Le Théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement, dir. A.-M. CALLET-BIANCO et S. LEDDA

Valentina Ponzetto

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/47400>

DOI : 10.4000/studifrancesi.47400

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2021

Pagination : 624-626

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Valentina Ponzetto, « Le Théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement, dir. A.-M. CALLET-BIANCO et S. LEDDA », *Studi Francesi* [En ligne], 195 (LXV | III) | 2021, mis en ligne le 01 décembre 2021, consulté le 07 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/47400> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.47400>

Ce document a été généré automatiquement le 7 décembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Le Théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement, dir. A.-M. CALLET-BIANCO et S. LEDDA

Valentina Ponzetto

RÉFÉRENCE

Le Théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement, dir. A.-M. CALLET-BIANCO et S. LEDDA, Presses Universitaires de Rennes, 2018, 254 pp.

- 1 La postérité a fort maltraité le théâtre d'Alexandre Dumas père. Guère lu, encore moins joué, réédité de manière extrêmement lacunaire, puisque l'histoire littéraire elle-même semble n'avoir retenu de lui que deux œuvres inaugurales dans l'histoire d'un genre, le drame historique *Henri III et sa cour* (1829) et le drame contemporain «en habit noir» *Antony* (1831), cet abondant corpus subit effectivement, selon les mots des éditeurs du présent volume, «une véritable éclipse». Quelques effets de perspective ont certainement contribué à cet effacement. Du côté de l'histoire du théâtre «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» (A.-M. Callet-Bianco, p. 9), occultant l'immense succès des genres plus populaires, comme le vaudeville et le mélodrame, et les formes s'inscrivant dans la continuité plutôt que dans la rupture avec la tradition théâtrale précédente. Du côté de la réception de Dumas, «l'un des poncifs de la critique consiste», comme le rappelle justement Sylvain Ledda, «à lui dénier un talent littéraire au théâtre [...] pour valoriser le romanesque» (p. 216).
- 2 Autant d'idées préconçues que le présent volume propose de revoir et de nuancer, invitant à redécouvrir le théâtre de Dumas dans son ensemble: un impressionnant corpus officiel de soixante-six pièces, ou même de plus d'une centaine si l'on comptabilise les œuvres écrites en collaboration et non signées, qui embrasse tous les genres, sans distinctions hiérarchique, et qui s'étend sans interruptions sur toute la

carrière du dramaturge, du vaudeville *La Chasse et l'amour* (1825) au grand drame patriotique *Les Blancs et les Bleus* (1869), accompagnant l'évolution des paradigmes théâtraux de son temps, dont Anne-Marie Callet-Bianco esquisse un panorama dans l'introduction.

- 3 Ce volume se présente ainsi comme le pendant et le complément critique idéal du projet d'édition du *Théâtre complet* de Dumas père, dirigé par les mêmes Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda dans la collection «Classiques Garnier». Il se pose avant tout comme un «essai de cartographie» de ce corpus mal connu et qui, au dire des deux éditeurs, présente quelques défis majeurs de catégorisation et de lisibilité: absence d'une orientation auctoriale, Dumas ne s'étant pas fendu de quelque préface-manifeste à la manière de Hugo; multiplicité des sources d'inspiration, couvrant un spectre très vaste de périodes historiques et d'aires géographiques et culturelles différentes, auxquelles on ajoutera le phénomène des auto-adaptations des romans à la scène; écriture en collaboration, et enfin pratique systématique de l'hybridation des genres et des registres. Malgré l'insistance sur la notion d'hybridation, et la mise en garde à propos du manque d'homogénéité de certaines catégories, l'organisation des treize contributions du volume s'articule principalement selon un recensement générique pourtant pointé comme «tentation» (sans doute irrésistible) dans l'introduction et systématiquement remis en cause dans les contributions elles-mêmes. Effort remarquable, chacune des cinq sections de l'ouvrage est précédée d'une mini-introduction spécifique.
- 4 La première partie, «La tragédie après Talma», est consacrée au rapport de Dumas avec le plus classique et institutionnel des genres, auquel notre auteur, comme d'autres romantiques, continue en réalité à se confronter. Avec *L'ombre de Cassandre: l'héritage de la tragédie antique dans le théâtre de Dumas*, Esther PINON explore un retour aux sources et aux motifs de la tragédie antique (prémonitions, profanations, incestes) par-delà les canons du classicisme français, s'attachant surtout à montrer comment «par-delà la foi en la Providence, le tragique romantique rejoint l'implacable machine infernale du *fatum* antique» (pp. 29-42, cit. p. 41). Laure BOULERIE, dans *La tentation de la tragédie classique chez Dumas* (pp. 43-56), suit, dans *Charles VII chez ses grands vassaux* et surtout *Caligula*, la tentative d'une impossible conciliation entre permanence d'une longue tradition classique et exigences de l'esthétique romantique.
- 5 La deuxième partie, «Généalogie de la comédie», s'attache à situer Dumas dans le panorama de l'autre genre traditionnel, le comique, que ce soit par rapport à ses contemporains, comme Musset, Labiche ou Scribe, ou aux grands modèles du passé. Parmi ces derniers sont évoqués notamment la lignée de Marivaux (Jacqueline RAZGONNIKOFF, «*Le Mari de la veuve*» ou *l'art de la comédie selon Dumas*, pp. 61-72), celle de Beaumarchais (Christine PRÉVOST, *L'héritage du «Mariage de Figaro» dans les comédies de Dumas père*, pp. 73-83) et – cas plus surprenant – un écho du thème cornélien de la clémence royale, dont Isabelle SAFA étudie les implications politiques et idéologiques (*La réécriture de «Cinna» dans «Une fille du régent» et «Le Chevalier d'Harmental»: hybridation générique et représentation du pouvoir*, pp. 85-96).
- 6 La troisième partie est consacrée à la «Survie et permanence du genre sérieux», genre mitoyen, composite et hybride depuis ses origines, «déclaré mort trop tôt, avant d'être remis à l'honneur, quelques années plus tard, dans le théâtre de Dumas fils» (p. 100), et ici décliné dans sa version de «drame en habit noir» de sujet contemporain, bourgeois, et aux fortes implications sociales et morales dont Dumas père est considéré

l'inventeur. L'article d'Anne-Simone DUFIEF, «*Angèle*», un drame bourgeois? (pp. 101-111) interroge, dans une pièce jugée emblématique, la rencontre des «éléments clefs du drame romantique, [...] du drame bourgeois et même du mélodrame», infléchis dans une direction morale, sinon moralisante, qui annonce la continuité vers la «pièce à thèse» chère à Dumas fils. Mélodrame et *genre sérieux* à la Diderot sont convoqués par Anne-Marie CALLET-BIANCO à propos de deux pièces oubliées et accueillies dès leur création de manière mitigée (*L'héritage du genre sérieux: «Paul Jones» et «Louise Bernard»*, pp. 113-128), où des problèmes sociaux tels que la bâtardise, les rapports entre les classes sociales et les enjeux identitaires qui s'y lient sont traités et résolus à travers la force du pathétique et la réhabilitation quelque peu conformiste et consensuelle du sentiment et de la sensibilité.

- 7 Axée plutôt sur le contenu, la quatrième partie est consacrée à la rencontre de «Théâtre historique» et «politique». François RAHIER suit sur l'arc de toute la carrière de Dumas, à travers un corpus d'œuvres plus et moins connues, la fidélité à un idéal républicain défini dès les années 1830 et les réflexions historiques de *Gaule et France (Romantisme et politique: les batailles d'Alexandre Dumas, l'idée d'un théâtre républicain*, pp. 133-146). Stéphane Arthur et Roberta Barker étudient, quant à eux, des figures emblématiques, dont la perception a changé selon les orientations des auteurs et des critiques: le duc de Guise, considéré dans ses incarnations fictionnelles successives – chez Dumas comme chez ses prédécesseurs ou ses adaptateurs – et dans son opposition à la figure d'Henri III, tour à tour héros, monstre machiavélique ou traître de mélodrame (Stéphane ARTHUR, *Guise sur scène: le jeu de l'amour et du pouvoir, ou les avatars historiques et extra-historiques d'un personnage dramatique*, pp. 147-157); et le Muller d'Angèle, incarnation d'un héroïsme masculin d'inspiration allemande, romantique, sensible, vertueux et bourgeois, opposé au modèle byronien de masculinité dominatrice, aristocratique et démoniaque, et destiné à une longue fortune (Roberta BARKER, *Alexandre Dumas et la construction du héros théâtral "allemand"*, pp. 159-169). Enfin Hélène CASSEREAU-STOYANOV se penche sur la réception portugaise de Dumas avec *Le théâtre de Dumas et l'imaginaire portugais: appropriation, transposition et remodelage, vers l'émergence d'un théâtre national* (pp. 171-182) où l'adhésion au modèle dumasien, à rebours de sa dépréciation par la critique française, devient paradoxalement le symbole d'une libération de l'impérialisme culturel français et l'étincelle à l'origine de la création d'un nouveau répertoire national.
- 8 La cinquième et dernière partie, «L'évolution du spectaculaire», s'intéresse à un trait d'esthétique fort répandu et encore plus discuté au XIX^e siècle, et bien présent chez Dumas: le penchant pour les effets visuels, voire les effets spéciaux, et le «grand spectacle», tendance qui touche des genres et des formes de théâtre divers tels que le mélodrame, l'opéra, la féerie et les nombreux «spectacles oculaires» très populaires sur les boulevards (les fameux «-rama»: Panorama, Diorama, etc.). Barbara T. COOPER montre comment l'inspiration venant des panoramas et des lanternes magiques des boulevards, fort critiquée par les critiques de 1831, a aidé Dumas à construire le grand spectacle historique de son *Napoléon Bonaparte*, projet qui mérite un nouvel examen «dans le contexte de l'évolution des médias modernes et postmodernes» (*Le «Napoléon Bonaparte» de Dumas, une pièce à lanterne magique?*, pp. 187-197, cit. p. 197). Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN étudie les apports complémentaires des machineries et trucages d'opéra et de cette tradition décrite venant du boulevard avec ses «mélodrames vulgaires», «fantasmagories» et «féeries à grand fracas» en focalisant son attention sur

la manière dont Dumas s'en sert pour imaginer enfin une pragmatique et presque une «grammaire du spectaculaire» pour son théâtre fantastique, en particulier pour *Don Juan de Marañá* et *Le Vampire*. Statues animées et peintures parlantes, apparitions et disparitions, représentations du Ciel et de l'Enfer sont mis au service d'un répertoire de références savantes, esquissant une sorte de continuité entre les trucages des foires d'Ancien Régime et le cinéma contemporain (*“Les péripéties du boulevard et les magnificences de l'opéra” : le spectacle fantastique dumasien et son écriture entre mélodrame et féerie*, pp. 199-214).

- 9 Excès de la forme et concessions au goût populaire, visant à masquer un manque de consistance du fonds, ou au contraire «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» (p. 186)? Les auteurs du volume, on l'aura compris, penchent pour la deuxième réponse, soulignant le rôle de novateur et d'expérimentateur de Dumas, dramaturge «total» au talent multiforme et à l'écoute des mutations politiques, esthétiques et sociales de son temps. S'il peut paraître discutable d'affirmer avec S. Ledda que Dumas «est sans doute l'acteur majeur de la vie théâtrale au XIX^e siècle» (p. 219), affirmation qui relève de la provocation lancée à la critique traditionnelle ou de l'enthousiasme un peu excessif du partisan, on ne pourra que souscrire à la conclusion plus nuancée du chercheur quand il nous invite à considérer le théâtre de Dumas «comme un témoignage de première importance sur les pratiques culturelles d'une époque, les goûts et les attentes d'un public varié» qui plébiscita longtemps les productions dumasienne (p. 215) et comme une œuvre qui, dans son ensemble «questionne les valeurs morales et esthétiques du XIX^e siècle».
- 10 Complètent le volume des annexes fort utiles: *Le théâtre de Dumas sur les scènes parisiennes (et quelques autres)* (pp. 221-226), tableau organisé par millésimes et par théâtres, qui peut suggérer des rapprochements éclairants entre les productions «majeures» et «mineures»; un *Petit répertoire des principaux collaborateurs de Dumas* (pp. 227-230) et une bibliographie bien organisée, comprenant, outre la critique moderne, les références des comptes rendus des pièces dans la presse lors de leur création.