



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

Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement

Presses universitaires de Rennes

« Les péripéties du boulevard et les magnificences de l'opéra » : le spectacle fantastique dumasien et son écriture entre mélodrame et féerie

Sylviane Robardey-Eppstein

DOI : 10.4000/books.pur.87922
Éditeur : Presses universitaires de Rennes
Lieu d'édition : Presses universitaires de Rennes
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 18 février 2019
Collection : Interférences
ISBN électronique : 9782753577497



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

ROBARDEY-EPPSTEIN, Sylviane. « *Les péripéties du boulevard et les magnificences de l'opéra* » : le spectacle fantastique dumasien et son écriture entre mélodrame et féerie In : *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 24 avril 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/87922>>. ISBN : 9782753577497. DOI : 10.4000/books.pur.87922.

« 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 feuilleton 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 îles 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 mélodrames 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 repenté), 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).