars 1829), où l'un des personnages montre un spectacle de lanterne magique qui révèle une « mauvaise » action passée.
17. Paris, André, An VIII-1799. À la p. 24 de cette pièce, l'on doit voir la défaite des ennemis repoussés par l'armée et la conquête de « tout plein d'pays » dans le spectacle de lanterne magique proposé.
18. Paris, Huet; Charon, An X-1802.
19. Paris, Masson, An XII-1804.
20. Dans la préface qu'il ajoute à sa pièce dans *Théâtre de L. B. Picard*, Paris, Mame, 1812, t. III, p. 377, Picard écrit : « C'est une idée bizarre que celle de cette lanterne magique que j'appelle Panorama moral, et dont les tableaux représentent une partie de ce que je n'ai pu mettre en action » (nous soulignons).
21. VANDERBURCH É., *Le Petit Neveu de Berquin : Théâtre d'éducation pour le second âge*, Paris, Aug. Imbert, 1825, t. I, p. 279-318.
22. Paris, Pollet, 1824. Voir en particulier cette réplique, p. 39 : « BRISQUET. Ceci vous prouve que sous l'emblème de la farce on peut donner une leçon de morale avec la lanterne magique. »
23. Paris, Chez les marchands de nouveautés, 1830. Cette liste est loin d'être exhaustive et l'on pourrait encore ajouter LANGLÉ F. et DUPEUTY C.-D., *Le Troubadour omnibus*, Paris, Beck, 1844.

Au premier tableau de l'acte II du *Napoléon Bonaparte* de Dumas, on rencontre aussi un bonimenteur de spectacle de lanterne magique²⁴. S'agit-il là d'un élément destiné à renforcer la vraisemblance de la représentation de la foire de Saint-Cloud que Dumas met en scène²⁵? Est-ce (plutôt/aussi) une indication donnée aux spectateurs de la façon dont ils doivent appréhender cette pièce sur Napoléon²⁶? Il est certain qu'en introduisant un spectacle de lanterne magique dans sa pièce, Dumas s'expose aux reproches cités plus haut. Il est néanmoins possible qu'il veuille suggérer ainsi que la représentation de l'Histoire par un auteur dramatique n'est pas une reproduction exacte ou intégrale du passé, mais un procédé qui permet de le regarder et le comprendre d'un point de vue marqué par une distanciation esthétique et une prise de possession imaginative et critique. Quelques mois plus tard, dans *Antony*, il fera dire à son porte-parole, le poète Eugène d'Hervilly :

L'histoire nous lègue des faits, ils nous appartiennent par droit d'héritage, ils sont incontestables, ils sont au poète : il exhume les hommes d'autrefois, les revêt de leurs costumes, les agite de leurs passions, qu'il augmente ou diminue selon le point où il veut porter le dramatique²⁷...

Les scènes de lanterne magique dans cette pièce sont reproduites dans *L'Illustration*, t. III, n° 66 (1^{er} juin 1844), p. 221.

24. Voir la didascalie liminale du premier tableau de l'acte II : « Foire de Saint-Cloud. Baraques, marionnettes, cafés, lanternes magiques », p. 30. Une adaptation de la pièce en italien commencera par cette scène. Voir *Napoleone Bonaparte*: riduzione dal francese per cura di Luigi MARCHIONNI, Milano, Da Placido Maria Visaj, 1839 (« Biblioteca ebdomadaria-teatrale »; fasc. 310).
25. Sur la foire de Saint-Cloud, voir MALO, C., *Paris et ses environs : promenades pittoresques*, Paris, L. Janet, 1827, p. 189-190. Voir aussi JUVIGNY, S. (dir.), *Napoléon Bonaparte à Saint-Cloud : du coup d'État de Brumaire à la fin de l'Empire*, catalogue d'exposition de Saint-Cloud, musée municipal de Saint-Cloud, 1999, p. 126 où il est question de « lanterne magique éclairant des tableaux de la gloire impériale [sic] » à la veille du sacre.
26. Voir MOMBERT S., « Rôle et jeu social dans le théâtre historique d'Alexandre Dumas », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 104 (2004), p. 807-808, qui écrit au sujet de la *Christine* de Dumas : « Le prologue n'assure pas seulement la fonction traditionnellement informative de l'exposition, il s'affiche aussi comme seuil du drame, comme une sorte de *parade* du boulevard du crime, qui vanterait la richesse spectaculaire du drame à venir, tout en désignant au spectateur le mode de lecture de la société qu'il devra mettre en œuvre pour comprendre le propos de la pièce » (nous soulignons).
27. Voir DUMAS A., *Antony, Théâtre complet*, t. II, Paris, Michel Lévy, 1863, acte IV, sc. 6, p. 53. Cette pièce fut créée le 3 mai 1831, donc à peu près cinq mois après *Napoléon*. Cette déclaration correspond à ce qu'écrit Dumas dans la préface de *Napoléon Bonaparte* : « La création tout entière appartient au poète : rois et citoyens sont égaux pour lui, et, dans sa main, comme dans celle de Dieu, pèsent juste le même poids. Il soulève le linceul des morts, il arrache le masque des vivants, il fustige le ridicule, il stigmatise le crime : sa plume est tantôt un fouet, tantôt un fer rouge » (DUMAS, *Napoléon, op. cit.*, p. x).

Il énonce là une redéfinition du genre historique au théâtre qui ne tient ni de la tragédie, ni du mélodrame ou du mimodrame, pas plus que de la scène historique, mais qui résulte d'un amalgame de modèles « nobles » et de modèles « mineurs », voire « industriels » pour représenter le passé sur scène.

Napoléon Bonaparte et le spectaculaire à l'Odéon

Si les critiques dramatiques de 1831 trouvent que le *Napoléon Bonaparte* de Dumas est démesuré et peu « littéraire », ils insistent aussi sur le fait que cette pièce n'est pas à sa place à l'Odéon. Le chroniqueur du *Globe*, entre autres, condamne la spectacularité de la pièce de Dumas :

Ce que l'Odéon a déployé de magnificence dans la mise en scène de cet ouvrage est merveilleux. Sans doute, pour remplir sa caisse, l'Odéon a cru devoir recourir à ces moyens du boulevard, ce théâtre s'est trompé. Venu tard, il devait attirer la foule par des moyens tout contraires : il devait se faire poète et non exhibiteur [*sic*] d'une galerie de peinture²⁸.

La question de l'adéquation entre le théâtre et l'œuvre ramène à la question du genre (lanterne magique) posée plus haut et mérite donc qu'on l'examine. Est-il vrai, comme on le suggère parfois, que l'Odéon soit inapte (par ses dimensions relativement rétrécies ou par sa vocation de théâtre royal) à monter ce que Théophile Gautier appellera des spectacles « oculaires », avec leurs nombreux décors praticables ? Si l'on regarde *Manon Lescaut*, drame en six chapitres et trois actes de Carmouche et de Courcy (Odéon, 26 juin 1830), l'on verra que six mois avant *Napoléon*, ce théâtre s'était montré parfaitement capable de multiplier et de changer de décorations avec rapidité malgré ses dimensions physiques. Aussi lit-on dans l'*Avis pour la province* publié à la fin de cette pièce où chaque « chapitre » avait son propre décor :

Les soins apportés à la mise en scène de cet ouvrage ont contribué à son succès au théâtre de l'Odéon, et doivent y contribuer dans les théâtres des départements. [...] Quoique les décorations soient calculées de façon à ce que la seconde puisse toujours être servie derrière la première qui n'a jamais besoin d'être profonde, si les *changements à vue* embarrassent, on pourra, sans inconvénient, *baïsser un instant le rideau* après le tableau de la maison garnie [acte II, chapitre III], et après celui de St-Lazare (acte III, chapitre v)²⁹.

28. « Théâtre Royal de l'Odéon. *Napoléon Bonaparte...* », *Le Globe*, 17 janvier 1831, p. 66, feuillet (nous soulignons).

29. CARMOUCHE P.-F.-A. et COURCY F. de, *Manon Lescaut*, Paris, Bezou, 1830 [nous soulignons]. Voir aussi ces observations sur la « superbe décoration » représentant la foire dans *Manon* et sur « une mise en scène comme celles que l'on est accoutumé à voir au théâtre du faubourg Saint-

Deux autres pièces jouées à l'Odéon en 1830, *Le Gentilhomme de la Chambre*, de Thomas Sauvage et Georges [Ozaneaux] (19 août) et *Jeanne la folle*, de L. M. Fontan (28 août) exigeront aussi des changements à vue du décor³⁰. Ce ne sont donc ni les moyens ni l'expérience des pièces « à spectacle » qui manquent à ce théâtre. Peut-être plus intéressant encore est le fait que les décorations requises pour *Manon* furent dessinées par Cicéri qui peindra également ceux du *Napoléon* dumasien six mois après³¹. La scène de la foire Saint-Germain que cet artiste a tracée pour l'acte II de *Manon* aurait-elle été remaniée pour représenter la foire de Saint-Cloud à l'acte II de *Napoléon*? Cela n'est pas impossible. Ce qui est sûr, c'est que cette autre mise en scène d'un lieu de foire aurait facilité la création d'une scène analogue dans *Napoléon*. Quant à l'idée que l'Odéon ne devait pas s'abaisser à monter ce genre de production qui procède d'une esthétique plus spectaculaire que littéraire, il est éclairant de lire ces remarques qui rappellent la liberté nouvellement installée aux théâtres à cette époque :

Ce drame [*Quatorze Ans de la vie de Napoléon*, de Clairville aîné] prouve que toute hiérarchie de genre a disparu depuis la liberté des théâtres; et le théâtre du Luxembourg, qui commença par les automates de Bobinot, rivalise avec l'Odéon, où l'on prépare aussi un Napoléon un peu tardif. Celui de M. Clairville, en attendant l'autre, attire tous les soirs une foule de curieux qui s'en retournent émerveillés du mérite litté-

Germain [Odéon], c'est-à-dire soignée, animée, exacte et dramatique ». « Odéon. – *Manon Lescaut*... », *Journal des artistes*, 4^e année, t. II, n^o 1 (4 juillet 1830), p. 22-23. Voir cependant G. D. F. [GUYOT DE FÈRE, F.-F.], « Des illusions scéniques. (Suite.) », *Journal des artistes*, 4^e année, t. I, n^o 7 (14 février 1830), p. 129 : « Je voudrais [...] qu'on s'abstint des changements à vue. Ils détruisent l'effet d'une décoration, ils laissent trop voir les moyens du peintre et du machiniste. C'est dire, ou plutôt, c'est rappeler au spectateur que ces montagnes lointaines, ces maisons, ces arbres, ne sont que de la toile; que toutes ces masses que le peintre avait su faire saillir, ne sont qu'une couleur mensongère. Ajoutez que, très souvent, ces changements à vue ne réussissent qu'imparfaitement, que des trappes ne se referment qu'avec peine, que par la nécessité de porter sur d'autres montants les quinquets des coulisses, ils troublent et obscurcissent la lumière de la scène, etc., etc. ».

30. Dans *Jeanne*, les actes I, II et V avaient leur propre décor, mais il y avait aussi des changements de décor à la fin de la scène III de l'acte II et à la fin de la scène X de l'acte IV. Voir FONTAN L. M., *Jeanne la Folle, ou La Bretagne au XIII^e siècle*, Paris, A. Levasseur, 1830. Voir aussi cet entre-filet, publié sous la rubrique « Besace », dans *Gil-Blas*, 6^e année, n^o 10 (3 fév. 1831), p. 4 : « L'exécution remarquable avec laquelle se font les changements à vue dans le *Napoléon* de M. Alexandre Dumas nous avait frappés; mais notre étonnement a cessé en apprenant que M. Varnoux [Varnout], ancien machiniste de la Porte-Saint-Martin, était devenu celui du théâtre de l'Odéon. Nous faisons notre compliment à M. Harel de l'avoir attaché à son théâtre. »

31. Ce décor est visible sur Gallica.

raire del a pièce, du *luxe des décorations*, de la vérité des *costumes*, de la *mise en scène* et du jeu des acteurs³².

Mais revenons à la *Manon* de Carmouche et de Courcy dont Sylvain Ledda a fourni une étude remarquable en 2003³³. Dans son analyse, il insiste sur le fait que *Manon* a réussi auprès du public en dépit de la « juxtaposition des lieux [qui] brise [...] l'unité dramatique et la fluidité de la version romanesque d'origine ». Il parle aussi de l'effet compensateur des décors « qui servent en fait d'exposition visuelle » et de « “repères-clichés” [scéniques] pour permettre aux spectateurs de suivre l'évolution du couple [Manon-Des Grieux] en fonction des lieux qu'il traverse³⁴ ». Or, ces mêmes techniques compositionnelles et dramaturgiques se retrouvent dans le *Napoléon* de Dumas.

Comme Carmouche et de Courcy, Dumas se sert des matériaux picturaux et écrits dont il dispose pour écrire sa pièce de manière à privilégier certains moments spectaculaires et/ou pathétiques et répondre aux attentes du public³⁵. Le décor, toujours changeant mais iconique, familier, fait reconnaître et magnifie divers moments de la vie de l'empereur qui est presque toujours sur scène. Si Dumas est fier d'avoir « inventé » le personnage de l'espion³⁶, ne serait-ce pas parce que cet homme forme avec Napoléon un couple qui, à l'instar de Manon et Des Grieux, se retrouve à des moments stratégiques et donne ainsi une unité à l'intrigue ? Deux autres personnages, Le Lorrain, soldat qui se rencontre de nombreuses fois de Toulon et Saint-Cloud à la Bérésina et l'île d'Elbe, et Labredèche, solliciteur de faveurs qui s'adresse tour à tour aux représentants de Napoléon et des Bourbons restaurés, traversent aussi la pièce un peu comme Lescaut et Tiberge dans *Manon*.

32. *Le Mercure de France au dix-neuvième siècle*, t. XXXI (1830), p. 495 (nous soulignons). Sur la liberté des théâtres, lire le texte (où l'on trouve des allusions à Dumas et son *Napoléon* ajoutées par les journalistes) dans « Projet de loi sur les théâtres », *Journal des comédiens*, 2^e année, n° 262 (23 jan. 1831), p. 1-5 et YON J.-C., « Le cadre administratif des théâtres autour de 1830 », [http://www.fabula.org/colloques/document1121.php], consulté le 22 jan. 2016.

33. LEDDA S., « “Manon Lescaut 1830”, ou les égarements de la scène romantique », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 219 (2003), p. 245-260.

34. *Ibid.*, p. 250-251.

35. Comme l'observe LEDDA S., *Des feux dans l'ombre*, Paris, Champion, 2009, p. 577, dans l'après-Juillet [1830], « Si le littéraire est négligé, la scénographie triomphe, empruntant à la peinture ses effets saisissants. »

36. Deux pièces ayant pour titre *L'Espion*, basées sur le roman au même nom de James Fenimore Cooper, avaient déjà figuré sur la scène française. Voir ANCELOT J. et MAZÈRES, Paris, Bréauté, 1828 (Théâtre-Français, le 13 décembre 1828) et HALÉVY F., FONTAN L.-M. et DROUINEAU G., Paris, Riga et Jeannin, 1828 (Odéon, le 6 décembre 1828). Cette dernière pièce comprend un incendie et un changement à vue.

Cependant, à la différence de la pièce dumasienne, la présence de ces personnages secondaires et la diversité des lieux mis en scène par Carmouche et de Courcy n'amène aucun critique à traiter leur « roman en six chapitres » de lanterne magique. Personne ne déclare *Manon* indigne d'être montée à l'Odéon. Sans doute est-ce parce que les auteurs de cette pièce ne sont pas dotés du statut de « phare » dans la bataille romantique³⁷.

Certes, chez Dumas, le ton et les décors changent souvent, parfois brusquement, pour des raisons hautement symboliques. Considérons, par exemple, la fin de l'acte IV. Napoléon est debout sur le grand escalier qui donne sur la cour de Fontainebleau. Abandonné de presque tous ses généraux, il y fait des adieux pleins d'abnégation et de grandeur à des soldats restés fidèles. Puis, au début de l'acte V, sans autre transition qu'un rapide changement de décor, on voit des solliciteurs mesquins et intéressés demandant des récompenses qu'ils ne méritent pas au ministère de la guerre à Paris. Autant que la distance géographique et le changement de régimes politiques qui séparent les deux scènes, cette juxtaposition de la solennité et du ridicule, ou si l'on préfère, du sublime et du grotesque que Dumas met en place ici ne pouvait pas manquer de dérouter et déranger certains spectateurs et critiques peu amateurs du mélange de tons et de genres typique de la nouvelle esthétique dramatique. Tout au long de l'acte V et ailleurs, on trouvera d'autres exemples de ces passages abrupts d'un lieu à un autre, d'un registre à un autre qui visent à représenter la (quasi) simultanéité d'actions et à souligner des contrastes. Parler de lanterne magique dans ces circonstances devait sembler raisonnable aux partisans de l'esthétique dramatique traditionnelle, mais ne doit-on pas y voir aussi un refus de reconnaître et d'admettre l'ironie et la modernité de la pièce de Dumas qui procèdent d'une esthétique pré-cinématographique et non pas d'une fragmentation aléatoire³⁸ ?

Comment faut-il évaluer aujourd'hui *Napoléon Bonaparte*, pièce à la fois anecdotique et épique, comique et tragique ? Au bout de cette étude, il y a bien lieu de croire que les mots de « lanterne magique », panorama, etc. employés par les contemporains de Dumas pour condamner sa pièce sont l'artéfact d'un jugement

37. Selon PICHOT A., « Critique dramatique. *Angèle* de M. Alex. Dumas », *Revue de Paris*, n. s., t. (1^{er} janvier 1834), p. 46 : « Le nom de M. Alexandre Dumas est du petit nombre de ceux qui servent aujourd'hui de bannière et de mot d'ordre, qui soulèvent tout d'abord les discussions de la polémique littéraire, qui représentent un genre, une école même. »

38. Pour un exemple d'une pièce dont la fragmentation est aléatoire, voir DUMANOIR (pseud. PINEL P.-F.), CLAIRVILLE (NICOLAIE L.-F. dit) et BOURDOIS A., *Les Caméléons, ou 60 Ans en 60 minutes*, Paris, impr. de Dondey-Dupré, 1849 (Théâtre des Variétés, le 21 août 1849).

lié à la querelle sur le romantisme et sur le répertoire dévolu à certains théâtres plutôt qu'une analyse révélatrice du vrai caractère de l'œuvre³⁹. L'animosité des critiques, comme l'uniformité de leur vocabulaire, signalent une rigidité d'esprit, un refus catégorique de l'hybridation des genres que pratique Dumas dans ce drame qui, tout en répondant à des circonstances historico-culturelles précises, ébauche une redéfinition du drame historique déjà entamée dans *Henri III et sa cour*⁴⁰. Réexaminé de nos jours dans le contexte de l'évolution des médias modernes et postmodernes, le *Napoléon* de Dumas sera-t-il enfin jugé autrement? La nouvelle édition du *Théâtre complet* de Dumas permettra peut-être d'ouvrir un nouveau débat sur sa facture et son but.

39. On pourrait facilement substituer le nom du Théâtre de l'Odéon à celui du Théâtre-Français dans les propos de NERVAL Gérard de dans son article « Théâtre », *L'Artiste*, t. II, 11^e livraison (10 novembre 1844), p. 172 : « des changements à vue, des scènes populaires, des combats, grands dieux! le public du Théâtre-Français est trop bien élevé pour souffrir ces énormités! – C'est ce détail seulement qui lui sert à classer les genres. Faites passer cinq actes insipides sous le péristyle d'un palais; oh! que cela est simple et que cela est naturel; voilà la tragédie. Changez seulement une décoration dans un acte, comme l'a pourtant osé Corneille; oh! fi donc! voilà le mélodrame; – ce même public qui s'indigne, à la Comédie-Française, ira peut-être vous applaudir à l'Ambigu ».

40. Voir COOPER B. T., « Dumas critique et "théoricien" de théâtre à l'époque romantique », in ANSELMINI J. (dir.), *Dumas critique*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2013, p. 73-84 et *Trois Années de critique dramatique (1836-1838)*, *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 42, ANSELMINI J. (dir.), Paris, Éditions Classiques-Garnier, 2015.

« LES PÉRIPÉTIES DU BOULEVARD ET LES MAGNIFICENCES DE L'OPÉRA¹ » : LE SPECTACLE FANTASTIQUE DUMASIEN ET SON ÉCRITURE ENTRE MÉLODRAME ET FÉERIE

Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN

En matière de surnaturel ou de fantastique, on sait tout ce que les romantiques doivent à Shakespeare, à Goethe, à Byron ou à Hoffmann. Sans ignorer ces influences, il faut admettre qu'elles sont avant tout idéelles et thématiques et n'offrent pas de modèle performatif probant quant à leur concrétisation sur la scène romantique, en un temps où le drame symboliste n'a pas encore été inventé. L'espace vide élisabéthain ne saurait répondre aux besoins de la couleur locale et aux tendances décorativistes alors de rigueur sur les théâtres de l'époque ; Byron lui-même considérait son *Manfred* injouable ; les contes d'Hoffmann se déploient sur la scène virtuelle de l'imaginaire ; quant à *Faust*, il donna lieu à trois adaptations scéniques en France durant la première moitié du XIX^e siècle mais la critique reprocha aux imitateurs d'avoir anéanti le fond philosophique, symbolique et poétique au profit du « mélodrame vulgaire », de la « fantasmagorie diabolique et sacrée » et de la « féerie à grand fracas² ».

Les mêmes reproches frapperont Dumas quand il s'essaiera au genre fantastique théâtral avec le « mystère » *Don Juan de Marañna, ou la Chute d'un ange*³

1. Formule de GAUTIER Th. dans son feuillet sur *Urbain Grandier* (*La Presse*, 1^{er}-2 avril 1850, p. [1]).

2. *Le Globe*, 1^{er} novembre 1827, p. 484 et 1^{er} novembre 1828, p. 802.

3. En 5 actes et 9 tableaux [7 tableaux et 2 intermèdes mentionnés dans le sous-titre de l'édition originale], désignée comme « mystère » dans l'imprimé, la pièce créée le 30 avril 1836 fut annoncée comme « drame fantastique » sur l'affiche du théâtre de la Porte-Saint-Martin. Pour la reprise le 24 mars 1863 (arrangée avec Joseph Méry), le dénouement fut changé.

(1836 puis 1863) et avec le drame *Le Vampire*⁴ (1851). C'est que ces productions, qui se nourrissent de modèles livresques, s'élaborent tout autant sur des modèles scéniques mal acceptés par les académismes du temps. Les moyens mobilisés par l'auteur dans ses pièces où le « mysticisme féérique⁵ » a la meilleure part laissent voir l'évidence : mélo et féerie – et conséquemment grand opéra – s'imposent comme sources d'inspiration immédiates pour tout ce qui concerne la mise en place du spectacle. Chez Dumas, la « grammaire du spectaculaire⁶ » se calque sur les techniques illusionnistes qui avaient cours dans le théâtre « oculaire⁷ ». Il convient donc de définir plus précisément la nature des liens qui se nouent ou se renouent entre le théâtre dit « romantique » (dans son acception la plus large) et les pratiques issues des théâtres des boulevards.

Rappelons du reste à quel point l'esthétique gothique du roman noir anglais a pu inspirer les premiers mélodrames hybrides de la fin du XVIII^e siècle, avant même que les motifs qu'ils convoquaient ne deviennent des antennes du romantisme théâtral « frénétique ». Les pantomimes dialoguées et les mélodrames s'étaient les premiers emparés d'éléments fixes, d'effets récurrents et de personnages stéréotypés, dans des décors convenus : ce même univers en toile de fond qui installe l'ambiance sombre ou fantastique surcharge les deux drames de Dumas et défile en tableaux, instaurant d'emblée, au-delà même de thématiques communes, des rapprochements poétiques et structurels avec mélodrames et féeries. Par ailleurs, la représentation du merveilleux depuis le XVII^e siècle sur « les scènes de l'enchantement », que ce soit dans la tragédie lyrique de l'Opéra ou sur les théâtres de la Foire⁸, convoque un arsenal magique réalisé par les machineries et les « trucs » permettant les phénomènes d'apparitions-disparitions, de métamorphoses, d'envols ou de descentes célestes, avec présence d'un personnel issu des contes populaires ou

4. Drame fantastique en 5 actes et 10 tableaux (Ambigu-Comique, 20 décembre 1851). Écrit en société avec Auguste Maquet, il était annoncé dès l'affiche comme réécriture du drame du même titre créé par Nodier en 1820. Il fut mis en scène par Saint-Ernest (voir *La Presse dramatique*, 21 décembre 1851, p. 66.).

5. Formule de THOMASSEAU J.-M. dans « Molière travesti ou les errances textuelles de *Dom Juan* », *L'Europae e il teatro*. 2, Bari, Edizioni dal Sud, 1998, p. 272.

6. J.-M. Thomasseau utilise cette expression dans « L'écriture du "spectaculaire" ou la grammaire didascalique des mélodrames de Pixérécourt », *Orages, Littérature et culture 1760-1830*, n° 4 ; BARA O. (dir.), « Boulevard du crime : le temps des spectacles oculaires », mars 2005, p. 62 (article republié dans THOMASSEAU J.-M., *Méiodramatiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 205-226).

7. Terme de GAUTIER Th. : voir l'avant-propos de BARA O. dans *Orages, op. cit.*, p. 9-20.

8. Voir en particulier POIRSON M. et PERRIN J.-F. (dir.), *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, 2011.

de la mythologie qui ressortit à l'imaginaire magico-religieux et que l'on retrouve dans *Don Juan* et dans le *Vampire*.

Le fantastique théâtral façon Dumas, ou plutôt la théâtralisation du fantastique dans sa dramaturgie, peut se capter à la croisée de ces deux influences, dans sa dimension spectaculaire à double face, venue à la fois du féerique enchanteur et du frénétique angoissant. Les effets de sidération se voient démultipliés et amplifiés par l'articulation entre fantasmagorie surnaturelle et réalisme de l'horreur mise en scène. Que cela « prenne » plus ou moins bien auprès du public ou encore que la critique y adhère ou non n'enlève rien aux formes préexistantes d'une écriture pratiquée en amont de la représentation et qui programme ces effets. Aussi peut-on les appréhender pour leur valeur testimoniale qui rend compte des mutations de l'écriture scénique et de la mise en scène « romantiques », ou en tant que traces d'une dramaturgie en quête de renouvellement, mais aussi en tant que procédés privilégiés, signes typologiques d'un certain romantisme théâtral marginalisé précisément à cause d'une accumulation matérielle dont l'origine spectaculaire rime avec « populaire ».

Tout cela n'empêche pas que le théâtre « à effets » ressortisse chez Dumas à la philosophie de drames dans lesquels, comme dans la féerie et le mélo, le bien et le mal sont les deux forces les plus évidentes. Que le dénouement entérine ou non la victoire de l'un sur l'autre n'est pas fondamentalement signifiant au regard de l'écriture scénique. En revanche, la tension et la lutte entre les deux tout au long des pièces impliquent des nécessités pratiques voulues par l'action dramatique et qui désignent une symbolique manichéenne combinée à la question des apparences trompeuses, non seulement pour le plaisir des yeux mais encore pour la bonne entente de la dimension métaphysique, fût-elle simpliste.

Il peut donc être utile d'observer comment certains effets, moins statiques que ceux déployés par les seuls décors d'ambiance ou d'arrière-fond, et liés à l'action, ont pu être exploités du point de vue de la mise en scène, et comment Dumas a choisi de suivre les traces de ses prédécesseurs des boulevards en convoquant dans ses textes des dispositifs qu'il a pu retravailler. On ne cherchera donc pas à savoir pourquoi le fantastique théâtral et romantique n'a pas atteint un certain degré de reconnaissance en son temps – question qui a déjà été abordée par les spécialistes⁹ –, mais on

9. Voir BARA O., « D'un théâtre romantique *fantastique* : réflexions sur une trop visible absence », *Revue d'Histoire du Théâtre*, janvier-mars 2013, n° 257 (« L'autre théâtre romantique »), BARA O. et COOPER B. T. (dir.), p. 69-86 ainsi que LELIÈVRE R., « Fantastique et surnaturel au théâtre à l'époque romantique », *Cahiers de l'AIEF*, 1980, vol. 32, p. 193-204.

tentera de comprendre comment il a été conçu pour la scène, d'après quels repères et selon quelles modalités¹⁰.

Éloignées *a priori* l'une de l'autre si l'on ne retient que le fond des intrigues et leur date de création, les deux pièces ici traitées présentent de nombreux points communs une fois repérés les dispositifs qui innervent leur dramaturgie propre à attirer le regard et à créer l'angoisse ou l'émerveillement jusque dans l'extension d'un hors-scène réservé à l'imagination. Ces techniques doivent donc s'observer sous l'angle d'une poétique de l'espace dont l'héritage mélo-féérique peut éclairer les reconductions proposées par Dumas. Particulièrement saillantes, trois configurations méritent d'être saisies tant pour leur valeur herméneutique que pour les agencements dramatico-scéniques qu'elles mobilisent. On se concentrera d'abord sur l'usage de la statuaire et de la peinture, puis sur les phénomènes d'apparition et de disparition et enfin sur les représentations « traditionnelles » du ciel et de l'enfer, trois types de manifestations parmi les plus représentatives, porteuses du fantastique et de la symbolique manichéenne des drames.

Les arts animés : sculpture et peinture ou le surnaturel en abyme

Le tableau qui ouvre *Don Juan de Marañá* fut raillé par la critique. Pourtant le dispositif s'avère décisif pour accéder à l'organisation philosophique de la pièce et pour cerner les définitions de son esthétique ; il propose le cliché de la statue parlante, présentée ainsi dans la didascalie liminaire :

*Au lever du rideau, le théâtre est dans l'obscurité : aucun acteur n'est en scène, excepté le bon et le mauvais Ange de la famille de Marañá, placés sur un piédestal, à la droite des spectateurs. Le mauvais ange est renversé sur le dos, dans l'attitude d'un vaincu, le bon Ange est debout, près de lui, le glaive à la main et un pied sur sa poitrine. Ils doivent avoir l'apparence d'un groupe de bois sculpté et peint*¹¹.

10. Pour *Don Juan*, nous avons abordé la question de la magie mise en scène et de sa réception dans ROBARDEY-EPPSTEIN S., « Le surnaturel sur la scène romantique : la “baguette magique” de Dumas père (le cas du *Don Juan de Marañá*) », in BERNARD-GRIFFITHS S. et BRICAULT C. (dir.), *Magie et magies dans la littérature et les arts du XIX^e siècle français*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 271-284. Cet article présentait certains exemples tirés de la pièce et que nous exploitons de nouveau ici pour les évaluer à l'aune de la question plus spécifique des influences et des modèles.

11. DUMAS A., *Don Juan de Marañá, ou la Chute d'un ange*, Paris, Marchant, « Magasin théâtral », 1836, I, 1^{er} tableau, 1. C'est à cette édition que nous nous référons désormais puisqu'elle propose la version originale de la pièce. Pour les citations issues de la version remaniée, nous utilisons le *Théâtre complet*, Paris, L'évy frères, 1864, t. III.

Immédiatement les deux anges entrent en dialogue puis ils s'animeront à la scène 5. Cette « sculpture » comparable aux représentations de saint Michel terrassant le dragon participe du leurre esthétique mis en place à la faveur de l'obscurité qui retarde de manière déceptive la découverte du luxe du décor au lever du rideau. Censée n'être qu'un élément immobile sur scène, la fausse statue est programmée pour surprendre le spectateur et baliser l'entrée dans le surnaturel. Déjà l'« ancêtre » du mélodrame, le *Pygmalion* de Rousseau, reposait entièrement sur un tel effet ; mais la sculpture n'y prenait corps et vie sous les yeux du public qu'à la toute fin de la pièce.

Ce motif était en fait monnaie courante dans le théâtre de la Foire¹², au point que le genre de la féerie, tout en y ayant souvent recours, ne se priva pas d'en décoder l'usage sur le mode parodique. C'est le cas dans *La Féerie des arts* où l'animation de la femme pétrifiée conduit à une réplique métadramatique d'Arlequin : « Ah ! la voilà qui parle ; j'étais bien sûr qu'elle commencerait par là¹³. » Dumas se réapproprie donc d'entrée de jeu un lieu commun des scènes oculaires, qui n'en fut pas moins considéré comme une nouveauté audacieuse sous la plume de l'auteur d'*Henri III*, comme le laisse entendre la parodie parue peu de temps après la première : « En voilà une de sévère ! un tableau qui bavarde¹⁴... ! »

Si l'auteur donne à ce tableau une forme stylisée en elle-même inhabituelle parce qu'elle s'inscrit sur fond de réminiscence biblique, il réitère l'expérience plus « classiquement » à l'acte IV, avec une statue en marbre qui se met à parler à don Juan, le saisit par les cheveux et lui tourne la tête vers le chœur de l'église où reposent ses victimes. La statue soutient le manichéisme qui régit la pièce, résumé dans cette séquence par la question de don Juan : « femme ou statue, ange ou démon, voix du ciel ou de l'enfer¹⁵... » Icône d'une scissiparité binaire et ambiguë, la statue participe aussi du flottement entre vérité et apparences : « Est-ce une erreur ou bien ai-je réellement entendu¹⁶? », se demande le protagoniste. Ainsi, le groupe sculpté des deux anges ennemis au lever du rideau ne saurait se réduire à un effet d'artifice isolé et gratuit, uniquement « pour les yeux ». Il participe tout autant du réseau de signes et de significations qui se manifestent à travers une série

12. Voir GAILLARD A., *Le Corps des statues : le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, Champion, 2003.

13. LURIEU G. de et ARTOIS A. d', *La Féerie des arts, ou le Sultan de Cachemire*, Paris, chez M^{me} Huet-Masson, 1819, p. 28.

14. ROBERGE [pseud.], *Don Juan de Marañá, la chute d'un ange, drame en dix tableaux raconté par Robert Macaire et Bertrand*, Paris, Bezou, 1836, p. 9.

15. *Don Juan de Marañá*, éd. citée, IV, 4^e tableau, sc. 3.

16. *Ibidem*.

d'épisodes visuellement frappants pour installer le thème de l'illusion et approcher les questions métaphysiques associées à celles de l'être et du paraître, des sens trompeurs et de l'inconnu.

Même si, sur scène, « [l']imitation du prodige magique requiert le prodige-machine¹⁷ », Dumas ne s'arrête pas là et fait pour ainsi dire machine arrière tout en faisant coup double, car il instaure aussi le prodige au strict niveau du texte. Le motif liminaire est en effet mis en abyme plus loin dans le dialogue, à l'acte III, pour convoquer un autre procédé bien rôdé sur les théâtres secondaires, quand est relatée « l'étrange histoire » arrivée à don Carlos, le père d'une des victimes de don Juan :

un soir qu'il rentrait dans son château [...] il passa dans une sombre galerie où se trouvait un vieux tableau représentant saint Michel terrassant le démon, lorsqu'à son grand étonnement, il s'aperçut que les personnages n'étaient plus sur le tableau, et que leur place était vide... Au même instant, il sentit qu'on lui frappait sur l'épaule; il se retourna, c'était le démon... [...] don Carlos demanda au maudit ce qu'était devenu saint Michel, et qui lui avait permis de se promener ainsi, au lieu de demeurer honnêtement sur la toile où le peintre l'avait cloué¹⁸.

Dumas passe donc d'un mode à l'autre (du prodige représenté scéniquement au prodige évoqué verbalement) et opère un déplacement du « support » artistique. Au sein du dialogue, la peinture remplace la sculpture d'abord montrée, et convie de la sorte un autre procédé typique des scènes à grand spectacle : celui de la tapisserie ou du tableau d'où sortent les personnages pour venir investir physiquement le plateau. Il ne saurait toutefois être question, dans cet exemple, d'une quelconque manœuvre de mise en scène ; mais il faut y voir une stratégie de croisement des arts, par redondance d'images interartistiques¹⁹ proposées en miroir et se faisant écho aux deux niveaux de l'espace dramatique. Les effets sont tantôt présents concrètement sur scène, tantôt, comme ici, manifestés dans l'évocation d'un espace virtuel renvoyant à la réalité de sa représentation spectaculaire à venir, alors même que le récit évoque un événement du passé. Ces incursions, dans le dialogue, de clichés esthétiques issus des pratiques « oculaires » s'invitent comme autant de références intertextuelles et symboliques, tout en nourrissant le thème de la lutte des antagonismes moraux.

17. GUTIERREZ-LAFFOND A., *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVII^e siècle en France*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 5.

18. *Don Juan de Marañón*, éd. citée, III, 3^e tableau, sc. 1.

19. Au sens qu'a donné Walter MOSER à cette notion (voir son article « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in FROGER Marion et MÜLLER Jürgen E. [dir.], *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Munster, Nodus, 2007, p. 69-92).

Or, le motif de la peinture animée qui demeurerait au niveau du dialogue dans *Don Juan* se réalise pleinement dans *Le Vampire* : la fée Mélusine se détache d'une tapisserie et vient parler à Gilbert endormi. Elle s'adresse ensuite aux autres figures représentées et les enjoint de regagner leur espace naturel : alors les sylphes, les ondins, les salamandres « *s'échappent de la tapisserie et disparaissent dans l'épaisseur des murailles*²⁰ ». Puis la fée invoque le portrait du vieux baron accroché au mur afin qu'il avertisse Gilbert, comme dans « un rêve qui passe », du danger qui menace sa sœur prête à épouser un vampire. « *Le tableau s'anime : le Vieillard s'avance entre les deux Chevaliers.* » Sur fond d'imagerie médiévale, Dumas reprend à son compte le dispositif qui fait florès dans la féerie théâtrale depuis le XVIII^e siècle²¹ et qui va souvent de pair avec le sommeil du héros : l'animation du tableau fournit les images du songe représenté scéniquement.

De manière frappante, cette séquence était préfigurée verbalement à l'acte II, par une hypotypose et une mise en abyme prospective de la fable – mais qui, au niveau de l'intrigue, est en fait un récit postérieur. Gilbert raconte déjà dans cet acte II, avec les mêmes détails et les mêmes termes, ce phénomène entre illusion et réalité qui se produisait dans sa chambre d'enfant et qui se réalisera sur scène au 3^e acte. À nouveau, la présence iconique du surnaturel est redoublée (et dédoublée), sur scène pour le spectacle et hors-scène pour l'imagination. Présent dans les contes et devenu entre-temps l'un des motifs fantasmatiques privilégiés d'un Théophile Gautier ou d'un Nerval, l'effet n'en demeure pas moins, pour sa résolution scénique, soumis aux trucs des anciennes scènes des boulevards²². Du reste, Jules Janin n'avait pas du tout apprécié ce tableau (« On est fâché de voir dans ce drame ce songe animé²³ »), tandis que d'autres y virent « une fantaisie ravissante²⁴ ».

20. DUMAS A., *Le Vampire* dans *Théâtre complet*, Paris, Lévy frères, 1865, t. XI, III, 5^e tableau, sc. 1. Les citations tirées de la pièce sont issues de cette édition.

21. Ce procédé se trouve déjà dans les comédies-ballets féeriques, comme *Zémire et Azore* de Marmontel (1783). Voir aussi par exemple *Le Phénix, ou l'Île des vieilles* et *Kallick-Fergus, ou les Génies des isles Hébrides* par Cuvelier ou encore *Le Petit chaperon rouge* (Théaulon), *Les Petites Danaïdes* (Desaugiers), *Ondine* (Pixérécourt).

22. Nerval avait prévu ce motif (inspiré chez lui du tableau de *Zémire et Azore*) dans un projet de pièce pour l'Opéra-Comique, dont subsiste un scénario. Il y explique en détail le truc nécessaire à la bonne réalisation de l'effet : « [La scène est] peint[e] dans les panneaux de la toile du fond, puis on fait la nuit. Un voile couvre doucement les peintures et en se relevant laisse voir au fond la même scène, représentée par les figurants immobiles un instant, puis se mouvant selon le tableau » (Lettre publiée dans Nerval Gérard de, *Nouvelles et fantaisies*, éd. Jules Marsan, Paris, Champion, 1928, p. xviii).

23. JANIN J., feuilleton du *Journal des débats*, 22 décembre 1851, p. [2].

24. GUÉROULT C., recension dans *La Presse dramatique*, 21 décembre 1851, p. 6.

Maintenu dans un espace virtuel lointain dans *Don Juan*, le dispositif du tableau magique se libère donc concrètement pour la mise en scène du *Vampire* à l'Ambigu quinze ans plus tard, dans une pièce qui assume désormais son héritage générique en s'affichant comme réécriture du mélodrame du même titre par Nodier en 1820²⁵. Sauf que chez Nodier, la scène de la tapisserie était absente. Par cette incorporation de son propre cru, Dumas installe distinctement le surnaturel féerique au cœur du mélodrame fantastique.

Dans les deux pièces, il n'est pas indifférent de remarquer que les figures non réelles s'expriment en vers insérés dans le texte en prose, comme si le langage poétisé contribuait à renforcer l'aura surnaturelle, mais aussi à arracher les tableaux spectaculaires du prosaïsme scénique, à moins qu'au contraire il ne se soit agi de les mettre en valeur et de les revendiquer comme tels en les encadrant de poésie, pour mieux les détacher de l'ensemble formel grâce aux alexandrins. Cet usage du vers réservé aux apparitions du personnel merveilleux procède d'un « mélange des genres » savamment orchestré par un Dumas qui se joue des normes et déjoue les attentes en réservant la forme « noble » à ses tableaux les plus « matérialistes ».

Apparitions-disparitions ou le ballet des créatures

Le motif du tableau magique est à comprendre dans un système scénographique fervent d'apparitions et de disparitions dont la féerie est coutumière puisqu'elle repose sur l'intervention de figures maléfiques ou bienveillantes qui surgissent pour protéger ou défier le héros, puis s'éclipsent comme par magie²⁶. Les effets sonores et lumineux qui les accompagnent amplifient la sidération et régulent les entrées et les sorties. On en compte une vingtaine de ce genre dans *Don Juan* et une dizaine dans *Le Vampire*. Au gré des apparitions et des disparitions alternent les discours du salut et de la tentation-damnation. Cette tension se voit ainsi convoquée scéniquement pour assurer la visibilité des symboles, comme dans la séquence où le bon ange vient parler à la conscience de don Juan : « *On entend une musique douce et dans laquelle la harpe domine. Le bon Ange descend du ciel et se pose sur la fenêtre ouverte [...]. [il] remue les lèvres comme s'il parlait...* » ; puis « *[il] descend et s'approche silencieusement de don Juan*²⁷ » et vient s'appuyer sur le dossier de son fauteuil. L'apparition du mauvais ange donne le pendant : sortant de terre,

25. Il est à noter cependant que *Le Vampire* de Dumas ne sera pas imprimé avant son intégration dans le *Théâtre complet* des années 1860.

26. Sur ce genre, voir MARTIN R., *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007.

27. *Don Juan de Marañna*, éd. citée, I, 1^{er} tableau, sc. 7.

il va s'appuyer du côté opposé. Les anges ennemis s'expriment à tour de rôle. La lutte entre deux entités qui s'incarnent scéniquement pour symboliser les combats de la conscience du personnage ou pour conquérir son âme connaît d'innombrables exemples aux boulevards, notamment dans les pantomimes dialoguées²⁸. À leur lumière, le dispositif de Dumas brille par son dépouillement et par la place laissée au discours argumentatif versifié, sorte de surnaturalisme « de salon », alors que dans le mélodrame-féerie on assiste le plus souvent à un spectacle à outrance dans une nature où se déchaînent et se combattent les créatures infernales et celles envoyées par Dieu. Toutefois, au niveau symbolique de la lutte morale, ces apparitions-disparitions présentent chez Dumas la même structure, soit alternée, soit de coprésence, sur fond de tension médiatisée par les allégories incarnées.

Le phénomène est identique dans *Le Vampire* : il repose principalement sur le personnage ambigu de la goule travestie, amoureuse de Gilbert (à la fois adju-vante et opposante dans le schéma actantiel). Scéniquement, cela se traduit entre autres par le fait qu'elle s'envole dans les airs par une fenêtre à l'acte II et disparaît dans les flammes au dénouement, mais resurgit habillée de blanc²⁹ pour le tableau final où elle est emportée dans les nues. L'apparition de Ruthwen, le vampire, est en revanche plus originale : une fois de plus, Dumas se sert d'une mise en abyme prospective qui renvoie aux ambiances conventionnelles du spectacle frénétique. L'un des voyageurs raconte l'histoire ancienne d'un vampire apparaissant à minuit dans des conditions identiques à celles de la situation dramatico-scénique :

DEUXIÈME VOYAGEUR. — La nuit, quand tout dormait dans la maison, quand les lumières mouraient une à une, dès qu'on avait entendu sonner douze coups à l'horloge...

TROISIÈME VOYAGEUR. — Tient, voilà justement minuit qui sonne!

[...]

DEUXIÈME VOYAGEUR. — Alors un bruit pareil au bruissement du vent retentissait dans les escaliers, des feux sinistres et blafards couraient dans les corridors, et soudain, au dernier coup de l'horloge, la porte s'ouvrait lentement et, pâle, livide, apparaissait le vampire... Ah³⁰!...

Par un effet spéculaire et de surimpression, le temps et l'espace narratifs coïncident avec ceux de la scène. Lorsque lord Ruthwen fait son entrée juste après la

28. On en trouve un exemple représentatif dans *Robert le Diable, ou le Criminel repentant* (I, 2), pantomime en 3 actes et à grand spectacle par Franconi jeune [Henri], jouée au Cirque-Olympique en 1815 (Paris, Barba, 1818).

29. Ce détail sur la couleur du costume est donné par Jules Janin dans son feuilleton du *Journal des débats* (art. cité).

30. *Le Vampire*, éd. citée, II, 2^e tableau, sc. 1.

réplique, l'effroi est ainsi amplifié pour être aussitôt contrebalancé par un grand soulagement : l'apparence trompeuse, les manières délicates et rassurantes du lord neutralisent l'angoisse préparée par le dialogue et font redescendre la tension paroxystique. Cette entrée n'est pas fracassante scéniquement parlant, mais elle est sidérante *grâce au texte* qui l'amène. Le jeu entre réalités fictionnelle et scénique qui se superposent, d'une part, et entre angoisse et apaisement, d'autre part, s'élabore à partir de la description fantastique mise en abyme, quasi teichoscopique, confirmée par l'action scénique puis désamorcée.

Tout comme la goule (et tout comme les anges dans *Don Juan*), Ruthwen sera en temps voulu doté d'une paire d'ailes. Son envol à la fin du troisième tableau s'effectue dans un cadre décoratif où les effets d'ambiance et surtout la lumière favorisent la mise en valeur du moment terrifiant, d'autant qu'à ce stade de l'intrigue le spectateur n'a pas encore eu la confirmation que le lord anglais n'est pas un mort comme les autres :

*la lune transparait derrière les nuages ; un coin de son disque argente les saillies des rocs et les pitons de la montagne ; la clarté grandit et envahit peu à peu le cadavre et finit par monter jusqu'à son visage. À peine la face est-elle baignée de cette lumière, que les yeux du cadavre s'ouvrent tout grands ; sa bouche sourit lugubrement. Lord Ruthwen se met sur son séant, puis se lève tout à fait et, après avoir secoué ses cheveux au vent, il déploie de grandes ailes et s'envole*³¹.

Dumas s'éloigne de son modèle : le vampire de Nodier conservait une apparence humaine et ne nécessitait pas le truc de la métamorphose ni le recours au système des voleries. L'option retenue ici se développe plutôt à la faveur des techniques de la féerie qui permettent accessoirement de spectaculariser les incarnations du mal, procurant au public la « délicieuse horreur » tant recherchée. On en trouvait déjà un exemple dans *Don Juan*, lorsque le groupe des anges sculptés, immobile jusque-là, s'agitait alors que le personnage éponyme tuait le prêtre derrière une tapisserie :

*[Don Juan] s'élançait dans la chambre. La musique indique la situation, elle est interrompue par un cri ; au même instant, le Bon Ange s'envole, laissant tomber son épée et cachant sa tête dans ses deux mains, tandis que le Mauvais Ange s'enfonce dans la terre, en riant*³².

En accord avec l'estampe de Célestin Nanteuil³³, le livret de mise en scène paru dans la *Revue du théâtre* précise que le piédestal où se trouvent les deux anges

31. *Le Vampire*, éd. citée, II, 3^e tableau, sc. unique.

32. *Don Juan de Marañá*, éd. citée, I, 1^{er} tableau, sc. 5.

33. Publiée dans *Le Monde dramatique*, 7 mai 1836.

soutient « quatre colonnes surmontées d'un dôme³⁴ ». Le truc est assez simple : le bon ange va se cacher dans le dôme et y reste « pendant qu'un mannequin, habillé pareillement, se lève au-dessus du dôme, de manière à faire croire que l'actrice a passé au travers³⁵ ». Tandis que l'assassinat du prêtre a lieu derrière une tapisserie qui sépare l'espace scénique et dérobe pudiquement le geste sanglant à la vue du public, l'espace sonore ainsi que l'événement magique de l'animation des anges se chargent de suggérer l'horreur de la situation rendue invisible. Si la statue s'anime pour le plaisir des yeux, son mouvement de dissociation bidirectionnelle signifie la victoire momentanée du mal et crée ainsi le suspense. Le bon ange, désarmé au sens concret comme au sens psychologique du terme, et dont la gestuelle codifiée exprime l'épouvante, fuit dans les hauteurs symboliques tandis que le mauvais ange s'enfonce tout aussi symboliquement par une trappe, procédé banal de la scène machinée qui se met ici au service du message moral et contribue à la bonne entente de l'action dramatique.

On peut en dire autant des apparitions-disparitions de fantômes, notamment dans la séquence où les victimes de don Juan sortent tour à tour de leur tombeau sur une musique religieuse et au rythme des cierges qui s'allument puis s'éteignent³⁶. Tout cela rappelle des scènes identiques dans nombre de mélés ou de féeries, où le spectacle des morts qui se réveillent s'accompagne comme ici de sentences punitives au bruit des orgues. L'Académie royale de musique (salle Le Peletier) n'avait d'ailleurs pas tardé à s'approprier ces scènes de sépulcre particulièrement saisissantes. Le modèle que suit Dumas ressortit également à la mode de l'opéra qui, entre temps, avait atteint son « apogée de la recherche du choc visuel³⁷ » sous l'impulsion de la concurrence avec les scènes secondaires.

Au cinquième acte, les fantômes reviennent à grand renfort de machineries par des grilles qui « s'ouvrent toutes seules³⁸ » puis ils tournoient autour du coupable dans une ambiance de bal masqué, autre motif prisé dans le mélodrame et l'opéra. Après avoir dialogué avec don Juan, les fantômes disparaîtront à tour de rôle, en glissant « sur une planche mobile qui [les] entraîne dans un des corridors³⁹ ». Les

34. *Revue du théâtre*, 217^e livraison, t. IX, 1836, p. 196.

35. *Ibid.*, p. 197.

36. *Don Juan de Marañna*, éd. citée, IV, 4^e tableau, sc. 3.

37. BERTHIER P., « Des Catacombes au Vésuve. Le spectaculaire romantique commenté par la presse de la monarchie de Juillet », in MOINDROT Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 58. Dans cet article, l'auteur situe cet apogée spectaculaire, à l'Opéra notamment, en 1835.

38. *Don Juan de Marañna*, éd. citée, V, 7^e tableau, sc. 2.

39. *Don Juan de Marañna*, éd. citée, V, 7^e tableau, sc. 3.

entrées et les sorties encadrent des séquences durant lesquelles don Juan est tenté par deux chemins contraires, évoqués dans les répliques des femmes-fantômes : l'une des deux voies est décrite comme un espace de féerie, promesse d'un idéal paradisiaque, l'autre, comme un décor de drame sombre, espace de désolation lugubre et infernal. Ces tableaux dignes des scènes du boulevard défilent pour l'imagination comme autant de décors changeants dans l'espace virtuel.

Pour la reprise en 1863 (version dans laquelle don Juan meurt repent), cette scène qui prépare le dénouement est supprimée et remplacée par une séquence muette, en référence explicite au grand opéra :

« les Fantômes apparaissent et commencent un ballet dans le genre de celui des Nonnes de Robert le Diable. [...] Peu à peu, et au fur et à mesure que se développent les figures du ballet, don Juan, de riant qu'il était, devient rêveur, puis inquiet, puis effrayé. Il pâlit, chancelle⁴⁰... »

Les dialogues dans la version d'origine contribuaient à maintenir le personnage dans une alternative de choix moral, qui laissait planer un doute quant à l'issue du dénouement mais confirmait la persévérance de don Juan du côté du mal. Dans cette seconde version au contraire, la scène muette et le ballet agissent sur le héros pour infléchir sa posture émotionnelle, traduite par un jeu pantomimique qui va s'intensifiant, ce qui prépare la crédibilité du repentir final. En 1836, la ronde des fantômes reposait sur la mécanique scénique et se doublait de la parole moralisatrice, selon les codes du vieux mélo. En 1863, l'annonce du dénouement proche se construit sur la réminiscence de l'esthétique gothique et opératique des années 1830, et sur le langage artistique du ballet et de la pantomime. Si les repères-référents ont changé entre la création et la reprise, l'articulation entre suspense dramatique et nécessités de la morale finale se fonde dans les deux cas sur des options scéniques puisées aux pratiques des théâtres oculaires, dont les effets les plus sensationnels se jouent depuis toujours dans l'enfer et au ciel.

Le ciel et l'enfer : théâtre primitif, primauté du spectacle

En sa qualité de « mystère », *Don Juan* déploie son action aussi bien dans le ciel que dans les profondeurs de la terre. L'apparition lumineuse de la Vierge dans les nuages (1^{er} intermède), prévue par les didascalies, fut interdite par la censure et avait nécessité qu'on la remplaçât par une voix *off* jugée ridicule à la représentation⁴¹. Il faut croire que si Dumas avait opté pour une « bonne fée » comme aux

40. *Don Juan de Marañá, Théâtre complet*, t. III, Paris, Michel Lévy, 1864, V, 9^e tableau, sc. 2.

41. Voir notre article cité.

boulevards, le tableau aurait pu être conservé tel qu'il figure dans le texte imprimé. Mieux acceptées car moins provocatrices, les séquences qui se déroulent dans le royaume des morts suivent les pratiques en vigueur. Lorsque don Josès se laisse accompagner par le mauvais ange au tombeau de son père (2^e intermède), les personnages traversent d'abord une mine de pierres précieuses. Seul le dialogue laisse imaginer le décor souterrain, et ce sont les notes pour la mise en scène qui viennent combler l'absence de didascalies quant à sa configuration. Elles font état d'une bipartition de l'espace : à gauche, la partie réservée au caveau est plus sombre que celle de droite qui « représente des rochers amoncelés les uns sur les autres et s'élevant jusqu'aux cintres. Ils cachent un escalier en spirale⁴² ». Ce dispositif faussement praticable se conçoit sur le principe d'une illusion d'optique :

Ces rochers doivent imiter en haut des mines d'argent, au milieu des mines d'or, au bas des mines de diamants. Le tout roulant en lave. Ces toiles, représentant les rochers, doivent être transparentes pour être éclairées par place seulement et laisser voir au travers les deux personnages lorsqu'ils descendent⁴³.

L'espace mythique de la mine, souvent présent dans le mélodrame pour sa puissance symbolique comme représentation du mal et des Enfers⁴⁴, subit ici une transformation notoire. Cette descente dans les entrailles terrestres intensément lumineuses inverse les codes esthétiques de cet espace ténébreux, traditionnellement éclairé sur scène par les seules lueurs de quelques flambeaux. La mine devient ici prétexte à montrer la magie du décor merveilleux qui cherche à éblouir le public, aux deux sens du terme⁴⁵. Cet agencement participe d'une stratégie de contraste propre à renforcer le spectacle sombre de la scène du caveau : le mauvais ange souffle sur le mur qui sépare les deux décors, le mur s'écroule et l'effigie du comte de Maraña se soulève de son tombeau pour apposer sa signature au bas du parchemin. On reconnaît là une pure séquence de mélo-féerie telle qu'on en trouve à l'état primitif dans les drames-pantomimes de Cuvelier de Trie : le personnage, terrifié à la vue du prodige, devient le rouage et l'adjuvant du mal par un pacte avec les forces obscures.

Mais c'est au dénouement que l'enfer trouve sa représentation la plus « classique », selon les poncifs du genre. Dans la version de 1836, Dumas a recours comme au boulevard aux lettres de feu didactiques : les mots « Vengeance! »,

42. *Revue du théâtre, op. cit.*, p. 196.

43. *Idem*.

44. Voir WALECKA-GARBALINSKA M., « La mine suédoise comme espace mélodramatique », in BERNARD-GRIFFITHS S. et SGARD J. (dir.), *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 277-298.

45. Ce décor jugé trop lumineux fut critiqué et considéré comme invraisemblable.

« Miséricorde! » et « Justice! » s'inscrivent autour des tombeaux et « *forment un triangle de flammes qui enferment les corps de Marthe et de don Juan*⁴⁶ ». On reprocha à l'auteur d'*Antony* ces flammes bleues et les vulgaires feux de Bengale du dénouement, mais cela ne l'empêcha pas de récidiver, sous une autre forme, lors de la reprise. Les inscriptions enflammées ne disent plus l'alternative entre bien et mal et ne nécessitent plus l'intervention de l'ange du jugement. Il s'agit désormais d'une insistance sur l'espace-temps précipité et sur l'alternative entre néant et éternité, sorte de ballet des heures allégorique : « *au fond s'allume une horloge de flamme, avec des heures de flamme, des aiguilles de flamme. Le balancier glisse entre ces deux mots : Jamais! Toujours! L'heure marquée est minuit moins cinq minutes*⁴⁷ ». Alors les victimes de don Juan viennent une à une faire avancer les minutes, avant que Marthe, l'ange-femme emblématique de l'amour rédempteur, ne surgisse pour le sauver en arrêtant l'aiguille, obtenant ainsi son repentir à la dernière seconde. Le tableau final suit dès lors le modèle originel des apothéoses : « *On entend le chant des Anges. Le fond s'ouvre et montre toutes les splendeurs du ciel*⁴⁸. »

Le dispositif final du *Vampire* propose quant à lui un condensé symbolique de la tension entre le ciel et l'enfer. La mort violente et définitive du vampire, enfermé à jamais sous terre, et le retour en surface de la goule innocentée forment un ensemble spectaculaire dont l'écriture imite à s'y méprendre celle des mélodrames-féeries de la première heure :

GILBERT. — Alors, désespère et meurs! (*Il lui enfonce l'épée dans le cœur. Ruthwen tombe dans la fosse ouverte en poussant un cri. Le couvercle de pierre retombe de lui-même et l'enferme.*) Au nom du Seigneur, Ruthwen, je te scelle dans cette tombe pour l'éternité!

(*Il trace sur la pierre une croix qui devient lumineuse. En ce moment, le ciel se peuple d'Anges. — Hélène et Juana se détachent d'un groupe et viennent chercher Ziska [la goule], qui sort de terre, les mains étendues vers le ciel. — Antonia paraît, et se précipite dans les bras de Gilbert*⁴⁹.)

Jules Janin avait vu dans *Le Vampire* un « mélodrame poussé à sa dernière puissance⁵⁰ » : à elle seule, la séquence finale lui donne raison. Il est plus difficile en revanche de cautionner le sous-entendu péjoratif du critique. Du point de vue des effets scéniques, ce tableau (comme ceux qui le précèdent dans la pièce et comme ceux de *Don Juan*) fournit des formules que la (post-)modernité s'est

46. *Don Juan de Maraña ou la Chute d'un ange*, Marchant, 1836, V, 7^e tableau, sc. 4.

47. *Don Juan de Maraña, Théâtre complet*, t. III, Michel Lévy, 1863, V, 9^e tableau, sc. 3.

48. *Ibid.*, V, 9^e tableau, sc. 4.

49. *Le Vampire*, éd. citée, V, 10^e tableau, sc. unique.

50. JANIN J., art. cité, p. [1].

réappropriées. Puisée aux sources du grand spectacle mélodramatique, la théâtralité du fantastique à la Dumas fait partie d'un ensemble de rouages visuels anciens qui feront « fureur » dans les films-catastrophe, d'horreur ou de science-fiction⁵¹, et qui signent par là, malgré le scepticisme des critiques du temps, leur aptitude au recyclage et leur capacité à stimuler les imaginations de tous horizons.

Quelques remarques conclusives s'imposent, sachant que les tentatives fantastiques de Dumas n'ont pas obtenu en leur temps les meilleurs suffrages de la critique et du public. Dans un récent article, Olivier Bara notait que « le théâtre "fantastique" romantique se heurte à la question de son langage propre comme de sa réception [...] chez un public habitué aux déploiements visuels sidérants et au manichéisme moral simpliste du mélodrame et de la féerie⁵² ». Il émettait en outre l'hypothèse suivante, selon laquelle

l'ambition des écrivains romantiques d'accéder à la reconnaissance littéraire les détournerait du mélodrame et de la féerie comme modèles « fantastiques » immédiatement disponibles [parce que] [l]es romantiques refusent un langage théâtral trop extérieur, trop immédiatement visuel; ils récusent les effets jugés faciles, offerts à une lecture « au premier degré », comme une représentation symbolique trop manichéenne⁵³...

Le cas particulier de Dumas fournit un contre-exemple à cette tendance : tout en s'appuyant sur des sources culturelles et livresques de « haute » tenue (mythe de Faust, mystère médiéval ou encore héros byronien *via* Polideri), le dramaturge romantique ne renonce pas pour autant aux langages scéniques du théâtre « oculaire ». Certes, les schémas actantiels de ses drames fantastiques prouvent qu'il en complexifie le message moral, mais une focalisation sur les modalités spectaculaires permet de constater que le symbolique s'exhibe sur la scène sans grande nouveauté par rapport à ce qui existe de longue date sur les théâtres populaires, premiers fournisseurs universels en matière de solutions matérielles et d'images morales allégorisées. Comme laboratoires de modernité et de créativité, ces théâtres se situent aux avant-gardes pour la mise en scène⁵⁴. Quoi de plus naturel que Dumas se soit tourné vers des techniques déjà bien rôdées et qui faisaient recette, *a fortiori* aux abords du genre fantastique qui nécessite la monstration du phéno-

51. Voir sur ces questions EL NOUTY H., *Théâtre et pré-cinéma. Essai sur la problématique du spectacle au 19^e siècle*, Paris, Nizet, 1978.

52. BARA O., « D'un théâtre romantique *fantastique*... », art. cité, p. 84.

53. *Ibid.*, p. 82.

54. C'est ce qu'a bien démontré Roxane MARTIN dans son ouvrage *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

mène surnaturel? Aussi ne pouvait-il faire l'économie de ces procédés : ils sont à l'époque les seuls connus, les seuls en vigueur et les seuls véritablement « efficaces » pour signifier visuellement les schèmes du fantastique sur les planches.

Dumas renonce-t-il pour autant à la reconnaissance littéraire? Les alexandrins qui accompagnent les séquences surnaturelles des tableaux animés prouvent le contraire, tout comme les écarts esthétiques originaux, la présence interartielle de la statuaire et de la peinture associées aux références bibliques ou mythologiques, qui offrent un fond culturel lettré au service du merveilleux fantastique. De plus, l'écriture se complète de procédés poétiques comme les hypotyposes et les mises en abyme qui complexifient le rapport texte-scène en incorporant les codes du spectaculaire jusqu'au niveau des énoncés : mis en regard, dialogues et événements scéniques concourent dans leurs entrelacs à filer des métaphores suggestives que les structures et les deux strates du texte (avec didascalies) révèlent plus distinctement.

En définitive, Dumas ne s'éloigne ni du drame, ni du romantisme, ni du « drame romantique ». Il cherche plutôt à le revisiter et à l'agrémenter. L'héritage des scènes secondaires se fait alors renouvellement plutôt que nouveauté. Scéniquement, Dumas est loin de renier mélo et féerie et peut-être même leur rend-il hommage en les hybridant à sa dramaturgie. Il n'abandonne jamais cet héritage qui répond parfaitement à sa fantaisie et à son goût du faste visuel. À preuve, il réitérera les expériences avec par exemple les panoramas de *La Chasse au chastre* (sorte de comédie-fantaisie) ou les tableaux d'*Urbain Grandier* (sorte de drame fantastico-somnambulique) ; il touchera aussi à la féerie « pure » avec *Gulliver*, projet non abouti, qui inspirera une « pièce fantastique » jouée au Châtelet en 1867, sur laquelle il abandonna ses droits⁵⁵.

En faut-il davantage pour se convaincre que le théâtre selon Dumas ne saurait se comprendre sans la dimension spectaculaire qui le fonde et l'innerve? Ses inspirations venues en droite ligne des théâtres populaires en font tout l'éclat et viennent l'enrichir de leurs facettes sombres et lumineuses, reflets esthétiques d'une métaphysique. Les effets de sidération qui en découlent s'inscrivent dans l'hybridité d'une écriture qui ne se contente plus d'être attentive aux seuls prestiges du verbe : elle s'investit désormais dans des résolutions d'appariements scéniques inhérents aux besoins d'une représentation concrète, au cœur de la fictionnalité fantastique.

55. Voir l'entrefilet du *Journal du Loiret* des 16 et 17 décembre 1867, p. 2 (1^{re} colonne). Nous remercions Roxane Martin de nous avoir signalé cette information. – En décembre 1867, Clairville, Albert Monnier et Ernest Blum donnent *Les Voyages de Gulliver*, auxquels le projet de Dumas datant de 1850 a donné l'impulsion. Sur ces deux pièces, voir l'édition et la notice par François Rahier, à paraître dans le dernier volume du *Théâtre complet* (Classiques Garnier).

CONCLUSION

Sylvain LEDDA

Revisiter le théâtre d'Alexandre Dumas père est une gageure. Au commencement de cet ouvrage, nous évoquions le défi de rouvrir des pièces qui, pour beaucoup d'entre elles, ont été happées par les ans, abandonnées dans les rayons des bibliothèques et reléguées aux coulisses des théâtres. La redécouverte d'un grand nombre d'œuvres permet, outre une meilleure connaissance réelle de la vie théâtrale du XIX^e siècle, une appréciation plus juste des talents dramatiques de Dumas. Au terme de cet ouvrage, plusieurs questions soulevées appellent de nouvelles interrogations, ouvrant des pistes de réflexion qui nourrissent, entre autres, le projet éditorial de son *Théâtre complet*. Quelle est en effet la « valeur » d'un théâtre qui a connu un immense succès en son temps mais qui a basculé dans un relatif oubli? Ne faut-il pas le considérer comme un témoignage de première importance sur les pratiques culturelles d'une époque, les goûts et les attentes d'un public varié? Les différentes études du présent volume convergent vers une même idée, selon laquelle Alexandre Dumas serait un expérimentateur de formes. Comédies, drames et tragédies sont pour lui l'occasion d'une exploration, d'une expérience d'écriture, seul ou en collaboration.

Le « drame dit romantique¹ » suscite toujours des questionnements d'ordre poétique et politique. Dans ce domaine esthétique, Alexandre Dumas possède sa manière, au sens pictural du terme. Une manière qui s'épanouit dans deux directions complémentaires : le théâtre d'inspiration historique, le théâtre enté sur l'époque contemporaine. L'écriture en collaboration qui dynamise une partie de sa production théâtrale n'exclut paradoxalement pas une singularité de plume, originalité qui permet de reconnaître le théâtre de Dumas dans le paysage contemporain. La dimension littéraire, la « textualité » de ce théâtre, est parfois minorée par rapport aux qualités scéniques que développe Dumas, à qui l'on accorde volontiers

1. L'expression est employée par NERVAL G. de dans *La Charte de 1830* (20 mars 1837, I, p. 349).

le sens de l'action et du spectaculaire. L'un des poncifs de la critique consiste en effet à lui dénier un talent littéraire au théâtre (qui serait du côté de Musset ou de Hugo), pour valoriser le romanesque (influence rétrospective du roman dumasien sur son théâtre). Or cette lecture est en partie biaisée par les succès des romans de Dumas et par les « cases » dans lesquelles on range un peu vite les théâtres de Hugo et Musset. L'ensemble des études de ce volume montre que, chez Dumas, le travail des genres dramatiques repose non seulement sur une vaste culture (les phénomènes intertextuels sont nombreux) mais sur des qualités d'écriture intrinsèques, aussi bien dans les pièces comiques que dans les œuvres plus sérieuses. Par exemple, l'étude des dénouements de ses drames montre souvent un équilibre réussi entre sens du mouvement scénique et soin accordé aux mots du dialogue, à la puissance du Verbe. Au moment de refermer un drame, Dumas sait faire preuve d'une *maestria* d'ordre *poétique*. Un regard d'ensemble porté sur ce seul aspect de la dramaturgie dumasienne confirme que, pour Dumas, écrire du théâtre est aussi une réflexion sur les genres et sur le style, les deux étant étroitement liés. Par exemple dans *Henri III et sa cour*, destiné au public cultivé de la Comédie-Française, la part du texte, la recherche stylistique et rythmique sont au moins aussi abouties que ne le sont les décors et le spectaculaire :

SAINT-PAUL. — Le voici.

LE DUC DE GUISE. — Mort ?

SAINT-PAUL. — Non, couvert de blessures, mais respirant encore.

LA DUCHESSE DE GUISE. — Il respire ! On peut le sauver. Monsieur le duc, au nom du ciel...

SAINT-PAUL. — Il faut qu'il ait quelque talisman contre le fer et contre le feu...

LE DUC DE GUISE, *jetant par la croisée le mouchoir de la duchesse de Guise*. — Eh bien, serre-lui la gorge avec ce mouchoir ; la mort lui sera plus douce ; il est aux armes de la duchesse de Guise.

LA DUCHESSE DE GUISE. — Ah !

(*Elle tombe.*)

LE DUC DE GUISE, *après avoir regardé un instant dans la rue*. — Bien ! et maintenant que nous avons fini avec le valet, occupons-nous du maître².

Ce dénouement traduit la manière dont Dumas a tout ensemble intégré les principes du romantisme théâtral – violence, ironie du sort, imaginaire flamboyant voire manichéen, jeux de scène expressifs – tout en adaptant son écriture à la scène du Théâtre-Français : trace des bienséances classiques, la mort sanglante de Saint-Mégrin est soustraite au regard du public. C'est la cruauté verbale et gestuelle du duc de Guise qui supplée à l'horreur du spectacle. Le souci du détail, le *tempo*,

2. *Henri III et sa cour*, éd. S. Ledda, Paris, GF-Flammarion, 2015.

la respiration de la scène, tout témoigne d'une attention d'orfèvre à l'écriture scénique et dramatique.

Un autre point essentiel se fait jour grâce aux études du présent volume : Dumas aborde le théâtre par l'écriture et par la scène sans établir de systèmes, sans imposer un discours théorique qui s'érigerait en principe doxique. Sous la Restauration, l'école romantique choisit pourtant les préfaces pour penser et expliquer les idées nouvelles contenues dans les pièces. La « Préface » de *Cromwell* (1827) constitue le modèle du genre – Dumas a dû connaître l'importante préface de *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny, qui présente une réflexion essentielle sur l'écriture de l'histoire dans la fiction. Dès son premier drame, il se présente comme l'avant d'un théoricien du théâtre, orientant son discours vers les praticiens de la scène (comédiens, régisseurs, etc.), adressant à ses acteurs sa gratitude :

Peut-être s'attendait-on à voir, en tête de mon drame, une préface dans laquelle j'établirais un système et me déclarerais fondateur d'un genre.
Je n'établirai pas de système, parce que j'ai écrit, non suivant un système, mais suivant ma conscience³.

C'est que pour Dumas le théâtre ne s'écrit pas derrière des poétiques, ou dans l'ombre portée des théories. S'il n'a pas composé de « poétique », à la manière de la « Préface » de *Cromwell* de Hugo ou de la « Lettre à Lord*** » de Vigny, il n'en cherche pas moins une langue nouvelle, une forme dialogique originale. En témoigne la passionnante préface du *Comte Hermann* (1849), l'un des rares textes analytiques laissés par Dumas sur son théâtre. Il y dresse le bilan de son rapport aux genres dramatiques, tout en rappelant son indéfectible fidélité à ses débuts romantiques. Animé d'un souffle lyrique, il rend compte de cette expérience :

L'auteur du *Comte Hermann* est un de ceux qui ont tout essayé au théâtre. Quarante drames joués en vingt ans – lui ont permis, – il le croit du moins, de sonder cet abîme dont si peu ont touché le fond, et que l'on appelle le caprice du public. Il sait que ce caprice n'est point un effet du hasard ; il sait que cette foule, comme les moissons, comme les forêts, comme les flots, comme tout ce qui se courbe enfin, se courbe sous une chose invisible plus puissante qu'elle. Pour les moissons, pour les forêts, pour les flots, cette chose invisible, c'est l'haleine du vent ; pour la foule, cette chose invisible, c'est le souffle de Dieu⁴.

Ainsi, la variété dramatique de la production dumasienne qu'explore ce volume n'exclut pas une cohérence forte, des motifs propres au théâtre qui alimentent l'imaginaire de l'œuvre. Les pièces se répondent, du début à la fin de la

3. *Ibid.*

4. « Préface », *Le Comte Hermann*, Paris, Marchant, 1849, p. 1.

carrière dramatique de Dumas. L'exemple de l'exécuteur des hautes œuvres est, par exemple, un *leitmotiv* du théâtre historique de Dumas, qui évolue avec les œuvres et les scènes. Dans *La Reine Margot* (1847), le bourreau se complexifie nettement par rapport à sa caractérisation dans *Catherine Howard* (1834). Paria mis au ban de la société, l'exécuteur devient un émissaire entre Margot et La Mole. D'un drame l'autre, Dumas s'engouffre dans les superstitions qui confèrent au bourreau un pouvoir thaumaturgique. Compatissant et secourable envers Coconnas qui lui a tendu la main, Caboche est sans pitié pour l'aristocrate La Mole, qui l'a traité avec mépris. Enfin le tourmenteur fascine parce qu'il fait le lien entre la vie et la mort : il ressuscite La Mole grâce à un « élixir », mais la lui ôte parce que c'est son « métier ». Cette figure fait partie de l'imaginaire du théâtre dumasien, l'un de ces personnages vecteurs de polémique. Dans *Catherine Howard*, la reine condamnée convainc l'exécuteur en touchant sa sensibilité, ce qui choque le public de 1834. Dans *Richard Darlington*, la révélation de l'identité de l'exécuteur marque de manière foudroyante la chute du héros : au dénouement, l'arrogant Richard apprend en effet qu'il est fils de bourreau, ce qui met un terme net à sa marche politique. Cet exemple témoigne ainsi d'un regard singulier sur le siècle et sur l'histoire, qui dépasse les seuls clichés dramatiques et mélodramatiques.

Ce volume accrédite enfin l'idée selon laquelle le théâtre romantique doit être pris dans sa globalité, sans se limiter aux seuls drames. La hiérarchie des genres a tendance à séparer le bon grain de l'ivraie, y compris sur le plan formel et stylistique. Les bluettes écrites en collaboration, les genres comiques méritent autant notre intérêt que les drames en vers ou les pièces plus ambitieuses. Cette quête se matérialise spécifiquement dans l'exploration des genres dramatiques aux différents moments de sa carrière. L'ensemble de son théâtre, y compris les genres divertissants, questionne les valeurs morales et esthétiques du XIX^e siècle. La labilité dramatique de Dumas, son inventivité, la pérennité de certains thèmes renversent la pensée trop vite reçue selon laquelle le romantisme théâtral commencerait avec *Hernani* et achèverait sa course avec les *Burgraves*. Le rapport de Dumas au théâtre montre au contraire comment perdure le romantisme théâtral sous d'autres formes – qu'on songe, par exemple à l'adaptation pour le Théâtre-Historique de *La Reine Margot*, ou au beau drame du *Comte Hermann*. Dumas, à la manière d'un Théophile Gautier, reste attaché à ses enthousiasmes esthétiques de jeunesse. Il est un homme de théâtre au sens plein du terme, mais qui n'oublie pas ses racines ni son admiration, par exemple, pour les drames de Victor Hugo.

Dumas est un passionné du monde du spectacle. Il est de la trempe des dramaturges qui vibrent au contact des interprètes, des scènes et du public. Mettre en perspective l'ébullition théâtrale qui entoure 1830 et la place de Dumas avant

et après cette période charnière de l'histoire des idées révèle finalement une posture auctoriale dont il ne se départira jamais vraiment. Loin de subir les événements et de les contempler passivement, Dumas participe au mouvement de son temps. À cet égard, il est sans doute l'acteur majeur de la vie théâtrale au XIX^e siècle.

ANNEXE I

**LE THÉÂTRE DE DUMAS SUR LES SCÈNES
PARISIENNES (ET QUELQUES AUTRES)**

Ce tableau recense les salles où ont été créées les pièces de Dumas. Il prend en compte le corpus officiel et les œuvres non signées, dont le titre est imprimé en caractères romains.

	Théâtre-Français	Odéon	Porte-Saint-Martin	Variétés	Ambigu-Comique	Théâtre-Historique	Gymnase	Salle Ventadour (Th de la Renaissance)	Autres
1825					<i>La Chasse et l'Amour</i>				
1826			<i>La Noce et l'Enterrement</i>						
1829	<i>Henri III et sa cour</i>								
1830		<i>Christine</i>							
1831		<i>Napoléon Bonaparte</i> <i>Charles VIII chez ses grands vassaux</i>	<i>Antony</i> <i>Richard Darlington</i>						
1832	<i>Le Mari de la veuve</i>		<i>La Tour de Nesle</i> <i>Le Fils de l'Émigré</i>					<i>Teresa</i>	
1833			<i>Angèle</i>						
1834			<i>La Yéniétienne</i> <i>Catherine Howard</i>						
1835			<i>Cromwell et Charles 1^{er}</i>						
1836			<i>Don Juan de Marañna</i>	<i>Le Marquis de Brunoy</i> <i>Kéan</i>					

	Théâtre-Français	Odéon	Porte-Saint-Martin	Variétés	Ambigu-Comique	Théâtre-Historique	Gymnase	Salle Ventadour (Th de la Renaissance)	Autres
1837	Calligula								<i>Piquillo</i> (Opéra-comique)
1838		Le Bourgeois de Gand							<i>Paul Jones</i> (Panthéon)
1839	<i>Mademoiselle de Belle-Isle</i>		Léo Burckart					Barhilde <i>L'Alchimiste</i>	
1840							Jarvis l'honnête homme		
1841	<i>Un Mariage sous Louis XV</i>		Jeannic le Breton						
1842	<i>Lorenzino</i>			<i>Halifax</i>					
1843	<i>Les Demeiselles de Saint-Cyr</i>	L'École des Princes <i>Le Laird de Dumbieky</i>	<i>Louise Bernard</i>	Le Mariage au Tambour					
1844	Hamlet (réc)								
1845				Le Garde-Forestier Un conte de fées	<i>Les Mousquetaires</i>				Sylvandire (Palais-Royal)
1846	<i>Une Fille du Régent</i>	Échec Et Mat							

	Théâtre-Français	Odéon	Porte-Saint-Martin	Variétés	Ambigu-Comique	Théâtre-Historique	Gymnase	Salle Ventadour (Th de la Renaissance)	Autres
1847						<i>La Reine Margot</i> <i>Intrigue et Amour</i> <i>Le Chevalier de Maison-Rouge</i> <i>Hamlet, prince de Danemark</i>			
1848						<i>Monte-Cristo (1 et 2)</i> <i>Catilina</i>			
1849	Le Testament de César		Le Connétable de Bourbon			<i>La Jeunesse des Mousquetaires</i> <i>Le Chevalier d'Harmental</i> <i>La Guerre des femmes</i> <i>Le Comte Hermann</i>	<i>Le Cachemire vert</i>		
1850	<i>Trois Entractes pour l'Amour médecin</i>				Les Chevaliers du lansquenet	<i>Urbain Grandier</i> <i>Pauline</i> <i>La Chasse au châtre</i> Les Frères corses Le Capitaine Lajonquière			<i>Le Vingt-quatre Février</i> (Gaîté)

	Théâtre-Français	Odéon	Porte-Saint-Martin	Cirque	Ambigu-Comique	Opéra-comique	Gymnase	Vaudeville	Autres
1851				<i>La Barrière de Clichy</i>	<i>Le Comte de Morcerf Villefort</i> (Monte-Cristo 3 et 4) <i>Le Vampire</i>			Ouistiti	
1852			Benvenuto Cellini						
1853	<i>La Jeunesse de Louis XIV</i> (réc) <i>La Jeunesse de Louis XV</i> (réc)								
1854	<i>Romulus</i>	<i>La Conscience</i>						<i>Le Marbrier</i>	<i>La Jeunesse de Louis XIV</i> (Théâtre du Vaudeville de Bruxelles)
1856			<i>L'Orestie</i> Le Fils de la Nuit	<i>La Tour St Jacques</i>			<i>Le Verrou de la Reine</i>		
1857							<i>L'Imitation à la Valse</i>		
1858						<i>La Bacchante</i>	<i>L'Honneur est satisfait</i>		<i>Les Forestiers</i> (Grand Théâtre du Gymnase de Marseille)
1860			<i>Le Gentilhomme de la Montagne</i>		<i>La Dame de Monsoreau</i>	<i>Le Roman d'Elvire</i>		<i>L'Envers d'une conspiration</i>	

	Théâtre-Français	Odéon	Porte-Saint-Martin	Cirque	Ambigu-Comique	Opéra-Comique	Gymnase	Vaudeville	Autres
1861				Le Prisonnier de la Bastille					
1863									<i>La Veillée allemande</i> (Théâtre de Belleville)
1864									<i>Les Mobicans de Paris</i> (Gaité)
1866					<i>Gabriel Lambert</i>				
1868									<i>Madame de Chamblay</i> (Ventadour)
1869									<i>Les Blancs et Les Bleus</i> (Châtelet)
1878		Joseph Balsamo							

ANNEXE II

PETIT RÉPERTOIRE DES PRINCIPAUX COLLABORATEURS DE DUMAS

- ANICET-BOURGEOIS Auguste (1806-1871) : comme Dumas, il commence dans le vaudeville en 1825, puis se tourne vers le mélodrame (*La Nonne sanglante*, 1835) et l'adaptation de romans au théâtre (*Les Chouans*, 1831, *Les Mystères de Londres*, 1848, *Le Bossu*, 1862). Il collabore avec Dumas pour *Le Mari de la veuve*, *Le Fils de l'Emigré*, *Teresa*, *Angèle* et *La Vénitienne*. Son drame *Nabuchodonosor* (1836) sera repris par Verdi pour *Nabucco* (1842).
- BEUDIN Jacques (1796-1850) : homme d'affaires et homme politique, il collabore occasionnellement avec Prosper Goubaux et Victor Ducange, notamment pour *Trente Ans ou la vie d'un joueur* (1827). Il rencontre Dumas à Trouville et lui propose le sujet de *Richard Darlington* (*Mes Mémoires*, chap. CCIX et CCX), pièce à laquelle participe aussi son associé Prosper Goubaux. Beudin et Goubaux signent leurs pièces communes Dinaux.
- BOCAGE Paul Touzé (1824-1887) : neveu du comédien Pierre Bocage, il fait partie de la rédaction du *Mousquetaire*, et participe à l'écriture de certains romans, comme *Les Mohicans de Paris*. Au théâtre, il collabore avec Dumas pour *Échec Et Mat*, *Romulus*, *Le Marbrier*, *L'invitation à la valse*.
- BOURGEOIS Eugène (1818-1847) : il écrit seul ou en collaboration avec Émile Souvestre lors de sa courte carrière. Il signe seul *Jeannic le Breton ou le gérant responsable*, où la participation de Dumas est plus que probable.
- BRUNSWICK Léon-Lévy, dit aussi Léon Lhérie (1805-1859) : c'est un collaborateur d'Adolphe Leuven, l'ami d'enfance de Dumas. Ils connaissent ensemble un grand succès avec *Le Postillon de Longjumeau* (1836) qui est porté à la scène avec une musique d'Antoine Adam. Ce serait lui qui aurait donné à Dumas l'idée de *Mademoiselle de Belle-Isle*. Spécialisé dans la comédie, il collabore aussi aux *Demoiselles de Saint-Cyr*, *Louise Bernard*, *Le Laird de Dumbicky*, *Une Fille du Régent*, *Oustiti*, *Le Marbrier*.
- CORDELLIER-DELANOUE Auguste (1806-1854) : il rencontre Dumas dans l'équipe du petit journal *La Psyché*, où tous deux publient des textes et des poésies. Il participe aussi à des ouvrages collectifs : *Le Livre des Cent-et-un* (1831-34), *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-42). Il fait prendre conscience à Dumas de ses lacunes en histoire (*Mes Mémoires*, chap. CCXXXII). Ils écrivent ensemble *Napoléon Bonaparte* puis *Cromwell et Charles I^{er}*, que Dumas ne signe pas.
- COURCY Frédéric Charlot de (1796-1862) : il écrit de nombreux vaudevilles en collaboration qui sont joués à la Porte-Saint-Martin et au Vaudeville. Avec Emmanuel Théaulon, il établit une première version de *Kean* que Dumas lui-même et l'acteur Frédéric Lemaître réécrivent ensuite largement.
- DUMAS Alexandre (fils) (1824-1895) : il triomphe en 1852 avec *La Dame aux Camélias*, pièce tirée de son roman (1848), dont s'inspire Francesco Maria Piave, le librettiste de Verdi, pour *La Traviata* (1853). Dumas fils est spécialiste du théâtre sérieux ou à thèse (*Le Demi-Monde*, *Le Fils naturel*). Après la mort de son père, il termine *Joseph Balsamo* et le fait jouer à l'Odéon en 1878.

- DURIEU Eugène (1800-1874) : haut fonctionnaire et photographe. Sa seule trace littéraire est sa participation au *Mari de la veuve*, pièce écrite en collaboration avec Dumas et Ancet-Bourgeois.
- ENNERY Adolphe d' (1811-1899) : il adapte les romans pour la scène, notamment *Mercadet le faiseur*, d'après Balzac et *Michel Strogoff*, d'après Verne. Il a coécrit également des livrets d'opéra. Il est surtout resté célèbre pour un mélo à succès, *Les Deux Orphelines* (1874). Il a participé, sans être nommé, à l'écriture de *Halifax*.
- GAILLARDET Frédéric (1808-1882) : Avocat. Il est surtout connu pour le procès qu'il a intenté à Dumas au sujet de *La Tour de Nesle*, un drame qu'il a écrit pour la Porte-Saint-Martin et que le directeur, Harel, demande à Dumas de retoucher. La pièce est annoncée sous les noms de « MM. xxx et Gaillardet », ce que conteste le jeune auteur, qui veut que lui soit reconnue l'entière paternité de la pièce. Il gagne son procès, mais, beaucoup plus tard, acceptera que Dumas soit nommé comme collaborateur.
- GORITZ Max de (?-?) : traducteur (allemand-français), il adapte avec Dumas des pièces du théâtre allemand comme *Le Marbrier*, *La Conscience*, *Les Forestiers*. Il travaille aussi au *Mousquetaire* en traduisant des romans allemands en français.
- GOUBAUX Prosper-Parfait (1793-1859) : il a ouvert plusieurs établissements scolaires, dont l'institution Saint-Victor, où Dumas fils fait sa scolarité. Cela ne l'empêche pas d'écrire pour le théâtre, et de connaître le succès avec *Trente Ans ou la vie d'un joueur* (1827), co-signé avec Jacques Beudin et Victor Ducange. Dumas, Beudin et Goubaux écrivent à trois *Richard Darlington* (*Mes Mémoires*, chap. CCIX et CCX).
- GRANGÉ Pierre-Eugène Baste (1810-1887) : c'est un auteur à succès des scènes secondaires, avec à son actif de nombreux vaudevilles, drames, comédies. C'est aussi un chansonnier, membre du Caveau, une célèbre société chantante. Le duo Grangé-Montépin écrit ensemble plusieurs drames, dont *Le Connétable de Bourbon* et *Les Chevaliers du Lansquenet* (à partir du roman de Montépin), auxquels Dumas a sans doute collaboré, sans que sa part soit nettement définie. Grangé adapte également à la scène deux romans de Dumas, *Les Frères Corses* et *Pauline*.
- JAIME Jean-François Gem dit Ernest Jaime (1804-1884) : journaliste, peintre, dessinateur, c'est aussi un auteur prolifique de comédies et vaudevilles écrits en collaboration et représentés sur les scènes secondaires. Avec Emmanuel Théaulon, il cosigne *Le Marquis de Brunoy* pièce à laquelle Dumas a sans doute participé.
- JALLAIS Amédée Font-Réaux de (1826-1909) : c'est un auteur à succès sur les scènes secondaires. Il adapte pour Dumas son roman *Gabriel Lambert*. Il est ensuite administrateur de plusieurs théâtres : les Délassements-Comiques, les Menus-Plaisirs, le Théâtre Déjazet.
- LACROIX Jules (1809-1883) : d'abord romancier, il se tourne vers le théâtre en 1849 avec *Le Testament de César*, qui connaît le succès au Théâtre-Français. Cette pièce, à laquelle Dumas a sans doute collaboré, paraît sous son seul nom. Il continue dans la voie tragique en traduisant Sophocle (*Cédipe-Roi*), Shakespeare (*Macbeth*, *Le Roi Lear*). Il écrit en collaboration avec Maquet *Valeria*, une tragédie en vers « romaine », et, seul, *La Jeunesse de Louis XI*, pièce dans laquelle joue Isabelle Constant, une ancienne maîtresse de Dumas.
- LAFONT, Charles (1809-1864) : Bibliothécaire à la bibliothèque Sainte-Genève, il est l'auteur de plusieurs pièces, qui rencontrent un certain succès, dont une adaptation du *Chef-d'Oeuvre inconnu* de Balzac (1837) qui est représentée au Théâtre-Français. Dumas et lui ont collaboré pour *Jarvis l'honnête homme* et *Le Séducteur et le mari*, que Lafont signe seul.
- LASSAGNE Espérance-Hippolyte (1786?-1854) : il est le supérieur de Dumas qui débute comme employé surnuméraire dans les bureaux du Duc d'Orléans en 1823. Il fait son éducation littéraire

(*Mes Mémoires*, chap. LXXIX), et l'encouragement sur cette voie. En 1826, il lui propose d'écrire un vaudeville en collaboration : ce sera *La Noce et l'enterrement*, coécrit à trois (Lassagne/Vulpian/Dumas). Lassagne poursuit parallèlement une carrière de vaudevilliste dans les théâtres secondaires et a à son actif une douzaine de pièces.

LEMAITRE Frédéric (1800-1876) : ce grand comédien du Boulevard se fait notamment connaître avec son interprétation de Robert Macaire dans *L'Auberge des Adrets*. Il crée plusieurs pièces de Dumas dont il interprète le rôle-titre comme *Napoléon Bonaparte*, *Richard Darlington*, *Kean*. Il a également participé à l'écriture de *Kean* et inspiré certains développements autour de son personnage.

LEUVEN, Adolphe Ribbing dit de (1802-1874) : c'est un ami de jeunesse de Dumas. Les deux jeunes gens qui se sont connus à Villers-Cotterets composent ensemble de petites pièces dont il ne reste pratiquement rien. À Paris, la collaboration reprend avec *La Chasse et l'Amour*, le premier vaudeville de Dumas représenté, puis s'intensifie avec les comédies (*Les Demoiselles de Saint-Cyr*, *Le Mariage au tambour*, *Louise Bernard*, *Le Laird de Dumbicky*, *Un Conte de fées*, *Oustiti*, *Le Garde-Forêtier*, *Sylvandire*). Il participe aussi à l'écriture de livrets d'opéra-comique, comme *Le Roman d'Elvire* ou *Thaïs*.

LOCKROY Joseph-Philippe Simon, dit (1803-1891) : comédien, il a créé les rôles de Monaldeschi (*Christine*) et de Yaqoub (*Charles VII chez ses grands vassaux*), puis a joué entre autres dans *Angèle* et *Mademoiselle de Belle-Isle*. Il s'adonne ensuite à l'écriture de drames et de vaudevilles. Il collabore avec Dumas pour *La Conscience*, *L'Envers d'une conspiration*, *Le Gentilhomme de la Montagne*.

LOPEZ Bernard (1813 -1891) est un auteur prolifique sur les scènes secondaires. Avec Dumas, il coécrit *Le Fils de la Nuit* ou *Le Pirate* et *La Veillée allemande*.

MAQUET Auguste (1813-1886) : après un drame écrit à deux (*Bathilde*, 1839), il participe à l'adaptation scénique des romans de Dumas, dont il est le principal collaborateur. Cette immense entreprise comprend *Les Mousquetaires*, *La Jeunesse des Mousquetaires*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *Le Comte de Morcerf*, *Villefort*, *Le Chevalier d'Harmental*, *La Guerre des femmes*, *La Reine Margot*, *La Dame de Monsoreau*... Il collabore aussi à *Catilina*, *Urbain Grandier*, *Le Vampire*. Il est toujours cité et désigné comme coauteur. La faillite du Théâtre-Historique rend cependant la collaboration difficile : Maquet s'estime mal rémunéré pour son travail, même si Dumas tente de le rembourser en lui faisant percevoir des droits sur des pièces qu'il n'a pas écrites. Le départ de Dumas pour la Belgique, en 1851, rompt les liens entre les deux hommes. En 1858, Maquet intente à Dumas un procès qu'il perd.

MEURICE Paul (1818-1905) : Meurice a d'abord travaillé pour Dumas dans le domaine romanesque. En 1842, il donne une traduction en vers de *Hamlet* à Dumas, qui fait recevoir la pièce à la Comédie-Française, mais elle n'est pas représentée. Après quelques remaniements, elle est finalement jouée au Théâtre-Historique en 1847. Meurice participe à l'écriture de *Trois Entractes pour l'Amour médecin*, *La Barrière de Clichy*, *Benvenuto Cellini*, *L'Invitation à la Valse*. Il compose seul de nombreux drames, et collabore aussi avec George Sand pour l'adaptation de ses romans à la scène. Proche de Hugo, il propose en 1899 une version théâtrale des *Misérables*.

MONTÉPIN Xavier-Aymar de (1823-1902) : c'est un grand producteur de romans populaires, dont le plus célèbre est sans doute *La Porteuse de pain* (1884). Il fait partie de la rédaction du *Mousquetaire*. Avec Eugène Grangé, et sans doute aussi Dumas, il adapte à la scène son propre roman *Les Chevaliers du lansquenet*. Il collabore au drame *La Tour Saint-Jacques*, conçu par Dumas, et participe (avec Grangé) à l'adaptation scénique de *Pauline* et des *Frères corses*.

NERVAL Gérard Labrunie dit Gérard de Nerval (1808-1855) : très attiré par l'univers du théâtre, Nerval fonde en 1835 une revue, *Le Monde dramatique*, qui paraîtra pendant cinq ans. Amoureux de l'actrice Jenny Colon, il coécrit avec Dumas le livret de l'Opéra-comique *Piquillo*, que Dumas signe seul. Sa participation à *Caligula* est évoquée, mais non prouvée. Germaniste (il a traduit le premier *Faust* en 1828), bon connaisseur de l'histoire et de la littérature allemande, il effectue avec Dumas un voyage sur les bords du Rhin en 1838. Il réécrit largement le *Léo Burckart* de Dumas qui est représenté sous son nom au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en avril 1839. Presque en même temps, *L'Alchimiste*, drame en vers du même duo, est représenté au Théâtre de la Renaissance signé par Dumas seul. Revenant à l'inspiration allemande, Nerval confie à Dumas une traduction-adaptation de *Misanthropie et repentir* de Kotzebue, que Dumas remanie après sa mort et fait jouer au Théâtre-Français fin juillet 1855. Cette pièce est signée Nerval ; la participation de Dumas reste à préciser. Nerval aurait aussi participé à l'écriture du *Pirate*.

ROMAND Hippolyte (1808-1877) : en 1834, il fait paraître une longue étude sur Dumas, à la fois biographique et critique, dans laquelle transparait son admiration. Il entame une carrière de dramaturge avec *Le Bourgeois de Gand ou le secrétaire du Duc d'Albe*, pièce à laquelle participe Dumas. On lui connaît un drame, *Le Dernier Marquis* (1842) et une tragédie, *Catherine II* (1844), tous deux représentés au Théâtre-Français, et un opéra-comique *La Fiancée du Diable*, écrit en collaboration avec Scribe.

ROUSSEAU Pierre-Joseph dit James (1800-1849) : Chansonnier, il participe à l'écriture de la première pièce de Dumas et Leuven, *La Chasse et l'amour*. Dans *Mes Mémoires* (chap. crv), Dumas insiste surtout sur sa vie de fétard ; il aide financièrement son ami qui connaît des moments difficiles et intervient pour lui auprès des ministres qu'il connaît. Rousseau meurt en 1849 dans la pauvreté.

SÉJOUR Victor Marcou-Séjour, dit Victor Séjour (1817-1874) : il est né aux États-Unis d'un père haïtien et d'une mère métisse. *Le Mulâtre*, son premier roman (écrit en français), est une dénonciation de l'esclavage. Il a participé à l'écriture du *Fils de la nuit ou Le Pirate*, qui est à l'origine un projet entre Nerval et Lopez. Après le suicide de Nerval (janvier 1855), Lopez appelle à la rescousse Dumas, puis Séjour, qui termine la pièce, dans laquelle la part de Dumas reste malaisée à quantifier.

THÉAULON Emmanuel (1787-1841) : c'est un auteur prolifique, grand pourvoyeur de vaudevilles et de comédies pour les théâtres secondaires. En 1836 il signe *Le Marquis de Brunoy*, sans doute avec la participation de Dumas, puis cosigne *Kean* avec Dumas et de Courcy. Comment s'est organisée la collaboration ? Dumas raconte avoir d'abord évoqué ce sujet avec l'acteur Frédéric Lemaître, puis avoir rencontré Théaulon et de Courcy qui avaient de leur côté produit une première ébauche ; il atteste avoir fourni les deux tiers de la pièce, ce qu'ils contesteront. Il est néanmoins sûr qu'il a très largement retravaillé le scénario de Théaulon et de Courcy, de concert avec Frédéric Lemaître.

VULPIAN Alphonse de, dit Gustave (1795-1829) : cet avocat mort à 35 ans a écrit en collaboration quelques vaudevilles, dont *La Noce et l'Enterrement* avec Dumas et Lassagne.

BIBLIOGRAPHIE

Édition de référence

DUMAS Alexandre, *Théâtre complet d'Alex. Dumas*, Paris, Michel Lévy frères, 1863-1874, quinze volumes.

Autres éditions mentionnées dans cet ouvrage

Éditions anciennes

DUMAS Alexandre, *Napoléon Bonaparte, ou Trente Ans de l'histoire de France*, Paris, Tournachon-Molin, 1831.

Don Juan de Maraña, ou la Chute d'un ange, Paris, Marchant, coll. « Magasin théâtral », 1836.

Éditions modernes

DUMAS Alexandre, *Drames romantiques*, éd. C. Aziza, Paris, Omnibus, 2002.

DUMAS Alexandre, *Henri III et sa cour, La Tour de Nesle*, éd. S. Ledda, Paris, GF Flammarion, 2016.

DUMAS Alexandre, *Antony*, éd. P.-L. Rey, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre ».

DUMAS Alexandre, *La Reine Margot*, éd. S. Ledda, Paris, Classiques Garnier, 2014.

DUMAS Alexandre, *Kean*, éd. S. Ledda, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2017.

Œuvres ne figurant pas dans l'édition de référence

DUMAS Alexandre, *Fiesque de Lavagna* [inédit] : dans *Théâtre complet d'Alexandre Dumas*, textes présentés et annotés, inédits retrouvés et établis par F. Bassan. Paris, Lettres modernes/Minard, 1976, fascicule 4.

DUMAS Alexandre, *La Cour du Roi Pétaud*, in *Théâtre Complet d'Alexandre Dumas*, Paris, Minard, coll. « Bibliothèque Introuvable », édition annotée par F. Bassan, fascicule 9.

DUMAS Alexandre, *Léo Burckart*, dans *Œuvres complémentaires de Gérard de Nerval*, t. IV : *Théâtre*, texte établi et présenté par J. Richer. (versions de 1838 et de 1850), Paris, Lettres modernes/Minard, 1981.

DUMAS Alexandre, *Léo Burckart*, drame en cinq actes et un prologue de G. de Nerval et Dumas, version originale censurée et restée inédite (1839), RICHER (Jean), *Le Drame romantique : trois pièces de Alexandre Dumas, Victor Hugo et Gérard de Nerval*, Paris, Les Libraires associés, 1957.

DUMAS Alexandre, [et ANICET-BOURGEOIS Auguste] *Le Fils de l'émigré*, drame inédit, préface de D. Zimmermann. Arles, Actes Sud, 1995.

ROMAND Hippolyte, *Le Bourgeois de Gand ou le Secrétaire du duc d'Albe*, Paris, Barba, 1838.

ANICET-BOURGEOIS Auguste, *La Vénitienne*, Paris, Marchant, 1834.

LACROIX Jules, *Le Testament de César*, Paris, Firmin-Didot frères, 1849.

Œuvres non publiées

DUMAS Alexandre, *Pietro Tasca* [inédit], Auckland (NZ), Central City Special Collections/Reed Dumas (842.7 P62).

Autres pièces évoquées dans cet ouvrage

Nous mentionnons ici les pièces faisant l'objet d'une analyse, d'un commentaire ou d'un rapprochement avec une œuvre de Dumas, mais pas celles qui sont simplement citées et qu'on trouvera dans l'index.

ANCELOT François et MAZÈRES Edouard, *L'Espion*, Paris, Bréauté, 1828.

ARNAULT Antoine-Vincent, *Marius à Minturnes*, Paris, Bossange, 1824

ARNAULT Lucien, *Catherine de Médicis aux États de Blois*, Paris, Barba, 1829.

BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin CARON de, *Le Mariage de Figaro*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la Pléiade », 1988.

CARMOUCHE Pierre-François-Adolphe et COURCY Frédéric de, *Une Nuit de Paris, ou l'École des jeunes gens*, Paris, Barba, 1829.

Manon Lescaut, Paris, Bezou, 1830 Odéon.

CARMOUCHE Pierre-François Adolphe, COURCY Frédéric de et DUPEUTY, C.-D., *Tristime, ou Chaillot, Surène et Charenton, trilogie sans préambule et sans suite, en trente actes d'une scène, et en vers alexandrins*, Paris, Riga, 1830.

CORNEILLE Pierre, *Cinna*, éd. Christian Biet, Paris, Le Livre de Poche, 2003.

DAUDET Alphonse, *La Lutte pour la vie*, Paris, Calmann Lévy, 1890.

DUMAS Alexandre (fils), *L'Ami des femmes*, Paris, Cadot, 1864.

DUMAS Alexandre (fils), *Le Fils naturel*, Paris, Charlieu, 1858.

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

GRÉTRY André-Joseph, *Coralie, ou La Lanterne magique*, Paris, Masson, An XII-1804.

GUILBERT DE Pixerécourt René-Charles, *La Soirée aux Champs-Élysées*, Paris, André, An VIII-1799.

GUILBERT DE Pixerécourt René-Charles, *Victor ou l'enfant du mystère, Caelina ou l'enfant de la forêt, Mélodrames*, t. I : 1792-1800, Paris, Classiques Garnier, 2013.

HALÉVY Léon, FONTAN Louis-Marie et DROUINEAU Gustave, *L'Espion*, Paris, 1828.

HUGO Victor, *Hernani, Œuvres complètes, Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.

HUGO Victor, *Marion Delorme, Œuvres complètes, Théâtre I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985. *Ruy Blas, Œuvres complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.

LURIEU Gabriel de et ARTOIS Armand d', *La Fée des arts, ou le Sultan de Cachemire*, Paris, chez Mme Huet-Masson, 1819.

MARCHIONNI Luigi, *Napoleone Bonaparte: riduzione dal francese per cura di Luigi Marchionni*, Milan, Da Placido Maria Visaj, 1839 (« Biblioteca ebdomadaria-teatrale »; fasc. 310).

MARLOWE Christopher, *The Massacre at Paris*, dans *The Complete Plays*, éd. Frank Romany et Robert Lindsey, Londres, Penguin classics, 2003.

MENDES LEAL Jose, *Os Dous Renegados (Les Deux Rénégats)*, Lisbonne, Typ. da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, s. d. [1839].

MERCIER Louis-Sébastien, *Le Déserteur*, Paris, Le Jay, 1770.

- MONBRION, *Le Siège de Grenade*, tragédie en 5 actes et en vers, dédiée à l'Académie Française [...]; précédée d'une *Dissertation sur l'état actuel de l'art dramatique, sur les causes de sa décadence, considérées sous le rapport des systèmes classique et romantique*, Paris, Bossange père; Barba, 1834.
- PICARD Louis-Benoît, *Les Provinciaux à Paris*, Paris, Huet; Charon, An X-1802.
- ROBERGE [pseud.], *Don Juan de Marana, la chute d'un ange, drame en dix tableaux raconté par Robert Macaire et Bertrand*, Paris, Bezou, 1836.
- SAINT-HILAIRE Amable de et VILLENEUVE Ferdinand de, *Valentine, ou la chute des feuilles, drame en deux actes, mêlé de chants*, Paris, J. N. Barba, 1828.
- SILVA ABRANCHES Antonio Joaquim da, *O Cativo de Fez (Le Captif de Fez)*, T. da Rua dos Condes, 1841 et Rio de Janeiro, E. et H. Laemert, 1854.
- VOLTAIRE, *Nanine*, Paris, GF Flammarion, 2004.
- ROSTAND Edmond, *L'Aiglon. Drame en six actes*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1922.
- ROSTAND Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, 1992.
- SARDOU Victorien, *Madame Sans-Gêne*, dans *Théâtre complet* (9 volumes), t. IV, Paris, A. Michel, 1934-1938.
- SARDOU Victorien, *Divorçons!*, Paris, Calmann Lévy, 1883.
- SARTRE Jean-Paul, *Kean*, Paris, Gallimard, 1954. (Cette édition donne en annexe le texte de Dumas).
- SCHILLER Friedrich, *Œuvres dramatiques*, trad. de A.-G.-P. Brugière de Barante, Paris, Ladvocat, 1821, 6 volumes, t. II : *La Conjuration de Fiesque, L'Intrigue et l'Amour* (consultable sur Gallica).
- VIGNY Alfred de, *Le More de Venise, Othello*, Paris, le Vavasseur, Urbain Canel, 1830.
- VITET Ludovic, *Les Barricades*, dans *La Ligue*, t. I, nouvelle édition entièrement revue et corrigée, Paris, Michel Lévy frères, 1861.

Romans évoqués dans cet ouvrage

- DUMAS Alexandre, *Acté*, Paris Arléa, 2007.
- DUMAS Alexandre, *Le Capitaine Paul*, Paris Gallimard, coll. « Folio classique », 2017.
- DUMAS Alexandre, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, Paris, Gallimard, 2005, coll. « Folio classique ».
- DUMAS Alexandre, *Le Chevalier d'Harmental*, Paris, Phébus, 2010.
- DUMAS Alexandre, *Une Fille du Régent*, Paris, Alteredit, 2007.
- DUMAS Alexandre, *Le Vicomte de Bragelonne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1997.
- DUMAS Alexandre, *Les Mobicans de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1998.
- KRUDENER Barbara Julianne de, *Valérie*, dans *Romans de Femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.
- LOPES DE MENDONÇA Antonio Pedro, *Memórias d'um Doido (Mémoires d'un Fou)*, Lisbonne, Empreza Lusitana Editora, 1849.

Autres œuvres de Dumas évoquées dans cet ouvrage

- ANSELMINI J. (dir.), *Alexandre Dumas critique dramatique (mars 1836-mars 1838), Cahiers Alexandre Dumas*, n° 42, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- DUMAS Alexandre, *Mes Mémoires*, Paris, Laffont, 1989, coll. Bouquins.
- DUMAS Alexandre, *Comment je devins auteur dramatique, Revue des deux Mondes*, déc. 1833. Repris dans le *Théâtre complet*, t. I, Paris, Michel Lévy, 1863 et dans *Drames romantiques*, éd. C. Aziza, Paris, Omnibus, 2002.

DUMAS Alexandre, *Mon Odyssée à la Comédie-Française*, dans *Souvenirs dramatiques*, Paris, Michel Lévy, 1868. Repris dans *Drames romantiques*, éd. C. Aziza, Paris, Omnibus, 2002.

DUMAS Alexandre, *Gaule et France* (1833), éd. J. Anselmini, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2015.

DUMAS Alexandre, *Lettres à mon fils*, Paris, Mercure de France, 2008.

Réception : comptes rendus de pièces, articles

Sur Henri III et sa cour

MOREAU d'ORGELAINE, *Réflexions sur la pièce Henri III et sa cour*, Paris, Imprimerie de Perriquet, 1829.

Sur Napoléon Bonaparte

AVENEL [D.-L.-M.], « Littérature », *La Revue encyclopédique*, t. II, janvier 1831, p. 118.

Entrefilet non signé sur *Napoléon* sous la rubrique « Théâtres » dans la *Gazette des ménages*, 1^{re} année, n° 14, 23 janvier 1831, p. 54.

« Théâtre Royal de l'Odéon. *Napoléon Bonaparte...* », *Le Globe*, 17 janvier 1831, p. 66, feuilleton.

« Théâtre royal de l'Odéon. *Napoléon Bonaparte* », *Le Furet de Paris*, 3^e année, 14 janvier 1831, p. 3.

« Odéon. *Napoléon Bonaparte...* », *Le Figaro*, 6^e année, n° 14, 14 janvier 1831, p. 2-3, pour la citation et l'observation sur la vraisemblance *vs* la vérité au théâtre.

« Chronique théâtrale. Odéon », *Mercure de France au dix-neuvième siècle*, t. XXXII, 1831.

C. [Duviquet], « Théâtre de l'Odéon. Première Représentation de *Napoléon Bonaparte...* », *Journal des Débats*, 13 janvier 1831, p. 2, feuilleton.

« Théâtres. Théâtre de l'Odéon », *La Gazette littéraire*, t. II, n° 8, 20 janvier 1831, p. 123. Le critique du *Journal des artistes* qualifie la pièce de « galerie de tableaux historiques ». « Art dramatique.

Théâtre de l'Odéon. – *Napoléon* », *Journal des artistes*, 5^e année, t. I, n° 5, 30 janvier 1831, p. 93.

« Spectacles », *Le Constitutionnel*, 13 janvier 1831, p. 4.

E., « Théâtre de l'Odéon. – Première Représentation de *Napoléon Bonaparte...* », *Le National*, 2^e année, n° 14, 14 janvier 1831, p. 2, feuilleton.

LESUR Charles-Louis, *Annuaire historique universel pour 1831*, Paris, Thoissier-Desplaces, 1833,

« Chronique pour 1831 », « Janvier. *Théâtre de l'Odéon*. – Première représentation de *Napoléon Bonaparte...* », p. 220.

Sur Le Fils de l'Émigré

R., « Théâtre de la Porte-Saint-Martin. *Le Fils de l'Émigré...* », *Journal des Débats*, 30 août 1832, p. 1. *Le Figaro*, 29 août 1832, p. 1.

Sur Antony

JANIN Jules, *Journal des Débats*, 5 mai 1831.

Le Constitutionnel, (non signé), 6 mai 1831.

Y. [VIGNY Alfred de], *Une lettre sur le théâtre à propos d'Antony*, *La Revue des Deux Mondes*, 1831, t. II, p. 323 sq.

Reprises

GAUTIER Théophile, *Le Moniteur*, 7 octobre 1867, repris dans *Histoire du romantisme*, « *Notices romantiques* », Paris, Charpentier, 1874, p. 166-171.

Sur Angèle

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

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

FLORAN Juan, « *Angèle*, ou *L'Échelle des Femmes*, Drame en Cinq Actes, par M. Alexandre Dumas », *L'Europe littéraire*, janvier 1834, p. 76.

PICHOT Amédée, « *Angèle*, Drame en Cinq Actes, Par M. Alexandre Dumas », *Revue de Paris*, janvier 1834, p. 49.

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

Sur Kean

JANIN Jules, *Journal des Débats*, 5 septembre 1836.

Le Constitutionnel, 5 septembre 1836.

Sur Paul Jones

JANIN Jules, *Journal des Débats*, 8 novembre 1841.

A Revolução de Setembro (La révolution de septembre), 28 nov. 1844, « Folhetim *O Capitão Paulo* representação do drama em 5 actos, por A. Dumas, e traduzido por J. B. Ferreira ».

Sur Lorenzino

Revista Universal Lisbonense, (Revue universelle de Lisbonne), n° 7, 11 novembre 1841.

Sur Louise Bernard

JANIN Jules, *Journal des Débats*, 20 novembre 1843.

Sur Un Mariage sous Louis XV

A Revolução de Setembro, « Um casamento no tempo de Luis XV », 12 octobre 1844.

Sur Les Demoiselles de Saint-Cyr

JANIN Jules, *Le Journal des Débats*, feuilleton du 27 juillet 1843. Repris [ainsi que la réponse de Dumas] dans *Le Critique Jules Janin et le dramaturge Alexandre Dumas, à propos des Demoiselles de Saint-Cyr, Extraits du Journal des débats et de La Presse*, Paris, Tous les Libraires, 1843.

A Revolução de Setembro, 8 janvier 1845, p. 3, « Theatro da rua dos Condes, *As Duas Educandas (Les Demoiselles de Saint-Cyr)*, comedia por A. Dumas, versão do sr. J. B. Ferreira »

Sur Monte-Cristo

JANIN Jules, *Journal des Débats*, 3 février 1848.

Sur Urbain Grandier

GAUTIER Théophile, *Urbain Grandier*, *La Presse*, 1^{er}-2 avril 1850, p. [1].

Sur Le Vampire

GUÉROULT Constant, recension dans *La Presse dramatique*, 21 décembre 1851, p. 6.

JANIN Jules, feuilleton du *Journal des débats*, 22 décembre 1851, p. [2].

Articles d'intérêt plus général

MUSSET Alfred de, « De la tragédie. À propos des débuts de Mademoiselle Rachel », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1838, dans *Ceuvres complètes en prose*, éd. Maurice Allem et Paul Courant, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 894.

NEVAL Gérard de, « De l'avenir de la tragédie (deuxième article) », *La Charte de 1830*, 26 mars 1837, dans *Cœuvres complètes I*, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 353-354.

NEVAL Gérard de, « Théâtre », *L'Artiste*, t. II, 11^e livraison, 10 novembre 1844.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, *Chroniques parisiennes (1843-1845)*, Paris, Calmann-Lévy, 1876.

Ouvrages historiques, biographiques, critiques

A! A! MM. [ADER Jean, HUGO Abel et MALITOURNE Armand], *Traité du mélodrame*, Paris, Delaunay, Pélicier, Plancher, 1817.

ALBERTIN Hyacinthe, *Indications générales pour la mise en scène de Henri III et sa cour*, Paris, E. Duverger, s. d.

AMBRIÈRE Madeleine et AMBRIÈRE Francis, *Talma ou l'histoire du théâtre*, Paris, De Fallois, 2007.

ARROUS Michel (dir.), *Dumas, une lecture de l'Histoire*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2003.

BARA Olivier, *Le théâtre de l'opéra-comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Olms, 2001.

BARTHOU Louis, *Rachel*, Paris, Félix Alcan, (« Acteurs et actrices d'autrefois »), Paris, 1926.

BASSAN Fernande et CHEVALLEY Sylvie, *Alexandre Dumas et la Comédie-Française*, Paris, Minard/Lettres Modernes, 1972.

BASSAN Fernande (dir.), *La réception critique de Dumas père, Œuvres et critiques*, n° XXI, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1996.

BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin CARON de, *Essai sur le genre dramatique sérieux* (préface d'*Eugénie*), et *Un mot sur « La Mère coupable »*, dans *Cœuvres*, Paris, Gallimard, 1988, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

BERJEAUT Simon, *Le Théâtre de Revista : un phénomène culturel portugais (1851-2005)*, Paris, L'Harmattan, 2005.

BERNARD-GRIFFITHS Simone et SGARD Jean (dir.), *Mélodrame et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002.

BERTHIER Patrick, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828 : le sourd et la muette*, Paris, Honoré Champion, 2014.

BIET Christian, *La tragédie*, Armand Colin, Paris, 1997.

BULWER-LYTTON Henry, *France, Social, Literary, Political*, New York, Harper and Brothers, 1834.

CHELEBOURG Christian, MARTENS David et WATTHEE-DELMOTT Myriam (dir.), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XX^e siècles)*, Louvain, P. U. de Louvain, 2012.

CONSTANT Jean-Marie, *Les Guise*, Paris, Hachette, 1984

CONSTANT Jean-Marie, *La Ligue*, Paris, Fayard, 1996.

DANIELS Barry, *Catalogue des décors romantiques de la Comédie-Française*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003.

DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

DIDEROT Denis, *Entretiens sur le Fils naturel*, Paris, GF Flammarion, 2005.

DOUBROVSKY SERGE, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997.

DUFIEF Anne-Simone, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Bréal, 2001.

DUFIEF Anne-Simone et CABANÈS Jean-Louis (dir.), *Le roman au théâtre : les adaptations théâtrales des romans au XIX^e siècle*, Paris, RITM (Revue Interdisciplinaire sur les Textes Modernes), n° 33, 2005.

- EL NOUTY Hassan, *Théâtre et pré-cinéma. Essai sur la problématique du spectacle au 19^e siècle*, Paris, Nizet, 1978.
- FORESTIER Georges, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.
- FRANÇA José-Augusto, *Le Romantisme au Portugal*, Paris, Klincksieck, 1975.
- FLESSELLES M^{me} de, *Le Petit Sancho et la lanterne magique. Histoires morales et amusantes*, Paris, chez Masson, 1824.
- GAILLARD Aurélie, *Le Corps des statues : le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, Champion, 2003.
- GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique*, Paris, Hetzel, 1859.
- GIANNOULI Angelika, *La Grèce antique sur la scène française, 1797-1873*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernité », 2013.
- GLINEL Charles, *Le théâtre inconnu d'Alexandre Dumas*, Paris, Revue biblio-iconographie, 1899, n° 1.
- GUTIERREZ-LAFFOND Aurore, *Théâtre et magie dans la littérature dramatique du XVIII^e siècle en France*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- HABERMAS Jürgen, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Payot, Paris, 1997.
- HERCULANO Alexandre, *Opúsculos*, vol. 9, Lisbonne, J. Bastos, 1898.
- HEYLLI Georges d', *Journal intime de la Comédie-Française (1852-1871)*, Paris, Dentu, 1879.
- HOUCARDE Pierre, *Temas de Literatura portuguesa*, Lisbonne, Moraes, 1978, p. 21-22.
- HOWARTH William Driver, *Sublime and Grotesque. A Study of French Romantic Drama*, Londres, Harrap, 1975.
- HUGO Victor, *Préface de Cromwell, Œuvres complètes, Théâtre II*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985.
- HUGO Victor, *William Shakespeare*, Bernard Leuilliot éd., dans *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002.
- JONDORF Gilian, *Robert Garnier and the Themes of Political Tragedy in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press, 1969.
- LARTHOMAS Pierre, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1980.
- LEDDA Sylvain, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, 2009.
- LINTILHAC Eugène, *La Comédie, de la révolution au second empire*, Paris, Flammarion, 1910.
- LEONARD-ROQUES Véronique et MESNARD Philippe (dir.), *Cassandre, figure du témoignage*, Paris, Éditions Kimé, coll. « Entre histoire et mémoire », 2015.
- MARTIN Roxane, *La Féerie romantique sur la scène parisienne (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007.
- MARTIN Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- MEIER F., DIAZ B. et WILD F. (dir.), *Les Héritages littéraires dans la littérature française (XVI^e-XX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- MELAI Maurizio, *Les derniers feux de la tragédie classique au temps du romantisme*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum mundi », 2015.
- MONNERET Sophie, *David et le néoclassicisme*, Paris, Terrail, 1998.
- MONTCLAIR Florent (dir.), *Roman-feuilleton et théâtre. L'adaptation du roman feuilleton au théâtre*, Besançon, Presses du Centre UNESCO de Besançon, 1998.
- NODIER Charles, *Introduction au Théâtre choisi* de Pixérécourt, Paris, Tresse, 1841.
- PARIGOT Hippolyte, *Le Drame d'Alexandre Dumas*, Paris 1898, Slatkine Reprint, Genève, 1973.

- PREVOST Christine, *L'homme sans nom et le roi sans couronne, étude des premiers drames de Dumas père, 1827-1835*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2004.
- REBELLO Luis-Francisco, *O Teatro romântico (1838-1869)*, Lisbonne, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- POIRSON Martial, PERRIN Jean-François (dir.), *Les Scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, 2011.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie de Beaumarchais*, Paris, Nizet, 2000.
- SCHILLER Friedrich, *De la poésie naïve et sentimentale*, trad. de S. Fort, Paris, L'Arche, 2002.
- SCHOPP Claude, *Alexandre Dumas, Le génie de la vie*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Fayard, 1997.
- SIEGLERSCHMIDT Hermann, *Appréciation impartiale de la tragédie Lucrèce de M. Ponsard, avec des observations sur l'art dramatique en général*, Tresse, Paris, 1843.
- SOURIAU Maurice, *De la convention dans la tragédie et dans le drame romantique*, Paris, Hachette, 1885, Genève, Slatkine, 1970.
- STAËL Germaine de, *De L'Allemagne*, Paris, Garnier Frères, 1879.
- STENDHAL *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.
- TALMA Jean-François, *Réflexions de Talma sur Lekain et sur l'art dramatique*, Paris, A. Fontaine, 1856 (consultable sur Gallica).
- THOMASSEAU Jean-Marie, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984.
- THOMASSEAU Jean-Marie, *Mélodramatiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009.
- TISNÉ Walter, « La Tournée Sarah-Coquelin », Paris, *L'art dramatique et musical en 1901*, n° 1, vol. 1, 1901.
- UBERSFELD Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1996.
- VÉRICOUR Louis-Raymond de, *Modern French Literature*, Edinburgh, W. and R. Chambers, 1842.
- YON Jean-Claude, *Eugène Scribe, La fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000.
- YON Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le 2^d Empire*, Paris, Armand Colin, 2012.

Chapitres et articles

- ANDRÉ Valérie, « De Cellamare à Pontcallec. Une mise en scène dumasienne de la Régence », *Revue du Nord* 2015/4 (n° 412), p. 895-917.
- ASSO Française, « Dumas et ses deux révolutions », *Le Monde diplomatique*, septembre 2012.
- BARA Olivier, « D'un théâtre romantique *fantastique* : réflexions sur une trop visible absence », in BARA Olivier et COOPER Barbara (dir.), « L'autre théâtre romantique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, janvier-mars 2013, n° 257, p. 69-86.
- BERTHEAU Gilles, « Les figures du duc de Guise et d'Henri III dans *The Revenge of Bussy d'Ambois* (1613) de Georges Chapman, *The Massacre at Paris* de Christopher Marlowe et *La Guisziade* (1589) de Pierre Matthieu », in PIRONON J. et WAGNER J. (dir.), *Formes littéraires du théologico-politique de la Renaissance au XVIII^e siècle : Angleterre et Europe*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 131-148.
- BERTHIER Patrick, « L'«échec» des *Burgraves* », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, n° 187, 1995, p. 257-270.
- BERTHIER Patrick, « Des Catacombes au Vésuve. Le spectaculaire romantique commenté par la presse de la monarchie de Juillet », in MOINDROT I. (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

- COHEN Margaret, « Sentimental Communities », in COHEN Margaret M. et DEVER Carolyn (dir.), *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel*, Princeton UP, 2002.
- COOPER Barbara T., « Dumas et Corneille », in DUFOUR-MAÎTRE Myriam et NAUGRETTE Florence (dir.), *Corneille des romantiques*, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 19-31.
- COOPER Barbara T., « Dumas critique et “théoricien” de théâtre à l’époque romantique » in ANSELMINI Julie (dir.), *Dumas critique*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2013.
- FALCONNET Ernest, « Hans Sachs », *La France littéraire*, n° 15, 1834.
- HERCULANO Alexandre, « D. Maria Telles », IX, cité par NEMÉSIO V., *Relações Francesas do Romantismo Português*, (1936), Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisbonne, 2008,
- KRAKOVITCH Odile, « A. Dumas et la censure théâtrale » in BASSAN Fernande et SCHOPP Claude (dir.), *Cent cinquante ans après*, Marly-le-Roy, Éditions Champflour, 1995, p. 165-187.
- LA HARPE Jean-François, « De Shakespear [sic] », in *Œuvres de M. de La Harpe, nouvellement recueillies*, t. I, Paris, Pissot, 1778.
- LANDRY Jean-Pierre, « Cinna ou le paradoxe de la clémence », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2002/3, vol 102.
- LEDDA Sylvain, « “Manon Lescaut 1830”, ou les égarements de la scène romantique », Paris, *Revue d'histoire du théâtre*, n° 219 (2003), p. 245-260.
- LELIÈVRE Renée, « Fantastique et surnaturel au théâtre à l’époque romantique », Paris, *Cahiers de l’AIEF*, 1980, vol. 32, p. 193-204.
- LOBBES Louis, « L'exécution des Guises, prétexte à tragédie », in BELLENGER Yvonne (dir.), *Le mécénat et l'influence des Guises*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 567-579.
- MOMBERT Sarah, « Rôle et jeu social dans le théâtre historique d’Alexandre Dumas », Paris, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 104 (2004).
- MOREAU Pierre, « De Dumas père à Dumas fils », Paris, *Revue des Deux Mondes* n° XV, 1^{er} juin 1923, p. 682-697.
- MOSER Walter, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », in FROGER Marion et MÜLLER Jürgen-E. (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Munster, Nodus, 2007, p. 69-92.
- NAUGRETTE Florence, « Dumas adaptateur de son roman *La Reine Margot* au théâtre : les séductions de la mimesis », in GUÉRET-LAFERTÉ Michèle et MORTIER Daniel (dir.), *D'un genre littéraire à l'autre*, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 237-248.
- NAUGRETTE Florence, « La périodisation du romantisme théâtral », in MARTIN Roxane et NORDERA Marina (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 145-154.
- NAUGRETTE Florence, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », Paris, *Revue internationale de philosophie* 2011/1 (n° 255), p. 27-41.
- PRÉVOST Christine, « Une représentation de l'Histoire qui se joue des codes scéniques : *Henri III et sa cour* et *La Cour du roi Pétaud* », *Dumas, une lecture de l'Histoire*, in ARROUS Michel (dir.), Paris, Maisonneuve & Larose, 2003, p. 415-436.
- ROBARDEY-EPPSTEIN Sylviane, « Le surnaturel sur la scène romantique : la “baguette magique” de Dumas père (le cas du *Don Juan de Marañá*) », in BERNARD-GRIFFITHS Simone et BRICAULT Céline (dir.), *Magie et magies dans la littérature et les arts du XIX^e siècle français*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 271-284.

- ROMAND Hippolyte, « Poètes et romanciers modernes de la France, IX : M. Alexandre Dumas », Paris, *La Revue des Deux Mondes*, n° 3, vol. 1, 1834.
- SANTOS Ana-Clara, « La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, p. 131-146.
- SCHOPP Claude, « Le théâtre-roman d'Alexandre Dumas, ou la métamorphose en roman du drame disgracié » in DUFIEF Anne-Simone et CABANÈS Jean-Louis (dir.), *Le roman au théâtre : les adaptations théâtrales des romans au XIX^e siècle*, Paris, Minard, 2005, p. 113-136.
- TERNAUX Jean-Claude, « La Diabolisation dans *La Guisade* (1589) de Pierre Matthieu et *Le Guysien* (1592) de Simon Bélyard », Paris, *Études Épistémè*, n° 14, automne 2008, p. 1-17.
- THOMASSEAU Jean-Marie, « Molière travesti ou les errances textuelles de *Dom Juan* », *L'Europae e il teatro*, 2, Bari, Edizioni dal Sud, 1998, p. 261-276.
- THOMASSEAU Jean-Marie, « L'écriture du "spectaculaire" ou la grammaire didascalique des mélodrames de Pixérécourt », in BARA Olivier (dir.), *Orages, Littérature et culture 1760-1830*, n° 4 : « Boulevard du crime : le temps des spectacles oculaires », mars 2005, p. 62.
- UBERSFELD Anne, « Alexandre Dumas père et le drame bourgeois », Paris, *CAIEF*, mai 1983, n° 35.
- UBERSFELD Anne, « Le retour à Corneille au début du XIX^e siècle », in DUFOUR-MAÎTRE Myriam et NAUGRETTE Florence (dir.), *Corneille des romantiques*, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2006.
- WALECKA-GARBALINSKA Maria, « La mine suédoise comme espace mélodramatique », in BERNARD-GRIFFITHS Simone et SGARD Jean (dir.), *Mélodrames et romans noirs (1750-1890)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 277-298.
- YON Jean-Claude, « Le cadre administratif des théâtres autour de 1830 », [<http://www.fabula.org/colloques/document1121.php>], consulté le 22 jan. 2016.

LES AUTEURS

Auteur d'une thèse sur *La Représentation du XVI^e siècle dans le théâtre romantique (1826-1842)*, à paraître chez Champion, **Stéphane ARTHUR** enseigne en classes préparatoires au lycée Voltaire (Orléans). Outre ses articles sur le théâtre et la poésie romantiques, il a contribué, chez Garnier, à l'édition des œuvres de Pixérécourt et au volume *Dumas critique dramatique (mars 1835-mars 1838)*.

Roberta BARKER est professeur à l'université Dalhousie d'Halifax (Canada). Ses travaux portent sur le théâtre et l'opéra sur lesquels elle a publié de nombreux articles. Elle a coédité avec Kim Solga *New Canadian realism: eight plays* (Patrick O'Neil Award for best edited Anthology).

Laure BOULERIE a soutenu en 2013 une thèse sur *Le romantisme français et l'Antiquité romaine*. Elle participe à l'édition du *Théâtre complet* de Dumas.

Anne-Marie CALLET-BIANCO est maître de conférences en littérature française du XIX^e siècle à l'université d'Angers et membre du CIRPaLL. Ses recherches portent sur les premiers romans de Dumas dont elle publie des rééditions critiques. Elle codirige avec Sylvain Ledda l'édition de son *Théâtre complet* aux éditions Garnier.

Qualifiée aux fonctions de maître de conférences en littérature comparée, **Hélène CASSEREAU-STOYANOV** enseigne à l'ESPE de l'Académie de Nantes. Ses recherches s'inscrivent dans trois champs : les études comparatistes de réception de la littérature ; la littérature de jeunesse ; la formation des enseignants. Elle travaille à la publication de sa thèse *La réception des romans d'Alexandre Dumas au Portugal de 1844 à 1875*.

Professeure émérite de français à l'université du New Hampshire (USA), **Barbara T. COOPER** est spécialiste du théâtre français de la première moitié du XIX^e siècle et de la représentation des Noirs sur les scènes parisiennes. Elle participe à l'édition du *Théâtre complet* de Pixérécourt, de Dumas et de Lemercier (Classiques-Garnier) et a publié six pièces dont *Le Marché de Saint-Pierre* d'Antier et Decomberousse et une anthologie de *Nouvelles antillaises du XIX^e siècle* chez L'Harmattan.

Anne-Simone DUFIEF, professeur émérite à l'université d'Angers et membre du CIRPaLL, est spécialiste de la littérature réaliste de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elle a édité chez Champion les *Chroniques dramatiques* d'Alphonse Daudet. Elle a également publié *Le Théâtre au XIX^e siècle* (Bréal, 2001), ainsi que de nombreux articles sur le Théâtre-Libre, et les adaptations théâtrales ; elle a codirigé avec J.-L. Cabanès *Du Roman au Théâtre* (RITM, 2005).

Sylvain LEDDA est professeur de langue et littérature française à l'université de Rouen et membre du CÉRÉDI. Spécialiste du théâtre du XIX^e siècle (*Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique*, Paris, Champion, 2009), il codirige l'édition des œuvres de Musset, de Nerval et de Vigny. Auteur d'une biographie d'Alexandre Dumas (Gallimard, 2014) et d'une réédition récente de *Kean* (Gallimard, 2017), il codirige avec Anne-Marie Callet-Bianco l'édition de son *Théâtre complet* aux éditions Garnier.

Agrégée de lettres modernes et docteur en littérature française, **Esther PINON** est membre associé du laboratoire HCTI (Lorient) et du CÉRÉDI (Rouen). Ses recherches portent sur le sacré et le doute dans la poésie et le théâtre romantiques. Elle participe à l'édition du *Théâtre complet* de Musset et de Dumas. Sa thèse, *Le Mal du Ciel. Musset et le sacré*, a été publiée aux éditions Honoré Champion en 2015.

Christine PRÉVOST, maître de conférences à l'université d'Artois, est l'auteur d'une thèse sur le théâtre de Dumas, *L'Homme sans nom et le roi sans couronne (1827-1835)*. Elle participe à des publications collectives : *Dumas du texte à la scène* (Cahiers de l'AIEF, 2012), *Dumas critique* (Pulim, 2013). Ses recherches portent sur les filiations entre les scènes du XIX^e siècle et les médias audiovisuels du XX^e siècle.

François RAHIER est philosophe, romancier, critique. Il est membre du conseil d'administration de la SAAD (Société des amis d'Alexandre Dumas père). Ses travaux portent sur la science-fiction, la bande dessinée, la littérature populaire, le théâtre d'Alexandre Dumas.

Jacqueline RAZGONNIKOFF, historienne du théâtre, a été bibliothécaire-archiviste à la bibliothèque-musée de la Comédie-Française de 1976 à 2006. Elle est vice-présidente de la Société des Amis d'Alexandre Dumas. Dernière publication : *Le Paris de Molière*. Paris, Éd. Alexandrines, 2016.

Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN est maître de conférences HDR en littérature française à l'université d'Uppsala. Spécialiste des dramaturgies romantiques et des écritures scéniques, elle a dirigé *Sculpter l'espace. Le théâtre de Dumas à la croisée des genres*, à paraître. Elle participe à plusieurs éditions théâtrales (Pixerécourt, Dumas) et a codirigé *Revoir la fin. Dénouements remaniés au théâtre* (2016).

Isabelle SAFA enseigne au lycée Henri IV. En 2013, elle a soutenu une thèse intitulée *Du temps retrouvé au temps réfléchi : enjeux idéologiques et narratologiques de la mise en roman de l'Histoire dans les romans d'A. Dumas père*. Elle participe à l'édition du *Théâtre complet* de Dumas.

INDEX DES PIÈCES CITÉES

A

Adultère puni (L) : 73
Aiglon (L) : 12, 143, 168-169, 233
Alchimiste (L) : 16, 137, 179-180, 223, 230
Amant bourru (L) : 64
Ambitieux ou le fils du Bourreau (Le) : 73
Ami des Femmes (L) : 101, 232
Andromaque : 45, 47
Angèle : 14, 16, 18, 22, 43, 62, 73, 76, 99, 101-111, 114, 116, 128, 131-132, 159, 160-169, 176, 180, 196, 222, 227, 229, 235, 246
Antony : 7, 12-14, 18-19, 43, 46, 61, 65, 73, 80, 99-100, 103-106, 109, 114, 116, 119, 128, 162, 167, 176, 177, 192, 212, 222, 231, 234
Argent (L) : 63
Arlequin astronome ou la Lanterne magique dans la Lune : 191
Assassin par amour (L) : 73
Azémire : 44

B

Babillard (Le) : 64
Barrière de Clichy (La) : 11, 18, 131, 133, 135, 139, 142, 225, 229
Bathilde : 223, 229
Benvenuto Cellini : 225, 229
Bertrand et Raton : 18, 59
Blancs et les Bleus (Les) : 8, 18, 131, 133, 143-144, 226
Bourgeois de Gand ou le Secrétaire du duc d'Albe (Le) : 156, 223, 230-231

Britannicus : 45, 49
Brutus : 145
Burgraves (Les) : 8, 9, 33, 46, 218, 238

C

Cachemire vert (Le) : 20, 224
Caligula : 21, 28, 30-33, 36-38, 43, 46-48, 50-53, 55-56, 137, 140-141, 185, 223, 230
Caméléons (Les), ou 60 ans en 60 minutes : 196
Capitaine Lajonquière (Le) : 86, 92, 224
Caprice (Un) : 8, 72
Caprices de Marianne (Les) : 8
Catherine Howard : 12, 99, 131, 151-152, 173, 176, 218, 222
Catherine de Médicis aux États de Blois : 155, 232
Catilina (Crébillon) : 141
Catilina (Dumas) : 28, 30-31, 39-40, 42, 56, 133, 135, 137, 140-141, 224, 229
Cativo de Fez (O) (Le captif de Fez) : 178, 233
Caton : 172
Chacun de son côté : 64
Charles VII chez ses grands vassaux : 12, 28-30, 38, 40-42, 46-47, 65-66
Charles IX ou l'École des rois : 153
Chasse au chastre (La) : 20, 214, 224
Chasse et l'Amour (La) : 8, 71, 222, 229-230
Chatterton : 8, 46
Chevalier d'Harmental (Le) : 17, 22, 85-86, 88-93, 95-96, 224, 229, 233, 245

Chevalier de Maison-Rouge (Le) : 18, 137, 139-140, 224, 229, 233
Chevaliers du lansquenet (Les) : 224, 229
Christine, ou Stockholm, Fontainebleau et Rome : 12, 87, 189, 192, 222, 229
Cinna : 49, 85, 87-91, 93-96, 139, 154, 232, 245
Clytemnestre : 44
Cœlina ou l'enfant du mystère : 116, 232
Comte de Morcerf (Le) : 225, 229
Comte Hermann (Le) : 18, 103-104, 109, 166-168, 217-218, 224
Conjuration de Fiesque (La) : 134, 233
Connétable de Bourbon (Le) : 224, 228
Conscience (La) : 225, 228-229
Conspiration sous le Régent (Une) : 14, 74, 77, 86, 88, 91
Coralie, ou la Lanterne magique : 191, 232
Cour du roi Pétaud (La) : 19, 73, 149-151, 231, 239
Cromwell : 8, 12, 27, 43, 52-55, 102, 178, 217, 237
Cromwell et Charles 1^{er} : 16, 134, 222, 227
Cyrano de Bergerac : 11, 233

D

Dalila : 168, 232
Dame de Monsoreau (La) : 156-157, 225, 229
Demi-monde (Le) : 11, 227
Demoiselle de Saint-Cyr (Les) : 15, 59, 173, 175, 223, 227, 229, 235
Divorçons ! : 11, 233
Don Carlos : 175
Don Juan de Marañna, ou la Chute d'un ange : 16, 18, 23, 173, 176, 185, 199, 202-204, 206, 208-210, 212, 222, 231, 239
Don Juan de Marañna, la Chute d'un ange, drame en dix tableaux raconté par Robert Macaire et Bertrand : 203, 233

Dous Renegados (Os)(Les Deux Rénégats) : 178, 232
Duc de Frise ou le mouchoir criminel (Le) : 154
Duke of Guise (The) : 153

E

Échec et Mat : 135, 223, 227
École des Princes (L') : 223
Édith : 43
Enfants d'Edouard (Les) : 27, 44
Envers d'une conspiration (L') : 18, 20, 225, 229
Épreuve (L') : 70
Espion (L') : 195, 232
États de Blois (Les) : 153

F

Faust : 199, 230
Féerie des arts ou le Sultan de cachemire (La) : 203, 232
Femme fidèle (La) : 70
Fiesque de Lavagna : 13, 231
Fille du Régent (Une) : 14, 17-18, 22, 74, 77, 78, 80, 82, 85-96, 131, 139, 223, 227, 233, 245
Fils de l'émigré (Le) : 16, 74, 76-77, 82, 99, 133, 188, 222, 227, 231, 234
Fils de Cromwell ou une Restauration (Le) : 75
Fils de la nuit (Le) : 225, 229, 230
Fils naturel (Le) (Diderot) : 115-116, 119-120, 124
Fils naturel (Le) (Dumas fils) : 120, 227, 232
Folle épreuve (La) : 62
Forestiers (Les) : 225, 228
Fornaretto (Il) : 145
François 1^{er} à Chambord : 152
Frères corses (Les) : 228

G

Garde-forestier (Le) : 15, 223, 229
Gaston et Bayard : 149
Gentilhomme de la Chambre (Le) : 194
Gentilhomme de la montagne (Le) : 225, 229
Girondins (Les) : 133, 135, 137, 139
Guerre de Troie n'aura pas lieu (La) : 42
Guerre des femmes (La) : 224, 229
Gulliver : 214
Guise, ou les États de Blois : 155
Guisiade (La) : 153, 238, 240
Guysien (Le) : 153, 240

H

Halifax : 74-76, 78, 82, 83, 223, 228
Hamlet (Shakespeare) : 10, 229
Hamlet, prince de Danemark : 16, 139, 224
Hélène de Saverney : 14, 74, 77, 86, 89, 92-93
Henri III et sa cour : 19, 22, 30, 65, 73-74, 81, 99, 147-152, 154-155, 173, 185, 189, 197, 216, 222, 231, 234, 236, 239
Hernani : 62, 109, 189, 218, 232
Honneur est satisfait (L) : 20, 225

I

Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée : 72
Intrigue et amour (Schiller) : 119, 122
Intrigue et amour (Dumas) : 224
Intruse (L') : 35
Invitation à la valse (L') : 19, 225, 227, 229

J

Jarvis l'honnête homme : 223, 228
Jeanne la Folle, ou la Bretagne au XIII^e siècle : 194
Jeannic le Breton, ou le Gérant responsable : 223, 227

Jeune Tante (La) : 62
Jeunesse de Louis XIV (La) : 18, 20, 225
Jeunesse de Louis XV (La) : 18, 225
Jeunesse des Mousquetaires (La) : 224, 229
Joseph Balsamo : 14, 226
Jules César : 28, 32, 34

K

Kallick-Fergus, ou les Génies des isles Hébrides : 205
Kean : 12, 13, 17, 103, 222, 227, 229-231, 235, 242

L

Lanterne magique ministérielle (La) : 191
Laird de Dumbicky (Le) : 15, 18, 20, 74-75, 77, 82, 173, 177, 223, 227, 229
Legs (Le) : 70
Léo Burckart : 16, 131, 133, 137-139, 141, 223, 230-231
Lorenzaccio : 8, 31, 109, 144-145
Lorenzino : 99, 131, 133, 144-145, 179-180, 223, 235
Louis XI : 44
Louis XI à Péronne : 10
Louise Bernard : 113-123, 125-128, 177, 223, 227, 229, 235, 246
Lucrèce : 28, 33, 46, 238
Luise Millerin : 119, 123, 126
Lutte pour la vie (La) : 101, 111, 232

M

Madame de Chamblay : 226
Madame Sans-Gêne : 11, 233
Mademoiselle de Belle-Isle : 11, 17, 20, 59, 67, 173, 179-180, 223, 227, 229
Mains sales (Les) : 139

Manon Lescaut (Carmouche) : 193-194, 232
Marbrier (Le) : 225, 228
Mari de la veuve (Le) : 22, 59, 61-63, 65-67, 69-72, 222, 227-228, 245
Mariage au tambour (Le) : 15, 223, 229
Mariage de Figaro (Le) : 22, 73-75, 77, 79, 81, 83, 114, 232, 245
Mariage sous Louis XV (Un) : 11, 15, 59, 60, 173-174, 176-177, 223, 235
Marie Stuart : 10
Marino Faliero : 44
Marion Delorme : 123, 232
Marius à Minturnes : 45, 232
Marquis de Brunoy (Le) : 222, 228, 230
Massacre at Paris (The) : 153, 232, 238
Mère coupable (La) : 124, 236
Minuit ou le moment propice : 63
Mohicans de Paris (Les) : 142, 226
Monte-Cristo : 11, 14, 224-225, 235
More de Venise (Le) : 62, 154, 233
Mort de César (La) : 28, 32, 34
Mousquetaires (Les) : 14, 135, 223, 229

N

Nanine ou le Préjugé vaincu : 119, 121-122, 133
Napoléon Bonaparte ou Trente Ans de l'histoire de France : 11, 23, 79, 99, 133, 135, 138, 142, 185, 187-193, 195-197
Noce et l'enterrement (La) : 71, 222, 229, 230
Nonne sanglante (La) : 16, 227
Nuit vénitienne (La) : 8

O

On ne badine pas avec l'amour : 8
Ondine : 205

Orestie (L) : 13, 30, 33-34, 38-41, 43, 56, 225
Ouistiti : 225

P

Paul Jones : 14, 100, 113-117, 119-121, 123-128, 173, 175, 177, 223, 235, 246
Paul le Corsaire : 113
Pauline : 224, 228-229
Paria (Le) : 44
Pelléas et Mélisande : 11
Pénélope de la Cité (La) : 191
Perses (Les) : 35
Petit Chaperon rouge (Le) : 205
Petites Danaïdes (Les) : 205
Phénix (Le), ou l'Île des vieilles : 205
Pietro Tasca : 133, 144-146, 232
Pinto ou une conspiration : 18
Phèdre (Euripide) : 32
Phèdre (Dumas) : 43
Piquillo : 16, 137, 223, 230
Polyeucte : 64
Prisonnier de la Bastille (Le) : 226
Provinciaux à Paris (Les) : 191, 233
Pygmalion : 203

R

Reine Margot (La) : 15, 96, 155-157, 218, 224, 229, 231
Revenge of Bussy d'Amboise (The) : 153
Richard Darlington : 12, 15, 61, 73-74, 79, 103, 128, 131, 133, 135-137, 139, 173, 180, 218, 222, 227-229
Robert le Diable, ou le Criminel repentant : 207
Robert le Diable (Scribe) : 8, 185, 210
Roman d'Elvire (Le) : 15, 225, 229

Rome sauvée : 142
Roméo et Juliette (Dumas) : 13
Roméo et Juliette (Shakespeare) : 10, 152
Roméo et Juliette (Vigny) : 8
Romulus : 225, 227
Ruy Blas : 109, 175, 232

S

Sémiramide : 64
Siège de Calais (Le) : 149
Siège de Grenade (Le) : 190, 233
Soirée aux Champs-Élysées (La) : 191, 232
Sylvandire : 223, 239

T

Templiers (Les) : 44
Teresa : 12, 16, 20, 62, 65, 71, 76, 99, 173, 222, 227
Testament de César (Le) : 30, 32-33, 36-37, 43, 56, 140-141, 224, 228, 231
Timoléon : 44, 134
Tour Saint-Jacques (La) : 225, 229
Tristine, ou Chaillot, Surène et Charenton : 189, 232
Trois Entractes pour l'Amour médecin : 224, 229

Tour de Nesle (La) : 12, 16, 29-30, 39-41, 43, 73, 80, 82, 149, 173, 176, 222, 228, 231
Trente Ans ou la vie d'un joueur : 10, 15, 227-228
Troubadour omnibus (Le) : 191

U

Ubu-Roi : 19
Urbain Grandier : 18, 186, 199, 214, 223, 229, 235

V

Valentine ou la chute des feuilles : 164, 233
Vampire (Le) : 18, 185, 200-201, 205-208, 212, 225, 229, 235
Veillée allemande (La) : 226, 229
Vénitienne (La) : 16, 133, 144, 173, 222, 227, 231
Vêpres Siciliennes (Les) : 10, 44
Verre d'eau (Le) : 18, 59
Verrou de la Reine (Le) : 18, 20, 135, 225
Victor ou l'enfant de la forêt : 116
Virginie : 134
Voyage de Monsieur Perrichon (Le) : 104

Z

Zémire et Azor : 205

TABLE DES MATIÈRES

Introduction – Le théâtre de Dumas : un creuset dramatique Anne-Marie CALLET-BIANCO	7
<i>Première partie</i>	
LA TRAGÉDIE APRÈS TALMA	
L'ombre de Cassandre : l'héritage de la tragédie antique dans le théâtre de Dumas Esther PINON	29
La tentation de la tragédie classique chez Dumas Laure BOULERIE	43
<i>Deuxième partie</i>	
GÉNÉALOGIE DE LA COMÉDIE	
<i>Le Mari de la veuve</i> ou l'art de la comédie selon Dumas Jacqueline RAZGONNIKOFF	61
L'héritage du <i>Mariage de Figaro</i> dans les comédies de Dumas père Christine PRÉVOST	73
La réécriture de <i>Cinna</i> dans <i>Une fille du régent</i> et <i>Le Chevalier d'Harmental</i> : hybridation générique et représentation du pouvoir Isabelle SAFA	85

Troisième partie

SURVIE ET PERMANENCE DU GENRE SÉRIEUX

Angèle, un drame bourgeois?

Anne-Simone DUFIEF..... 101

L'héritage du genre sérieux : Paul Jones et Louise Bernard

Anne-Marie CALLET-BIANCO 113

Quatrième partie

THÉÂTRE HISTORIQUE, THÉÂTRE POLITIQUE

Romantisme et politique : les batailles d'Alexandre Dumas, l'idée d'un théâtre républicain

François RAHIER 133

Guisé sur scène : le jeu de l'amour et du pouvoir, ou les avatars historiques et extra-historiques d'un personnage dramatique

Stéphane ARTHUR..... 147

Alexandre Dumas et la construction du héros théâtral « allemand »

Roberta BARKER 159

Le théâtre de Dumas et l'imaginaire portugais : appropriation, transposition et remodelage, vers l'émergence d'un théâtre national

Hélène CASSEREAU-STOYANOV 171

Cinquième partie

L'ÉVOLUTION DU SPECTACULAIRE

Le *Napoléon Bonaparte* de Dumas, une pièce à lanterne magique?

Barbara T. COOPER..... 187

« Les péripéties du boulevard et les magnificences de l'opéra » : le spectacle fantastique dumasien et son écriture entre mélodrame et féerie

Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN..... 199

Conclusion	
Sylvain LEDDA.....	215
Annexe I – Le théâtre de Dumas sur les scènes parisiennes (et quelques autres).....	221
Annexe II – Petit répertoire des principaux collaborateurs de Dumas.....	227
Bibliographie.....	231
Les auteurs.....	241
Index des pièces citées.....	245

