

Alexandre Dumas, *Correspondance générale*, Tome I, édition de Claude Schopp, Classiques Garnier (« Correspondances et mémoires, 12 »), 2014, 611 p.

L'œuvre d'Alexandre Dumas oblige la critique universitaire à modifier son regard sur la littérature et à adapter ses outils d'analyse. Bien connue du grand public et aisément accessible à tout amateur de lectures extensives, elle semble priver le critique du statut valorisant de clerc sachant les écritures. Produite dans le contexte de l'industrialisation de l'art au XIX^e siècle, elle remet en question le dogme élitiste de la valeur littéraire sur lequel se fondent les institutions culturelles françaises. Écrite en collaboration, alors même qu'elle est identifiée à une « marque » d'auteur reconnaissable entre toutes, elle brouille la conception traditionnelle de l'auctorialité. Rien d'étonnant à ce qu'elle ait dû attendre, pour prendre place parmi les objets dignes d'étude et d'enseignement, que l'université française, avec un retard notable par rapport à ses homologues canadienne ou belge, intègre les apports de l'histoire culturelle et sociale.

La multiplication récente des travaux de recherche sur Alexandre Dumas, qu'il s'agisse de mémoires et de thèses, d'études et d'essais ou de biographies, telle celle que vient de publier Sylvain Ledda¹, montre que ce mouvement est désormais bien lancé. Après les grands cycles romanesques, les mémoires et les récits de voyage, l'édition critique du théâtre complet est en chantier (sous la direction d'Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda, aux Classiques Garnier). Restait la correspondance, dont je regrettais, dans un compte rendu publié dans *Romantisme* en 2009, que personne n'ait le courage d'en faire le recueil systématique, une entreprise dont Claude Schopp esquissait les contours et les difficultés l'année de l'entrée de Dumas au Panthéon². Plusieurs ensembles de lettres, par exemple celles échangées avec Delacroix ou Alexandre Dumas fils – la liste complète en est dressée à la fin du présent volume (p. 567-570) –, avaient déjà été publiés, mais la dispersion des revues ou dossiers d'éditions critiques dans lesquels il fallait les chercher et l'hétérogénéité de leurs appareillages critiques limitaient nécessairement leur utilité. Le manque est désormais comblé, grâce à Claude Schopp, qui met à profit son immense érudition dumasienne, sa connaissance des fonds d'archives à travers le monde entier et ses liens avec les experts en autographes pour offrir à la communauté scientifique l'un des outils dont elle manquait cruellement pour documenter les travaux sur Dumas et le XIX^e siècle.

La cohérence et le rythme d'une vie à la vapeur, passée à travailler, voyager et aimer, nous sont rendus par ce recueil de la première décennie de correspondance de Dumas (1820-1832). Le volume apporte un éclairage intéressant sur la formation d'écrivain de Dumas. Largement autodidacte, ayant bénéficié d'une instruction moins poussée que celle de ses contemporains qui ont fréquenté les collèges, le jeune homme se montre pourtant, dès ses premières missives, sûr de ses capacités à assimiler ses lectures et à compenser ses handicaps culturels. Dans une lettre de 1821, adressée à l'instituteur de sa ville natale, Villers-Cotterêts, il inflige à celui-ci une humiliante leçon de correction linguistique qui prouve assez que, à ses yeux, la culture ne s'apprend pas sur les bancs de l'école (p. 24-26).

La contrepartie de la découverte tardive et autonome de la littérature, c'est qu'on ne trouve dans le volume que très peu d'informations sur les lectures d'Alexandre Dumas, comment elles l'ont inspiré ou leur influence sur ses premiers essais littéraires. Habitué que nous sommes à voir dans la correspondance des écrivains le laboratoire de l'œuvre, dans lequel la lettre prend volontiers des allures de brouillon, de journal critique de l'œuvre en cours ou d'école du style, nous pouvons être décontenancés par ce silence gardé sur le processus

¹ Sylvain Ledda, *Alexandre Dumas*, Gallimard (« Folio biographies », 117), 2014, 368 p.

² Claude Schopp, « Pour une correspondance générale d'Alexandre Dumas », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, vol. 11, 2002, p. 50-61.

créatif. La posture classique du jeune auteur qui nourrit son œuvre naissante des expériences toutes fraîches de son entrée dans la vie ne se perçoit véritablement que dans les lettres concernant son drame *Antony* (1831). Inspiré de la relation passionnée de Dumas avec Mélanie Villenave, épouse du lieutenant Waldor, ce drame doit une grande part de son succès à la spontanéité avec laquelle il transpose sur la scène la violence des sentiments d'un jeune homme qui prend par la force ce que la société bourgeoise lui refuse et d'une jeune femme qui brave, au risque de la vie, les interdits et les limitations imposées aux femmes par le Code civil. L'exaltation passionnelle, le danger d'une relation scandaleuse, l'évidente contradiction entre la sensibilité des jeunes gens et les règles de la vie bourgeoise, servis au théâtre par le jeu moderne de Marie Dorval et Bocage, animent les lettres de Mélanie et d'Alexandre. Souvent écrites par intermittence, tout au long de la journée, avant d'être échangées le soir, leurs lettres enregistrent heure par heure les moindres mouvements du cœur, que l'écriture rapide du dramaturge transposera bientôt pour les offrir, brûlants de vérité, aux spectateurs parisiens. Ces lettres, dans lesquelles l'amant fait sur lui-même l'essai des poses du personnage qu'il est train d'imaginer (il tousse et doute de Dieu, p. 70), nous donnent à voir de l'intérieur comment, en 1830, l'invention de la nouvelle sensibilité romantique peut se combiner avec l'énergie d'une bataille pour la conquête des institutions littéraires.

Dans la majorité des lettres recueillies ici, les préoccupations concrètes, la stratégie et l'intendance de la bataille occupent toute la scène épistolaire. Les pratiques des soldats de la nouvelle école y sont documentées au jour le jour, à travers les billets aux amis romantiques, aux directeurs de théâtres, aux comédiens et aux divers intermédiaires du succès, agents dramatiques, revendeurs de billets ou journalistes. Soucieux de la notoriété récente que lui ont valu ses succès théâtraux, Dumas proteste ainsi auprès du directeur d'un journal où la pièce d'un homonyme lui a été attribuée et en profite pour dénoncer les mensonges des journalistes à propos d'*Henri III* : « C'est moi, monsieur, qui ai le malheur d'être le très-jeune auteur, auquel il importait beaucoup, par cela même qu'il est jeune et auteur, d'établir les faits tels qu'ils se sont passés » (lettre au rédacteur du *Nouveau Journal de Paris*, 29 mai 1829, p. 146). Ironiquement, pour celui qui deviendra vingt ans plus tard un fécond journaliste, la presse lui semble alors indigne de l'attention d'un écrivain, même débutant : il prend « la ferme résolution [...] de ne jamais répondre à ce que les journaux diraient de [lui] » et assure que cette lettre est « la première et probablement la dernière fois qu'[il] écri[t] dans les journaux ». Les lettres nous introduisent au cœur de la machine à succès que Latouche dénonçait en 1829 sous le nom accusateur de « camaraderie littéraire ». Vigny sollicite l'aide de Dumas pour négocier avec le Théâtre-Français les conditions du *More de Venise* (« Je marche au hasard dans ce pays inconnu de la Comédie, prêtez-moi votre lampe », p. 167) et, en retour, Dumas l'invite aux répétitions d'*Antony* (« Regardez-le comme vôtre, venez aux répétitions et donnez-moi ainsi qu'aux acteurs tous les conseils que vous croirez nécessaires au bien de votre fils adoptif », p. 315).

Mais, en attendant la fortune promise par la carrière théâtrale, Dumas occupe un humble emploi de copiste, évoqué dans de nombreuses lettres. Grâce au duc d'Orléans son patron, il dispose d'un revenu fixe et de beaucoup de temps à consacrer à sa correspondance amoureuse et à la composition de ses premières pièces. Le prince n'ignore rien de la vocation littéraire de son employé, qui sollicite ouvertement, dans une lettre du 17 juin 1829, l'attribution par son mécène d'une sinécure qui lui permette de « rester attaché à [sa] maison » tout en travaillant pour lui-même : « Votre Altesse voit donc que d'un mot elle peut me faire faire un chef-d'œuvre » (p. 153). Après les journées révolutionnaires de juillet 1830, l'engagement de Dumas dans le camp républicain, puis l'ascension du duc d'Orléans au trône mettent fin à ce mécénat et voient le dramaturge entrer, sans retour possible, dans l'économie moderne de la société du spectacle. Sans patrimoine familial, obligé de soutenir financièrement sa mère, veuve du général Dumas, ses maîtresses et ses enfants naturels, Dumas inaugure, dès les

premières années de sa carrière, la course à la production alimentaire qui restera pendant quatre décennies son allure de croisière. Loin de ses poèmes de débutant, qui ne lui rapportaient que la satisfaction de voir son nom imprimé dans une revue à diffusion restreinte, il organise désormais la diffusion des produits de sa plume en amont de l'écriture. Une proposition adressée en 1832 à l'éditeur François Buloz le montre ainsi désireux de tirer le meilleur parti éditorial d'un prochain voyage en Suisse, au cours duquel il enverra des lettres à la *Revue des Deux-Mondes*, susceptibles de fournir la matière d'un livre : « Ce serait je crois une bonne spéculation. Voici pourquoi ; c'est que chaque année au mois de juin, mille à 1800 personnes partent régulièrement de Paris pour la Suisse, et un voyage pittoresque qui indiquerait poétiquement tout ce qu'il y a à voir dans le pays se vendrait bien, et recevrait chaque année une nouvelle secousse commerciale au moment des voyages » (p. 438). Avant même de quitter Paris, il envisage l'œuvre future (les savoureuses *Impressions de voyage en Suisse*) du point de vue du marché, imaginant le public du livre et ses usages attendus. C'est la première d'une longue série de « spéculations littéraires » qui changeront radicalement, dans les décennies suivantes, la façon de produire et de vendre la littérature.

Malgré le peu de profondeur de la réflexion esthétique qui y est élaborée, la correspondance de la première décennie de la carrière d'Alexandre Dumas permet de mieux comprendre ce moment unique de l'histoire littéraire que furent les années 1828-1832, où l'énergie d'un groupe de jeunes gens parvint à mettre l'art à l'unisson d'une nouvelle façon de sentir, de vivre, et d'être écrivain. Très allusive, rarement datée, parce que largement composée de billets écrits dans l'urgence, la correspondance de Dumas avait besoin d'une annotation minutieuse. La remarquable précision documentaire de ce volume, qui ne laisse aucune allusion dans l'ombre et aucun nom sans biographie, introduit le lecteur dans les coulisses les plus retirées de la scène littéraire. Les nombreuses notes, le précieux dictionnaire des correspondants éclairent parfaitement les aspects les moins connus — parce que, liés à la pratique concrète du métier, ils ne figurent ni dans les préfaces et manifestes de la nouvelle école, ni dans la poésie lyrique de l'époque — de cette histoire de la révolution romantique. De même, les documents recueillis en annexe complètent utilement les lettres. On lira avec intérêt, par exemple, la liste exhaustive des récipiendaires des billets distribués par Dumas pour *Christine*, dont la quasi-totalité est ici identifiée (p. 467 *sqq*). La rigueur de l'information historique, judicieusement inspirée de celle de Georges Lubin pour la correspondance de George Sand, est malheureusement quelque peu contrecarrée par les innombrables négligences de mise en forme du livre. Une note (p. 20) renvoyant à une entrée du dictionnaire des correspondants qui n'existe pas, une liste des membres du Comité d'administration du Théâtre-Français malencontreusement intercalée au milieu d'une notice biographique (p. 546), ces imperfections perturbent la lecture, mais n'empêchent pas d'apprécier l'excellence de l'information. Sur le plan orthographique, en revanche, la facture du volume devient un véritable problème. En effet, Claude Schopp ayant fait le choix de ne pas moderniser l'orthographe, les lecteurs ne savent généralement pas — sauf dans le cas, signalé par une note (p. 327), de l'actrice Belle Kreilssamner à qui manquent les premiers rudiments de la correction linguistique — à qui attribuer les innombrables fautes d'orthographe et de grammaire, voire les incohérences du texte. Une lettre de Dumas à Vigny (p. 315) est si mal transcrite qu'elle ne peut ni être comprise ni, encore moins, citée dans un travail scientifique. On regrette que les Classiques Garnier consacrent si peu de moyens à la correction de leurs ouvrages de référence, laissant toute la tâche aux éditeurs scientifiques qui, dans le cas d'une entreprise titanesque et très « technique » comme la publication d'une correspondance, ont du mal à mener de front recueil des textes, information scientifique, transcription et corrections. Les volumes suivants de la série nous feront parcourir la grande époque du roman-feuilleton et de l'écriture en collaboration, la révolution de 1848, la censure

impériale et l'aventure de la petite presse en compagnie de Dumas. Espérons que leur qualité formelle sera à la hauteur de leur contenu.

Sarah Mombert
UMR 5611 LIRE
École Normale Supérieure de Lyon
Université de Lyon