HAL
open science

“ Je ne fais pas de la spéculation mais de la littérature ”: Le théâtre romantique entre événement dramatique et monument commercial. L’exemple d’Alexandre Dumas

Amélie Calderone

▶ **To cite this version:**

Amélie Calderone. “ Je ne fais pas de la spéculation mais de la littérature ”: Le théâtre romantique entre événement dramatique et monument commercial. L’exemple d’Alexandre Dumas . Revue d’Histoire du Théâtre, 2017. halshs-01672803

HAL Id: halshs-01672803

https://shs.hal.science/halshs-01672803v1

Submitted on 27 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Je ne fais pas de la spéculation mais de la littérature » : Le théâtre romantique entre événement dramatique et monument commercial. L'exemple d'Alexandre Dumas

Amélie Calderone

[Version d'auteur]

Dès 1831, Alexandre Dumas se fait un devoir de répondre à un journal régional qui l'avait accusé de « spéculer un peu sur d'étranges émotions[1] ». L'auteur, quoiqu'en début de carrière, est alors régulièrement accusé de mêler l'argent à l'art dramatique : en l'occurrence, de se compromettre en produisant des pièces destinées à un « grand public », dont il assouvirait le goût du spectaculaire et des émotions violentes générées par des « ficelles » faciles. Le dramaturge aura à affronter ce reproche tout au long de sa vie. Aussi voit-on encore *L'Appel*, en décembre 1855, déclarer que :

> S'il eût marché dans la voie seule de l'art en méprisant le rail-way de la spéculation ; s'il eût voulu continuer à prêcher les doctrines de la révolution littéraire au nom d'un principe sacré, et surtout pour arriver à la gloire, jamais notre main n'aurait dirigé une attaque contre lui […]. Dumas aurait été pour nous un grand homme en même temps qu'un grand écrivain, au lieu d'être – sans préjudice de sa haute valeur littéraire – un marchand, un brocanteur, un faiseur ; et tant que Dumas suivra sa ligne de conduite, tant qu'il ne sortira pas du champ mercantile où il patauge, – nous refuserons nos sympathies à M. Dumas[2]…

Le jugement s'est aggravé. Outre qu'on le blâme pour être un de ces « faiseurs » de pièces de théâtre destinées à un large public afin de générer à moindre effort un important profit financier, Dumas est condamné comme « marchand » et comme « brocanteur ». Est mise en cause sa propension à faire commerce de son art au lieu, dans la perspective du journal, de l'illustrer – comme si l'un et l'autre étaient incompatibles.

---

[1] Alexandre DUMAS, *Correspondance générale*, t. I, Claude SCHOPP (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 333, lettre au directeur de *L'Annotateur boulonnais*, [Paris, juin 1831]. Édition désormais abrégée en DUMAS, *Corr.*, I. Dumas demande au journal de Boulogne l'insertion d'une réponse suite à un article désobligeant faisant de lui l'auteur de *La Cure et l'Archevêché*, « drame en trois actes à grand spectacle » de Benjamin Antier et Alexis De Comberousse. Le périodique affirmait : « Je ne ferai pas à Mr [*sic*] Dumas de reproche de nous avoir donné une telle pièce. Dans la position que le public lui a faite il faut courir au plus pressé, et spéculer un peu sur d'étranges émotions. » (*Idem*).

[2] *L'Appel*, 30 décembre 1855.

Aux yeux des Romantiques, l'intégration de l'œuvre au système marchand se répercute sur les qualités littéraires ou dramatiques qu'on lui suppose, et ternit et amoindrit la gloire potentielle de son auteur[3]. Au reste, nous avons pleinement hérité de cette conception induisant que la valeur intrinsèque des productions artistiques est inversement proportionnelle aux moyens déployés pour la commercialiser. Le jugement est tacitement moral : l'art ne doit pas se *vendre*. D'où, dès ses plus jeunes années, la persévérance avec laquelle Dumas clame haut et fort qu'il « ne fait[t] pas de spéculation mais de la littérature ». Non sans mauvaise foi. Le dramaturge, quoique toujours à court de deniers, est en effet un des auteurs de la période qui sut le mieux tirer profit de ses écrits, et déployer au fil du temps – développement du système capitaliste, des médias journalistiques et de la société marchande aidant –, un dispositif tentaculaire pour faire négoce de son art et ce, jusqu'à reléguer au second plan l'*exposition* de la valeur artistique de ses pièces, pourtant bien réelle. C'est ce que nous apprend la comparaison du traitement commercial de trois de ses œuvres jalonnant la première partie du XIXe siècle – *Henri III et sa cour* (1829), *Les Demoiselles de Saint-Cyr* (1843) et *L'Orestie* (1856). Dumas illustre l'une des modifications profondes affectant l'économie théâtrale au début de l'ère industrielle, scellant la pleine marchandisation de l'œuvre d'art : l'importance croissante de ce qui devrait être accessoire à la représentation – vente de volumes, polémiques médiatiques, diffusion périodique –, interrogeant, pour l'exprimer en termes bourdieusiens, les valeurs symbolique et artistique des œuvres[4]. L'évolution progressive du dramaturge s'offre à lire comme un paradigme, celui de toute une génération romantique qui tente plus ou moins ouvertement de concilier l'art avec son monnayage[5] – ce qu'elle peine à assumer pleinement.

Henri III : les profits d'un événement dramatique

Le 11 février 1829, Dumas fait jouer *Henri III et sa cour* au Théâtre-Français. Le jeune auteur est alors inconnu ; il touche des appointements mensuels de 125 francs pour son

---

[3] Voir à ce sujet Jean-Marc CHADELAT & Monia KALLEL (dir.), *Création littéraire et discours social à l'ère de la littérature industrielle, actes du colloque international organisé par le département de Français de l'ISSHT, l'unité de recherche « Poétique Théorique et Pratique », les 8, 9 et 10 décembre 2011*, [Tunis], Institut supérieur des Sciences Humaines de Tunis, 2015 ; Jean-Yves MOLLIER, Philippe REGNIER *et al.* (dir.), *La Production de l'immatériel : théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, Saint-Étienne, PUSE, « Le XIXe siècle en représentation(s) », 2008 ; ainsi que Jean-Christophe IGALENS & Sophie MARCHAND (dir.), *Devenir « un grand écrivain »*, *Orages*, n°9, mars 2010.

[4] BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points », 1998 [1992].

[5] À titre de comparaison, l'on trouvera des études sur George Sand dans le volume GROSSIR Claudine (dir.), *Sand et l'argent*, *Revue des Amis de George Sand*, n°33, 2011.

travail dans l'administration[6]. Mais la représentation de son drame va le hisser au rang de dramaturge romantique et considérablement l'enrichir, alors même qu'il ne dispose d'aucun relais commercial.

Le succès de la pièce repose entièrement sur l'œuvre elle-même, et les qualités novatrices qu'elle déploie : *Henri III* est tout à la fois un des premiers drames historiques et un des premiers drames romantiques porté sur planches honorifiques du Temple de Melpomène. La correspondance de Dumas nous livre l'envers de l'affaire. La Comédie-Française, alors endettée, s'attendait à un succès. Elle avait délibérément choisi le drame du jeune auteur dans l'espoir de générer d'importantes recettes :

> Vu la situation de la Comédie, qui se trouve en débet sur les derniers mois d'été, la nécessité de s'acquitter envers les fournisseurs, et celle de s'appuyer, pour y parvenir, sur un ouvrage qui puisse faire espérer un succès avantageux aux recettes, le Comité arrête que la pièce de Henri III ne sera donnée pour aucune représentation à bénéfice[7].

L'époque des grandes querelles dramatiques bat alors sont plein, et les journaux se font l'écho des prises de positions esthétiques auxquelles le drame dumasien, par son usage des moyens mélodramatiques ou par son traitement de l'Histoire, entend se rallier. Le *Journal des débats* livre deux articles élogieux, les 12 et 14 février, qui rendent compte de ces préoccupations d'époque, pardonnant à l'auteur que « telle ou telle situation, au lieu d'être empruntée à nos chroniques, le soit aux fictions romanesques de Walter Scott, ou aux inventions fabuleuses de Perrault[8] » parce que « l'essentiel est d'être ém[u] ». Le critique note en outre « le soin extrême avec lequel la pièce est établie[9] », grâce aux décorations et aux costumes dispendieux. *Le Constitutionnel* de même, entend évaluer si Dumas a réussi à « composer un grand tableau historique[10] » avec son « drame original extrêmement curieux[11] », et fait allusion aux « partis qui divisent aujourd'hui la littérature », en concluant que « les hommes de goût, qui sont sans passion, diront que, romantique ou classique, l'œuvre de M. Dumas annonce un véritable talent ».

La pièce est effectivement un triomphe, que Dumas sut habilement négocier avant même sa représentation, signe qu'il misait tout sur le caractère effrontément novateur de son drame :

---

[6] DUMAS Alexandre, *Mes Mémoires*, vol. 5, Paris, Michel Lévy, 1863, chap. CXVIII, p. 90.
[7] DUMAS, *Corr.*, I, p. 122, Registre du comité d'administration, samedi 25 octobre 1828.
[8] *Journal des débats*, 14 février 1829, p. 2. *Idem* pour la citation qui suit.
[9] *Ibid.*, p. 3.
[10] *Le Constitutionnel*, 12 février 1829, p. 2.
[11] *Ibid.*, p. 3. *Idem* pour les références suivantes.

> Le drame de *Henri III* offrant par son allure nouvelle des dangers que n'offrent pas habituellement les autres pièces, je viens solliciter de vous un nombre de billets plus grand que celui que vous accordez. Je m'appuierai de ce que vous avez dit lorsque la pièce était demandée par Mademoiselle Leverd, que 250 ou 300 serait absolument nécessaire[12].

Son manuscrit aurait, de surcroît, été vendu au Théâtre-Français pour 12 000 francs[13] – somme considérable pour une première pièce – et l'auteur est parvenu à négocier 10% des recettes[14], tandis que la vente de son texte à Vezard lui rapporte 6 000 francs après la première représentation[15]. Dumas avouera plus tard n'avoir « jamais eu pareil succès au théâtre[16] ».

L'époque n'est pas encore celle d'une pleine et entière intégration du théâtre au système commercial. L'œuvre attire le public parce qu'elle entend tenir une place prépondérante sur l'échiquier des polémiques littéraires et dramatiques du temps : il s'agit d'un prélude à *Hernani* que l'histoire littéraire a volontiers occulté. Dumas toutefois, en dépit de sa jeunesse, se montre déjà parfaitement adroit dans son maniement des moyens de pénétrer l'espace public et de faire son autopromotion. Il soutient sa création, *via* le théâtre lui-même : le 28 février – jour où la *Bibliographie de la France* annonce la première parution du volume de *Henri III*[17] –, est représenté au Vaudeville *La Cour du Roi Pétaud* « de MM. Alexandre et Henri ». Derrière le masque du pseudonyme, transparaît un Dumas soucieux d'entretenir l'événement dramatique que doit être sa pièce : il collabore à sa propre parodie jouée dans un théâtre moins prestigieux, aux côtés des vaudevillistes que sont Cavé, Langlé et Leuven, afin d'asseoir l'heureux destin scénique et financier de son drame – et d'exploiter un autre filon monétaire.

En 1829, l'expérience de *Henri III* montre à Dumas combien le théâtre peut se faire rémunérateur : en cette époque nouvelle, être auteur est devenu une profession à part

---

[12] DUMAS, *Corr.*, I, aux membres du Comité de la Comédie-Française, [Paris, 5 ou 6 février 1829], p. 133.

[13] Claude SCHOPP (dir.), *Cahiers Alexandre Dumas*, n°26, *« De conférence en conférence »*, 1999, Conférence au Casino des Bains de Cherbourg, 14 juin 1865, p. 150. Je remercie chaleureusement Sarah Mombert pour le temps qu'elle a passé à résoudre l'« énigme » de *Henri III* qui ne figurait pas sur les registres de la SACD. Restons prudents cependant, car la formulation de Dumas est ambiguë (« Le soir de la première représentation, le manuscrit a été vendu 12 000 francs. ») et les montants qu'il donne dans ses discours autobiographiques fluctuent.

[14] DUMAS, *Corr.*, I, p. 168, Pierre Jean Harel à Alexandre Dumas, [Paris,] 24 octobre 1829. La lettre contient une évaluation des droits touchés par Dumas à chaque représentation. Le directeur de l'Odéon lui propose « une indemnité égale au montant de [ses] droits d'auteur sur six représentations évaluées chacune à 2 400 francs. »

[15] *Ibid*., p. 141-142, Traité entre Alexandre Dumas et Alexandre Vezard, [Paris, 17 et 18 février 1829].

[16] *« De conférence en conférence », op. cit.*, Conférence au Casino des Bains de Cherbourg, 14 juin 1865, p. 150.

[17] Le volume coûte 5 francs, et la *Bibliographie* annonce la seconde édition dans son bulletin du 28 mars.

entière[18]. Le jeune et talentueux fonctionnaire des bureaux du Duc d'Orléans, séduit, se lance dans une carrière dramatique ambitieuse, qu'il gèrera d'une main de maître en profitant de tous les ressorts que la société industrielle en plein essor mettra petit à petit à sa disposition pour bâtir sa fortune tant littéraire qu'économique, assumant ainsi l'intégration de la création romantique dans un nouveau régime industriel de l'art.

Les Demoiselles de Saint-Cyr : de l'événement littéraire à l'événement médiatique

Au cours du siècle, l'incorporation du théâtre au système libéral, capitaliste et industriel se fait de plus en plus prégnante[19]. La presse notamment, devient un relais marchand majeur, tant parce qu'elle permet une pénétration massive de l'espace public, que parce qu'elle est un des lieux centraux où s'élaborent et se cristallisent les représentations collectives, issues des multiples réappropriations idéologiques des pièces qui s'y jouent.

L'année 1836 voit en effet, avec la double création de *La Presse* par Émile de Girardin et du *Siècle* par Armand Dutacq, journaux à quarante francs, le champ médiatique se reconfigurer[20]. Naît en outre la possibilité, pour les œuvres jouées sur les scènes parisiennes, d'être simultanément diffusées dans les feuilletons du « rez-de-chaussée », à l'instar des feuilletons romanesques[21]. Le développement des journaux consacre de surcroît l'entrée dans une ère où fleurissent ces « succès de scandale » caractéristiques d'un système où la controverse vaut réclame : la polémique devient un instrument de choix pour accroître la visibilité des œuvres. C'est d'autant plus sensible que dans les périodiques, les pièces peuvent acquérir la dimension symbolique nécessaire pour faire cet « événement » dont Alain Vaillant a dénombré les aspects :

> Quel qu'il soit, l'événement est *collectif*, doit avoir une très forte *visibilité* (d'où la prédilection pour le spectacle ou toutes formes de mises en scène de l'espace comme les fêtes, les cérémonies ou l'érection de monuments) et présenter une

[18] Pour rappel, la SACD est refondée en 1829, entre autres par Scribe. Voir Jacques BONCOMPAIN, *De Scribe à Hugo : la condition de l'auteur (1815-1870)*, Paris, Champion, 2013.

[19] Voir Stéphanie LONCLE, *Libéralisme et théâtre. Pratiques économiques et pratiques spectaculaires à Paris (1830-1848)*, thèse de Doctorat sous la direction de Christian Biet, Université Paris Ouest Nanterre, 2010 (version de soutenance). Je tiens à remercier chaleureusement Stéphanie Loncle de m'avoir communiqué son travail.

[20] Marie-Ève THERENTY & Alain VAILLANT, *1836. L'An I de l'ère médiatique, Analyse littéraire et historique de* La Presse *de Girardin*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2001.

[21] Dès 1837 en effet, le périodique de Girardin accueille par exemple *Les Indépendants* d'Eugène Scribe parallèlement aux représentations de la pièce, où le public fait défaut.

indéniable *valeur symbolique* (comme le permet par exemple la pratique commémorative)[22].

Les Demoiselles de Saint-Cyr obéiront à cette logique : si l'on ne dispose pas du montant des sommes perçues par Dumas grâce à sa pièce, il est patent qu'il use de la presse pour que la représentation soit un succès public et, *de facto,* financier, sans toutefois renoncer à lui conférer une dimension symbolique devant soutenir le prestige de l'œuvre d'art. Le 25 juillet 1843, l'auteur fait jouer sa pièce au Théâtre-Français. La « première » est mitigée. Le lendemain, *La Presse* annonce la publication du texte, laquelle débute effectivement le 27 juillet et se poursuit sans interruption jusqu'au 5 août, tandis que Jules Janin livre aux *Débats* un feuilleton extraordinaire[23]. Le dramaturge lui répond dans *La Presse* le 30[24], ce qui engendre une réplique du « Prince des critiques » le 7 août. Un recueil de ces articles se verra même édité[25].

Le compte rendu de Janin n'est à la vérité pas plus virulent que ceux d'autres confrères[26]. Néanmoins, les relations tumultueuses entre les deux hommes, l'autorité et l'audience dont bénéficie le feuilletoniste, et surtout l'occasion rêvée de muer la représentation en « événement », rendirent nécessaire la riposte dumasienne. Janin réduit dans son premier article l'œuvre du dramaturge à « un joli petit opéra-comique qui se voit encore avec plaisir depuis tantôt cinquante ans[27] », avant d'élargir le débat : il en va, aux yeux du critique, de l'avenir et de la qualité du théâtre dans son ensemble[28]. C'était visiblement donner trop d'importance à une œuvre : son second brûlot opérera le mouvement inverse, et refusera de conférer cette dimension collective et symbolique aux *Demoiselles*. Entre-temps, la réponse de Dumas est éditée. Celui-ci demeure d'abord sur le plan

---

[22] Alain VAILLANT, « L'Invention de l'événement littéraire », dans Corinne Saminadayar-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIXe siècle ?*, Saint-Étienne, PUSE, « Le XIXe siècle en représentation(s) », 2008, p. 33. Nous soulignons.

[23] Au sujet de l'opposition Dumas/Janin qui est aussi celle de deux types de critiques, voir Sarah MOMBERT, « Alexandre Dumas contre Jules Janin. Le duel des critiques », dans Julie Anselmini (dir.), *Dumas critique*, Limoges, PULIM, « Médiatextes », 2013, p. 53-70. L'auteure montre comment Dumas, au fil de ses réponses adressées au feuilletoniste des *Débats*, en vient à fonder et revendiquer une critique de compréhension, libre, fondée sur l'éthique journalistique, mais transcendant l'actualité pour s'ouvrir à l'histoire littéraire.

[24] L'édition en volume des *Demoiselles de Saint-Cyr* sera accompagnée de cette lettre de Dumas à Janin.

[25] *Le Critique Jules Janin et le dramaturge Alexandre Dumas, à propos des* Demoiselles de Saint-Cyr, Paris, chez tous les libraires, 1843.

[26] Eugène Briffault dans *Le Constitutionnel* affirme par exemple que « cette comédie appartient à la décadence » (31 juillet 1843, p. 2). Janin le fait d'ailleurs remarquer dans son second article : il livre une collection de citations de ses confrères accablantes pour le dramaturge. Concernant les rapports entre les deux hommes, le compte rendu acerbe de *Caligula* en 1838 a failli déjà engendrer un duel. Voir Claude SCHOPP, *Alexandre Dumas*, Paris, Fayard, 2002, [1985], p. 327.

[27] *Journal des débats*, 27 juillet 1843, p. 3.

[28] *Idem* : « […] c'est dommage que cette improvisation ardente, que l'on peut tolérer dans les œuvres de tous les jours, se porte ainsi sur le travail du théâtre, qui doit toujours être un travail sérieux. »,

strictement personnel, mais joue du double cadre privé/public que lui permet l'alliance de la forme choisie (une lettre adressée au critique) et du support (une note mentionne, une fois n'est pas coutume, que « [l]a reproduction de cet article n'est pas interdite[29] ») pour construire la valeur symbolique de ses *Demoiselles*. Aussi passe-t-il d'une référence à Janin à une condamnation de *la* critique dans son intégralité. Le conflit devient celui des auteurs contre les critiques, une querelle entre l'art et ceux qui en jugent (lorsqu'ils ne sont pas les mêmes). Janin y sera sensible comme en témoignera sa réponse. Celui-ci opère un mouvement de restriction : il rabat la polémique dans le domaine privé, et réduit la réplique dumasienne à une allégeance vis-à-vis d'Émile de Girardin, avec lequel Janin est en conflit larvé depuis son compte rendu acerbe de *Judith*[30]. Le critique annihile ainsi l'aura symbolique mise en place par Dumas, pour en faire une insignifiante « affaire de famille » au sein de laquelle le dramaturge est le jouet de querelles de coteries.

Au demeurant, le contexte personnel de l'auteur explique sa tentative de faire événement. En dépit de ses succès (ou à cause d'eux), les prétentions de Dumas – esthétiques par sa recherche de grandiose, quantitatives par sa production prolifique en partie due à ses « nègres » littéraires[31], ou encore financières[32] –, ainsi que les commerces annexes qu'il met en place, font l'objet de blâmes récurrents : nombreuses sont en effet ses pièces à être monnayées pour se voir diffusées en périodiques[33], et le Vicomte de Launay se gaussera de la vente des médailles à son effigie lors de l'épisode *Caligula* (1838)[34]. Nous n'avons d'ailleurs

---

[29] *Ibid*., p. 1.

[30] *Journal des débats*, 27 juillet 1843, p. 1 : « Au fait, la lettre de Monsieur Dumas, cette lettre qu'il *permettait* de reproduire pour rien, ce qui était déjà bien cher, et que personne n'a reproduite, comment se fait-il qu'elle ait paru toute vive dans cet indigne journal ? Par quel hasard ? Par quelle indignité ? Par quel guet-apens ? Cela s'est fait tout simplement parce que, en parlant de cette bonne petite tragédie de *Judith*, j'avais dit : – *les belles personnes et les grands poètes n'ont pas d'amis* ! Voilà de nos jours ce qu'on appelle injure ! » L'auteur souligne une autocitation de son feuilleton du 1er mai 1843 (p. 1), dans lequel il accusait les « amis » de Delphine de Girardin, lors de la lecture en salon de *Judith*, de ne pas lui avoir sincèrement avoué qu'il ne s'agissait pas d'un sujet de tragédie.

[31] Pour être plus exact, on ne peut parler de « nègres » littéraires que pour la production romanesque de Dumas, qui commence à prendre de l'ampleur à la fin des années 1830. Toutefois, son système de collaboration avec Maquet sera véritablement mis en place dans les années qui suivent 1843 (*Les Trois Mousquetaires* paraît en 1844 dans *Le Siècle*).

[32] Janin et les autres critiques n'ont de cesse d'évoquer la « prime » que Dumas a touchée au Théâtre-Français aux dépens de ses collaborateurs Leuven et Brunswick, et de Jacques Domange censé posséder les droits d'auteur du dramaturge (Claude SCHOPP, *Alexandre Dumas*, *op. cit*., p. 329).

[33] À titre d'exemples, outre *Les Demoiselles*, un extrait de *L'Alchimiste* paraît dans la *Revue et Gazette des théâtres* le 14 avril 1839, *Urbain Grandier* est édité dans *Le Siècle* entre le 31 mars et le 17 avril 1850, et *Romulus* dans *Le Mousquetaire* entre le 22 et le 27 janvier 1854.

[34] *Caligula* devait être publié *La Presse* (la pièce est annoncée le 24 novembre 1837), mais tout indique qu'un conflit passager est survenu entre Dumas et Girardin, dont résulte le feuilleton railleur fourni par le Vicomte de Launay (*alias* Delphine de Girardin) le 30 décembre 1837, p. 2 : « On vendait à la porte une médaille en plomb frappée en mémoire du triomphe littéraire de *Caligula*. Ceci n'est pas tragique non plus ; mais on avouera du moins que c'est fort comique. La médaille a obtenu beaucoup de succès et un brevet d'invention. »

trouvé aucune reproduction de ladite lettre publique de Dumas à Janin, malgré l'invitation à la reproduire, y compris dans *Le Siècle* où pourtant *Ascanio* est imprimé en feuilletons. Dumas exaspère, et même Théophile Gautier ne rendra pas compte de ces *Demoiselles* qui, en tant que tentative pour faire advenir une comédie romantique à la scène, méritaient pourtant de voir leur facture et leur esthétique soumises au scalpel du fameux feuilletoniste.

L'auteur fait alors d'une pierre deux coup : il cumule gain financier et construction de sa gloire auctoriale fondée sur un *ethos* d'artiste. Habile dans l'utilisation du média et des représentations symboliques qui s'y élaborent, Dumas a saisi au vol l'occasion de polémiquer, afin, d'une part, de donner à sa comédie la visibilité et l'audience indispensables à sa fortune publique – aidé en cela par la publication de l'œuvre dans *La Presse* – et, conséquemment, monétaire. D'autre part, il tente de muer le succès en « événement », en auréolant son œuvre d'un sens symbolique et collectif, grâce auquel il promeut sa dimension artistique : ses propos induisent en effet que la critique de Janin est aussi injuste qu'irrecevable, car elle ne provient pas d'un « pair » – d'un « dramaturge ». En d'autres termes, il semble avoir trouvé le moyen de concilier, stratégie médiatico-commerciale aidant, l'art et l'argent – valeur artistique et valeur commerciale –, en un contexte où désormais, le théâtre romantique semble avoir besoin de relais pour « faire événement ». La stratégie fonctionne. Le périodique de Girardin notera finalement dans un entrefilet, le 5 août, la prospérité croissante de l'œuvre dumasienne[35] : la pièce connaît finalement un beau succès[36], et son auteur ne jugera pas nécessaire d'avoir le dernier mot sur Janin qui pourtant, entre-temps, avait de nouveau riposté.

L'utilisation de la presse comme relais scénique par Dumas doit se lire comme un symptôme : celui d'une société où, développement des journaux et industrialisation du théâtre conjugués instaurent progressivement une concurrence entre événement scénique et événement médiatique, afin que des œuvres qui se veulent novatrices puissent malgré tout devenir des succès publics et financiers, comparables aux productions divertissantes qui leur font concurrence dans les salles dites secondaires – vaudevilles, revues, et autres féeries

---

[35] *La Presse*, 5 août 1843, p. 3 : « Le succès des *Demoiselles de Saint-Cyr* grandit tous les jours. Cette charmante comédie de Monsieur Alexandre Dumas attire au Théâtre-Français le beau monde qui préfère le soleil de Paris aux jours de pluie de la campagne. À chaque représentation nouvelle, les acteurs et l'auteur obtiennent les applaudissements les plus francs et les mieux mérités. »

[36] Voir Marie-Laure AURENCHE, « Le théâtre d'Alexandre Dumas dans le "Courrier de Paris" de *L'Illustration* (1843-1848) », dans Olivier Bara, Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et Scène au XIXe siècle, (1791-1914)*, actes du colloque international des 17, 18 & 19 juin 2010 à Montpellier (en ligne, sur medias19.org).

écrites « à la chaîne » dont les frères Cogniard sont passés maîtres. Ce constat ne fera que s'accentuer au fil des ans, reléguant dès lors le geste artistique au plan secondaire.

L'Orestie : la fin du théâtre-événement romantique ?

Ce nouvel environnement incite les dramaturges romantiques à se soumettre aux lois du marché pour être présent dans l'espace public. Treize ans plus tard, le théâtre moderne semble, moins encore qu'en 1843, capable de faire événement. Le 5 janvier 1856 est jouée *L'Orestie* à la Porte-Saint-Martin. Une fois de plus, l'enjeu dramatique aurait pu être de taille, si l'on considère l'œuvre comme une des rares tentatives pour faire advenir à la scène, dans la salle « phare » des mélodrames et des drames romantiques de la génération de 1830, une tragédie romantique, puisant aux sources antiques. Pourtant, si Dumas met tout en œuvre pour s'assurer le succès, il expose moins ses ambitions dramatiques qu'il n'use des relais commerciaux dont il dispose.

Le dramaturge a l'entier soutien de Gautier, à qui il mande son fils Alexandre d'envoyer les deux premiers actes de son œuvre pour que le feuilletoniste les cite. Le critique a effectivement saisi le projet risqué de l'auteur, dont il fait l'éloge. Il se prononce, citations à l'appui : « *L'Orestie* est une œuvre littéraire, chose rare aujourd'hui. […] [Alexandre Dumas] a donné une idée de ce que pouvait être une tragédie grecque au public habituel du mélodrame, et en cela il a bien mérité de l'art[37]. » Mais Gautier ne demeure-t-il pas dans un registre qui n'a, à l'époque, plus lieu d'être ? Ne ressasse-t-il pas un discours dorénavant anachronique ? Contrairement à une tentative dans la même veine qui eut lieu au théâtre de l'Odéon plus de dix ans avant, l'*Antigone* de Meurice et Vacquerie[38], les interrogations littéraires, spectaculaires et dramatiques que pouvaient soulever la pièce n'attirent pas les foules : après quatorze représentations, *L'Orestie* est retirée de l'affiche le 18 janvier. Dumas a-t-il, au fil du temps, lassé à force d'avoir poussé trop loin le commerce de son art ? Tout se passe comme si l'intégration de plus en plus ostensible du théâtre romantique au système marchand avait réduit à néant tout débat artistique public, et conséquemment tout intérêt des spectateurs. À moins qu'il ne faille inverser la proposition : face à la crise du renouveau théâtral à laquelle se voit (se croit ?) confrontée l'ancienne génération romantique depuis les

[37] *Le Moniteur universel*, 15 janvier 1856.
[38] *Antigone* est représentée le 21 mai 1844 à l'Odéon, autrement dit dans un théâtre favorable aux tentatives dramatiques, notamment celles de la nouvelle génération. Dumas de ce point de vue se voulait plus ambitieux.

années 1840[39], le commerce théâtral et littéraire pourrait offrir une voie de salut, à la fois source de revenus et instrument de postérité compensatoire. La profession d'auteur ne se résume plus à la création et à l'écriture, ce que Dumas a parfaitement saisi.

L'on ne peut qu'être sensible à l'acharnement déployé par le dramaturge pour ôter toute forme d'intermédiaire au sein du dispositif économique littéraire et théâtral : en 1846, il ouvre sa propre salle, le Théâtre-Historique, pour y faire représenter ses fastueux drames, à l'instar de la pléthorique *Reine Margot* en treize tableaux qui inaugure le lieu le 20 février 1847. Mais le projet est dispendieux et son économie fragile ne survit pas aux épisodes de 1848 : le « Théâtre-Dumas », comme le nomme la presse railleuse, ferme ses portes en octobre 1850[40]. L'auteur, jamais à court de ressources pour gagner son indépendance tant artistique que financière, se lance dans une autre expérience : il fonde en 1853 *Le Mousquetaire*, « journal de M. Alexandre Dumas », entièrement consacré à la publication de ses œuvres et de celles de quelques camarades littéraires[41]. L'entreprise durera trois ans. Il l'utilisera abondamment dans le cadre de la représentation de *L'Orestie*.

Comme pour *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, il tente de générer son propre succès et d'attirer le public aux représentations. Avant même que la « première » n'ait lieu, il pique la curiosité de son lecteur par exemple invité, dès le 5 décembre 1855, à espérer avec l'auteur que la statue de Soulié qui doit être moulée par Clésinger « présidera, au foyer du théâtre, à la première représentation de *L'Orestye*[42] [*sic*] ». Les allusions se multiplient au sein des articles du périodique, jusqu'à la livraison des 2/3 janvier 1856 où Dumas consacre entièrement sa « Causerie » à sa pièce.

Néanmoins, ce sont moins des préoccupations poétiques qui font l'objet de l'attention du dramaturge, que des considérations anecdotiques : il répond aux journaux l'accusant d'exhiber ses décorations officielles à chaque apparition publique, se défend d'avoir réservé la salle à ses proches et camarades pour la représentation de sa tragédie, et revient longuement sur sa conception afin de corriger une erreur d'attribution des costumes. Dumas

---

[39] Cette crise des « modernes » ressentie par les contemporains concerne les pièces représentées. Elle est pointée par le milieu artistique lui-même, notamment par les deux articles de Sainte-Beuve, « Dix ans après en littérature », publié dans la *Revue des deux mondes* en 1840, et son pendant, « Quelques vérités sur la situation en littérature », survenant trois ans plus tard.

[40] Voir à ce sujet Claude SCHOPP (dir.), *Alexandre Dumas : le Théâtre Historique. I, Le Répertoire et la Troupe & II, Directeurs, décorateurs, musique, correspondances, censure, Cahiers Alexandre Dumas*, Le Port-Marly, Société des Amis d'Alexandre Dumas, n°35 & 36, 2008 & 2009.

[41] Voir Pascal DURANT, Sarah MOMBERT (dir.), *Entre presse et littérature*, Le Mousquetaire, *journal de Monsieur Alexandre Dumas (1853-1857)*, actes du colloque organisé à Lyon, 8 décembre 2005 et à Liège, 7-8 décembre 2006, Liège, Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège, Diffusion Droz, 2009.

[42] *Le Mousquetaire*, 5 décembre 1855, p. 1.

semble faire feu de tout bois pour générer un « bruit » médiatique. En fait, tout indique que l'œuvre elle-même intéresse moins l'auteur que la gloire dont elle peut l'auréoler. À ce titre, elle ne fait que participer d'un dispositif plus vaste, développé au cœur du *Mousquetaire*, conçu comme une puissante machine d'illustration auctoriale. À ce numéro des 2/3 janvier sont ainsi joints deux poèmes de camarades dumasiens, adressés au dramaturge : l'un, de « F. le Romain » (que l'on soupçonne volontiers d'être Dumas lui-même[43]), prophétise que l'auteur sera « vainqueur, dans le combat suprême/ De Sophocle, Euripide et d'Eschyle lui-même » ; dans l'autre, Saint-Maur épanche toute l'admiration qu'il voue à son « Seigneur ». Les textes ne font à la vérité que renouveler les strophes de « Le Génie », qui était déjà dédicacé à Dumas le 29 décembre 1855 par « B. C. C. », et annoncer d'autres écrits adressés au « Maître », par exemple les 18 et 25 janvier. Un fait apparaît malgré tout surprenant : le quotidien ne diffuse la pièce que tardivement, entre le 1er et le 24 février, contrairement à la chronologie mise en place pour les *Demoiselles* où l'édition périodique était simultanée aux représentations (elle débutait deux jours après la « première »), et annonçait la parution du fascicule en librairie qui suivait quelques jours plus tard. Est-ce alors pour éviter que l'on oublie trop vite sa tragédie que l'auteur fait ce choix[44] ? C'est fort possible, dans la perspective d'un Dumas soucieux de gloire auctoriale à long terme. Cette diffusion périodique semble en outre soutenir, voire générer la seconde parution de sa pièce, annoncée dans la *Bibliographie de la France* du 16 février. Elle témoigne pour le moins d'un renversement culturel, propre à une époque ou les médias ont peut-être acquis plus d'importance que les expérimentations esthétiques, dans la mesure où, en ce contexte désancré de l'événement spectaculaire, *L'Orestie* est devenu pur *texte journalistique*, fiction à lire en livraisons à l'instar des narrations dont les lecteurs des journaux sont alors friands. La pièce, ainsi que l'événement scénique et dramatique dont elle était porteuse, importent moins que son potentiel pouvoir de séduction de ces abonnés grâce auxquels Dumas, cela va de soi, espère tirer de son journal un profit financier, tout en bâtissant son monument auctorial. Les voies de la réussite sont dorénavant multiples et enchevêtrées.

---

[43] *Ibid.*, p. 2. *Idem* pour la citation suivante. C'est l'unique article de « F. le Romain » livré au journal de Dumas. Nous n'avons retrouvé ailleurs nulle trace de cet auteur, ce qui nous incline à penser qu'il pourrait s'agir d'un pseudonyme sous lequel se dissimulerait le prolifique homme de lettres, quoique nous manquions de preuves tangibles.

[44] Dumas dans *Le Mousquetaire* n'a de cesse de revendiquer la paternité de *L'Orestie* : le prétexte invoqué pour publier l'œuvre est d'ailleurs de fournir une preuve qu'il ne peut s'agir des vers de Jules de Saint-Félix, ni de ceux de Paul Meurice (*Le Mousquetaire*, 1er février 1856, p. 1).

La saisie diachronique comparée du traitement médiatique de trois pièces d'Alexandre Dumas éclaire ainsi les bouleversements majeurs survenus dans un système où les auteurs, n'ayant plus de mécènes, sont désormais sommés de trouver par eux-mêmes leurs moyens de subsistance. Les dramaturges romantiques en viennent à mêler l'économique, le théâtral et le médiatique, à la fois pour vivre, et pour continuer de faire accéder des œuvres novatrices à un espace public qui semble peu à peu s'en désintéresser. Le théâtre, au centre des débats à l'orée du règne louis-philippard, deviendrait-il un objet *annexe* par rapport aux commerces marchands qu'il est susceptible de générer ? À tout le moins, la primauté, la singularité et l'unicité qui étaient le propre de la représentation scénique se voient désormais concurrencées par les diverses stratégies médiatico-commerciales mises en œuvre, tant pour fournir aux auteurs les subsides nécessaires à l'existence du temps présent, que pour permettre au théâtre romantique de conserver une valeur artistique et un capital symbolique destinés à faire œuvre jusque dans la postérité. Dumas a pris acte de la désormais nécessaire interpénétration de l'événement dramatique au monument commercial pour construire son empire auctorial. Il est, de ce point de vue, un exemple à la fois emblématique du nouvel environnement socio-économique au sein duquel doivent peu à peu évoluer les dramaturges romantiques, et un cas exceptionnel par son ampleur et sa diversité. Parce qu'il ne lésine pas sur la multiplication des expédients possibles, et parce qu'il n'hésite pas à les rendre ostensibles, il est sans doute l'un des rares dramaturges romantiques à avoir assumé publiquement le commerce du théâtre – quoiqu'à notre connaissance, il ne l'ait jamais revendiqué – sans renoncer aux ambitions artistiques. La question de savoir si l'intégration impérieuse de l'art au système marchand a effectivement généré la lassitude du public vis-à-vis du romantisme théâtral, ou c'est en raison d'une réelle incapacité de renouvèlement esthétique que les dramaturges ont été contraints de vendre au mieux leur art, reste certes en suspens. Il n'en demeure pas moins que, contrairement à ce qu'affirmait Dumas en 1831, l'on peut positivement faire de la spéculation *et* de la littérature.

Amélie CALDERONE
Université Lyon II, UMR-LIRE.

Résumé

La société industrielle et capitaliste naissante, au XIXe siècle, offre aux dramaturges la possibilité de vivre de leur art et de cumuler les sources de revenus. Elle met à leur disposition diverses stratégies médiatico-commerciales, que bien des romantiques ont regardé d'un mauvais œil. Alexandre Dumas, parce qu'il parvient, au fil de sa carrière, à déployer un système tentaculaire pour faire négoce de son théâtre, est sans doute l'un des auteurs qui tira profit et assuma le mieux cette nouvelle incorporation de l'art au système socio-économique moderne. À ce titre, il peut être regardé comme un paradigme générationnel. L'étude de son évolution, à travers l'exemple de trois pièces – *Henri III et sa cour* (1829), *Les Demoiselles de Saint-Cyr* (1843) et *L'Orestie* (1856) –, permet de dresser le bilan des instruments offerts aux dramaturges par le monde marchand pour, non seulement, faire commerce de leur art, mais également prévenir la compromission de leur *ethos* auctorial qui pourrait en résulter. Le « cas Dumas » dévoile ainsi la mise en place du contexte inédit que doit affronter le théâtre romantique, voyant la valeur artistique des œuvres concurrencée par le capital économique que l'on peut en extraire.