

de confrontations polémiques qui, selon Griffiths, témoigne avant tout de la « bethléémisation » des jugements esthétiques du dernier Mauriac.

En somme, l'ouvrage très bien documenté de Griffiths est une entrée critique intelligente à l'intérieur de la « littérature catholique » du tournant du XX^e siècle en France – en particulier son secteur hétérodoxe. Certains principes méthodologiques et analytiques sont appréciés : Griffiths dresse dans ses contributions les portraits biographiques et les trajectoires des auteurs (notamment anglais) les moins connus ; ce qui, avec les résumés des thèses défendues présentés à la fin des articles, contribue à la clarté des analyses proposées. On saura également gré au critique d'avoir fait une place dans ses *Essais* à celui qu'on pourrait nommer un « petit catholique » – Psychari. S'il eût été bon d'offrir quelques incursions supplémentaires dans le territoire encore mal connu de la littérature catholique orthodoxe (dont l'étude précise permettrait seule d'expliquer dans leur globalité les choix opérés par les écrivains contestataires en un temps où se structure le sous-champ littéraire catholique), on apprécie toutefois les remarques de Griffiths concernant le « "roman catholique" traditionnel » (p. 232) du XIX^e siècle. On goûte également le fait que Griffiths ne propose pas de définition stricte et tranchée de la « littérature catholique ». Car, plus clairement que dans *The Pen and the Cross* (où il reprend la définition contestable de Rowan Williams d'une littérature qui ne « peut être comprise par un lecteur qui n'a aucune connaissance du catholicisme et des obligations spécifiques que cette religion impose à ses fidèles »), Griffiths montre dans ses *Essais* la diversité des points de vue catholiques, qui fait du roman catholique un genre polymorphe à l'espace idéologique lui aussi polymorphe, allant du *catholicisme extérieur* d'un Maurras au *catholicisme intérieur* d'un Mauriac et d'un Greene. Bref, on aura compris qu'il était légitime et utile de rééditer ces articles intelligents, qui offrent de nombreuses perspectives critiques (qu'est-ce que la « catholicité » de la littérature catholique ? L'influence de Bergson sur la génération fin-de-siècle n'est-elle pas surévaluée ? Quels sont les rapports entre les littératures catholiques française et anglaise au temps de la renaissance catholique ?). Seuls bémols : on regrette certaines prises de position quelque peu déplacées, comme celle qui fait de Benson, dont le roman *Lord of the World* est admiré par Bloy, un « Bouvard ou un Pécuchet de la religion chrétienne » (p. 202) ; ou celle qui fait des *Anges noirs* un roman « moins catholique » que *Brighton Rock* – on pense plutôt qu'il l'est différemment. On aurait par ailleurs aimé que quelques points fussent éclaircis ou abordés (pourquoi ce rétrécissement critique chez le dernier Mauriac ? Ne faudrait-il pas introduire la notion de « désespérance » – théologique, opposée au « désespoir » dans l'ordre moral – au sujet de Bloy ?). Ces points mineurs ne remettent nullement en cause le remarquable travail de Griffiths, qui offre des solutions originales et de riches pistes critiques : elles sauront plaire aux spécialistes de la littérature catholique et à ceux qui désirent en apprendre davantage sur ce continent littéraire en bonne part inexploré.

Charles Plet

Université de Montréal

Dumas, Alexandre. *Théâtre Complet*. Tome I. Édition d'Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda. Paris : Classiques Garnier, 2022. 1001 p.

Le travail de réévaluation et en grande partie de redécouverte de l'œuvre foisonnante et multiforme d'Alexandre Dumas père se poursuit. Figure de pointe de la révolution romantique au théâtre, Dumas a remporté un tel succès de grand public dans sa production romanesque que celle-ci a pratiquement occulté aux yeux de la postérité son œuvre théâtrale. À l'édition complète de son théâtre proposée par Calmann-Lévy encore lors du vivant de l'auteur avait fait suite une première véritable édition critique, publiée aux Lettres Modernes Minard sous la direction de Fernande Bassan. Mais la disparition prématurée de

cette critique passionnée, qui a tant fait pour éclairer et mieux faire connaître le travail important accompli par Dumas dans le domaine théâtral, a malencontreusement interrompu le projet. À près de cinquante ans de distance, on ne peut donc qu'accueillir avec faveur et satisfaction l'initiative d'Anne-Marie Callet-Bianco et de Sylvain Ledda de publier ce qui sera la première véritable édition complète de référence du théâtre dumasien. Le défi n'est pas des moindres. Une allusion dans l'introduction laisse présumer que le projet entier consistera au moins en seize volumes, et s'il faut en juger par l'épaisseur du premier – au propre et au figuré, la richesse des informations fournies n'étant en rien inférieure au nombre de pages exigé par la prolixité dumasienne bien connue – le résultat final risque d'occuper une place considérable dans la bibliothèque des admirateurs de celui qui a été, en dépit de bien des controverses, un auteur-clef dans le développement de la littérature française, au 19^e siècle et au-delà.

Le parcours, passablement accidenté, de Dumas (au théâtre comme dans tous les genres qu'il a pratiqués), présente un « caractère à la fois emblématique et exceptionnel » (8). Et ce qui ne rend pas sa production susceptible de pouvoir être traitée en un seul bloc – avec la formulation rassurante de quelques généralisations qui s'avèreraient pertinentes pour l'ensemble de ses écrits – est que « tragédie, comédie, drame bourgeois, mélodrame, vaudeville, se retrouvent chez lui, à l'état pur ou mélangé » (31).

La présentation offre ainsi d'abord un tour d'horizon de la production dumasienne et de ses pérégrinations d'un théâtre parisien à l'autre, pour des raisons de politique culturelle ou de politique tout court, suivi de réflexions sur les acteurs vedettes du théâtre dumasien, sur leur importance et sur leur influence : Mlle Mars, Bocage, Marie Dorval, Mélingue... Des observations sur les rapports du Dumas avec la censure – et donc avec le pouvoir – laissent ensuite la place à la question difficile des genres, entre théâtre « romantique » en formation, drame historique, moderne ou traditionnel, sans parler de l'adaptation à la scène des romans de l'auteur, avec cette pulsion si typiquement dumasienne à faire feu de tout bois et à récupérer ses intrigues à succès de toutes les manières possibles et sous toutes les formes disponibles.

C'est que le théâtre dumasien doit encore en réalité faire l'objet d'un exercice de définition, d'un effort d'identification et d'un travail d'analyse sans lesquels ses dimensions mêmes, sa nature et ses frontières demeurent floues. Ce sera là, on s'en doute, le défi de ce projet d'édition. C'est en abordant d'emblée la question de la collaboration, qui est centrale pour toute la production dumasienne, que l'introduction restitue l'image d'un jeune auteur ambitieux, remuant, conscient des difficultés qu'il va avoir à affronter pour se faire connaître dans le milieu littéraire parisien, qui fait ses premières armes accompagné ou soutenu par d'autres écrivains débutants dont les dents s'avèreront pour finir plus courtes et moins acérées que les siennes et qu'il abandonnera pour imposer son image de marque – celle d'un *outsider* autodidacte qui apporte le vent de la nouveauté et s'apprête à bouleverser de fond en comble la nature même de la conception de l'art de son époque.

La réalisation a été en partie du moins à la hauteur des intentions quasi-déméurées du jeune provincial, qui débarque de son Villers-Cotterêts natal avec dans ses bagages des intentions conquérantes, et bienheureusement dépourvu du moindre doute sur ses propres capacités. Mais le chemin qui a mené Dumas, posthument, au Panthéon n'est pas semé de roses. Au battage publicitaire, à la lutte pour mettre de son côté les noms qui comptent et qui peuvent l'aider d'une façon ou d'une autre à atteindre ses buts – à la cour ou dans les cénacles littéraires –, Dumas doit ajouter une stratégie d'autoreprésentation apte à dégager le terrain de toute critique dangereuse et à consolider dans l'esprit du public l'image qu'il entend lui donner de son personnage et de ses intentions. De là, en réponse aux attaques de Granier de Cassagnac, premier d'une longue liste de contempteurs, ce texte central intitulé « Comment je devins auteur dramatique », qui figurait déjà par la volonté

de l'auteur en exergue à son premier *Théâtre Complet*, et qui garde ici sa place, précédé par une mise en contexte fort utile qui en met en lumière les motifs et les implications.

Cette nouvelle édition se voulant authentiquement complète, elle comprend également des textes dont Dumas n'est pas le seul auteur, ni à la rigueur l'auteur principal, ou d'autres que celui-ci a écrits sans les avoir reconnus pour siens. Les deux premières pièces sont donc « deux œuvrettes » (12) écrites en collaboration : *La Chasse et l'amour*, vaudeville en un acte de 1825, signé par Dumas avec Adolphe de Leuven et James Rousseau, et *La Noce et l'enterrement*, petite pièce d'ambiance orientale conçue avec Gustave Vulpian et ce fameux Lassagne qui, dans les bureaux du duc d'Orléans où Dumas était employé, avait pris en charge l'éducation littéraire de son jeune et ignorant collègue, fraîchement débarqué dans la capitale. À ces deux essais dont on ne pourra pas dire qu'ils ont marqué l'histoire littéraire de la France, fait suite une pièce qui, elle, a failli de peu trouver sa place dans toutes les anthologies : *Henri III et sa cour*, premier drame romantique chronologiquement parlant, juste avant l'*Hernani* de Hugo qui donna le coup d'envoi officiel à la révolution romantique telle qu'on la découvre dans les classes d'école. Déjà très connue et discutée, cette pièce fait l'objet d'une belle introduction, qui la situe dans les débats esthétiques du temps et souligne son importance, qui n'a pas toujours été suffisamment appréciée par la critique.

La deuxième pièce connue figurant dans ce recueil est *Stockholm, Fontainebleau et Rome* (1830), proposée ici sous le titre plus simple et concis de *Christine*. L'histoire de Christine de Suède jouit d'une popularité remarquable entre 1828 et 1830, avec pas moins de trois pièces qui lui sont consacrées. Le premier coup d'essai de Dumas – qui brûle de se confronter à ce sujet, tout comme Frédéric Soulié, dont le mélodrame frénétique s'avérera malheureusement un four – ne porte pas, mais sa deuxième tentative, une réécriture quasiment intégrale, montrera l'évolution de l'esthétique et du savoir-faire de l'auteur. Amour, pouvoir, sentiments exaltés, *Christine* a tout pour plaire, et si la longueur de cette pièce a été critiquée à l'époque, le lecteur contemporain ne s'en plaindra pas.

La section des « Annexes » s'ouvre, au milieu du volume, avec *Ivanhoé*, mélodrame inspiré d'une lecture de Walter Scott datant de 1822, dans une édition d'Isabelle Durand. Il s'agit là, apprend-on, de la plus ancienne œuvre conservée de Dumas, dont la première représentation théâtrale date seulement de 1966. Elle ne saurait manquer d'évoquer dans l'esprit des lecteurs plus âgés l'interprétation télévisuelle du héros éponyme, jadis célèbre, fournie par Roger Moore au début de sa carrière – y compris dans le côté un peu carton-pâte des décors et dans l'incongruité involontairement comique de certains dialogues, tel celui où un personnage demande à tel autre de « porter cette lettre à son adresse », ajoutant : « Mais, un instant : sais-tu lire ? », et s'exclamant, soulagé, « C'est ce qu'il me faut » à la réponse négative de celui-ci, à qui on n'indique pas autrement la destination de la missive qui lui est confiée (p. 607). Il n'en reste pas moins que Dumas affectionnait cette tentative, qu'il décrivit comme son « premier pas [...] vers le vrai et, par conséquent, vers le beau ».

Fiesque de Lavagna, adaptation de Schiller, drame historique en vers composé en 1827 mais jamais représenté, à la sauce discrètement romantique quoiqu'écrit en langue néo-classique, exigera indéniablement un peu plus de patience du lecteur, qui pourra toutefois se restaurer en passant à la lecture d'un autre travail en quelque sorte mort-né, cette *Christine à Fontainebleau*, datant de 1828, qui deviendra, entièrement refondue, *Stockholm, Fontainebleau et Rome*. En dépit de son insuccès, cette pièce, comme le rappelle Claude Schopp, « inaugure [l]a véritable entrée [d'Alexandre Dumas] dans le monde littéraire » (792).

Le volume se clôt sur *La Cour du roi Pétaud* (texte établi par Fernande Bassan et présenté par Anne-Marie Callet-Bianco), autoparodie écrite sous pseudonyme, à quatre ou à six mains en 1829, dans laquelle Dumas se moque gentiment de son propre *Henri III*. Rythmée par une série d'anachronismes dont l'effet comique s'est un peu perdu avec le

temps, cette petite pièce en un acte, qui eut une vie brève sur les planches, fait dignement son travail de démystification de la grande pièce de laquelle elle s'inspire. Et comme la présentation le note justement, justifie sa place dans ce *Théâtre Complet* par son rôle dans la promotion publicitaire de la pièce qu'elle démonte.

Chaque pièce comporte des notes fort utiles et l'indication détaillée des variantes éventuelles. Le volume est complété par une bibliographie générale et une bibliographie par pièce, ainsi que par un index des noms. S'il fallait exprimer une réserve, ce serait pour se demander s'il n'aurait pas mieux valu présenter les textes strictement en ordre chronologique, au lieu de reléguer les quatre derniers aux Annexes. Il serait à notre avis préférable, par exemple, de lire *Christine à Fontainebleau* avant sa version largement revue et corrigée, pour mieux apprécier la complexité des réflexions de Dumas dans cette reprise. De même, *La Cour du roi Pétaud* « tire sa saveur d'une lecture comparée » (915) avec *Henri III*, et devrait logiquement être lue juste après cette pièce. Mais le lecteur pourra choisir l'ordre de lecture qui lui convient le mieux. Cette menue réserve mise à part, on ne peut que saluer cette belle initiative et féliciter les critiques pour leur travail rigoureux et patient. Ce premier tome, soigneusement présenté et commenté, met en appétit pour la suite.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University

Dumas, Alexandre (fils). *Théâtre complet*. Tome II, Volume I ; Tome II, Volume II ; Tome III. Paris: Classiques Garnier, 2021. 1368 p., 898 p.

Lise Sabourin poursuit son patient travail d'édition du *Théâtre complet* de Dumas fils avec ces trois forts volumes qui couvrent les années 1853 à 1862.

Figurent au sommaire du Tome II *Diane de Lys*, *Le Demi-monde* et *La Question d'argent*, et du Tome III, *Le fils naturel*, *Un mariage dans un chapeau* et *Un père prodigue*.

Dumas fils a longtemps souffert d'une réputation quelque peu mélangée, souvent considéré comme un représentant brillant, mais sans grande profondeur, d'un théâtre bourgeois au fond passablement banal dans sa respectabilité empesée, même lorsqu'il traite – comme il le fait souvent, mais toujours en respectant les formes – de thèmes potentiellement scabreux. Homme d'un seul roman, et d'une seule pièce adaptée de ce roman, *La dame aux camélias*, dont la renommée doit plus à la *Traviata* de Verdi qu'à ses mérites propres, il semblait devoir n'occuper qu'une place très secondaire dans le panorama de la culture française, exhumé de temps à autre comme une curiosité, mais irrémédiablement dépassé – même s'il avait enfin réussi là où son père avait échoué, en entrant à l'Académie ! Cette image assez peu flatteuse est en train depuis quelque temps de subir une révision en profondeur. La parution en 2017 du livre de Marianne et Claude Schopp (ce dernier bien connu pour ses nombreux travaux sur Dumas père), *Dumas fils ou l'anti-Œdipe* n'a pas peu fait pour nuancer un jugement trop catégorique. Et maintenant, le louable projet d'offrir au public contemporain une version définitive et complète de la production théâtrale de Dumas fils contribue à mieux faire comprendre et connaître son œuvre, éclairée par les lumières croisées des commentaires de Lise Sabourin dans ses introductions, et d'une mise en contexte minutieuse qui restitue la complexité de l'homme et de l'œuvre sur la toile de fond de son temps.

C'est donc bien sur la suite du succès de *La Dame aux camélias* que s'ouvre le Tome II. Dumas mise sur une nouvelle adaptation, passant maintenant de la bohème aux milieux aristocratiques et s'inspirant librement d'une aventure qu'il a vécue. Ce sera *Diane de Lys*. La pièce suivante, *Le Demi-monde*, permet à l'auteur – par la peinture de salons douteux peuplés d'une faune de femmes déchues, prêtes à tout pour retrouver l'aisance à laquelle elles aspirent – de peaufiner un style véritablement personnel et d'introduire une note forte