

DUMAS ET ALII : L'ÉCRITURE EN COLLABORATION

« Les collaborateurs ne poussent pas en avant, ils tirent en arrière ; les collaborateurs vous attribuent généreusement les fautes et se réservent modestement les beautés ; [...] enfin, entre deux collaborateurs, il y a presque toujours une dupe, et cette dupe, c'est l'homme de talent¹... ». Dans un feuilleton de 1837 consacré à *La Camaraderie*, une pièce d'Eugène Scribe traitant de l'esprit de coterie, Dumas évoque avec verve une autre pratique, la collaboration (qu'il appelle l'association), dont il se présente comme une victime. S'il traite là de la collaboration théâtrale, très répandue et ouvertement déclarée, ce texte prend rétrospectivement l'allure d'un plaidoyer *pro domo* également pour sa production romanesque ; à partir de 1842, remplissant les journaux de ses multiples feuilletons, Dumas est accusé de diriger une « écurie » de rédacteurs, signant des textes sans parfois même les lire. Le pamphlet d'Eugène Jacquot de Mirecourt, *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Cie* (1845), sans être le premier du genre, est sans doute le plus retentissant. Aggravant son cas, Dumas, en puisant son bien où il le trouve, s'est livré également à d'autres expédients qui lui ont façonné une réputation douteuse et ont contribué à la dépréciation de son œuvre. Aujourd'hui encore, ces questions restent explosives, comme le montre le petit essai virulent de Bernard Fillaire, *Alexandre Dumas et associés*². Des précisions s'imposent donc pour ouvrir le « procès ».

PLAGIAT, EMPRUNT, ET AUTRES « SUPERCHERIES LITTÉRAIRES »

Les accusateurs de Dumas mettent dans le même sac (souvent sous le nom de plagiat) des processus très différents. Il y a d'abord l'emprunt partiel, qui consiste à réutiliser un épisode, un thème, un personnage ou une situation empruntés à autrui. Qu'on la nomme clin d'œil ou intertextualité, la chose n'est pas spécialement condamnée aujourd'hui. Certains exemples souvent cités puisés dans le théâtre de Dumas relèvent de cette catégorie ; l'explication réside dans sa pratique de l'adaptation d'auteurs étrangers à partir de traductions dont il s'imprègne naturellement, ce qui a contaminé son écriture de

¹ Dumas Alexandre, « La Camaraderie », comédie en cinq actes et en prose, par M. Eugène Scribe, feuilleton paru dans *La Presse*, 22 janvier 1837, dans *Alexandre Dumas critique dramatique*, (J. Anselmini dir.), Paris, Classiques Garnier 2015, p. 294.

² Fillaire Bernard, *Alexandre Dumas et associés*, Bartillat, 2002.

façon générale. On cite fréquemment³ la première scène de l'acte IV d'*Henri III et sa cour* (Saint-Mégrin et Arthur) pour la mettre en parallèle avec la scène 4 de l'acte II du *Don Carlos* de Schiller (Don Carlos et son page), qui illustre bien ce va et vient. *Henri III* néanmoins n'est pas un décalque de *Don Carlos*, mais une création originale à partir d'autres sources.

Quand l'emprunt est plus large et s'approprie une trame, il relève de l'inspiration. Les textes de Dumas ne naissent pas *ex nihilo* et proviennent d'une rencontre avec d'autres. Une œuvre-source donne une matière à traiter ou à développer sous des formes diverses. *Henri III*, pour s'en tenir à cet exemple, mobilise principalement deux sources, un historien contemporain, Louis-Pierre Anquetil et un auteur ancien, Pierre de l'Estoile. Ceux-ci ne fournissent qu'un bref argument, que Dumas développe et met en scène. Il n'hésite pas à dévoiler ces sources purement historiques dans *Mes Mémoires* (chap. CXVII), partant du principe qu'elles appartiennent à tout le monde, mais ne dit rien sur celles qui relèvent de la fiction, dont l'exploitation est plus discutable. Ses « révélations » sont donc souvent partielles et biaisées : dans le cas de *Christine à Fontainebleau*, il ne mentionne que la notice historique de la fameuse *Biographie Universelle* de Michaud (*Mes Mémoires*, chap. CIX), qui est une simple notice historique, alors qu'il passe sous silence l'apport d'un obscur roman historique tout juste traduit en français⁴. Or, ce roman a fourni de très importants épisodes et personnages fictionnels, et certains chapitres apparaissent comme littéralement mis en scène et en vers par Dumas.

Les « confidences » touchant aux romans font preuve de la même réticence : si dans sa préface aux *Trois Mousquetaires* Dumas cite les *Mémoires de M. D'Artagnan* de Courtilz de Sandrars, il omet de mentionner *Les Mémoires de Rochefort*, du même Courtilz, ainsi que les *Mémoires inédits de Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne*, de François Barrière⁵, qui lui ont donné le mythique épisode des ferrets. Quand la source appartient à la fiction et non à l'Histoire, il se couvre très classiquement derrière un faux incipit (sur le mode : un ami m'a raconté...). Le long premier chapitre de *La Femme au Collier de velours*⁶, qui en donne la paternité à Charles Nodier, masque délibérément la véritable source, à savoir une nouvelle extraite des *Contes d'un voyageur* de l'Américain Washington Irving, ensuite traduite et adaptée par Pétrus Borel (voir plus bas).

Donner ses sources d'inspiration est une chose, reconnaître la pratique de la paraphrase en est une autre, beaucoup plus délicate. Dumas revendique hautement sa dette envers Michelet pour *La Comtesse de Charny*, mais la vérité l'obligerait à dire qu'il reprend littéralement certains paragraphes. Il mentionne les *Souvenirs, épisodes et portraits de la Révolution et de l'Empire* de Nodier comme point de départ de *Compagnons de Jésus*, mais se dispense d'avouer le recopiage (involontaire ou non) auquel il se livre ici et là ; pas un mot non plus sur les nombreuses citations (sans guillemets) de Bourrienne qui émaillent les passages proprement historiques. Force

³Notamment Joseph-Marie Quérard, *Les Supercheries littéraires dévoilées* (1847-53) repr. en fac-similé chez Maisonneuve et Larose, 1964, et Eugène de Mirecourt, *Les Contemporains. Alexandre Dumas*, Paris, Havard, 1856. Les deux sont disponibles sur Gallica.

⁴ Van der Velde Karl-Franz, *Christine et sa cour*, traduit par M. Le Mart, Paris, Chez Bernard, 1828.

⁵ *Mémoires inédits de Louis-Henri de Loménie, comte de Brienne*, publiés par François Barrière, Paris, Ponthieu et Cie, 1828. Voir en particulier les « Eclaircissements historiques », p. 329-336.

⁶ *Les Mille et un Fantômes*, précédé de *La Femme au collier de velours*, Gallimard, 2006, collection folio, chapitre I, « L'Arsenal ».

redoutable de l'ambiguïté : comme ses détracteurs, Dumas confond (sciemment ?) les différentes accusations dont il est l'objet pour mieux les contrer en mélangeant les justifications. C'est particulièrement visible dans la *Causerie* intitulée « Un mot sur *Le Comte de Monte-Cristo*⁷ », parue plus de dix ans après le roman. Répondant à ceux qui l'accusent de ne pas l'avoir rédigé seul (et l'attribuent à l'Italien Fiorentino), il réfute catégoriquement cette assertion en exposant ses sources, à savoir des souvenirs autobiographiques liés à un voyage sur l'île en question, ce qui conforte sa posture auctoriale ; il exhume également une note piochée dans les archives de la police parisienne intitulée *Le Diamant et la vengeance*, avoué sans conséquence puisqu'il ne s'agit pas d'une source littéraire. Mais il n'évoque pas la part importante dans la rédaction de son *alter ego*, Auguste Maquet, et présente une version très minimisée de leur collaboration. Or, il s'agit d'un processus complexe qui demande des précisions et des éclaircissements.

COLLABORATION ET (RE)ECRITURE

La collaboration proprement dite suppose plusieurs personnes travaillant ensemble, distinguant un auteur principal (le signataire) et les autres, qu'on appelait au XIX^e siècle des collaborateurs, et qu'on qualifie aujourd'hui de co-rédacteurs ou de co-auteurs, ce qui est nettement plus valorisant. On s'intéressera ici à l'usage qu'en fait Dumas dans le domaine romanesque, où elle est beaucoup moins admise qu'au théâtre. Elle se joue à deux, sur des modèles variés : proposition d'un scénario, fourniture de textes en quantité importante, participation à la conception. L'étude de ces processus implique de disposer des manuscrits des collaborateurs, beaucoup plus révélateurs que ceux de Dumas, puisque c'est la confrontation entre ces manuscrits et la version finale qui précise l'apport de chacun. A chaque processus correspond un « porte-plume ». Dans l'impossibilité de les évoquer tous⁸, on retiendra les cas de Paul Lacroix, de Paul Meurice et d'Auguste Maquet, en les présentant, non dans l'ordre chronologique, mais dans le sens croissant de l'implication du co-rédacteur.

Paul Lacroix, qui seconde Dumas pour *La Femme au Collier de velours* (1849), construit un scénario inspiré de *l'Aventure de l'étudiant allemand*, la nouvelle de W. Irving, et fournit un premier jet de narration en plusieurs chapitres. Il remplace le héros anonyme de Irving par E.T. A. Hoffmann, comme en témoigne le titre initial (*Le premier conte fantastique d'Hoffmann*), que Dumas change judicieusement pour apposer sa marque. Le roman se construit en trois étapes : Irving (la source), Lacroix (la trame), Dumas (le texte achevé). La comparaison du manuscrit de Lacroix⁹ et de la version finale est éclairante et montre que Dumas a intégralement réécrit le texte-matrice, tout en ajoutant des « morceaux de bravoure », comme l'exécution de la comtesse du Barry¹⁰. Si la matière de l'histoire n'est pas de lui, chaque phrase lui appartient.

Avec le jeune Paul Meurice, Dumas part d'un texte achevé, notamment pour *Le Château d'Eppstein* et *Amaury* (1843-44). Déjà entièrement rédigés au moment de leur

⁷ Ce texte est publié dans *Le Monte-Cristo*, 17 septembre 1857.

⁸ On laissera notamment de côté Paul Bocage, collaborateur de Dumas pour *Les Mohicans de Paris*.

⁹ Ce manuscrit se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal.

¹⁰ *La Femme au collier de velours*, éd. cit., chap. VIII.

publication dans la *Revue de Paris* pour le premier et dans *La Presse* pour le second, ces romans isolés ne relèvent pas de l'écriture feuilletonesque au jour le jour. Reprenant les manuscrits de son disciple¹¹, Dumas met d'abord en place une stratégie d'appropriation et d'affirmation auctoriale ; la manœuvre la plus classique consiste à ajouter un récit-cadre qui lui sert de caution en rattachant le roman à sa vie personnelle. C'est ainsi que l'introduction du *Château d'Eppstein* fait référence à son installation à Florence en 1841 ; le premier chapitre reprend des éléments d'un voyage en Allemagne en 1838. Le récit-cadre d'*Amaury* met en scène une personnalité connue par Dumas, et va jusqu'à l'évoquer lui-même. Vient ensuite la réécriture partielle du manuscrit. Tout en gardant des chapitres entiers tels quels, Dumas procède à d'importants remaniements, changeant le système d'énonciation, bouleversant l'ordre du récit, intercalant des épisodes ou des scènes qui portent sa marque ; à la narration de Meurice, intériorisée et analytique, il apporte son expérience de dramaturge, notamment pour les dialogues et le décor, et suscite un « effet de réel » en évoquant l'actualité contemporaine. L'expérience est profitable aux deux : à partir du travail de Meurice, Dumas se forme comme romancier tout en donnant une leçon d'écriture à son jeune confrère.

Avec Auguste Maquet, le plus connu, une troisième forme de collaboration se met en place, marquée par la co-écriture et la co-conception. Concernant les romans et cycles les plus connus (la *Trilogie des Mousquetaires*, *Le Comte de Monte-Cristo*), médiatisée par une brouille et un procès entre les deux associés, elle a fait l'objet de nombreux débats. Ce n'est pas un hasard si les détracteurs de Dumas se présentent volontiers comme des « champions » de Maquet, et si un film et une pièce de théâtre relayent aujourd'hui encore cette relation très particulière¹². La thèse selon laquelle Maquet, ex-professeur d'histoire, aurait proposé essentiellement de la documentation, est très en deçà de la vérité. Maquet est d'abord un *rédacteur* qui produit page après page pour répondre à l'insatiable demande des journaux ; ce nouveau mode de production oblige les deux associés à tenir une cadence infernale, même quand ils ont au départ quelques chapitres d'avance. Les billets de Dumas reflètent cette pression : « Vite, vite, cher ami, envoyez-moi tout cela ; il faut ce mois-ci faire des choses impossibles », écrit-il pendant la rédaction du *Bâtard de Mauléon*. « Encore quelques coups de collier dans le *Bragelonne* pour que nous puissions y revenir lundi. Puis, ce soir, demain, après-demain, dam ! du *Balsamo* comme s'il en pleuvait. » Sans son « nègre », le maître se retrouve bien démuné : « C'est votre faute, cher ami, si nous n'allons pas plus vite, depuis hier neuf heures je me croise les bras. » Doit-on en conclure que Dumas se contente de *recopier* ce que lui fournit Maquet ? En partie, oui. De nombreux chapitres sont repris tels quels et transmis aux bureaux du *Siècle* ou de *La Presse*, ce qui n'empêche pas Dumas de réécrire certains passages, comme la fameuse scène de l'exécution de Milady dans *Les Trois Mousquetaires*¹³. Quantité vs qualité ? Le feuilleton au long cours exige un rythme soutenu pas toujours propice au peaufinage, sauf à diviser les tâches... Ce qui ne veut

¹¹ Ces manuscrits sont conservés à la Bibliothèque de la Maison de Victor Hugo à Paris.

¹² La pièce *Signé Dumas*, écrite (en collaboration !) par Cyril Gély et Eric Rouquette, a été créée en 2003. En 2010, Safy Nebbou en a tiré un film intitulé *L'autre Dumas*, avec Gérard Depardieu et Benoît Poelvoorde.

¹³ *Les Trois Mousquetaires*, chapitre LXVI, « l'exécution ». Cette scène a longuement été commentée par G. Simon dans *Histoire d'une collaboration. Dumas et Maquet*. Voir notamment l'édition de Charles Samaran, Garnier Frères (1956) qui compare les deux versions.

d'ailleurs pas dire que Maquet ne soit pas une bonne « plume », comme le prouvent les romans écrits en son nom propre.

Loin d'être un simple tâcheron, Maquet participe aussi à la conception de l'œuvre. En l'absence de comptes rendus des discussions préparatoires, il faut se contenter des témoignages des principaux intéressés, en revenant au fameux « Mot sur *Le Comte de Monte-Cristo* ». On y apprend que le canevas du roman était construit en flash-back, selon le scénario suivant : un mystérieux comte rencontre un jeune Français en Italie ; il lui sauve la vie et se fait inviter par lui à Paris, où il mijote une vengeance envers des hommes qui l'ont lésé dans sa jeunesse. Ce plan de départ de Dumas, qui a déjà rédigé quelques chapitres, est modifié par Maquet, qui en propose un autre, très différent : « Je crois [dit-il à Dumas] que vous passez par-dessus la période la plus intéressante de la vie de votre héros, c'est-à-dire par-dessus ses amours avec la Catalane, par-dessus la trahison de Danglars et de Fernand, par-dessus les dix années de prison avec l'abbé Faria ». C'est ainsi que le roman adopte une progression chronologique, organisée en trois parties (Marseille, Rome, Paris) ; loin de se borner à une habile suggestion, Maquet a donné à cette œuvre mythique la forme sous laquelle nous la connaissons aujourd'hui. Dumas reconnaît cette participation mais la cantonne à un statut subalterne : « Maquet croyait m'avoir rendu un service d'ami ; je tins à ce qu'il eût fait œuvre de collaborateur. » Hommage minimal, qui ne rend pas compte de la co-rédaction, ni non plus de la symbiose entre les deux auteurs, dont les cycles romanesques débouchent parfois sur un partage d'univers fictionnel¹⁴ : dans *La Belle Gabrielle*, rédigé par lui seul, Maquet s'inscrit dans la suite de la Trilogie Valois, écrite à deux, et remobilise certains personnages, notamment le bouffon Chicot, personnage central de *La Dame de Monsoreau* et des *Quarante-cinq*, ce qui inscrit son roman dans le cycle commun. Comme un panneau autographe, ou allographe¹⁵ ? La complexité de cette question est à la mesure de l'ambiguïté du statut de Maquet et de la signature des œuvres du duo, estampillées Dumas ou Maquet mais jamais « Dumaquet »...

Alors, Maquet, collaborateur ou co-auteur ? Partie prenante dans l'immense projet d'une histoire de France en romans allant du Moyen-Age à la période contemporaine, Maquet poursuit l'entreprise après sa brouille avec Dumas¹⁶. Ses déclarations dans la préface de la sixième édition¹⁷ de *La Belle Gabrielle*¹⁸ invitent à reconsidérer la division du travail communément admise, qui attribue à Dumas le projet global et lui laisse l'exécution sans vision d'ensemble ; relevant « beaucoup de cadres vides » dans « cette longue galerie de romans historiques », Maquet « demeuré seul sur le terrain naguère défriché, sinon moissonné à deux », s'enorgueillit d'avoir « repris le joug » et « continu[é] seul la tâche commencée », s'inscrivant ainsi dans le dessein autant que dans

¹⁴ Voir à ce sujet l'article de Thomas Conrad « Reconnaître un personnage méconnaissable. Enjeux de la transfictionnalité entre Dumas et Maquet », *Le Seuil, Poétique*, 2012/3, n° 171, p. 307-320. Accessible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2012-3-page-307.htm>.

¹⁵ Les romans les plus connus ont donné lieu à des suites exploitées par d'autres auteurs qui ont multiplié les *Fils de D'Artagnan*, de *Monte-Cristo* et autres....

¹⁶ Dumas lui aussi poursuit de son côté, notamment avec *Les Compagnons de Jésus*, *Les Blancs et les Bleus*, *Les Mohicans de Paris*.

¹⁷ Ce qui prouve en passant le grand succès de ce roman.

¹⁸ Cette préface de l'édition de 1861 est citée par G. Simon dans *Histoire d'une collaboration. Alexandre Dumas et Auguste Maquet*, Paris, éd. G. Grès, 1919.

l'écriture. Après plusieurs décennies de discrétion, l'éternel second adopte enfin une posture auctoriale.

Comment considérer aujourd'hui cette question dérangeante ? La pratique de la collaboration romanesque nous affecte pour plusieurs raisons ; reposant sur l'ambiguïté et l'omission, ainsi que sur des rapports très inégalitaires entre l'auteur et son « nègre », elle nous semble moralement condamnable ; même si cet aspect perd de sa virulence avec le recul historique et la mort des principaux intéressés, elle peut être jugée comme un détournement ou un vol de postérité. En contredisant la représentation romantique de l'unicité de l'artiste et de l'œuvre, elle retentit sur l'approche et l'analyse des textes, remettant en cause non seulement la critique biographique (plus guère pratiquée actuellement) mais plus généralement toutes les études articulées autour de la notion d'auteur, qu'elle rend sujette à caution. Enfin, pour les *aficionados* de Dumas, elle égratigne un mythe : l'écrivain et ami prodigieux, pourvoyeur de milliers d'heures de lecture heureuse et addictive, entré dans le Panthéon littéraire français et universel ; cruel envers de la « starisation ».... Il faut s'habituer à dissocier deux Dumas : le personnage bien connu qui a construit sa légende avec ses *Mémoires*, et le nom signant des centaines de pièces et de romans. Le processus de collaboration, débarrassé de toute charge morale ou affective, peut alors être considéré comme une formidable occasion de découvrir l'envers de la création romanesque et les secrets de la fabrication du texte.

Anne-Marie Callet-Bianco

Univ Angers, CIRPALL, *SFR CONFLUENCES*, F-49000 Angers, France