



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

## Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement

Presses universitaires de Rennes

---

## Conclusion

Sylvain Ledda

---

DOI : 10.4000/books.pur.87928  
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

LEDDA, Sylvain. *Conclusion* 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/87928>>. ISBN : 9782753577497. DOI : 10.4000/books.pur.87928.

---

## CONCLUSION

Sylvain LEDDA

Revisiter le théâtre d'Alexandre Dumas père est une gageure. Au commencement de cet ouvrage, nous évoquions le défi de rouvrir des pièces qui, pour beaucoup d'entre elles, ont été happées par les ans, abandonnées dans les rayons des bibliothèques et reléguées aux coulisses des théâtres. La redécouverte d'un grand nombre d'œuvres permet, outre une meilleure connaissance réelle de la vie théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle, une appréciation plus juste des talents dramatiques de Dumas. Au terme de cet ouvrage, plusieurs questions soulevées appellent de nouvelles interrogations, ouvrant des pistes de réflexion qui nourrissent, entre autres, le projet éditorial de son *Théâtre complet*. Quelle est en effet la « valeur » d'un théâtre qui a connu un immense succès en son temps mais qui a basculé dans un relatif oubli? Ne faut-il pas le considérer comme un témoignage de première importance sur les pratiques culturelles d'une époque, les goûts et les attentes d'un public varié? Les différentes études du présent volume convergent vers une même idée, selon laquelle Alexandre Dumas serait un expérimentateur de formes. Comédies, drames et tragédies sont pour lui l'occasion d'une exploration, d'une expérience d'écriture, seul ou en collaboration.

Le « drame dit romantique<sup>1</sup> » suscite toujours des questionnements d'ordre poétique et politique. Dans ce domaine esthétique, Alexandre Dumas possède sa manière, au sens pictural du terme. Une manière qui s'épanouit dans deux directions complémentaires : le théâtre d'inspiration historique, le théâtre enté sur l'époque contemporaine. L'écriture en collaboration qui dynamise une partie de sa production théâtrale n'exclut paradoxalement pas une singularité de plume, originalité qui permet de reconnaître le théâtre de Dumas dans le paysage contemporain. La dimension littéraire, la « textualité » de ce théâtre, est parfois minorée par rapport aux qualités scéniques que développe Dumas, à qui l'on accorde volontiers

---

1. L'expression est employée par NERVAL G. de dans *La Charte de 1830* (20 mars 1837, I, p. 349).

le sens de l'action et du spectaculaire. L'un des poncifs de la critique consiste en effet à lui dénier un talent littéraire au théâtre (qui serait du côté de Musset ou de Hugo), pour valoriser le romanesque (influence rétrospective du roman dumasien sur son théâtre). Or cette lecture est en partie biaisée par les succès des romans de Dumas et par les « cases » dans lesquelles on range un peu vite les théâtres de Hugo et Musset. L'ensemble des études de ce volume montre que, chez Dumas, le travail des genres dramatiques repose non seulement sur une vaste culture (les phénomènes intertextuels sont nombreux) mais sur des qualités d'écriture intrinsèques, aussi bien dans les pièces comiques que dans les œuvres plus sérieuses. Par exemple, l'étude des dénouements de ses drames montre souvent un équilibre réussi entre sens du mouvement scénique et soin accordé aux mots du dialogue, à la puissance du Verbe. Au moment de refermer un drame, Dumas sait faire preuve d'une *maestria* d'ordre *poétique*. Un regard d'ensemble porté sur ce seul aspect de la dramaturgie dumasienne confirme que, pour Dumas, écrire du théâtre est aussi une réflexion sur les genres et sur le style, les deux étant étroitement liés. Par exemple dans *Henri III et sa cour*, destiné au public cultivé de la Comédie-Française, la part du texte, la recherche stylistique et rythmique sont au moins aussi abouties que ne le sont les décors et le spectaculaire :

SAINT-PAUL. — Le voici.

LE DUC DE GUISE. — Mort ?

SAINT-PAUL. — Non, couvert de blessures, mais respirant encore.

LA DUCHESSE DE GUISE. — Il respire ! On peut le sauver. Monsieur le duc, au nom du ciel...

SAINT-PAUL. — Il faut qu'il ait quelque talisman contre le fer et contre le feu...

LE DUC DE GUISE, *jetant par la croisée le mouchoir de la duchesse de Guise*. — Eh bien, serre-lui la gorge avec ce mouchoir ; la mort lui sera plus douce ; il est aux armes de la duchesse de Guise.

LA DUCHESSE DE GUISE. — Ah !

*(Elle tombe.)*

LE DUC DE GUISE, *après avoir regardé un instant dans la rue*. — Bien ! et maintenant que nous avons fini avec le valet, occupons-nous du maître<sup>2</sup>.

Ce dénouement traduit la manière dont Dumas a tout ensemble intégré les principes du romantisme théâtral – violence, ironie du sort, imaginaire flamboyant voire manichéen, jeux de scène expressifs – tout en adaptant son écriture à la scène du Théâtre-Français : trace des bienséances classiques, la mort sanglante de Saint-Mégrin est soustraite au regard du public. C'est la cruauté verbale et gestuelle du duc de Guise qui supplée à l'horreur du spectacle. Le souci du détail, le *tempo*,

2. *Henri III et sa cour*, éd. S. Ledda, Paris, GF-Flammarion, 2015.

la respiration de la scène, tout témoigne d'une attention d'orfèvre à l'écriture scénique et dramatique.

Un autre point essentiel se fait jour grâce aux études du présent volume : Dumas aborde le théâtre par l'écriture et par la scène sans établir de systèmes, sans imposer un discours théorique qui s'érigerait en principe doxique. Sous la Restauration, l'école romantique choisit pourtant les préfaces pour penser et expliquer les idées nouvelles contenues dans les pièces. La « Préface » de *Cromwell* (1827) constitue le modèle du genre – Dumas a dû connaître l'importante préface de *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny, qui présente une réflexion essentielle sur l'écriture de l'histoire dans la fiction. Dès son premier drame, il se présente comme l'avant d'un théoricien du théâtre, orientant son discours vers les praticiens de la scène (comédiens, régisseurs, etc.), adressant à ses acteurs sa gratitude :

Peut-être s'attendait-on à voir, en tête de mon drame, une préface dans laquelle j'établirais un système et me déclarerais fondateur d'un genre.  
Je n'établirai pas de système, parce que j'ai écrit, non suivant un système, mais suivant ma conscience<sup>3</sup>.

C'est que pour Dumas le théâtre ne s'écrit pas derrière des poétiques, ou dans l'ombre portée des théories. S'il n'a pas composé de « poétique », à la manière de la « Préface » de *Cromwell* de Hugo ou de la « Lettre à Lord\*\*\* » de Vigny, il n'en cherche pas moins une langue nouvelle, une forme dialogique originale. En témoigne la passionnante préface du *Comte Hermann* (1849), l'un des rares textes analytiques laissés par Dumas sur son théâtre. Il y dresse le bilan de son rapport aux genres dramatiques, tout en rappelant son indéfectible fidélité à ses débuts romantiques. Animé d'un souffle lyrique, il rend compte de cette expérience :

L'auteur du *Comte Hermann* est un de ceux qui ont tout essayé au théâtre. Quarante drames joués en vingt ans – lui ont permis, – il le croit du moins, de sonder cet abîme dont si peu ont touché le fond, et que l'on appelle le caprice du public. Il sait que ce caprice n'est point un effet du hasard ; il sait que cette foule, comme les moissons, comme les forêts, comme les flots, comme tout ce qui se courbe enfin, se courbe sous une chose invisible plus puissante qu'elle. Pour les moissons, pour les forêts, pour les flots, cette chose invisible, c'est l'haleine du vent ; pour la foule, cette chose invisible, c'est le souffle de Dieu<sup>4</sup>.

Ainsi, la variété dramatique de la production dumasienne qu'explore ce volume n'exclut pas une cohérence forte, des motifs propres au théâtre qui alimentent l'imaginaire de l'œuvre. Les pièces se répondent, du début à la fin de la

3. *Ibid.*

4. « Préface », *Le Comte Hermann*, Paris, Marchant, 1849, p. 1.

carrière dramatique de Dumas. L'exemple de l'exécuteur des hautes œuvres est, par exemple, un *leitmotiv* du théâtre historique de Dumas, qui évolue avec les œuvres et les scènes. Dans *La Reine Margot* (1847), le bourreau se complexifie nettement par rapport à sa caractérisation dans *Catherine Howard* (1834). Paria mis au ban de la société, l'exécuteur devient un émissaire entre Margot et La Mole. D'un drame l'autre, Dumas s'engouffre dans les superstitions qui confèrent au bourreau un pouvoir thaumaturgique. Compatissant et secourable envers Coconnas qui lui a tendu la main, Caboche est sans pitié pour l'aristocrate La Mole, qui l'a traité avec mépris. Enfin le tourmenteur fascine parce qu'il fait le lien entre la vie et la mort : il ressuscite La Mole grâce à un « élixir », mais la lui ôte parce que c'est son « métier ». Cette figure fait partie de l'imaginaire du théâtre dumasien, l'un de ces personnages vecteurs de polémique. Dans *Catherine Howard*, la reine condamnée convainc l'exécuteur en touchant sa sensibilité, ce qui choque le public de 1834. Dans *Richard Darlington*, la révélation de l'identité de l'exécuteur marque de manière foudroyante la chute du héros : au dénouement, l'arrogant Richard apprend en effet qu'il est fils de bourreau, ce qui met un terme net à sa marche politique. Cet exemple témoigne ainsi d'un regard singulier sur le siècle et sur l'histoire, qui dépasse les seuls clichés dramatiques et mélodramatiques.

Ce volume accrédite enfin l'idée selon laquelle le théâtre romantique doit être pris dans sa globalité, sans se limiter aux seuls drames. La hiérarchie des genres a tendance à séparer le bon grain de l'ivraie, y compris sur le plan formel et stylistique. Les bluettes écrites en collaboration, les genres comiques méritent autant notre intérêt que les drames en vers ou les pièces plus ambitieuses. Cette quête se matérialise spécifiquement dans l'exploration des genres dramatiques aux différents moments de sa carrière. L'ensemble de son théâtre, y compris les genres divertissants, questionne les valeurs morales et esthétiques du XIX<sup>e</sup> siècle. La labilité dramatique de Dumas, son inventivité, la pérennité de certains thèmes renversent la pensée trop vite reçue selon laquelle le romantisme théâtral commencerait avec *Hernani* et achèverait sa course avec les *Burgraves*. Le rapport de Dumas au théâtre montre au contraire comment perdure le romantisme théâtral sous d'autres formes – qu'on songe, par exemple à l'adaptation pour le Théâtre-Historique de *La Reine Margot*, ou au beau drame du *Comte Hermann*. Dumas, à la manière d'un Théophile Gautier, reste attaché à ses enthousiasmes esthétiques de jeunesse. Il est un homme de théâtre au sens plein du terme, mais qui n'oublie pas ses racines ni son admiration, par exemple, pour les drames de Victor Hugo.

Dumas est un passionné du monde du spectacle. Il est de la trempe des dramaturges qui vibrent au contact des interprètes, des scènes et du public. Mettre en perspective l'ébullition théâtrale qui entoure 1830 et la place de Dumas avant

et après cette période charnière de l'histoire des idées révèle finalement une posture auctoriale dont il ne se départira jamais vraiment. Loin de subir les événements et de les contempler passivement, Dumas participe au mouvement de son temps. À cet égard, il est sans doute l'acteur majeur de la vie théâtrale au XIX<sup>e</sup> siècle.