



[www.dumaspere.com](http://www.dumaspere.com)

Tiré de **Le Rocambole** [revue de l'Association des Amis du Roman Populaire],  
n° 36 « Dumas et le Théâtre », pp. 60-72, Automne 2006

## LÉO BURCKART UN ALLER-RETOUR NERVAL DUMAS (1838 – 1839)

Il y a dix ans, lors d'un véritable pic des publications dumasiennes – pas moins de 15 volumes parus cette année-là, la monumentale édition de *La San Felice* par Claude Schopp chez Gallimard, et des inédits de taille, *La Cour du Roi Pétaud*, joyeuse auto-parodie de drame romantique révélée par Fernande Bassan dans sa collection du Théâtre complet chez Minard, et surtout *Le Fils de l'émigré* joué un seul soir en 1832, et publié par Actes sud, un petit livre passa inaperçu<sup>1</sup>. Et pour cause, Dumas n'y était crédité qu'en pages intérieures. Dans cette édition en poche de ce qui lui paraissait encore intéressant pour un lecteur d'aujourd'hui du théâtre de Nerval, Jacques Bony reprenait le texte de *Léo Burckart* joué sur la scène de la Porte Saint-Martin le 16 avril 1839 ; il y adjoignait *L'Imagier de Harlem*, écrit avec Méry, et créé sur la même scène le 27 décembre 1851. Le nom seul de Nerval apparaît en couverture. À l'intérieur, la page de titre précise pour *Léo Burckart* « en collaboration avec Alexandre Dumas, texte de 1839 ». Cette omission s'explique par les intentions de l'auteur qui souhaite rendre à nouveau disponible le texte effectivement joué en 1839, jamais publié depuis cette date, alors que la version d'origine, le manuscrit de 1838 où la part de Dumas semble prépondérante, a été plusieurs fois publiée par son découvreur, Jean Richer<sup>2</sup>, et que les éditions ultérieures du texte de Nerval reprennent l'adaptation en six journées, tendance « spectacle dans

<sup>1</sup> Gérard de Nerval, *Léo Burckart / L'imagier de Harlem*. Introduction, notes, annexes, bibliographie et chronologie par Jacques Bony. Ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre, GF-Flammarion, 1996, 449 p. Nous citerons désormais « J. Bony ».

<sup>2</sup> *Le Drame romantique : La Tour de Nesle, Hernani, Léo Burckart*. Trois pièces de Alexandre Dumas, Victor Hugo, Gérard de Nerval. Avertissement de Pierre-Aimé Touchard. Collection « Théâtre » / Club des Libraires de France © Les Libraires associés 1957. (« Léo Burckart, drame en un prologue et cinq actes de Gérard de Nerval et Alexandre Dumas », première version inédite du manuscrit de censure de 1838 présentée par Jean Richer) ; nous citerons désormais « J. Richer ».

un fauteuil » ou « théâtre en liberté », que Nerval, renonçant à la scène, avait insérée en 1852 dans *Lorely, Souvenirs d'Allemagne*<sup>3</sup>. Intention louable qui relègue cependant un peu plus dans l'ombre la version précédente où, remarque Bony, « la part de Dumas [...] était beaucoup plus importante ». C'est sur cette version que nous voudrions nous arrêter au fil de ces quelques pages.

---

Victime de la censure comme *Le Fils de l'émigré*, drame politiquement incorrect écrit par Nerval et Dumas dans un chassé-croisé littéraire qui peut amener à se demander qui fut le nègre de l'autre en l'occurrence, *Léo Burckart* constitue peut-être un maillon de ce théâtre républicain que Dumas évoque dans la postface de *La Barrière de Clichy* (1851) : « Je nie avoir jamais fait une pièce politique à un autre point de vue que les idées républicaines. *Richard Darlington, Les Girondins*<sup>4</sup>, *Catilina*, voilà pour le passé. *La Barrière de Clichy*, voilà pour le présent ». À cette liste on pourrait sans doute ajouter *Léo Burckart*.

Avant de tirer sa révérence de la façon tragique qu'on connaît, Gérard de Nerval avait fait ses adieux au théâtre qu'il avait tant aimé avec la publication de *Lorely* où il reprenait sous une forme quasiment non dramatique sa pièce la plus accomplie. Comme Musset le tout premier, avec les *Contes d'Espagne et d'Italie* et les différentes moutures du *Spectacle dans un fauteuil*, Hugo bien plus tard dans *Le Théâtre en liberté*, et Vigny tout aussi bien, qui brûla une grande partie de ses manuscrits, Nerval hésita longtemps devant les exigences de la scène, avant d'opter pour un théâtre rêvé. Lui qui voulait faire carrière au théâtre, comme maint jeune romantique, et qui engloutit une fortune dans la publication du luxueux *Monde dramatique*<sup>5</sup>, dut se résoudre la plupart du temps à faire appel à des collaborateurs mieux chevronnés pour achever les projets qu'il accumulait. Dans sa préface à *Léo Burckart* Jacques Bony note avec justesse que la collaboration entre auteurs dramatiques ou l'adaptation d'œuvres anciennes ou étrangères était quelque chose de tout à fait normal au 19<sup>ème</sup> siècle, et Nerval s'employait souvent à la justifier. N'empêche que le poids des traductions du *Faust* de Goethe pesa sans doute très lourd et tarit peut-être la veine. Nerval ne tint cependant pas grief à Dumas de ses succès au théâtre, de la véritable « carrière » qu'il fit en ce qui le concerne, avec ou sans collaborateurs, et qui autorise à le considérer comme le plus grand auteur dramatique de son temps. C'est Nerval qui présenta Maquet à Dumas en décembre 1838, ils collaboraient ensemble depuis l'année précédente (*Piquillo, Caligula*), et se retrouveront en 1839 pour *L'Alchimiste*. Le fantôme de Gérard plane encore sur l'étrange pièce que Dumas fit jouer au Théâtre impérial du Cirque en 1856, *La Tour Saint-Jacques*, et des échos du voyage que les deux amis avaient fait ensemble en Rhénanie au cours de l'été 1838 résonnent dans *Le Comte Hermann*, drame de Dumas (1849) et dans l'adaptation posthume par Gérard du *Misanthropie et repentir* de Kotzebue (1855). On cite encore ce projet nervalien d'un *Faust* avec Liszt et Dumas, et *Le Pirate*, drame avorté, commencé par Nerval et Bernard Lopez,

---

<sup>3</sup> *Lorely, Souvenirs d'Allemagne*. Paris, Giraud et Dagneau, 1852 (pp. 103-270, sous le titre « Scènes de la vie allemande : Léo Burckart »)

<sup>4</sup> Le titre, autrement plus politique, que Dumas donne en général à la pièce tirée du *Chevalier de Maison Rouge*.

<sup>5</sup> Revue critique qu'il publia de mai 1835 à avril 1836.

terminé par Dumas, « corrigé » et finalement signé par le dramaturge créole Victor Séjour et joué sous le titre du *Fils de la nuit* en 1857.

« C'était le 24 mai 1820, on exécutait Sand, le pauvre Sand ! Il avait vu Kotzebue plus grand qu'il n'était, et il l'avait tué... » Ainsi commence dans *Le Comte Hermann* de Dumas l'évocation nostalgique des derniers soubresauts de la lutte des étudiants révolutionnaires allemands contre l'ordre rétabli par le Congrès de Vienne en 1815. Assemblés dans la *Burschenschaft*, ces jeunes gens qui avaient interrompu leurs études deux ans auparavant pour prendre part à la guerre de libération contre Napoléon prirent une part importante aux mouvements libéraux et nationalistes qui agitèrent l'Allemagne de cette époque. Dans ce pays, qui n'était encore qu'une confédération hétérogène morcelée en 39 états, sous la botte prussienne et la main de fer du chancelier autrichien Metternich, connaissant des zones de non-droit, quelquefois semi-féodales, les libéraux voulaient l'application des principes de 1789 dans le cadre des états existants (seul le Grand duché de Saxe-Weimar avait accordé une constitution à l'époque), les nationalistes luttant de leur côté sur des positions quelquefois sensiblement différentes pour la constitution d'un État allemand unique. Après la manifestation symbolique du château de Wartburg en 1817, le mouvement s'étend, et dans les années qui suivent les souverains de Bavière, de Bade, du Wurtemberg et d'autres états donnent une constitution à leur peuple. Le coup d'arrêt viendra des conséquences de l'assassinat de Kotzebue par l'étudiant Karl Sand le 23 mars 1819. Cet écrivain mineur, dont Gérard adaptera à la fin de sa vie la comédie larmoyante *Misanthropie et repentir*, était un ennemi déclaré des libéraux, et, peut-être, un agent du tsar. À la suite de l'attentat, Metternich fait interdire la *Burschenschaft*, met sous haute surveillance étudiants et professeurs, censure la presse. Il ne peut revenir en revanche sur les constitutions des états allemands du sud, et sur l'unification en marche, d'abord sur le plan économique, avec le *Zollverein*, et, beaucoup plus tard, sur le plan politique.

Tous ces événements constituent la toile de fond de *Léo Burckart*. Même si la pièce peut s'inspirer aussi d'un autre attentat, celui entrepris quelques mois plus tard, le 1<sup>er</sup> juillet, par le jeune Loening sur la personne du président Ibbel, à Swalbach, dans le duché de Nassau<sup>6</sup>, c'est bien sur les traces de Sand et de Kotzebue que Dumas et Nerval s'embarquent en août 1838 pour ce qui s'avère une sorte de pèlerinage qui leur fera rencontrer, à Mannheim, le directeur de la prison où fut enfermé le meurtrier, et même le fils du bourreau ! Recherche de l'habillage d'un sujet pour l'un comme pour l'autre évidemment, mis en bouche par le drame inédit consacré à *Sand et Kotzebue* par Henri Trianon, pièce longuement analysée dans la *Revue du théâtre* de février 1836 par Jules Belin<sup>7</sup>. Enquête documentaire revendiquée aussi, pour l'un, Nerval, écorché vif qui affirme vouloir écrire à froid une « étude de mœurs » sur un sujet resté sensible, et approche plus complexe en même temps pour l'autre, Dumas, passionné d'histoire, épris de caractères hors du commun, que sa sensibilité politique qui n'est pas exactement en phase avec celle de son ami, nous y reviendrons, amène à considérer Sand comme un exalté<sup>8</sup>. Une part de l'âme de

<sup>6</sup> Ibbel esquiva le coup, Loening retourna l'arme contre lui ; Nerval rapporte ces faits dans les documents annexes qui accompagnent l'édition de sa version de la pièce en 1839 ; cf. J. Bony, op.cité, p. 428.

<sup>7</sup> Jean Richer, qui donne cette référence, note aussi que Jules Belin a pu être une des sources de *L'Alchimiste* (J. Richer, pp. 492 et 505-506).

<sup>8</sup> Il consacrera d'ailleurs à « Karl Ludwig Sand », à la suite de ce voyage, un chapitre des *Crimes célèbres* (1839-1840), et évoquera l'affaire également dans les *Excursions sur les bords du Rhin*.

Nerval vibre encore pour ces comploteurs dont il a partagé les illusions et les errances dans son adolescence ; les quelques semaines de prison qu'il fit à Sainte-Pélagie, en novembre 1831, puis en février de l'année suivante après le complot légitimiste de la rue des Prouvaires visant à établir Henri V comme roi tandis que sa mère la duchesse de Berry essayait de soulever la Vendée, ne sont peut-être pas comme le soutient l'un de ses biographes seulement la sanction d'un tapage nocturne estudiantin<sup>9</sup>. Dumas, qui éprouve lui aussi une sympathie toute romantique pour les conspirateurs – une de ses premières pièces adaptera la « tragédie républicaine » de Schiller, ***La Conjuration de Fiesco à Gênes***<sup>10</sup> – a déjà fait le coup de feu sur les barricades de 1830 et son amitié pour le duc d'Orléans, futur Louis-Philippe, et son fils, ne l'empêchera pas d'affermir son engagement républicain. Candidat malheureux aux législatives de 1848, son attentisme parfois bienveillant face à l'irrésistible ascension du Prince-Président lui sera souvent reproché ; mais c'est dans ce contexte, nous l'avons signalé, qu'il livrera le dernier opus de son « théâtre républicain », ***La Barrière de Clichy***. Sous l'empire il manifesta ouvertement sa fidélité à Hugo (dédicace de ***La Conscience***, 1854), qu'il rencontra dans son exil. Enfin, en 1860, il suivra Garibaldi dans son aventure italienne, achetant pour lui des fusils à Marseille et devenant après la victoire directeur du journal de Naples *L'Indipendente*. Pendant ce temps, fidèle à la position de retrait du « Doyenné », ce petit cercle d'amis qu'il réunissait depuis 1835 dans l'impasse du même nom, Gautier, Houssaye, etc., Nerval se dégageait progressivement du politique vis-à-vis duquel il finit par afficher un scepticisme hautain. Ces vues divergentes ne peuvent pas ne pas avoir pesé dans les choix dramatiques des deux auteurs au cours de leur collaboration sur ***Léo Burckart***. Drame politique et drame bourgeois en même temps, la première version, en grande partie rédigée par Dumas, met l'accent sur le problème politique de la fin et des moyens, et de l'engagement de l'intellectuel. Refusée par la censure en 1838 pour des raisons qui ne sont pas entièrement politiques<sup>11</sup> et que résument excellemment Richer et Bony dans leurs éditions respectives de chacune des versions, la pièce est ensuite complètement réécrite ou presque par Nerval, qui insiste surtout sur le drame intime du personnage principal, écartelé entre sa vie privée, une épouse esseulé qui ne le comprend pas, et ses rêves d'action.

L'idée générale de l'œuvre, telle qu'elle apparaît dans sa version d'origine, peut se résumer de la façon qui suit<sup>12</sup>. Nous sommes en Allemagne, en 1819. L'effervescence républicaine qui règne à Iéna amène le souverain à exiler de l'université un de ses enseignants en vue, le professeur Léo Burckart ; il éloigne en même temps son frère, jugé trop libéral, avec sa maîtresse Diana. Depuis Francfort, ville libre, Léo continue à publier des articles. Apprenant que la revue à laquelle il collabore vient d'être interdite à Iéna et que son éditeur est poursuivi, il s'apprête à se constituer prisonnier. Mais, « lassé de lutter avec l'esprit », le prince régnant abdique en faveur de son frère. Celui-ci propose alors à Léo de devenir son conseiller intime (Prologue). Deux mois plus tard l'agitation estudiantine continue. Léo fait interdire

---

<sup>9</sup> Raymond Jean, ***Nerval par lui-même***. Écrivains de toujours/Le Seuil, Paris, 1964, p. 25.

<sup>10</sup> ***Fiesque de Lavagna***, inédit publié par F. Bassan, Minard, 1976.

<sup>11</sup> Il semble que Dumas et Nerval n'aient pas souhaité interrompre le succès de ***Ruy Blas*** joué au Théâtre de la Renaissance depuis le 8 novembre ; les difficultés prévisibles avec la censure d'autre part, et peut-être le problème posé par le choix d'une actrice, ont ainsi amené les deux auteurs à retirer leur pièce, laissant à Nerval tout loisir de la réécrire ensuite (sur ce point cf. J. Bony, pp. 45-46)..

<sup>12</sup> Nous reprenons ici des éléments de la fiche du **Dictionnaire des Œuvres** d'Alexandre Dumas que nous avons consacrée à **Léo Burckart**. Ce dictionnaire en ligne, accessible sur [www.dumaspere.com](http://www.dumaspere.com) propose de nombreuses « fiches de lectures » des œuvres de Dumas, en particulier du théâtre.

un duel mettant aux prises Frantz Lewald et Henri de Waldeck. Ce dernier est le frère de Diana. Frantz, amant éconduit de Diana s'est pris d'une amitié amoureuse pour Marguerite, l'épouse esseulée de Léo (Acte I). Deux mois s'écoulent encore, la conspiration s'étend. Maintenant président de la régence, Léo s'absente de plus en plus, et Marguerite confie sa détresse à Diana. Paulus, homme de confiance de Léo et ancien membre d'une société secrète de la vieille Allemagne, s'introduit chez les étudiants révolutionnaires, parmi lesquels se retrouvent Henri et Frantz. Présentant qu'il risque perdre la vie dans l'aventure qui se joue, Frantz obtient un rendez-vous de Marguerite (Acte II). Le projet de fédération allemande auquel travaille Léo prévoit une union avec la Bavière impliquant un mariage arrangé du prince. Sollicité par Diana qui ne veut pas perdre son amant, pressé par Marguerite de s'occuper davantage d'elle, Léo hésite ; la révélation par Paulus de l'imminence du complot le décide à agir. Frantz fait ses adieux à Marguerite (Acte III). Masqués, Léo et Paulus assistent au château de Wartzbourg à une session du tribunal de la Sainte-Vehme au cours de laquelle Henri de Waldeck est exécuté comme traître, et Frantz désigné pour assassiner le président de la régence (Acte IV). Revenu chez lui Léo prend des dispositions dans le sens de la clémence ou de l'amnistie. Il attend sereinement son meurtrier, et annonce à sa femme qu'il va se retirer de la politique. Marguerite avoue avoir accepté de rencontrer Frantz. Lorsque le jeune homme survient, il refuse de tuer Léo et demande un duel. Le ministre refuse, gracie le conspirateur et lui donne un sauf-conduit. Frantz alors se suicide (Acte V).

Dumas avait signé seul *Piquillo*, *Caligula* et *L'Alchimiste*, trois pièces où la collaboration de Nerval était de moindre ampleur. Conformément à un accord passé entre les deux écrivains, Nerval signa seul *Léo Burckart*. Dans sa correspondance Dumas reconnaît en termes imagés avoir couvé l'œuf que Nerval avait pondu : la conception du drame reviendrait selon lui à son ami (l'intrigue, l'étude des universités allemandes, l'esprit des sociétés secrètes dont on sait qu'elles fascinaient Nerval), l'arrangement dramatique des scènes et l'exécution du dialogue lui étant réservé. En même temps, si Nerval reconnaît bien que le scénario lui appartient tout entier, selon lui « quatre journées<sup>13</sup> » ont été entièrement écrites par Dumas, et deux seulement sont de sa main ; or ces quatre journées sont les plus longues. Présentée à la censure le 24 novembre 1838, l'œuvre, profondément modifiée par Nerval, fut jouée dans sa nouvelle version le 16 avril 1839 à la Porte Saint-Martin ; le texte paraît en feuilleton dans *La Presse* à l'automne, puis en volume avant la fin de l'année (*Léo Burckart*, par M. Gérard, *accompagné de mémoires et documents inédits sur les sociétés secrètes d'Allemagne*, Paris, Barba et Desessart, 1839). Il sera repris enfin en 1852, sous une forme non dramatique, dans *Lorely*. C'est cette version *ne varietur* dans l'esprit de Nerval que l'on retrouve dans l'édition des *Œuvres complètes* proposée par la Bibliothèque de la Pléiade, qui boude le théâtre et les œuvres en collaboration. Et c'est ce déni qui a motivé la réédition par Jacques Bony en 1996 du texte joué en 1839. Le texte présenté à la censure le 24 novembre 1838, resté inédit, a été retrouvé en 1949 par Jean Richer, et publié en 1957 par ses soins<sup>14</sup>. Il le reprendra dans un des volumes des « Œuvres complémentaires »<sup>15</sup> de Nerval, consacré au théâtre, accompagné de la version distribuée en « journées ».

<sup>13</sup> Conformément au découpage utilisé par Nerval lors de la reprise de l'œuvre dans *Lorely*, le prologue et chacun des actes sont comptés comme autant de « journées ».

<sup>14</sup> Cf. supra note 2.

<sup>15</sup> Gérard de Nerval, *Œuvres complémentaires*, publiées par Jean Richer, Paris, Minard, 8 volumes. T. IV, Théâtre 2 : « Léo Burckart ».

Les deux textes diffèrent sensiblement. L'examen du manuscrit par Jean Richer montre l'importance matérielle du travail d'écriture de Dumas. « Sous sa première forme, [...] quatre actes étaient écrits par lui et deux par moi » écrit Nerval à Jean-Baptiste Porcher le 7 mai 1839, comptant le prologue pour un acte ; ensuite, poursuit-il, « il reste à peine 200 lignes de Dumas »<sup>16</sup>.

Mais il n'y a pas que cela.

Dans cette version primitive destinée au Théâtre de la Renaissance, le caractère de Diana est plus intéressant et mieux dessiné, elle apparaît ouvertement comme la maîtresse du prince ; des « excès de pudeur nervaliens » et sans doute aussi une plus grande réserve politique ont affadi le personnage, suggère Richer<sup>17</sup>. On notera aussi des changements minimes au niveau de la liste des personnages (le professeur Muller, le père de Marguerite, s'appelle Van Beker dans la première version par exemple) ou des indications scéniques (ainsi le château où se réunissent les conjurés au quatrième acte s'appelle-t-il Wartzbouurg dans la 1<sup>ère</sup> version, un nom très proche du Wartburg historique, au lieu de Wurtzbouurg ensuite). Mais le découpage en actes et en scènes est dans l'ensemble respecté : si la pièce, comme le note Jean Richer, est la plus solidement charpentée de toutes celles que Nerval écrivit pour la scène, c'est que la collaboration de Dumas n'y est sans doute pas étrangère, et on n'avait pas intérêt à modifier la structure.

Il y a autre chose encore.

Des choix dramatiques, d'abord, semblent avoir présidé à la refonte totale, une véritable réécriture souvent, par Nerval, de la version d'origine. À ce moment Nerval songe encore à la scène, et son travail s'opère dans le sens d'un resserrement de l'action. Ainsi équilibre-t-il la longueur des différentes parties, abrégeant le prologue et les deux premiers actes, étoffant le reste, l'ensemble étant un peu moins long, toujours trop cependant eu égard aux exigences de la mise en scène, puisque le texte fut encore coupé à la représentation.

On peut interpréter de cette façon les changements apportés au caractère de Diana : aimée du prince seulement, et non pas en même temps de Frantz Lewald, dont le revirement en faveur de Marguerite, s'il s'explique psychologiquement, n'est peut-être pas d'un très bon ressort dramatique. L'aspect intime, privé, du drame que vit l'homme public Léo, ministre d'état, en sort renforcé également. **Léo Burckart** est aussi un « drame bourgeois ». Sur ce point on ne doit pas voir l'expression d'une divergence avec Dumas. Les préoccupations esthétiques des deux auteurs se rencontrent ici : Nerval reste attaché à ce genre mixte théorisé par Diderot au siècle précédent, et dont on trouve davantage qu'un écho outre-Rhin dans la ***Dramaturgie de Hambourg*** de Lessing, et dans les brillantes productions dramatiques de Goethe et surtout de Schiller qui restent des modèles pour tous les romantiques. Nerval avait salué d'ailleurs l'***Antony*** de Dumas comme une réussite du genre, rendu grandiose et terrible comme une tragédie. Dès cette époque, et à l'occasion en particulier de son travail avec Nerval, Dumas s'oriente vers une sortie

---

<sup>16</sup> J. Bony, pp. 45 et 48.

<sup>17</sup> J. Richer, pp. 494-495.

du romantisme. Dans *L'Alchimiste*, par exemple, il s'agit moins d'utiliser les ficelles déjà usées du vieux mélo que de mettre en scène un sujet qui, dans un autre décor, aurait fait de la pièce un drame bourgeois à la manière du 18<sup>ème</sup> siècle : l'histoire est celle d'un couple, homme public, femme au foyer, que les tentations de l'un et les frustrations de l'autre malmènent et risquent de désagréger, et où tout finit par le triomphe de l'amour conjugal. Avec 10 ans d'avance c'est presque la théorie de dépassement moral du romantisme formulée par Dumas dans la préface du *Comte Hermann* ; à ceux qui le lui demandent, Dumas répond ici qu'il ne fera pas *Antony* : « Les passions que j'ai décrites, j'en ai mesuré le vide, j'en ai sondé la folie, je revois la vie de l'autre côté de l'horizon ». La pièce qu'il présente mettra en scène d'autres passions, « la chasteté d'une femme et le dévouement d'un homme ». L'on retrouve ainsi tout naturellement dans *Léo Burckart* et dans *L'imagier de Harlem* le couple formé par l'homme de génie et son épouse délaissée, qui peuvent donc se lire aussi comme des drames privés. Et dans l'un comme dans l'autre se lit l'influence du *Faust* de Goethe (le même prénom, Marguerite, chez *Léo*...) et des pages éparses du *Nicolas Flamel* de Gérard. Bien après, dans *La Conscience* (1854), Dumas poursuivra ce retrait par rapport au romantisme flamboyant des pièces historiques, au bénéfice d'une dramaturgie axée sur des thèmes de société ou des problèmes éthiques, proche en cela du théâtre de son fils. Les préoccupations de Dumas dans cette pièce peu connue rejoignent aussi celle de Iffland, son modèle, un dramaturge allemand du siècle précédent dont il s'était inspiré pour la pièce : Iffland était partisan comme Diderot d'un « drame bourgeois », moral, volontiers larmoyant dans l'évocation des scènes familiales, et une scène de la pièce de Dumas montrant le fils maudit aux genoux de son père semble tirée des tableaux de Greuze sur la malédiction paternelle que Diderot aimait tant.

S'ils s'entendent finalement sur le plan esthétique, et on voit mal comment sinon ils auraient pu écrire à deux mains plusieurs pièces, Nerval et Dumas avaient sur le plan politique des divergences qui expliquent certains des changements intervenus entre les deux versions. Nerval le dit lui-même dans la présentation qu'il fait de sa dernière version de la pièce (dans *Lorely*) : « La politique n'étant pas un motif suffisant d'émotion quand on ne l'emploie pas à servir les passions d'un parti, j'ai cherché principalement à porter l'intérêt sur la situation respective du mari, de la femme et de l'amant »<sup>18</sup>.

Un réagencement sans doute nécessaire de l'oeuvre amène à passer sous silence la philosophie politique de Léo ; ses monologues sont édulcorés, et sa profession de foi de l'Acte III, scène 6, et l'important dialogue avec le prince qui lui fait suite, disparaissent purement et simplement. Les deux versions coïncident presque à la fin de l'acte III cependant, quand Nerval reprend la plume... et la mise en scène jugée « inadmissible » par le rapport de censure de la rencontre secrète des conjurés débouchant sur l'exécution d'Henri de Waldeck, et la condamnation à mort du président de la régence, se retrouve presque à l'identique dans les deux versions. Ce n'est donc pas là que le bât blessait, il y avait une sorte de consensus sur la question, et Nerval lui-même avait pris nettement position contre l'assassinat politique après l'attentat dont le roi Louis-Philippe avait été l'objet en 1835.

Précisons ces différents points.

---

<sup>18</sup> *Lorely*, p. 105 (cité d'après l'édition originale).

Lors de sa première rencontre avec le prince Ernest, qui va devenir le duc régnant Frédéric-Auguste (prologue, scène 10), Léo Burckart est amené à préciser sa vision politique, tout empreinte de libéralisme, il détaille un projet d'heptarchie, fédération des sept états du sud devant faire pièce à la tutelle prussienne, projet qui s'inscrit dans le temps, et dans une perspective de progrès ; il l'oppose à ce qui ne serait au fond qu'un simple rétablissement du Saint-Empire par des sociétés secrètes républicaines, qu'il qualifie d'ennemi intérieur, par opposition aux ennemis extérieurs, la Prusse et l'Autriche. Le monologue qui suit est plus resserré dans la 2<sup>e</sup> version, plus dramatique sans doute. Mais la « version Dumas » est cependant plus positive, et politique : « Dieu n'a pas mis en moi cette flamme pour que je l'éteigne... Qu'elle me dévore... mais qu'elle éclaire !... » dit Léo. Les deux dernières phrases sont coupées chez Nerval.

Le texte de l'acte I est sensiblement le même dans les deux versions, tout au plus le découpage de la « version Nerval » donne-t-il au passage davantage d'intensité dramatique. Dumas et Nerval se retrouvent dans les positions d'avenir de leur personnage principal, qui relègue les conspirations étudiantes à des jeux d'enfants dépassés. En revanche le monologue de Léo, à la scène 11 de l'acte suivant, revenant sur le projet d'heptarchie, qualifie d'insensés ceux qui « rêvent la république dans un État comme le nôtre, et qui ne songent pas que la Prusse, cet immense serpent dont la tête touche à Thionville et la queue à Memel, n'a qu'à se replier autour d'eux pour les étouffer tous... » Même réserve que dans le prologue quant aux jusqu'aboutistes républicains qui veulent tout tout de suite d'une manière irresponsable selon lui. Il faut donner du temps au temps pense déjà Dumas, et la situation pour urgente qu'elle soit, exige des réformes, et pas la république. Et Nerval coupe ce passage, gommant l'allusion à la Prusse, tout en développant une intéressante critique de ces idées pas si nouvelles que cela que les politiques prennent aux grecs et aux romains.

Au troisième acte, deux longues répliques de Léo expliquant au chevalier Paulus pourquoi il veut garder l'estime des rebelles tout en méritant leur haine, sont coupées par Nerval. La réflexion sur la fin et les moyens, au cœur du débat interne de Léo, se trouve ainsi occultée, et ce qu'elle annonce sur la moralisation de la politique et l'issue heureuse d'une clémence, dont il sera question par la suite. Puis, dans une véritable « profession de foi » (c'est l'expression qu'il emploie), Léo expose au prince sa philosophie politique. Ce passage très important disparaît dans la version Nerval. Nous en citerons quelques extraits<sup>19</sup> : « Dans tous les pays du monde où une secousse révolutionnaire fait de la minorité une majorité et des idées proscrites les idées régnautes, il se trouve toujours, lorsque le mouvement progressif s'arrête, que ceux là même qui l'ont fait se trouvent dépassés par les esprits généreux et rêveurs qui veulent arriver aux résultats extrêmes sans passer par les étapes intermédiaires. Pour ceux-là, toute mesure répressive est une atteinte au droit public, tout retard une trahison. Ainsi en est-il de nous, monseigneur... Eux [détruisent] ce qui est sans savoir ce qui sera... Eux veulent la réalisation impossible du rêve des Brutus et des Rienzi ». Cette vision de l'histoire, qui est aussi celle de Dumas, s'incarne dans les figures opposées de Brutus et d'Octave comme nous allons le voir pour terminer.

L'acte IV ne change pas, il était de Nerval en totalité, on s'en souvient. La scène de « charbonnerie », tendancieuse, mais pleine de ressorts dramatiques, est conservée en l'état par son auteur. Las ! ce sera elle qui se trouvera la plus mutilée

---

<sup>19</sup> J. Richer, pp. 422-423.



lors de la création (pour des raisons techniques avant tout, dues à l'incompétence notoire du régisseur sinon du metteur en scène, et dont Nerval donnera plus tard un récit héroï-comique<sup>20</sup>).

Si l'acte V, pour les mêmes raisons, demeure en l'état d'une version à l'autre, une petite coupure, dans la première scène, est cependant à signaler. S'attendant à être assassiné, et prêt de toute façon à se démettre de ses fonctions, Léo s'entretient avec Paulus de la suite à donner aux derniers événements. À Paulus qui lui propose « quinze têtes », Léo répond, en s'insurgeant : « Quinze têtes ! Jamais !... Il y avait dans tout cela beaucoup d'égarement, de folie, de fanatisme, des idées de l'antiquité, et cependant il faut qu'ils soient arrêtés, jugés, condamnés, mais la clémence royale est là. » Nerval, dans sa reprise du texte, fait sauter la référence à la « clémence royale ». Cette petite omission renvoie à une allusion très elliptique faite par Léo dans le prologue de la 1<sup>ère</sup> version quant à ses divergences avec son beau-père, par laquelle nous concluons.

Dans ce texte, qui n'est pas repris par Nerval, le professeur Van Beker est présenté d'abord par sa fille comme un vieux républicain dont les idées, sans être pareilles en tout point à celles de Léo, lui étaient sympathiques. Un peu plus tard, Léo confiant à Diana ses impressions sur sa vie d'exilé, évoque « quelques disputes avec mon beau-père sur Brutus, que nous n'envisageons pas du même côté, et sur Octave que nous jugeons différemment ». Figure emblématique du politique dans la catégorie tragique, Brutus, chez Shakespeare d'abord, chez Musset ou Dumas<sup>21</sup> ensuite, symbolise toute l'ambiguïté du passage à l'acte en général, et de la conspiration en particulier. Il y a deux côtés de Brutus, et Dumas, par l'intermédiaire de son personnage, tente de l'envisager des deux côtés et surtout de ne pas en occulter le côté obscur, le secret, la dissimulation voire la trahison des liens affectifs, le sang versé ensuite, et la violence appelant toujours la violence. Van Beker, qui a certains traits caricaturaux, pense comme un romain de la république vertueuse des débuts, fasciné par le don que fait Brutus de son âme à l'État. Dans cet état d'esprit il ne peut juger Octave qu'unilatéralement, comme celui qui va enterrer à jamais le vieil idéal, et instaurer un régime d'oppression. Léo-Dumas juge différemment Octave. Peut-être a-t-il accompli la république, à sa façon, en en faisant un empire. On peut lire entre ces lignes la conviction chère à Dumas qu'on ne peut pas non plus juger unilatéralement Napoléon, qui, à sa manière, accomplit aussi la république. C'est ce qui ressort des deux pièces qu'il a consacrées au personnage, *Napoléon Bonaparte* et *La Barrière de Clichy*. Mais c'est l'Octave de la clémence aussi à qui pense Dumas, Octave devenu Auguste, dans le *Cinna* de Corneille par exemple, et qui inaugure un geste visant à interrompre le cercle infernal de la violence. La clémence d'Auguste, la clémence de Léo Burckart... Que cette dernière ne soit pas acceptée par Frantz Lewald, qui finit par se suicider, mais pour des raisons qui ne sont pas purement politiques, est une autre histoire.

---

<sup>20</sup> J. Bony, pp. 433 sq.

<sup>21</sup> Que l'on pense à leurs *Lorenzaccio* ou *Lorenzino* respectifs, et à l'usage que Dumas en fait dans cette dernière pièce, occasion d'une scène de théâtre dans le théâtre très intéressante tant au point de vue dramatique que littéraire : un fragment de tragédie néo-classique en vers dans un drame romantique en prose au cours duquel le jeune Michele teste les sentiments du héros en répétant avec lui une scène de la tragédie *Brutus* écrite par Lorenzo.

---

Ce drame de 1838 contemporain du *Ruy Blas* de Hugo, qui traite d'une thématique voisine, et d'une pièce intéressante mais bien oubliée que Dumas écrit avec Hippolyte Romand (sans la signer), *Le Bourgeois de Gand ou le Secrétaire du duc d'Albe*, drame en cinq actes joué au Théâtre de l'Odéon le 21 mai 1838, dévouée à la cause de l'indépendance des belges soumis à la botte espagnole, s'inscrit bien dans cette dramaturgie républicaine dont parlait Dumas en 1851. Proche aussi de *Richard Darlington* dont il constitue comme un reflet inversé, il annonce également le grand théâtre politique de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, les conflits de l'idéalisme et du réalisme, de la révolution et du compromis, chez Sartre en particulier, avec *Les Mains sales* (et surtout la mise en scène par Jean Mercure<sup>22</sup> du scénario jamais tourné devenu *L'Engrenage* et qui portait aussi ce titre à l'origine), mais aussi Jules Romains (*Le Dictateur*<sup>23</sup>) ou Drieu La Rochelle (*Le Chef*<sup>24</sup>) dans les années d'avant-guerre. Pierre-Aimé Touchard<sup>25</sup> voyait dans *Léo Burckart* « le plus authentique chef d'œuvre de l'époque romantique » et peut-être le seul « grand drame politique » du 19<sup>ème</sup> siècle. Jacques Bony plus récemment affirmait « *Léo Burckart* est avec *Cromwell*, *Lorenzaccio* et le *Don Carlos* de Verdi le témoignage de la réflexion romantique sur la politique et sur le pouvoir, telle qu'elle peut s'exprimer sur scène »<sup>26</sup>. Une lecture attentive des deux versions permet de rendre justice à Dumas et de lui attribuer un peu de ces mérites...

François Rahier  
20 juillet 2006

---

<sup>22</sup> Jouée au Théâtre de la Ville en 1969 (adaptation non publiée, le texte de *L'Engrenage* a été édité chez Nagel en 1948) ; cf. J.-P. Sartre, *Un théâtre de situations* © Gallimard 1973.

<sup>23</sup> Pièce créée par Louis Jouvet en 1926.

<sup>24</sup> Pièce jouée par les Pitoeff en 1934.

<sup>25</sup> « Avertissement » à J. Richer, op. cité, p. 3.

<sup>26</sup> J. Bony, p. 10.