

# 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<sup>e</sup> 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 Lévy<sup>1</sup>, 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<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>; 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<sup>e</sup> 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 mort<sup>3</sup> 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) perce 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-comique<sup>4</sup> ; 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 récentes<sup>5</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> ; il perdure bien après sa date de décès officielle (et artificielle) de 1843<sup>7</sup>, qui voit la réception mitigée des *Burgraves*<sup>8</sup> ; 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<sup>e</sup> siècle

Pour apprécier sa place dans le théâtre français du XIX<sup>e</sup>, il est révélateur de brosse 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*<sup>9</sup>, et dans *Les Mohicans de Paris*, où il se focalise sur l'année 1827<sup>10</sup>. 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<sup>e</sup> 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 Scribe<sup>11</sup> », 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 soit<sup>12</sup>, 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... Les genres classiques 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*<sup>13</sup> 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 lui donne une nouvelle noblesse. 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*<sup>14</sup>. Il en va de même pour l'opéra<sup>15</sup>. La traduction et l'adaptation sont d'ailleurs des pratiques que Dumas

11. *Ibid.*, p. 860.

12. Le panorama brossé dans *Les Mohicans* 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 Frédéric 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*.

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 Cluny<sup>16</sup>. Ces années-là marquent surtout le triomphe de Dumas fils, qui d'ailleurs occupe la scène depuis une dizaine d'années<sup>17</sup>, 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 Rostand<sup>18</sup>. 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 *Pelléas et Mélisande* ou à *Ubu-Roi*<sup>19</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>d</sup> 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 1893 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 tentation 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 quatre ou 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 historiques<sup>20</sup>, 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 Sartre<sup>21</sup>, était présenté à sa création comme une « comédie mêlée de chants »

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.

dans la première édition<sup>22</sup> et donc qualifié dans la presse de vaudeville ou de comédie-vaudeville<sup>23</sup>.

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<sup>er</sup>, 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<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> 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'autre<sup>24</sup>. 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*<sup>25</sup>. Témoin de l'intérêt que Dumas porte au dialogue entre roman et théâtre, l'inauguration d'un des grands projets de sa vie,

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).

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 transgression<sup>26</sup>; 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 aussi bon nombre de petites comédies pour lesquelles Dumas n'est pas nommé<sup>27</sup>. 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 Dinoux; 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 politique et un mélo

26. Certaines ont cependant été bloquées par la censure. Voir note 36 p. 18.

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

flamboyant. Auguste Anicet-Bourgeois, spécialiste du mélodrame historique et de la féerie<sup>28</sup>, co-signe avec Dumas *Teresa*, *Le Fils de l'émigré*, *Angèle*, *La Vénitienne*, *Don Juan de Marañá*. 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<sup>er</sup>*) 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<sup>e</sup> 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 tard<sup>29</sup>, Diderot propose des appellations qui reflètent ces origines : « Faites des comédies dans le genre sérieux. Faites des tragédies domestiques<sup>30</sup>. » 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 nation<sup>31</sup>. 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 étiquettes<sup>32</sup>.

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, empoisonnement<sup>33</sup> »), mais le drame romantique détourne et subvertit les emplois habituels (et stéréotypés<sup>34</sup>) 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 folie<sup>35</sup> » 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 Lemercier qui, avec *Pinto ou la journée d'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 censure<sup>36</sup> pourraient laisser penser. Elles illustrent plutôt la volonté de considérer d'un œil apaisé et sous l'angle de la bouffonnerie

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.

la société de cour et 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<sup>e</sup> siècle et les personnages célèbres de son histoire, entrevus 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*<sup>37</sup> : 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

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

le consensus et la réconciliation générale, fût-elle éphémère. Par ce double traitement 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 Bassan<sup>38</sup> qui s'est intéressée aux pièces représentées à la Comédie-Française, et Anne Ubersfeld<sup>39</sup> qui a privilégié le drame romantique. L'adaptation des romans a fait également l'objet de plusieurs essais<sup>40</sup>.

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 inconnu<sup>41</sup> ; 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

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 MONTCLAIR 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<sup>e</sup> 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 « co-signé Dumas ».

de la matière. Se revendiquant du modèle shakespearien, désireux d'en adopter les 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) très 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 genres. 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 efficace et renouvelé. 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*<sup>42</sup> 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.