

La Recette du roman populaire, façon Alexandre Dumas

Karl Akiki

▶ **To cite this version:**

Karl Akiki. La Recette du roman populaire, façon Alexandre Dumas. Sciences de l'Homme et Société. Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2013. Français. NNT : . tel-03059512

HAL Id: tel-03059512
https://hal.science/tel-03059512

Submitted on 21 Dec 2020

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 120 – Littérature française et comparée

U.F.R. – Littérature, linguistique et didactique

Thèse de doctorat en Littérature française

Karl AKIKI

LA RECETTE DU ROMAN POPULAIRE
FAÇON ALEXANDRE DUMAS

Thèse dirigée par : M. Daniel COMPÈRE

Date de soutenance : 4 avril 2013

Jury :

M. Gérard BEJJANI, Professeur à l'université Saint-Joseph de Beyrouth

M. Daniel COMPÈRE, Maître de conférences à l'université de la Sorbonne nouvelle-Paris 3

M. Gérard GENGEMBRE, Professeur à l'université de Caen

M. Alain PAGÈS, Professeur à l'université de la Sorbonne nouvelle-Paris 3

***Résumé* :**

Le roman populaire est souvent associé à une littérature de seconde zone, gravitant autour des Lettres nobles. C'est surtout son public qui est décrié puisqu'il s'agit d'un lectorat de consommation qui impose à l'auteur un mode d'écriture particulier. Toutefois, certains auteurs comme Alexandre Dumas ont réussi à dépasser ce mépris en étant reconnus par la nation française. Pour cet écrivain prolifique, la reconnaissance voit le jour dans les couloirs sombres du Panthéon. Ses œuvres, elles, demeurent sur le parvis !

Ce travail a l'ambition de montrer que l'écriture dumasienne détient un poids littéraire des plus considérables à travers sa sollicitation par les foules. Deux œuvres retiennent notre attention vu qu'elles sont connues de tous mais pas nécessairement lues par tous : *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Trois Mousquetaires*. Après un constat premier sur la réception double accordée à ces romans, nous analyserons leur imaginaire (personnages, espaces et scènes de genre) d'une part et leur structure narratologique (morphologie, narrateur et narration) d'autre part. Cette lente dissection tentera de comprendre, à partir de sa deuxième et de sa troisième partie, le mécanisme de l'attrait exercé par la plume de Dumas sur la grande masse des lecteurs.

L'on aboutit ainsi à des ingrédients particuliers qui sont la signature de l'auteur. Néanmoins, force nous est de constater que cette recette est partagée par d'autres écrivains. Elle permet à la littérature populaire de regagner ses galons et d'affirmer sa légitimité.

Mots-clés : Archétypes, Critique, Imaginaire, Morphologie, Narrateur, Scènes de genre

The popular novel recipe – The Alexandre Dumas way

Abstract

The popular novel is often considered to be second-class literature, orbiting around the Fine Literature. The blame is on the consumerism of its readers that forces the authors to follow a certain style of writing. However, some authors, like Alexandre Dumas, managed to avoid this contempt by getting the acknowledging of the French nation. For this prolific writer, recognition saw the light in the dark alleys of the Pantheon, unlike his works that remain snubbed.

The aim of this thesis is to prove that Dumas' work is a heavy-weight of literature due to the high appeal it has over the masses. Two works grab our attention as they are known to all, but not necessarily read by all: *The Count of Monte Cristo* and *The Three Musketeers*. In the first place, we will observe the double reception of each of these novels, before analyzing their imaginary (characters, spaces and genre scenes) on the one hand and narration structure (morphology, narrator and narration) on the other. Through this slow dissection, in the second and third part, we will try to understand how Dumas' pen casts his spell over the big mass of readers.

It thus leads us to specific ingredients that are the signature of the author. Nevertheless, we are compelled to note that this recipe is shared by other writers. It allows popular literature to regain its stripes and its legitimacy.

Keywords : Archetypes, Critical, Imaginary, Morphology, Narrator, Genre scenes

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
École doctorale 120 – Littérature française et comparée
UFR : Littérature et linguistique françaises et latines
17, rue de la Sorbonne - 75231 Paris Cedex 05

À Dadeu qui, le premier, a fait luire la magie de Dumas dans mes yeux…

Mes remerciements vont naturellement à toutes les personnes qui ont, de près ou de loin, participé à l'élaboration de ce projet si long et si éprouvant.

Il me faut d'abord remercier M. Daniel Compère : il a fait preuve de toute la patience possible pendant que je me prenais pour la Belle au bois dormant. Il m'a accompagné durant ces années, et surtout durant ces derniers mois, avec beaucoup de compréhension et de professionnalisme, me suivant dans mes pérégrinations sans jamais reprendre son souffle. Pour toute votre disponibilité : MERCI !

Je ne peux oublier les membres du jury, que je ne connais pas encore peut-être mais qui ont répondu à mon appel pressant en se fourvoyant dans les dédales de ma pensée.

Je tiens à livrer un vibrant hommage et une éternelle reconnaissance à M. Gérard Bejjani qui a été témoin de mes premiers balbutiements littéraires, lorsque je n'étais qu'un jeune lycéen : il les a fait éclore quand j'étais étudiant et assiste, aujourd'hui, à la consécration de son long travail de Pygmalion.

Mais il existe quatre personnes envers lesquelles je ne serai jamais quitte :

Ma mère qui a toujours été à mes côtés, m'a toujours soutenu envers et contre tous, a été ma lumière dans les ténèbres de la Littérature…

Mon père qui a finalement cru en moi et qui, sans aucune plainte et dans l'abnégation la plus totale, m'a permis de bourgeonner…

Marwan qui m'a stimulé, m'a entouré, m'a redonné confiance en moi, a tout accepté pour que je me hisse au-delà de mes engrenages…

Joëlle qui a lu et relu cette thèse certes mais qui a, depuis toujours, été là dans les moments les plus difficiles et m'a accordé une nouvelle chance malgré tout…

''Pour certaines organisations le travail est le remède à toutes les douleurs''

SOMMAIRE

SOMMAIRE p.5

INTRODUCTION p.6

Première partie - La Réception ambigüe du roman dumasien : Lecture honteuse ou Lecture plaisir p.16-102

Chapitre Premier : Le Regard condescendant de l'homme de lettres p.19

Chapitre II : Un Lecteur qui aime ce qu'il lit est un lecteur impliqué p.46

Deuxième partie – Les Motifs populaires *ou* l'Imaginaire du roman dumasien p.103-198

Chapitre Premier : Des Personnages-types p.105

Chapitre II : Territoires et terroirs du populaire p.140

Chapitre III : Les Scènes de genre p.175

Troisième partie – L'Architexte de l'écriture populaire *ou* les Fondations du roman dumasien p.199-308

Chapitre Premier : Approche morphologique du roman dumasien p.201

Chapitre II : Un Narrateur aux multiples visages p.231

Chapitre III : Les Modalités de la narration p.270

CONCLUSION p.309

BIBLIOGRAPHIE p.319

ANNEXE p.329

TABLE DES MATIÈRES p.335

INTRODUCTION

Lorsqu'Alexandre Dumas naît un 24 juillet 1802, dans les abords des lieux qui ont présidé aux balbutiements de Racine et de La Fontaine, il ne sait pas encore que la fée médisance a lancé son regard sur le berceau de sa destinée. Son premier cri est d'ailleurs celui de l'étouffement provoqué par son cordon ombilical : s'enroulant autour de l'enfant, il arrive presque à tuer celui qui lutte pour entrer dans la vie de plain-pied. Métis par l'ascendance afro-antillaise de son père (Thomas Alexandre Dumas-Davy de la Pailleterie), fruit de l'union entre un général de la haute noblesse et une roturière (Marie-Louise Elisabeth Labouret), le jeune Alexandre porte en lui une prédestination aux mélanges incertains. Ce quarteron souffre longtemps des quolibets sarcastiques que l'on a daigné lui allouer. Ses premiers jours se vivent aux Fossés, ce château au nom prophétique et macabre. Son père meurt alors qu'il n'a que quatre ans. Son éducation est assurée par ses grands-parents maternels, à Villers-Cotterêts.

Il relève alors le défi de l'ombre noire pour entrer dans la lumière blanche de la célébrité. Protégé par l'abbé Louis Chrysostôme Grégoire, le jeune adolescent s'abreuve de lectures populaires et se plonge dans l'univers des *Mille et une nuits* que l'Europe découvre encore avec frémissement. Trop bouillonnant pour demeurer en province, le jeune homme de vingt ans part conquérir Paris. Grâce à sa belle calligraphie, il devient notaire, un simple copiste d'actes multiples. Ces actes deviennent rapidement théâtraux lorsqu'il fait la connaissance de De Leuven et de Talma. Aux côtés de Gautier et de son gilet rouge, il combat les classiques lors de la célèbre bataille d'*Hernani*. Après de grands succès dans le domaine du drame romantique, dont celui d'*Henri III et sa cour* (1829), Alexandre le truculent décide de virer vers les romans-feuilletons.

Il conquiert Paris par les femmes[1], par la République qu'il veut défendre contre l'oppression de la Restauration. S'abreuvant des philosophies des Goethe, Scott et autre Byron, Dumas le militant manie la plume comme une épée. Ses œuvres à succès soulèvent les foules et attirent sur lui les foudres de la grotte de la censure, les quarante voleurs de la littérature bien pensante : on ne lui pardonne point les mouvements de rue que sa *Tour de Nesle* (1832) a provoqués. Bâillonné mais jamais réduit au silence, le lion astrologique qui sommeille en lui rugit. Il court les rues de Paris, il court la soldatesque royale. Ses romans historiques aux suites souvent relancées lui valent une célébrité fulgurante qui lui permet, en véritable dandy, d'élever (en 1844) son château de Monte-Cristo que lui enviera Balzac ;

[1] Alain Decaux recense pas moins de vingt-quatre maîtresses attitrées au contact d'Alexandre Dumas, DECAUX Alain, « Article : Harem romantique » in *Dictionnaire amoureux de Alexandre Dumas*, France : Éditions Plon, 2010, p.229-237.

d'ouvrir son propre théâtre, le Théâtre-Historique (en 1847), où se jouent surtout les adaptations de ses grands succès romanesques ; de fonder son propre journal, *Le Mousquetaire* (en 1853). À chacune de ces étapes, le peuple est pris en compte par l'auteur à la plume généreuse : il faut divertir les foules, les étonner mais, surtout, les élever… au deux sens du terme.

Ses amitiés notoires avec Victor Hugo ou Alphonse de Lamartine le préservent, pour quelque temps du miasme des critiques qui finiront, néanmoins, par avoir raison de lui. Les succès qu'il enchaîne en s'étalant sur plusieurs genres, de l'aventure, au cape et d'épée en passant par l'historique semblent louches. Une telle prolixité interpelle les suspicions. L'on reproche alors au ''nègre'' d'avoir des ''nègres'' (Auguste Maquet ou Gaspard de Cherville) qui assurent la rédaction de ses romans : voilà l'excuse que d'aucuns ont trouvée pour rabaisser l'œuvre de l'écrivain au stade de simple épreuve journalistique, de ''littérature industrielle'' (comme l'affirmera Sainte-Beuve), de manufacture de romans. Entretemps, ses velléités politiques se soldent par un échec vu que ses lecteurs ne le réclament point sur les bancs de l'Assemblée, qu'ils ne veulent point devenir ses é-lecteurs.

Fuyant l'infernal Paris et ses créanciers avides qui l'ont forcé à fermer les portes de son théâtre, il voyage comme Simbad ou comme son ami Nerval et parcourt l'Europe sans jamais atteindre l'Orient rêvé : Belgique, Suisse, Russie, Italie… Engagé, il conteste l'autorité de Napoléon-le-Petit aux côtés de son ami de toujours, Hugo ; en 1860, il se range auprès de Garibaldi qu'il défend dans son coup d'état. Une décennie plus tard, en 1870, près de Dieppe, un dernier sursaut et la mort l'emporte dans son avarice.

Malgré cette existence chaotique qui préside à tous les grands destins, Dumas laisse derrière lui une œuvre monumentale tant au niveau des drames que des romans ou des récits de voyage. Certaines de ces œuvres sont malheureusement tombées dans les oubliettes de la mémoire littéraire ; mais d'autres ont réussi à vaincre l'écheveau du temps et à persister. Il s'agit bien évidemment de ses romans populaires, de ses romans-feuilletons.

Notre travail prend appui sur deux œuvres qui ont été éditées durant la même année, 1844 : *Le Comte de Monte-Cristo* et *Les Trois Mousquetaires*[1]. Le choix s'est porté sur ces deux romans pour de nombreuses raisons. La première d'entre elles est d'ordre personnel vu qu'il s'agit des deux premiers ''livres pour adultes'' que nous avons tenus entre

[1] Afin de faciliter la lecture de notre travail, nous avons opté pour des abréviations concernant les titres des œuvres abordées. *Le Comte de Monte-Cristo* sera reconnu par le sigle CMC (T.I pour le tome I et T.II pour le tome II) et *Les Trois Mousquetaires* par TM.

nos mains d'adolescent : une découverte et une immersion dans un monde nouveau s'étaient offerts à nous. Mais trêve de nostalgie ! À un deuxième niveau, n'oublions pas que Dantès et d'Artagnan sont des noms que tout le monde connaît sans pour autant avoir lu les œuvres dont ils sont les ''héros'' : ces romans-feuilletons détiennent ainsi une célébrité immémoriale. D'ailleurs, il s'agit de deux créations littéraires qui ont le plus souvent bénéficié d'une retranscription audiovisuelle, chacune apportant son lot d'interprétations possibles. Nous sommes donc en présence d'ouvrages populaires au sens premier du terme, c'est-à-dire qui sont reconnus de tous et qui plaisent à tous. Du reste, les parcours de chacun des deux héros fascinent le lecteur ou le spectateur : ils arrivent à quitter leur première enveloppe et se transforment, ils abandonnent leur premier aspect populaire, vulgaire pour atteindre la popularité requise. L'histoire de cette mutation captive le public du XIX^{ème} siècle surtout puisqu'une note d'espoir lui est offerte durant cette époque où rien n'est acquis d'avance, où tout est source de transformation au goût de rebellions, chutes, restaurations etc. Dans ce sillage temporel, il nous a semblé intéressant de toucher à des intrigues dont les actions prennent place dans deux siècles différents : le XVII^{ème} et le XIX^{ème}. Entre ces deux âges, le vent de la Révolution est passé, transformant le paysage français et européen à tout jamais. Ce grand écart historique entre l'avant et l'après qu'a dû effectuer Dumas l'historien n'est pas sans intérêt, le passé éclairant le présent et l'explicitant au vu de causes antérieures. En outre, les aventures des deux protagonistes ont un giron commun, celui de la capitale française : de Paris, les rayons des actions s'écartèlent dans un mouvement centripète et centrifuge. Le genre est également sujet à controverse dans ces romans : l'un est placé d'emblée sous le signe du roman d'aventures et l'autre sous l'appellation générale de roman de cape et d'épée. Deux embranchements indispensables à la littérature dite populaire se dessinent donc même si ces nominations peuvent être interverties comme le présent travail tentera de le démontrer. N'oublions pas non plus que *Le Comte de Monte-Cristo* ou *Les Trois Mousquetaires* ont été classés parmi les œuvres de la ''paralittérature'' les plus commentées par les critiques, dans un sens positif aussi bien que négatif. Tout rassemble donc ces deux grands récits qui, même s'ils n'entrent pas dans le même moule générique, partagent des ressemblances étonnantes quant à leur traitement par la plume de Dumas. Un bref résumé individuel s'impose alors pour mieux saisir l'intérêt de ce travail.

Edmond Dantès, jeune marin à bord du *Pharaon*, est dénoncé à tort par trois hommes jaloux de son succès : Danglars, Fernand et Caderousse. Sans procès véritable, il est

jugé par un Villefort partial et enfermé au château d'If où il fait la connaissance de l'abbé Faria. Ce dernier lui livre un apprentissage monumental et le secret du trésor des Spada, caché sur l'île de Monte-Cristo. Après une évasion réussie, le jeune marin devient le comte de Monte-Cristo revenu à Paris pour se venger de ceux qui lui ont volé sa jeunesse. C'est l'histoire de cette vengeance fulgurante que narre la deuxième partie du roman. L'on y voit la descendance des parents maudits aux prises avec un Edmond Dantès vindicatif. Progressivement, l'ancien marin devenu noble élimine ses adversaires selon des méthodes différentes pour réaliser, à la fin, que cette vindicte ne lui a pas véritablement profité. Il pardonne et, pour une fois, se livre à son bonheur dans les bras de l'esclave Haydée redevenue princesse.

Pour sa part, d'Artagnan est un jeune Gascon qui rêve d'entrer dans les mousquetaires. Aidé par ses nouveaux amis Athos, Porthos et Aramis, il rend service à la reine en lui ramenant ses ferrets de Londres puis s'engage dans le siège de la Rochelle décidé par le cardinal de Richelieu. Entre ces deux intrigues existent deux femmes qui séduisent le jeune homme, chacune à sa manière : Milady et Constance Bonacieux. C'est à travers elles et pour elles qu'avance le récit jusqu'à son achèvement, lorsque d'Artagnan est enfin nommé capitaine des Mousquetaires. Entretemps, il aura perdu les deux femmes recherchées : elles s'annuleront mutuellement.

Dans ces deux situations, nous remarquons que le héros passe d'une situation –A à une situation +A ; ce passage s'accompagne d'une maturité. Le récit de cet apprentissage ne peut que stimuler les rêves de gloire et d'honneur qui sommeillent dans tout lecteur. Ces deux œuvres se placent, communément, sous l'étiquette de romans populaires, appellations vagues et englobant d'autres genres. Pour comprendre ce hiatus, nous nous devons de revenir sur l'évolution de cette direction romanesque.

Né, à l'orée du XIX^{ème} siècle, adoubé en 1843 pour parler de l'œuvre d'Eugène Sue, le roman populaire rencontre rapidement des remous contraires. Porté aux nues par ses lecteurs, il est houspillé par la critique qui y voit une machine industrielle des plus élémentaires. Issue des émois suscités par la Monarchie de juillet, en pleine expansion grâce au développement de la presse, cette littérature de journal devient rapidement l'apanage du concierge ou de la femme de chambre. Elle se publie en feuilletons, dans les pages de la *Revue de Paris* ou les rez-de-chaussée du *Journal des débats*. Elle n'obtiendra jamais le statut de littérature légitime puisqu'elle s'éclatera en plusieurs catégories, du policier au

sentimental en passant par l'aventure et le cape et d'épée. Elle est surtout accusée de n'apporter aucune nouveauté dans la production littéraire vu qu'elle ressasse des recettes éculées. Très souvent, l'adjectif ''populaire'' accolé à une œuvre est source de mépris au point que d'aucuns ont créé l'appellation de ''paralittérature'' afin de séparer l'ivraie du grain dans la littérature. D'un côté se trouveraient ainsi les hautes œuvres dignes du nom de Littérature avec un grand L et destinées à un lectorat supérieur ; de l'autre l'on placerait les créations hybrides qui plaisent à la populace mais qui ne possèdent pas un grand intérêt au niveau de l'interprétation.

Une constatation s'impose dès lors. La vie et l'œuvre de Dumas accompagnent sans nulle équivoque la progression du roman populaire. Si ''populaire'' signifie apprécié du plus grand nombre, nous ne pouvons passer outre à son étymologie qui l'enracinerait dans ''populus'', peuple. Une double direction s'offre alors : cette littérature s'appuie sur une œuvre pour le peuple et qui est issue du peuple. Ce mouvement n'est-il pas celui qui encadre la vie d'Alexandre Dumas, ce fils d'une bourgeoise qui a voulu que le pouvoir revienne au peuple ? Ce fils d'un aristocrate qui a écrit pour les classes sociales défavorisées ? Cet homme qui a lutté aux côtés des foules pour les foules ? Cet auteur dont la nation française reconnaît l'influence politique et littéraire en 2002, en lui remettant les plus hauts insignes de la Patrie ?

C'est de cette imbrication socioculturelle et de ce constat littéraire que naît la problématique qui sous-tend le présent travail. Plus d'un siècle après sa mort, l'écrivain prolifique a enfin reçu les honneurs dus à son poids… littéraire. En 2002, sous l'influence notamment de Didier Decoin et sous les auspices de Jacques Chirac, Dumas entre au Panthéon et rejoint alors son acolyte de toujours, Victor Hugo. Le président de la Société des amis d'Alexandre Dumas a eu alors, dans sa demande, cette parole significative : « Hugo fut sacré alors que Dumas ne fut que consacré ». Même si, comme le dit si bien le Président de la République française de l'époque, Dumas « reste à ce jour le plus lu des écrivains français dans le monde », son œuvre, elle, demeure calfeutrée dans les rayons poussiéreux d'une littérature de bas étage. La question liminaire surgit alors d'elle-même : Le roman dumasien peut-il, à l'instar de son créateur, trouver sa juste place dans le Panthéon de la littérature mondiale ?

C'est aux fondements même de cette littérature que nous voulons nous intéresser puisqu'une autre interrogation nous triture : qui décide qu'une œuvre est digne du statut de haute création littéraire si ce n'est son succès auprès des lecteurs ? Existe-t-il vraiment une littérature noble et une littérature roturière ? D'aucuns veulent créer un ostracisme particulier en séparant les auteurs et leurs créations[1]. D'un côté, l'on placerait les Flaubert, Balzac, Stendhal ou même les Rousseau, Racine et Corneille ; de l'autre, on enfermerait les Leroux, Féval, Sue et autres de Montépin. La raison de cette scission ? Certains ont écrit pour la postérité sans prendre en compte les réactions de leurs récepteurs ; d'autres ont appuyé leur plume sur le dos de ceux pour lesquels ils écrivent. Certains se sont élevés (en apparence) au-delà des impératifs financiers en faisant de l'art pour l'art ; d'autres ont revendiqué les mannes économiques que leur procurait leur ''travail''. Certains ont traversé des chemins nouveaux ; d'autres se sont contentés de rabattre les sentiers éculés. Et, finalement, certains ont cultivé le goût des belles phrases et des sonorités recherchées ; d'autres ont préféré parler dans la langue de tous. Toutes ces raisons et anti-raisons peuvent tenir la route ; mais doit-on condamner un large pan de la littérature au seul regard de la morale judéo-chrétienne, uniquement parce qu'elle procure du ''plaisir'', tout simplement ?

Cette étude s'intéresse certes à deux œuvres précises de la bibliothèque immense que constitue l'écriture dumasienne. Toutefois, nous verrons que cette écriture est, très souvent, représentative d'un cadre plus large, celui de la littérature dite populaire. Voilà pourquoi nos propos s'appuieront sur un cas spécifique mais si général puisqu'il englobe ses frères d'encre. Ce que l'œuvre de Dumas propose est très souvent semblable à ce que les autres auteurs de la même époque ont également fourni.

Dans les centaines de pages qui suivent, notre lecteur sera confronté à de grandes lignes qui sous-tendent la démonstration. Dumas ayant été féru de cuisine, il nous a semblé judicieux d'user d'un terme emprunté au lexique culinaire dans le frontispice de ce travail. C'est à la ''recette'' du roman dumasien que nous avons décidé de nous intéresser. Cette ''paralittérature'', malgré tous les aprioris qui surgissent autour d'elle, n'est nullement une invention impulsive, encore moins spontanée. En lisant ces deux œuvres, nous avons réalisé

[1] ''L'écart entre l'horizon d'attente et l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le ''changement d'horizon'' requis par l'accueil de la nouvelle œuvre détermine, pour l'esthétique de la réception, le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire : lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art ''culinaire'', du simple divertissement'', JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Éditions Gallimard, 1978, p.53.

qu'il y avait un ''truc'' qui fait en sorte que le populaire soit si éloquent, si parlant pour une grande masse de lecteur. Une série d'ingrédients s'énoncent dès lors.

Notre approche tentera de répondre à la question liminaire en prenant appui sur la terminologie que propose Gérard Genette, à savoir : la métatextualité, l'intertextualité, et l'architextualité[1]. C'est de la critique de la réception que tout naît : le récepteur, c'est le peuple. Or le peuple est constitué de multiples couches qui peuvent mépriser cette littérature ou, au contraire, la louer. C'est cet éloge qu'il faudra comprendre puisqu'il n'a rien de magique. Il se base d'un côté sur un imaginaire particulier qui s'appuie sur l'imagination collective. L'auteur parle à et de ce monde onirique parce qu'il sait le réactiver avec beaucoup de psychologie. Cet encensement se fonde d'un autre côté sur une armature solide mais invisible : le lecteur ne la voit pas mais il la devine parce que c'est elle qui parvient à garder sa tension de lecture en éveil. Le travail se construira donc en trois parties distinctes s'appuyant sur la terminologie sus-citée.

Dans un premier temps, nous partirons d'un constat antithétique. Nous nous placerons du côté de la Réception ambigüe accordée au roman dumasien. D'une part, nous tenterons de comprendre ce qui peu rebuter le critique littéraire qui honnit cette littérature de quartier. D'autre part, nous verrons quels sont les éléments évidents qui subjuguent le lectorat populaire, le poussant à dévorer les pages jusqu'à une satiété boulimique. Les deux œuvres seront tournées et détournées, avec des allers-retours entre leur intériorité et leur extériorité : nous nous appuierons surtout sur des propos antagonistes de différents analystes pour conduire la réflexion. La lecture honteuse à laquelle de multiples critiques se sont abandonnés permettra de comprendre pourquoi l'écriture populaire de Dumas est source de sarcasmes. Nous essaierons de nous travestir en détracteurs pour aborder les sept points qui pourraient amoindrir le roman populaire et l'enlever du piédestal que les lecteurs lui ont accordé. Ces propos s'enfonceront principalement dans les feuillets incendiaires que la critique a produits à l'encontre de Dumas et de son œuvre. La lecture plaisir, quant à elle, sera développée dans un plus grand nombre de pages puisqu'il nous a semblé que de très

[1] ''[La] *métatextualité* est la relation, on dit plus couramment de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (…). C'est par excellence, la relation critique'' (p.11) // ''Je définis [*l'intertextualité*] (…) par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent par la présence d'un texte dans un autre'' (p.8) // ''*L'architexte* (…) c'est-à-dire l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier'' (p.7), GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

rares auteurs avaient réuni tous les processus vaporeux qui interpellent le lecteur. Six raisons seront proposées pour expliciter cet engouement impulsif.

De cette balance réceptive qui penche plus en faveur de l'adhésion que de la répulsion naît la deuxième partie. En nous plongeant dans l'imaginaire du roman dumasien, nous repérerons les nombreux motifs populaires que l'auteur réactive. À travers des personnages archétypiques évoluant dans des espaces précis, nous verrons comment l'écriture de Dumas offre certains motifs qui plaisent au plus grand nombre par la force évocatrice des images inconscientes. Plusieurs stéréotypes sont présentés tant au niveau des protagonistes que du cadre : nous développerons donc, à chaque fois, sept types et sept lieux qui s'entremêlent. La fin de cette partie sera consacrée à des scènes-clés de la littérature populaire : ces moments sont ceux qui font en sorte que le roman appartienne à une catégorie précise.

Dans un troisième temps, nous dévoilerons les fondations du roman dumasien pour en analyser le fonctionnement interne. C'est alors que toute l'attention sera allouée à la formation lente mais sure du personnage principal. Ce dernier suivra une quête progressive qui le transformera en véritable héros. À un autre niveau, un narrateur aux multiples visages se laissera démasquer derrière l'histoire : c'est par sa grande présence vocale que le populaire parle à ses lecteurs qu'il incorpore dans le processus narratif. Nous verrons ainsi six valences de ce narrateur qui, par un subtil jeu de cache-cache, maîtrise son lecteur auquel il offre la quintessence demandée. Pour achever cette partie, nous verrons comment la narration générale arrive à capter, à captiver le lecteur qui poursuit sa lecture malgré le trop grand nombre de pages. Par le truchement de sept modalités différentes, les entrailles de cette narration qui se transmue sans cesse seront mises à jour.

L'on pourrait peut-être reprocher à cette étude un certain parti-pris qui consacre sa plus grande part à la fascination populaire. En réalité, nous assumons cette prise de position puisque nous voulons comprendre pourquoi le roman populaire fait tant d'émules et pourquoi il arrive à plaire aujourd'hui, plus que de tous temps, surtout lorsqu'il se drape dans l'audiovisuel. Dans ce XXI^{ème} siècle où plaisir rime avec divertir, culture avec confiture, consommation avec création, essentiel avec virtuel, l'on comprend mieux le nouvel intérêt des universitaires pour cette littérature que l'on croyait oubliée et rangée. Ce travail reprend ainsi des propos déjà tenus mais qui seront écartelés vers leur maximum dramatique pour y trouver du nouveau.

Nous espérons, à la fin de ce travail, proposer une sorte de recette précise que pourrait suivre tout nouvel auteur voulant créer un best-seller semblable à ceux que Dumas concoctait déjà au XIX^{ème} siècle. Cet auteur encore inconnu devra à tout prix écouter ses prédécesseurs et réutiliser les ficelles que d'aucuns faisaient jongler en un autre temps. C'est toute une architecture solide qu'il devra respecter pour recueillir le succès que d'autres avant lui avaient su conquérir.

Dumas aura ainsi bien mérité ces mots de Victor Hugo :

« Alexandre Dumas est un de ces hommes qu'on pourrait appeler les semeurs de civilisation ; il assainit et améliore les esprits par on ne sait quelle clarté gaie et forte ; il féconde les âmes, les cerveaux, les intelligences ; il crée la soif de lire ; il creuse le cœur humain, et il l'ensemence. Ce qu'il sème, c'est l'idée française. L'idée française contient une quantité d'humanité telle que partout où elle pénètre, elle produit le progrès. De là, l'immense popularité des hommes comme Alexandre Dumas. Alexandre Dumas séduit, fascine, intéresse, amuse, enseigne. De tous ses ouvrages, si multiples, si variés, si vivants, si charmants, si puissants, sort l'espèce de lumière propre à la France ».

L'auteur français peut reposer en paix, lui qui, il y a dix ans, a enfin pu retrouver son ami d'antan dans les couloirs sombres du Panthéon. Son ''Attendre et espérer'' a finalement été récompensé : il n'était pas destiné uniquement à ses lecteurs mais également à lui-même, dans une sorte d'auto-prophétie. Le politique a su faire acte de contrition et d'humilité. L'homme de lettres aura-t-il aussi ce courage de reconnaître l'immense apport de cet homme si fécond que l'on fait disparaître des planches des bibliothèques de famille pour lui préférer des lectures plus sérieuses ?

Tous pour Dumas, Dumas pour tous !

Première partie :

La Réception ambigüe du roman dumasien : Lecture honteuse ou Lecture-plaisir

La notion de populaire inclut une imposition de la critique de la réception puisqu'à un niveau horizontal, le populaire est ce qui plaît au plus grand nombre. Cette ''paralittérature'' ne peut laisser indifférent : elle peut provoquer un dédain des plus équivoques ou un engouement sans pareil. L'œuvre de Dumas, qui se place sous cette appellation générique, n'est pas en reste puisqu'elle reçoit un accueil assez mitigé. Voilà pourquoi cette première partie se limitera à deux sous-parties qui analyseront, d'une manière dialectique et schizoïde, les deux approches que les romans de Dumas peuvent induire.

Le populaire doit faire face à des détracteurs de tous poils, à savoir les critiques littéraires et autres hommes et femmes de lettres. Ce n'est pas ce que le peuple aime qui attire cette caste à la recherche de l'inédit et qui n'avoue qu'à demi-mot qu'elle a lu des œuvres de Dumas. D'aucuns souligneront les erreurs de langue et d'Histoire qui ne peuvent que freiner un engouement trop subjectif : si la lecture se fait dans la boulimie, l'écriture, elle, suit ce mouvement effréné d'une consommation de mal-littérature. Les stéréotypes sont, en outre, source de mépris puisqu'ils limitent la réflexion et mettent l'individu dans le moule de la collectivité : dès lors, l'écriture dumasienne comble les trous que l'interprétation voudrait investir et ne propose que des avis bien tranchés sur l'intrigue en cours. L'on peut également reprocher à Dumas sa vitesse d'écriture qui s'affirme dans une intrigue mal tenue, faite de rebondissements peu convaincants pour celui qui cherche dans le roman une copie du réel. Au final, ce sont les plagiats et l'auto-encensement qui sont légion. Pour toutes ces raisons, le lecteur – se disant de qualité - honnit cette littérature qui comblerait les appétits voraces d'une foule en délire mais qui ne peut, en aucun cas, satisfaire celui pour qui les Belles-lettres se doivent de poursuivre un but plus noble.

Toutefois, cet avis négatif n'est que l'apanage d'une élite plutôt minoritaire. Dans le second chapitre, nous verrons comment le populaire dumasien arrive à galvaniser les foules[1]. Dumas a bien compris ce qui plaisait au public de l'époque… mais également à celui qui lui succèdera. Ses romans vont alors dans le sens du peuple : c'est la raison pour laquelle l'auteur aborde des thèmes universels et qu'il les rend selon différentes perceptions. Il va d'ailleurs dans le sens du sensationnel en levant les interdits qui entourent certaines parties des misérables vies de ceux qui le lisent. Dans une approche plutôt frivole, le populaire dumasien devient scrutateur des grands de ce monde dont il dévoile les historiettes. Cette

[1] L'éditeur Alexandre Nicolas Pigoreau affirmait d'ailleurs : ''Il faut des romans populaires […] puisque le peuple veut lire des romans : il en faut pour l'artisan dans sa boutique, pour la petite couturière dans son humble mansarde, pour la ravaudeuse dans son tonneau ; il en faut pour les petits esprits, comme il faut des éditions de nos philosophes pour la petite propriété'', PIGOREAU Alexandre-Nicolas, *Cinquième supplément à la petite bibliographie bibliophico-romancière*, Paris : Pigoreau, février 1823, p.3.

surface balisée, l'auteur entre dans le caché pour faire ressortir toute cette part inconnue que nul ne maîtrise jamais à fond. À un autre niveau, pour élever ceux qui le suivent au statut du lectorat noble, plus cultivé, Dumas vole la culture aux riches afin de la dispenser aux pauvres. Et, pour être toujours dans la masse, il offre diverses directions aux intrigues afin que tout le monde puisse y trouver son bonheur. Grâce à tous ces éléments, le public ne peut qu'être séduit et en redemander encore et encore jusqu'à épuisement.

Dans cette première partie, notre lecteur trouvera donc deux perceptions antagonistes. Elles constituent un constat premier puisqu'elles développent deux points de vue qui se tiennent. Nous allons, autant que faire se peut, assagir notre subjectivité pour offrir les deux pendants d'une réception en dents de scie[1]. Mais, au final, c'est la majorité qui a le dernier mot : c'est par elle que sera établie la sentence ultime !

[1] Roland Barthes fait la différence entre le ''texte de jouissance'' que constitue le nouveau roman et le ''texte de plaisir'' que représente le roman traditionnel. ''Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture'', BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, p.25.

Chapitre Premier : Le Regard condescendant de l'homme de lettres

Le roman dumasien voit s'élever contre lui des détracteurs farouches[1]. La ''paralittérature'', cette littérature-paria-Faria à laquelle il appartient, n'est pas au goût de tous comme l'affirme Émile Zola[2]. Déjà, en 1840, Dumas avait dû faire face à une cabale bien orchestrée qui dénonçait les dérives du populaire. Si le temps est passé et que bien d'eau a coulé sous les ponts depuis, nous ne pouvons ignorer le fait que cette catégorie littéraire à laquelle appartiennent ses romans est toujours perçue selon une vision méprisante. Le lectorat dumasien est large mais rares sont ceux qui s'enorgueillissent d'avoir eu de telles fréquentations littéraires ; ces dernières sont alors reléguées à des lectures premières, une sorte d'erreur de jeunesse. N'oublions pas d'ailleurs que, jusqu'à aujourd'hui, malgré l'introduction du roman d'aventures en classe de 5ème, quelques enseignants se lancent dans l'étude de l'œuvre de Dumas, jugée trop peu sérieuse pour figurer dans un cursus scolaire, encore moins universitaire[3]. Il aura fallu deux siècles à l'auteur pour entrer au Panthéon ; il lui faudra bien encore deux autres siècles pour être reconnu comme grand auteur. Voyons dès lors quels éléments pourraient rebuter un lectorat lettré de l'œuvre dumasienne. Nous nous intéresserons donc aux multiples failles qui parsèment l'œuvre de cet auteur, tant au niveau du fond que de la forme. Ces failles feraient dire aux hommes de lettres, à la manière des invités d'Albert de Morcerf à leur hôte leur racontant ses périples romains : ''Ah çà ! mon cher, devenez-vous insensé, ou vous moquez-vous de nous ?'' (CMC, T.I – p.569).

1. Effets de style

Ce qui peut d'abord importuner le critique littéraire, c'est le style de Dumas. Loin d'user d'une langue véritablement issue du peuple, l'auteur s'ingénue à multiplier les effets stylistiques qui alourdissent les phrases, sans pour autant s'achever dans une création quelconque. Les erreurs se multiplient alors, faute de temps ou non : avouons-le, elles ne peuvent que déplaire dans un roman qui s'étend sur des centaines de pages et qui est supposé être destiné au plus grand nombre.

[1] ''Le roman populaire est une œuvre de fiction qui, dès sa publication, vise un large public, mais qui ne sera pas nécessairement reconnue comme littérature légitime'', COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires,* Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p.13.

[2] Zola, dans un article paru le 22 décembre 1878 dans *Le Figaro*, dira des œuvres populaires qu'elles sont ''une consommation courante de la part du public, comme la consommation de l'huile et des pommes de terre''.

[3] ''Trop souvent cantonné dans la ''littérature pour la jeunesse'', [Dumas] a longtemps souffert du mépris condescendant de la critique universitaire'', BONY Jacques, *Lire le Romantisme*, Paris : Armand Colin, 2005, p.210.

La mièvrerie est d'abord au rendez-vous dans certaines scènes[1]. Le pathos s'infiltre dans de nombreux épisodes et cela dès le début de l'écriture. Nous pensons par exemple aux retrouvailles entre Edmond et son père qui sont empreintes d'un sentimentalisme sans bornes, voire impudique (CMC, T.I – chap. II) : ''il me semble que je vais mourir'' (CMC, T.I – p.20-21), ''Oh, vous m'avez déchiré le cœur'' (CMC, T.I – p.22). Ce dialogue peut-il oser refléter la réalité de réunions familiales ? Non ! Plus loin, lors du repas des fiançailles, le narrateur informe son lecteur du cadre spatio-temporel en usant des termes suivants : ''le soleil se leva pur et brillant'' (CMC, T.I – p.49). Nous frôlons le cliché désuet ! En outre, lorsque Maximilien décide, pour un court instant, d'abandonner Valentine à Franz d'Épinay, la jeune fille se livre à une scène où la dramatisation est le maître mot : ''Valentine secoua la grille avec une force dont on l'aurait crue incapable, et comme Morrel s'éloignait, elle passa ses deux mains à travers la grille, et les joignant en se tordant les bras'' (CMC, T.II – p.282). Lorsque Mme de Saint-Méran décède, la douleur de Valentine s'énonce sur le mode d'un romantisme fleur bleue : ''ses yeux levés au ciel suivaient un nuage d'argent glissant sur l'azur'', ''son esprit poétique et exalté lui disait que c'était l'âme de sa grand-mère'' (CMC, T.II – p.300).

C'est dans ce même esprit que se lit l'assassinat du duc de Buckingham auquel s'accroche un pathétisme lyrique des plus classiques : ''Buckingham voulut sourire une dernière fois ; mais la mort arrêta sa pensée, qui resta gravée sur son front comme un dernier baiser d'amour'' (TM, p.728) ! N'oublions pas non plus la mort de Mme Bonacieux qui est décrite dans l'atermoiement le plus facile : ''Un soupir s'échappa de la bouche de Mme Bonacieux, effleurant celle de d'Artagnan ; ce soupir, c'était cette âme si chaste et si aimante qui remontait au ciel'' (TM, p.771). Nous sommes véritablement dans des scènes où le trop-plein de sentiments est rendu dans un hyperbolique qui frise le ridicule. Si Margot pleure au fond de sa chaumière, l'homme de lettres, à l'instar d'Umberto Eco, ne peut que lancer un regard méprisant voire sardonique sur cette hypertrophie de la sensibilité[2]. Le comte de Monte-Cristo résume si bien ces propos : ''Cette mélancolie qui peut faire vivre les esprits vulgaires en leur donnant une originalité apparente, mais qui tue les âmes supérieures'' (CMC, T.II – p.802).

[1] Dans son ouvrage, Anne-Marie Thiesse remarque, après avoir étudié les réactions des lecteurs de roman populaire, que ''le rôle et l'effet de la lecture n'étaient jamais mentionnés, si ce n'est, à quelques occasions, par référence concrète à l'émotion provoquée'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien*, « Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque », Paris : Éditions du Seuil, juin 2000, p.39.

[2] ''Le roman dumasien est une machine à produire de l'agonie, et ce n'est pas la qualité des râles qui compte, c'est bien leur longueur'', ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, Paris : Éditions Grasset, 1993, p.87.

À un autre niveau, nous pouvons nous intéresser aux références religieuses. Sans vouloir généraliser à la manière de Dumas, nous savons pertinemment que les critiques littéraires sont souvent en conflit avec la religion, pour ne pas dire qu'ils sont athées. Or l'œuvre dumasienne encense Dieu qui devient responsable de tous les évènements, se conjuguant à toutes les sauces possibles. À la suite de son évasion, Dantès adresse une prière à ce Dieu qui doit le sauver des périples à venir : ''Oh ! mon Dieu ! mon Dieu ! voyez si j'ai assez souffert, et si vous pouvez faire pour moi plus que je ne puis faire moi-même'' (CMC, T.I – p.256). À la mort de Caderousse, le mot ''Dieu'' est cité treize fois sur l'espace d'une seule page (CMC, T.II – p.461) !

De même, lorsque d'Artagnan commence ses aventures à Paris, il les place sous le signe de la protection divine octroyée par l'obole qu'il effectue : ''Aussitôt le denier à Dieu donné, d'Artagnan prit possession de son logement'' (TM, p.45). Cette trop grande récurrence du terme ''Dieu'' est d'ailleurs à l'œuvre dans les chapitres consacrés à l'enfermement de Milady auprès de Felton. Et le Tout-puissant vient alors protéger les différents personnages de son aura céleste : ''Moi que Dieu a envoyé pour veiller sur vous'' (TM, p.166), ''S'il plaît à Dieu, nous ferons bon usage de vos présents''(TM, p.288), ''Que Dieu veuille que cette femme, qui est à peine entrée dans votre vie, n'y laisse pas une trace funeste !'' (TM, p.469). Et si ce Dieu invoqué n'est pas là pour précipiter l'action, il apparaît par le biais de phrases péremptoires : ''les méchants ne meurent pas ainsi, car Dieu semble les prendre sous sa garde pour en faire l'instrument de ses vengeances'' (CMC, T.I – p.658), ''Dieu avait envoyé quelque ange pour recueillir [ces deux larmes]'' (CMC, T.II – p.530) ; ''le sacrilège est dans la séparation des cœurs que Dieu avait formés l'un pour l'autre'' (TM, p.181), ''il ne faut pas désespérer de la miséricorde de Dieu'' (TM, p.330). Les ''pardieu'', tudieu'', ''sang-dieu'' et ''ventre-dieu'' ne font alors que pâle figure devant cette toute-puissance inlassablement invoquée ! L'on a ainsi l'impression de lire l'une de ces rédactions scolaires où l'élève, pour faire bonne figure auprès de son enseignant, se doit de remercier Dieu à la fin de son récit pour la merveilleuse journée qu'il a vécue.

Le dernier point linguistique qui peut exaspérer l'homme de lettres lisant Dumas, ce sont les erreurs de langue dont regorgent plusieurs phrases[1]. De nombreux critiques de l'époque de l'auteur ont relevé certaines de ces fautes ; heureusement, entretemps, l'édition

[1] ''Ce qui est surtout reproché à Dumas, ce sont de multiples redondances, de nombreuses répétitions lexicales, une tendance certaine à la surcharge adjectivale, des dysfonctionnements syntaxiques ponctuels, l'abus grossier de figures de rhétorique comme la symétrie ou le parallélisme, sans oublier un recours outrancier aux stéréotypes les plus éculés'', WAGNER Frank, « Lire *Les Trois Mousquetaires* aujourd'hui » in *Romantisme*, 2002, n°115, p.56.

a fait son travail et les a corrigées. Toutefois, sous le vernis, on peut toujours apercevoir les craquelures. Nous pensons d'abord aux virgules qui sont souvent mal utilisées. Les exemples foisonnent mais nous ne nous hasarderons pas dans ce chemin trop long et nous nous contenterons de relever des éléments concrets. Les répétitions ou les profusions de synonymes sont les premières à heurter l'oreille du critique[1]. Le portrait de Noirtier est assez éloquent en ce sens ; l'apparition du mot ''noir'' dans son nom est doublée des redondances suivantes qu'un Hippolyte Babou décriera bien avant Eco : ''brun, très brun : des cheveux noirs, des yeux noirs, des sourcils noirs'' (CMC, T.I – p.123)[2]. Ce portrait n'est qu'un exemple parmi tant d'autres où la répétition fait office de mot d'ordre. Lors de la scène du complot, sur une même page, l'accumulation ''une plume, de l'encre et du papier'' (CMC, T.I – p.45) est répétée quatre fois ! Des expressions toutes faites sont également utilisées à partir de comparaisons évidentes : ''cheveux noirs comme le jais'' (CMC, T.I – p.29) ; ''un superbe cheval andalou, noir comme du jais'' (TM, p.498).

En outre, certaines erreurs d'orthographe interpellent[3]. Au lieu d'écrire le mot ''praires'' dans sa version véritable, Dumas lui préfère ''prayres'' (CMC, T.I – p.52). Néologisme répondront certains ! Pas sûr ! Plus loin, Albert affirme : ''I believe now to italian bandetti'' (CMC, T.I – p.525). Or, la langue anglaise impose le ''I believe in'' et non le ''I believe to''. Si l'on veut enseigner la langue anglaise au peuple, il faudrait, au moins, la maîtriser ! D'autres incorrections s'égrainent même au fil de certaines phrases. Un hiatus au niveau de la concordance des temps s'infiltre, par exemple, dans le paragraphe suivant : ''Cette fois, Maximilien est arrivé le premier. Le craquement tant désiré se fit entendre'' (CMC, T.II – p.97). Un puriste pourrait de même s'offusquer de l'incomplétude de la phrase qui suit : ''Sa visite faite à M. de Tréville, d'Artagnan, prit, tout pensif, le plus long pour rentrer chez lui'' (TM, p.158) – ''le plus long'' aurait ici besoin d'un nom ou, à la rigueur d'un complément de l'adjectif. Dans une autre phrase, un problème de reprise se déclare : ''Bercé par cette douce idée, d'Artagnan attendit de son côté une demi-heure sans impatience, les yeux fixés sur ce charmant petit séjour dont d'Artagnan apercevait une partie de plafond'' (TM, p.315). La deuxième évocation du nom du héros devrait se faire à partir d'un pronom.

[1] ''Monte-Cristo part en tous sens. Débordant de redondances, répétant éhontément un adjectif à une ligne d'écart, accumulant avec incontinence ces mêmes adjectifs'', ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, *op.cit.*, p.74.

[2] À cet effet, Hippolyte Babou s'écriera dans un article de la *Revue de Paris* daté du 11 juillet 1844 : ''Qui nous délivrera du fléau des homonymes ?''.

[3] ''Le style narratif de Dumas est relâché et, comme la langue de la rue, émaillé de fautes de français'', MOMBERT Sarah, Introduction à *Alexandre Dumas sous les feux de la critique,* « Cahiers Alexandre Dumas n°38 », octobre 2011, p.15.

Un dernier type d'erreurs retient l'attention. Lors d'une longue conversation à plusieurs voix, l'auteur oublie de préciser l'émetteur de la parole (''Eh bien des quatre chevaux des laquais → voilà'' TM, p.401) : le lecteur ne peut savoir si cette parole est celle d'Athos, de Porthos, d'Aramis ou si elle provient de d'Artagnan. Ces écarts de la langue traditionnelle et du bien écrit ne peuvent que déplaire à l'homme de lettres qui s'attend à voir dans une œuvre que le plus grand nombre demande un style des mieux établis[1].

La langue dumasienne, souffrant de la rapidité de la livraison, est marquée par de nombreuses coquilles. À ces erreurs s'ajoutent certaines grandiloquences poussées à l'extrême[2] ainsi qu'une religiosité exécrable. Le critique pointe du doigt ce style qui n'a rien du langage travaillé et ciselé que prônait Boileau.

2. <u>De l'Histoire à l'histoire et vice-versa</u>

Un autre élément qui peut gêner l'homme de lettres et le détourner du roman dumasien réside dans le rapport qu'entretient ce dernier avec l'Histoire. Si Dumas aime violer l'histoire ou y accrocher ses romans, cela n'est pas nécessairement du goût de tous. Si l'on veut éduquer le peuple sur l'Histoire contemporaine, ou ancienne, il faut, au moins, respecter la tenue des évènements.

Les romans dumasiens donnent une grande importance à la vérité historique. Cela est peut-être moins le cas dans *Le Comte de Monte-Cristo* que dans *Les Trois Mousquetaires* mais force nous est de constater une forte imbrication de l'histoire dans l'Histoire. Les héros des romans sont souvent confrontés à des personnages historiques ayant existé : défilent alors Napoléon, Louis XVIII, M. Dandré, M. de Blacas, Richelieu, Louis XIII, Anne d'Autriche et le duc de Buckingham dans une sarabande endiablée avec les Dantès, Villefort, d'Artagnan et autres mousquetaires. Le roman historique attire Dumas. Voilà pourquoi il tente d'élever son écriture populaire au service du sérieux de ce genre… mais cela demeure dans la sphère de la tentative…

Dans *Les Trois Mousquetaires,* la Préface joue d'ailleurs ce rôle réfléchi puisqu'elle devrait accorder à l'ouvrage une certaine tenue éloignée du simple divertissement. Plusieurs éléments assurent une historicité apparente. Les indices de mimésis qui y sont cités sont au

[1] Dans un autre pamphlet publié à la *Revue de Paris* du 1er octobre 1844, Hippolyte Babou s'indignera en disant : ''Un romancier […] doit, au moins, parler le français aussi bien que ses lecteurs. […] Il n'est pas permis de se moquer à ce point de la grammaire''.

[2] ''L'exubérance inépuisable du récit empanaché de Dumas qui ne cesse de s'exhiber'' dira BAGULEY David, « L'Hypernarrativité dumasienne : à propos des *Trois mousquetaires* » in *Cent Cinquante ans après* – Actes du colloque organisé par Fernande Bassan et Claude Schopp, Marly-le-Roi : Éditions Champflour, 1995, p.81.

service d'une fonction testimoniale : ''il y a un an'', ''Bibliothèque royale'', ''Louis XIV'', ''Louis XIII'', ''Anne d'Autriche'', ''Richelieu'', ''Mazarin'' (TM, p.25). Ce témoignage offert s'inscrit dans un lexique véridique des plus évidents : ''manuscrit'', ''restituant'', ''engagement'' (TM, p.27). L'auteur y affirme d'ailleurs son goût pour la recherche comme le laissent entendre les nombreux chiffres cités ou l'évocation du fonctionnement du chercheur historique : ''n°4772 ou 47773'' (TM, p.26), ''vingtième page le nom d'Athos'', ''vingt-septième le nom de Porthos'', ''trente et unième le nom d'Aramis'' (TM, p.27), ''catalogue de livres que nous lûmes'' (TM, p.26), ''que nous eussions retrouvé, dans les ouvrages contemporains, une trace quelconque de ces noms extraordinaires'' (TM, p.26). Ce processus est souvent réutilisé au sein de l'œuvre puisque certains Mémoires sont cités pour faire office d'argument d'autorité : ''Ainsi, du moins, le disent les Mémoires d'un homme qui fut dans quelques-unes de ces défaites et dans beaucoup de ces victoires'' (TM, p.49), ''dans aucun des Mémoires de ce temps – qui a laissé tant de mémoires, on ne voit que ce digne gentilhomme ait été accusé'' (TM, p.50), ''à ce qu'assure M. le cardinal dans ses Mémoires'' (TM, p.545), ''dit Richelieu dans ses Mémoires'' (TM, p.730). L'auteur peut se targuer d'avoir des ''devoirs d'historien'' (TM, p.33) ou d'être un ''chroniqueur'' (TM, p.520). L'Épilogue du roman - qui revient sur tous les évènements historiques et leur achèvement - devient alors un cours d'Histoire qui assure le bouclage du roman historique[1].

Toutefois, lorsqu'un auteur désire se lancer dans l'historique, les recherches, les chiffres et les Mémoires ne sont pas suffisants. Certaines failles apparaissent alors. En abordant les plans du cardinal pour la Rochelle, le narrateur se limite à une phrase où deux propositions sont coordonnées l'une à l'autre : ''chasser les Anglais de l'île de Ré et à faire le siège de la Rochelle'' (TM, p.200). Le lecteur n'a donc pas le loisir d'admirer ou de honnir la stratégie militaire utilisée comme cela devrait être le cas dans un roman dit historique. Plus loin, lors de la description du siège, le narrateur effronté affirme : ''notre intention n'étant pas de faire un journal de siège, mais au contraire de n'en rappeler que les évènements qui ont trait à l'histoire que nous racontons, nous nous contenterons de dire en deux mots que l'entreprise réussit'' (TM, p.544). Nous sommes donc dans un faux roman historique. D'ailleurs, lorsque les chiffres résultant de la bataille sont donnés, l'on ne peut que les prendre avec beaucoup de précaution à cause de leur trop grande précision : ''deux mille hommes'', ''cinq colonels'', ''vingt gentilshommes de qualité'', ''quatre pièces de canons'',

[1] ''Il semble juste et raisonnable d'appeler *roman historique* toute œuvre que son auteur aura considérée comme tel et dont l'action nous reporte dans un temps suffisamment antérieur à celui où vivait l'auteur'', HANKISS Jean, *Problèmes du roman historique*, Zagadnienia Rodzojôw Literakich, 1950, tome II, p.31.

''soixante drapeaux'', ''deux cent cinquante capitaines'', ''trois lieutenants-colonels'' (TM, p.544). En déformant un dicton populaire contemporain, nous pourrions dire : « Trop d'authentification tue l'authenticité ! ». L'historique n'est donc qu'un prétexte utilisé par Dumas pour élever son écriture à un genre plus sérieux : ''plusieurs détails de ce siège se liant d'une manière trop importante à l'histoire que nous avons entrepris de raconter, pour que nous les passions sous silence'' (TM, p.519) ! C'est de ce subterfuge trop facile que se méfie l'homme de lettres comme l'observe, à juste titre d'ailleurs, Daniel Compère[1] !

C'est alors que les erreurs historiques foisonnent. Elles s'incarnent d'abord dans les anachronismes ou les confusions au niveau de certaines dates. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, l'on affirme que ''l'usurpateur a quitté l'île d'Elbe le 28 février'' (CMC, T.I – p. 121). Or, ceci a eu lieu deux jours auparavant. Le ''télégraphe'' (CMC, T.I – p.122) qui l'apprend à Louis XVIII est reçu le 3 mars et non le 5 mars comme le laisse entendre la narration. Le ''jour où Charles V repassa la Bidassoa'' (CMC, T.II – p.194) semble faire partie de l'époque de l'intrigue alors qu'il a eu lieu en 1839. Dans *Les Trois Mousquetaires*, c'est l'utilisation de d'Artagnan qui est en elle-même un anachronisme puisque, à l'époque du siège de la Rochelle (en 1627), le vrai d'Artagnan n'est âgé que d'une quinzaine d'années ! De plus, la guerre avec l'Espagne, évoquée au début du roman, ne commence véritablement qu'en 1635, soit dix ans après l'intrigue. Nous pensons même à la rue Servandoni où se situerait la maison d'Aramis : ce nom ne lui aurait été attribué qu'en 1806, presque deux siècles après l'époque où l'histoire se déroule !

Dumas utilise alors l'Histoire comme bon lui semble, pourvu qu'elle serve son histoire. Au lieu de suivre le schéma inverse qui consisterait à intégrer la fiction dans le réel, l'auteur veut plutôt déformer le réel[2]. C'est ainsi que se comprend, par exemple, la description d'Ali Pacha par sa fille Haydée et par le comte de Monte-Cristo. L'on sait très bien qu'il n'est pas celui ''devant lequel la Turquie a tremblé'' (CMC, T.II – p.362) - puisque c'est elle qui le contrôlait - tout comme il n'est pas cet enfant de chœur décrit par un auteur se fiant aux récits du consul de France aux îles ioniennes, Julien Bessières. Ali Pacha a été un sultan sanguinaire surtout lorsqu'il a perpétré un génocide à l'encontre des populations

[1] ''Comme à son habitude, Dumas bouscule un peu la chronologie'', COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*, « Lecture des textes », Amiens : Encrage Édition, 1998, p.48.

[2] Dans ses *Mémoires*, Dumas admet qu'il use de manières cavalières avec l'histoire : ''Ma manière de procéder vis-à-vis de l'histoire est étrange. Je commence par combiner une fable ; je tâche de la faire romanesque, tendre, dramatique, et, lorsque la part du cœur et de l'imagination est trouvée, je cherche dans l'histoire un cadre où la mettre'', DUMAS Alexandre, *Mes Mémoires*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1989, tome II, p.529.

musulmanes de la ville de Gardiki ou lorsqu'il s'est abandonné aux massacres de Chios ou de Psara ! On peut ''violer l'Histoire'' oui, mais pas la déformer !

Même le siège de la Rochelle devient source romanesque. Cette grande bataille se transforme, sous la plume de Dumas, en une querelle de cœur, un combat de coqs voulant s'approprier une poule – les coqs étant Richelieu et Buckingham, la poule étant Anne d'Autriche : ''poursuivie par la haine du cardinal, qui ne pouvait lui pardonner d'avoir repoussé un sentiment plus doux'' (TM, p.223), ''le véritable enjeu de cette partie […] était un simple regard d'Anne d'Autriche'' (TM, p.521)[1]. Les parallélismes, qui se multiplient dans la description des raisons de ce siège, ne font que renforcer un lyrisme éloigné de la raison historique : ''en combattant l'Angleterre, il combattait Buckingham'', ''en triomphant de l'Angleterre, il triomphait de Buckingham'', ''en humiliant l'Angleterre aux yeux de l'Europe, il humiliait Buckingham aux yeux de la reine'' (TM, p.521). Le puriste pourrait également reprocher à Dumas les libertés qu'il prend en décrivant la mort du duc de Buckingham tué, certes, par un John Felton, mais non pas sur les conseils avisés d'une Milady de Winter : n'y retrouverait-on pas, en filigrane, la mort de Marat dans son bain, survenue plusieurs décennies plus tard ? Des clins d'œil entre périodes historiques sont proposés mais ils ne peuvent tenir la route longtemps même si l'Histoire se répète.

De surcroît, le manque d'objectivité historique est à mettre au détriment de l'écriture dumasienne. Le bonapartisme de l'auteur est, par exemple, livré sans aucune pudeur, à une époque où l'évènement politique est encore tout chaud sous les cendres, où le temps n'a pas encore servi à la vision froide et éloignée. L'encensement de l'Empereur est des plus impudiques : ''officiers qui avaient déserté nos rangs pour passer dans ceux de l'armée de Condé'' (CMC, T.I – p.64), ''cet homme dont cinq ans d'exil devaient faire un martyre et quinze ans de Restauration un dieu'' (CMC, T.I – p.65), ''l'un [Robespierre] a fait l'égalité qui abaisse, l'autre [Napoléon] a élevé le peuple au niveau du trône'' (CMC, T.I – p.67), ''pendant la sublime campagne d'Égypte'' (CMC, T.II – p.498). Plus loin, l'auteur commet un impair des plus ironiques par le biais d'une métaphore ô combien révélatrice de son opinion politique : ''Louis XVIII […] croisa les bras comme eût fait Napoléon'' (CMC, T.I – p.122). Et Noirtier, en bon défenseur de Napoléon, de montrer la supériorité de l'Empire sur la monarchie : ''il paraît que la Restauration a appris de l'Empire la façon d'expédier promptement les affaires''

[1] ''Le côté ludique, gratuit, des histoires racontées a déçu les historiens de la littérature du XIX^{ème} siècle (qui accusaient Dumas de frivolité), qui demandaient que les romans véhiculent des messages, une idéologie sévère dans un style grave'', LARSSON Flora, « Alexandre Dumas père romancier et les avatars institutionnels du genre romanesque » in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges : Éditions Presses universitaires de Limoges, 1995, p.389.

(CMC, T.I – p.132). L'autre personnage auquel s'accroche clairement la sympathie de l'auteur est Richelieu qui est toujours valorisé puisqu'il représente le fin stratège qui saura ressouder la France[1]. Le portrait du cardinal qui est livré se bâtit alors sur l'éloge : ''adroit et galant cavalier'', ''puissance morale'', ''un des hommes les plus extraordinaires qui ait existé'' (TM, p.200). Dans *Vingt ans après*, le successeur italien du cardinal aura droit, pour sa part, à un portrait des plus cyniques.

À un autre niveau, nous remarquons, dans *Les Trois Mousquetaires*, la partialité de l'auteur : il semble pencher plus du côté des Protestants que des Catholiques. Les hyperboles à valeur ironique dévoilent ce point de vue subjectif : ''boulevard du calvinisme'', ''levain dangereux'', ''ferments de révolte civile'', ''vaste association dont les branches divergeaient à loisir sur tous les points de l'Europe'' (TM, p.519). C'est d'ailleurs l'avis de Dumas qui est donné à la fin du roman : ''on lui fit un triomphe comme s'il revenait de vaincre l'ennemi et non des Français'' (TM, p.807). Que cet avis soit judicieux ou non, là n'est pas la question ! Le problème réside dans le manque de distanciation par rapport à une écriture qui se veut historique.

En dernier lieu, c'est l'interprétation personnelle de l'histoire que le critique pourrait reprocher à Dumas. L'auteur ne peut s'empêcher de donner sa propre opinion en reliant des évènements historiques que rien n'unit : ''si bien connu pour avoir été le cabinet favori de Napoléon et de Louis XVIII, et pour être aujourd'hui celui de Louis-Philippe'' (CMC, T.I - p.111), ''pendant cette évocation de l'Empire, dont, au reste, il fut bien facile de prévoir la seconde chute'' (CMC, T.I – p.139) ; ''la canonnade de l'île de Ré lui présageaient les dragonnards des Cévennes : la prise de la Rochelle étant la préface de la révocation de l'édit de Nantes'' (TM, p.520), ''le sac de la Rochelle, l'assassinat de trois ou quatre mille huguenots […] ressemblait trop, en 1628, au massacre de la Saint-Barthélemy, en 1572'' (TM, p.634). La volonté de Dumas d'expliquer l'histoire à sa sauce dérange puisqu'elle s'appuie sur une appréciation personnelle. L'homme de lettres récuse alors l'affirmation suivante qui sert une certaine propagande visant à désacraliser l'Histoire en la sacrifiant sur l'autel de l'histoire et du populaire : ''La postérité comprendra difficilement ce caractère, que l'histoire n'explique que par des faits et jamais par des raisonnements'' (TM, p.211).

Dumas importune donc le critique littéraire par ses élucubrations historiques. À l'instar d'un personnage des *Diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly, il semble dire, en

[1] ''Pour Dumas, Richelieu est l'homme providentiel de la nation française'', PENG Youjun, *La Nation chez Alexandre Dumas*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2003, p.49.

transformant l'Histoire : ''Elle *ne risque* plus *rien, c'est indestructible* les *ruines''.* Lorsque l'on veut se lancer dans le roman historique, on se doit de respecter ses composantes : voilà pourquoi rares sont ceux qui ont attaqué un Victor Hugo par exemple, célèbre pour des romans où l'Histoire sert de moule à l'histoire et non l'inverse !

3. Une Écriture du stéréotype

Ce que le critique littéraire peut également honnir dans l'œuvre de Dumas, c'est ce recours au cliché social[1]. Ce dernier peut porter à sourire certaines fois mais, à force d'être répété, il finit par lasser en créant des stéréotypes humains. Il s'agit surtout de préjugés concernant certaines régions ou certaines catégories qui ne font qu'embrasser tout le monde sous une même étiquette.

Une critique acerbe des Anglais sous-tend l'écriture dumasienne. Elle s'accompagne souvent d'idées préconçues qui peuvent sembler intéressantes pour quelque temps mais qui finissent par faire entrer tout le monde sous l'égide de la masse. Par exemple, Lord Wilmore devient l'incarnation des Britanniques grâce à sa démarche, à son trait de caractère et à son rire : ''de ce pas particulier aux fils de la Grande-Bretagne'', ''l'Anglais avec le flegme de sa nation'' (CMC, T.I – p.335), ''il se mit à rire de son côté, mais comme rient les Anglais, c'est-à-dire du bout des dents'' (CMC, T.I – p.339). Il n'est donc plus un individu mais un simple modèle d'un peuple. Les mousquetaires livrent de même leurs différents préjugés puisque, selon eux, les Anglais ''aiment le bon vin'' (TM, p.376), sont des ''mangeurs de petits enfants'' (TM, p.377) et ''c'[est] fort désobliger un Anglais que de refuser de toaster avec lui'' (TM, p.428). Cette volonté de massifier la société est répréhensible.

Les Italiens servent également ce même esprit. Ils sont parfois valorisés pour leurs talents : ''Dantès convint en lui-même que les Génois méritaient leur réputation de premiers constructeurs du monde'' (CMC, T.I – p.298), ''les Italiennes ont du moins sur les Françaises l'avantage d'être fidèles à leur infidélité'' (CMC, T.I – p.462). Mais, très rapidement, la langue vipérine de l'auteur prend le dessus et c'est alors que la superficialité des Italiens et des Méridionaux est montrée du doigt : ''C'était, comme tous les Méridionaux, un homme sobre et sans de grands besoins, mais vaniteux, pour les choses extérieures'' (CMC, T.I – p.306), ''l'emphase italienne'' (CMC, T.I – p.416). Même l'apparence physique en prend un coup :

[1] ''*Clichés* (signifiants figés) et *idées reçues* (représentations dominantes) évacuent toute velléité de débat, de contestation d'un univers convenu qui a pris les apparences fallacieuses de la naturalité'', COUÉGNAS Daniel, *Dénouement et stéréotypes dans quelques romans populaires français du XIXe siècle*, paru dans *Loxias*, Loxias 17, http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1637, p.7.

''comme les hommes du Midi, [il] avait les mains et les pieds petits'' (CMC, T.I – p.394). Les Corses (puisque l'auteur rattache souvent cette île à l'Italie - ''j'excepte la Corse de la France'' CMC, T.I – p.581) ne sont alors reconnus que par leur soif de vendetta : ''comme s'il n'était pas dans la nature du Corse de se venger'' (CMC, T.I – p.386). L'exubérance et l'ostentation sont en outre la cible de cette critique générale : ''Tous les Italiens sont comme cela ; ils ressemblent à de vieux Juifs quand ils n'éblouissent pas comme des mages d'Orient'' (CMC, T.II – p.205). Au final, nous nous trouvons en face de portraits semblables où l'unique se fond dans le tous, où chaque personnage doit appartenir à une grande société bien rodée pour exister : sans cela, il doit être banni.

À une époque où l'antisémitisme n'était pas une valeur marchande, nous remarquons que Dumas ne laisse pas les Juifs tranquilles non plus. Ils sont souvent associés, comme dans de nombreux romans de l'époque, au mercantilisme, à l'avarice et à la cupidité : ''le juif aurait pu s'informer comment un matelot se trouvait possesseur de pareils objets ; mais il s'en garda bien, il gagnait mille francs sur chacun'' (CMC, T.I – p.297), ''Dantès emmena le constructeur chez un juif, passa avec lui dans l'arrière-boutique, et le juif compta soixante mille francs au constructeur'' (CMC, T.I – p.298) ; ''si juif qu'il soit, vous en trouverez toujours bien huit cents pistoles'' (TM, p.306), ''le juif annonça que si on voulait la lui vendre, comme elle lui ferait un pendant magnifique pour des boucles d'oreilles, il en donnerait jusqu'à cinq cents pistoles'' (TM, p.498). Cette réduction de l'humain à sa religion, cette réduction d'une religion à un vice importune l'homme de lettres qui, semblable à Àngels Santa, s'attend à une écriture plus élevée, où l'objectivité doit primer sur les considérations populaires traditionnelles[1].

Encore heureux que Dumas ne s'attaque pas seulement aux étrangers ; nous l'aurions alors taxé de xénophobie ! Non, l'auteur s'amuse même de ses compatriotes. Il en est ainsi des Gascons et de leur département qui ont la part du lion dans *Les Trois Mousquetaires* où leur caractère bien trempé est mis en lumière ainsi que leur physionomie distinctive : ''les muscles maxillaires énormément développés, indice infaillible auquel on reconnaît le Gascon même sans béret'' (TM, p.30), ''les yeux des Gascons ont, à ce qu'on assure, comme ceux des chats, la propriété de voir pendant la nuit'' (TM, p.163), ''je le reconnais pour un Normand, et les Normands sont entêtés'' (TM, p.274). Voulant jouer à l'anthropologue, Dumas finit par

[1] ''L'image que le roman populaire offre de l'étranger est souvent simpliste, pas trop élaborée, obéissant à des réactions primitives ou primaires'', SANTA Àngels, « Le Côté ''populaire'' du naturalisme : l'exemple de Zola » in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.301-302.

tomber dans des considérations fondées, peut-être, mais trop générales pour plaire à celui qui s'attend à trouver dans un roman une étude de l'homme.

À cause de tous ces aprioris, le critique se détourne de l'œuvre dumasienne. Celle-ci tend à vouloir enfermer tout le monde dans un moule, moule qu'une galerie de personnages incarne dans des idées préconçues où nulle place n'est faite à l'individu ni à l'identité. Le populaire selon Dumas serait en fait une sorte de gangrène tentant d'absorber ses lecteurs dans un formatage sans équivoque.

4. Une Écriture sans trous[1]

Un autre reproche que peut adresser le critique à Dumas réside dans la trop grande part d'explicite qui subsiste dans la façon de mener l'intrigue[2]. Dans ses romans, l'auteur ne permet pas à son lecteur d'exercer ses facultés mentales : ce dernier se doit uniquement de recevoir une histoire qu'il doit lire sans se poser trop de questions. Tout lui est offert sur un plateau d'argent, sans réflexion véritable[3]. Il suffit d'être entraîné par le tourbillon narratif et de se livrer en aveugle à un créateur tutélaire.

C'est en ce sens que se comprennent certaines absences. Les descriptions sont souvent omises dans l'écriture de Dumas. Si cette vacance descriptive permet à la lecture de gagner en fluidité et en rapidité, il n'en demeure pas moins que cela n'aide pas à l'interprétation. Souvent, l'habitat d'un personnage est un reflet de son caractère : il suffit de se référer aux longs passages descriptifs d'un Balzac pour s'en assurer. Dumas, au contraire, préfère éviter ces pauses : le personnage en pâtit alors puisqu'il n'est plus doté d'une réelle consistance.

La rareté des moments d'introspection se place également dans ce sillage. Nous ne connaissons les pensées du comte qu'à trois moments : après la visite de Mercédès (CMC, T.II – chap. XC), après la mort d'Edouard (CMC, T.II – chap. CXII) et lors de son départ final de Paris (CMC, T.II – chap. CXIII). Pour un roman s'étalant sur deux tomes, cela manque de solidité. Il en est de même pour d'Artagnan qui ne s'abandonne à la réflexion que lorsqu'il se trouve seul, sur la route du siège de la Rochelle (TM, chap. XLI). Cette peur de la solitude fait

[1] À cet effet, Lise DUMASY-QUÉFFELEC parle de ''pansignifiance'', in ARTIAGA Loïc (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960*, « Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles », Paris : Éditions Autrement, 2008, p.78.

[2] ''L'écrivain consacre tous ses efforts à lier, homogénéiser son texte, afin que n'y subsiste aucune zone d'indécision sémantique susceptible d'inciter les lecteurs à un investissement herméneutique actif, donc potentiellement critique'', WAGNER Frank, « Lire *Les Trois Mousquetaires* aujourd'hui »*, op.cit*, p.62.

[3] Le 5 avril 1836, un critique de la *Chronique de Paris* déclarait : ''[On] dit que les romans de M. Paul de Kock se lisent et ne s'analysent pas''. Cette affirmation semble valoir pour les romans de Dumas et pour tout roman populaire digne de ce nom.

en sorte que le héros est toujours entouré d'une grande foule de personnages qui l'empêchent de réfléchir et, ainsi, de partager son intériorité avec le lecteur. Le brouhaha narratif l'emporte dès lors sur la profondeur du protagoniste. L'action prime alors sur la description et la réflexion.

Et s'il nous fallait véritablement définir chacun des deux personnages qui nous intéressent, que pourrions-nous dire ? Le comte de Monte-Cristo a été trahi et recherche une vengeance suprême. D'Artagnan veut devenir mousquetaire et vivre une relation amoureuse. Le caractère du personnage ne dépasse pas réellement ces constatations simplistes. L'histoire pourrait donc se limiter à ceci : la longueur de l'écrit n'est en rien justifiée !

Les dialogues jouent alors un grand rôle dans cette affirmation. S'ils permettent à l'auteur un plus grand gain financier, comme l'affirmera Sainte-Beuve[1], ils servent surtout à éviter de cerner la personnalité de chaque interlocuteur engagé dans une joute verbale sans véritable intérêt. Sans vouloir être trop exhaustifs, nous nous contenterons de relever quelques exemples de ces scènes de type dialogal : CMC, T.I – p.15-16, p.30-33, p.34-41, p.62-64. Entre Edmond et son père, le lecteur a droit à une discussion qui s'étale sur huit pages (CMC, T.I – p.20-28) et qui ne fait pas réellement avancer l'intrigue. Il en est de même pour la conversation sans queue ni tête qu'entament d'Artagnan et Constance Bonacieux (TM, p.166-172). Avec ses redites, cet échange de paroles ne fait qu'alourdir l'évolution de l'intrigue, sans livrer une quelconque part de la personnalité des deux protagonistes. L'exemple le plus étonnant s'illustre dans le chapitre IV du *Comte de Monte-Cristo* : ce chapitre n'est constitué que d'une discussion entre Danglars, Fernand et Caderousse[2] !

Remarquons, à un autre niveau, qu'à aucun moment le lecteur n'est perdu dans sa perception des personnages qui peuplent l'intrigue : c'est ce que souligne d'ailleurs Michel Picard[3]. Celui qui lit a un avis bien trempé sur chaque protagoniste… parce qu'on lui a imposé une ligne de pensée ! Lors de l'apparition du major Cavalcanti, il comprend tout de

[1] Dans son célèbre pamphlet ''De la Littérature industrielle'', Sainte-Beuve affirmait déjà, en 1839 : ''Il y a des auteurs – suivez mon regard ! - qui n'écrivent plus leurs romans de feuilletons qu'en dialogue, parce qu'à chaque phrase, et quelquefois à chaque mot, il y a du blanc, et que l'on gagne une ligne''.

[2] ''Les interminables échanges dialogués au discours direct, au cours desquels la brièveté des répliques n'a d'égale que la vacuité de l'apport informatif […] [font] office de pause dans la narration car l'exacerbation des fonctions phatique, conative et métalinguistique du langage finit par y creuser une forme étonnante de quasi-béance référentielle'', WAGNER Frank, « Lire *Les Trois Mousquetaires* aujourd'hui », *op.cit.*, p.60.

[3] ''Aucune difficulté de lecture : donc aucune conscience de la lecture […]. Le livre fonctionne comme une véritable machine à décerveler, interpellant un ''sujet'' bien problématique, infantilisé, dédialectisé, rendu poreux à l'idéologique – proprement aliéné, à tous es sens du mot'', PICARD Michel, « Pouvoirs du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme » in *Littérature*, n°50, 1983, p.76.

suite, à la lecture de l'adjectif ''fausse'', qu'il s'agit d'un imposteur : ''si la puissance de la volonté ne pourrait pas, en agissant sur la glande lacrymale, mouiller le coin de son œil d'une fausse larme'' (CMC, T.II – p.75). Même le genre du policier (encore à ses balbutiements, certes !) est mal entretenu, comme le relève Francis Lacassin[1], puisque le lecteur devine tout de suite que Mme de Villefort est responsable des meurtres grâce à sa particularité physique qui en fait une incarnation de la méchanceté : ''Il regarda aussi Mme de Villefort, et il lui sembla qu'un sourire fugitif et sombre avait passé sur ses lèvres minces'' (CMC, T.II – p.417). Plus encore, l'homme de Meung est immédiatement identifié comme appartenant au clan des méchants à cause du noir qui abonde en lui : ''poil noir'', ''basané'' (TM, p.132). Quant à Mme Bonacieux, l'accumulation hyperbolique ne peut que la placer dans la catégorie des gentils : ''jeune femme belle, gracieuse, spirituelle'' (TM, p.159). Mais, allons plus loin.

Lorsque d'Artagnan se livre pour une fois à ses pensées, le narrateur ne laisse même pas le loisir d'imaginer le fond propre de cette réflexion : ''À quoi pensait d'Artagnan ? […] il pensait à Mme Bonacieux'' (TM, p.158). Il force même son lecteur à croire à une relation d'amour potentielle entre Anne d'Autriche et le Cardinal grâce à la répétition de cette rumeur devenue vérité historique pour le lectorat populaire : ''poursuivie par la haine du cardinal, qui ne pouvait lui pardonner d'avoir repoussé un sentiment plus doux'' (TM, p.223), ''Richelieu, comme chacun sait, avait été amoureux de la reine'' (TM, p.519). Aucune interprétation n'est possible ; l'on se contente de recevoir une histoire et de s'en amuser.

Cet interventionnisme se manifeste de surcroît dans la structure des romans. En lisant les titres des chapitres XCIII (''Le Suicide'', CMC, T.II) XI et LVIII (''L'Intrigue se noue'', ''Évasion'', TM), le lecteur peut deviner les évènements qui s'y déroulent : nul besoin de parcourir les pages qui suivent ces propos vu que l'action principale est déjà donnée. D'ailleurs, les débuts des romans annoncent d'emblée la suite des rebondissements à suivre. Caderousse déclare : ''Tu verras que [cette affaire] nous portera malheur'' (CMC, T.I – p.63). Intéressons-nous maintenant aux armoiries du comte de Monte-Cristo : au lieu de permettre au lecteur d'interpréter ce blason et ce nom aux consonances étranges, l'on se hâte de tout lui expliquer et de lui imposer un point de vue particulier quant au héros et à son histoire qui est un ''souvenir personnel de souffrance et de régénération'' (CMC, T.II – p.482). Tout le roman se résumerait d'ailleurs à cette phrase !

[1] ''Il a méconnu un aspect essentiel de la technique du roman policier à énigme : ne jamais révéler aux lecteurs les coupables et les circonstances d'un crime avant que le détective ne les découvre lui-même'', LACASSIN Francis, « L'abbé Faria ou Pèlerinage au Lourdes de la littérature populaire » in *Passagers clandestins*, Tome I, Paris : 10/18, 1979, p.73-74.

En réalité, Dumas prescrit au lecteur les émotions qu'il doit ressentir vis-à-vis de l'intrigue. Le roman dumasien ne pousse pas à une réflexion[1] parce que ''les gens qui ne questionnent pas sont les plus habiles consolateurs'' (CMC, T.II – p.471). La lecture doit être un perpétuel divertissement à l'image du comte de Monte-Cristo : ''allons un peu voir M. de Monte-Cristo, il vous distraira'' (CMC, T.II – p.471). Il suffit de sentir et non de réfléchir, de rire et non de raisonner : ''Nous invitons le lecteur à s'en prendre à nous […] de son plaisir ou de son ennui'' (TM, p.27).

L'écriture dumasienne s'affirme alors dans une perception ludique, dans une lecture-plaisir que décrieront les frères Goncourt[2]. Elle s'appuie sur des émotions, sur un ''feeling'', et ne doit en aucun cas sombrer dans le sérieux. L'homme de lettres comprend bien ceci : il offre dédain et mépris à cette littérature trop facile où tout est lisse, où rien ne doit être comblé, où tout est offert… même l'intellect[3] !

5. Coïncidences trop heureuses

À un autre niveau, nous remarquons que, très souvent, des aberrations s'infiltrent dans l'intrigue. Certains moments salvateurs tombent toujours à point nommé, au moment où les nœuds semblent inextricables. Ces ''coïncidences'' dont abuse Dumas sont, en quelque sorte, des portes de sortie qui permettent, par le truchement d'une pirouette narrative, de dénouer une intrigue trop nouée par endroits. En faisant appel à cet heureux hasard, l'auteur trouve un bon acolyte à son imagination débordante que dénonceront Guy de Maupassant et Charles Hippolyte Castille[4]. Après avoir tendu l'arc narratif à son point ultime, il le débande par de l'insolite : la poétique aristotélicienne est ainsi respectée.

Ces coïncidences se situent souvent à des niveaux temporels. Nous pensons à l'évasion de Dantès qui a lieu, étrangement, le même jour que son arrestation, à quelques

[1] ''Le texte populaire demande moins à son lecteur de voir et de comprendre une réalité qu'il ne s'efforce de le faire rêver à partir d'un certain nombre d'idées reçues'', COUÉGNAS Daniel, « Qu'est-ce que le roman populaire » in ARTIAGA Loïc (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960…, op.cit.,* p.40.

[2] Dans leur *Journal*, le 17 septembre 1856, les frères Goncourt affirment : ''[Méry, Sue et Dumas] ne seront jamais estimés en France ; ils seront toujours regardés comme des drôles plus ou moins gais. On ne pardonne pas en France aux gens qui ne s'ennuient pas''.

[3] ''Ce roman particulier ne pose pas de problème : il les explicite en les illustrant par des cas particuliers. Autrement dit, il met à l'évidence ce que la ''grande littérature'' met au niveau de la métaphore réservée aux initiés'', ABLAMOWICZ Aleksander, « La Didactique des pauvres ou l'hyperbole-argument » in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.186.

[4] Maupassant reprochera d'ailleurs ceci à Dumas dans une chronique publiée dans le *Gaulois* et datant du 9 mars 1882 : ''D'autres peuvent se passionner aux aventures de *Monte-Cristo* ou des *Trois Mousquetaires*, dont jamais je n'ai pu achever la lecture, tant un invincible ennui me gagne à cette accumulation d'incroyables fantaisies''. Charles Hippolyte Castille, dans *La Semaine,* le 11 octobre 1846, dénoncera les romans de Dumas en ces termes : ''Ses romans à succès roulent, le plus souvent sur trois ou quatre situations impossibles''.

années d'intervalle : ''il y avait quatorze ans, jour pour jour, que Dantès avait été arrêté'' (CMC, T.I – p.264)''. Lorsque le comte sauve Maximilien du suicide, ce jour correspond à celui où il avait déjà évité la banqueroute et le suicide de Morrel père : ''Nous sommes aujourd'hui le 5 septembre. Il y a aujourd'hui dix ans que j'ai sauvé ton père, qui voulait mourir'' (CMC, T.II – p.716). Ces concours de circonstances atteignent même certaines actions. En mariant Valentine à d'Épinay, Villefort relie le début du tome I au tome II (CMC, T.II – p.111) puisque Franz est le fils de l'homme tué par Villefort : quel renversement hallucinant ! Même l'amour de Maximilien et de Valentine est étonnant lorsqu'on sait l'inimitié qui régnait entre leurs pères respectifs ! Plus loin, l'on est surpris de voir Andrea Cavalcanti rejoindre Mlle Danglars et Mlle d'Armilly sur la même route, puis dans la même chambre d'hôtel : ''cette calèche était celle qui emportait Mlle Danglars et Mlle d'Armilly'' (CMC, T.II – p.625). En outre, quand d'Artagnan écoute l'histoire qu'Athos lui raconte (TM, chapitre XXVII), il est loin de se douter (et le lecteur, d'ailleurs) qu'il sera charmé par la femme de son mentor ! Le mousquetaire associe même sa rencontre avec Mme Bonacieux à ce hasard qui fait si bien les choses : ''C'est le hasard qui m'a mis sur votre route'' (TM, p.165), ''Ce hasard faisait donc presque du premier coup, pour lui, plus qu'il n'eût osé demander à la Providence'' (TM, p.256). L'ensorcellement de Felton par Milady prend également la figure d'une prédestination puisqu'il trouve ''un fauteuil […] par hasard près de la porte'' (TM, p.649) de sa prisonnière ; dès lors, il ne peut que se rapprocher d'elle et tomber amoureux. En dernier lieu, nous pensons à la réapparition du bourreau de Béthune (TM, chapitre LXIV) : ce personnage, à peine cité dans le récit de sa vie que fait Athos à l'auberge, prend subitement une grande importance puisqu'il retrouve, tout à fait par hasard !, celle qu'il voulait punir de la mort de son frère.

Les moments trop tragiques sont, eux aussi, évités de justesse. Nous pensons au duel qui devait se tenir entre le comte de Monte-Cristo et Albert de Morcerf. Pour une raison peu convaincante, il n'a plus lieu étant donné que Mercédès a réussi, comme par enchantement, à calmer l'ire de son fils. De plus, lors d'une embuscade, d'Artagnan ne se fait pas tuer grâce à la Providence qui s'incarne dans l'imprévoyance des tueurs à gages : ''ils négligèrent de recharger leurs fusils'' (TM, p.528), ''l'autre [balle] vint s'aplatir sur le roc après avoir passé à deux pouces de d'Artagnan'' (TM, p.527). Il est d'ailleurs sauvé de l'empoisonnement au vin d'Anjou par un ''canon [qui] retentit'' (TM, p.535). Même Athos est protégé par ce halo bienfaisant : ''on eût dit qu'Athos avait un charme attaché à sa personne, les balles passèrent en sifflant tout autour de lui, pas une ne le toucha'' (TM, p.593).

Une sorte de maqtoub oriental, de destinée omniprésente, semble s'attacher au roman dumasien : c'est ce que décriera d'ailleurs Gustave Flaubert[1]. La sortie de crise arrive toujours au moment idéal et prend l'aspect de la Providence, du hasard, de la coïncidence trop heureuse. Cette prédestination ne peut qu'amoindrir le libre arbitre de l'homme et offrir des situations itératives où le héros est toujours sauvé in extremis par une intervention extérieure à sa volonté : ce personnage ne peut jamais mourir et il parvient à se maintenir dans sa position de surhomme face à tous les aléas de l'existence ! Le critique désapprouve ce choix qui ne reflète en rien la réalité de l'homme moderne[2]. Dumas devient ainsi semblable à ces scientifiques d'Orient puisque, comme le dit si bien le comte de Monte-Cristo : ''pour être un grand chimiste en Orient, il faut diriger le hasard'' (CMC, T.II – p.33).

6. Une Intrigue mal tenue

Le roman-feuilleton s'écrivant dans la hâte, l'écrivain a rarement le temps de se relire pour s'assurer que les chevilles de son intrigue sont bien assurées. Loin de nous de vouloir excuser Dumas le feuilletoniste, mais il semble primordial de mettre à jour certaines articulations mal huilées[3].

Cela commence par les personnages. En effet, nous remarquons que les relations *entre père et fils*, naturels ou métaphoriques, se vivent généralement dans une faille au niveau de l'énonciation. Les dialogues entre ces deux membres commencent souvent par un voussoiement pour s'achever en tutoiement nullement justifié, aucun évènement n'étant venu troubler ce rapport qui se voulait respectueux. Dès le début du roman, Edmond alterne ces deux pronoms aux valeurs si opposées : ''qu'as-tu donc, père'' (CMC, T.I –p.20), ''comprenez-vous, mon père'' (CMC, T.I – p.21), ''prends, achète des provisions'' (CMC, T.I – p.23), ''auprès de vous père'' (CMC, T.I – p.25). Le même phénomène a lieu entre Noirtier et Villefort : ''sais-tu'' (CMC, T.I – p.130), ''il me semble que je pourrais vous en dire autant'' (CMC, T.I – p.131). Beaucoup plus loin, Maximilien - qui a toujours vouvoyé le comte de Monte-Cristo - se plaît soudain à le tutoyer avant de revenir à la distance imposée par le

[1] Dans *Bouvard et Pécuchet*, le narrateur flaubertien affirme : ''Après Walter Scott, Alexandre Dumas les divertit à la manière d'une lanterne magique. Ses personnages alertes […] reçoivent d'affreuses blessures dont ils guérissent, sont crus morts et réapparaissent''.

[2] ''Pendant des décennies, des critiques vont ainsi rejeter les romans populaires en les accusant de s'adresser à l'imagination plutôt qu'à la raison […], de proposer des fictions au lieu de parler de la réalité'', COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires, op.cit.*, p.119.

[3] ''Trop pressé pour étoffer les personnages de son roman, la plume trop leste pour s'appesantir sur les détails topographiques, le narrateur de Dumas lâche la bride à son récit'', BAGULEY David, « L'Hypernarrativité dumasienne à propos des *Trois Mousquetaires* » in *Cent Cinquante ans après…, op.cit.*, p.78.

''vous'' : ''je vous le jure'', ''pour te quitter'' (CMC, T.II – p.717). Ces rapports filiaux sont donc mal cernés par le narrateur ; ils peuvent induire l'analyste en erreur quant à leurs valences… même s'ils demeurent intéressants quant à ce qu'ils reflètent de la relation du jeune Alexandre à son général de père parti trop tôt.

Dans ce même sillage, il est clair que les *personnages sont mal encadrés*. Leur portrait s'énonce dans la hâte, sans contours précis ; quant à leur caractère, il est souvent versatile est mal campé. L'exemple le plus flagrant est celui de Rochefort. Ce personnage qui sous-tend *Les Trois Mousquetaires* n'a eu droit qu'à une accumulation en guise de portrait et, qui pis est, livré par un Bonacieux : ''C'est un seigneur de haute mine, poil noir, teint basané, œil perçant, dents blanches et une cicatrice à la tempe'' (TM, p.132). En outre, cette affirmation concernant Dantès étonne : ''Dantès n'avait rien compris à cette explication [du cadran solaire]'' (CMC, T.I – p.196). Comment un marin ne comprend-il pas ce fonctionnement maritime ?!!! Plus encore, l'homme de lettres pourrait reprocher à l'auteur de ne pas fixer une ligne de conduite à certains personnages. Nous pensons à Villefort qui, a priori, devrait appartenir aux ''méchants'' de l'histoire ; or dès le début, par le discours indirect libre, le doute est semé au point où celui qui lit peut avoir pitié du Procureur injuste, source importante des maux du héros : ''Cette fois, il n'était plus juge, il n'était plus bourreau'', ''cette peine de la prison perpétuelle, il venait de l'appliquer à un innocent, à un innocent qui allait être heureux'' (CMC, T.I – p.108). Dans un autre registre, notons que Caderousse, le tailleur converti en aubergiste et en boulanger, maîtrise l'italien : ''faccino'', ''cicerone'' (CMC, T.II – p.181) ! L'on ne peut véritablement croire à cet élément incroyable ! En outre, il semble intéressant de relever l'âge de Mme de Villefort : ''bras frais et arrondi d'une femme de vingt-cinq ans'' (CMC, T.II – p.663). Une simple déduction s'intéressant à l'âge de son mari et à ceux de son fils et de sa belle-fille révèle que ce chiffre est quasiment impossible… De surcroît, notons qu'Athos et Grimaud sont traités sur le modèle du comte de Monte-Cristo et de Ali qui, eux aussi, usent d'un langage des signes : ''Athos lui fit signe d'aller chez d'Artagnan'', ''Grimaud répondit par un autre signe qu'il comprenait parfaitement'' (TM, p.493). L'auteur aurait-il des tics en traitant l'évolution de ses personnages[1] ? D'Artagnan subit également le même sort. Celui que l'on croyait éploré par la perte de Constance Bonacieux, la recherchant même à travers Milady, se révèle être, à un moment fugace, être un coureur de jupons, de la même trempe que Porthos : ''Toutes mes recherches ont été

[1] ''L'horizon d'attente du lecteur contemporain est façonné par des modèles associés à l'œuvre antérieure de Dumas'', MOMBERT Sarah, Introduction à *Alexandre Dumas sous les feux de la critique*, *op.cit.,* p.11.

inutiles. Que voulez-vous, il faut bien se distraire'' (TM, p.415). Sa quête n'est donc plus claire ; son programme narratif encore moins.

Mais le comble réside dans les *déformations patronymiques*. Le mari de Julie Morrel possède, par exemple, trois identités différentes et injustifiées : ''Emmanuel Raymond'' (CMC, T.I – p.342) devient ''Herbaut'' (au chapitre XLI) pour se transformer en Herbault dans le reste de l'intrigue. Beauchamp, en discutant avec Albert de Morcerf, le nomme ''monsieur Fernand de Mondego, vicomte de Morcerf'' (CMC, T.II – p.395). Quant à la ''cousine'' d'Aramis, elle détient deux noms complètement éloignés puisqu'elle signe ses lettres une fois ''Aglaé Michon'' (TM, p.603) et l'autre ''Marie Michon'' (TM, p.643). Tout cela mène à l'affirmation suivante : Dumas ne semble pas avoir cerné ni bien campé ses personnages avant de se lancer dans sa rédaction titanesque.

Mais c'est surtout *le fond de l'intrigue* qui est mal ficelé. Le narrateur l'avoue de lui-même en usant des expressions suivantes : ''nous avons oublié de dire que Jacopo était Corse'' (CMC, T.I – p.272), ''nous avons oublié de dire que le cocher du comte était gravement vêtu'' (CMC, T.I – p.501), ''une circonstance que nous avons oublié de mentionner, et qui cependant ne doit pas être omise'' (CMC, T.II – p.623) ; ''Ah si ; nous nous trompons, [d'Artagnan] avait trouvé un acheteur pour le diamant'' (TM, p.598). C'est par le biais des parenthèses ou de phrases incises qu'il peut également revenir sur ses oublis : ''(Dantès le pouvait, car dans ses différentes courses, il avait amassé une centaine de piastres)'' (CMC, T.I – p.273) ; ''il lui donna l'ordre d'aller seller deux chevaux dans les écuries de M. de Tréville […] – M. de Tréville, une fois pour toutes, ayant mis ses écuries au service de d'Artagnan'' (TM, p.413). Ces rétractations permettent de combler des trous de mémoire mais d'une manière bancale, voire artificielle.

Mais il arrive que ces omissions demeurent dans le sillage de l'éludé. Lorsque Noirtier vient voir son fils pour la première fois, il lui annonce : ''nous dînerons ensemble'' (CMC, T.I – p.135). Puis, sans raison véritable ni convaincante, le dîner tant attendu n'a pas lieu puisque ''Noirtier sortit à ces mots'' (CMC, T.I – p.138). L'auteur aurait-il oublié son plan de base… si plan il y a ?! Nous pensons même à Albert de Morcerf affirmant à sa mère : ''Trois ou quatre fois, il m'a dit, et certes sans préméditation, à telle époque j'avais cinq ans, à telle autre j'avais dix ans, à telle autre, douze'' (CMC, T.I – p.603). Or à aucun moment le narrateur n'a rendu compte de telles discussions, surtout que le rapport entre ces deux personnages a rarement été de l'ordre de l'intime. Un autre exemple entre dans ce sillage. Lors de sa première rencontre avec Caderousse, l'abbé Busoni a un ''accent italien très prononcé''

(CMC, T.I – p.307) que le narrateur retranscrit phonétiquement. Deux pages plus loin, cette transcription disparaît : l'on voit clairement que le roman ne s'écrit pas selon un échafaudage précis qu'il faut mener à bien. N'oublions pas d'ailleurs l'attitude d'Anne d'Autriche au ballet de la Merlaison. Alors que d'Artagnan lui a remis les ferrets la veille, la reine ''avait l'air triste'', s'exprimant ''d'une voix altérée''(TM, p.293) ; la faille dans le récit est on ne peut plus claire !

D'autres *élucubrations* transparaissent également. Elles peuvent passer inaperçues pour un lecteur consommateur mais non pour un critique : ''dans trois semaines, c'est-à-dire dans vingt-quatre jours'' (CMC, T.II – p.396), ''tira d'une armoire une bougie tout allumée'' (CMC, T.II – p.447), ''les vingt-quatre lettres de l'alphabet'' (CMC, T.II – p.570) ! Notre lecteur se doit de relire ces phrases pour en comprendre l'incongruité. À un dernier niveau, nous pensons à la lettre que Richelieu donne à Milady. Ce blanc-seing change de date d'écriture à trois reprises, sans raison aucune. Au début, il est daté du ''3 décembre 1627'' (TM, p.567) puis du ''5 décembre 1627'' (TM, p.584) et, à la fin du roman, du ''5 août 1628'' (TM, p.803). L'on voit clairement une mauvaise maîtrise des propos tenus, comme si les romans n'avaient pas été relus. On ne peut donc pas accéder à la postérité avec de telles bizarreries !

Mais, ce que l'homme de lettres tolère le moins au niveau de l'intrigue, ce sont surtout les *ralentissements* inutiles ou les redites. L'épisode Caderousse/Carconte/le joailler est, par exemple, raconté à deux reprises – une fois par le narrateur et l'autre par M. Bertuccio ''il avait donc contemplé avec une complaisance indicible l'énorme diamant'' (CMC, T.II – p.177). À la fin du roman, le comte de Monte-Cristo raconte à nouveau son histoire à Maximilien (CMC, T.II – p.815), alors qu'il l'avait déjà fait auparavant, pour l'empêcher de se suicider (CMC, T.II – p.713). Souvenons-nous d'ailleurs de la discussion entre le docteur d'Avrigny et Villefort où, encore une fois, le médecin réexplique, pour la troisième fois, le fonctionnement de l'antipoison qu'il a donné à Noirtier (CMC, T.II – p.588). Même la description de la grotte de l'île de Monte-Cristo se répète, dans les deux tomes, dans des termes presque semblables : ''deux magnifiques statues portaient des corbeilles sur leurs têtes. Ces corbeilles contenaient deux pyramides de fruits magnifiques'' (CMC, T.I – p.396-397) // ''des statues de marbre portaient sur leur tête des corbeilles toujours pleine de fleurs et de fruits'' (CMC, T.II – p.852). L'épisode du bastion Saint-Gervais (TM, chapitre XLVI) est, pour sa part, narré trois fois dans *Les Trois Mousquetaires* (par le narrateur ; au messager du cardinal qui transmet l'information au cardinal ; à M. de Tréville qui le rapporte encore une fois au cardinal). L'histoire ne serait donc qu'un assemblage répétitif d'histoires

similaires comme le fait remarquer Daniel Couégnas[1]. Les pages se remplissent, certes, mais l'intrigue s'alourdit et gagnerait à être dépouillée de ces oripeaux superfétatoires.

Plus encore, nous remarquons certains *ajouts inutiles* à l'action. Ils s'imposent dès le début du roman, dans le complot imaginé par le trio Danglars, Caderousse et Fernand (CMC, T.I – p.45) : le plan de cette manigance est retardé par des supputations et des commentaires qui ôtent à l'intrigue sa marche fluide. Plus loin, le récit du naufrage du *Pharaon* semble superflu pour l'avancée de l'histoire, du moins dans la longueur qu'il occupe (CMC, T.I – p. 351-356). Nous pensons de même à Maximilien racontant à Noirtier les deux possibles narratifs (enlèvement et duel) qu'il a imaginés pour se sauver avec Valentine (CMC, T.II – p.306-307) ; or aucune de ces actions ne sera entreprise. Ce dialogue n'a donc aucun intérêt ! Un autre arrêt dans la marche de l'action s'incarne dans la digression qu'effectue maître Pastrini pour introduire Luigi Vampa sur deux chapitres (CMC, T.I – chapitres XXXIII et XXXIV) : cette présentation n'est pas véritablement essentielle à l'évolution de l'intrigue puisque le passé du bandit n'aura aucune action directe sur la marche de l'histoire. De même, dans *Les Trois Mousquetaires*, la relation entre Porthos et la Procureuse n'apporte rien de véritablement solide à l'intrigue : le cheval qu'elle lui offre, en l'occurrence le bidet jaune de d'Artagnan, finit également par disparaître. Nous pensons de même aux récits qu'effectuent les aubergistes pour raconter ce qu'il est advenu aux mousquetaires en l'absence de d'Artagnan : ces évènements ne relancent pas véritablement la trame narrative. En réalité, le lecteur est plutôt confronté à un remplissage de pages sans intérêt aucun, si ce n'est celui d'allonger encore plus l'histoire. Dumas serait ainsi semblable à Haydée déchirant le testament du comte de Monte-Cristo (CMC, T.II – p.537) : à chaque fois que le roman est sur le point de s'achever, on reprend les évènements, on assure une nouvelle couture pour le continuer, pour l'épuiser, pour le vider jusqu'à la lie.

Le critique voit alors dans l'écriture dumasienne un assemblage peu solide où l'intrigue souffre de mauvaises jointures. Si la lecture est destinée à une consommation rapide, l'écriture, elle aussi, se vit dans cette consommation qui la mène à sa consumation.

[1] ''Le lecteur [populaire] n'a pas envie d'être surpris […]. Le lecteur éprouve le besoin de renouveler le même type de plaisir de lecture'' et ''La structure de quasi circularité d'un roman permet de répéter indéfiniment à coût relativement modique d'invention et d'écriture romanesques (types de personnages, de décors, de situations) les éléments d'un cycle'', COUÉGNAS Daniel, *Dénouement et stéréotypes…, op.cit.*, p.2 et p.10.

Les mauvaises langues ne peuvent qu'y déceler une cupidité mercantile, aiguillonnée par un auteur payé à la ligne[1].

7. Littérature, plagiats et boniments

Le dernier point qui peut déplaire à l'homme de lettres s'incarne dans l'auteur lui-même. Non content de s'effacer, Dumas s'affirme dans sa narration[2]. Toutefois, cette trop grande présence dépasse certaines bornes que la littérature impose d'elle-même comme une règle inviolable.

L'écrivain s'invite dans sa fiction et, de ce fait, empêche le roman de s'envoler dans l'irréel. Il crée alors la confusion entre auteur et narrateur, sorte de crime de lèse-majesté vis-à-vis de la fiction romanesque : ''L'auteur de cette histoire, qui a habité l'Italie cinq ou six ans, ne se rappelle pas avoir jamais vu une solennité troublée par un seul de ces évènements qui servent toujours de corollaire aux nôtres'' (CMC, T.I – p.517) ; ''depuis que nous écrivons - et il y a quelque quinze ans de cela'' (TM, p.146). À d'autres reprises, il s'introduit de force dans son récit. Le yacht du comte de Monte-Cristo n'est d'ailleurs pas sans rappeler le Spereonare de Dumas (CMC, T.I – p.298). Franz n'est que le double de l'auteur venu rencontrer Jérôme Bonaparte sur l'île de Monte-Cristo. Ce sont également des lieux propres à l'écrivain qui investissent la fiction. L''Allées des Veuves'' et ''le tir de Gosset'' (CMC, T.II – p.384) sont en réalité le club de tir que fréquentait Dumas. Même sa maison natale est évoquée par le biais de ''la route de Villers-Cotterêts'' (CMC, T.II – p.634) ou par l'allusion à l'auberge de *L'Écu d'Or* (TM) que son grand-père tenait. Le lieu de vie des mousquetaires est le quartier Saint-Sulpice où Dumas vient de s'installer lorsqu'il commence la rédaction du roman. Cette présence imposante ne peut qu'offusquer le critique qui s'attend à ce que l'écrivain se retire derrière son œuvre pour la laisser parler d'elle-même[3]. L'on a le droit de s'inspirer de sa vie mais encore faut-il la romancer !

Cette omniprésence peut même friser le narcissisme. En effet, l'auteur valorise son écriture, s'arrogeant le droit de l'autocritique…. ou plutôt de l'auto-éloge ! S'il se drape dans le manteau du comte de Monte-Cristo, nous ne pouvons nous empêcher de voir une

[1] ''La faveur populaire et le succès matériel lui [Dumas] servirent de sanctions, mais les littéraires y virent une compromission inadmissible. Dumas […] perdit la valeur de la légitimité'', SAINT-JACQUES Denis, « Une littérature populaire moderne est-elle possible » in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.280.

[2] ''En paralittérature, la narrativité est dominante'', COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris : Seuil, 1992, p.108.

[3] ''Ce qui fait scandale chez Dumas, c'est qu'il s'identifie *à ce qu'il écrit*'', GRIVEL Charles, Alexandre Dumas : mal écrire, bien écrire'' in *Cent Cinquante ans après…*, *op.cit.*, p.192.

valorisation personnelle dans la phrase suivante : ''il était comme on a déjà pu le remarquer, fort au courant de la littérature de tous les pays'' (CMC, T.I – p.510). Cette absence de modestie ne peut que nuire à Dumas. Plus encore, nous remarquons une critique claire de Geoffroy-Sainte-Hilaire, de Flourens et d'Étienne (CMC, T.II – p.253)[1] dont l'entrée à l'Académie française froisse l'auteur au point qu'il en perd son objectivité et qu'il dénonce cet évènement par le biais de sa fiction. Notons, en outre, que, dans la Préface des *Trois Mousquetaires*, Dumas se lance des fleurs en affirmant son unicité et son grand labeur : ''une chose à laquelle bien certainement personne avant nous n'avait fait la moindre attention'', ''nous n'eûmes plus de repos'' (TM, p.26). Il est d'ailleurs certain du succès de son roman ''presque miraculeux'' (TM, p.27) comme le suggère la négation suivante : ''si comme nous n'en doutons pas'' (TM, p.27). Il tente même de graisser la patte au lecteur en lui proposant son œuvre comme une offrande : ''que nous offrons aujourd'hui à nos lecteurs'' (TM, p.27). Il finit par forcer la réaction de celui qui le lit en livrant la sienne : ''le titre me séduisit'', ''je les dévorai'' (TM, p.25), ''qui avaient si fort éveillé notre curiosité'' (TM, p.26). Dumas, victime d'une mégalomanie trop imposante, assurerait là la vente du roman dès l'entrée en la matière. Depuis quand un auteur est-il capable de juger de son œuvre ? Il prendrait ainsi la place du critique qui est dès lors scandalisé par ce procédé peu scrupuleux.

Mais ce n'est pas seulement l'œuvre lue que l'auteur veut vendre à son lectorat. Il profite de son écriture pour insérer des relances pour d'autres ouvrages écrits par sa main. À la manière d'un bonimenteur de foire, il assure ainsi la publicité nécessaire à ses livres. Les allusions à son drame sont d'ailleurs assez multiples : ''il a fait ce matin deux ou trois sorties dignes de Didier ou d'Antony'' (CMC, T.I – p.508), ''vous serez obligé de vous poser en Antony'' (CMC, T.II – p.87), ''je ne me pose ni en Manfred ni en Anthony'' (CMC, T.II – p.283). Le ''Didier'' de *Marion Delorme* de Victor Hugo ou le *Manfred* éponyme de Lord Byron ou la ''Antonia'' (CMC, T.II – p.340) des *Contes fantastiques* de Hoffmann servent alors de valorisation à l'œuvre dumasienne qui peut leur être jointe par intertextualité interposée. Cette ''Antonia'' déjà citée n'est-elle pas d'ailleurs une annonce du personnage féminin de *La Femme au collier de velours* ? L'allusion au ''le duc de Beaufort [qui] s'est échappé du château de Vincennes'' (CMC, T.I – p.192) n'est-elle pas de même une préfiguration d'un épisode du futur *Vingt ans après* ? Le rappel du ''coup de couteau de la rue de la Ferronnerie'', de ''Henri IV'' en ''1610'' (TM, p.557) que fait le cardinal à Milady n'est-il pas

[1] L'édition que nous utilisons affirme que ''les trois personnages cités, malmenés par la verve de Dumas, sont, selon, Claude Schopp, les savants Geoffroy-Saint-Hilaire et Flourens, et Étienne, journaliste et librettiste'' (CMC, T.II – note 22 – p.866-867).

une anticipation sur l'une des actions essentielles de *La Reine Margot* ? En réalité, nous pourrions penser que Dumas, en écrivant les deux œuvres analysées, a déjà en projet d'autres romans qu'il désire promouvoir. Ce ne sont pas seulement les ''Suite au prochain épisode'' que Dumas manie à profusion mais plutôt les ''Suite aux prochains romans'' ! Cette campagne publicitaire dérange l'homme de lettres qui ne pardonne pas la trop grande assurance de l'auteur qu'il se doit de juger, cet auteur qui use de même de son œuvre pour encenser ses amis (''Delacroix, notre Rubens moderne'' CMC, T.II – p.142)[1] !

Le critique pourrait, en outre, reprocher à l'auteur sa versatilité idéologique. C'est ainsi que Dumas a tendance à critiquer le peuple pour lequel il écrit alors qu'il se targue de vouloir le défendre. Le long relevé ci-dessous suffit à démontrer cette duplicité :

''brutalité grossière des gens du peuple auxquels la curiosité fait oublier toute diplomatie'' (CMC, T.I – p.36), ''tous ces hors-d'œuvre délicats […] que les pêcheurs reconnaissants désignent sous le nom générique de fruits de mer'' (CMC, T.I – p.52), ''impertinence particulière aux cochers de fiacre retenus et aux aubergistes au complet'' (CMC, T.I – p.412), ''c'eût été un spectacle curieux que celui de ce gueux, assis carrément sur les coussins brochés'' (CMC, T.II – p.180), ''le ricanement de cette partie fangeuse qui, dans toute assemblée monte à la surface aux moments de trouble et de scandale'' (CMC, T.II – p.770) ; ''ce qui frappe l'esprit capricieux du poète n'est pas toujours ce qui impressionne la masse des lecteurs'' (TM, p.26), ''les valets sont gens qui frappent fort et ne finissent pas tôt'' (TM, p.365).

Le peuple n'est donc qu'un prétexte d'exotisme au niveau de l'écriture[2]. En réalité, les romans de Dumas ne s'adressent pas à la masse mais à une certaine bourgeoisie que la classe sociale inférieure interpelle. Dumas ne promeut donc qu'un socialisme de façade : il suffit pour cela de prendre une biographie quelconque de l'auteur et de s'intéresser à son train de vie pour en être convaincu. Les romans dumasiens sont en fait à l'image de la première apparition de Maximilien : si une volonté de populaire existe, elle est mal

[1] Dans son Salon de 1859, Dumas décrit Delacroix en ces termes : ''Delacroix est né pour peindre'', ''Son pinceau étrange, magique, surnaturel, produit sur les artistes un effet inconnu jusqu'à lui, il donne le vertige de la couleur'', DUMAS Alexandre, *L'Art et les artistes contemporains au salon de 1859*, *L'Art et les artistes contemporains au salon de 1859*, « Cahiers Alexandre Dumas n°37 », octobre 2010, p.31.

[2] ''Il n'en demeure pas moins que le plus souvent, [les écrivains romantiques] issus eux-mêmes de la bourgeoisie, le point de vue qu'ils portent sur leurs personnages est celui de leur milieu, c'est-à-dire un regard à la fois empathique et distant, voulant rompre avec les clichés tout en les reprenant'', « Article : Le Peuple » in DELESTRÉ Stéfanie et DESANTI Hagar, *Dictionnaire des personnages populaires de la littérature XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris : Éditions du Seuil, mars 2010, p.531.

maquillée par l'habillage extérieur (''les moustaches, la barbe et les cheveux noirs extrêmement soignés juraient quelque peu avec ce costume populaire'' CMC, T.II – p.9).

D'autres contradictions du même acabit apparaissent. Alors que dans les deux œuvres, l'auteur semble en vouloir aux rois Louis XVIII et Louis XIII, nous remarquons une forme de royalisme dans les propos suivants où suinte un certain regret[1] : ''Les rois de nos jours, maintenus dans la limite du probable, n'ont plus l'audace de la volonté (…) : ils ne sentent plus la supériorité de leur essence divine, ils sont des hommes couronnés, voilà tout'' (CMC, T.I – p.160-161) ; ''aux malveillants qui prétendent que nous vivons sous un gouvernement médiocrement disposé à l'endroit des gens de lettres'' (TM, p.27). Plus encore, celui qui admire Napoléon Bonaparte, comme toute la jeunesse de son époque, laisse parfois paraître une certaine dénonciation de l'ordre impérial : ''ordres nombreux et divergents [de l'Empereur]'' (CMC, T.I – p.139), ''mauvais goût de l'architecture impériale'' (CMC, T.I – p.549). De plus, l'inventeur premier du drame romantique critique, par moments, ce nouveau sous-genre théâtral : ''sur vos théâtres […], on voit toujours des gens avaler le contenu d'une fiole ou mordre le chaton d'une bague, et tomber raides morts ; cinq minutes après, le rideau baisse ; les spectateurs sont dispersés'' (CMC, T.II – p.30), ''dont ont tant abusé le drame moderne et le roman'' (CMC, T.II – p.31), ''les temps des Antony est un peu dépassé'' (CMC, T.II – p.87). En fait, Dumas ne veut se mettre à mal avec personne. En optant pour ces positions mitigées, il se place dans une situation favorable et sécurisée qui lui permet de montrer que ses romans sont tout et leur contraire simultanément. Ils n'ont donc aucune ligne de conduite claire ni bien affirmée.

Et comme si cela ne suffisait pas, Dumas apparaît au critique comme un voleur d'idées. Plusieurs épisodes ou personnages sont ainsi issus d'œuvres appartenant à d'autres auteurs et antérieures à la publication des romans qui nous intéressent. Si, dans *Les Trois Mousquetaires*, l'auteur avoue clairement sa source pour réaliser le portrait de d'Artagnan (''une copie exacte du héros de Cervantès, auquel nous l'avons si heureusement comparé'' TM, p.33), cela ne lui sert en fait qu'à se placer sous l'égide d'un grand auteur populaire et à valoriser ainsi sa propre œuvre. Le personnage de Haydée doit être mis dans ce sillage puisqu'elle porte un prénom cité dans les poèmes de Lord Byron (*Don Juan*, 1819). Mais ce sont surtout les soupçons de plagiat qui refroidissent le critique, surtout ceux qui s'associent à Théophile Gautier. La prise de ''hatchis'' par Franz d'Épinay puis par Maximilien Morrel

[1] ''Dumas hésite entre deux formes de régime politique : la république et la monarchie, parce qu'il appartient à deux catégories sociales très différentes voire opposées'', PENG Youjun, *La Nation chez Alexandre Dumas*, *op.cit.*, p.65.

n'est pas sans rappeler, par la description de ses effets et son Orient omniprésent, ''La Cafetière'' (in *Contes fantastiques*, 1831). La description de la maison de Monte-Cristo et de sa décoration ressemble étrangement à celle qui apparaît dans *Fortunio* (1837). Une affirmation du comte se retrouve d'ailleurs au chapitre 4 de *Mademoiselle de Maupin* (1835) : ''Voir des choses que je ne puis comprendre, me procurer des choses impossibles à avoir, telle est l'étude de ma vie'' (CMC, T.II – p.165). Ces vols littéraires, malgré la bonne entente entre les deux auteurs[1], ne peuvent qu'importuner puisque les œuvres de Gautier viennent avant celles de Dumas : pastiche, plagiat, copiage, recel littéraire, la liste est longue !

Ce qui importune également l'homme de lettres, ce sont les erreurs littéraires. En voulant livrer une trop grande culture au peuple, Dumas finit par s'emmêler les pinceaux. Plusieurs exemples vont dans ce sens. Lorsqu'il cite le ''Canimus surdis'' (CMC, T.I – p.112) de Virgile, il affirme qu'il est d'Horace. Plus loin, selon Claude Schopp, Dumas confond avec l'ouvrage scolaire dû à Lhomond : ''C'est son Cornelius Nepos que récitait M. Édouard'' (CMC, T.II – p.26). Parfois, certaines affirmations citées en argument d'autorité semblent ne pas exister. C'est le cas de la lettre que ''Voltaire écrivait à Piron'' (CMC, T.II – p.315) dont nulle preuve ne subsiste ; ou encore une citation de Sterne qui n'a pas été identifiée (''Conscience, que me veux-tu ? comme dit Sterne'' CMC, T.II – p.582) ; ou une autre d'un poète de l'Antiquité introuvable (''l'image de la dévastation et de la mort, comme dit le poète de l'Antiquité'' TM, p.379). Le lecteur critique a même droit à des déformations de citations. Le comte affirme : ''La femme, c'est l'onde ! a dit Shakespeare'' (CMC, T.II – p.477) ; or, Othello dit plutôt : ''perfide comme l'onde''. Et l'œuvre de Mérimée est alors citée par Albert : ''bandits de Colomba'' (CMC, T.I – p.547). Toutefois, à l'époque de l'intrigue (1838-1839), Mérimée n'a toujours pas écrit ce roman qui ne paraîtra qu'en 1840 ! L'anachronisme est ainsi risqué ! Face à ces coquilles littéraires, l'homme de lettres regarde l'auteur et son œuvre avec une condescendance des plus prononcées.

Mais ce qui peut le plus déranger, c'est l'arrogance dont fait preuve Dumas à l'égard de ses critiques actuels et à venir. Lorsque d'Artagnan et Aramis ''se mirent à danser autour du vénérable Saint Chrysostome, piétinant bravement les feuillets de la thèse'' (TM, p.363), nous ne pouvons nous empêcher de voir en ce moment un pied-de-nez adressé à tous les critiques et analystes sérieux. L'épisode du télégraphe (CMC, T.II – chapitre LXII) dans *Le*

[1] Un ouvrage très intéressant revient sur les ressemblances entre ces deux auteurs. Nous le conseillons vivement à nos lecteurs : COUSTEIL Isabelle et AKÉRIB Isabelle, *Gautier/Dumas Fracasse et d'Artagnan chez les tzars*, Paris : Éditions Triartis, 2011.

Comte de Monte-Cristo interpelle d'ailleurs : ne serait-il pas, à bien des égards, une métaphore de la relation qui liait Auguste Maquet à Alexandre Dumas – le comte devenant ainsi l'auteur et le jardinier son nègre écrivant le texte demandé ? Dumas avouerait, sans vergogne aucune, les processus de son écriture que d'aucuns ont trouvés déplorables. Et par un lazzi des plus subtiles, il répond à ses détracteurs et à tous ceux qui osent s'attaquer aux romans populaires : ''Le monde qui adore les romans serrés entre deux couvertures de papier jaune, se défie du changement de ceux qu'il voit reliés en vélin vivant, fussent-ils dorés comme vous pouvez l'être'' (CMC, T.II – p.87). D'ailleurs, dans l'une des pièces de la maison du comte, que trouvons-nous sinon une mise en valeur de toute cette ''paralittérature'' comme le laisse entendre l'affirmation suivante : ''tout un compartiment [de la bibliothèque] était destiné aux romans modernes'' (CMC, T.II – p.154).

Ainsi, avons-nous vu comment les plagiats et les valorisations trop abondantes agacent l'homme de lettres. C'est à des signes de pauvreté littéraire qu'il juge la pauvreté de toute une littérature qui se veut populaire sans s'en donner les moyens. Le critique se demande alors : comment peut-on vouloir éduquer les masses lorsque l'on ne maîtrise pas soi-même sa haute littérature et que l'on se croit descendu de la cuisse de Jupiter ?!

En définitive, plusieurs éléments pourraient gêner la perception du roman dumasien par les tenants des Belles-lettres. Une intrigue mal tenue, sans aucun trou gardé pour une quelconque interprétation, et s'appuyant sur des rebondissements peu convaincants provoque un mépris vis-à-vis de cette écriture de la consommation. Les stéréotypes véhiculés par un style trop grandiloquent et peu crédible indisposent au plus haut point ceux qui croient en un roman-monde. Quant aux plagiats, anachronismes et autres confusions littéraires, ils scandalisent ceux qui défendent un plus noble usage de la littérature. Dans ce sens, les critiques associent encore certaines œuvres populaires à des ouvrages de seconde zone qui ne méritent pas de figurer sur les planches d'une bibliothèque érudite : le mot de ''paralittérature'' continue alors à avoir tout son poids accablant. Toutefois, n'oublions pas que le peuple aime toutes ces élucubrations rocambolesques : les détracteurs de cette littérature peuvent-ils encore lutter contre la volonté du peuple et l'écraser ?

Chapitre II : Un Lecteur qui aime ce qu'il lit est un lecteur impliqué

Lorsqu'un lecteur *lambda* se saisit d'un roman de Dumas, il est interpellé par certains éléments de l'œuvre qu'il tient entre ses mains. Il se livre alors à une lecture-plaisir, sans réflexion profonde… du moins, pas d'une manière évidente. Il existe des ''trucs'', des ''choses'', des ''je-ne-sais-quoi'' qui lui plaisent et le sollicitent sans qu'il comprenne les raisons de son engouement. Il peut, d'ores et déjà, s'identifier aux différentes actions qu'il lit puisqu'on lui présente de grands thèmes séculaires qui intéressent. C'est également la notion de secret dévoilé qui est réactivée à l'envi, faisant survoler un univers si tentant mais que nul n'ose emprunter allègrement à cause d'une doxa sociale bien implantée. L'on peut de même, en bons voyeurs, prendre plaisir à toutes les petites histoires d'alcôves qui sortent des cuisines de l'Histoire et que l'on parcourt avec une jubilation des plus perverses. Plus encore, celui qui lit est sensible, sans vraiment le réaliser, aux manifestations psychanalytiques scandant les relations entre personnages. Avide de connaissances multiples, ce lecteur se croit savant, pour un instant, grâce à tous les éclats de culture distillés par l'écriture. En dernier lieu, le roman dumasien interpelle surtout parce qu'il est ''pluri-populaire'', s'étendant sur de multiples branches génériques.

1. Le Roman à grands thèmes

Ce qui, d'emblée plaît au peuple, c'est l'utilisation de thèmes à large résonnance. Le lecteur aime à retrouver des sujets rencontrés dans la vie de tous les jours. Le roman dumasien devient alors un réel ''miroir que l'on promène le long du chemin'' comme le préconise Stendhal. Cet effet spéculaire permet ainsi à celui qui lit de se projeter dans la fiction pour y trouver des réponses à sa réalité. Nous retenons sept thèmes principaux dans les deux œuvres qui nous intéressent. Ces thèmes sont sous-tendus par de multiples phrases à valeur de maximes péremptoires. Il s'agit de sujets globaux qui interpellent l'humanité et qui lui font parcourir des chemins éculés qu'elle se plaît à retraverser à chaque fois qu'elle le peut[1].

[1] ''[Le roman populaire est] écrit et publié de manière à toucher la grande masse des lecteurs'', GUISE René, « Le roman populaire est-il un moyen d'endoctrinement idéologique ? » in MICHAUD Stéphane, *L'Édification : morales et cultures au XIX^e^ siècle*, Paris : Éditions Creaphis, 1993, p.25.

1.1. L'Argent

La première thématique qui interpelle est celle touchant à l'argent. Bien conscient de son lectorat populaire, Dumas lui propose une multitude de personnages riches et d'autres qui aspirent à l'être.

Le mercantilisme est d'abord dénoncé dans sa force de transformation de l'homme. Dès le début du *Comte de Monte-Cristo*, ce pouvoir est mis en exergue : lorsque Dantès annonce à M. Morrel la mort du capitaine Leclère, la première pensée de l'armateur se dirige vers la marchandise. En apprenant qu'elle a été livrée, Morrel a un ''air visiblement soulagé'' (CMC, T.I – p.10) ; ce n'est que plus tard qu'il s'enquiert des détails concernant le décès de son capitaine. Plus loin, après l'arrestation de son nouveau capitaine, l'armateur le remplace avec célérité par Danglars car ''il ne faut jamais, quelque catastrophe qui arrive aux individus, que les affaires souffrent'' (CMC, T.I – p.62). Le geôlier du château d'If a, quant à lui, intérêt (au sens premier du terme) à garder Edmond vivant : ''comme tout prisonnier, de compte fait, rapporte dix sous à peu près par jour à son geôlier, celui de Dantès envisagea le déficit qui résulterait pour lui de sa mort'' (CMC, T.I – p.101). Mais c'est surtout Danglars, le comptable et futur banquier, qui est l'incarnation du pouvoir monétaire. Son humanité disparaît au profit d'une réification en instrument de mesure : ''Danglars était un de ces hommes de calcul'', ''tout était pour lui dans ce monde soustraction multiplication, et un chiffre lui paraissait bien plus précieux qu'un homme'' (CMC, T.I – p.110). Lorsqu'il obtient le pouvoir que confère l'argent, le banquier est recherché par tous les arrivistes, dont Debray et Andrea Cavalcanti. Il est lui-même attiré comme une phalène par la richesse de Monte-Cristo qu'il réduit à son pécule : ''Je n'ai qu'un mot à en dire et qui va en un instant le rendre la coqueluche de toutes nos belles dames ; il vient à Paris avec l'intention d'y rester un an et de dépenser six millions pendant cette année'' (CMC, T.I – p.678), ''un client comme vous fait presque partie de la famille'' (CMC, T.I – p.675). Dans ce sillage, la valorisation de l'argent est partagée par Caderousse et la Carconte : ''[Caderousse et sa femme] se mirent à recompter pour la troisième fois leur or et leurs billets. Je n'ai jamais vu une expression pareille à ces deux visages dont cette maigre lampe éclairait la cupidité'' (CMC, T.I – p.646). N'oublions pas que l'aubergiste tue sa femme et le joailler pour obtenir la totalité l'argent du diamant que lui a confié l'abbé Busoni. L'auteur peut dès lors se livrer à son passe-temps favori, celui de la *critique*. Il ironise ainsi sur ces personnages que l'or contrôle au point de les rabaisser : ''commerçants et voleurs, classes que nous avons faites séparées, sinon distinctes, et que l'Antiquité, à ce qu'il paraît, rangeait dans la même catégorie'' (CMC, T.I – p.274), ''Un

capitaliste chagrin est comme les comètes, il présage toujours quelque grand malheur au monde'' (CMC, T.II – p.201). Dans son opulence, la richesse répugne à Dumas surtout lorsqu'elle est utilisée à mauvais escient : ''un ennemi comme on en trouve en ce monde, où les grandes fortunes élèvent les moyens de faire le mal et le bien à la hauteur du merveilleux et la puissance à la hauteur de l'inouï'' (CMC, T.II – p.759). Les trafics financiers sont également montrés du doigt : ''mais le démon de la spéculation ayant tiré une ligne, c'est-à-dire une rue'' (CMC, T.II – p.7), ''le crédit […] s'était retiré avec son égoïsme habituel'' (CMC, T.I – p.344). Les relations humaines sont d'ailleurs régies par ce monde que critiquera plus tard Zola dans *Au Bonheur des dames* : ''On n'est jamais quitte envers ceux qui nous ont obligés… car, lorsqu'on ne leur doit plus l'argent on leur doit la reconnaissance'' (CMC, T.I – p.24).

Dans *Les Trois Mousquetaires*, le pouvoir de l'argent est surtout détenu par les grands de ce monde. Les ''quarante pistoles'' (TM, p.115) que Louis XIII donne aux mousquetaires sont reçues sans ''idées de fierté'' (TM, p.115). Plus loin, d'Artagnan accepte les chevaux offerts par un duc de Buckingham qui lui force la main en affirmant : ''La fin excuse les moyens'' (TM, p.288). Même si le mousquetaire répugne à accepter l'or anglais, rien ne l'empêche de faire bon usage de ces présents. De retour à Paris, le Gascon accepte sans ciller ''la bague'' (TM, p.298) que lui donne la reine pour le remercier de ses services.

L'auteur reconnaît tout de même la suprématie que donne l'argent à ceux qui le possèdent : ''la richesse, la première et la plus grande des forces dont peut disposer la créature humaine'' (CMC, T.I – p.296), ''Morcerf, avec cette admirable philosophie qui ne croit rien impossible tant qu'elle sent sa bourse ronde ou son portefeuille garni'' (CMC, T.I – p.414). C'est d'ailleurs grâce à ce moyen que les quatre mousquetaires parviennent à faire avancer l'intrigue. Avec l'argent du roi et la vente des chevaux de Buckingham, ils peuvent subvenir à leurs besoins ; grâce au diamant de la reine et aux dons de la Procureuse, ils sont habilités à participer au siège de la Rochelle. On voit bien que le personnage dumasien se vend pour quelques deniers collectés ; aucun amour-propre véritable ne lui ferait refuser un petit plus pécuniaire mérité d'une manière plutôt immorale. Dans les romans de Dumas, l'argent est ainsi désacralisé.

L'auteur reconnaît d'ailleurs la force qui découle des possessions tant que celles-ci sont utilisées dans un but particulier. C'est pour cette raison que le trésor dont dispose le comte de Monte-Cristo n'est pas vilipendé. Il a une part de rêve vu qu'il est dirigé vers une fin spécifique où certains le reçoivent en récompense (les Morrel, Mercédès ou Valentine).

Contrairement aux autres personnages rongés par la lèpre de la spéculation, le comte à la richesse inouïe est valorisé pour sa capacité à partager ses richesses. N'était-ce pas d'ailleurs le vœu de l'abbé Faria : ''J'ai pensé avec un amer plaisir à ces richesses, qui feraient la fortune de dix familles'' (CMC, T.I – p.219) ? Dans une forme de socialisme avant l'heure, Caderousse (qui porte étrangement la couleur rouge dans son nom) affirme à Andrea la banalité des avoirs éphémères : ''de l'argent tout simplement, des pièces rondes à l'effigie d'un monarque quelconque'' (CMC, T.II – p.436). C'est ce message de distribution équitable qui régit l'action des mousquetaires. À aucun moment nous ne voyons l'un d'entre eux garder son argent pour lui ; le ''un pour tous, tous pour un'' est également de mise pour les avoirs. Les ''sept mille livres'' (TM, p.597) obtenues par M. des Essarts pour le diamant de la reine sont alors divisées entre tous.

Ce n'est donc pas l'argent qui importune Dumas mais sa suprématie sur les hommes et l'égoïsme qu'il peut créer. L'auteur pourrait facilement, dans nos temps actuels, appartenir à une politique de gauche… mais caviar[1] ! Le lecteur est séduit d'office par cette abondance qui le fait rêver surtout lorsqu'elle poursuit de nobles fins.

1.2. L'Amour

Le roman dumasien, comme cela sera démontré dans notre deuxième partie, use et abuse des sentiments que dégagent les scènes d'aveux amoureux : cela a l'avantage de plaire au lectorat féminin ému par cette sensibilité, tout en usant d'un stratagème particulier qui attire notamment les hommes tentés de mépriser ces moments trop mièvres. Toutefois, nous devons nous rendre à l'évidence : un roman se construit rarement sans une histoire d'amour qui en constitue l'arrière-fond. Dumas l'a bien compris et, au-delà des scènes de déclarations, il fait en sorte de donner son espace narratif et temporel au sentiment amoureux qui peut alors servir de moteur à l'intrigue principale.

Les histoires d'amour fleurissant dans les deux œuvres se résument aux relations suivantes : Mercédès / Edmond, Haydée / le comte de Monte-Cristo, Valentine / Maximilien, Teresa / Luigi Vampa, Mlle Danglars / Mlle d'Armilly, Julie Morrel / Emmanuel ; Constance Bonacieux / D'Artagnan, Milady / D'Artagnan, Milady / Athos, Milady / Felton, Mme de Chevreuse / Aramis, la Procureuse / Porthos, Anne d'Autriche / le duc de Buckingham. Ces

[1] ''Penseur social […], Dumas souhaite la création d'une nation […] où chacun […] puisse disposer d'une propriété sans doute bornée, mais assurant l'équilibre général par l'équilibre des intérêts et des égoïsmes particuliers, dans le sein d'une libre association'', FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges : Éditions PULIM, 2002, p.163.

treize couples suivent un cheminement amoureux presque semblable. Il est intéressant de noter d'ailleurs que, chez Dumas, les histoires d'amour réussies sont souvent celles des personnages secondaires[1] et non celles des héros.

L'Amour se vit d'abord dans la *menace*. Une malédiction pèse sur lui pour l'empêcher de se réaliser pleinement. Nous pensons par exemple à la belle Catalane et à Edmond qui, malgré toute la force de leurs vœux, sont séparés par la jalousie des uns et des autres. Au final, un dessèchement du sentiment prend sa place : ''Mercédès est morte, madame, dit Monte-Cristo, et je ne connais plus personne de ce nom'' (CMC, T.II – p.524). Même l'amour que porte Haydée pour le comte est menacé : au moment où il écrit son testament, elle croit à sa mort prochaine et ''tomb[e] non plus endormie cette fois, mais évanouie sur le parquet'' (CMC, T.II – p.537). Le même danger vole au-dessus de la tête de Maximilien et Valentine au point où la mort emporte la jeune femme et que le jeune homme ressent le besoin impérieux de la suivre avant d'être sauvé in-extremis. De même, le bonheur de Julie Morrel et d'Emmanuel n'est dû qu'à l'intervention providentielle de Simbad le marin qui, par son legs, permet aux deux amoureux de se réunir. Également, Luigi Vampa ne peut obtenir Teresa qu'après le meurtre de Cucumetto.

Dans *Les Trois Mousquetaires*, d'Artagnan perd Constance Bonacieux et Milady, les deux femmes qu'il aime d'un amour distinct : ''J'aimais Mme Bonacieux avec le cœur, tandis que j'aime Milady avec la tête'' (TM, p.426). Il donne ainsi raison à Athos qui résume véritablement la pensée de Dumas : ''Cœurs tendres, cœurs percés. L'amour est une loterie où celui qui gagne, gagne la mort !'' (TM, p.383). De son côté, Anne d'Autriche se résigne avec difficulté à la mort du duc de Buckingham : ''La reine, lorsqu'on lui annonça cette mort, ne voulut pas la croire ; il lui arriva même de s'écrier imprudemment : ''C'est faux ! il vient de m'écrire'' (TM, p.797). On apprendra, dans *Vingt ans après*, la fin de l'amour violent qui unit Aramis à sa secrète dulcinée : cet achèvement, esquissé dans *Les Trois Mousquetaires* (''On apprit plus tard, par Mme de Chevreuse, qui le dit à deux ou trois de ses amants, que [Aramis] avait pris l'habit dans un couvent de Nancy'' TM, p.807), est ainsi confirmé par la suite de la trilogie. Chez Dumas, l'amour ne provoque donc pas un bonheur acquis ; bien au contraire, ce sentiment doit se vivre dans le malheur et la privation. C'est d'ailleurs ceci qui plaît à tout lectorat qui vibre d'émotion avec chacune des relations relatées : le *happy ending* n'est plus nécessairement de mise comme dans d'autres romans populaires éculés.

[1] ''Le premier roman à donner de l'importance aux personnages secondaires est *Les Trois Mousquetaires* de Dumas'', COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires, op.cit.*, p.79.

L'amour est également associé à un *égoïsme* particulier et perd ainsi sa figure spontanée. L'auteur l'affirme d'ailleurs en disant : ''L'amour est la plus égoïste de toutes les passions'' (TM, p.160). En s'abandonnant à Haydée, le comte de Monte-Cristo poursuit un besoin personnel : ''ton amour me fera peut-être oublier ce qu'il faut que j'oublie'' (CMC, T.II – p.861). Le sentiment n'est pas partagé mais il convient au héros qui peut le vivre pour sa salvation. De plus, Porthos n'entretient les sentiments de Mme Coquenard que pour obtenir son équipement. Milady, elle, abandonne Felton après l'avoir utilisé pour réussir son évasion. D'Artagnan, foulant aux pieds le cœur de Ketty, ne veut posséder Milady que pour l'humilier : ''Il tenait trop à ses projets et surtout à celui-ci'' (TM, p.464). L'homme devient ainsi un être insulaire, autosuffisant, à l'instar de cette île de Monte-Cristo tant louée. L'amour n'est donc qu'un moyen pour chacun des personnages de se réaliser pleinement. Il est une étape dans la formation de soi. Pour le comte de Monte-Cristo, Mercédès se transmue en épreuve à dépasser pour achever sa formation : ''ce moi que je croyais quelque chose, ce moi dont j'étais si fier, ce moi que j'avais vu si petit dans les cachots du château d'If, et que j'avais su rendre si grand, sera demain un peu de poussière !'' (CMC, T.II – p.533). Valentine, à travers Maximilien, arrive à se soulever contre la prégnance familiale et paternelle. Au ''moi, je lutterais contre l'ordre de mon père, contre le vœu de mon aïeule mourante ? c'est impossible'' (CMC, T.II – p.279) succède le ''je ne veux pas mourir de remords, j'aime mieux mourir de honte. Vous vivrez, Maximilien, et je ne serai à personne qu'à vous'' (CMC, T.II – p.285). D'Artagnan ne se réalise pleinement qu'après l'expérience vécue avec Milady et la mort de Constance Bonacieux. C'est à partir de ce moment qu'il commence à réfléchir et devient le héros que nous connaissons en ''[prenant] possession de son grade'' (TM, p.807).

Ce qui plaît donc aux lecteurs dans ces romans où l'amour est omniprésent, c'est la nouvelle valeur que lui octroie Dumas. Loin d'être un simple échange de sentiments agréables menant à une fin heureuse, l'amour est vécu dans la déception, dans l'épreuve : en fait, ce n'est pas du rêve que vend l'auteur, mais un simple reflet de la réalité.

1.3. L'Amitié

En lieu et place de la déception amoureuse se tient la gloire de l'amitié. Ce sentiment est valorisé par Dumas qui y voit une revanche sur les malheurs de l'amour. Les amis fidèles se multiplient dans les deux romans et ils arrivent même à faire oublier ces faux amis qui font dire au comte de Monte-Cristo : ''Les amis d'aujourd'hui sont les ennemis de demain''

(CMC, T.II – p.390). Tant qu'ils demeurent dans la sphère de l'honnêteté, ils sont perçus d'une manière positive. Les couples amicaux sont ceux formés par plusieurs personnages : Faria / Dantès, Maximilien / le comte de Monte-Cristo, le comte de Monte-Cristo / Vampa, Dantès / Jacopo, Franz / Albert ; les quatre mousquetaires, M. de Tréville / M. d'Artagnan père.

L'amitié est d'abord teintée d'un *rapport didactique*. L'un des membres du duo devient le mentor de l'autre. Nous pensons à l'abbé Faria qui parvient à adoucir le ressentiment d'Edmond en lui disant : ''Apprendre n'est point savoir ; il y a les sachants et les savants : c'est la mémoire qui fait les uns, c'est la philosophie qui fait les autres'' (CMC, T.I – p.209). Avec Maximilien, le comte réitère cette expérience d'amitié paternelle puisqu'il évite la mort au jeune capitaine des spahis comme il l'avait fait pour Albert de Morcerf : ''Je suis, poursuivit Monte-Cristo, le seul homme au monde qui ait le droit de vous dire : Morrel, je ne veux pas que le fils de ton père meure aujourd'hui !'' (CMC, T.II – p.708). Athos, de même, joue ce rôle avec d'Artagnan qu'il considère comme son fils : ''il entraîna son ami, affectueux comme un père'' (TM, p.773). Mais nous ne nous étendrons pas sur ce point que soulèvera la deuxième partie.

En outre, l'amitié se vit dans le *dévouement* de l'un à l'autre. L'on peut même associer la mort de l'abbé Faria à un sacrifice qu'il ferait pour sauver son compagnon d'infortune. Plus loin, Dantès aide Jacopo et il est alors étonné de trouver cet esprit d'abnégation dans les contrebandiers : ''C'est étrange, murmura Dantès en riant, que ce soit parmi de pareils hommes que l'on trouve des preuves d'amitié et des actes de dévouement'' (CMC, T.I – p.283). Le même sentiment lie le comte à Luigi Vampa qui lui voue un respect sans bornes. Même entre d'Artagnan et Planchet naît cet abandon de l'un pour l'autre : ''D'Artagnan lui prit la main, et l'embrassa'' (TM, p.607). Le ''slogan'' des mousquetaires (''Tous pour un, un pour tous'' TM, p.145) prend alors tout son sens puisqu'il permet l'union des uns au profit des autres, le ''un'' se fondant dans le ''tous''. C'est pour cette raison que les trois compères aident d'Artagnan à retrouver Constance Bonacieux ; c'est également pour cela qu'Aramis et Porthos sont présents lors de l'exécution de Milady alors qu'ils n'ont pas été atteints par ses manigances. Remarquons de même que M. de Tréville soutient d'Artagnan par respect pour l'amitié qui le liait à son père : ''En faveur de votre père, mon ancien compagnon, comme je vous l'ai dit, je veux faire quelque chose pour vous, jeune homme'' (TM, p.66).

Le héros dumasien n'est donc plus un être solitaire balloté par les aléas de la fortune. Il peut compter sur d'autres personnages qui l'encouragent à achever sa quête. Ils arrivent à faire oublier l'aspect négatif des Caderousse et autres Danglars. L'amitié devient ainsi une véritable bouée de secours pour les personnages[1], leur permettant de revenir sur le droit chemin que l'amour leur avait fait perdre de vue ! Le lecteur applaudit ces nobles sentiments.

1.4. La Mort

Les relations humaines, amoureuses ou amicales soient-elles, finissent par se retrouver dans une impasse lorsqu'elles sont confrontées à la mort. Dumas traite cet autre thème dont il reconnaît l'emprise sur la masse des lecteurs puisqu' ''il n'y a guère dans la vie qu'une préoccupation grave, c'est la mort'' (CMC, T.I – p.483). Il n'y consacre pas de longues descriptions ni de halte narrative particulière. Il se contente de livrer quelques-unes de ses réflexions à travers son narrateur ou ses personnages.

La mort est d'abord source de *fascination*. Le sadisme humain y fait voir tout un monde que le peuple regarde, horrifié mais sans lassitude aucune : ''ce qu'il y a de plus curieux dans la vie est le spectacle de la mort'' (CMC, T.I – p.492). L'exécution de Milady n'est-elle pas d'ailleurs un spectacle par le lexique audiovisuel qui s'y trouve : ''on le vit'', ''on vit'', ''on entendit'' (TM, p.795) ? Sous une *valence cathartique*, la mort provoque tout aussi bien la peur : ''Rien n'effraye tant les vieillards que lorsque la mort quitte un instant leur côté pour aller frapper un autre vieillard'' (CMC, T.II – p.267). Elle est, de même, un moment de révélation : ''C'est en ce moment-là, seulement qu'on peut faire des études de caractères ; sur la première marche de l'échafaud, la mort arrache le masque qu'on a porté toute la vie, et le véritable visage apparaît'' (CMC, T.I – p.499). C'est d'ailleurs lors de ses derniers instants que le véritable visage de Milady apparaît et qu'elle livre son humanité.

L'auteur a donc bien saisi les hantises de ses lecteurs. Il ne décrit pas la mort dans son horreur mais l'évoque pour son aspect fascinant. Le lectorat est attiré sans être horrifié.

[1] ''L'amitié […] apparaît donc comme une façon pour les amis de multiplier leur pouvoir et de parvenir plus facilement à deux qu'isolés au but qu'ils se proposent'', FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo…, op.cit.*, p.112.

1.5. Le Bonheur et le Malheur

Un double thème que Dumas réutilise à l'envi est celui du bonheur et du malheur. Ces moments d'intensité émotionnelle où narrateur et personnages livrent leurs pensées sous forme d'aphorismes[1] retiennent l'attention de ceux qui lisent.

''Le bonheur ne se raconte pas'', affirme Stendhal. Voilà pourquoi Dumas ne livre que des réflexions éparpillées le concernant puisque ''la joie ne fait pas de mal'' (CMC, T.I – p.20). Il est surtout vu dans sa *valence positive* puisque ''le bonheur rend bons les méchants eux-mêmes'' (CMC, T.I – p.82). Il est, en outre, associé au passé, aux origines, dans une vision assez judéo-chrétienne d'un paradis perdu : ''La jeunesse et le pays, double souvenir qui fait sourire l'homme à tous les âges'' (TM, p.59). Cette félicité est pourtant souvent *menacée* comme l'affirme ironiquement Andrea Cavalcanti : ''La vie est si chanceuse que l'on doit saisir le bonheur aussitôt qu'il passe à notre portée'' (CMC, T.II – p.418). Le narrateur lui répond, dans la seconde œuvre, en disant : ''Derrière tout bonheur présent est cachée une crainte à venir'' (TM, p.500). Le bien-être devient alors récompense après une longue souffrance : ''Les bonheurs inespérés arrivent parfois à ceux sur lesquels la rigueur du sort s'est longtemps lassée'' (CMC, T.I – p.274). Voilà ce qui pousse le narrateur à statuer : ''Le bonheur est égoïste'' (TM, p.465). Ce sentiment est ainsi donné au lecteur en signe de médaillon gratifiant : il s'agit d'un son de cloche optimiste dans une intrigue pessimiste.

Par contre, le malheur prend toute son ampleur dans les deux romans. Il s'incarne dans les coups portés à Edmond par le sort puis dans sa vengeance savamment distillée. On le retrouve également dans les rebondissements négatifs que connaît la relation qui lie d'Artagnan à Constance Bonacieux. Le malheur est d'abord synonyme de *douleur* grandiloquente qui épuise la pensée de l'homme : ''Le cœur se brise, lorsque après avoir été dilaté outre mesure par l'espérance à la tiède haleine, il rentre et se renferme dans la froide réalité !'' (CMC, T.I – p.288), ''Il n'y a plus d'émotions intermédiaires dans un cœur gonflé par un désespoir suprême'' (CMC, T.II – p.301). Cette douleur ne peut que susciter *l'intérêt des masses*, dans une ambivalence effrayante : ''Les grandes douleurs sont tellement vénérables qu'il n'est pas d'exemple dans les temps les plus malheureux, que le premier mouvement de la foule réunie n'ait pas été un mouvement de sympathie pour les grandes catastrophes'' (CMC, T.II – p.775), ''Les curieux pompent nos larmes comme les mouches font du sang d'un daim blessé'' (TM, p.361). En réalité, la douleur est universelle et elle se vit dans

[1] L'affirmation de Eco concernant Sue nous semble aussi perspicace pour Dumas : ''C'est un vendeur d'émotions spéculant sur la misère humaine'', ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, *op.cit.*, p.48.

l'égocentrisme : ''C'est un des orgueils de notre pauvre humanité que chaque homme se croie plus malheureux qu'un autre malheureux qui pleure et qui gémit à côté de lui'' (CMC, T.II – p.814). Il ne reste plus à l'homme atteint du malheur que le refoulement ou le travail comme ultime salvation : ''Les blessures morales ont cela de particulier qu'elles se cachent mais ne se referment pas'' (CMC, T.II – p.489), ''À tous maux, il est deux remèdes, le temps et le silence'' (CMC, T.I – p.658) ; ''Le silence est la dernière joie des malheureux'' (TM, p.361).

Un rapport de *vases communicants* est alors créé entre ces deux sentiments extrêmes. Le bonheur et le malheur ne peuvent s'apprécier qu'en concomitance : ''On est toujours pressé d'être heureux (…) car lorsqu'on a souffert longtemps on a grand peine à croire au bonheur'' (CMC, T.I – p.40), ''La joie pour les cœurs qui ont longtemps souffert est pareille à la rosée pour les terres desséchées par le soleil : cœur et terre absorbent cette pluie bienfaisante qui tombe sur eux, et rien n'en apparaît au dehors'' (CMC, T.II – p.559). De l'un découle l'autre, de l'autre naît l'un : voilà la vraie réalité.

Dumas aura ainsi flatté le voyeurisme de son lectorat en lui livrant des souffrances indicibles, parsemées de quelques bonheurs éphémères. L'écriture lui permet alors de donner son avis sur cette thématique qui gère la vie à la manière d'un pendule oscillant perpétuellement de la joie à la douleur.

1.6. La Vengeance

Si, comme le dit le dicton populaire, ''la vengeance est un plat qui se mange froid'', chez Dumas, elle se consomme en réchauffé. Conscient de la fascination qu'exerce ce thème sur la masse des lecteurs, l'auteur en use et en abuse au point où cette justice individuelle devient le moteur de l'intrigue. Elle existe d'ailleurs en titre de chapitre dans chacune des deux œuvres : ''La Vendetta'' (CMC – chapitre XLV) et ''Rêve de vengeance'' (TM, chapitre XXXVI). C'est donc dire son importance ! Et le lecteur de dévorer le roman pour connaître l'issue de cette vengeance ; semblable à Felton, il dirait au narrateur : ''Continuez, continuez. J'ai hâte de vous voir arriver à la vengeance'' (TM, p.695).

Elle est ce qui fait en sorte qu'Edmond Dantès devienne le comte de Monte-Cristo. C'est pour se venger de Villefort, de Danglars et de Fernand qu'Edmond use de ses dernières forces afin de s'échapper du château d'If : ''Il faut que je me venge, car quatorze ans j'ai souffert, quatorze ans j'ai pleuré, j'ai maudit ; maintenant, je vous le dis, Mercédès, il faut que je me venge !'' (CMC, T.II – p.528). La grande part du roman narre alors les différents

processus par lesquels passe sa vindicte au point d'arriver à un raffinement sans nul autre pareil. D'Artagnan, dans ce même esprit, poursuit une double vengeance : celles à l'encontre de l'homme de Meung (''car avant toute chose je veux me venger'' TM, p.68) et de Milady. Mais les deux ''héros'' ne sont pas les seuls à avoir ce sentiment. D'autres personnages leur emboîtent le pas. La dénonciation que fomentent Danglars et Fernand ne naît-elle pas d'un sentiment de privation - professionnelle pour l'un, amoureuse pour l'autre – éprouvée envers Edmond ? Ce n'est que par vengeance qu'ils accomplissent leur horrible dessein ! M. Bertuccio, lui aussi, veut venger la mort de son frère à travers Villefort. Même Haydée, la jeune et frêle jeune fille, voit sourdre en elle ce noir assouvissement d'un désir personnel : ''Quoique chrétienne, Dieu me pardonne ! j'ai toujours songé à venger mon illustre père'' (CMC, T.II – p.499). On assiste alors à une mise en abyme de la vengeance puisque le comte de Monte-Cristo utilise M. Bertuccio et Haydée pour réaliser son propre projet ! N'oublions pas que, malgré tout, cette action mène à l'apparition de victimes collatérales[1] comme le suggère cette métaphore du jeu de tir ou du billard de la maison du comte : ''deux ou trois hirondelles qui avaient eu l'impudence de passer à portée du pistolet du comte, et que le comte avait abattues'' (CMC, T.II – p.386). Si un personnage trouve son compte dans la vendetta, d'autres souffrent sans être mêlés directement à l'histoire première : une boule finit par faire rebondir les autres et par les écarteler.

Dans *Les Trois Mousquetaires*, le même *emboîtement* prend place. Si Athos pend Anne de Breuil c'est pour la punir de lui avoir menti. Plus tard, il aidera d'Artagnan et forcera son appétence à la revanche : ''Les femmes pleurent les morts, les hommes les vengent !'' (TM, p.773). C'est dans ce même esprit que le bourreau de Lille et lord de Winter demandent l'exécution de Milady pour la mort de leurs frères respectifs (''Assassin de Buckingham, assassin de Felton, assassin de mon frère je demande justice contre vous''' TM, p.786). Pour sa part, Milady veut se venger de l'humiliation que d'Artagnan lui a fait subir : ''Quand on m'insulte, je ne me trouve pas mal, je me venge, entendez-vous'' (TM, p.471). Plus loin, elle inocule ce sentiment à Felton qui tue Buckingham pour sauver le prétendu honneur bafoué de sa dame. Même Richelieu s'y abandonne en livrant le siège de la Rochelle : ''La vengeance devait être grande et éclatante, et digne en tout d'un homme qui tient dans sa main, pour épée de combat, les forces de tout un royaume'' (TM, p.520). La vengeance ne répond plus seulement au principe de la poupée russe mais, qui pis est, à celui de la contamination,

[1] Dans *La Gazette de France* du 24 février 1846, Alfred Nettement affirmera, en parlant du comte de Monte-Cristo : ''Pour venger un innocent, il frappe dix innocents, et [il commet] dix fois plus de crimes qu'on en a commis à son égard''.

chaque personnage réveillant en l'autre des velléités de revanche. Le lecteur est séduit, pour ne pas dire pris au piège, par cette thématique qui s'enroule autour de lui et le force à poursuivre la lecture pour connaître le fin mot de l'histoire.

La vengeance est d'ailleurs presque valorisée[1]. Elle a un effet *libérateur* sur le comte de Monte-Cristo et sur d'Artagnan : ''Le comte de Monte-Cristo sentit goutte à goutte sourdre dans sa poitrine ce vieux fiel extravasé qui avait autrefois inondé le cœur d'Edmond Dantès'' (CMC, T.II – p.804) ; ''Une de ces bonnes vengeances qui consolent, rien qu'en espérance'' (TM, p.371). Elle peut être poussée au plus haut degré de raffinement : ''À celui qui veut punir cruellement il faut d'autres moyens que la mort'' (CMC, T.I – p.166). L'on apprend même qu'elle est partagée par les Orientaux et qu'elle s'exprime dans les us et les coutumes les plus élémentaires : ''Les Orientaux, pour conserver toute liberté de vengeance, ne mangent ni ne boivent jamais chez leurs ennemis'' (CMC, T.II – p.513).

Mais ce qui retient surtout l'attention, c'est la relation qui s'entretient entre *la justice et la vengeance*. À la société, s'oppose l'individu : face au statu quo social, s'érige le désir égoïste. Comme ''la justice a des allures sombres et mystérieuses qu'il est difficile de pénétrer'' (CMC, T.I – p.205), il faut bien trouver un remède. Son action est limitée pour combler les douleurs des hommes : ''n'y a-t-il pas des millions de douleurs dont les entrailles de l'homme peuvent être déchirées sans que la société s'en occupe le moins du monde sans qu'elle lui offre le moyen insuffisant de vengeance dont nous parlions tout à l'heure'' (CMC, T.I – p.484). La justice est également partiale : ''Combien de fois la justice des hommes n'a-t-elle pas été trompée par ces funestes paroles'' (CMC, T.II – p.412). Même Franz finit par admettre que ''La justice humaine est insuffisante comme consolatrice : elle peut verser le sang en échange du sang, voilà tout'' (CMC, T.I – p.484). L'on voit alors que le personnel se substitut à la doxa sociale comme le confirment les deux comtes avec une parole presque similaire : ''J'ai ma justice à moi, basse et haute, sans sursis et sans appel, qui condamne ou qui absout, et à laquelle personne n'a rien à voir'' (CMC, T.I – p.398-399) ; ''Le comte était un grand seigneur, il avait sur ses terres droit de justice basse et haute'' (TM, p.385).

Et, au final, justice et vengeance s'unissent, se fondent et se confondent. Une substitution lexicale entre les deux ne passe pas inaperçue : ''la vengeance du gouvernement français, sarde ou toscan ?'' (CMC, T.I – p.381), ''c'est à la justice de venger ceux qu'elle n'a

[1] ''Les vengeurs de Dumas reflètent une sensibilité libérale et individualiste marquée et peuvent se comprendre comme une forme d'incitation à la responsabilité individuelle'', FRIGGERIO Vittorio, « Bons, belles et méchants (sans oublier les autres) : le roman populaire et ses héros » in ARTIAGA Loïc (dir.), *Le Roman populaire…, op.cit.*, p.110.

pas su défendre'' (CMC, T.I – p.622) ; ''Le moment de la vengeance ou plutôt de la justice avait sonné'' (TM, p.696). Milady va plus loin que ce constat et troque son égocentrisme pour un altruisme au profit de la société : ''Vous savez que ce n'est pas ma propre vengeance que je poursuis, mais la délivrance de tout un peuple que j'implore'' (TM, p.667). Dumas serait, encore une fois, entrain de promouvoir un nouvel ordre à instituer, un ordre où l'individu ne serait plus un être de la masse mais une créature reconnue comme telle.

À un autre niveau, force nous est de constater que la vengeance est parfois d'*inspiration divine*. Dans une approche biblique, pour ne pas dire mythologique, l'auteur montre que les vendettas personnelles sont presque tolérées au niveau religieux : ''c'est encore cette loi des peuples primitifs c'est-à-dire la loi du talion, que j'ai le plus trouvée selon le cœur de Dieu'' (CMC, T.I – p.695) ; ''la vengeance est le plaisir des dieux'' (TM, p.449). La vengeance individuelle reçoit ainsi l'aval spirituel qui lui manquait : ''Il veut donc que la vengeance humaine prévienne la justice céleste'' (TM, p.703). Le bourreau de Lille justifie d'ailleurs l'exécution de Milady en se substituant à Dieu : ''«Laissez passer la justice de Dieu!» cria-t-il à haute voix'' (TM, p.795).

Le lectorat est ainsi immergé dans des histoires de vengeances éternelles et cycliques. L'auteur arrive à faire voir à son lecteur sa véritable réalité, identité et finit même par justifier ces actions égoïstes qui sont, d'une part, le fruit de l'incompétence de la justice sociale et, d'autre part, une mission presque divine puisque avalisée par des forces supérieures.

1.7. Le Travestissement

Le dernier thème qui suscite l'intérêt du lectorat est celui du déguisement. Dans un marivaudage des plus exquis, Dumas s'amuse à masquer et à démasquer ses personnages. Le lecteur ne peut qu'être aspiré par ces instants qui deviennent ainsi des moyens de se multiplier dans une liberté excessive[1].

Le travestissement se manifeste, dans un premier temps, grâce au motif du *carnaval*. Chacune des deux œuvres a le sien, apparaissant au moment propice, s'étalant sur tout un chapitre : ''Le Carnaval de Rome'' (CMC, T.I – chapitre XXXVII) et ''Le Ballet de la Merlaison'' (TM, chapitre XII). Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, le ''bal masqué'' donné par le comte de San Felice préfigure celui de Rome. Le narrateur peut dès lors affirmer l'aspect purgatoire de

[1] ''[Dans] la littérature de 1830, le carnaval est pour ainsi dire une topique qui se rencontre dans maints ouvrages, romans ou drames, et qui dessine un espace de subversion'', LAFORGUE Pierre, *L'Œdipe romantique - Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 2002, p.18.

cet évènement[1] : ''Le carnaval [est], dans tous les pays de la terre qui célèbrent cette estimable institution, une époque de liberté où les plus sévères se laissent entraîner à quelque acte de folie'' (CMC, T.I – p.462). C'est en ce moment que, à l'instar des bacchanales antiques, spectateurs et acteurs peuvent se mélanger sans honte aucune comme le dit si bien le comte : ''Messieurs, dit le comte en sautant à terre, quand vous serez las d'être acteurs et que vous voudrez redevenir spectateurs, vous savez que vous avez place à mes fenêtres'' (CMC, T.I – p.501). Même les classes sociales fusionnent dans ce lieu de la cohésion : ''c'est à ce moment surtout qu'il n'y a plus de distinction sociale'', ''le facchino s'attache au prince, le prince au Transtevere, le Transtevere au bourgeois'' (CMC, T.I – p.519). Le lecteur populaire est enchanté par cette abolition des privilèges. Les nobles Franz et Albert s'affublent des vêtements du peuple : ''huit ou dix costumes de paysans romains'' (CMC, T.I – p.508-509). Même les sexes s'intervertissent : ''tandis qu'il avait galamment pris leur costumes, elles, de leur côté, avaient pris le sien'' (CMC, T.I – p.511). La confusion atteint son apogée comme le laisse entendre la répétition de l'indéfini ''tout'' : '' il n'y avait pas sur tous ces pavés, dans toutes ces voitures, à toutes ces fenêtres'' (CMC, T.I – p.517). L'ordre s'efface au profit du désordre : ''Sans que la police se préoccupe le moins du monde d'assigner à chacun son poste ou de tracer à chacun sa route'' (CMC, T.I – p.518). Ce moment de joie et d'exubérance folâtre prend alors toute son importance. Dans un respect de l'idéologie chrétienne, ce Mardi-gras dans la ville des papes annonce le Carême futur, les privations à venir. Il est intéressant de noter que cette description s'intercale entre les deux périodes du roman, celle de Marseille et celle de Paris. Elle serait l'étape purgatoire qui permet au récit de prendre un nouveau souffle : dès ce moment, la vengeance du comte se dévide alors que les personnages à punir se vident de leur argent, de leur honneur, de leur famille !

Dans *Les Trois Mousquetaires*, un fonctionnement presque similaire se révèle. Au niveau temporel, le bal masqué donné chez Mme la Connétable a lieu avant celui de la Merlaison. Il s'agit d'une ''fête masquée'' où le duc s'affuble du ''costume du Grand Mogol'' et d'une ''robe blanche''(TM, p.555) : que de renversements ! Le bal donné par le roi est traité plus loin. Il sert également de séparation entre les deux intrigues du roman, à savoir la recherche des ferrets et la quête de Constance Bonacieux. Lors de cette soirée charnière,

[1] ''Pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et interprète alors – sans scène, sans rampe, sans acteurs, sans spectateurs, c'est-à-dire sans les attributs spécifiques de tout spectacle théâtral – une autre forme libre de son accomplissement, c'est-à-dire sa renaissance et sa rénovation sur des meilleurs principes'', BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Éditions Gallimard, 1970, p.16.

l'opulence est de mise, émoustillant ainsi la part de rêve que vit le lecteur : ''deux cents flambeaux de cire blanche'', ''vingt violons'' (TM, p.291), ''collation de confitures'', ''buffet d'argent'' (TM, p.292). Les accessoires théâtraux font leur apparition : ''des habits de masques'', ''costume de chasse des plus élégants'' (TM, p.293). Le roi se vêt d'un ''costume de chasse'' qui le fait ressembler au ''premier gentilhomme de son royaume'' (TM, p.294). Le lectorat est ravi par ces brefs instants où les séparations sociales s'écroulent tel un château de cartes[1] !

Mais le succès serait de courte durée s'il se limitait à ces deux épisodes. Voilà pourquoi l'auteur réactive cette recette qu'il utilise à de multiples moments de l'intrigue[2]. Les différents personnages s'abandonnent souvent à cette manie du déguisement. Si le comte de Monte-Cristo y est passé maître (en étant, tour à tour, abbé Busoni, Lord Wilmore, Zaccone, Simbad le marin ou Edmond Dantès), il n'évolue pas sans faire des émules. Nous pensons par exemple à Benedetto devenu Andrea Cavalcanti, l'ancien forçat se transmuant en noble. Même Villefort entre dans cette logique carnavalesque en se déguisant en ''envoyé de M. le préfet de Police'' : le renversement carnavalesque a lieu lorsqu'il retrouve sa demeure et les fonctions se rétablissent puisque ''ce fut M. de Villefort, et non l'envoyé de M. le préfet de Police qui rentra chez M. de Villefort'' (CMC, T.II – p.246). Caderousse, pour sa part, prend l'habit d'un mendiant pour aborder Andrea avant de devenir, plus tard, ''boulanger retiré'' (CMC, T.II – chapitre LXXXII). Mais, au-delà de ces trocs sociaux, nous notons un travestissement au niveau sexuel auquel se livrent Mlle Danglars (portant un ''costume d'homme'' CMC, T.II – p.619) et Mlle d'Armilly pour fuir Paris.

Cet art de l'accoutrement est également de mise dans *Les Trois Mousquetaires*. Pour mieux séduire Milady, d'Artagnan usurpe l'identité du comte de Wardes. Il commence par recevoir les trois lettres envoyées par la belle Anglaise comme s'il en était le réel destinataire (TM, p.417, 450 et 472). Il signe même deux lettres du nom de son rival (TM, p.451 et 470). Par ce subterfuge, le jeune Gascon se hisse au niveau d'une classe noble : ''On annonça M. le comte de Wardes'', ''d'Artagnan donna trait pour trait le signalement du comte de Wardes'' (TM, p.275). La logique carnavalesque s'intensifie lorsque le jeune homme devient jeune

[1] ''Cette organisation [carnavalesque] est, avant tout, profondément concrète et sensible […]. L'individu se sent partie indissoluble de la collectivité, membre du grand corps populaire. Dans ce tout, le corps individuel cesse, jusqu'à un certain point, d'être lui-même : on peut, pour ainsi dire, *changer mutuellement de corps, se rénover*. Dans le même temps, *le peuple ressent son unité et sa communauté concrètes, sensibles, matérielles et corporelles*'', *Ibidem*, p.255.

[2] ''Pendant le travestissement, le lecteur jouit de l'équivoque où baignent ceux qui en ignorent tout'', ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, *op.cit.*, p.29.

femme… à moustaches : ‘’coiffes de travers, jupes tombantes sur les souliers, manches retroussées et moustaches raides d’émotion’’ (TM, p.490). Même les hommes du cardinal succombent au charme de la simulation : ‘’gens de l’autorité, déguisés en garçons d’écurie’’ (TM, p.373), ‘’des moines qui portaient mal le froc’’, ‘’femmes un peu gênées dans leurs costumes de pages’’, ‘’des paysans aux mains noircies, mais à la jambe fine’’ (TM, p.546). Nous pensons de même au mendiant envoyé par Mme de Chevreuse et que reçoit Aramis. Il s’avère être ‘’comte et grand d’Espagne’’ (TM, p.457). Fusion des classes, fusion des sexes encore une fois.

Le lecteur populaire est séduit par ces moments ludiques qui ne peuvent qu’obtenir son assentiment[1]. À un niveau premier, ils lui rappellent ses jeux d’enfants lorsqu’il devenait gendarme ou voleur, maman ou enfant. À un niveau second, ils lui permettent de rêver à un effondrement de la pyramide sociale où les riches et les pauvres troqueraient leurs places. Inconsciemment, ou sciemment, par ces scènes, Dumas fait miroiter aux yeux de son lectorat une nouvelle révolution à venir, un nouvel ordre à établir… ou à rétablir.

En usant de ces sept thèmes, Dumas donne au lecteur ce qu’il attend. Des sentiments forts, déçus, solides, épuisants ou revanchards, qui prennent à la gorge et plaisent puisqu’ils bousculent le quotidien, le remettant en question, poussant celui qui lit à s’interroger perpétuellement. Le roman dumasien devient ainsi un miroir grossissant de la réalité, permettant même de rêver à un autre avenir que fait miroiter la plume d’un auteur engagé. C’est dans ce sillage que notre lecteur trouvera, en annexe, les résultats assez intéressants d’une étude que nous avons menée et qui s’appuie sur les multiples phrases citées dans ce groupement.

2. Le Roman à sensations

Un autre élément que nous relevons dans cette quête de la lecture-plaisir est celui du dévoilement. En lisant une œuvre dumasienne, l’on a droit à des révélations sur certains aspects cachés de/ou par la société. Il sait que ces phénomènes existent mais n’a jamais osé en parler. Le lecteur connaisseur s’acoquine alors avec l’auteur. Le lecteur ignorant découvre, bouche bée, ce monde dont il ne connaissait point l’existence.

[1] ‘’Les spectateurs n’assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l’ensemble du peuple*’’, BAKHTINE Mikhaïl, *L’Œuvre de François Rabelais…, op.cit.*, p.15.

Cela passe d'abord par les *sociétés secrètes*. C'est dans *Le Comte de Monte-Cristo* qu'elles sont le plus présentes, époque de l'intrigue oblige. Dès le début, une minorité mystérieuse est évoquée, celle des gens du voyage qui exercent une énorme fascination sur les foules : le titre du chapitre II, ''Les Catalans'', suivis de cette périphrase ''bohémiens de la mer'' (CMC, T.I – p.29) interpelle. Le lectorat se familiarise de même avec les contrebandiers grâce à l'équipage de la *Jeune-Amélie* et à ses actions : ''[Dantès] avait lié connaissance avec tous les contrebandiers de la côte ; il avait appris tous les signes maçonniques à l'aide desquels ces demi-pirates se reconnaissaient entre eux'' (CMC, T.I – p.272). Plus loin, c'est M. Bertuccio qui replonge le lecteur dans ce monde si fermé dont il relève un pan : ''une taverne de la via del Oglio, dans laquelle avait l'habitude de se réunir ce qu'il y a de mieux en contrebandiers à Livourne'' (CMC, T.I – p.272). La franc-maçonnerie, ce monde si clos, est alors révélée : ''nous autres mariniers, nous sommes comme les francs-maçons, nous nous reconnaissons à certains signes'' (CMC, T.I – p.386). L'un de ces signes est donné par Andrea Cavalcanti : ''C'était un signe maçonnique que lui avait indiqué Caderousse'', ''cligna de l'œil, enfla sa joue avec sa langue, et fit entendre ce claquement des lèvres'' (CMC, T.II – p.741). Même le club bonapartiste de la rue Saint-Jacques suit ce fonctionnement maçonnique comme le révèle Noirtier à travers le procès-verbal qu'il fait lire à Franz d'Épinay : ''bandeau'', ''société'', ''figures de connaissance'' (CMC, T.II – p.328), ''je déclare mériter la mort si je viole mon serment'' (CMC, T.II – p.332). Ne serions-nous pas en présence d'une séance d'initiation d'un frère maçon[1] ? Le lecteur est ainsi dans le secret des dieux puisqu'il voit, devant lui, ces sociétés secrètes qui lui sont fermées mais qui le fascinent. Car, comme le dit le proverbe arabe, tout interdit est désirable.

L'autre interdit que l'œuvre dumasienne détruit est celui de la *drogue*. Dans un siècle où le club des Haschischins encore tout fasciné par les fumées de l'Orient se développe, Dumas révèle certaines expériences (vécues par lui ou par ses amis, Nerval et Gautier en tête) dues à la consommation de substances illicites à l'hôtel de Lauzun. Il commence par en faire l'apologie en usant de périphrases ô combien élégiaques : ''pâte verdâtre'', ''confiture d'angélique'', ''confiture verte'', ''ambroisie qu'Hébé servait à la table de Jupiter'' (CMC, T.I – p.400), ''confiture magique'', ''herbe'' (CMC, T.I – p.401), ''herbe sainte'', ''hatchis'', ''pâte merveilleuse'', ''confitures divines'' (CMC, T.I – p.402). L'on a même droit à un panégyrique de ce hatchis qui permet un retour aux origines. La rêverie de Franz est assez éloquente en

[1] ''Cette confrérie élitiste, plus discrète que réellement secrète, ne cesse d'intriguer'', SIGNIER Jean-François, « Les Francs-maçons » in *Les Sociétés secrètes*, Paris : Éditions Larousse, août 2011, p.68.

ce sens puisque le personnage revient au ventre maternel à travers l'espace vu ; tout le processus est alors raconté : ''sommeil'' → ''légèreté immatérielle'' → ''il voyait'' → ''barque'', ''grotte'' (CMC, T.I – p.405). L'apologie de la drogue bat alors son plein comme le suggèrent ces propos dithyrambiques : ''cette rêverie muette dans laquelle on tombe presque toujours en fumant d'excellent tabac qui semble emporter avec la fumée toutes les peines de l'esprit et rendre en échange, au fumeur tous les rêves de l'âme'' (CMC, T.I – p.404), ''son corps semblait acquérir une légèreté immatérielle, son esprit s'éclaircissait d'une façon inouïe, ses sens semblaient doubler leurs facultés'' (CMC, T.I – p.405). Même le héros valorise cette consommation qui permet d'obtenir une liberté sans pareille, une inspiration des plus divines. Le comte associe la pâte verte à l'ambroisie des dieux : ''Êtes-vous un homme d'imagination, êtes-vous poètes, goûtez encore à ceci et les barrières du possible disparaîtront ; les champs de l'infini vont s'ouvrir, vous vous promènerez libre de cœur, libre d'esprit dans le domaine sans bornes de la rêverie'' (CMC, T.I – p.400), ''Au marchand du bonheur le monde reconnaissant'' (CMC, T.I – p.402). Nous pouvons même oser affirmer que le ''certain baume que [la mère de D'Artagnan] tient d'une bohémienne, et qui a vertu miraculeuse pour guérir toute blessure qui n'atteint pas le cœur'' (TM, p.31-31) serait une variante de cette pâte verdâtre aux fonctions si multiples. Cet usage de la drogue n'est-il pas semblable d'ailleurs à la lecture des romans de Dumas que d'aucuns consomment en secret et qui leur permettent de voyager dans l'espace et dans le temps ? N'en déplaise à Marx, nous nous demandons si les œuvres de Dumas ne seraient pas le véritable opium du peuple.

Mais, très rapidement, pour ne pas choquer les bonnes gens[1], l'auteur abandonne cette vision élogieuse et propose un usage médicinal à la drogue comme le préconisera le Dr. Moreau au club des Haschischins. Il s'agit bien d'une belle sortie qui permet à l'auteur de ne pas remonter contre lui un lectorat très traditionnel. La consommation est excusée parce qu'elle permet de lutter contre les insomnies grâce à ce ''mélange d'excellent opium que [le comte a] été chercher [lui]-même à Canton pour être certain de l'avoir pur, et du meilleur hatchis qui se récolte en Orient, c'est-à-dire entre le Tigre et l'Euphrate'' : c'est cette drogue qui est une ''recette […] pour le sommeil'' (CMC, T.I – p.575).

En sus, le lecteur a droit à une description des effets de la drogue sur le corps humain. Maximilien est alors le cobaye que l'on suit dans cette hallucination, dans ce ''trip''

[1] ''Dumas est critiqué pour […] ses atteintes à la morale'', COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires, op.cit.*, p.117.

qui ferait rougir Alice au pays des merveilles : ''savoura la mystérieuse substance'', ''il sentait le narguilé s'échapper de ses mains ; les objets perdaient insensiblement leur forme et leur couleur ; ses yeux troublés voyaient s'ouvrir comme des portes et des rideaux dans la muraille'', ''le comte grandissait à ses yeux (CMC, T.II – p.857), ''sa main ne bougea même point'', ''sa langue roula lourdement dans son gosier'' (CMC, T.II – p.858). L'hyperesthésie des sensations s'accompagnerait d'une dilatation du temps et d'une léthargie dangereuse. La drogue est alors ramenée dans le giron de l'interdit parce qu'elle mène à la souffrance ou à la mort : ''une immense douleur s'empara du jeune homme'' (CMC, T.II – p.857), ''aspiraient la mort avec le parfum des héliotropes et des roses'' (CMC, T.II – p.852). Ainsi, l'auteur arrive-t-il à se maintenir dans les limites des bonnes mœurs vu que, après des propos épidictiques concernant la drogue, il la condamne à la fin du roman : nul n'est dupe, mais l'honneur est sauvé et le lectorat conquis par ces révélations.

Le dernier élément à être livré est celui qui a trait à la *sexualité*, sujet généralement tabou et que l'on évoque très rarement dans un roman, ou du moins à travers force euphémismes et métaphores[1]. Sans avoir froid aux yeux, Dumas aborde la question du corps. Il peut le faire d'une manière grivoise comme lorsqu'il parle du postérieur de Mousqueton : ''cet imbécile de Mousqueton avait été se faire donner une balle dans un endroit qu'on ne montre ordinairement qu'aux apothicaires ; aussi je lui ai bien recommandé de ne plus se faire blesser là'' (TM, p.400). Ces propos prêtent à sourire mais n'incommodent personne. Par contre, d'autres peuvent étonner les gens bien pensantes comme la description des scènes d'amour successives qu'enchaîne d'Artagnan avec Ketty et sa maîtresse : ''dit d'Artagnan en s'établissant dans un fauteuil, viens ça que je te dise que tu es la plus jolie soubrette que j'ai jamais vue ! Et il le lui dit tant et si bien, que la pauvre enfant, qui ne demandait pas mieux que de le croire, le crut…'' (TM, p.446), ''Ce fut une maîtresse ardente et passionnée s'abandonnant tout entière à un amour qu'elle semblait éprouver elle-même. Deux heures à peu près s'écoulèrent ainsi'' (TM, p.483). Malgré sa ''si fine épée'' (TM, p.483), le mousquetaire devient une sorte d'étalon à l'appétit sexuel jamais assouvi. Ces deux scènes intriguent le lecteur, l'amusent peut-être, mais ne laissent surtout pas sa curiosité indifférente ! Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, le corps est surtout dévoilé par la relation qui lie Mlle Danglars à Mlle d'Armilly. Les amours saphiques sont ici à l'honneur, même si elles ne sont évoquées qu'avec pudibonderie : ''la poitrine de Sapho'', ''Mlle

[1] Dans la *Bibliographie catholique*, l'un des rédacteurs s'enflammera contre les romans de Dumas en y dénonçant la ''liberté de style, [la] licence de tableaux, l'énergie de passion qui en rendent la lecture mauvaise et très dangereuse''.

Danglars venait de préférer à la sienne et à celle de M. Cavalcanti, la société de Mlle Louise d'Armilly, sa maîtresse de chant'' (CMC, T.II – p.339). Plus loin, l'on a presque droit à la description d'un acte physique au travers du piano : ''elles accompagnaient chacune d'une main'', ''sur le même siège, devant le même piano'' (CMC, T.II – p.340). Nous nous demandons même si Proust ne s'est pas inspiré de cette scène pour évoquer la relation entre Mlle Vinteuil et Albertine autour… d'un piano ! Mais passons ! Par les propos d'Eugénie en ''costume d'homme'' (CMC, T.II – p.619), le lecteur entre dans l'intimité du couple saphique en en connaissant les différents rôles : ''Je suis Hercule, moi, et que tu n'es, toi que la pâle Omphale'' (CMC, T.II – p.618). Dumas décrit, dévoile mais il ne fait, en réalité, que suggérer tout en répétant pour éclaircir ses propos.

Au travers de ces trois dévoilements, l'auteur arrive à séduire son public vu qu'il lui livre du sensationnel. L'on suit ces passages avec un intérêt grandissant étant donné qu'ils abordent des sujets connus mais toujours peu traités. Sous la plume de Dumas, le populaire entre dans la sphère de l'inter-dit où l'illicite devient, le temps de quelques aveux, licite.

3. Le Roman *Voici*©

Mais le peuple aime également le frivole. Il se plaît à lire les histoires des grands de ce monde : preuve en est, notre siècle ! Les magazines à grand tirages sont ceux que le lecteur consomme et consume sans arrêt parce qu'ils lui racontent les aventures de ces êtres presqu'intouchables. Le roman dumasien devient alors une forme de gazette où toutes les petites intrigues d'alcôves sont révélées à un lectorat voyeur, à la recherche de cancans qui pourraient le distraire. Ce dernier devient alors semblable à la supérieure des Carmélites qui interroge Milady sur les histoires de cour pour avoir l'illusion d'y vivre : ''[Milady] se mit donc à entretenir la bonne abbesse des pratiques mondaines de la cour de France, mêlées aux dévotions outrées du roi, elle lui fit la chronique scandaleuse des seigneurs et des dames de la cour, que l'abbesse connaissait parfaitement de nom'' (TM, p.738). Voilà pourquoi nous empruntons le titre de cette revue hebdomadaire, spécialisée dans les ''potins de stars'', pour illustrer nos propos.

Dans ses œuvres, Dumas cite des personnages qui ont existé et que le lecteur peut identifier. Au-delà des Napoléon, Louis XVIII, Louis XIII et autres Richelieu, l'auteur évoque des artistes et des membres de l'aristocratie que tout le monde connaît : ''maréchal Bertrand'' (CMC, T.I – p.14), ''M. Aguado'', ''M. Rotschild'' (CMC, T.I – p.543), ''Levasseur'' (CMC, T.II – p.38) ; ''Mme d'Aiguillon'' (TM, p.57),''Mme de Chevreuse'' (TM, p.58). Le

lecteur côtoie tout ce beau monde comme s'il en faisait partie. Il a même droit aux histoires « de cuisine » puisqu'il apprend que ''la comtesse G…'' (CMC, T.I – p.464) était la maîtresse de Byron ; que ''la Sontag et la Malibran'' (CMC, T.I – p.465) étaient deux actrices rivales ; que ''Mme d'Aiguillon'' se trouvait être la ''maîtresse'' (TM, p.53) de Richelieu. Ces ''monstrueuses impossibilités'' (TM, p.53) éveillent une curiosité malsaine à l'égard de ces propos de basse-cours que l'on lit indignés, peut-être, mais sûrement amusés.

De petites *anecdotes historiques* qui font tout le bonheur[1] d'un lecteur quelconque sont même livrées. L'insolite est de mise avec le duc d'Antin qui ''avait fait abattre en une nuit une allée d'arbres qui gênait le regard de Louis XIV'' (CMC, T.II – p.153). Le sympathique apparaît au travers de l'accent de Henri IV, roi fascinant les foules jusqu'à aujourd'hui : ''dans ce pur patois de Béarn dont Henri IV n'avait jamais pu parvenir à se défaire'' (TM, p.31). Le lecteur aime ces historiettes au goût de légende qu'il peut alors colporter en ville, dans les salons du beau monde.

Toutefois, Dumas va plus loin et permet à celui qui le lit de pénétrer *l'intériorité des personnages historiques* : ils sont alors traités sur le même mode que les personnages fictifs. Tout le monde est ainsi logé à la même enseigne et le lecteur apprécie cette élévation sociale dont il bénéficie. L'intimité du cabinet de Louis XVIII est dévoilée et l'origine de la table qui s'y trouve est révélée : ''là, dans ce cabinet, assis devant une table de noyer qu'il avait rapportée d'Harwell'' (CMC, T.I – p.111). Louis XIII n'est pas oublié puisque ses jeux (TM, p.32) et même les propos qu'il tenait à ses plus proches collaborateurs sont divulgués : ''Louis XIII […] avait l'habitude de dire que, s'il avait un ami qui se battît, il lui donnerait le conseil de prendre pour second, lui d'abord, et Tréville après'' (TM, p.48), ''C'était en effet la pire maladie de Louis XIII, qui souvent prenant un de ses courtisans, l'attirait à une fenêtre et lui disait : ''Monsieur un tel ennuyons-nous ensemble'' (TM, p.108). Le lecteur force même les portes de Richelieu et le découvre dramaturge[2] et amant au désir jamais inassouvi : ''[D'Artagnan] se trouva en face d'un homme assis devant un bureau et qui écrivait […]. Il vit qu'il était en face d'un poète […]. Le poète referma son manuscrit sur la couverture duquel était écrit : MIRAME, tragédie en cinq actes'' (TM, p.509), ''quoique Marie de Médicis, s'il faut en croire les Mémoires du temps, eût commencé par accorder au cardinal le sentiment qu'Anne d'Autriche finit toujours par lui refuser'' (TM, p.223), ''Richelieu, comme chacun

[1] ''Dumas a bien vu que ce sont les dessous de l'Histoire et les passions amoureuses qui plaisent au grand public. Avec lui, on entre dans l'intimité de la cour'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie^*, « Les Trois mousquetaires, un roman à suivre », Paris : Les Belles Lettres – Encrage Édition, 2002, p.62.

[2] Paul FÉVAL fils abordera également cet aspect de Richelieu dans *D'Artagnan contre Cyrano* (1925).

sait, avait été amoureux de la reine'' (TM, p.520). L'indiscrétion du lecteur va plus loin lorsqu'il assiste à la sortie de bain du duc de Buckingham : ''Buckingham, sortant de bain, achevait sa toilette, à laquelle, cette fois comme toujours, il accordait une attention extraordinaire'' (TM, p.720). La pudeur s'efface devant la curiosité. À la manière d'un paparazzi des temps modernes, Dumas saisit des clichés de moments très intimes de la vie des grands de ce monde, des grands que, si nous détournons le titre de l'un de ses ouvrages paru en 1856, il présente en ''robe de chambre'', livrant des détails cocasses et inédits sur la vie de ceux qui ont, un jour, fait trembler d'autres grands.

Cette manière de faire sert surtout à *humaniser* rois et reines[1]. Dumas apprend à son lecteur que ''tout homme d'esprit qu'il était, Louis XVIII aimait la plaisanterie facile''. Le monarque a même l'attitude du commun des mortels lorsqu'il se relève ''de l'air satisfait d'un homme qui croit avoir eu une idée lorsqu'il a commenté l'idée d'un autre'' (CMC, T.I – p. 112). Richelieu est d'ailleurs vu dans sa face humaine lorsque l'on apprend que le cardinal a des ambitions et des rêves : ''mêlant l'immensité de ses rêves à l'immensité de l'océan'' (TM, p.637). Plus encore, quand l'auteur raconte l'entretien intime entre Anne d'Autriche et le duc de Buckingham - entretien qui est le pendant de celui de d'Artagnan et de Constance Bonacieux -, celui qui lit réalise que reine et duc peuvent également éprouver des sentiments comme lui, qu'ils ne sont pas protégés de la passion derrière les portes de leurs luxueux châteaux.

Par ces rares moments, Dumas permet au lecteur de saisir l'intériorité des dirigeants. Ces passages du roman peuvent se lire comme les entrefilets d'un magazine à scandale[2]. Et, tel M. Bonacieux, le lecteur s'exclame pour avoir eu une sorte de ''scoop'', pour avoir découvert la démythification des grands : ''le cardinal m'a touché la main !'' (TM, p.207). Pour Dumas, le roman populaire devient ainsi un roman-people.

[1] ''Sous [la] plume trempée d'encre noire et rouge [de Dumas] […], les figures de Louis XII et celle de Richelieu ont plus de réalité que sous celle de n'importe quel universitaire. Son écriture colorée et ses personnages truculents permettent à tout un chacun de devenir spectateur mais aussi un peu spectateur de l'histoire de France'', THÉRIOT Jean-Louis, « Les Historiens des origines – De Guizot à Nora, la généalogie des historiens de la mémoire nationale'' in *Le Figaro Histoire* (n°4), Paris : La Société du Figaro, octobre-novembre 2012, p.84.

[2] ''Le feuilleton offrait au lecteur ce qu'offre aujourd'hui un hebdo spécialisé dans les indiscrétions sur les vedettes de cinéma ou les aventures morganatiques des ultimes familles régnantes ou abdicataires'', ECO Umberto, *De Superman au surhomme*, *op.cit.*, p.101.

4. Le Roman psychologique

Bien avant l'avènement de la psychanalyse, Dumas semble avoir saisi l'importance de la psychologie humaine[1]. Loin de nous de vouloir effectuer un anachronisme des plus révoltants mais il est indubitable que certains éléments psychologiques sous-tendent l'écriture dumasienne. Si l'auteur ne livre pas souvent les pensées internes de ses personnages, il n'en demeure pas moins qu'il propose une immersion dans l'intériorité de l'humain. Cela fascine puisque le lecteur se trouve face à une table de dissection où les différents personnages sont étalés pour son plus grand plaisir.

4.1. Paroles et rêves

À plusieurs reprises, nous remarquons qu'une *séance thérapeutique* lie les différents personnages. Nous pensons par exemple aux confessions suivantes (sur lesquelles nous reviendrons plus amplement dans la deuxième partie) où le premier membre fait souvent office de patient alors que le second joue le rôle du psychologue qui permet à la parole du passé de s'extérioriser : Edmond / Faria, Caderousse / l'abbé Busoni, Haydée / le comte de Monte-Cristo et Albert ; d'Artagnan / Athos, Athos / d'Artagnan, Aramis / d'Artagnan, Milady / Felton. Par ces dévoilements, l'un des actants pousse l'autre à parler (''Du courage, ma fille'' CMC, T.II – p.370) pour provoquer le soulagement (''repose-toi, chère enfant'', ''elle a quelquefois trouvé du soulagement dans le récit de ses douleurs'' CMC, T.II – p.373). La catharsis dont parle Aristote est donc bel et bien respectée, surtout que le thérapeute n'intervient que très rarement lors de ces scènes d'aveu.

Mais, au-delà de ces épisodes où l'inconscient se révèle à deux, nous relevons les expériences personnelles des uns et des autres qui livrent leur monde onirique. Plusieurs rêves se manifestent dès lors dans le courant de l'intrigue. L'aspect fluctuant de ces rêves est souvent doté d'une valence prémonitoire. Lorsque ''[Franz] rêv[e] qu'il courait le carnaval dans une calèche à six chevaux'' (CMC, T.I – p.414), il préfigure l'action à venir et l'enlèvement d'Albert. D'Artagnan rêve d'une entrevue féminine qui se réalise quelques pages plus loin : ''D'Artagnan se voyait déjà, tant les rêves marchent vite sur les ailes de l'imagination, accosté par un messager de la jeune femme qui lui remettait quelque billet de rendez-vous, une chaîne d'or ou un diamant'' (TM, p.158). Mais il est surtout enclin à un

[1] ''La littérature populaire exprime une sorte de rêve éveillé et collectif, un rêve mettant en cause les pulsions les plus secrètes du lecteur en même temps que son identité sociale. Le roman populaire forge une idée neuve du ''peuple'' et devient populaire parce que ses lecteurs y découvrent leur identité, recréent le peuple en se lisant'', OLIVIER-MARTIN Yves, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris : Éditions Albin Michel, 1980, p.13.

onirisme financier qui devient réalité par l'entremise du roi ou de la reine : ''Mais d'Artagnan, avec son imagination gasconne, y vit sa fortune à venir, et passa la nuit à faire des rêves d'or'' (TM, p.99) ''Enfin il se coucha, s'endormit et fit des rêves d'or'' (TM, p.301). Ce même besoin est partagé par Porthos qui voit ses rêves devenir réalité : ''Il allait voir en réalité certain bahut dont vingt fois il avait vu l'image dans ses rêves'' (TM, p.431). Par ailleurs, c'est surtout le rêve d'Anne d'Autriche qui interpelle : ''Moi aussi j'ai des rêves. J'ai songé que je vous voyais couché sanglant, frappé d'une blessure'' (TM, p. 185). Par cet aveu intime au duc de Buckingham, la reine annonce, sans le vouloir, la fin véritable de leur histoire d'amour. L'on sait aujourd'hui que le rêve n'a rien de prémonitoire : il n'est que l'expression d'un désir caché ! Tout l'opportunisme des personnages est ainsi révélé : que l'on ne reproche donc plus à Dumas de passer outre à l'intériorité de ses personnages ! Au lecteur d'être leurs analystes et de déceler toutes leurs ambitions cachées.

Avant de clore ce sujet, nous tenons à revenir sur deux évènements qui portent une symbolique psychologique des plus importantes. Nous pensons au rêve que fait Dantès avant la découverte du trésor. Un schème descendant berce cette vision : ''grotte'', ''parois'', ''pavés'', ''stalactites''. Cette descente se retrouve d'ailleurs lors de la visite des catacombes de Rome (CMC, T.I – p.519). Ne s'agirait-il pas d'une entrée dans le ''ça'', d'une chute en soi pareille à celle que vit d'Artagnan en se cachant dans l'armoire de Milady[1] ?

4.2. Le Double

À un deuxième niveau, une sorte de psychose atteint certains personnages. Si le roman dumasien multiplie les protagonistes, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer des ressemblances entre ces êtres qui peuplent les pages. Dans une certaine logique manichéenne furtive, chacun d'entre eux a son double. Ce dédoublement n'est pas sans créer une fascination certaine dans un lecteur tiraillé[2].

Intéressons-nous d'abord aux personnages essentiels. Dès le début du roman, le narrateur établit une similitude entre Edmond et Danglars : ''aussi mal vu de l'équipage qu'Edmond Dantès en était aimé'' (CMC, T.I – p.12). L'un devient le pendant négatif de

[1] ''Descendre, en songeant, dans un monde en profondeur (…) c'est aussi descendre en nous-mêmes'', BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris : Éditions José Corti, 1948, p.124

[2] ''Le culte des jumeaux appartient aux institutions les plus anciennes et les plus universelles de l'humanité'', RANK Otto, *Don Juan et Le Double*, Paris : Éditions Payot, 1973, p.90.

l'autre[1]. Plus tard, c'est Edmond lui-même qui se constitue double de ses ennemis puisqu'il acquiert un titre de noblesse à la manière de Fernand, puisqu'il a sa propre justice à l'instar du Procureur de Villefort, puisqu'il possède le pouvoir financier comme Danglars (grâce au trésor des Spada). Il se substitue même à Caderousse puisqu'il coud, à la manière du pauvre tailleur, sa vengeance à la mesure de ses ennemis. En outre, Edmond se forme à l'image de l'abbé Faria en devenant l'abbé italien Busoni. Lui et Luigi Vampa partagent également de nombreuses similitudes au point où le lecteur, lors de la biographie que fait maître Pastrini du bandit, pense lire l'histoire déguisée d'Edmond et de Mercédès. À l'intérieur même d'Edmond, coexistent l'abbé Busoni et lord Wilmore qui sont antithétiques, séparés par une haine indicible : ''J'aime Zaccone et lui le déteste ; nous sommes en froid à cause de cela'' (CMC, T.II – p.241) dira l'abbé en parlant du Lord. Toute cette myriade de personnalités subsistent en Edmond Dantès comte de Monte-Cristo qui tente de les concilier, certaines se ressemblant, d'autres s'opposant d'une manière antithétique.

D'Artagnan suit d'ailleurs cette même voie. Les ''trois mousquetaires'' ne sont en réalité que les trois aspects de sa personnalité : voilà donc pourquoi ils ne sont pas quatre dans le péritexte, le quatrième étant sous-entendu par le titre de l'œuvre. À plusieurs reprises, ils affirment leur union : ''on ne nous voit jamais l'un sans l'autre'', ''notre union n'est point fondée sur les contrastes'', ''les trois inséparables'' (TM, p.86), ''nous nous valons tous'' (TM, p.399). Leurs actions sont semblables, surtout lorsque, l'un après l'autre, ils vendent les chevaux anglais que leur avait offerts le duc de Buckingham. À ce moment, chacun d'entre eux s'identifie à l'autre comme le suggère l'archétype de l'ombre : ''les faisaient sans cesse courir l'un après l'autre comme des ombres'' (TM, p.126), ''l'ombre où il se tenait volontairement enfermé'' (TM, p.368). À eux quatre, par leurs sentiments distincts, ils forment un seul et même être : ''les quatre visages exprimaient quatre sentiments différents : celui de Porthos la tranquillité, celui de d'Artagnan l'espoir, celui d'Aramis l'inquiétude, celui d'Athos l'insouciance'' (TM, p.453-454). Aramis assume d'ailleurs cette duplicité qui fait en sorte que lui et d'Artagnan deviennent un : ''Aramis […] avait fait tout en double, il avait cédé à son ami un équipement complet'' (TM, p.598). Athos fait des quatre compagnons une sorte d'hydre de Lerne dirigé par d'Artagnan : ''J'ai toujours dit que d'Artagnan était la forte tête de nous quatre, fit Athos'' (TM, p.138).

[1] ''Edmond Dantès et Danglars s'absorb[ent] dans leur mutuelle et inaliénable altérité'', CASTA-HUSSON Isabelle, « Romans et remous : la paralittérature au miroir'' in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.456.

Ce dédoublement atteint, dans son sillage, les autres personnages… féminins. Mercédès et Haydée seraient en fait les deux faces d'une seule femme, cet être intouchable qu'Edmond Dantès révère (nous y reviendrons dans la deuxième partie de ce travail) : mais là où la Grecque recherche la vengeance, la Catalane l'évite. Remarquons également que Constance Bonacieux et Milady sont semblables. Le narrateur affirme d'ailleurs : ''en se mettant à la recherche de Milady, il se mettait en même temps à la recherche de Constance'' (TM, p.415). Leur confrontation au couvent des Carmélites de Béthune est d'ailleurs très intéressante. Si, leur ressemblance différente est d'abord mise en valeur (''toutes deux étaient fort belles, mais de beautés tout à fait différentes'' TM, p.743), c'est leur union au niveau de l'action qui finit par l'emporter[1]. Une anaphore des plus explicites décrit alors chacune d'elles : ''en la dévorant du regard'' (TM, p.746) – Milady/Constance Bonacieux - ''en la dévorant des yeux'' (TM, p.747) – Constance Bonacieux/Milady.

Cette duplicité envoûte[2]. Elle incarne la gémellité humaine qui mène à des combats perpétuels à l'intérieur de tout un chacun. Le mythe des frères jumeaux ou gémeaux est des plus troublants, surtout qu'il revient souvent dans l'écriture dumasienne (''Le Baiser du vampire'' in *La Guerre des femmes*).

4.3. Complexes intimes

À un dernier niveau, c'est la notion de complexes qui attire. À travers ces deux romans, Dumas revient, consciemment ou inconsciemment, au mythe d'Œdipe qu'il retranscrit d'une manière moderne mais à travers de nombreux personnages. Cette malédiction porte un magnétisme des plus morbides[3].

Intéressons-nous d'abord à la *figure paternelle* qui doit constituer l'un des socles des origines familiales d'un personnage. Si le père d'Edmond montre son affection pour son fils (''Je n'ai manqué de rien puisque te voilà'' CMC, T.I – p.22), n'oublions pas que la mère est absente du roman. Le père de d'Artagnan, pour sa part, marque ses distances avec son fils, tout en lui livrant une forme de virilité (''M. d'Artagnan ceignit à son fils sa propre épée,

[1] ''Mme Bonacieux est la postulation angélique de la femme, confrontée à sa postulation démoniaque, Milady'', SCHOPP Claude, « Article : BONACIEUX, Constance » in *Dictionnaire Alexandre Dumas*, Paris : CNRS Éditions, 2010, p.63.

[2] ''Le thème des jumeaux fascine Alexandre Dumas et les auteurs du XIX^{ème} siècle (…) grâce à leur communication télépathique'', CHEMLA Chantal, *Dossier - Histoires de fées et de sorcières* (Alexandre Dumas), Paris : Éditions Pocket, 2002, p.150

[3] ''[Le roman populaire] réactive les structures et fantasmes du roman familial'', VAREILLE Jean-Claude, « L'exclusion, la compensation et le pardon » in CONSTANS Ellen et VAREILLE Jean-Claude, *Crime et châtiment dans le roman populaire de langue française du XIX^{e} siècle*, Limoges : PULIM, 1994, p.62.

l'embrassa tendrement sur les deux joues et lui donna sa bénédiction'' TM, p.33) qu'il perdra rapidement en brisant sa rapière phallique et en vendant son bidet jaune : c'est M. de Tréville qui assurera l'intérim en lui offrant un cheval (''M. de Tréville, une fois pour toutes, ayant mis ses écuries au service de d'Artagnan'' TM, p.413). Dans les deux cas, il existe un manque familial qu'il faut combler. C'est pourquoi l'abbé Faria et Athos se substituent chacun à la figure paternelle en défaut pour encadrer chacun des deux jeunes hommes. Nous comprenons alors mieux la structure de chacun des romans qui est encadrée par la figure paternelle : dans les deux cas, le père réel existe à l'incipit (le père Dantès et le père de d'Artagnan) avant de laisser la place, dans l'excipit, au père de substitution (l'abbé Faria par l'épigraphe de son manuscrit et Athos).

Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, ce sont plutôt d'autres personnages qui interpellent. Nous pensons par exemple à Gérard de Villefort et à son père dont le procureur refuse de porter le nom. Dès leur première entrevue, leur relation se vit dans l'opposition : ''Ah ! mon père ! mon père ! serez-vous donc toujours un obstacle à mon bonheur en ce monde et dois-je lutter éternellement avec votre passé ?'' (CMC, T.I – p.87). L'alternance du tutoiement et du voussoiement est d'ailleurs assez éloquente puisqu'elle met en exergue cette intimité refoulée par une froideur sans pareille : ''sais-tu'' (CMC, T.I – p.130) / ''il me semble que je pourrais vous en dire autant'' (CMC, T.I – p.131). Le fils ressent de même un sentiment ambigu envers le père : ''Villefort regardait [Noirtier] faire avec une terreur qui n'était pas exempte d'admiration'' (CMC, T.I – p.131). C'est alors qu'il tente d'obtenir sa rédemption en brûlant la lettre de l'Empereur et en conseillant à Noirtier de fuir Paris et les hommes du roi : ''ce voyage vous sauvera peut-être'' (CMC, T.I – p.131). L'union entre les deux finit par s'effectuer d'une manière vestimentaire quand ''[Noirtier] endossa […] une redingote de Villefort'' (CMC, T.I – p.136). Le père livre alors sa virilité au fils en lui abandonnant un phallus métaphorique : ''laissa la canne de jonc dans le coin de la cheminée […], il fit siffler dans sa main nerveuse une petite badine de bambou'' (CMC, T.I – p.136). C'est d'ailleurs pour cette raison que nous le retrouvons, beaucoup plus tard, souffrant d'un handicap physique et d'aphasie : le fils aura tué le père et aura aspiré sa présence et sa parole en devenant Procureur. Le même processus a lieu entre Caderousse et Benedetto : l'aubergiste troque ses habits contre ceux de son fils métaphorique. Mais, au final, le fils tue le père et assume alors son Œdipe si évidemment annoncé par l'absence du père et de la mère réels. Il en est de même pour les trois mousquetaires qui, en prenant les pseudonymes d'Athos, de Porthos et d'Aramis, dénigrent leur filiation paternelle qui n'existe plus dans leurs

patronymes[1] : pour ces trois créatures, le lecteur devra attendre *Vingt ans après* pour connaître leur véritable ascendance, au moment où la maturité aura fait son travail et que la réconciliation de chacun avec son passé sera effectuée, après la mort du père tutélaire, Richelieu.

Un autre personnage retient l'attention. Il s'agit bien évidemment d'Albert de Morcerf. Son admiration pour sa *mère* est sans bornes : ''ma mère n'est point la femme, c'est une femme'' (CMC, T.II – p.477). Il l'associe même à un ''ange du ciel'', ''une femme accomplie'' (CMC, T.II – p.227). Sa recherche d'une épouse passe d'ailleurs par Mercédès : ''je ne regrette qu'une chose, c'est que sa pareille n'existe pas avec vingt ans de moins'' (CMC, T.II – p.65). Il tente même de prendre la place de son père en affirmant : ''À trouver pour moi une femme comme mon père en a trouvé une pour lui'' (CMC, T.II – p.227). En comparant ses deux parents, Albert ne donne-t-il pas sa préférence à la Catalane : ''M. de Morcerf est un […] amateur d'art des plus médiocres […]. Il n'en est pas de même de ma mère qui peint d'une façon remarquable'' (CMC, T.I – p.591) ? Mais, dans le même moment, il tente de dépasser son Œdipe lorsqu'il apprend la véritable identité de son père : ''j'ai quelque chose de brisé dans le cœur'', ''on ne se sépare pas ainsi en une seconde de ce respect de cette confiance et de cet orgueil qu'inspire à un fils le nom sans tache de son père'' (CMC, T.II – p.470). Mercédès note alors qu'Albert nie la paternité de Fernand : ''elle avait remarqué que le jeune homme n'avait pas dit : à mon père'' (CMC, T.II – p.512). Le comte de Monte-Cristo essaie de prendre cette figure paternelle en protégeant le jeune homme et en le conseillant. C'est d'ailleurs lui qui l'éloignera de Paris pendant la houle suscitée par les nouvelles de Janina ; c'est toujours lui qui offrira un ''cigare'' (CMC, T.II – p.230) au fils éploré pour lui permettre de reconquérir une virilité perdue. Toutefois, la lutte tant attendue avec le nouveau père n'aura pas lieu puisque le duel est éventé par l'intermédiaire de la mère. Albert achève sa vie aux côtés de Mercédès qui, en bonne Jocaste, l'associe à l'homme qu'elle a toujours aimé lorsqu'elle murmure ''Edmond ! Edmond ! Edmond !'' (CMC, T.II –p.801) au lieu du prénom du fils parti.

Ce rapport au père se retrouve également auprès de certaines femmes qui peuplent le roman. Il répond alors au nom du *complexe d'Électre*. Eugénie Danglars le dépasse sans aucun effort. En se coupant les cheveux avec ''une paire de longs ciseaux'' (CMC, T.II –

[1] Cette présence-absence du père n'est pas sans rappeler celle qui officie au destin d'Alexandre Dumas lui-même. Ayant perdu son père trop tôt, il ne peut le retrouver que par personnages interposés, substitués qui occupent une place ambivalente. À ce propos, nous conseillons à nos lecteurs, l'article de RIBBE Claude, « Alexandre Dumas, fils d'Alexandre Dumas, général de cavalerie né esclave à Saint-Domingue » in *Revue de la Bibliothèque nationale de France* - Dossier « Alexandre Dumas », n°11, octobre 2002, p.40-44.

p.619), elle brise le cordon ombilical qui la reliait à Danglars et assume alors pleinement sa virilité. Quant à Haydée, l'amour qu'elle porte pour son père se vit dans l'excès comme le suggère l'éloge : ''qu'il était beau, qu'il était grand, le vizir Ali Tebelin, mon père'' (CMC, T.II – p.371). Plus loin, elle associe le comte de Monte-Cristo à Ali Tebelin : ''je n'ai jamais aimé que mon père et toi'', ''tous deux vous m'appelez *votre enfant*'' (CMC, T.I – p.707). L'ambigüité de cette relation pernicieuse éclate au grand jour lorsque les deux hommes sont reliés : ''elle l'aimait peut-être autrement que comme une fille aime son père'' (CMC, T.II – p.535), ''Tous les transports d'une fille retrouvant un père chéri, tous les délires d'une maîtresse revoyant un amant adoré'' (CMC, T.II – p.558-559). Le comte entretient d'ailleurs ce sentiment presqu'incestueux : il accepte au final l'amour de celle qu'il appelle ''ma fille''. L'on pourrait même se demander si Haydée ne serait pas atteinte du complexe de Stockholm : elle adule l'homme qui a fait d'elle son esclave et est même prête à mourir s'il lui arrivait malheur (''si vous mourrez… je n'aurai plus besoin de rien'' CMC, T.II –p.537).

Dans *Les Trois Mousquetaires*, cet Œdipe est assez marqué. Il a d'ailleurs été déjà traité par maints critiques avant nous. Mais retenons tout de même certains points. D'Artagnan est confronté à trois femmes qui sont autant de figures maternelles. Constance Bonacieux est la première d'entre elles. Cette femme aux allures de vierge immarcescible excite son désir malgré les interdits masculins qui l'entourent : le cardinal de Richelieu – le père de la France - la fait enlever ; il s'agit d'une femme mariée à un autre homme. Même le duc de Buckingham éloigne le mousquetaire impudent de l'intouchable en affirmant son autorité paternelle : ''Suivez-nous à vingt pas jusqu'au Louvre'' (TM, p.177). La suprématie divine qui entoure la jeune mercière au couvent ne suffit pas à empêcher le Gascon de la désirer au point de vouloir la voler à l'archétype du père que représente le Dieu chrétien. Son désir de la jeune femme est si grand qu'il ne peut s'exprimer qu'au travers de multiples métaphores, dans l'ombre de sa chambrette : ''fit signe à Mme Bonacieux de se pencher, comme il le faisait, vers l'ouverture'' (TM, p.253), ''grand manteau que retroussait cavalièrement le fourreau d'une longue épée'' (TM, p.255). Il n'obtiendra de la mère interdite qu'un simple baiser innocent, tout juste avant sa disparition totale : ''elle appuya ses lèvres sur les siennes'' (TM, p.771).

La reine possède également cette figure maternelle : d'Artagnan n'accomplit le péril londonien que pour sauver l'honneur d'Anne d'Autriche en récupérant les douze ferrets[1].

[1] ''Douze : chiffre du cycle féminin, donc à connotation sexuelle'', BEM Jeanne, « D'Artagnan, et après. Lecture symbolique et historique de la « trilogie » de Dumas » in *Littérature*, n°22, 1976, p.20.

Pour recevoir sa récompense, il se doit d'attendre dans une ''chambre'', à ''l'air chaud et parfumé'' (TM, p.297), une sorte de cabinet utérin[1]. Il obtient alors une ''bague'' qu'une ''main et un bras adorables de forme et de blancheur'' (TM, p.298) lui livrent. Et ce sera tout ! Cette bague ne rappelle-t-elle pas d'ailleurs celle que tient Athos de sa mère et qu'il a donnée à Milady ?

Voilà donc le troisième personnage féminin annoncé. Ce que désire d'Artagnan par-dessus tout, c'est une nuit avec cette femme. Il commence par s'abandonner à une sorte de scène originelle en espionnant Milady à travers son armoire (chap. XXXIII). Son désir s'émousse et il tente de se substituer au comte de Wardes, incarnation du père. Toutefois, la mère reprend les rênes du pouvoir en chassant le fils de chez elle, au moyen de son ''poignard'' (TM, p.488) phallique, forçant le jeune homme à une castration métaphorique comme le suggère l'accoutrement féminin du mousquetaire (''robe à fleurs'', ''large coiffe'' et ''mantelet'' TM, p.488). Nous apprenons plus tard que Milady a été la femme d'Athos. Or, ce même Athos n'est-il pas déjà une figure paternelle pour d'Artagnan ? Le fils aura donc tenté de voler la mère au père : il doit être puni en conséquence[2].

Nous remarquons donc que, en général, les hommes de l'imaginaire dumasien souffrent d'un Œdipe développé. Rares sont ceux qui obtiennent la femme rêvée. Nombreux sont ceux qui perdent leur masculinité dans ce combat. À cet effet, nous notons la féminisation lancinante d'Aramis qui, dès sa première apparition, est comparé implicitement à une gente dame : ''il se baissa, et de l'air le plus gracieux qu'il pût trouver, il tira le mouchoir de dessous le pied du mousquetaire'', ''Aramis rougit excessivement'' (TM, p.77), ''Aramis en rougissant'' (TM, p.608). Il a même une ''charmante petite écriture de femme'' (TM, p.603). Le narrateur l'associe d'ailleurs, très clairement, à une sorte de Pénélope qui attend : ''ils aperçurent Aramis, mélancoliquement appuyé sur sa fenêtre et regardant, comme *ma sœur Anne*'' (TM, p.396). Dans *Vingt ans après*, nous apprenons qu'il a un faible pour les femmes déguisées en homme, fussent-elles Mme de Chevreuse ou duchesse de Longueville. Au final, nous pouvons affirmer que l'homme chez Dumas perd toujours la femme qu'il recherche ; il se borne alors à l'autosuffisance.

[1] ''Aux fantasmes de contrôle omnipotent de l'Objet, s'associent ceux de l'enfermement dans le corps de la Mère, armoires, penderies, petites chambres fermées, bastion ou Bastille'', PICARD Michel, « Pouvoirs du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme », *op.cit.*, p.72.

[2] ''D'Artagnan s'introduit dans le lit de Milady ; et en cela il accomplit un fantasme d'enfant : prendre la place du père'', BEM Jeanne, « D'Artagnan, et après… », *op.cit.*, p.20.

Ainsi, Dumas aura-t-il réussi à séduire ses lecteurs en leur montrant, par le biais de la fiction, toutes leurs hantises inconscientes. Le roman devient donc le moyen de réveiller un refoulé incompréhensible[1], en s'appuyant sur des notions psychologiques très basiques que tout un chacun a vécu, vit ou vivra. Le plaisir réside alors dans cette lecture-miroir.

5. Le Roman ''Robin des Bois''

Personnage médiéval archétypique, Robin des Bois fait partie d'une mémoire enfantine des plus fertiles. Il est celui qui détrousse les riches au profit des plus défavorisés auxquels il redistribue les richesses usurpées. Le roman dumasien relève de cette esthétique par la culture qu'il inocule. Longtemps propriété d'une caste noble et érudite, la culture est dispensée presque gratuitement aux castes sociales les moins nanties[2]. En suivant les péripéties d'un personnage quelconque, le lecteur se divertit, certes, mais il apprend par la même occasion. Il reçoit une culture de consommation au rythme effréné, où seul l'essentiel est révélé. Le lectorat du XIX^{ème} siècle n'est pas si différent de celui de notre siècle puisqu'il recherche la rapidité et, surtout, une démocratie du partage culturel. Plus besoin d'études approfondies, ni de longues recherches : tout est servi aux détours de quelques pages, grâce à un auteur érudit cherchant à cultiver son peuple de lecteurs. Au-delà d'un écrin attrayant, le roman dumasien renfermerait cette ''substantifique moelle'' si chère à Rabelais et à son Gargantua. Il correspondrait à ces livres primordiaux dont parle l'abbé Faria et qui octroient le nécessaire des connaissances[3].

Afin que le lectorat puisse atteindre la glossolalie du comte de Monte-Cristo qui, au bout de six mois, ''commençait à parler l'espagnol, l'anglais et l'allemand'' (CMC, T.I – p.210), les *langues* étrangères se glissent dans la narration. Une culture grandiloquente est proposée par le biais d'expressions latines presque figées. Il peut s'agir de locutions liées à la justice : ''c'est le *pede claudo* antique'' (CMC, T.I – p.695), ''vous connaissez l'axiome *non bis in idem* ; c'est un axiome criminel'' (CMC, T.I – p.701). On retrouve de même un vocabulaire médical - ''strychnine, *strychnos colubrina*, comme disent les savants'' (CMC, T.II – p.33) - ou, plus simplement, des citations usitées : ''chaque ligne flamboyait sur la muraille comme le

[1] ''Le roman populaire formule souvent [la faute] sous la forme du conflit œdipien'', DUMASY-QUEFFÉLEC Lise, « Univers et imaginaires du roman populaire » in ARTIAGA Loïc (dir.), *Le Roman populaire…, op.cit.*, p.76.

[2] Dans *Le Sphinx rouge*, Dumas affirme : ''Notre prétention en faisant du roman [...] [est] d'instruire une autre [classe de nos lecteurs] qui ne sait pas, et c'est pour celle-là particulièrement que nous écrivons''.

[3] Pour justifier sa culture encyclopédique devant Edmond, l'abbé Faria lui dit : ''J'ai découvert qu'avec cent cinquante ouvrages bien choisis, on a, sinon le résumé complet des connaissances humaines, du moins tout ce qui est utile à un homme de savoir'' (CMC, T.I – p.193-194). Le roman dumasien ne pourrait-il pas ainsi faire partie de ces ''cent cinquante ouvrages bien choisis'' ?

Mané Thécèl Pharès de Balthazar'' (CMC, T.I – p.166), ''je suis comme Néron, *cupitor impossibilium*'' (CMC, T.II – p.166), ''comme si quelque monstre fût entré dans les appartements, *quoerens quem devoret*'' (CMC, T.II – p.614), ''son père, soleil *pluribus impar*'' (TM, p.50), ''*timeo Danaos et dona ferentes*. Ce qui veut dire : ''Défiez-vous de l'ennemi qui vous fait des présents'' (TM, p.305). Force nous est de remarquer que ces phrases, mises en exergue par l'italique, sont généralement dépoussiérées grâce à une comparaison ou à une explication. Le but n'est pas d'enseigner le latin en bonne et due forme mais de le donner par à-coups qui peuvent faire impression lors d'un regroupement social. Néanmoins, une multitude de phrases latines sont citées sans éclaircissement. Nous pensons à l'épisode où d'Artagnan retrouve Aramis travaillant sur sa thèse : ''*« Utraque manus in benedicendo clericis inferioribus necessaria est. »*'', ''*facilius natans*'', ''*prosus admirabile*'', ''*Exordium*, répéta le curé pour dire quelque chose'' (TM, p.352). En réalité, Dumas ironise sur cet assemblage d'inanités puisque la narration populaire se joue des approfondissements trop sérieux. Plus encore, le grec ancien est remis à l'honneur par la discussion codée qu'entretiennent le comte et Haydée devant Albert : ''Πατρὸς μὲν ᾶτην, μὴ δὲ ὄνομα προδότον καὶ προδοσίαςμ εἰπὲ ἠμ˜ιεν'' (CMC, T.II – p.360). Il s'agit bel et bien d'un retour humaniste aux sources du logos.

En sus, d'autres langues sont utilisées. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, c'est surtout l'italien qui a la part belle par sa filiation avec le héros ainsi que par son pouvoir exotique et lyrique : ''*che a compagno a padrone*'' (CMC, T.I – p.18), ''*al second piano*'' (CMC, T.I – p.377), ''*Al suo commodo*'' (CMC, T.I – p.486) ''*Salite !* dit le comte'' (CMC, T.I – p.529). En outre, certains proverbes italiens sont cités intégralement : ''Danaro e santità // Metà della metà'' (CMC, T.II – p.61). La lettre du bandit Vampa est d'ailleurs rédigée entièrement en italien, forçant ainsi la crédibilité (CMC, T.I – p.526) ; le lecteur en trouve la traduction au bas de la page. La langue anglaise est également mise à contribution avec une dominance particulière, intrigue oblige, dans *Les Trois Mousquetaires* : ''lorsque son petit *speech* intérieur fut arrangé'' (CMC, T.I – p.81), ''*Frailty, thy name is woman !*'' (CMC, T.I – p.330) ''I believe now to italian bandetti'' (CMC, T.I – p.525) ; ''London, sir, if you please'', ''my master lord d'Artagnan'' (TM, p.605-606), ''il avait trouvé […] un partner digne de lui'' (TM, p.611), ''« *Thank you, be easy ».* Ce qui voulait dire : « Merci, soyez tranquille »'' (TM, p.613), ''*I am lost !* murmura en anglais Milady. *I must die*'' (TM, p.794). Il est intéressant de remarquer qu'une traduction est rarement proposée, les termes utilisés étant d'usage plutôt courant.

En réalité, si ce plurilinguisme offre une coloration exotique aux romans, il est indubitable qu'il a surtout une fonction didactique vu que le lecteur termine sa lecture avec un nouveau dictionnaire en tête, utile aussi bien pour les discussions de salon que pour les voyages qu'il entreprendrait en Europe. Il se devrait alors de suivre la recette de l'abbé Faria qui ''parle cinq langues vivantes, l'allemand, le français, l'italien, l'anglais et l'espagnol'' et qui, ''à l'aide du grec ancien [,] comprend le grec moderne'', arrivant ainsi à la conclusion suivante : ''Je me suis fait un vocabulaire des mots que je sais, je les ai arrangés, combinés, tournés et retournés, de façon qu'ils puissent me suffire pour exprimer ma pensée'' (CMC, T.I – p.194).

La *mythologie* est le deuxième moyen auquel recourt le roman dumasien dans son désir d'édification culturelle. À partir de comparaisons, les personnages sont associés à des héros mythiques de l'Antiquité gréco-romaine. Villefort ressemble à Didon combattant sa passion pour Énée (''comme le trait mortel dont parle Virgile, l'homme blessé emporte [la douleur] avec lui'' CMC, T.I – p.107) ; Cucumetto et Teressa au ''centaure Nessus'' et à ''Déjanire'' (CMC, T.I – p.446) ; Maximilien et Valentine à ''Pyrame et Thisbé'' comme le signifie clairement le titre du chapitre LII ; Eugénie Danglars et Louise d'Armilly, l'une à ''Hercule'' (CMC, T.II – p.618) ''Judith'' ou ''Dalila'' (CMC, T.II – p.621) et l'autre à ''la pâle Omphale'' (CMC, T.II – p.618) ; le comte et Maximilien à ''Calypso'' et à ''Télémaque'' (CMC, T.II – p.849). *Les Trois Mousquetaires* ont également leur lot mythologique : M. de Tréville ''se sen[t] fort comme Samson devant les Philistins'' (TM, p.212) ; Milady est semblable à ''la Circé qui l'avait déjà enveloppé de ses enchantements'' (TM, p.474) ; Athos et d'Artagnan se joignent aux ''deux fils Aymon qui ont perdu leurs frères'' (TM, p.395) ou ''à Polycrate'' (TM, p.494) ; Aramis compare Athos à ''Nestor, qui était, comme chacun sait, le plus sage des Grecs'' (TM, p.606) ; quant aux quatre mousquetaires, ils ressemblent aux ''coursiers d'Hippolyte'' (TM, p.404). Tout un monde fictif se greffe ainsi sur les différents personnages rencontrés. Ces rappels mythologiques plaisent puisqu'ils permettent de placer la galerie de protagonistes dont use Dumas dans la culture ancestrale et immémoriale.

Mais, n'oublions pas que l'auteur veut faire appartenir ses œuvres au genre du roman historique. Voilà pourquoi de nombreuses allusions à l'*Histoire* mondiale sont faites : le lecteur y trouve son bonheur[1]. Il peut s'agir de l'Histoire éloignée avec des références à la Rome, à la Grèce et à l'Égypte antiques. Les batailles et leurs dirigeants sont alors cités :

[1] Au chapitre XXXVI de *Les Compagnons de Jéhu*, Dumas affirme d'ailleurs : ''Eh bien, nous avons la prétention d'avoir, sur ces cinq siècles et demi, appris à la France autant d'histoire qu'aucun historien''.

''aussi occupé de résoudre son problème qu'Archimède l'était lorsqu'il fut tué par un soldat de Marcellus'' (CMC, T.I – p.156), ''avant que Rémus et Romulus n'eussent déserté Albe pour venir bâtir Rome'' (CMC, T.I – p.450), ''monument de Flavius Vespasien'' (CMC, T.I – p.454). Une même allusion à la puissance d'un homme d'état romain est citée dans les deux œuvres : ''Lucullus dîne chez Lucullus'' (CMC, T.II – p.69) et (TM, p.438). Les femmes célèbres sont même déterrées, courtisanes ou empoisonneuses fussent-elles : ''Phryné, Cléopâtre, Messaline'' (CMC, T.I – p.406), ''Locuste et Agrippine'' (CMC, T.II – p.411) ; ''Madame Messaline'' (TM, p.658). Le jeune Édouard est lui aussi au courant de cette histoire trop ancienne, donnant ainsi le change aux lecteurs lorsqu'il affirme : ''Mithridates, rex Ponticus […] le même qui déjeunait tous les matins avec une tasse de poison à la crème'' (CMC, T.II – p.25).

Le fil du temps se dévide alors et celui qui lit avance à travers une fresque historique qui revient à l'orée de la Renaissance. Il a droit à des citations d'hommes politiques célèbres (''Souvent femme varie, a dit François I^{er}'' CMC, T.II – p.477 ; ''se rappelant le mot de Louis XI, son prédécesseur politique […], il murmura cette maxime du compère de Tristan : « Diviser pour régner »'' TM, p.635) ou à une leçon de politologie anglaise (''C'est comme en Angleterre : après Charles I^{er}, Cromwell ; après Cromwell, Charles II'' CMC, T.I – p.187). Vient alors le Grand siècle avec le court récit relatant la naissance d'une grande épistolière : ''Le baron de Chantal laissait orpheline une petite fille de dix-huit mois. Cette petite fille fut depuis Mme de Sévigné'' (TM, p.521). Le lecteur reçoit ainsi un précis historique où de grandes dates sont réactivées.

À un quatrième niveau, le roman dumasien dispense une *culture artistique*. Au peuple qui ne peut pas toujours visiter les musées, l'auteur fait miroiter, par ses descriptions, des retranscriptions des œuvres d'art à succès que lui-même a pu voir dans les Salons[1]. Lors de la description de la demeure d'Albert de Morcerf, sont vus des ''paysages de Dupré'', des ''cavaliers arabes de Delacroix'', des ''aquarelles de Boulanger'', des ''toiles de Diaz, qui fait les fleurs plus que les fleurs'', ''des dessins de Decamps aussi colorés que ceux de Salvator Rosa'', ''des pastels de Giraud et de Müller, représentant des enfants aux têtes d'ange, des femmes aux traits de vierges ; des croquis arrachés à l'album du voyage d'Orient de Dauzats'' (CMC, T.I – p.590). Les caractéristiques principales de chacun des peintres cités sont révélées au lecteur. À la maison d'Auteuil, un phénomène presque semblable, mais dépouillé de tout

[1] ''Dumas a tout au long de sa vie vécu davantage en confraternité avec les peintres qu'avec les poètes, fréquentant les ateliers, visitant le Salon, ne pouvant se passer dans ses voyages de peintres ou sculpteurs compagnons'', SCHOPP Claude, « Article : Peintres » in *Dictionnaire Alexandre Dumas*, *op.cit.*, p.446.

détail, est utilisé : ''voici deux Hobbema, un Paul Potter, un Mieris, deux Gérard Dow, un Raphaël, un Van Dyck, un Zurbaràn et deux ou trois Murillo'' (CMC, T.II – p.159). Même la musique et l'opéra sont de mise : ''comme Thalbéry'' (CMC, T.II – p.344), ''Robert le Diable'' (CMC, T.II, chapitre LIV). Dans *Les Trois Mousquetaires*, l'art est moins sollicité mais notons que Grimaud est comparé à ''ces satyres des tableaux de Rubens'' (TM, p.379). Le lecteur populaire a donc l'impression, en lisant, de se promener dans un antre de l'art où les informations essentielles lui sont livrées.

Mais le plus intéressant demeure. Ce que le roman dumasien donne à ses lecteurs, c'est un condensé de *littérature* où des couches successives se révèlent progressivement. En effet, de nombreuses œuvres du patrimoine littéraire éclosent dans un palimpseste évident. Sous la forme d'une culture encyclopédique, le roman peut s'appuyer sur des œuvres antiques où Virgile, Florian, Pline, Tite-Live, Platon et Diogène sont ressuscités : ''ce sentier de l'Averne dont parle Virgile'' (CMC, T.I – p.449), ''la bergère des Alpes assise au pied des monts Sabins'' (CMC, T.I – p.448), , ''Pline raconte'' (CMC, T.II – p.167) , ''elle le rangeait tout bonnement dans la catégorie de ces bipèdes que Diogène essayait de ne plus appeler des hommes, et que Platon désignait par la périphrase d'animaux à deux pieds et sans plumes'' (CMC, T.II – p.639), ''pareil à Tarquin abattant avec sa badine les têtes des pavots les plus élevés'' (CMC, T.II – p.749) ; ''dit d'Artagnan, que la colère commençait à prendre aux cheveux comme Minerve prend Achille, dans l'*Iliade*'' (TM, p.391). Le populaire dumasien répond ainsi à l'esthétique humaniste où les Anciens constituent le fondement des connaissances.

L'on peut même y retrouver des allusions directes à de grands noms du théâtre avec, en prime, certaines citations : ''votre réponse est sublime, et vaut le *Qu'il mourût* du vieux Corneille'' (CMC, T.I – p.421), ''Ô homme ! Hommes! Race de crocodiles comme dit Karl Moor'' (CMC, T.I – p.495), ''*style énergique*, comme dit Boileau'' (CMC, T.II – p.611), ''c'est vous qui l'avez nommé, comme dit M. Racine'' (CMC, T.II – p.745) ; ''Molière n'avait pas encore écrit sa scène de l'*Avare*'' (TM, p.441), ''dit d'Artagnan en se donnant des airs de don Japhet d'Arménie'' (TM, p.478). Mais c'est surtout William Shakespeare qui est souvent à l'honneur avec un rappel de ses grands succès : ''comme dit Clodius à Hamlet, c'est une loi de la nature : leurs pères étaient morts avant eux, et ils les avaient pleurés ; ils mourront avant leurs fils, et leurs fils les pleureront'' (CMC, T.II – p.342), ''comme Polonius de Shakespeare, il est mort pour un autre'' (CMC, T.II – p.412), ''la femme, c'est l'onde ! a dit Shakespeare'' (CMC, T.II – p.477), ''Et *honnêteté* ! dit le comte comme Hamlet'' (CMC, T.II –

p.811) ; ‘’vous parlez de crimes, Lady Macbeth’’ (TM, p.658). Ces allusions servent à cultiver le lecteur et à placer les personnages dumasiens au même rang que celui des icônes de l’art dramatique.

Nous pouvons noter également certaines références à des œuvres apologétiques. Plusieurs textes à visée moralisatrice sont cités. Nous pensons à Voltaire (‘’le monde n’était donc pas si bon que le voyait le docteur Pangloss’’ CMC, T.I – p.271), à Rousseau (‘’elle gourmanda son fils avec une modération qui n’eût, certes, pas été du goût de Jean-Jacques Rousseau si le petit Édouard se fût appelé Émile’’ CMC, T.I – p.687) et à La Fontaine (‘’comme le héron de la fable avec son limaçon du soir’’ TM, p.42). L’on comprend alors mieux la fonction de l’écrit dumasien : à travers un écrit divertissant, une morale est inoculée pour révolutionner la société. Le roman deviendrait ainsi une sorte de conte philosophique duquel il faut se sustenter.

Mais ce sont surtout les allusions à d’autres œuvres populaires qui retiennent notre attention. Comme pour donner ses lettres de noblesse à cette ‘’paralittérature’’ grandissante, Dumas cite souvent de grands romans qui sont antérieurs à son écriture. L’on pense bien sûr à Cervantès et à son *Don Quichotte de la Manche* qui revient dans les deux œuvres : ‘’*Don Quichotte*, le seul livre non pas qu’il eût lu, mais dont il eût retenu quelque chose’’ (CMC, T.II – p.811) ; ‘’(le don Quichotte de cette autre Rossinante)’’ (TM, p.30). Walter Scott, le père spirituel de Dumas, est également de la partie avec *La Fiancée de Lamermoor* : ‘’comme le laird de Ravenswood au contrat de Lucie de Lammermoor’’ (CMC, T.II – p.376). Quant à Nodier, le maître à penser des membres de L’Arsenal, il reçoit son hommage par le biais de ‘’Jean Sbogar’’ (CMC, T.I – p.421) tout aussi bien que l’ami Mérimée avec une référence aux ‘’bandits de Colomba’’ (CMC, T.I – p.547). L’auteur place ainsi ses œuvres sous les auspices des grands auteurs populaires qui l’ont précédé et qui lui servent alors de faire-valoir. Grâce à une intertextualité évidente, le roman dumasien cultive son lecteur au niveau littéraire en créant des liens qui sembleraient artificiels mais qui sont si criants de vérité[1] !

Finalement, le lecteur referme chacun des romans amusé et plus instruit. Il a reçu une éducation brève et suffisante, concoctée selon des ingrédients bien précis. Pour quelques moments, il peut se croire aussi cultivé que les classes les plus hautes, possédant

[1] ‘’Les allusions littéraires, Don Quichotte, Gulliver, les citations latines, le parisianisme, etc., soit flattent les connaissances du lecteur, soit lui *en imposent* (l’intimidation est l’un des procédés les plus efficaces des appareils idéologiques)’’, PICARD Michel, « Pouvoirs du feuilleton ou d’Artagnan anonyme », *op.cit.*, p.56.

une nouvelle érudition imposante[1]. Quant au lecteur lettré, il ne peut qu'être ravi par ces allusions culturelles qui flattent si bien ses connaissances. Dans les deux cas de figure, le pari est remporté. L'éducation et la culture ne sont plus l'apanage des seules castes favorisées : le roman Robin des Bois est passé par là puisqu'il a volé aux uns et a redistribué aux autres de vastes connaissances ! C'est par cette nouvelle culture que le peuple peut espérer reconquérir la place qui lui est due.

6. Le Roman pluri-populaire

Pour séduire le plus grand nombre, Dumas use d'une nouvelle recette infaillible. Au lieu de se limiter à une catégorie particulière du populaire - en optant pour le roman d'aventures ou le roman de cape et d'épée, ou toute autre frontière fixe -, il jongle parmi les différents registres, sous-genres et modes qu'il a à disposition. C'est tout le populaire qu'il place à son service pour mener à bien son entreprise[2]. Voilà pourquoi nous avons décidé d'imposer ce nouvel adjectif de ''pluri-populaire'' à l'œuvre dumasienne. En effet, au fil de sa lecture, le lecteur peut être confronté au récit des origines mythologiques, au conte merveilleux, au fantastique ou même au policier. L'écriture suit dès lors un éventail horizontal qui s'étend sur plusieurs sources, donnant au récit de multiples entrées possibles. Ce mélange séduit tout le monde puisque chacun peut y trouver son bonheur. Plus de cadre générique, donc une plus grande liberté.

6.1. Le Récit mythologique

La première ressource dont dispose Dumas est le mythe. En filigrane se déroulent plusieurs associations entre mythologie et histoire. Nous nous proposons de déceler, dans les propos qui suivent, certains récits fondateurs gréco-romains[3] qui sous-tendent les différentes histoires. Si, plusieurs mythes sont explicitement cités, nous ne pouvons oublier que d'autres apparaissent en palimpseste.

---

[1] ''La ligne de démarcation entre haute et basse romancie n'est pas marquée par une palissade, encore moins par un mur de granit : elle doit être tracée en pointillés entre lesquels passe le libre-échange des biens et des idées'', VAREILLE Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1989, p.13.

[2] ''Pour conquérir et fidéliser le lectorat, le roman populaire de la Belle Époque comme le récit paralittéraire le plus actuel jouent la carte de la diversification générique'', « À suivre » MIGOZZI Jacques in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.18.

[3] Selon Jean Molino, les romans dumasiens renouent ''avec l'épopée, le conte, la légende et le récit des origines'' et ''Si *Les Trois Mousquetaires* et *Le Comte de Monte-Cristo* ont été édités des centaines de fois c'est qu'ils avaient réussi à recréer des mythes, récits paradigmatiques où les hommes apprennent à vivre et à penser'', MOLINO Jean, « Alexandre Dumas et le roman mythique » in *L'Arc, Alexandre Dumas*, 1968, p.68.

Le plus évident dans *Le Comte de Monte-Cristo* est celui de Pénélope et Ulysse. Il revient d'une manière lancinante au niveau de deux personnages particuliers. Le début du roman est assez intéressant en ce sens puisqu'on y voit l'apparition du ''bateau'' (CMC, T.I – p.9) ramenant Edmond-Ulysse ; plus loin, c'est une ''barque'' qui emporte le héros loin de sa dulcinée. Lors du premier départ, Mercédès-Pénélope demeure dans la fidélité et dans l'attente malgré les nombreux prétendants, respectant ainsi le mythème de base[1] : ''quelqu'un qui doit vous attendre avec non moins d'impatience que votre père : c'est la belle Mercédès'' (CMC, T.I – p.17), ''les belles filles ne manquent pas d'amoureux ; celle-là surtout, ils la suivent par douzaines'' (CMC, T.I – p.26). Pour tromper le temps, Mercédès s'abandonne au schème du tissage, reprenant alors le même mythème qui avait fait la fortune de sa sœur mythologique : ''jeune fille […] froissait entre ses doigts effilés et d'un dessin antique une bruyère innocente'' (CMC, T.I – p.29), ''filets usés, misérable héritage laissé par mon père'' (CMC, T.I – p.30), ''chanvre que je file'' (CMC, T.I – p.31). Finalement, elle ne peut que demeurer dans l'expectative, que ce soit au début (''il lui semblait à chaque instant voir se dessiner sur le rivage sombre la forme vague et indécise d'une femme'' CMC, T.I – p.94, ''assise au bord du rivage'' CMC, T.I – p.148), au milieu (''elle regardait la mer'' CMC, T.I – p.591) ou même à la fin du roman (''ses yeux cherchaient au loin le bâtiment qui emportait son fils vers la vaste mer'' CMC, T.II – p.801) où elle est punie de n'avoir pas pu attendre (''moi qui ai manqué de force contre votre absence et mon isolement'' CMC, T.II – p.525). N'oublions pas que lorsque son Ulysse revient, elle est la seule à pouvoir le reconnaître malgré son masque de comte (''celle qui a pu seule vous reconnaître'' CMC, T.II – p.799). À ce moment, Haydée et ses costumes changés d'une manière sempiternelle deviendrait semblable à Calypso. Dumas aurait donc ainsi offert une réécriture de ce mythe : après en avoir respecté les différentes étapes, il se permet une originalité finale qui intrigue puisqu'au final, c'est la nymphe qui retient Ulysse. Mais le mythe peut perdurer vu qu'il finit par s'incarner en Valentine qui, dans ce même esprit, s'abandonne à l'attente et au tissage, pour pouvoir enfin jouir d'un bonheur inespéré : ''travailler ici à cette broderie qui, j'en ai bien peur, ne sera pas finie de longtemps'' (CMC, T.II – p.10).

L'on retrouve presque le même fonctionnement entre d'Artagnan et Constance Bonacieux. La disparition de cette dernière fait succomber le héros aux charmes de Milady qui est d'ailleurs comparée à une sirène grâce à ses chants ensorceleurs (''voix harmonieuse

[1] Le mythème est la notion fondamentale, une sorte de structure canonique, qui assure le récit mythologique. L'anthropologue Claude Lévi-Strauss développe cette notion dans LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Éditions Pocket, 2003.

qui, pareille à celle des enchanteresses antiques, charmait tous ceux qu'elles voulaient prendre'' TM, p.650) et même à Calypso ''cette femme aux cents visages'' (TM, p.742). D'Artagnan est, lui, semblable à Ulysse grâce à ses voyages (Londres, La Rochelle). Nous remarquons que, dans ce roman, Constance demeure dans la fidélité d'une Pénélope (comme l'exige d'ailleurs son nom) ; pourtant, l'union finale n'est pas réalisée. Encore une fois, Dumas s'écarte du mythe en le réécrivant à sa propre sauce, livrant ainsi une leçon de réalité à l'irréalité mythologique.

Le deuxième mythe qui retient l'attention est celui d'Orphée. Les Argonautes (dont faisait partie Orphée) et leur chef Jason sont d'ailleurs cités à deux reprises dans l'intrigue du *Comte de Monte-Cristo* : ''comme un dragon surveillant d'inutiles trésors'' (CMC, T.I – p.296), ''comme Philoctète blessé'' (CMC, T.I – p.296). Mais allons plus loin ! Le départ vers le château d'If, en barque, se réalise dans un ''air méphitique et lourd'' (CMC, T.I – p.91) : il s'agit bel et bien d'une descente infernale. D'ailleurs, Edmond tente de retrouver la femme aimée par le cri : ''En poussant un grand cri, le jeune homme pouvait être entendu de sa fiancée'' (CMC, T.I – p.94). Plus tard, il habitera sur les Champs-Élysées, cette avenue dont le nom est la retranscription de l'une des artères principales des Enfers grecs. Néanmoins, le comte finit par regarder son Eurydice, à Paris, dans sa propre maison, et il ne peut donc que la perdre et revenir à la surface terrestre, après avoir ''deux fois vainqueur traversé l'Achéron'' (Nerval) : ''le comte avait deux fois terrassé le doute'' (CMC, T.II – p.813)[1]. Mais il a tout de même un descendant dans la personne de Maximilien qui tente de retrouver Valentine dans la maison infernale avant d'en ressortir victorieux : ''il s'orientait'', ''un sanglot dont il reconnut l'expression lui indiqua le chemin qu'il avait à suivre'' (CMC, T.II – p.300) ''le guida par les détours d'un corridor sombre qui conduisait à une petite porte donnant sur le jardin'' (CMC, T.II – p.310). Le jeune Morrel obtient son Eurydice parce qu'il a su ''Attendre et espérer'' contrairement à Orphée l'impatient qui s'est retourné au mauvais moment : il la retrouve dans ''une immense clarté'' (CMC, T.II – p.858).

D'Artagnan est même un avatar d'Orphée puisque la deuxième partie du roman s'intéresse à la recherche de Constance Bonacieux. Il sort vainqueur de toutes les épreuves et arrive finalement au cœur du couvent des Carmélites, métaphore d'un enfer moderne où sont installées les âmes perdues. Toutefois, il regarde Constance (''elle prit la tête du jeune homme entre ses deux mains, le regarda un instant comme si toute son âme était passée

[1] N'oublions pas que, beaucoup plus tard, le 10 décembre 1853, Dumas publie ''El Desdichado'' dans *Le Mousquetaire*.

dans son regard'' TM, p.771) et, dès lors, il doit la perdre. Le résultat s'incarne alors dans des pleurs lyriques (''il éclatait en sanglots'' TM p.773). Le mythe est respecté certes, mais n'oublions pas que la vie de d'Artagnan continue et qu'il ne se complaît plus dans la souffrance orphique. Bien au contraire, il dépasse la simple fiction pour s'incarner dans un réalisme à toutes épreuves.

À chaque fois, Dumas propose donc une écriture nimbée par des mythes où la tension antagoniste[1] s'affirme dans le tandem séparation/réunion. Toutefois, l'irréalité mythologique est abandonnée puisque le réel la rattrape et qu'il faut que le récit ait une certaine vraisemblance. Ces mythes titillent l'imagination enfantine du lecteur qui suit ces récits au goût de déjà-vu, déjà-lu, déjà-entendu.

6.2. Le Conte

Les contes de l'enfance exercent toujours une emprise de laquelle nul ne peut se défaire[2], la ''jeunesse'' étant un ''souvenir qui fait sourire l'homme à tous les âges'' (TM, p.59). Le roman dumasien use dès lors de ce filon pour plaire à tous. Au fil de sa lecture, le lecteur associe le narrateur à une grand-mère qu'il écoute patiemment, sans un bruit : certains revoient des contes connus - d'ici ou d'ailleurs - et finissent par retrouver les paradis de l'enfance. Toutefois, cette jouvence est de courte durée puisqu'abêtissante. Voilà pourquoi le conte philosophique finit par damer le pion au conte merveilleux.

La *logique du conte* est à l'œuvre dans l'écriture de Dumas. Si *Le Comte de Monte-Cristo* l'annonce à travers une homophonie dans le titre, *Les Trois Mousquetaires* suit, à la lettre, le fonctionnement de ces récits pour enfants avec l'interdiction première qu'énonce le père avant d'abandonner le fils dans la forêt de l'intrigue : ''ne le vendez jamais'', ''ne supportez jamais'', ''ne craignez pas'', ''battez-vous'' (TM, p.31). Nous reviendrons plus amplement sur cette armature dans le courant de la troisième partie. Allons donc de l'avant. Plusieurs éléments touchant à l'espace, au temps ou aux objets merveilleux investissent l'intrigue : ''lac de Janina, miroir magique'' (CMC, T.II – p.367), ''les nuages […] s'étaient dissipés comme par magie'' (CMC, T.II – p.760), ''palais merveilleux'' (CMC, T.II – p.858) ; ''baume miraculeux'' (TM, p.84), ''talisman enchanté'' (TM, p.494). Les romans se terminent

[1] La notion de ''tension antagoniste'' préside au fonctionnement de tout mythe : il s'agit d'une opposition entre deux directions que le récit mythologique peut prendre. À cet effet, consulter DURAND Gilbert, "À propos du vocabulaire de l'imaginaire. Mythe, Mythanalyse, Mythocritique" *in Recherches et Travaux, L'Imaginaire*, bulletin n°15, Grenoble : Université des Langues et lettres, 1977.

[2] ''L'homme-enfant qui se trouve en tout homme [est] curieux, aimant le jeu, le divertissement, le mythe, le conte. Dans ce sens, l'homme moyen est une sorte d'*anthropos* universel'', MORIN Edgar, « L'Industrie culturelle » in *Communications* n°1, Paris : Éditions du Seuil, 1961, p.56.

d'ailleurs bien, l'un sur un double mariage (''jetant son bras autour de la taille de la jeune fille'' CMC, T.II –p.861 ; ''Morrel et Valentine se promenaient au bras l'un de l'autre sur le rivage'' CMC, T.II –p.862), l'autre sur une réconciliation (''s'embrassèrent'', TM, p.808).

Mais c'est surtout l'oralité de la narration qui interpelle. À l'instar du hakawati oriental, le narrateur dumasien ne raconte pas l'histoire (''que nous avons racontés'' CMC, T.II – p.247), il la conte et… tient à le faire savoir[1]. Un large lexique de la parole s'immisce dans la lecture[2]. Sans vouloir être trop exhaustifs, nous nous devons de relever ces différentes occurrences pour en soulever l'importance :

''nous l'avons dit'' (CMC, T.I – p.91, 103, 259, 267, 271, 285, 292, 341, 343, 392, 404, 419 491, 500, 594, 704, 710 ; CMC, T.II – p.8, 47, 112, 251, 268, 269, 488, 590, 616, 640, 668, 718, 773, 790 ; TM, p.33, 43, 61, 93, 103, 150, 156, 178, 180, 208, 227, 272, 322, 326, 370, 404, 430, 442, 520, 522, 534, 547, 595, 610, 637, 672, 724, 725, 731, 764, 765), ''nous avons dit'' (CMC, T.I – p.441 ; CMC, T.II – p.211, 684 ; TM, p.40, 421), ''on l'avait dit'' (TM, p.536), ''nous devons le dire'' (CMC, T.I – p.284), ''nous disons'' (CMC, T.II – p.566, 633 ; TM, p.523), ''je dirai'' (CMC, T.I – p.451), ''je l'ai dit'' (CMC, T.I – p.454 ; TM, p.34), ''il va sans dire'' (CMC, T.II – p.608, 612, 696, 718), ''disons-nous'' (CMC, T.II – p.292, 630, 632, 634, 640, 748, 825 ; TM, p.47, 50, 636, 684), ''juste de dire'' (CMC, T.II – p.837, 839), ''dis-je'' (TM, p.226), ''nous venons de le dire'' (TM, p.545), ''Disons, en passant'' (TM, p.86).

Au verbe ''dire'' évoluant sur tous les temps s'ajoute alors le verbe ''parler'' : ''dont nous avons parlé'' (CMC, T.I – p.306 ; CMC, T.II – p.8, 11, 652 ; TM, p.424), ''dont nous parlions'' (CMC, T.II – p.316), ''si l'on peut parler ainsi'' (TM, p.34). Le narrateur use même de subterfuges pour ralentir ou accélérer sa parole à la manière de cette éternelle aïeule qui veut endormir ses petits-enfants, tout en laissant leur intérêt éveillé pour le lendemain[3]. Les prétéritions peuvent s'élancer à ce moment : ''je ne veux pas dire'' (CMC, T.I – p.462), ''comme nous allions le dire'' (CMC, T.II – p.125), ''comme nous le dirons'' (CMC, T.II – p.567, 766), ''Hâtons-nous de dire'' (CMC, T.II – p.592 ; TM, p.346), ''il faut le dire'' (CMC, T.II – p.641, 759 ; TM, p.179, 330) ; ''nous n'oserions dire'' (TM, p.607), ''sans que je le dise'' (TM, p.53), ''nous ne saurions dire'' (TM, p.520), ''nous devrions dire'' (TM, p.706). Retrouvant

[1] ''Dumas romancier n'est qu'un visage de Dumas conteur. Sa force d'entraînement vient de ce que son récit est parlé à l'auditoire invisible de ses lecteurs'', AUTRAND Michel, « Les Trois Mousquetaires au Théâtre : La Jeunesse des Mousquetaires » in *Cent Cinquante ans après…*, *op.cit.*, p.10.

[2] ''La technique narrative du roman populaire doit beaucoup à l'oralité du conte'', WAGNER Frank, « Lire *Les Trois Mousquetaires* aujourd'hui », *op.cit.*, p.58.

[3] ''La parole dans le conte, c'est son énergie de vie'', CHEBEL Malek, *Psychanalyse des Mille et une nuits*, Paris : Éditions Petite Bibliothèque Payot, 1996, p.69.

son âme d'enfant, ''marchant d'enchantements en enchantements'' (CMC, T.I – p.396), le lecteur répète alors au narrateur/auteur les paroles de Franz d'Épinay à l'endroit du comte : ''Avec vous mon cher comte, on ne vit pas, on rêve'' (CMC, T.II – p.355).

Pour mieux se placer sous le signe du conte, l'auteur se sert de *l'Orient* et de la découverte de sa magie au XVIII^{ème} siècle par Antoine Galland, le traducteur premier des *Mille et une nuits* - le jeune Dumas lira cette version, sempiternellement, à Villers-Cotterêts. Cela sert un certain exotisme surtout par l'utilisation de mots ou d'expressions arabes : ''cangiar'' - خنجر, (CMC, T.I – p.360, 394), ''alguazil'' (TM, p.145) - الوزير, ''jeune séide'' -سيد (TM, p.177), ''Le pain et le sel'' - الخبز والملح (CMC, T.II – chapitre LXXII), ''Dieu est grand'' - أكبر الله (CMC, T.II – p.368 et TM, p.681). Les fables orientales et les contes arabes – ou, pour être plus précis, perses - sont mis à l'honneur : ''conte des Mille et une nuits'' (CMC, T.I – p.393), ''Avez-vous lu les Mille et une nuits'' (CMC, T.I – p.568) ; ''dans la fable arabe, un grain de grenade suffit pour reconstruire un monde perdu'' (TM, p.684). L'on retrouve dès lors des allusions à certains de ces récits : ''ce mot magique et mystérieux qui ouvrait pour le pêcheur arabe les cavernes splendides d'Ali-Baba'' (CMC, T.I – p.275), ''Sésame ouvre-toi'' (CMC, T.I – p.284), ''Simbad le marin'' (CMC, T.I – p.358), ''caverne d'Ali-Baba'' (CMC, T.I – p.391), ''on dit que la porte ne s'ouvre pas avec une clé, mais avec un mot magique'' (CMC, T.I – p.393). Le comte[1] devient semblable au roi Shahryar par le biais de ses insomnies (''vous savez que je ne dors pas'' CMC, T.I – p.631) ou à Haroun-al-Raschid par ses talents d'empoisonneurs[2]. Et, lorsque Haydée raconte son histoire à Albert (CMC, T.II – chapitre LXXVIII), elle fait penser à la célèbre Schéhérazade qui institue des pauses dans son récit. D'ailleurs, en relisant le début du *Comte de Monte-Cristo*, le nom du bateau d'Edmond nous interpelle : ''Le Pharaon'' (CMC, T.I – p.9). Le roman tout entier serait-il donc ramené de ces contrées lointaines ? En bon Orientaliste, Dumas livre toute la magie de ces lieux teintés d'un merveilleux exotique. Le lecteur voyage assis et rêve éveillé.

En se rangeant sous les auspices du conte oriental, Dumas gagne une certaine légitimité au niveau de son écriture. Mais il ne s'arrête pas là et use des *contes occidentaux* les plus connus par ses lecteurs. L'on retrouve un détournement de la maison en pain d'épices de ''Hansel et Gretel'' (les frères Grimm) lorsque Dantès rêve de la grotte de Monte-Cristo : ''des grottes aux pavés d'émeraudes, aux parois de rubis, aux stalactites de

[1] ''La transformation de Dantès en Monte-Cristo exige un ressort magique, le trésor caché des contes'', JULLIEN Dominique, *Les Amoureux de Schéhérazade – Variations modernes sur Les Mille et une nuits*, Genève : Droz, 2009, p.56.

[2] ''[Dantès] tient […] des djinns des contes orientaux'', FERNANDEZ Dominique, *Les Douze muses d'Alexandre Dumas*, Paris : Éditions Grasset, 1999, p.271.

diamants'' (CMC, T.I – p.275). L'on associe Valentine à Cendrillon (Perrault) ou à Blanche-Neige (les frères Grimm) dans son rapport à sa belle-mère : ''lequel vaut mieux pour moi, du chagrin que me causait autrefois la rigueur de ma belle-mère et sa préférence aveugle pour son enfant'' (CMC, T.II – p.12), ''La mort s'offrira à vous déguisée sous tous les aspects, dans l'eau que vous boirez à la source, dans le fruit que vous cueillerez à l'arbre'' (CMC, T.II – p.664). La Belle au bois dormant (Perrault) est également évoquée à deux reprises : ''cette maison, réveillée de son long sommeil comme le palais de la Belle au bois dormant'' (CMC, T.II – p.154), ''ces gens si riches, si heureux hier, avaient oublié […] la part du mauvais génie, et que celui-ci comme les méchantes fées des contes de Perrault qu'on a négligé d'inviter à quelque noce ou à quelque baptême est apparu tout à coup pour se venger de fatal oubli'' (CMC, T.II – p.786). ''Barbe-bleue'' (Perrault) est même de la partie : ''ils aperçurent Aramis mélancoliquement appuyé sur sa fenêtre et regardant, comme *ma sœur Anne*'' (TM, p.396). Nous tombons, par la même occasion, sur Gulliver (Swift) : ''dans ce fameux pays des géants où Gulliver alla depuis'' (TM, p.52). L'on retrouve également ''Le Loup et les sept chevreaux'' (Perrault) grâce à une interdiction symbolique : ''n'ouvrez à personne, à moins que vous n'entendiez frapper trois coups'' (TM, p.154). L'archétype de l'ogre est même présent : ''celui-ci ressemble plus à un ogre qu'à une créature humaine'' (CMC, T.II – p.832) ; ''il y avait dans cette cave un de ces ogres faméliques, gigantesques héros des légendes populaires, et dont nul ne force impunément la caverne'' (TM, p.377). Le comte de Monte-Cristo ne serait-il pas d'ailleurs un avatar de l'ogre du ''Petit Poucet'' (Perrault) puisqu'il engrosse ses victimes avant de les avaler… métaphoriquement (''de tout ce repas exquis qu'il nous a donné, il n'a rien touché'' CMC, T.II – p.224) ? C'est tout un monde familier que le lecteur retrouve, celui de ses premiers balbutiements aux sons d'une littérature originelle, une littérature à l'orée du populaire. Ces retrouvailles nostalgiques font adhérer aux romans vu qu'elles réactivent des réflexes déjà oubliés. Celui qui lit n'a plus à réfléchir puisque ''Qu'est-ce que le merveilleux ? Ce que nous ne comprenons pas'' (CMC, T.II – p.165)

Mais ce n'est pas le simple amusement que recherche Dumas. Fidèle au mot d'ordre classique de Boileau, il veut Plaire et Instruire : ''ce qui serait peut-être fort instructif, mais à coup sûr peu amusant pour nos lecteurs'' (TM, p.26). Voilà pourquoi il dépasse le simple conte merveilleux pour plonger dans le *conte philosophique* à la mode un siècle plus tôt. Dès la Préface des *Trois Mousquetaires*, cette influence se fait sentir par le titre donné et toute l'ironie qui en découle : ''DANS LAQUELLE IL EST ÉTABLI QUE, MALGRÉ LEURS NOMS EN *OS* ET EN *IS*, LES HÉROS DE L'HISTOIRE QUE NOUS ALLONS AVOIR L'HONNEUR DE RACONTER À NOS LECTEURS N'ONT RIEN DE

MYTHOLOGIQUE'' (TM, p.25). L'on pourrait même croire que c'est Voltaire qui tient la plume qui couche ces mots. Intéressons-nous d'ailleurs aux fins des deux romans. Elles s'appuient sur des morales données par des personnages matures (le comte de Monte-Cristo et Athos) à des êtres plus jeunes (Maximilien, Valentine et d'Artagnan) : ''Il faut avoir voulu vivre Maximilien, pour savoir combien il est bon de vivre'' (CMC, T.II – p.863) ''Attendre et espérer'' (CMC, T.II – p.864) ; ''Vous êtes jeune, vous, répondit Athos, et vos souvenirs amers ont le temps de se changer en doux souvenirs !'' (TM, p.806). Le récit devient alors apologétique. Mais entrons maintenant dans les œuvres. Lors du dîner dans la grotte de Monte-Cristo, une impression de *déjà-lu* s'infiltre : ''la salle à manger était non moins splendide'', ''la table était splendidement servie'' (CMC, T.I – p.396), ''deux pyramides de fruits magnifiques'' (CMC, T.I – p.397), ''des statues de marbres portaient sur leur tête des corbeilles toujours pleines de fleurs et de fruits'' (CMC, T.II – p.852). Le lecteur ne serait-il pas, à l'instar du Candide de Voltaire, plongé en pleine utopie, en plein pays mirifique de l'Eldorado ? L'influence voltairienne sur l'écriture de Dumas ne s'arrête pas là. Certains titres de chapitres, sous forme de fausse interrogation, semblent tout droit sortis d'un *Zadig*, d'un *Micromégas* ou d'un *Ingénu* : ''Le Moyen de délivrer un jardinier des lois qui mangent ses pêches'' (CMC, T.II – chapitre LXII), ''Où M. le Garde des Sceaux Séguier chercha plus d'une fois la cloche pour la sonner, comme il faisait autrefois'' (TM, chapitre XVI), ''Où il est traité de l'équipement d'Aramis et de Porthos'' (TM, chapitre XXXIV) ''Comment sans se déranger, Athos trouva son équipement'' (TM, chapitre XXXVIII). Pour ne pas froisser un lecteur indigné par les références enfantines citées plus haut, Dumas se frotte donc au sérieux amusant du conte philosophique, se plaçant ainsi dans la lignée des philosophes des Lumières.

Il va d'ailleurs plus loin pour gagner l'adhésion de son lectorat. La fantasmagorie qu'il propose n'a plus pour destinataire la seule âme d'enfant lorsqu'une oscillation entre fantastique et merveilleux accompagne l'écriture. À plusieurs reprises, ces deux aspects sont mélangés comme le suggèrent les termes unis que nous soulignons : ''ces sociétés orientales […] sont donc <u>fantastiques</u> comme les <u>contes</u> qui nous viennent de leur beau pays'' (CMC, T.II – p.29), ''s'ouvrant comme la fameuse porte de la caverne des mille et une nuits, comme la Sésame <u>enchantée</u> d'Ali-Baba, au moyen de quelques mots <u>cabalistiques</u>'' (CMC, T.I – p.550), ''cette roche, entrouverte comme une paupière, livra passage au jeune homme, qui y disparut comme, disparaissent dans leurs trappes les <u>diables</u> de nos <u>féeries</u>'' (CMC, T.II – p.827). À chaque fois, le lecteur a le choix de se diriger dans la direction irréelle qu'il souhaite, le familier ou l'inquiétant. Ce choix s'incarne d'ailleurs dans la description de la

chambre de la maison d'Auteuil dans *Le Comte de Monte-Cristo* où le comte propose à ses invités deux versions qui expliqueraient sa décoration : ''Tout cela est une affaire d'imagination ; car aussi bien pourquoi ne pas plutôt se représenter […] cet escalier mystérieux, comme le passage par où, doucement et pour ne pas troubler le sommeil réparateur de l'accouchée passe le médecin ou la nourrice'' (CMC, T.II – p.172) // ''descendant pas à pas, par une nuit sombre et orageuse, cet escalier avec quelque lugubre fardeau qu'il a hâte de dérober à la vue des hommes'' (CMC, T.II – p.171). C'est au lecteur de prendre le technème de l'escalier dans le sens qui lui convient : l'ascension pour le merveilleux, la chute pour le fantastique. La responsabilité lui revient entièrement. Le roman est alors refermé avec un double sentiment comme l'énonce si joliment le concierge du château d'If : ''Le pauvre marin vit dans le souvenir de quelques conteurs ; on récite sa terrible histoire au coin du foyer, et l'on frissonne au moment où il fendit l'espace pour s'engloutir dans la profonde mer'' (CMC, T.II – p.808).

En définitive, Dumas aura offert à son lecteur un conte de fée où tout un merveilleux oriental et occidental se met en place. En outre, il aura usé du conte philosophique et de l'oscillation entre fantastique et merveilleux pour ne pas infantiliser son lectorat. Au final, les romans dumasiens deviendraient des contes… pour adultes.

6.3. Le Fantastique

Mais virons d'un cran et analysons la veine fantastique qui circule dans l'écriture dumasienne. Elle offre au lecteur ce sentiment de frayeur qui fait grimper l'adrénaline vertigineusement[1]. Le mode fantastique[2] transparaît dans certains passages du roman, surtout dans ces chapitres aux titres ambigus : ''Apparitions'' (CMC, T.I – chapitre XXXV), ''Robert le Diable'' (CMC, T.II – chapitre LIV), ''Les Fantômes'' (CMC, T.II – chapitre LXIII), ''L'Apparition'' (CMC, T.II – chapitre CI) ; ''Une Vision'' (TM, chapitre XXXIX), ''Deux variétés de démons'' (TM, chapitre LXII). Ce registre s'exprime à travers le cadre, les personnages et les thèmes avant de s'amenuiser.

[1] N'oublions pas que c'est *Les Mémoires du Diable* de Soulié, publié dans *Le Journal des débats* en 1837 qui lancera cette nouvelle veine à succès.

[2] Les éditions Marc et Pigoreau abordent d'ailleurs cet engouement pour le fantastique : ''Lorsque des personnes vous demandent un ouvrage bien gai, surtout qui les fasse beaucoup rire, vous croyez réussir en leur donnant Pigault-Lebrun, dont le style léger et piquant sait plaire à beaucoup de monde, eh bien ! souvent vous vous êtes trompé ; cet ouvrage amusant que l'on désirait devait être rempli de revenants, de vieux châteaux, de souterrains'', *Dictionnaire des romans anciens et modernes ou Méthode pour lire les romans, d'après leur classement par ordre de matières ; dédié à tous les abonnés des cabinets de lecture*, Paris : Marc et Pigoreau, 1819, p.vii.

Intéressons-nous d'abord aux *lieux effrayants* qui peuplent l'intrigue. Le fantastique ne se manifestant que dans l'obscurité, c'est le moment de la nuit qui est privilégié[1]. Sous les yeux d'Albert et de Franz, Rome se métamorphose : ''on eût dit que Rome, sous le souffle magique de quelque démon de la nuit, venait de se changer en un vaste tombeau''. L'''intensité des ténèbres'' et la ''lune''[2] (CMC, T.I – p.521) ne font qu'intensifier le malaise. D'ailleurs, en descendant dans cette ville, les deux personnages sont accueillis par une sorte de mort-vivant : ''les deux jeunes gens […] se trouvèrent en face d'un cicérone qui semblait sortir de dessous terre''. L'aspect lunaire se manifeste également pour provoquer le trouble : ''la lune projetait ces longs et pâles rayons qui tombent des yeux des fantômes'' (CMC, T.I – p.453). Plus tard, l'entrée dans les catacombes ne peut que servir l'effroi puisque ce lieu devient celui où se mélangent la mort et la vie (des bandits qui y ont élu domicile). C'est également la maison d'Auteuil qui s'affuble de ce halo fantomatique grâce aux portraits anthropomorphisés qui y sont accrochés et qui stimulent la figure du double : ''dessins fantastiques'', ''ces deux portraits […] ne semblent-ils pas dire avec leurs lèvres blêmes et leurs yeux effarés : J'ai vu !'' (CMC, T.II – p.170).

L'on est à nouveau confronté à cette ambiance fantastique dans *Les Trois Mousquetaires*. Elle se manifeste par exemple dans le bal masqué de Mme la Connétable à travers le costume du duc de Buckingham : ''devait se faire passer pour le fantôme de la Dame blanche'', ''robe blanche semée de larmes noires, de têtes de mort et d'os en sautoir'' (TM, p.555). Lors du rendez-vous entre Constance Bonacieux et d'Artagnan, le pavillon baigne dans un noir infernal : ''un brouillard sombre enveloppait de ses plis cette immensité où dort Paris, vide, béant, immensité où brillaient quelques points lumineux, étoiles funèbres de cet enfer'' (TM, p.314). Il s'humanise par son beffroi et la maison qui s'y trouve : ''le beffroi de Saint-Cloud laissa lentement tomber dix coups de sa large gueule mugissante'' (TM, p.315), ''cette masure muette et aveugle mais qui sans doute avait vu et qui peut-être pouvait parler'' (TM, p.318). C'est de cette brisure des frontières entre l'inanimé et l'animé que naît le fantastique. Ce phénomène se réitère vers la fin du roman, lors de l'exécution de Milady : ''la lune, échancrée par sa décroissance et ensanglantée'', ''squelette de son haut clocher'', ''eaux pareilles à une rivière d'étain fondu'', ''gros nuages cuivrés'', ''arbres bas et trapus, qui semblaient des nains difformes accroupis'' (TM, p.791). L'on a alors l'impression

[1] ''Si la plupart des récits fantastiques se déroulent durant la nuit (…) c'est parce que la nuit empêche de mesurer le temps'', MALRIEU Joël, *Le Fantastique*, Paris : Éditions Hachette Supérieur, 1992, p.124.

[2] ''La « lune noire » est la plupart du temps considérée comme le premier mort'', DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Éditions Bordas, 1992.

d'assister à une sorte de sabbat convoquant des esprits malins. Le lecteur frisonne et continue sa lecture malgré tout.

Le cadre étant mis en place, les *personnages fantastiques* peuvent faire leur apparition. Le comte de Monte-Cristo est la première figure qui retient l'attention. Il a d'abord les caractéristiques d'un mort-vivant[1] comme le laisse entendre sa pâleur : ''cette pâleur était étrange ; on eût dit un homme enfermé depuis longtemps dans un tombeau, et qui n'eût pas pu reprendre la carnation des vivants'' (CMC, T.I – p.394), ''il est bien pâle'' (CMC, T.II – p.50), ''pâlit d'une façon terrible'' (CMC, T.II – p.564) ''morte pâleur de son teint'' (CMC, T.II – p.610). La froideur de sa peau lui confère un aspect presque reptilien : ''il tressaillit, car [sa main] était glacée comme celle d'un mort'' (CMC, T.I – p.545). En lui, le noir abonde au niveau physique (nous pensons à ses cheveux noirs) ou vestimentaire : ''le comte était vêtu de noir'' (CMC, T.II – p.610). Sa présence est de même associée à une manifestation surnaturelle : ''son entrée mystérieuse, fantastique, inexplicable'' (CMC, T.II – p.656). Il est doté de pouvoirs supérieurs : ''comme s'il avait eu cette singulière faculté de voir dans les ténèbres'' (CMC, T.I – p.534), ''j'y vois la nuit'' (CMC, T.II – p.809), ''son œil fauve s'embrasa d'un feu dévorant'' (CMC, T.II – p.564). Tout ceci permet alors de confirmer la pensée de Franz : ''Si un homme pouvait lui faire croire à l'existence des vampires, c'était cet homme'' (CMC, T.I – p.469). Le vampirisme du comte s'exprime surtout par la quête de sang qu'il effectue en tuant ses victimes. Ce goût sanguinaire prononcé s'affirme d'ailleurs lors de la scène de l'exécution, à Rome, où toute l'animalité de Monte-Cristo voit le jour : ''son nez se dilatait comme celui d'un animal féroce qui flaire le sang, et ses lèvres, légèrement écartées, laissaient voir ses dents blanches, petites et aigües comme celles d'un chacal'' (CMC, T.I – p.493)[2]. Le comte serait ainsi un descendant de Vlad Dracul, également comte de son état : tous deux quittent leur premier lieu de villégiature pour venir bouleverser le quotidien d'une vieille Europe aux mœurs séculaires.

Mais comment se fait-il que le jeune et souriant Edmond Dantès soit devenu cette créature effrayante ? Il faudrait peut-être revenir au début du roman et à l'abbé Faria, ce personnage étrange ayant une ''habileté de chat ou de lézard'' (CMC, T.I – p.186) et possédant un savoir méphistophélique. Sous des dehors innocents de vieillard, il semble

[1] ''[Le mort-vivant] se conjugue avec diverses croyances relatives à la survie, ou au retour des morts, pour créer la peur'', RAYMOND François et COMPÈRE Daniel*, Les Maîtres du fantastique en littérature*, Paris : Éditions Bordas, 1994*,* p.116.

[2] Monte-Cristo glisserait ainsi vers les ''problèmes du tu où le désir sexuel peut atteindre une puissance insoupçonnée'', TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, 1970, p.133.

cacher un plus grand secret. Il est d'ailleurs intéressant de relire les évènements qui surviennent lors de sa mort : ''la crise fut terrible : des membres tordus, des paupières gonflés, une écume sanglante'', ''lueur tremblante éclairait d'un reflet étrange et fantastique'' (CMC, T.I – p.239), ''des reflets étranges passaient sur le visage du cadavre, lui donnant de temps en temps des apparences de vie'', ''lutte du jour et de la nuit'' (CMC, T.I – p.240). Ne sommes-nous pas en présence d'une séance d'exorcisme des plus élémentaires ? En prenant la place du savant dans le sac de toile, Dantès se serait ainsi substitué au vampire, sortant des enfers du château d'If pour rejoindre le réel. Le don du trésor des Spada ne doit se lire dès lors que comme une sorte de pacte faustien où Dantès gagne l'or, où Monte-Cristo perd Edmond. Même à la fin du roman, l'abbé Faria continue à exercer son influence sur son descendant puisqu'il arrive à se manifester par delà la mort, par une allusion au dragon, animal dont le nom apparaît dans l'étymologie de la famille Dracul : ''Tu arracheras les dents du dragon, et tu fouleras aux pieds les lions, a dit le Seigneur'' (CMC, T.II –p.813)… ou le Saigneur ? Cette contamination qu'a subie Dantès se répercute d'ailleurs sur Valentine, cette Valentine qui échappe à la mort grâce à la liqueur rouge du comte. Son abduction est claire à ce moment : ''ses yeux brillaient d'un feu plus ardent que d'habitude'', ''ses mains ordinairement d'un blanc de nacre, semblaient des mains de cire qu'une nuance jaunâtre envahit avec le temps'' (CMC, T.II – p.568).

Dans *Les Trois Mousquetaires*, deux personnages se partagent ce rôle vampirique : Rochefort et Milady. L'homme de Meung, dans lequel le noir est omniprésent, a la faculté de réaliser des apparitions infernales : ''le diable en personne'', ''il a disparu comme un fantôme, comme une ombre, comme un spectre'' (TM, p.137). Le cas de Milady est plus complexe et, donc, plus stimulant. Elle serait la sœur d'encre du comte de Monte-Cristo puisqu'elle aussi est marquée par une froideur mortuaire (''ses lèvres étaient froides : il sembla à d'Artagnan qu'il venait d'embrasser une statue'' TM, p.478), des caractéristiques animales (''cette créature qui n'avait rien d'une femme'', ''n'avait rien de la parole humaine et qui semblait le râle d'une bête fauve'' TM, p.565) et une multiplicité d'identités. Elle a d'ailleurs tout d'une vamp lorsqu'elle se débat : ''lèvres sanglantes'', ''pupilles dilatées horriblement'' (TM, p.487). Quand elle combat d'Artagnan dans sa propre chambre, une possession diabolique voit le jour : ''Milady essaya de renverser l'arc-boutant qui l'enfermait dans sa chambre, avec des forces bien au-dessus de celles d'une femme'', ''chaque coup était accompagné d'une imprécation terrible'' (TM, p.488). À la fin, Athos révèle la personnalité infernale de la jeune femme : ''l'enfer vous a ressuscitée'', ''l'enfer vous a faite

riche'', ''l'enfer vous a donné un autre nom'' (TM, p.565). Pour l'éliminer, il faudra que le bourreau de Béthune lui tranche la tête : ''une masse tronquée s'affaissa sous le coup'', ''y coucha le corps, y jeta la tête'' (TM, p.795), ''il laissa tomber le cadavre au plus profond de l'eau qui se referma sur lui'' (TM, p.796). Nous sommes bel et bien en présence d'un rituel de mise à mort du vampire. Toute cette galerie de personnages provoque une fascination haletante.

À un autre niveau, nous sommes confrontés à *deux thématiques fantastiques*. La première est celle de la séduction. Le phénomène surnaturel apparaît toujours pour la première fois sous une valence positive qui attire sa victime[1]. Cette première rencontre se vit alors dans l'attirance : ''le comte semblait avoir le don de la fascination'', ''il avait quarante ans […] il était fait pour l'emporter sur les jeunes gens'' (CMC, T.I – p.510), ''il était bien difficile de pénétrer l'âme de cet homme surtout lorsqu'il la voilait avec un sourire'' (CMC, T.I – p.543), ''c'est vraiment un des hommes les plus extraordinaires que j'ai vus de ma vie'' (CMC, T.I – p.588) ; ''un amour étrange et en quelque sorte diabolique'' (TM, p.467). Survient alors cette inquiétante étrangeté dont parlera Freud quelques décennies plus tard, ce sentiment de la reconnaissance qui endort les soupçons, ce célèbre ''das unheimlich''[2] auquel succombent surtout Franz, Maximilien et d'Artagnan : ''Franz, qu'un attrait mêlé de terreur attirait vers le comte de Monte-Cristo'' (CMC, T.I – p.541), ''avez-vous jamais senti pour quelqu'un une de ces sympathies irrésistibles qui font, tout en voyant cette personne pour la première fois, vous croyez la connaître depuis longtemps'' (CMC, T.II – p.103) ; ''il croyait être entraîné dans quelqu'une de ces intrigues fantastiques comme on en accomplit en rêve'' (TM, p.482). Comme ces personnages, le lecteur est attiré telle une phalène vers la créature fantastique, fantasmagorique, fantasmée.

La deuxième thématique est évidemment celle du pacte faustien. Elle s'énonce brièvement au début du *Comte de Monte-Cristo*, à travers Villefort : ''comme si le hasard n'avait attendu que l'émission du souhait de Villefort pour que ce souhait fût exaucé'' (CMC, T.I – p.73). Dès lors, le Procureur est perdu. Même Dantès avoue la vente de son âme : ''le marché fut fait, j'y perdrai peut-être mon âme'' (CMC, T.I – p.701). Plus loin, Monte-Cristo répètera ce contrat avec le jeune Morcerf : ''J'avais déjà jeté mon dévolu sur vous pour vous demander un grand service'' (CMC, T.I – p.542). Et Albert de lui répondre : ''Moi et les miens

[1] ''Le vampire est le *ravisseur* par excellence puisqu'il laisse *ravie* sa victime'', BELLEMIN-NOËL Jean, *Plaisir de vampires,* Paris : Éditions P.U.F., 2001, p.2.

[2] Lire à ce propos le dixième essai tiré de FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Éditions Gallimard, 1985, p.209-263.

sommes à vous corps et âme'' (CMC, T.I – p.543). Il donne ainsi raison à ses camarades qui lui diront : ''Après vous avoir délivré ne vous a-t-il pas fait signer quelque parchemin couleur de feu, par lequel vous lui cédiez votre âme'' (CMC, T.I – p.570-571). D'Artagnan succombe de même aux charmes méphistophéliques : ''d'Artagnan sentait qu'il se damnerait pour ce sourire'' (TM, p.474). Pour avoir Milady, il est même prêt à obéir à l'ordre de tuer de Wardes. Il contracte un accord avec Richelieu. Après l'avoir refusé (''s'il faisait avec le cardinal le pacte que celui-ci lui proposait, Athos ne lui donnerait plus la main'' TM, p.516), le mousquetaire finit par signer ce pacte à la fin du roman.

Et, pour donner une certaine légitimité à son écriture fantastique, Dumas fait plusieurs allusions à d'autres œuvres écrites sous la même veine[1]. Il cite alors les héros de Polidori puis de Nodier, de Byron ou de Lesage : ''lord Ruthwen'' (CMC, T.I – p.506), ''Il est trop difficile de jouer éternellement le Manfred'' (CMC, T.II – p.66), ''Diable boiteux'' (CMC, T.II – p.249). L'on pourrait même deviner la thématique de l'animation de l'inanimé qui sous-tend *La Vénus d'Ille* (1837) de Mérimée dans la phrase suivante : ''toutes ces bouches de pierre se firent vivantes, toutes ces poitrines se firent chaudes'' (CMC, T.I – p.406). Par le biais de l'intertextualité, l'auteur veut faire asseoir son œuvre dans le panthéon des ''Maître du fantastique''[2].

Mais, notre connaissance de l'œuvre dumasienne et de son rapport à ce registre nous impose de revoir nos affirmations. Dans un précédent travail s'appuyant sur les nouvelles fantastiques de Dumas[3], nous avions décelé une certaine faille dans le fonctionnement de l'œuvre de cet auteur. Loin de vouloir faire du fantastique effrayant à la manière d'un Poe, d'un Nodier ou d'un Cazotte, Dumas tente plutôt de désamorcer l'effet de crise[4]. Le comte de Monte-Cristo affirme d'ailleurs, d'une manière amusée : ''Le fantastique n'existe plus même en Orient'' (CMC, T.II – p.29). En réalité, chez Dumas, le fantastique se travestit en fantaisie. La fantaisie serait en fait un fantastique amoindri, un moyen d'assagir une tension trop vive. D'ailleurs, les fins heureuses des deux romans éradiquent d'un coup tout le fantastique qui s'était bâti auparavant puisqu'aucun doute ne subsiste après la lecture,

[1] ''Dumas ne fait pas œuvre de novateur, il s'inscrit dans un courant largement exploré'' et ''C'est justement là que réside l'intérêt stratégique des récits fantastiques de Dumas : à la charnière du siècle, il établit un pont entre la génération de 1830 (Nodier, Gautier, Pouchkine, Gogol, Mérimée) et ses derniers représentants (Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam), se faisant ainsi le trait d'union entre les inspirateurs et les héritiers'', CALLET-BIANCO Anne-Marie, Préface de *Les Mille et un fantômes*, Paris : Éditions Gallimard, 2006, p.9 et p.39.

[2] Nous empruntons cette expression au titre de l'ouvrage de RAYMOND François et COMPÈRE Daniel, *op.cit*.

[3] AKIKI Karl, *Dumas aux frontières du fantastique*, Beyrouth : Université Saint-Joseph, 2006.

[4] ''Le fantastique est rationalisé'', COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas…, op.cit.*, p.23.

aucun malaise ne demeure vivace. Par ce moyen, Dumas aura pu jouer avec les nerfs de ceux qui le parcourent, les effrayer, les mettre mal à l'aise, avant de les faire retomber dans le réel agréable[1]. Son lectorat ne peut que lui être reconnaissant et refermer l'œuvre en ayant la conscience tranquille.

6.4. Le Policier

Le dernier genre sur lequel s'appuie Dumas tire ses racines du populaire le plus expressif. Même si le roman policier n'existe pas encore véritablement dans le premier quart du XIX^{ème} siècle (on parle plutôt de roman d'énigme), il n'en demeure pas moins que l'auteur a pressenti le filon qu'il pourrait exploiter en narrant des enquêtes où la figure du criminel doit être trouvée[2]. Les deux œuvres seraient en réalité des ''romans policiers''[3] à dévorer pour aboutir à la résolution. La logique de ce genre est d'ailleurs appliquée dans ses moindres détails : après le délit vient l'investigation qui s'accompagne de quelques interrogatoires permettant de lever le voile sur le méfait accompli et de résoudre alors le problème initial.

Dans les deux romans analysés, un *délit* principal s'affirme avant d'être suivi de méfaits secondaires[4]. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, l'intrigue première repose sur la lettre de dénonciation qui fait incarcérer Edmond injustement (CMC, T.I – chapitre IV). Suivront alors l'injustice de Villefort à l'égard de M. Bertuccio (CMC, T.I – chapitre XLV), les empoisonnements du couple Saint-Méran (CMC, T.II – chapitre LXXIIII), de Barrois (CMC, T.II – chapitre LXXX) et de Valentine (CMC, T.II – chapitre CII) ainsi que le meurtre de Caderousse (CMC, T.II – chapitre LXXXIV). Dans *Les Trois Mousquetaires*[5], c'est le double enlèvement de Mme Bonacieux qui occupe le devant de la scène avant de se laisser rattraper par d'autres ''crimes'' (TM, chapitres VIII et XXIV) : l'offense faite par l'homme de Meung (TM, chapitre I), la tentative d'empoisonnement de d'Artagnan (TM, chapitre XLII),

[1] ''Le fantastique sert la narration, entretient le suspense : la présence d'éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue'', TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p.98.

[2] N'oublions pas que le premier ''récit policier'' de l'histoire de la littérature s'incarne dans la pièce de Sophocle, *Œdipe-Roi*, où le héros doit retrouver, grâce à une enquête particulière, le criminel qui jette l'opprobre sur la ville.

[3] Dumas avoue d'ailleurs, dans une lettre du 20 décembre 1844, publiée dans le *Journal des débats,* que *Le Comte de Monte-Cristo* est une histoire dont la source se trouve dans les archives de la police.

[4] ''À la base du roman à énigme on trouve une dualité'', TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris : Éditions du Seuil, 1978, p.11.

[5] ''L'intérêt des *Trois Mousquetaires* réside en grande partie dans le fait que nous avons affaire à une structure policière'', AUTRAND Michel, « Les Trois Mousquetaires au Théâtre : La Jeunesse des Mousquetaires » in *Cent Cinquante ans après…, op.cit.,* p.13.

l'assassinat du duc de Buckingham (TM, chapitre LIX) et le meurtre de Mme Bonacieux (TM, chapitre LXIII). Chacun de ces évènements s'associe à une injustice qu'il faut réparer. L'imbrication des délits suscite l'engouement d'un lecteur avide de suspense.

La deuxième étape de ce cheminement s'affirme dans l'*investigation*[1]. Un personnage tente de résorber le délit en instaurant une enquête qui le mènera vers le coupable[2]. Dans une logique policière des plus élémentaires, l'abbé Faria conseille Dantès : ''Si vous voulez découvrir le coupable, cherchez d'abord celui à qui le crime commis peut-être utile'' (CMC, T.I – p.201). Commence alors le processus de la recherche qui aboutit à une vérité scientifique : ''toutes les écritures tracées de la main gauche se ressemblent'' (CMC, T.I – p.204). Plus loin, sur la trace de ses délateurs, Dantès ouvre le registre des prisons et réalise que Villefort est impliqué dans son affaire. Cette découverte s'effectue par le biais d'une méthode expérimentale servant l'enquête : la comparaison (''en comparant l'écriture de l'accolade avec celle du certificat [..] il acquit la certitude que la note de l'accolade était de la même écriture que le certificat, c'est-à-dire tracée par la main de Villefort'' CMC, T.I – p.341). Avec les aveux de M. Bertuccio, il arrive à impliquer Villefort dans une affaire de crime grâce au délit perpétré dans la maison d'Auteuil : ''comme il n'y avait d'autre maison à Auteuil que celle de l'assassinat'' (CMC, T.I – p.614), ''on eût pu la prendre pour une de ces maisons maudites où quelque grand crime à été commis'' (CMC, T.II – p.168). C'est cette même logique que suivra le docteur d'Avrigny pour découvrir le meurtrier des Saint-Méran : il compare les empoisonnements à celui de Barrois et ses soupçons se portent dès lors sur Valentine. Le personnage du détective est alors à l'ouvrage (''nul indice ne doit être négligé'' CMC, T.II – p.588, ''Une enquête deviendra nécessaire'' CMC, T.II – p.298), surtout que c'est lui qui permet à Villefort de réaliser que la coïncidence n'est pas un hasard mais bel et bien un meurtre : ''Dites le crime, répondit le docteur'' (CMC, T.II – p.400).

La recherche qu'effectue d'Artagnan pour retrouver Mme Bonacieux est également semblable à celle d'un détective menant son enquête : ''il voyait'', ''il entendait tout'' (TM, p.147). Au début, la jeune mercière lui apparaît coupable de mensonge ; cela le pousse alors à la prendre en filature : ''il y avait un moyen bien simple de s'assurer où allait Mme Bonacieux : c'était de la suivre'' (TM, p.164). Mais, après l'enlèvement, la coupable redevient victime et le mousquetaire, qui ''voulait voir'' (TM, p.316), de remarquer plusieurs indices à

[1] ''Faire émerger au fur et à mesure le récit du crime, par le biais de la mention d'indices, de propos des personnages interrogés et de déduction de l'investigateur'', VANONCINI André, *Le Roman policier*, Paris : P.U.F., 1993, p.14.

[2] Rappelons que deux décennies plus tard, Dumas confirmera sa fascination pour le personnage de l'enquêteur à travers le Jackal (avatar du Vidocq popularisé par Lamothe-Langon) des *Mohicans de Paris*.

la manière d'un fin limier : ''quelques taches sanglantes maculant la nappe et les rideaux'' (TM, p.316), ''gant de femme'', ''investigations'' (TM, p.317). Son premier suspect se présente en la personne de M. Bonacieux et le Gascon l'examine en profondeur aussi bien physiquement que moralement : ''ses regards se portèrent en même temps sur les souliers et les bas du mercier ; on eût dit qu'on les avait trempés dans le même bourbier ; les uns et les autres étaient maculés de tache absolument pareilles'' (TM, p.326), ''preuve à l'appui des soupçons qu'avait conçus d'Artagnan, Bonacieux avait dit Saint-Mandé, parce que Saint-Mandé est le point absolument opposé à Saint-Cloud'' (TM, p.327). Plus loin, lorsqu'il réchappe à l'assassinat commandité par Milady, d'Artagnan fait preuve d'une certaine prescience en analysant l'évènement et ses causes. Plusieurs possibilités se présentent à lui ; il les élimine l'une après l'autre pour garder la plus vraisemblable : ''cet évènement pouvait avoir trois causes'' ''embuscades des Rochelais'', ''ce n'était donc pas une embuscade militaire puisque la balle n'était pas de calibre'' (TM, p.524), ''bon souvenir de M. le cardinal'', ''son Éminence recourait rarement à de pareils moyens'', ''vengeance de Milady'' ''c'était plus probable'' (TM, p.525). Il semble même remplir une sorte de dossier à l'encontre de la coupable lorsqu'il ''il gard[e la lettre de Milady] comme pièce à conviction'' (TM, p.531).

Le dernier enquêteur qui nous intéresse est Athos. Après l'assassinat de Constance, il observe ''l'un des verres'' (TM, p.770) parce qu'il ''croi[t] tout'' (TM, p.771). Il se dirige vers le jardin pour comprendre comment Milady a pu s'enfuir : ''Alors tous ses doutes se confirmèrent : le chemin par lequel la voiture avait disparu contournait la forêt'', ''cette découverte qui confirmait tous ses soupçons'' (TM, p.779). Les ''légères taches de sang'' (TM, p.779) servent alors d'indices. Tout personnage peut donc prendre cet habit de chercheur, de détective[1].

Nous remarquons quelques *ressemblances* dans les moyens qu'utilise Dumas pour mener son intrigue policière. Souvent, la victime se transmue en détective usant d'indices éparpillés pour retrouver le véritable coupable et assurer la transmission de la faute. À cet effet, Daniel Compère parle de ''roman d'aventures policières''[2]. De plus, les conclusions et

[1] Nadia Dhoukar, en analysant le personnage d'Arsène Lupin, démontre ce processus de popularisation propre à tous les enquêteurs du policier : ''Si Lupin n'est personne et donc tout le monde… il est tous les lecteurs et offre ainsi à chacun la possibilité de se projeter en lui, il se fait le véhicule de nos rêves'', DHOUKAR Nadia, « Arsène Lupin entre en scène'' in *Le Rocambole, Bulletin des amis du roman populaire* – Dossier « Premières enquêtes », n°22, juin 2003, p.42-43. Cette analyse pourrait bien s'appliquer à l'intrigue dumasienne.

[2] COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires, op.cit.,* p.97.

les résultats de l'enquête sont des pressentiments qui ne font que se confirmer[1] : l'on suit alors un processus inductif. Mais n'oublions pas la déduction qui occupe une place centrale dans le genre policier. Elle s'incarne surtout dans les énigmes qu'il faut résoudre. Nous pensons par exemple au papier tronqué des Spada que fait lire Faria à Dantès (CMC, T.I – p.220) et qui s'appuie sur une ''encre mystérieuse et sympathique'' (CMC, T.I – p.228-229) ; ou à la phrase de Faria que lit le comte à la fin du roman (''tu arracheras les dents du dragon, et tu fouleras aux pieds les lions, a dit le seigneur'' CMC, T.II – p.813) ; ou au mot ''Armentières'' qui tombe de la poche de l'homme de Meung et dont il faut comprendre la signification (TM, p.735). Au lecteur et au personnage de résoudre l'imbroglio dispensé. Auprès de Milady, le mousquetaire soupçonneux remarque qu'elle a une ''fleur de lys'' (TM, p.486) et un ''magnifique saphir'' (TM, p.466) : le lecteur fait alors le lien avec la femme d'Athos. Quelques pages plus loin, il obtient la vérification de ses doutes par la bouche d'Athos. À chaque fois, l'intérêt du lecteur est relancé et ce dernier est alors mis à l'épreuve : c'est lui aussi qui devient détective tentant de résoudre l'énigme[2]. L'identification bat son plein et le lectorat est séduit.

Mais, délit et enquête ne peuvent mener à une résolution que par le biais de certains *interrogatoires*. Voilà pourquoi se développent de multiples scènes où un personnage tente d'obtenir des informations concernant le coupable auprès d'un autre. Dantès devient détective sur la trace des personnages de son passé : on le qualifie alors de ''généreux questionneur'' (CMC, T.I – p.303). Avec Caderousse, sous le masque de l'abbé Busoni, il use des techniques d'intimidation propres aux interrogatoires en se mettant en retrait pour que ''la lumière tomb[e] en plein sur le visage de son interlocuteur'' (CMC, T.I – p.318). Le même procédé sera utilisé par le comte pour obtenir de M. Bertuccio un aveu de son passé et permettre à celui qui se croyait coupable de retrouver sa pureté : ''contez-moi cela'' (CMC, T.I – p.619).

Dans *Les Trois Mousquetaires*, deux interrogatoires intéressants se précisent : celui de M. Bonacieux et celui d'Athos. Le premier est mené par un Richelieu que rien ne laisse deviner (''rien ne dénotait donc le cardinal'' TM, p.200). Par sa forte présence, le cardinal parvient à dominer et à intimider le mari de la lingère : ''Taisez-vous, vous êtes un imbécile'' (TM, p.201). Il en fait alors son indicateur en changeant de ton et en optant pour un

[1] Dumas aura ainsi respecté la première des vingt règles du roman policier qu'énoncera VAND DINE SS dans *The American Magazine* de septembre 1928 : ''Le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème. Tous les indices doivent être pleinement énoncés et décrits en détail''.

[2] ''Le lecteur est, comme chacun sait, à la fois le policier et le criminel'', GRIVEL Charles, « Populaire infiniment parlant'' in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.524.

rapprochement : ''Oui, mon ami ; dit le cardinal avec ce ton paterne qu'il savait prendre quelquefois'' (TM, p.207). Le second interrogatoire est assuré par d'Artagnan qui ne veut pas encore livrer toutes ses informations à son supérieur : ''êtes-vous sûr que *l'autre* soit bien morte ?'' (TM, p.491). Ce n'est que plus tard qu'il le fera pour permettre à Athos de devenir le véritable détective et de retrouver Milady. Ce dernier réalisera sa mission sous le couvert des valets qui assureront les interrogatoires nécessaires menant à la découverte de la criminelle. Ces scènes ont l'avantage de plaire au lecteur puisqu'elles révèlent certaines informations qu'il ignorait : c'est lui qui, dès ce moment, mène son enquête à bien.

Au final, *la résolution et la solution* se mettent en place. Contrairement au roman policier traditionnel, les morts véritables n'apparaissent qu'à la fin[1], au moment de la punition. Danglars, Caderousse, Fernand et Villefort reçoivent un châtiment exemplaire se vivant dans la perte : vie, honneur, argent ou raison, tous les moyens sont bons pour permettre à l'intrigue policière d'être bouclée. Quant aux véritables meurtrières, Mme de Villefort et Milady, toutes deux trouvent la mort qui les punit de leurs crimes. L'ordre social perturbé est rétabli et le lecteur pousse un ''ouf'' de soulagement.

Le policier selon Dumas se vivrait donc dans la transformation et dans la transgression : il ne s'agit que d'un genre encore vaporeux. Si un premier coupable est d'abord montré du doigt, il finit par se transformer en détective déguisé[2], suivant des indices particuliers qui lui permettent de se faire justice lui-même. En réalité, la victime devient très rapidement coupable puisqu'elle s'est substituée à la justice humaine. Nous remarquons que le comte de Monte-Cristo, transmué en détective, est en réalité un serial killer qui élimine ses victimes les unes après les autres, en témoigne la phrase suivante : ''*Un* ! dit mystérieusement le comte'' (CMC, T.II – p.463). D'Artagnan a assisté au meurtre de Milady - puisqu'il s'agit bien d'un meurtre -, lui qui, au début, était une simple victime affublée du rôle de détective. Qui croire donc ? À qui le lecteur peut-il octroyer son pardon ? C'est en ce sens que, chez Dumas, le policier devient source de perturbation[3].

---

[1] La 7ème règle du roman policier selon VAN DYNE étant : ''Un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas. Faire lire trois cents pages sans même offrir un meurtre serait se montrer trop exigeant vis-à-vis d'un lecteur de roman policier. La dépense d'énergie du lecteur doit être récompensée'', *op.cit.*.

[2] ''Changer de peau, reconstruire un itinéraire, une biographie. Voué à un rôle récurrent de substitution, [le détective] est sans trêve dans la perte de soi'', DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris : Éditions Nathan, 1992, p.151.

[3] ''Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, le suspense n'est pas dans la découverte des coupables, mais dans le fait de voir quand et surtout comment ils seront punis'', COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas…, op.cit.*, p.27.

Ainsi, en offrant à son lectorat différentes directions de lecture, l'auteur peut-il être assuré de l'adhésion du plus grand nombre. Ceux qui veulent rêver se laisseront entraîner par le mythologique et le merveilleux ; ceux qui veulent frissonner s'abandonneront au fantastique ; et ceux qui veulent réfléchir et juger se livreront au policier[1]. Le ''pluri-populaire'' est là dans toute sa splendeur. Encore une fois, Dumas propose et son lecteur dispose : de cette liberté de choix naît l'adhésion.

Au final, ce long chapitre nous a permis de comprendre ce qui, à un premier abord, plaisait au plus grand nombre dans le roman dumasien. Maîtrisant les goûts de la populace, Dumas lui donnant ce qu'elle souhaite. Il livre de petits secrets d'histoire avant de se lancer sur des chemins prohibés qui sont dévoilés par la mécanique du roman. Dans le fond, il donne la culture des riches aux pauvres et aborde des thèmes généraux. Il connaît si bien son lecteur qu'il lui raconte des situations psychologiques que tout un chacun peut vivre - tout en traitant inlassablement la notion de renversement carnavalesque. Dans la forme, il jongle avec plusieurs genres et registres que le peuple aime, proposant un choix vaste qui peut mener l'intrigue. Le lecteur aura donc eu tout ce qu'il désire : de l'inédit, de la culture, du commérage, du mythologique, du stupéfiant, du rebondissement, de l'amour, de l'érotisme… La recette du best-seller est bien là : il faut se plier aux goûts multiples des lecteurs et briser les frontières diaphanes entre l'auteur et son lectorat.

Dans cette première partie, nous avons analysé la réception duelle du roman dumasien pour étudier les réactions qu'il suscite. Une tranche de lecteurs, les critiques littéraires plus précisément, attache cette écriture à une littérature seconde, à une sorte de parasite gravitant autour des grandes œuvres des Belles-lettres. Voilà pourquoi nous nous sommes interrogé sur les raisons qui pouvaient conforter le déplaisir des critiques. Elles se résument surtout à la célérité de l'écriture. L'homme de lettres ne peut pardonner les oublis narratifs flagrants, ni les erreurs stylistiques et historiques. Il ne peut pas non plus avaliser le plagiat ni les rebondissements hallucinants. Le recours aux stéréotypes véhiculés lui semble alors un moyen bien bas pour gagner le plus grand nombre. Quant à la trop forte présence d'un auteur qui se vend, se valorise et s'encense, elle dérange celui qui dit, avec Pascal, que

[1] ''Plaire à tous en plaisant à chacun en particulier, c'est faire jouer à plein, de nouveau, la dialectique du même (profond) et du varié (superficiel)'', COUÉGNAS Daniel, « Qu'est-ce que le roman populaire ? », in ARTIAGA Loïc (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960…, op.cit.*, p.48.

''Le Moi est haïssable''. Il faut s'effacer devant son œuvre, la laisser parler par elle-même, la couper de la réalité pour qu'elle puisse subsister dans une sorte de monde parallèle.

Toutefois, nous avons pu, populaire oblige, voir les éléments qui provoquaient l'adhésion du plus grand public. Les lecteurs de cette catégorie sont attirés par l'œuvre dumasienne sans comprendre véritablement les raisons de leur hypnose. Nous avons donc gratté la surface des deux romans analysés pour y déceler les éléments évidents qui suscitent un tel engouement. En bon homme d'affaires des lettres, Dumas a donné à son lectorat ce qu'il désire. De la culture aux plus démunis ; de grands thèmes aux plus traditionnels ; du caché à ceux qui se cherchent ; du sensationnel à ceux qui veulent voir sans oser voir. Au final, tout le monde y trouve son compte puisqu'une sorte de ''pluri-populaire'' est proposé pour rêver, frémir ou rechercher.

De ce double constat où la balance penche plus en faveur d'un groupe au détriment de l'autre, naîtra la suite de ce travail. Dans les deux parties qui suivent, notre lecteur pénétrera les deux œuvres pour comprendre ce qui, au-delà de la superficielle couverture, rameute les lecteurs et les pousse à parcourir, à bout de souffle, ces romans à la longueur vertigineuse.

Deuxième partie

Les Motifs populaires

ou

l'Imaginaire du roman

dumasien

Le roman populaire fonctionne selon un double mouvement : horizontal et vertical. Le terme *populaire* peut en effet se comprendre au sens de ''qui s'adresse au peuple'' ou de celui de ''connu et aimé de tous, du plus grand nombre''[1]. L'objet de cette partie n'est point de trancher cette polémique[2] mais de relier ces deux définitions pour comprendre ce qui attire au niveau thématique. Tout lecteur ayant déjà au moins lu une œuvre populaire s'est surpris à ne pas pouvoir lâcher le ''bouquin'' des mains. Les raisons apparentes de cette attraction que vit la réception ont déjà été l'objet de la première partie. À partir de ce moment, nous nous immergeons dans l'intériorité des œuvres pour voir comment leur imaginaire parvient à capter toute l'attention.

Nous y repérons, dans un premier temps, des personnages correspondant à des imagos bien ancrés. Le lecteur se sent en terrain familier puisqu'il lui semble reconnaître ce personnage qu'il a déjà vu dans un autre roman ou même dans un conte de fées, mais sous des traits différents. Loin de dévoiler une psychologie compliquée, le roman dumasien dessine ses acteurs d'un trait rapide puisqu'ils appartiennent à des catégories bien distinctes et très rapidement identifiables.

Dans un deuxième temps, nous nous proposons d'étudier le cadre spatio-temporel qui accompagne la lecture des œuvres de Dumas. Certains topos sont récurrents d'un roman à l'autre. L'auteur ne lance pas le lecteur dans un terrain vierge ; avec beaucoup de pédagogie, il s'adresse à sa mémoire géographique et temporelle pour le faire évoluer dans le monde de ces personnages de papier. L'identification est alors plus simple puisque ces espaces visités sont encore, même aujourd'hui, vivaces et atemporels. Nous suivrons donc des héros dans des lieux du quotidien mais aussi dans des espaces où les rêves semblent devenir réalité tant l'homme aime ce qu'il ne possède pas.

Mais ces personnages types et ces territoires du populaire dumasien font également appel à des scènes clés qui assimilent l'œuvre de l'auteur à de multiples sous-genres. En analysant ces épisodes phares des deux romans, nous remarquerons leurs ressemblances et nous verrons comment ils arrivent à attirer le plus grand nombre de lecteurs. Ces tranches d'intrigues seront d'ailleurs à la base d'une diversité fulgurante dans l'écriture de Dumas, une diversité faisant diversion au point que l'écriture et la lecture deviennent inclassables.

---

[1] JEUGE-MAYNART (dir.), Article ''populaire'' in *Le Petit Larousse 2008*, Paris : Larousse, 2007, p.802.

[2] ''Polysémie du qualificatif « populaire » (écartelé entre « ce qui vient du peuple », « ce qui vise le peuple »et « ce qui est aimé du peuple ») qui autorise bien des confusions'', MIGOZZI Jacques, ''Postface. Mauvais genres et bons livres : ce n'est qu'un début, continuons le débat'' in ARTIAGA Loïc (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960…, op.cit*, p.160.

Chapitre Premier : Des Personnages-types

Le monde fictif d'Alexandre Dumas foisonne de personnages. Les noms grouillent, apparaissent, disparaissent dans une myriade de personnalités si différentes et pourtant si semblables[1]. La petite histoire veut que l'auteur ait même imaginé un stratagème ingénieux : ''Chaque acteur du livre est représenté par une petite figurine placée sur une étagère près de son bureau''[2]. Ce *theatrum mundi* est pourtant organisé, codé, bien huilé. En effet, nous pouvons aboutir à une classification en suivant des archétypes précis. Sans connaître Jung (dont les théories n'apparaîtront que bien plus tard), Dumas fait appel à un inconscient collectif pour créer ses actants plaisant à tout un chacun puisqu'ils font écho à des structures refoulées et enfantines. L'on se promène alors dans une galerie de personnages où les portraits deviennent modèles et où le même caractère semble se répéter à l'envi[3]. Ce chapitre se propose donc de décliner les différents personnages des romans en sept archétypes bien distincts. Il est à noter qu'un même personnage peut appartenir à plusieurs catégories.

1. Le Bandit

Quoi de plus excitant que cette figure du hors-la-loi qui brave la doxa sociale et qui ne se soumet qu'à sa propre volonté ?! Avant Dumas, le Prince Rodolphe (*Les Mystères de Paris*, 1843) de Sue. Après Dumas, cette image a fait des émules, particulièrement dans les westerns américains (rejetons du roman populaire) où le ''gentil'' s'affuble de ce masque qui couvre son visage, une sorte de résurgence du pirate des sept mers, surtout avec le Cartouche de Leroux (*La Double Vie de Théophraste Longuet*, 1903). Les deux œuvres traitées ne sont pas en reste puisqu'elles abordent ce personnage dont elles dessinent les contours, à des degrés différents certes.

Dans *Les Trois Mousquetaires*, cette figure est peu dominante puisque nous sommes en présence d'un roman de cape et d'épée – nous reviendrons à cette notion dans le courant de cette partie. Toutefois, nous pouvons noter la présence du bandit de quatre chemins lors

[1] ''Dans ses romans, Dumas fait peu d'analyse psychologique directe de ses personnages, ce sont les actions et les paroles des personnages qui forment l'intrigue'', PENG Youjun, *La Nation chez Alexandre Dumas, op.cit.*, p.14.

[2] « Personnages et figurines d'Alexandre Dumas », www.histoire-en-questions.fr/personnages/Dumasfigurine.html.

[3] ''Les personnages du roman populaire sont avant tout des *types*, c'est-à-dire des unités fonctionnelles auxquelles est lié indissolublement un système de motifs et d'indices'', ANGENOT Marc, *Le Roman populaire : recherches en paralittérature*, Québec : Presses de l'université du Québec, 1975, p.58.

du siège de la Rochelle. Lorsque d'Artagnan échappe de justesse à une tentative d'assassinat, ses agresseurs sont qualifiés de *bandits*. Il s'agit, bien évidemment, d'une caractérisation sommaire vu que le bandit n'est en fait qu'un ''individu qui se livre, seul ou en bande, à des attaques à main armée''[1]. Rien de valorisant puisque c'est surtout la lâcheté de ce personnage qui est mise en exergue par le biais de la fuite (''il livra passage au bandit, qui s'élança aussitôt vers le bastion'' TM p.528), de l'exhortation (''Oh ! ne me tuez pas ! s'écria le bandit ; grâce, grâce, mon officier'' TM p.528, ''s'écria le bandit en se mettant à genoux'' TM p.529), de sa peur de la mort (''mais, s'écria le bandit, c'est une autre manière de me tuer'' TM p.529) ou de son mercantilisme, voire de son mercenariat (''la somme que le bandit avait reçue'' TM p.531).

Toutefois, nous ne pouvons passer outre à ''l'homme de Meung'', alias Rochefort, ''l'âme damnée de Son Éminence'' (TM p.751). Ce *personnage du caché* correspond à l'archétype du bandit par son anonymat – ce n'est que vers la fin du roman que l'on apprend sa véritable identité – mais surtout par son côté obscur (''teint basané'', ''poil noir'') et par sa ''cicatrice'' (TM p.132) qui en feraient une sorte de pirate de terre. Mais Rochefort ne semble pas, à premier vue, influencer réellement le roman au point qu'il devient l'ami de d'Artagnan (''ils s'embrassèrent cette fois'' TM p.808).

C'est plutôt dans *Le Comte de Monte-Cristo* que les bandits sont légion. Il suffit de penser au nombre de fois où des noms illustres sont cités : ''Descaris'', ''Gasparone'' (CMC, T.I – p.419) ''Mastrilla (CMC, T.I – p.420) et ''Jean Shogar'' (CMC, T.I – p.422), ''le célèbre Cucumetto'' (CMC, T.I – p. 428). Le chapitre XXXIII s'intitule d'ailleurs ''Bandits romains'' (CMC, T.I – p.414). C'est à une sorte de mafia que le lecteur a affaire. Certains personnages secondaires répondent d'ailleurs à cet imago comme le jeune Andrea Cavalcanti ''enlevé dans sa jeunesse, soit par un ennemi de sa noble famille, soit par des bohémiens'' (CMC, T.II – p.73) et qui ''a été changé en nourrice, enlevé par des bohémiens'' (CMC, T.II – p.473). L'image du bohémien, voleur d'enfants, n'est pas sans rappeler celle du bandit puisqu'Andrea devient un voleur notoire, un criminel qui tue son ancien compagnon d'infortune, Caderousse, et qui est sans foi ni loi. Il envisage même d'éliminer son sauveur, le comte de Monte-Cristo. Un autre bohémien retient de même l'attention : Fernand Mondego. Ce ''Catalan'' (CMC, T.I – p.46) vole Mercédès à son amant et livre Ali Pacha sans vergogne. Danglars même le regarde avec mépris lorsqu'il use de la périphrase suivante :

[1] JEUGE-MAYNART (dir.), Article ''Bandit'' in *Le Petit Larousse 2008, op.cit*, p.98.

''les gens de votre nation'' (CMC, T.I - p.41). Le bandit répond donc, ici, à son étymologie italienne, ''bandito'', qui signifie celui qui est banni.

Mais cette *image est redorée* par d'autres êtres plus impressionnants, qui contrebalancent cet aspect cliché négatif. L'on pense d'abord à Luigi Vampa auquel le chapitre XXXIV est consacré. Le lecteur, comme certains personnages, peut penser que Vampa et le comte de Monte-Cristo sont un seul et même être : l'on y apprend l'enfance de ce ''héros'', son adolescence et les raisons de son ''revirement'' social. Ses rêves sont de même révélés (''Vampa se voyait toujours capitaine de vaisseau, général d'armée ou gouverneur de province'' CMC, T.I – p.426) : ils permettent de voir en lui une sorte de commandeur, d'homme d'action. Même le comte est sous son charme lorsqu'il affirme : ''vous rachetez vos erreurs d'une façon si galante'' (CMC, T.I – p.540) ou ''Luigi Vampa est un homme de parole (CMC, T.I – p.537). Si le héros pactise avec le bandit, le lecteur peut donc apprécier ce dernier qui permet à justice d'être faite.

Plus loin, un panégyrique des bandits se décline par le développement de leur fonctionnement interne. Par exemple, Albert explique à Franz d'Epinay que ''les bandits corses ne sont point des voleurs, mais purement et simplement des fugitifs que quelque vendetta a exilés de leur ville ou de leur village'' (CMC, T.I – p.547). Son interlocuteur lui rétorque alors : ''Je les trouve charmants'' (CMC, T.I – p. 547). On force ainsi la main au lecteur qui finit par succomber à ce charme et demeure admiratif lorsque l'opération de contrebande est décrite (CMC, T.I – p.270). Le narrateur va plus loin quand il affirme, par le biais de l'adjectif mélioratif, que ''les lois des bandits sont positives'' (CMC, T.I – p.428). On finit même par croire qu'il s'agit d'enfants de chœur puisque ''les messagers naturels des bandits sont les bergers, qui vivent entre la ville et la montagne, entre la vie sauvage et la vie civilisée'' (CMC, T.I – p.430) –l'image du berger étant indubitablement revêtue d'une coloration positive de sécurité et de confiance.

Mais, le véritable bandit est, sans conteste, le comte de Monte-Cristo, le héros même du roman. L'œuvre commence par l'entrée du *Pharaon* dans la baie de Marseille ; à son bord, se trouve Edmond Dantès qui a ''de beaux yeux noirs et des cheveux d'ébène'' (CMC, T.I – p.10) et dont ''l'ordre s'exécut[e] avec presque autant de promptitude que sur un bâtiment de guerre'' (CMC, T.I – p.11) : cette abondance positive du noir ainsi que la force de commandement font de Dantès une sorte de pirate en chef, de Barberousse revenu du XVI^{ème} siècle… un beau ténébreux héritier des héros byroniens. Lorsqu'il est secouru après son évasion du château d'If, les marins lui disent : ''Vous aviez plus l'air d'un brigand que

d'un honnête homme'' (CMC, T.I – p.260). C'est alors que commence sa véritable transformation au moment où il est comparé à César Borgia (''Dantès qui, comme César Borgia'' CMC, T.I – p.290). Des superlatifs valorisent cet ex-cardinal fratricide et bandit volant au nom de son père (''l'intrépide aventurier, l'infatigable et sombre larron'' CMC, T.I - p.288). Cette figure est également portée aux nues : ''l'hôte de Franz avait l'honneur d'être en relation avec les contrebandiers et les bandits de toutes les côtes de la Méditerranée'' (CMC, T.I - p.411). Cet ''honneur'' réforme le cliché négatif du bandit. De plus, nous ne pouvons omettre cette phrase dite par le comte : ''Je ne suis ni italien, ni français, ni indou, ni américain, ni espagnol, je suis cosmopolite'' (CMC, T.I – p.698). Le bandit devient alors celui qui n'a ni attache ni identité propre, une sorte d'apatride bénéficiant d'une liberté inconditionnelle, se permettant même de se retrancher de sa véritable nationalité française (''votre poste'' CMC, T.II – p.479).

Au final, l'archétype du bandit est vu sous deux angles[1]. Après un passage obligé par la lapidation sociale, il est reconnu et amplifié. Le lecteur ne peut que se laisser envoûter puisqu'il s'agit d'un personnage qui ose, qui va jusqu'au bout de lui-même.

2. L'Arriviste

Fidèle à son environnement balzacien, Dumas reprend, en filigrane, la figure de l'arriviste qui domine une grande partie de la littérature de la moitié du XIX^{ème} siècle. Au milieu des Lucien de Rubempré et autres Julien Sorel, une série d'opportunistes voit le jour dans les romans étudiés. Ils appartiennent tous aux bas-fonds de la société et tentent de se hisser, bon gré, mal gré, au sommet de la pyramide.

Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, plusieurs petits arrivistes émergent de la diégèse. On pense d'emblée à Danglars et à Morcerf qui gravissent rapidement les échelons pour transmuer leur position initiale. En devenant banquier, en ayant ''une des plus belles fortunes de France'' (CMC, T.II – p.595) et en épousant sa femme (''je vous ai prise riche'' CMC, T.II – p.721), Danglars a suivi le schéma traditionnel : quitter la Province (à savoir Marseille) dans un état (-A) pour arriver à Paris à un état (+A) et finir par retomber lorsqu'il fait banqueroute et qu'il est ''ruiné'' (CMC, T.II – p.597). Sans aucun ressentiment, il abandonne femme et enfant puisque ''le crédit d'un banquier est sa vie physique et morale, que le crédit soutient l'homme comme le souffle anime le corps'' (CMC, T.II – p.597).

[1] ''Figure dominante du roman populaire, voire figure-carrefour, le bandit véhicule des sentiments et des passions contradictoire'', TENGOUR Hossein, « Article : Bandits » in COMPÈRE Daniel (dir.), *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris : Nouveau monde éditions, septembre 2007, p.41.

D'ailleurs, son intérêt pour une élévation sociale s'était déjà fait sentir au début du roman lorsqu'il est prêt à prendre la place de Dantès qui a été arrêté : ''Me voici, monsieur Morrel'' (CMC, T.I. – p.62). L'usage de la forme emphatique suggère alors un exhibitionnisme arriviste. Ce désir s'amplifie au point que le comptable supplante l'armateur, son bienfaiteur. Cet homme que l'argent façonne à son image a toutefois le mérite de ne pas oublier ''d'où [il est] parti'' (CMC, T.II – p.209) et que ''quelqu'un [l'] a fait baron'' (CMC, T.II – p. 209).

À l'opposé, Fernand Mondego, comte de Morcerf, incarne tous les vices de l'arriviste. À l'instar de son ancien complice, Fernand est venu à Paris pour y faire fortune. Après avoir trahi Ali-Tebelin, ''moyennant deux mille bourses'' (CMC, T.II – p.468), le colonel Fernand ''s'est fait comte tout seul'' (CMC, T.II – p.209) : l'étude onomastique prouve qu'il porte bien son nom, puisque tout son ''monde'' tourne autour de son ''égo''. Dans un autre registre, Debray se place de même sous le signe de cet archétype étant donné que Mme Danglars et Mlle de Villefort ne sont pour lui que des territoires de bataille pour aller à la conquête du beau monde. À la mort de sa proie, il révèle son vrai visage : ''beaux projets que tout cela'', ''quel malheur que Mlle de Villefort soit morte ! Cette femme-là me convenait sous tous les rapports et je l'eusse épousée'' (CMC, T.II – p.727). Voici donc les ''méchants'' de l'œuvre démasqués.

Mais l'arriviste le plus notoire est, sans nul doute, Andrea Cavalcanti qui trompe son entourage par l'entremise du comte de Monte-Cristo. L'on apprend que ''ce jeune homme a été changé en nourrice'' (CMC, T.II – p.473) : il a donc toutes les caractéristiques qui peuvent faire de lui un ''enfant trouvé'' selon la typologie de Marthe Robert[1]. Toutefois, même s'il affirme ''j'ai retrouvé mon père'' (CMC, T.II – p.431), il n'en demeure pas moins un ''enfant bâtard'' qui veut arriver au sommet de la société. C'est d'ailleurs Caderousse, son père adoptif, qui le confirme : ''Il n'y a que les bâtards pour avoir du bonheur'' (CMC, T.II – p.430). En mystifiant tout son monde, Andrea parvient à noyer Benedetto même si ''[sa] nature quelque peu vulgaire, de temps en temps, malgré ses efforts, [fait] éclater le vernis d'aristocratie dont il essay[e] de les couvrir'' (CMC, T.II – p.419). Il est finalement puni et jugé par son véritable père, Villefort[2].

Dumas ne se contente pas de pointer du doigt les arrivistes ; à la manière de Balzac, il crée son propre Rastignac, celui qui demeure au sommet atteint, malgré la force

[1] Pour la distinction entre ''enfant bâtard'' et ''enfant trouvé, lire ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Éditions Gallimard, 1977.

[2] ''Les personnages négatifs sont ceux qui veulent s'élever au-dessus de leur condition par ambition. (…) S'élever dans la société, s'enrichir, c'est (…) mettre en péril l'univers humain'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien…, op.cit.,* p.171.

inébranlable de la gravité. Il s'agit bien sûr d'Edmond Dantès. Son prénom préfigure déjà sa future ascension (''Ed/mont''). Mais ce n'est qu'après l'épisode du château d'If qu'il va se révéler au grand jour. En effet, par besoin de vengeance, il déclare que ''tout ce qu'un autre a fait ou aurait pu faire, Dantès le fera'' (CMC, T.I – p.191) : l'on y voit clairement la logique belliqueuse du bâtard qui troque son habit de simple marin pour endosser celui de ''Comte''. D'ailleurs, sa soif de l'argent se manifeste également : ''Dantès qui, il y a trois mois, n'aspirait pas à la liberté, n'avait déjà plus assez de la liberté et aspirait à la richesse'' (CMC, T.I – p.279). En découvrant le trésor, il est aspiré par un schème ascendant intéressant qui marque une sorte de complexe d'Icare évoqué d'ailleurs subrepticement lors de son arrestation (''comme un aigle dans une cage'' CMC, T.I – p.165) : ''se leva, monta, comme la veille sur le rocher le plus élevé de l'île'' (CMC, T.I – p.295). C'est alors qu'il assume ce désir mercantile : ''maintenant, il fallait retourner dans la vie, parmi les hommes, et prendre dans la société le rang, l'influence et le pouvoir que donne en ce monde la richesse'' (CMC, T.I – p.296). Mais contrairement aux autres personnages déjà cités, il ne semble pas antipathique puisque, derrière son opportunisme, se cache une grande reconnaissance pour l'abbé Faria et une grande souffrance causée par ses opposants. L'arriviste est alors encensée par ''Monte''-Cristo[1] ! Encore une élévation dans sa nouvelle identité !

Dans *Les Trois Mousquetaires*, cet archétype est amplifié et même célébré. Il apparaît d'emblée à travers la personnalité du héros[2]. D'ailleurs, le narrateur déclare avec, semble-t-il, nostalgie : ''on faisait alors son chemin par les femmes, sans en rougir'' ou encore ''l'on pourrait citer bon nombre de héros de cette galante époque qui n'eussent gagné ni leurs éperons d'abord, ni leurs batailles ensuite, sans la bourse plus ou moins garnie que leur maîtresse attachait à l'arçon de leur selle'' (TM, p.159)[3]. Ce d'Artagnan qui quitte sa Gascogne pour briller à Paris est d'abord qualifié de ''personnalité grossière'' qui ''tâch[e] de copier quelques-uns des airs de cour qu'il avait surpris en Gascogne chez des seigneurs en voyage'' (TM, p.35). On décèle clairement le ''provincial arrivant de sa province'' (TM, p.51) et qui veut, à tout prix, conquérir Paris : il y arrive en obtenant ''une lieutenance dans les

[1] ''La peinture doloriste des souffrances morales endurées par ceux que la société, sur la foi de fausses accusations étayées par des préjugés, a exclus, ainsi que l'exposé triomphaliste de la réhabilitation finale peuvent servir de projection aux désirs et aux inquiétudes des classes populaires tout en traduisant des préoccupations sociales bourgeoises'', THIESSE Anne-Marie, *Ibidem*, p.158.

[2] ''Tous les actes de d'Artagnan sont tendus vers ce but : être mousquetaire. Trois présents faits par M. d'Artagnan père, trois amis rencontrés à Paris, trois femmes vont lui permettre de réaliser son rêve'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie^…, op.cit.,* p.29.

[3] ''Aussi bien d'Artagnan pourrait-il être soupçonné de ne s'intéresser à [Constance Bonacieux] que dans la mesure où elle le mènerait à la Reine, comme il fera pour Ketty, simple instrument pour parvenir à Milady'', PICARD Michel, « Pouvoirs du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme », *op.cit.*, p.62.

mousquetaires'' (TM, p.804). Allons plus loin et intéressons-nous à un autre personnage principal qui ne cache pas son matérialisme. Porthos, ''l'homme errant sur la terre, l'homme sans fortune, l'homme sans famille'' (TM, p.431), n'hésite pas à voler et à profiter de sa procureuse - ''une beauté mûre, un peu jaune, un peu sèche'' (TM, p.405) - en mentant (''on se souvient qu'il avait la selle qui lui venait de Buckingham, c'était donc trois cents livres qu'il comptait mettre sournoisement dans sa poche'' TM, p.440). Il ne s'en cache pas : il veut ''gravir cet escalier inconnu'' parce qu' ''un intérêt plus matériel lui fouett[e] le sang'' (TM, p.431). Pourtant, le lecteur ne le juge pas et le trouve a fortiori fort sympathique, surtout lorsque, à l'église ''Porthos profit[e] de la circonstance [du sermon] pour lorgner les femmes'' (TM, p.405). D'ailleurs, remarquons que les quatre personnages éponymes obtiennent leur virilité et leur pouvoir grâce aux femmes : ''Athos sur le cheval qu'il devait à sa femme, Aramis sur le cheval qu'il devait à sa maîtresse, Porthos sur le cheval qu'il devait à sa procureuse, et d'Artagnan sur le cheval qu'il devait à sa bonne fortune, la meilleure maîtresse qui soit'' (TM, p.505).

Dumas ne dresse donc pas uniquement un portrait négatif de l'arriviste. Bien au contraire, nous avons l'impression qu'il admire cet archétype, admiration qu'il inocule en ses lecteurs. Est-ce une façon pour lui de se racheter à travers ses personnages, lui, le fils d'un mulâtre de Saint-Domingue débarqué à Paris de son Aisne natale pour y faire fortune ?

3. Le Mentor

Mentor : personnage de la mythologie grecque qui s'occupe de l'éducation de Télémaque après le départ d'Ulysse. Cet être - qui a de l'avance sur ceux qu'il dirige, conseille, encadre - est omniprésent dans l'œuvre dumasienne. Les héros n'accèdent à l'héroïté que par le biais de sa gouverne qu'il distille avec une certaine bienveillance jusqu'à ce que le disciple dépasse le maître. Souvent dans l'ombre, il constitue, en apparence, un personnage secondaire à l'intrigue. Or, la quête du héros ne s'accomplit qu'à travers ses enseignements, qu'à travers sa lumière.

Il est d'abord une *figure paternelle* puisque Edmond et d'Artagnan semblent en manque du père[1]. Celui d'Edmond Dantès est cantonné à la figure de géniteur qui s'occupe de ses plantes, métaphore filée de l'arbre généalogique qu'il cultive : ''capucines, mêlées de clématites, qui montaient en grimpant le long du treillage de sa fenêtre'' (CMC, T.I – p.20). Sa

[1] ''Il n'est peut-être pas indispensable de démontrer longuement que [la] présence [du père] est de plus en plus fantomatique'', PICARD Michel, *Ibidem,* p.59.

présence est d'ailleurs très discrète dans le roman où il n'apparaît que dans quatre chapitres (CMC, T.I – chap. II, V, IX, XIII), très souvent au détour d'une phrase sommaire (''le père Dantès se mourait de douleur et d'inquiétude'' CMC, T.I – p.110). Il en est de même pour le père de d'Artagnan qui s'éclipse directement, une fois le premier chapitre achevé, après avoir avoué son impuissance comme le suggère la restriction : ''je n'ai mon fils, à vous donner que quinze écus, mon cheval et les conseils que vous venez d'entendre'' (TM, p.31). Le héros est donc acculé à se trouver un père de substitution. Pour Edmond, ce sera d'abord l'armateur Morrel qui, le premier, le nomme au lecteur (''Dantès'' CMC, T.I – p.10, ''monsieur Edmond'' CMC, T.I – p.11) puis l'abbé Faria auquel Dantès déclare : ''je vous aimerai comme j'aimais mon père'' (CMC, T.I – p.182). Le vieillard assume cette nouvelle paternité et revendique cette filiation : ''vous êtes mon fils, Dantès'' (CMC, T.I – p.232).

Pour d'Artagnan, ce sera d'abord M. de Tréville auquel le père du héros a passé le relais à travers la lettre qu'il confie à son fils : ''Allez le voir avec cette lettre, et réglez-vous sur lui, afin de faire comme lui'' (TM, p.32). Le capitaine des mousquetaires est d'ailleurs l'un des adjuvants de la quête du héros puisqu'il le recommande au roi pour lui permettre, plus tard, d'appartenir au corps des hommes de Louis XIII : ''un jeune homme à peine ; lequel s'est même si parfaitement conduit en cette occasion, que je prendrai la liberté de le recommander à votre Majesté'' (TM, p.98). Cette bienveillance, M. de Tréville la dispense à tous ses mousquetaires en devenant ''le père de ses soldats'' (TM, p.210)[1]. Voilà pourquoi d'Artagnan se choisit un mentor plus personnel. Il commence par le chercher dans ses trois compagnons qu'il associe à des êtres mythologiques (''il considéra Athos comme un Achille, Porthos comme un Ajax, et Aramis comme un Joseph'' TM, p.123-124), avant de jeter son dévolu sur Athos qui assumera ce rôle jusqu'à la fin du roman[2] (''il entraîna son ami, affectueux comme un père'' TM, p.773).

En outre, le mentor est celui qui prodigue des *conseils* aux héros. Il est l'incarnation d'un surmoi, d'une bonne conscience qui veillerait sur le héros. Ceci se dessine d'emblée par le biais des impératifs à valeur d'avis bienveillants : ''je vous rejoindrai, attendez-moi'' (CMC, T.I. – p.181). Athos dit même à son protégé : ''N'y allez pas d'Artagnan'' (TM, p.500) et l'adjoint d'éviter Milady, ''une femme qui vous attirera dans un piège où vous laisserez votre tête tout bonnement'' (TM, p.427).

[1] ''Ils ont maintenant tous les quatre un père symbolique, débonnaire et complice, en la personne de M. de Tréville, capitaine des mousquetaires, du roi'', BEM Jeanne, « D'Artagnan, et après. Lecture symbolique et historique de la « trilogie » de Dumas », *op.cit.,* p.19.

[2] ''Athos entretient une relation privilégiée avec d'Artagnan et se pose en père bien qu'il n'ait que dix ans de plus'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie^…*, *op.cit.,* p.30.

Mais s'il arrive à encadrer son apprenti, c'est que le mentor dispose d'une *supériorité culturelle*. C'est le cas de Faria qui instaure un rapport didactique avec Edmond. Les schèmes ascendant et descendant accentuent cette supériorité intellectuelle du maître : ''cet esprit élevé sur les hauteurs morales, philosophiques ou sociales'' (CMC, T.I - p.209) ou ''la verser de mon esprit dans le vôtre'' (CMC, T.I – p.209). Pour arriver à lui, l'apprenti se doit d'exécuter un rituel d'initiation dans les souterrains de la prison pour être digne de recevoir l'enseignement du maître : ''corridor'', ''en se courbant'', ''le passage se rétrécissait'', ''se glisser en rampant'' (CMC, T.I. – p.195). Cette obsession du rapetissement permet à l'élève d'acquérir une humilité face à son gourou. En outre, Faria devient une sorte de thérapeute du néophyte qui doit d'abord se connaître lui-même. C'est dans ce sens que se comprend la métaphore suivante lorsque les deux captifs se rejoignent et où le ''lit'' se transmue en divan psychanalytique : ''en repoussant son lit à sa place, racontez-moi donc votre histoire'' (CMC, T.I – p.200). Pour aller plus loin, l'abbé se livre à une sorte de maïeutique qui ouvre les yeux d'Edmond à partir d'interrogations toutes simples : ''Quelqu'un aurait-il intérêt à ce que vous ne devinssiez pas capitaine du *Pharaon* ? Quelqu'un avait-il intérêt à ce que vous n'épousassiez pas Mercédès ?'' (CMC, T.I – p.201-202). Cela fait alors dire à Edmond : ''En vérité, vous voyez plus clair dans ma vie que moi-même'' (CMC, T.I – p.205). Une fois cette autoanalyse effectuée, l'enseignement peut alors prendre forme parce que l'élève veut s'élever au niveau du maître qui a su créer l'état de vacance et de demande en lui : ''- Que m'apprendrez-vous d'abord ? J'ai hâte de commencer, j'ai soif de science. - Tout ! dit l'abbé'' (CMC, T.I – p.210). Le socratisme de Faria se dévoile par son ''plan d'éducation'' (CMC, T.I – p.210) et par le dialogue : ''le vieux prisonnier était un de ces hommes dont la conversation (…) contient des enseignements nombreux'' (CMC, T.I – p.209). Cet enseignement humaniste s'appuie surtout sur les sciences humaines et sur les pouvoirs de la communication : ''il commençait à parler l'espagnol, l'anglais et l'allemand'' (CMC, T.I – p.210), ''tout en travaillant, Faria continuait d'instruire Dantès, lui parlant tantôt une langue, tantôt une autre, lui apprenant l'histoire des nations et des grands hommes'' (CMC, T.I – p.213). Entre Athos et d'Artagnan, ce même rapport thérapeutique s'instaure puisque le jeune Gascon se livre souvent au comte de La Fère : ''Il revint chez Athos, et, selon son habitude, il lui raconta tout'' (TM, p.426).

Le mentor est également une sorte d'élu aux *pouvoirs multiples*. C'est à travers cette aura qu'il arrive à attirer son néophyte. Faria est caractérisé par sa ''barbe (…) descendant jusqu'à sa poitrine'' (CMC, T.I – p.184) : il s'agit, sans aucun doute, d'un symbole de sagesse.

Athos, pour sa part, impose l'admiration de d'Artagnan comme le corroborent les superlatifs : ''baudrier magnifique'', ''avec grâce'', ''splendide baudrier'' (TM, p.54). Notons également que M. de Tréville n'est pas en reste puisqu'il dispose d'une sorte d'omniscience de Pythie qui lui confère l'image d'un deus ex machina : ''ce qu'avait prévu M. de Tréville arriva'' (TM, p.106). Les deux maîtres sont, en sus, caractérisés par la lumière : ''afin que le peu de jour qui pénétrait dans le cachot l'éclaire tout entier'' (CMC, T.I – p.183), ''les autres [paroles] touchaient à des choses inconnues et, comme ces aurores boréales qui éclairent les navigateurs dans les latitudes australes, montraient au jeune homme des paysages et des horizons nouveaux, illuminés de lueurs fantastiques'' (CMC, T.I – p.209), ''baudrier magnifique, en broderies d'or, et qui reluisait comme les écailles dont l'eau se couvre au soleil'' (TM, p.54). Cette luminosité incandescente qui fait de Faria un ange tutélaire, d'élu, le transforme aussi en un avatar de Prométhée (''ce sont ces rayons d'intelligence que vous avez versés dans mon cerveau'' CMC, T.I – p.234) ou même d'Esprit Saint qui réalise une Pentecôte dans l'esprit d'Edmond (''les langues que vous avez importées dans ma mémoire'' CMC, T.I – p.234). Il finit par revêtir une figure christique lorsqu'un ''dimanche'', il décide de ''partager son pain et son vin'' (CMC, T.I – p.208) avec son disciple. Il serait même doté d'un pouvoir fantastique, voire diabolique puisque ''[ses] yeux percent les murailles qui [l]'enferment'' (CMC, T.I – p.188) et qu'il a la capacité de s'animaliser : ''habileté de chat ou de lézard'' (CMC, T.I – p.186).

Mais ce rapport de supériorité s'annihile lorsque l'élève et le maître *se fondent* l'un dans l'autre. Dans une sorte de phagocytose parfaite, le disciple se substitue à cet autre qu'il admire. Faria le paria est en tous points semblable à Dantès le marginal. Tous deux, êtres romantiques par excellence, ressentent un mal du siècle qui fait dire à l'abbé : ''en descendant dans le passé, j'oublie le présent'' (CMC, T.I – p.195). C'est d'ailleurs pour cette raison que Dantès court après une vengeance qui sauvera son passé - nous reviendrons plus tard là-dessus. Leur ressemblance est signalée dès le début, par le geôlier qui accueille Dantès avec une comparaison prophétique : ''L'abbé a commencé comme vous'' (CMC, T.I – p.63). La fusion est totale à la mort du maître lorsque les deux identités s'entremêlent dans un moulage quasi parfait : ''l'emporta chez lui, le coucha dans son lit, le coiffa du lambeau de linge dont il avait l'habitude de se coiffer lui-même, le couvrit de sa couverture'' et ''prenons la place des morts'' (CMC, T.I – p.246). Ce fonctionnement est presque similaire pour d'Artagnan : le narrateur affirme que ''M. de Tréville (…) avait réellement commencé comme d'Artagnan'' (TM, p.47). D'Artagnan décide d'ailleurs de devenir la copie conforme de l'un de

ses mentors, à savoir Aramis : ''Je veux en tout point me moduler sur lui'' (TM, p.76). D'ailleurs, ne tombe-t-il pas amoureux de Milady tout comme Athos, son maître ? L'identification est donc à son comble.

Le héros peut maintenant devenir lui-même le *mentor des autres personnages*. L'on note ceci surtout pour Dantès qui se choisit de nouveaux disciples. L'enseignement commence avec Jacopo, dans une sorte d'héritage et de reconnaissance : ''Edmond se faisait instituteur avec Jacopo comme le pauvre abbé Faria s'était fait instituteur avec lui'' (CMC, T.I – p.272). Cette contamination didactique réapparaît lorsqu'il prend Franz d'Épinay, Andrea Cavalcanti ou Mme de Villefort sous son aile. Mais à ce moment, une certaine perversion a la part belle dans cet enseignement. En effet, le comte tente de forcer la main à d'Épinay en l'appâtant avec le hatchis : ''N'est-ce pas tentant, ce que je vous offre là ?'', ''goûtez de ceci toujours, et dans une heure vous serez roi'' (CMC, T.I. – p.401). Albert de Morcerf, tout en admiration devant Monte-Cristo et son attitude face au contino Cavalcanti, déclare : ''Je vois que vous êtes un précieux mentor'' (CMC, T.II – p.67). Le lecteur saura plus tard que cette bonté n'est que fallacieuse puisqu'elle permet au comte de précipiter la perte d'Andrea. C'est surtout avec Mme de Villefort que cette manipulation s'intensifie lorsque le comte enseigne à la jeune femme l'utilisation des poisons : ''sur vos indications, j'ai essayé'' (CMC, T.II – p.172). De mentor à menteur, il n'y a que deux lettres qui diffèrent !

L'archétype du mentor ne peut qu'interpeller le lecteur. Il lui remet en mémoire une figure paternelle protectrice qui catalyserait ses bons aspects, le poussant à devenir meilleur. C'est cette voix de la raison que le roman dumasien met en place !

4. Le Métamorphe

Chez Dumas, la frontière morale entre le Bien et le Mal est assez ténue. C'est dans ce sillage que s'inscrivent certains personnages qui feignent une certaine bonté mais qui, d'une manière arachnéenne, perturbent la quête du héros. Ces derniers tentent alors de le conduire à sa perte puisqu'il succombe souvent à leur envoûtement pernicieux. Ceux-là appartiennent à l'archétype du métamorphe, concept que l'on retrouve dans la littérature populaire, dite de science-fiction, et où certains êtres ont la capacité de métamorphoser leur apparence extérieure pour poursuivre une mission négative.

Ce métamorphe est d'abord caractérisé par son *obscurité*. En lui, le noir abonde, symbole d'un mal latent. Nous pensons par exemple à l'une des premières apparitions de Danglars dont la ''figure [est] assez sombre'' (CMC, T.I – p.12). Plus loin, lui et Caderouse

sont ''sous un berceau de feuillage'', sous ''l'ombrage'' (CMC, T.I – p.35) d'une tonnelle où ils invitent Fernand à les rejoindre. Fernand est contaminé comme le suggère sa ''figure sombre (…) [qui] se dessin[e] dans l'ombre, pâle et menaçante'' (CMC, T.I – p.33). Les trois opposants à Dantès sont donc là, dans toute leur noirceur. Même Edmond acquiert cette figure maléfique lorsqu'il s'abandonne à sa vengeance et qu'il troque son habit pour celui de l'abbé Busoni. Lors de la rencontre du prélat avec Villefort, nous remarquons que ''l'appartement était dans l'ombre'' et que ''[son visage] restait dans l'ombre'' (CMC, T.II – p.237). D'ailleurs, le comte de Monte-Cristo n'affirme-t-il pas qu'il ''aime la verdure et l'ombre'' (CMC, T.II – p.168) ? Même Valentine voit en lui un être ''nuisible'' (CMC, T.II -p.106). L'anagramme de son prénom pourrait d'ailleurs former le mot ''démon'' ! Cela est en effet perturbant : comment le héros, qui est supposé porter en lui toutes les marques du Bien, se livre-t-il à ce jeu dangereux ? Je ne vous le fais pas dire ! Le métamorphe essentiel des *Trois Mousquetaires* est sans conteste Milady à laquelle le chapitre XXX est entièrement consacré. La seule obscurité qu'elle se permet est celle ''des cils et sourcils noirs'' (TM, p.491). Nous reviendrons un peu plus loin à ce hiatus. Mais elle est surtout caractérisée par une marque, ''la fleur de lys'', qui attire l'attention sur son impureté. Avec toute cette obscurité, nous sommes bel et bien en présence de l'archétype jungien de l'ombre.

Ce qui caractérise, en outre, le métamorphe, c'est sa *duplicité*. Cette hypocrisie évidente lui permet de livrer une part positive de sa personnalité pour mieux suborner ses victimes qui virevoltent autour de lui telles des phalènes prêtes à se brûler[1]. Sous des apparences de bienveillance, Danglars lance un ''éclair de haine'' (CMC, T.I – p.13) à Edmond ; son caractère est d'ailleurs défini par une antithèse : ''obséquieux envers ses supérieurs, insolent envers ses subordonnées'' (CMC, T.I – p.12). Son attitude porte même à équivoque lorsque ''en apparence [il] semblait attendre ses ordres, mais (…) en réalité [il] suivait le jeune marin du regard'' (CMC, T.I – p.19) : son regard ne serait-il pas d'ailleurs une sorte de jettatura ? Il écrit la lettre de dénonciation de ''la main gauche'' (CMC, T.I – p.46), symbole de cette manipulation déloyale. Dans un autre registre, Dantès use lui aussi de subterfuges pour arriver à ses fins. Après un ''accident qu'il avait simulé'' (CMC, T.I – p.285) devant les marins qui l'aident à débarquer sur l'île de Monte-Cristo, il trompe Jacopo, son homme de main, auquel il raconte ''qu'il s'était fait marin par un coup de tête et parce que sa famille lui refusait l'argent nécessaire à son entretien'' (CMC, T.I – p.297). Nul ne

[1] ''Cette tendance au manichéisme (…) n'empêche pas parfois qu'un personnage de Traître se dissimule sous l'apparence d'un bon'', COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas…, op.cit.,* p.10.

bénéficie de la vérité du métamorphe ! Dès ce moment, les identités de Dantès se multiplient à l'envi, le rendant insaisissable pour les autres et même pour le lecteur : Simbad le marin, Abbé Busoni, Lord Wilmore. Monte-Cristo est dès lors qualifié de ''personnage mystérieux'', ''mystérieux comte'' (CMC, T.II – 49). Il use aussi de son habit de mentor pour leurrer Mme de Villefort à laquelle il enseigne l'usage des poisons en feignant une rétractation : ''une goutte rend la vie (…). Cinq ou six tueraient infailliblement'', ''je m'arrête, madame, j'aurais presque l'air de vous conseiller'' (CMC, T.II – p.37). Il pousse Mme Danglars à continuer ses spéculations hasardeuses, sous couvert de conseils avisés (CMC, T.II – p.342). Son masque est, d'ores et déjà, suggéré par les ''lunettes qui (…) couvraient non seulement les yeux mais encore les tempes'' (CMC, T.II – p.247) de l'abbé Busoni. Il en vient, de surcroît, à devenir magicien : ''en un tour de main'', ''il perdit'', ''pour retrouver les cheveux noirs, le teint mat et les dents de perle du comte de Monte-Cristo'' (CMC, T.II – p.246) ou prestidigitateur lors d'un jeu de cartes : ''mes balles en ont fait des trois, des cinq, des sept, des huit, des neuf et des dix'' (CMC, T.II – p.386). D'ailleurs, sa première apparition véritable se fait au théâtre et Franz d'Épinay ne peut que le découvrir progressivement, dans un effeuillage des plus éloquents : ''forme d'un homme dont il était impossible de distinguer le visage'' (CMC, T.I –p.466), ''la figure de son interlocuteur était toujours dans l'ombre'', ''l'homme de la loge s'était levé, et, sa tête se trouvant dans la lumière, Franz venait de retrouver le mystérieux habitant de Monte-Cristo'' (CMC, T.I – p.468).

Milady de Winter n'est pas en reste ! Ce pseudonyme cache en réalité trois identités différentes qui se révèlent au fil des pages : la comtesse de La Fère est ''lady Clarick'' (TM, p.426), ''Anne de Breuil'' (TM, p.565) ou même ''Charlotte Backson'' (TM, p.670). Elle peut doubler sa nationalité comme le traduit le chiasme suivant : ''en débarquant à Portsmouth, Milady était une Anglaise que les persécutions de la France chassaient de la Rochelle'', ''débarquée à Boulogne, après deux jours de traversée, elle se fit passer pour une Française que les Anglais inquiétaient à Portsmouth'' (TM, p.737). Pour pousser d'Artagnan à tuer lord de Winter, elle enfile son masque suggéré par le symbole du ''nuage'' ou du ''voile'' : ''un nuage à peine visible passa sur son front, et un sourire tellement étrange sur ses lèvres, que le jeune homme qui vit cette triple nuance, en eut comme un frisson'' (TM, p.427-428), ''tout cela laissait voir à d'Artagnan un voile qui enveloppait quelque chose, mais il ne distinguait pas encore sous ce voile'' (TM, p.429), ''[D'Artagnan] a levé un coin de son masque'' (TM, p.646). Plus encore, les modalisateurs peuvent révéler le dédoublement de l'éminence grise du cardinal : ''dit Milady d'une voix dont la douceur singulière contrastait avec les

symptômes de mauvaise humeur que venait de remarquer d'Artagnan'' (TM, p.428), ''elle parut prendre un grand intérêt à lui'' (TM, p.429), ''Milady prit l'air le plus affectueux qu'elle put prendre et donna tout l'éclat possible à sa conversation'' (TM, p.474). Ce Janus en puissance intensifie son ambigüité par le biais du symbole de la ''glace'' : ''dans la glace, il s'aperçut du changement qui venait de s'opérer sur son visage'' (TM, p.428). C'est donc à l'archétype du double que correspondent tous ces tentateurs.

Le piège de la tentation peut alors se refermer lorsque la *séduction* s'en mêle. En effet, il est impossible de ne pas succomber au charme exercé par ces personnages négatifs. Danglars attire Fernand par les interrogations qui sont autant de marques d'un lavage de cerveau : ''vous aimiez donc Mercédès ?'', ''depuis longtemps ?'' (CMC, T.I – p.41), ''que sais-je, moi ?'', ''est-ce que cela me regarde ?'' (CMC, T.I – p.42), ''que disais-je ?'' (CMC, T.I – p.43). L'abbé Busoni use du même stratagème avec les Cavalcanti auxquels il propose une sorte de pacte faustien : ''voulez-vous devenir sinon riche, du moins indépendant ?'' (CMC, T.II – p.92), ''voulez-vous avoir un nom, être libre, être riche ?'' (CMC, T.II – p.93). C'est ensuite le comte de Monte-Cristo qui assume pleinement cette procédure fallacieuse avec le télégraphiste qui s'écrie : ''monsieur, vous voulez me tenter'' (CMC, T.II – p.149). Pour plonger plus profondément dans l'œuvre, nous nous devons de dénoncer la tentation de métamorphes féminins exercée sur Villefort. Son jugement est altéré par deux femmes qui deviennent les destinateurs de son schéma actanciel et qui arrivent à perturber la droiture de la justice. En effet, nous nous demandons si le Procureur du Roi, dans un excès de zèle peu louable, ne hâte pas l'arrestation de Dantès suite aux conseils de Mme de Saint-Méran (''s'il vous tombe quelque conspirateur entre les mains, songez qu'on a d'autant plus les yeux sur vous'' CMC, T.I – p.68) ou pour combler le voyeurisme de la fille du comte de Salvieux (''Tâchez donc d'avoir un beau procès tandis que nous serons à Marseille. Je n'ai jamais vu une cour d'assises et l'on dit que c'est fort curieux'' CMC, T.I – p.70).

Cette séduction peut même venir d'un adjuvant au héros. C'est le cas d'Athos qui tente de forcer la main à d'Artagnan en le poussant à jouer : ''Vous n'avez pas joué depuis longtemps, disais-je, vous devez donc avoir la main bonne'' (TM, p.392). Le Gascon lui dit d'ailleurs : ''Que me veux-tu encore, tentateur ?'' (TM, p.394). Toutefois, n'oublions pas la position de mentor du comte de La Fère qui ne perturbe donc pas véritablement la quête de son protégé. C'est alors qu'entre en scène la terrible Milady qui use de tous ses charmes pour attirer les hommes qui l'entourent. Dès sa première ''apparition'' (TM, p.135), elle est qualifiée de ''jeune et belle'', de ''belle voyageuse'' (TM, p.40). Elle acquiert, en outre, une

figure angélique par la lumière que dégage sa blondeur : ‘’C’était une pâle et blonde personne, aux longs cheveux bouclés tombant sur ses épaules’’ (TM, p.40), ‘’charmante tête blonde’’ (TM, p.416), ‘’elle a les cheveux du plus beau blond qui se puisse voir’’ (TM, p.427). La pureté suinte également de son corps comme le souligne l’obsession de la blancheur qui l’environne : ‘’mains d’albâtre’’ (TM, p.40), ‘’voir cette femme si belle, blanche comme la plus candide vision’’ (TM, p.676), ‘’mains blanches comme l’ivoire’’ (TM, p.784). Felton, qu’elle attire irrésistiblement, la cristallise puisqu’il l’associe à ‘’l’ange qui consolait les trois Hébreux’’ (TM, p.661). Mais, très rapidement, l’icône devient idole. Quand d’Artagnan la revoit à l’église, elle répond alors à la périphrase ‘’la dame au coussin rouge’’ (TM, p.406) – le rouge étant, sans nul doute, la couleur du désir. Plus loin, elle éveille en lui un fétichisme si masculin : ‘’Son petit pied s’agitait impatiemment sous sa robe’’ (TM, p.428). Il ne peut alors que se rendre à l’évidence et affirmer son ravissement : ‘’J’aime Milady avec la tête’’ (TM, p.426), lui qui ‘’sentait qu’une passion insensée le brûlait pour cette femme’’ (TM, p.451). Son désir pour cet ‘’esprit irrésistible’’ (TM, p.483) est même partagé par Athos lorsque, tous les deux, par un dialogue-effeuillage, s’efforcent de décrire Milady dans ses moindres détails : ‘’vingt-six ou vingt-huit ans’’, ‘’yeux bleu clair, d’une clarté étrange, avec des cils et sourcils noirs’’, ‘’grande, bien faite’’, ‘’il lui manque une dent près de l’œillère gauche’’, ‘’la fleur de lys est petite, rousse de couleur et comme effacée par les couches de pâtes qu’on y applique’’ (TM, p.491). Même Felton le puritain a les sens en émoi devant la Salomé aux ‘’beaux cheveux dénoués et épars’’ (TM, p.647). Le plus inquiétant demeure dans l’emprise de cette hétaïre sur le narrateur même. Les superlatifs ne tarissent pas à chacun des portraits qu’il fait de son personnage et où la plume ne fait que coucher un registre épidictique sans précédent : ‘’ses lèvres étaient magnifiques’’ (TM, p.429), ‘’levant ses beaux yeux’’, ‘’sa belle main’’ (TM, p.668), ‘’beau visage’’ (TM, p.631), ‘’Milady était assez belle’’, ‘’assez adroite’’ (TM, p.683), ‘’cette épaule si belle’’ (TM, p.699). Il semble même attristé par la mort prochaine de Milady qui serait, implicitement, victime au lieu d’être bourreau : ‘’sa lampe fumeuse qui brûlait tristement sur la table’’ (TM, p.791).

C’est enfin le pouvoir de *manipulation* du métamorphe qu’il faut mettre en lumière. Danglars paraît avoir une prise sur le futur, se transmuant en oracle maléfique lorsqu’il déclare à Fernand : ‘’si nous le voulons bien, dit Danglars, il restera ce qu’il est’’ (CMC, T.I – p.27) ou ‘’supposez qu’il y ait entre Edmond et Mercédès les murailles d’une prison’’ (CMC, T.I – p.43). Il éveille même le sens de l’honneur du Catalan en le provoquant : ‘’Je ne croyais pas que ce fût ainsi qu’agissaient les gens de votre nation’’ (CMC, T.I – p.41). Il va jusqu’à se

draper d'une image religieuse (''Cherchez dit l'Évangile, et vous trouverez'' CMC, T.I – p.42) qui lui permet de camoufler son aspect maléfique, lui qui invoque le diable à deux reprises durant cette conversation funeste : ''le diable m'emporte'' (CMC, T.I – p.42) et ''que diable !'' (CMC, T.I – p.41). Il se substitue également au mentor quand il pousse Fernand à l'imiter dans l'écriture de la lettre de dénonciation : ''comme je le fais'', ''joignant l'exemple au précepte'' (CMC, T.I – p.46). Il a donc tout pouvoir sur le temps et contrôle les fils de l'intrigue qui se nouent sous ses doigts de Parque : ''les choses prennent la tournure que j'avais prévue'' (CMC, T.I – p.64). À un autre niveau, Caderousse est lui aussi manipulé par Danglars qui l'enivre mais également, plus tard, par sa femme, la Carconte à la ''main crochue'' (CMC, T.I – p.651) qui le pique dans sa virilité pour le pousser à tuer le diamantaire : ''Si tu avais été un homme, il ne serait pas sorti d'ici'' (CMC, T.I – p.646). Il n'est pas jusqu'à Andrea Cavalcanti qui se mette de la partie en amenant l'aubergiste à dévaliser la demeure du comte pour mieux le piéger (CMC, T.II, chapitre LXXXII). Intéressons-nous, par la même occasion, à Villefort, le procureur que l'on croit intègre. Lui aussi s'abandonne à un instinct diabolique. L'élément igné et l'énallage font de lui un Lucifer remonté sur Terre : ''une lueur inattendue parut passer dans son esprit et illumina son visage'' (CMC, T.I – p.89), ''Allons, Villefort, à l'œuvre'' (CMC, T.I. – p.90). C'est par lui que Dantès sombrera dans les oubliettes du Château d'If, lui qui avait rassuré le marin : ''vous pouvez avoir confiance en moi'' (CMC, T.I – p.88). Mais, le métamorphe le plus puissant est, sans nul doute, le héros lui-même, le comte de Monte-Cristo ; il arrive à remonter le baron Danglars contre son ancien acolyte, Fernand Mondego, par le biais des impératifs : ''Écrivez à votre correspondant'', ''faites'' (CMC, T.II – p.210). Il use du même stratagème avec le jeune Albert de Morcerf : il l'encourage à s'informer auprès de Haydée de la véracité de la dépêche, tout en feignant l'ignorance (CMC, T.II – p.389). Il acquiert surtout la figure d'un deus ex machina lorsque, tout content, il affirme : ''J'en suis arrivé où j'en voulais en venir'', ''Voilà que je tiens dans mes mains la paix du ménage'' (CMC, T.I – p.681).

Milady détient, elle aussi, un pouvoir occulte qui lui permet de manipuler tout le monde comme elle le fait avec son ''singe favori'' (TM, p.428). Elle est même associée à un symbole de puissance : ''Qui chasse l'aigle ne s'inquiète pas du passereau'' (TM, p.446). D'Artagnan affirme sa mainmise sur lui en déclarant : ''Je me figure que cette femme tout inconnue qu'elle m'est et tout inconnu que je lui suis, a une action sur ma vie'' (TM, p.414). Elle provoque même une dichotomie en lui : ''Cette femme exerçait sur lui une incroyable puissance, il la haïssait et l'adorait à la fois'' (TM, p.467). Mais son pouvoir sur le

mousquetaire n'est que de courte durée quand bien même il répugnerait à accélérer sa mise à mort. Elle exerce surtout son omnipotence sur Athos qu'elle a réussi à leurrer, mais également sur Felton puisque ''celui-là, il y a moyen de le perdre'' (TM, p.653). Après un ''demi-triomphe'', la victoire éclate : ''Le succès obtenu doublait ses forces'' (TM, p.683). Plus encore, un autre métamorphe se dessine en filigrane. Il s'agit de Richelieu[1] qui dispose d'un savoir supérieur à celui du héros (''Il connaissait l'histoire aussi bien que celui qui voulait la lui raconter'' TM, p.510-511) et d'un plein pouvoir sur lui, transformant d'Artagnan en une marionnette passive : ''un plan que je m'étais tracé à votre égard'' (TM, p.512), ''tenez-vous bien, Monsieur d'Artagnan, car, du moment que j'aurai retiré ma main de dessus vous, je n'achèterai pas votre vie pour une obole'' (TM, p.515), ''vous avez été ménagé dans toutes les circonstances'' (TM, p.512). Il détient même un aspect infernal par son ''sourire diabolique'' (TM, p.293) ou ses ''ruses du démon'' (TM, p.307).

Au final, nous remarquons que le métamorphe est surtout du côté des ''méchants''. Son but ultime est de toujours retarder l'achèvement de la quête du héros grâce à une maestria de la séduction. L'on ne peut être exempté de son emprise qui finit par séduire les lecteurs auxquels il révèle leur face cachée, leur personnalité en amont.

5. L'Ange exterminateur

Dans l'imaginaire judéo-chrétien, l'Ange exterminateur est cet être qui viendrait, lors de l'Apocalypse, semer la mort en punition des péchés. Dans l'imaginaire littéraire, il s'agit d'une créature qui transforme la vie des autres personnages, en faisant respecter une loi divine. Dans les œuvres qui nous intéressent, cet archétype s'incarne en deux comtes : de Monte-Cristo et de La Fère[2]. Tous deux viennent rétablir une justice perdue, faire en sorte que le Bien l'emporte sur le Mal dans le monde manichéen que constituent, *a priori*, le roman populaire et le roman dumasien[3].

Ils sont d'abord caractérisés par une *divinité* qui les entoure comme un halo. Elle s'égraine d'emblée dans leur nom. Dans ''Cristo'', on retrouve bien évidemment le mot Christ qui s'accompagne de ''Monte'', schème ascendant qui rappellerait le mont du

[1] ''Il est un premier ministre aux pouvoirs très étendus, mais il a une puissance occulte qui se manifeste fréquemment'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie…*, *op.cit.*, p.40.

[2] ''Le personnage d'Athos, solitaire, misanthrope, lancé au début du roman dans un duel où il craint de tuer son jeune adversaire, est une sorte d'anti Monte-Cristo puisqu'il est un véritable comte qui se dissimule sous un pseudonyme simple'', COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas…*, *op.cit.*, p.16.

[3] ''Les œuvres [du roman-feuilleton] ont toutes en commun de camper un surhomme solitaire et marginal, qui tient à la fois du vengeur et du justicier'', GLAUDES Pierre et REUTER Yves, *Le Personnage*, Paris : P.U.F., 1998, p.38.

Golgotha. Athos, pour sa part, est doté du nom d'un mont de Macédoine qui signifie littéralement ''Sainte Montagne''[1]. Plus encore, en prison, Dantès porte le ''numéro 34'' (CMC, T.I – p.163) : or si nous nous livrons à une numérologie simpliste, en additionnant le 3 et le 4, nous obtenons le chiffre 7 qui porte en lui tout l'aspect du sacré. L'on retrouve d'ailleurs cette numérologie dans les ''trois'' mousquetaires (qui sont en fait quatre) : en considérant que ces trois personnages n'en sont qu'un et que le mousquetaire est au service du roi, l'envoyé de Dieu sur Terre, ce ''trois'' serait donc l'incarnation d'une trinité divine. Mais, trêve de symbolisme : passons aux choses sérieuses.

Le caractère divin de ce nouvel archétype se matérialise dans la *luminosité*. Lors de son évasion, Dantès regarde l'espace environnant. Les quatre éléments de la nature se combinent alors pour annoncer la future apocalypse : l'eau et l'air - ''la tempête était déchaînée dans l'espace et battait l'air de son vol éclatant'' ; le feu et l'eau - ''un éclair descendait du ciel comme un serpent de feu, éclairant les flots et les nuages qui roulaient au-devant les uns des autres comme les vagues d'un immense chaos'' ; l'eau et la terre - ''les vagues, se brisant contre la base de la gigantesque pyramide'' (CMC, T.I – p.254)[2]. Nous ne pouvons passer outre à la domination aquatique qui préfigure une eau diluvienne et baptismale dont l'unique fonction est d'annoncer la future purification de la terre. L'élément feu peut alors s'enflammer : ''un éclair qui semblait ouvrir le ciel jusqu'au pied du trône éblouissant de Dieu illumina l'espace'' (CMC, T.I – p.254), ''l'azur reparut avec les étoiles plus scintillantes que jamais'', ''une longue bande rougeâtre'', ''les flots blondirent'' (CMC, T.I – p.255), ''subite lueur courut sur leurs cimes écumeuses et les changea en crinières d'or'' (CMC, T.I – p.256). Ce ''tonnerre'' et cet ''éclair'' font d'Edmond un élu divin mandé sur terre. Plus tard, Maximilien Morrel l'associe au ''soleil'' (CMC, T.II – p.106). Lui-même, lors de sa dernière rencontre avec Mercédès, s'assimile à l'ange flamboyant venu punir Sodome et Gomorrhe : ''Je me sentais poussé comme le nuage de feu passant dans le ciel pour aller brûler les villes maudites'' (CMC, T.II – p.799). Athos est, lui aussi, enveloppé d'une certaine luminescence : ''reluisaient'' (TM, p.54), ''l'air noble et distingué d'Athos, ces éclairs de grandeur qui jaillissaient de temps en temps de l'ombre où il se tenait volontairement

[1] ''La voyelle ''a'' favorise l'expression de la grandeur physique et morale'', MORIER Henri, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris : P.U.F., 1989, pp.1237-1238

[2] Au sujet de la force des quatre éléments naturels, il serait intéressant de se référer aux chapitres suivants, figurant dans les ouvrages de BACHELARD Gaston, « L'eau violente » in *L'Eau et les rêves*, Paris : Éditions José Corti, 1942 ; « Le feu idéalisé : feu et pureté » in *La Psychanalyse du feu*, Paris : Éditions Gallimard, 1949 ; « Le Vent » in *L'Air et les songes*, Paris : Éditions José Corti, 1943 ; « L'intimité querellée » in *La Terre et les rêveries du repos*, *op.cit.*, 1948.

enfermé'' (TM, p.368), ''Athos, dans ses heures de privation (…) s'éteignait dans toute sa partie lumineuse, et son côté brillant disparaissait comme dans une profonde nuit'' (TM, p.370), ''brillantes facultés d'esprit de cet homme'' (TM, p.775). Sa lumière est donc externe et interne.

Ces deux personnages sont alors nantis d'une illumination divine qui doit éclairer les autres personnages. Allons plus loin. Leur feu se double d'une *figure angélique*. Lorsque Dantès est balancé du château d'If, une métaphore donne à Edmond les ailes d'un ange : ''Dantès se sentit lancé en effet dans vide énorme, traversant les airs comme un oiseau blessé'' (CMC, T.I – p.251). Plus loin, sur l'île de Monte-Cristo, Edmond tombe mais ''il se rel[ève] plus souple et plus léger'' (CMC, T.I – p.284) : l'aspect aérien dans toute sa splendeur ! Même Mercédès confirme cette figure puisqu'elle associe le nabab à une apparition : ''l'avait vu apparaître dans une glace'' (CMC, T.II – p.252). Le comte se compare, en outre, à Jésus en s'impliquant dans l'un des épisodes du Nouveau testament, à savoir celui de la tentation de Satan dans le désert ou sur les monts des oliviers : ''Moi aussi (…) j'ai été enlevé par Satan sur la plus haute montagne de la terre'', ''comme il avait dit autrefois au Christ, il m'a dit à moi'' (CMC, T.I – p.700). N'oublions pas d'ailleurs que sa mission commence après son évasion du château d'If, à un âge christique symbolique : ''Il en sortait à trente-trois ans'' (CMC, T.I – p.264). Jusqu'à la fin du roman, il garde cette image et Maximilien voit en lui ''un de ces anges dont on menace les méchants au jour du jugement dernier'' (CMC, T.II – p.857).

Athos, lui, ne prêche pas dans l'éthéré mais il est, à l'instar d'un ange, un être asexué : ''Quoique Athos eût à peine vingt ans et fût d'une grande beauté de corps et d'esprit, personne ne lui connaissait de maîtresse'' (TM, p.118), ''l'hôtesse lui faisait inutilement les doux yeux'' (TM, p.120). Plus encore, une aura immarcescible se dégage de lui comme le traduisent les préfixes privatifs : ''caractère <u>in</u>définissable de grandeur et de grâce'' (TM, p.368), ''ce qu'il y avait d'<u>in</u>définissable dans Athos'' (TM, p.369), ''tout en restant <u>in</u>visible à vos yeux, je ne vous ai pas perdue de vue'' (TM, p.565). Il finit par ne plus appartenir à la race ordinaire des humains pour se complaire dans celle des divinités : ''homme fort extraordinaire'' (TM, p.369), ''le demi-dieu'' (TM, p.370).

De plus, ces deux envoyés de Dieu possèdent une *omnipotence* incoercible[1]. C'est grâce à leurs pouvoirs qu'ils peuvent accomplir leur mission. Les autres personnages

[1] ''Le héros est toujours superlatif dans son domaine. Il maîtrise une qualité, quand il ne les maîtrise pas toutes, mieux et plus complètement que n'importe qui'' et ''Sa toute-puissance, sa capacité d'être tout le monde, de se

reconnaissent la suprématie du comte de Monte-Cristo : ''son regard profond semble connaître et sa main puissante diriger'' (CMC, T.II – p.104), ''cet homme a évidemment reçu le pouvoir d'influencer sur les choses'' (CMC, T.II – p.105), ''tant était grande, puissante et réelle, l'influence de cet homme sur tout ce qui l'entourait'' (CMC, T.II – p.155). Il devient le centre de gravité d'Albert et de sa mère, microcosme de ce tout Paris obsédé par le nabab : ''pendant quatre jours, nous n'avons parlé que de vous'' (CMC, T.II – p.232). Même le narrateur se soumet à cette hégémonie puisqu'il opte souvent pour un point de vue externe sur le comte, ne livrant ses pensées internes qu'à de brefs moments (nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie). Quant à Athos, il est surtout caractérisé par une force herculéenne qui lui permet de l'emporter sur tous ses opposants, dont Porthos : ''Il avait fait plier le géant dont la force physique était devenue proverbiale parmi les mousquetaires'' (TM, p.368). L'hyperbole suivante ne fait qu'accentuer son aspect martial : ''faisait des armes dans la perfection'' (TM, p.369). Il bénéficie également d'une protection supranaturelle contre toute agression, lors du déjeuner au ''bastion Saint-Gervais'' (TM, chapitre XLVI) : ''on eût dit qu'Athos avait un charme attaché à sa personne, les balles passèrent en sifflant tout autour de lui, pas une ne le toucha'' (TM, p.593).

Presque divins, ils finissent par *communiquer avec le Très-Haut, voire à se substituer à lui*. Très rapidement, Dantès ôte sa face humaine : ''mourir (…) ce serait véritablement trop aider à ma misérable destinée'' (CMC, T.I – p.245). À la manière d'un saint, il entend des voix : ''Qui m'envoie cette pensée ? est-ce vous, mon Dieu ?'' (CMC, T.I – p.246). Il se fond à Tobie et à Attila pour devenir prophète : ''Il a fallu que l'un dît : ''Je suis l'ange du Seigneur'' et l'autre ''je suis le marteau de Dieu'' pour que l'essence divine de tous deux fût révélée'' (CMC, T.I – p.696). Au télégraphiste qui répugne à réaliser ses désirs, il affirme : ''Vous avez servi les projets de Dieu'' (CMC, T.II – p.151). Albert de Morcerf avoue : ''Vous agissez bien selon Dieu'' (CMC, T.II – p.546). Ce n'est donc plus un projet personnel que Monte-Cristo poursuit ; il est investi d'une mission divine. Haydée le divinise tellement qu'elle fait en sorte qu'il supplante son ''seigneur'' et qu'il prenne sa voix… ou sa voie : ''Je te crois, monseigneur, comme si Dieu me parlait'' (CMC, T.II – p.558). Son illumination le mène si loin qu'il devient le Yahvé vindicatif de l'Ancien Testament, l'essence même de la divinité effrayante[1] : ''Je me suis considéré, depuis dix ans, ô mon Dieu ! comme l'envoyé de votre vengeance'' (CMC, T.II

déguiser, de se transformer, d'assumer toutes les identités constitue sa nature'', FRIGERIO Vittorio, ''Bons, belles et méchants (sans oublier les autres) : Le roman populaire et ses héros'' in ARTIAGA Loïc (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960*, *op.cit.*, p.104 et p.108.

[1] ''Le sacré est toujours plus ou moins ce dont on n'approche pas sans mourir'', CAILLOIS Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris : Éditions Gallimard, 1950, p.25.

– p.534), ‘‘que le Dieu vengeur me cède sa place pour punir les méchants’’ (CMC, T.I – p.377). Sa figure divine s’exerce de même sur Maximilien et Valentine auxquels il affirme : ‘‘Sans moi, vous mourriez tous deux’’ (CMC, T.II – p.859).

Athos opère sur le même mode. Lorsqu’il décide d’éliminer Milady, il considère qu’il accomplit un devoir céleste, une croisade nouvelle : ‘‘Avec l’aide de Dieu, les hommes ont souvent vaincu les démons les plus terribles’’ (TM, p.565), ‘‘Tu vois bien, dit Athos, qu’il y a un Dieu dans le ciel !’’ (TM, p.774). Il devient archange lorsqu’il empêche d’Artagnan de s’approcher de Milady : ‘‘Athos, brusquement, tira son épée, se mit sur son chemin’’ (TM, p.794). Après avoir instruit le procès de la ‘‘sorcière’’, il semble au courant de la pensée divine en rendant la sentence finale : ‘‘Anne de Breuil, comtesse de La Fère, milady de Winter, dit-il, vos crimes ont lassé les hommes sur la terre et Dieu dans le ciel’’ (TM, p.790). Il finit par se fondre avec le Dieu biblique puisqu’il est ‘‘pareil au spectre de la vengeance’’ (TM, p.784).

Toutefois, il nous faut ternir quelque peu cette sacralité trop lisse vu que certains indices sèment le doute sur la nature si bonne de ces missionnaires[1]. Un certain *mal* les étreint. En effet, Dantès porte en son nom une référence à Dante et à sa *Divine Comédie*. Comme lui, il passe par *l’Enfer* au château d’If, le *Purgatoire* à Paris puis au *Paradis* avec Haydée. C’est la première étape qui nous interpelle. Ne serait-il donc pas plutôt un être maléfique[2]. Le narrateur le laisse entendre par un adjectif péjoratif : ‘‘Le comte était debout et triomphant comme le mauvais ange’’ (CMC, T.I – p.497). Villefort lui dit même : ‘‘Vous n’apparaissez donc jamais que pour escorter la mort ?’’ (CMC, T.II – p.782). Mais il a surtout failli au pacte avec Faria pour en contracter un avec Satan qui fait de lui l’un de ses auxiliaires : ‘‘Tout ce que je puis faire pour toi, c’est de te rendre un des agents de cette Providence’’ (CMC, T.I – p.701). Athos est peut-être moins satanique mais il a quelque chose de fantastique puisqu’il s’assimile à un spectre : ‘‘Le comte de La Fère en personne, qui revient tout exprès de l’autre monde’’ (TM, p.565). C’est surtout Milady qui voit en lui le mal en le comparant au reptile diabolique : ‘‘Milady fit un pas en avant, puis recula comme à la vue d’un serpent’’ (TM, p.564). Contrairement à ce qu’ils ont voulu croire ou faire croire, ces deux justiciers ne poursuivent pas une mission divine mais un simple but égoïste.

[1] ‘‘Le personnage du populaire a une puissance qui le rend également capable des contraires, pour peu qu’ils demeurent superficiels au regard d’une nature, d’un fond immuable’’, GALIBERT Jean-Paul, ‘‘Le Jeu du mot « populaire », in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.547.

[2] ‘‘[Monte-Cristo] n’en pas moins séducteur et, à ce titre, il peut être rapproché d’un autre personnage romantique, le Diable’’, COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d’Alexandre Dumas…*, *op.cit.*, p.25.

Intéressons-nous maintenant, d'une manière massive, à *l'exécution de cette mission* par Monte-Cristo. Il déclare : ''Avant que je meure, j'oubliais que j'ai mes bourreaux à punir, et peut-être bien aussi, qui sait ? quelques amis à récompenser'' (CMC, T.I – p.246). Il semble vouloir, à la manière de Jésus, séparer le bon grain de l'ivraie. Chacune des personnes de son passé (Morrel, Caderousse, Fernand, Villefort, Mercédès et Danglars) recevra le lot mérité, à savoir punition ou récompense. Lors du dîner qu'il donne dans sa maison d'Auteuil, il annonce les conditions de son action à partir de l'agonie du mulus : ''Son agonie faisait partie de son mérite. Si on ne le voyait vivant, on le méprisait mort'' (CMC, T.II – p.167).

S'il y a un personnage que le comte sauve, c'est bien M. Morrel et, plus tard, sa famille. Caché derrière l'image de Simbad le marin, il considère l'armateur comme un bienfaiteur à récompenser : ''Sois heureux, noble cœur ; sois béni pour tout le bien que tu as fait et que tu feras encore, et que ma reconnaissance reste dans l'ombre comme ton bienfait'' (CMC, T.I – p.377). Il rend donc son entreprise à Morrel et rebâtit le *Pharaon*. Son aide se répercute sur les générations à venir lorsqu'il permet à Maximilien de retrouver Valentine ou qu'il contribue au mariage de Julie et d'Emmanuel. Il ne révèle pas sa véritable identité et demeure dans le dissimulé, comme une sorte de reconnaissance muette et humble : ''Un homme dont le visage était à moitié couvert par une barbe noire, et qui, caché derrière la guérite d'un factionnaire'' (CMC, T.I – p.377). Seul Morrel père l'a reconnu, sur son lit de mort : ''Les dernières paroles qu'il prononça en mourant furent celles-ci : « Maximilien, c'était Edmond Dantès ! »'' (CMC, T.I – p.720). Après l'enterrement de Valentine, Monte-Cristo se révèle à Maximilien en lui disant : ''Je suis Edmond Dantès'' (CMC, T.II – p.709). Mais c'est surtout la dernière révélation qui est la plus importante, lorsque le comte a assumé les punitions qu'il a enchaînées et qu'il s'accepte et se reconnaît par le biais d'une lettre qu'il signe : ''EDMOND DANTÈS'' (CMC, T.II – p.862). Ces lettres capitales montrent qu'il s'est élevé au-delà du sentiment de vengeance. N'oublions pas que les personnages récompensés, à savoir Morrel père puis Morrel fils, encadrent ceux qui sont châtiés : la dernière impression que le lecteur garde de l'Ange exterminateur est donc celle d'un homme de bonté.

''Adieu bonté, humanité, reconnaissance… Adieu à tous les sentiments qui épanouissent le cœur !'' (CMC, T.I – p.377). Les bons ayant étés récompensés, les coupables doivent être sanctionnés[1]. Pour eux, Monte-Cristo use d'un mode opératoire bien structuré.

[1] ''Dantès […] tente de réparer les injustices de la société et ses dysfonctionnements'', COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires*, *op.cit.,* p.65.

L'ange exterminateur ne s'attaque pas à chacun d'une manière directe : il use, à chaque fois, d'un intermédiaire différent. Il commence par *rappeler l'accusation* qui pèse sur eux, *énonce son jugement* en *le rattachant à une force tutélaire*[1], *révèle son apparence* physique véritable et finit par *se faire reconnaître en tant qu'homme*, en tant qu'Edmond Dantès. Certaines fois, il achève l'épisode par une parole prophétique. Nous analyserons donc chacun des épisodes concernant Caderousse, Fernand, Villefort et Danglars – pour cela, nous suivons l'ordre chronologique du roman.

Caderousse est puni par Andrea qui l'assassine. Sur son lit de mort, l'Ange exterminateur lui dit : ''Dans la main de Benedetto je voyais la justice de Dieu, et j'aurais cru commettre un sacrilège en m'opposant aux intentions de la Providence'' (CMC, T.II – p.459). Il lui rappelle les deux moments où il a tenté de le sauver : ''Dieu, par mes mains, t'envoya au sein de ta misère une fortune'' (CMC, T.II – p.460), ''Un Anglais visite Toulon, il avait fait le vœu de tirer deux hommes de l'infamie, son choix tombe sur toi'', ''une seconde fortune descend pour toi du ciel'' (CMC, T.II – p.460). Il l'accuse alors de deux péchés capitaux, la gourmandise et l'acédie, et du non-respect du neuvième commandement (« Tu ne feras pas de faux témoignage ») : ''Au lieu d'exploiter ces dons du Seigneur, si rarement accordés par lui dans leur plénitude, voilà ce que tu as fait, toi : tu t'es adonné à la fainéantise, à l'ivresse, et dans l'ivresse tu as trahi un de tes meilleurs amis'' (CMC, T.II – p.459). Il lui dit que sa punition est directement envoyée par Dieu ; l'Ange exterminateur n'en est que le spectateur passif : ''Dieu s'est fatigué. Dieu t'a puni'' (CMC, T.II – p.461), ''J'ai laissé s'accomplir la volonté de Dieu !'' (CMC, T.II – p.461). Mais cet Ange finit par se révéler à sa victime dans toute sa beauté : ''Monte-Cristo enleva la perruque qui le défigurait et laissa retomber les beaux cheveux noirs qui encadraient si harmonieusement son pâle visage'' (CMC, T.II – p. 462). Ce n'est pas Caderousse qui le reconnaît mais lui-même qui se présente sans nous livrer encore son nom : ''je suis…'', ''et ses lèvres, à peine ouvertes, donnèrent passage à un nom prononcé si bas, que le comte semblait craindre de l'entendre'' (CMC, T.II – p.463). La scène se termine par un compte à rebours qui annonce les prochaines victimes : ''*Un !* dit mystérieusement le comte'' (CMC, T.II – p.463).

Fernand est également puni mais par une mort qu'il s'inflige (''un coup de feu retentit, et une fumée sombre sortit par une des vitres de la chambre à coucher'' CMC, T.II – p.566). Son suicide est provoqué par trois intermédiaires : Haydée (''cette démarche m'a été

[1] ''Le héros du XIX^{ème} siècle est l'incarnation de la justice divine (Rodolphe, dans *Les Mystères de Paris*, Monte-Cristo dans le roman de Dumas) ou bien une créature qui se situe d'emblée au-delà du Bien et du Mal'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien…, op.cit.*, p.155.

conseillée par mon respect et par ma douleur'' CMC, T.II – p.499), la Providence (''cet ennemi n'est que l'agent de la Providence'' CMC, T.II – p.503) et Dieu (''je suis sorti de cette tombe par la grâce de Dieu, je dois à Dieu de me venger ; il m'envoie pour cela, et me voici'' CMC, T.II – p.527). L'Ange accuse Fernand de ne pas avoir respecté les sixième (« Tu ne tueras point ») et dixième commandements (« Tu ne convoiteras ni la femme, ni la maison, ni rien de ce qui appartient à ton prochain ») et de s'être adonné au péché de l'envie : ''Le soldat Fernand qui a déserté la veille de la bataille de Waterloo'' (CMC, T.II – p.563-564), ''Le lieutenant Fernand qui a servi de guide et d'espion à l'armée française en Espagne'' (CMC, T.II – p.564), ''Le colonel Fernand qui a trahi, vendu, assassiné son bienfaiteur Ali'' (CMC, T.II – p.564), ''ton mariage… avec Mercédès, ma fiancée !'' (CMC, T.II – p.565). La punition qu'il reçoit est allouée à la Providence : ''Ce n'est pas moi qui frappe M. de Morcerf, c'est la Providence qui le punit'' (CMC, T.II – p.525). Mais, Mercédès renverse la donne ; elle fait bien remarquer à Edmond son iniquité et l'usurpation qu'il effectue : ''Pourquoi vous substituez-vous à la Providence ?'' (CMC, T.II – p.525) – cette parole aura pour effet de ramener l'Ange exterminateur sur le bon chemin. L'Ange se dévoile alors à sa victime en revêtant un costume : ''Il endossa une petite veste de marin et se coiffa d'un chapeau de matelot, sous lequel se déroulèrent ses longs cheveux noirs'' (CMC, T.II – p.564). C'est Fernand qui le reconnaît, en s'écriant : ''Edmond Dantès !'' (CMC, T.II – p.564).

La troisième victime est le Procureur du Roi. Il est châtié lorsqu'il perd les êtres les plus chers et qu'il sombre dans la folie : ''solitude peuplée de deux cadavres'' (CMC, T.II – p.782) et ''il est fou'' (CMC, T.II – p.785). Pour ce faire, le comte use de Mme de Villefort - qui empoisonne la famille - et d'Andrea le bâtard - qui déshonore Villefort. L'Ange l'accuse de ne pas avoir respecté les quatrième (« Souviens-toi du jour du shabbat ») et sixième commandements : Dantès est arrêté le 25 février 1815, un samedi, et il l'accuse de l'avoir ''condamné à une mort lente et hideuse, vous avez tué mon père'' (CMC, T.II – p.783). Il serait, si l'on veut, coupable du péché de la luxure à cause de sa relation avec Mme Danglars, relation qui donne naissance à Benedetto, le futur Andrea. Sa punition vient de Dieu : ''À ce spectre sorti enfin de sa tombe Dieu a mis le masque du comte de Monte-Cristo, et il l'a couvert de diamants et d'or pour que vous ne le reconnussiez qu'aujourd'hui'' (CMC, T.II – p.783-784). Mais le comte finit par réaliser qu'il a trop souvent supplanté Dieu et il déclare à Villefort : ''Je viens vous dire que m'avez assez payé votre dette ; et qu'à partir de ce moment, je vais prier Dieu qu'il se contente comme moi'' (CMC, T.II – p.783). En voyant que sa punition a même atteint un innocent, Monte-Cristo comprend que la justice divine l'a

lâché. Voilà pourquoi la tâche de l'Ange exterminateur s'amenuise et qu'il réalise que cette machine en marche doit finalement s'arrêter : ''Monte-Cristo pâlit à cet effroyable spectacle, il comprit qu'il venait d'outrepasser les droits de la vengeance ; il comprit qu'il ne pouvait plus dire : - Dieu est pour moi et avec moi'' (CMC, T.II – p.784). Il s'assume aussi devant Villefort en ôtant son costume et en se découvrant dans sa beauté : ''L'abbé arracha sa fausse tonsure, secoua la tête, et ses longs cheveux noirs, cessant d'être comprimés, retombèrent sur ses épaules et encadrèrent son mâle visage'' (CMC, T.II – p.783). Le Procureur le reconnaît (''Je te reconnais'' CMC, T.II – p.784) mais c'est lui qui lance : ''Je suis Edmond Dantès !'' (CMC, T.II – p.784).

Pour la plus coupable de ses victimes, l'Ange exterminateur use du ''fameux Luigi Vampa'' (CMC, T.II – p.830) qui doit servir ''le projet du maître'' (CMC, T.II – p.840). Danglars doit être puni par dénutrition (''mourir de faim'' CMC, T.II – p.846, ''c'était un cadavre vivant'' CMC, T.II – p.844). Il est accusé d'avoir failli aux sixième et neuvième commandements : ''Je suis celui que vous avez vendu, livré, déshonoré ; je suis celui dont vous avez prostituée la fiancée'', ''Je suis celui dont vous avez fait mourir le père de faim'' (CMC, T.II – p.846). Il est également coupable du péché de l'envie : ''Je suis celui sur lequel vous avez marché pour vous hausser jusqu'à la fortune (CMC, T.II – p.846). Sa punition viendrait d'un être soumis à Dieu :

''-Et ce chef obéit-il à quelqu'un ?

- Oui.

-À qui ?

- À Dieu'' (CMC, T.II – p.841).

Il lui est alors demandé de se repentir (''vous repentez-vous, au moins ?'' CMC, T.II – p.845) et il est même pardonné dans un accès d'égoïsme de l'Ange redevenu homme (''vous pardonne, parce qu'il a besoin lui-même d'être pardonné'' CMC, T.II – p.846). C'est à ce prix que Dantès peut revenir à la lumière pour se dévoiler : ''En jetant son manteau et en faisant un pas pour se placer dans la lumière'' (CMC, T.II – p.845). Danglars ne le reconnaît pas non plus. L'ange assume finalement sa part humaine et déclare, encore une fois : ''Je suis Edmond Dantès !'' (CMC, T.II – p.846). Mais si Danglars n'est pas châtié comme ses complices, il n'en demeure pas moins qu'il porte sur son corps la marque de la purification finale de Dantès : ''Il s'aperçut que ses cheveux étaient devenus blancs'' (CMC, T.II – p.846). Cette dernière punition infligée par l'Ange exterminateur permet à Edmond de se retrouver et d'assumer, avec un réel repentir, sa position humaine de vengeur et non de justicier,

parce que, comme le dit si bien Victor Hugo : « *Se venger est de l'individu*, *punir est de Dieu »*[1]. C'est pour cette raison que le périple de celui qui s'est cru Ange exterminateur s'achève par une confession de soumission *:* ''Un homme qui, pareil à Satan, s'est cru un instant l'égal de Dieu, et qui a reconnu, avec toute l'humilité d'un chrétien, qu'aux mains de Dieu seul est la suprême puissance'' (CMC, T.II – p.863). L'on est donc passé d'un Dieu vengeur propre à l'Ancien Testament à un Dieu-amour prôné par le Nouveau Testament.

Étudions maintenant l'évolution des titres des chapitres où le comte révèle son identité et les raisons qui le guident à ceux qu'il punit :

	Caderousse	**Fernand**	**Villefort**	**Danglars**
Chapitre	LXXXIV	LXXXVII	CXII	CXVII
Titre	''La Main de Dieu''	''Le Jugement''	''Expiation''	''Le Pardon''

Mise à part la proximité entre ces épisodes (3 chapitres entre Caderousse et Fernand ; 5 chapitres entre Villefort et Danglars), nous remarquons clairement une idéologie religieuse attribuée à la vengeance[2]. Après s'être abandonné à son ire, Edmond finit par retrouver la rédemption chrétienne[3] en pardonnant. L'Ange exterminateur ne serait donc pas celui qui extermine tout et tous sur son passage. À chacune de ses victimes, ses griefs augmentent certes, mais, à chaque fois, il perd une partie de son masque et laisse s'écouler sa noirceur par ses cheveux[4] jusqu'à atteindre la clarté et la luminosité. Si, au début, il se prenait pour Dieu ou son envoyé, il finit par assumer son humanité et par reprendre son véritable rang.

Un dernier cas retient notre attention, celui de Mercédès. Pour Monte-Cristo, elle n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Il tente de l'ébranler à travers Albert et Fernand (''ne vous vengez pas sur mon fils'' CMC, T.II – p.528). Il l'accuse d'avoir failli au septième commandement (« Tu ne commettras pas d'adultère ») et, indirectement au sixième : ''Vous aviez épousé Fernand, mon dénonciateur'', ''mon père était mort, et mort de faim !'' (CMC, T.II – p.527). Elle est le seul personnage à le reconnaître : ''Elle seule vous a reconnu lorsqu'elle vous a vu, et même sans vous voir, à votre voix, Edmond, au seul accent de votre voix'' (CMC, T.II – p.524). C'est d'ailleurs, probablement, pour cette raison qu'elle

[1] HUGO Victor, *Le Dernier jour d'un condamné,* Paris : Éditions J'ai Lu, 2012.

[2] ''Sous la plume de Dumas, justice et vengeance se confondent. (…) Mais la justice suprême est celle de Dieu'', PENG Youjun, *La Nation chez Alexandre Dumas*, *op.cit.*, p.33.

[3] ''Le thème chrétien (souffrance, expiation, passion, renaissance) vient surdéterminer souvent cette ancienne structure mythique'', DUMASY-QUEFFÉLEC Lise, ''Univers et imaginaires du roman populaire'' in ARTIAGA Loïc (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960…*, *op.cit.,* p.78.

[4] ''Les cheveux représentent le plus souvent certaines vertus ou certains pouvoirs de l'homme'', CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Le Dictionnaire des symboles,* Paris : Éditions Robert Laffont, 2012, p.270.

est épargnée, parce qu'elle lui renvoie sa part d'humanité. Elle est alors récompensée par ''un petit trésor enfoui'' (CMC, T.II – p.800) mais elle subit de même une punition en perdant l'homme qu'elle continue à aimer par-dessus tout : ''Il est vrai que sa voix, comme malgré elle, murmurait tout bas : - Edmond ! Edmond ! Edmond !'' (CMC, T.II – p.801). C'est son cas qui calme la fureur de Monte-Cristo face à Villefort et à Danglars.

Dans *Les Trois Mousquetaires*, Athos serait un avatar de Monte-Cristo dont il suit le mode opératoire pour punir Milady. La punition se fait à travers ses trois compagnons, lord de Winter et le bourreau de Lille[1]. Chacun d'entre eux lui lance une accusation liée au sixième commandement : ''J'accuse cette femme d'avoir empoisonné Constance Bonacieux, morte hier soir'' (TM, p.785), ''J'accuse cette femme d'avoir voulu m'empoisonner moi-même (…) mais un homme est mort à ma place'' (TM, p.785-786), ''J'accuse cette femme d'avoir fait assassiner le duc de Buckingham'' (TM, p.786), ''Cette femme était marquée d'une fleur de lys sur l'épaule gauche'' (TM, p.787), ''Voilà le crime dont je l'accuse'' (TM, p.789). Son châtiment vient de Dieu : ''vos crimes ont lassé les hommes sur la terre et Dieu dans le ciel'' (TM, p.790). Elle est condamnée à une mort infernale : ''Vous êtes un démon échappé de l'enfer et que nous allons y faire rentrer'' (TM, p.792). L'Ange exterminateur s'était déjà dévoilé à sa victime, bien avant de la punir : ''laissant tomber son manteau, et relevant son feutre'' (TM, p.564). C'est pour cela que, lorsqu'il apparaît ''pareil au spectre de la vengeance'' (TM, p.784), il est ''reconnu'' (TM, p.784). Le deuxième Ange exterminateur, constitué par le bourreau de Lille, vient se greffer sur le premier. Pour se dévoiler, il doit se dépouiller de ''son masque'' (TM, p.787). Sa part obscure se révèle (''favoris noirs'' TM, p.787) et c'est alors que la victime le reconnaît (''elle m'avait reconnu'' TM, p.788). Mais celui qui semble suivre exactement le schéma tracé par le comte de Monte-Cristo est bel et bien le fils de Milady, que nous retrouvons dans *Vingt ans après*, lorsqu'il décide de se venger des cinq hommes qui ont fait exécuter sa mère : mais passons !

La logique dumasienne est donc sans faille vis-à-vis de l'Ange exterminateur qui opère toujours d'une façon identique. Après avoir poursuivi sa victime dans l'ombre, il dévoile sa part de caché, frappe sans nulle émotion et s'associe au divin pour accomplir sa mission. Il ne porte pas de sang sur les mains puisque ce n'est pas lui qui accomplit le

[1] ''La condamnation de Milady n'est que la vengeance ou la justice de Dieu assistée par les Mousquetaires'', PENG Youjun, *La Nation chez Alexandre Dumas, op.cit.*, p.33.

châtiment[1]. C'est à une rédemption de la figure de l'Ange déchu propre à la littérature romantique à laquelle l'on assiste, bras ballants et bouche bée. Face à une société en perdition, cet archétype tente de réconcilier les opposés afin de rectifier un état des lieux en déliquescence[2]. Mais Renée de Saint-Méran n'avait-elle pas raison en disant : ''L'Ange exterminateur, tout ange qu'il est, m'a toujours épouvantée'' (CMC, T.I – p.72) ?

6. La Sorcière

Tributaire des hantises d'enfant, l'archétype de la sorcière est souvent présent dans le roman populaire. Il fait appel à des croyances et à des superstitions ancestrales. Il va sans dire qu'il s'attache particulièrement à des femmes soupçonnées de pactiser avec le Malin à des fins peu catholiques. C'est en ce sens que doivent se lire les personnages de Mme de Villefort et Milady.

L'on pourrait ne pas attacher une réelle importance à la femme du Procureur qui n'apparaît que douze fois sur 118 chapitres. Mais cette présence discrète n'est que plus sujette à suspicion. Cette femme dont l'obsession demeure l'héritage qu'elle veut transmettre à son fils Édouard se transforme en empoisonneuse, à la manière d'une Catherine Deshayes dite La Voisin, échappée du XVII^{ème} siècle ou, plus éloignée, en ''Locuste'' – empoisonneuse de la Rome antique – comme le dit si élégamment le titre du chapitre CII. Pour achever son plan, elle se révèle surtout dans l'épisode de l'empoisonnement de Valentine. Comme tout être maléfique, elle choisit la *temporalité nocturne* pour surgir : trente minutes après ''minuit'' (CMC, T.II – p.661) ou ''dans le silence de la nuit et dans la demi-obscurité que laissait régner la veilleuse'' (CMC, T.II – p.653). Elle est caractérisée par une *immatérialité fantomatique* : ''femme en peignoir blanc'' (CMC, T.II – p.662) ou ''ombres qui viennent peupler la chambre des malades, et que secoue la fièvre de ses ailes frissonnantes'' (CMC, T.II – p.653). Elle est même *séduisante* : ''bras frais et arrondi d'une femme de vingt-cinq ans, jeune et belle, et qui versait la mort'' (CMC, T.II – p.663). Ses *armes* sont un ''couteau long et affilé'' et ''une liqueur préparée d'avance dans une fiole'' (CMC, T.II – p.662). Sa véritable *nature diabolique* finit par se révéler grâce à

[1] ''Originalité de Monte-Cristo, il agit de manière indirecte comme un billard lorsque, pour toucher une boule, on en fait se heurter deux autres'', COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas…, op.cit.*, p.52-53.

[2] ''Séducteur irrésistible, il n'a souvent pu acquérir cette toute-puissance que par un crime qu'il expie (…) et par une initiation dont le roman retrace parfois les étapes. Dressé face à une société imparfaite ou règne un ordre fallacieux, qui est celui de la force et non du droit, il y fait advenir – après une lutte contre son (ses) double(s) noir(s), le(s) héros du Mal – la justice suprême du Jugement dernier'', QUEFFÉLEC Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^{e} siècle*, Paris : P.U.F., 1989, p.27.

l'élément igné (''ses yeux lancèrent des flammes'' CMC, T.II – p.673) ou aux signes de la possession (''les cheveux épars, les lèvres écumantes'' CMC, T.II – p.757, ''un rire affreux, une rire de démon'' CMC, T.II – p.758). Son mari dévoile sa véritable identité et lui promet la punition des sorcières (''L'échafaud attend l'empoisonneuse'' CMC, T.II – p.756) due à ses ''plans infernaux'' et à ses ''breuvages infâmes'' (CMC, T.II – p.755). Elle se drape même d'une *aura fantastique* en devenant cyclope (''Son œil seul vivait en elle et couvait un feu terrible'' CMC, T.II – p.758) ou même zombie, voire liche (''Ce cadavre semblait veiller sur le seuil avec des yeux fixes et ouverts, avec une épouvantable et mystérieuse ironie sur les lèvres'' CMC, T.II – p.780).

Le personnage de Milady[1] est, lui, plus complexe mais beaucoup plus stimulant à analyser de par le fait qu'il est déjà affublé de l'archétype du métamorphe. Ce pouvoir que détient l'agent secret de Son Éminence va se décliner et apparaître au grand jour. Certes, elle use du *poison*, à l'instar de sa sœur d'encre, Mme de Villefort, lorsqu'elle précipite la mort de Constance Bonacieux (''versa dans le verre de Mme Bonacieux le contenu d'un chaton de bague'', ''grain rougeâtre qui se fondit aussitôt'' TM, p.768) ou celle du pauvre Brisemont par le vin d'Anjou (TM, chapitre XLII). Mais son maléfice est plus raffiné que celui d'une simple Catherine de Médicis, d'une Thérèse Desqueyroux, d'une Marie Besnard ou d'une Paméla Isley. Elle est d'abord dotée d'un *don d'ubiquité* comme le laisse entendre la périphrase ''la dame de Meung, de Calais et de Douvres'' (TM, p.406). Son *omnipotence* s'exerce même sur le narrateur qui a un point de vue externe sur elle, révélant son impuissance : ''Nous ne pourrions pas dire le temps que dura la nuit pour Milady'' (TM, p.484). Son pouvoir est d'ailleurs si grand qu'il s'étend sur l'intériorité des autres personnages (''lire dans le cœur de ceux dont elle avait besoin de deviner les secrets'' TM, p.616) ou même sur la nature qui devient paysage-état d'âme et épouse sa fureur : ''comme les éclats de ces rugissement sourds, qui parfois s'échappent avec sa respiration, du fond de sa poitrine, accompagnent bien le bruit de la houle qui monte, gronde, mugit et vient se briser'' (TM, p.647), ''la foudre grondait dans l'air comme la colère de sa pensée'', ''la rafale, en passant, échevelait son front comme les arbres dont elle courbait les branches et enlevait les feuilles'' (TM, p.710), ''elle hurlait comme l'ouragan, et sa voix se perdait dans la grande voix de la nature, qui, elle aussi, semblait gémir et se désespérer'' (TM, p.710-711). Elle possède même un don de prescience : ''Quoiqu'elle eût les yeux baissés, rien ne lui

[1] ''Dans les romans de Dumas, elle est le seul personnage qui incarne vraiment les aspects du mal'', PENG Youjun, *La Nation chez Alexandre Dumas, op.cit.*, p.28.

échappait'' (TM, p.674). Cette Virago peut aussi changer de sexe et se viriliser : ''si elle était un homme'', ''âme virile dans ce corps frêle et délicat'' (TM, p.647). N'est-elle pas d'ailleurs une mi-lady ?

Mais si elle dispose de tout cet empire, c'est qu'elle serait un *suppôt de Satan*. L'on apprend qu'elle habite au ''numéro 6'' (TM, p.426), chiffre hautement diabolique. Elle est d'ailleurs qualifiée de ''démon de l'enfer'' (TM, p.792) ou d' ''invincible puissance du mal'' (TM, p.646) ayant une ''joie de démon'' (TM, p.699). D'autres périphrases chtoniennes fleurissent aussi à son approche : ''c'était donc un monstre que cette femme'', ''l'abominable créature'' (TM, p.448), ''l'astucieuse créature'' (TM, p.619), ''cette créature'' (TM, p.621). C'est aussi son aspect igné oculaire qui fait d'elle un Lucifer en puissance : ''femme aux yeux de flamme'' (TM, p.616), ''yeux ardents'' (TM, p.647), ''regard brûlant'' (TM, p.648), ''la figure de Milady s'illumina d'un feu tellement sauvage'' (TM, p.747). Elle est même souvent comparée à un reptile, animal qui incarne bien la figure satanique : ''l'approche d'un serpent'' (TM, p.487), ''elle s'est repliée sur elle-même comme un serpent'' (TM, p.648), ''comme un serpent qui roule et déroule ses anneaux pour se rendre compte à lui-même de sa force'' (TM, p.685). Plus encore, nous pouvons nous intéresser à sa première journée de captivité dans le château de lord de Winter : ses ''convulsions de rage'' (TM, p.647) et les ''frissons nerveux qui ont agité son corps'' (TM, p.648) rappellent étrangement une possession démoniaque. Elle peut même dévoyer la religion grâce à son charme[1] : ''Elle fut charmante et séduisit la bonne supérieure par sa conversation et par les grâces répandues dans toute sa personne'' (TM, p.738). Voilà pourquoi sa mise à mort ressemble plus à un rituel d'exorcisme où l'abondance aquatique sert de déluge purificateur de la terre qu'elle a foulée : ''nuit orageuse et sombre'', ''éclair'', ''route qui se déroulait blanche et solitaire'', ''torrents de pluie'' (TM, p.782). L'on comprend alors cette insistance sur sa blancheur qui, loin de marquer une certaine pureté comme nous l'avions affirmé plus haut, suggère un caractère vampirique alloué à cette Milady (''pâle'', ''mains d'albâtre'' TM, p.40) à l'aspect cannibale : ''elle mordait son mouchoir à belles dents'', ''elle s'était mordu les lèvres jusqu'au sang'' (TM, p.428).

Nous ne pouvons passer outre à son *animalisation*. Milady est dotée d'un ''sentiment qui ressemblait à de la férocité'' (TM, p.428). Mais elle est surtout une ''belle lionne'' (TM,

[1] ''Le jeu sur les noms multiples de Milady permet de la rapprocher de Mme Bonacieux dont elle a les initiales (Constance Bonacieux / Charlotte Backson), et de la Reine, dont elle a le prénom (Anne d'Autriche / Anne de Breuil)'', PICARD Michel, « Pouvoirs du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme », *op.cit*. p.62-63. Or, comme nous le démontrerons dans quelques pages, Constance Bonacieux et la Reine représentent des archétypes de la Vierge.

p.450), ''une tigresse, une panthère !'' (TM, p.492) qui a des ''fantaisies de tigresse'' (TM, p.646) et qui ressemble à une ''tigresse enfermée dans une cage de fer'' (TM, p.709)[1]. Lorsqu'elle est emprisonnée, elle ''pouss[e] un rugissement sourd, et se recul[e] jusque dans l'angle de la chambre comme une panthère qui veut s'acculer pour s'élancer'' (TM, p.628) ou elle ''se retourn[e] (…) comme une panthère blessée'', ''rugissant d'une façon formidable'' (TM, p.487). Elle a même un ''œil de lynx'' (TM, p.661). Cette métaphore féline filée met en exergue sa férocité et sa duplicité.

Milady découle également d'un *imaginaire mythologique*. Par exemple, elle est associée à une chimère : ''femme, tantôt serpent, tantôt lion'' (TM, p.635). Mais elle est surtout l'incarnation de la Circé antique comme l'affirme d'Artagnan : ''D'Artagnan retrouva la Circé qui l'avait déjà enveloppé de ses enchantements'' (TM, p.474). Elle use de cet ensorcellement, de sa ''magie'' (TM, p.660) face à Felton (''Felton était à elle'' TM, p.708) par le biais de sa ''parure magique'', ''enchanteresse'' (TM, p.678) et de son pouvoir hypnotique : ''fasciné par cette étrange créature, ses yeux ne pouvaient plus se détacher de ses yeux'' (TM, p.677). Cette fascination[2] qu'elle exerce est d'ailleurs si virulente qu'elle supplante celle de Médusa[3] grâce à sa chevelure serpentine : ''ses cheveux prirent successivement sous ses mains savantes les ondulations'' (TM, p.648). Elle parvient même à pétrifier les hommes par son chant : ''Tout en chantant, Milady écoutait : le soldat de garde à sa porte s'était arrêté comme s'il eût été changé en pierre'' (TM, p.660). Ce chant fascinant n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui de la sirène : ''voix harmonieuse qui, pareille à celle des enchanteresses antiques, charmait tous ceux qu'elles voulaient prendre'' (TM, p.650), ''ces chants bouleversent l'âme'' (TM, p.662), ''Milady le savait bien, sa plus grande séduction était dans sa voix, qui parcourait si habilement toute la gamme des tons, depuis la parole humaine jusqu'au langage céleste'' (TM, p.663). Elle finit par ressembler à Calypso par ses transformations incessantes : ''cette femme aux cent visages'' (TM, p.742) a une ''physionomie si expressive et si mobile'' (TM, p.648). Elle combine de même une triple physionomie : tout en étant ''blonde'' (TM, p.40), elle a ''des cils et des sourcils noirs'' (TM, p.491) et sa fleur de lys est ''rousse'' (TM, p.491). D'Artagnan est d'ailleurs semblable à

[1] ''Dans le bestiaire allégorique, Milady participe à la fois de la lionne (33 centre - ou de ses avatars, la panthère 37 fin, 38 début, 50 fin, etc. ou la tigresse 38 début, 50 fin, etc.) et du serpent (45 fin, 50 fin, 52 fin, 56 début, etc.), « tantôt serpent tantôt lion », comme le croit le Cardinal (51 début), ou, précisément, en même temps'' PICARD Michel, *Ibidem*, p.69.

[2] ''[Milady] représente un stéréotype du succube'', PENG Youjun, *La Nation chez Alexandre Dumas, op.cit.*, p.26.

[3] ''Milady est une séductrice, une femme fatale. (…) Cette séductrice possède une beauté médusante'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie…*, *op.cit.*, p.44.

Ulysse qui revient inlassablement à sa nymphe, comme attiré par un philtre irrésistible : ''D'Artagnan revint chez Milady le lendemain et le surlendemain et chaque fois Milady lui fut un accueil plus gracieux'' (TM, p.429).

La sorcière est donc livrée aux haros dans tout son maléfice[1]. Mais elle continue à fasciner subrepticement, de manière à flatter les cauchemars de ces lecteurs à l'âme d'enfant ayant grandi trop vite.

7. La Vierge

Face à la sorcière, pour mieux la contrer, se tient la Vierge dans toute sa splendeur. Dos à dos avec la Virago, se dresse la Virgo. Ce stéréotype féminin est entouré d'une connotation positive qui rassure puisqu'il rappelle celui de la Grande Mère. Le roman dumasien distille des éclats de cette figure qui sert de salut aux différents héros masculins qui suivent leurs voies. Dans les œuvres qui nous intéressent, nous repérons quatre femmes qui, tout en se tenant en retrait et en ayant une présence très éthérée, répondent aux critères de cet archétype. Il s'agit de Mercédès, de Haydée, de Valentine et de Constance Bonacieux. Certes, la première et la dernière sont entachées, par endroits, d'une réalité vulgaire si nous les comparons à l'aspect immarcescible des deux autres ; mais il n'en demeure pas moins qu'elles arrivent à perdre cette tache pour s'élever dans la nitescence. En effet, ces deux femmes adultères[2] (l'une trompe Edmond avec son rival Fernand ; l'autre trompe son mari avec d'Artagnan) sont lavées de leur péché par un narrateur soucieux de leur rédemption. Mais analysons maintenant les valeurs de ces vierges effarouchées.

Ces femmes sont d'abord associées à des *statues* dans cette admiration presque païenne que leur vouent les hommes qui gravitent autour d'elles. À chacune de leur première apparition, un terme relevant de la sculpture se dévoile. Mercédès a des bras ''qui semblaient modelés sur ceux de la Vénus d'Arles'' (CMC, T.I – p.29). Valentine est comparée par Maximilien à ''la belle et froide statue de la Vénus pudique'' (CMC, T.II – p.13) ; elle est dotée d'un ''cou nacré'', de ''joues marbrées'' et de ''mains blanches et effilées'' (CMC, T.II – p.13). Haydée a ''deux pieds d'enfant qu'on eût cru de marbre de Paros'' (CMC, T.I – p.705). Constance a un ''teint marbré de rose et d'opale'' (TM, p.151). À elles quatre, elles constitueraient une statue de la féminité pure.

[1] ''Maudites, solitaires à jamais, la société se fera un devoir d'anéantir [les femmes fatales] dans un acte de purification salutaire pour la civilisation'', « Article : Femmes fatales » in DELESTRÉ Stéfanie et DESANTI Hagar, *Dictionnaire des personnages populaires…*, *op.cit.*, p.277.

[2] ''Personnage topique du roman populaire, la femme adultère'', DELUCHE Joëlle, ''Chéri-Bibi : défense et illustration de l'ordre moral'' in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.243.

Cette pureté est d'ailleurs préservée par l'*espace protecteur* auquel elles appartiennent. La dernière fois où Monte-Cristo voit Mercédès, elle est sous ''sous un berceau de jasmin de Virginie au feuillage épais et aux longues fleurs de pourpre'' (CMC, T.II – p.795). La première fois où le narrateur introduit Valentine, elle se trouve ''dans un jardin'', ''à un angle où le feuillage devient tellement touffu'' (CMC, T.II – p.8). Haydée, elle, appartient à un espace supérieur puisqu'il faut ''monter'' (CMC, T.I – p.704) chez elle, dans ce ''boudoir rond, éclairé seulement par le haut, et dans lequel le jour ne pénétrait qu'à travers des carreaux de verre rose'' (CMC, T.I – p.705). Ce qui protège aussi leur personne, c'est le symbole du voile qui revient souvent dans les portraits qui leur sont consacrés. Mercédès, à la fin du roman, lorsqu'elle a pleinement acquis sa virginité, devient pour Monte-Cristo la ''femme voilée'' (CMC, T.II – p.793 et p.794) ou ''la femme au long voile'' (CMC, T.II – p.795). Lors de l'une de ces premières apparitions dans le monde parisien, le ''visage de la comtesse [est] perdu dans un nuage de gaze qu'elle avait roulée autour de ses cheveux comme une auréole de vapeur'' (CMC, T.I – p.601). Sur son lit de mort, Valentine, quant à elle, est ''sous voiles'' (CMC, T.II – p.667). Haydée, elle, est toujours accompagnée d'une flopée d'étoffes qui la protègent : ''s'enveloppa de son burnous de cachemire blanc brodé perles et de corail'' (CMC, T.II – p.56), ''femme enveloppé d'un grand voile qui la cachait tout entière'' (CMC, T.I – p.496), ''ramenant son voile sur son visage'' (CMC, T.II – p.502). Même Mme Bonacieux se réfugie, la première fois, sous ''la coiffe de sa mante'' (TM, p.164) ou couvre son visage ''d'un loup de velours noir'' (TM, p.296).

Mais derrière ce voile, se cache une *beauté presqu'extraordinaire*[1]. Chacun des portraits de ces femmes est accompagné d'un lexique mélioratif. Mercédès est considérée comme une ''belle jeune fille aux cheveux noirs comme le jais, aux yeux veloutés comme ceux de la gazelle'', aux ''doigts effilés'' (CMC, T.I – p.29). Elle est ''belle comme une de ces Grecques de Chypre ou de Céos aux yeux d'ébène et aux lèvres de corail'' (CMC, T.I – p.51). Valentine aux ''doigts effilés'' (CMC, T.II – p.12) est associée à une ''vision céleste'' (CMC, T.II – p.862). Haydée est dotée d'une ''beauté grecque dans toute la perfection de son type, avec ses grands yeux noirs veloutés, son nez droit, ses lèvres de corail et ses dents de perles'' (CMC, T.I – p.706). Quant à Constance, elle possède une ''voix pleine de douceur et de pitié'' (TM, p.235) et une luminosité du Bien acquise par ses ''cheveux blonds'' (TM, p.743).

[1] ''Les portraits physiques des femmes sont plus fréquents que ceux des hommes, mêmes si tous sont fort succincts. Toutes sont belles ou jolies ; quatre sont blondes et ont les yeux bleus. Ces traits indiquent, dans la physiognomonie sommaire des romans populaires, l'innocence et la pureté'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien…, op.cit,* p.167.

Le narrateur alloue même à ces femmes une *supériorité* sur les autres personnages. Si Haydée et Valentine ont, respectivement, chacune deux chapitres qui portent leur nom (CMC, T.II – chap. XCIV et T.II – chap. CIII ; T.I – chap. L et T.II, chap. LXXVIII), Mercédès n'est pas en reste grâce à son ''regard impérieux'' (CMC, T.I – p.32) ou à ''l'ascendant que cette femme exer[ce]'' (CMC, T.I – p.35) ; elle a d'ailleurs un don de prescience puisque ''la jeune fille avait lu jusqu'au plus profond de sa sinistre pensée'' (CMC, T.I – p.34) et elle dirige l'action des autres : ''Tu t'es trompé, Edmond (…). Fernand, mon frère qui va te serrer la main'' (CMC, T.I – p.34). Lorsque Edmond est arrêté, Mercédès profère des paroles doublement énigmatiques : ''Adieu, Dantès ! Adieu, Edmond !'' (CMC, T.I – p.58). Elle lui dit ''adieu'' comme si elle savait qu'elle ne le reverrait plus et lui donne deux identités, celle de Dantès et celle d'Edmond : serait-elle une sorte de Pythie qui devinerait l'avenir du personnage central qui doit mourir pour renaître sous une nouvelle identité double ? Pour Haydée, n'oublions pas qu'elle est fille de sultan : elle est donc, d'emblée, élevée à un statut royal (''les égards que l'on aurait pour une reine'' CMC, T.I – p.705). Elle domine même Albert qui est ''sous l'emprise de cette beauté étrange'' (CMC, T.II – p.356) ou les conseillers parisiens qu'elle salue ''majestueusement'' (CMC, T.II – p.502) après avoir dénoncé Fernand. Constance Bonacieux semble douée d'omniscience ou même d'ubiquité lorsqu'elle use d'un futur de certitude en sachant ce qui se trouve dans la chambre de d'Artagnan : ''un billet que vous trouverez en rentrant vous le dira'' (TM, p.298).

La *nature divine* de ces femmes est enfin révélée et assumée. Albert dit de sa mère que c'est ''un ange du ciel'' (CMC, T.II – p.228) ; Monte-Cristo lui répond en déifiant Mercédès qui devient ''une noble et sainte femme'' (CMC, T.II – p.798). Valentine est un ''ange'' (CMC, T.II – p.102) selon Maximilien qui lui dit : ''que vous vous révéliez à moi'' (CMC, T.II – p.102). Monte-Cristo approuve cette identité : ''Vous êtes un ange, Valentine'' (CMC, T.II – p.665). Le narrateur nous confirme dans cette voie à deux reprises : ''candeur d'un ange couché aux pieds du Seigneur'' (CMC, T.II – p.667) et ''elle semblait l'ange de la miséricorde conjurant l'ange des vengeances'' (CMC, T.II – p.858). Haydée découle d'abord des religions polythéistes. Elle ''descend de cette famille de déesses qui est née dans [s]on pays'' (CMC, T.I – p.708). Son pas est semblable à celui ''dont Virgile voyait marcher les déesses'' (CMC, T.II – p.502). Elle devient ensuite image de la Mère céleste lorsqu'elle ouvre ''ses mains diaphanes comme fait la Vierge qui se recommande à Dieu'' (CMC, T.II – p. 860). Ses ''pas légers'' (CMC, T.II – p.536) pourraient même faire d'elle un ange. Mme Bonacieux n'est pas en reste puisqu'à sa mort, les hommes qui l'entourent disent d'elle : ''Ce soupir,

c'était cette âme si chaste et si aimante qui remontait au ciel'' (TM, p.771) ou ''Ce fut un ange sur la terre avant d'être un ange au ciel'' (TM, p.773). Nous voudrions tout de même noter que les trois femmes qui entourent le comte de Monte-Cristo, toutes divines qu'elles soient, se soumettent à son omnipotence sacrée d'Ange quand chacune marque son obédience en lui baisant la main : ''[Mercédès] saisissant la main du comte et en la portant à ses lèvres'' (CMC, T.II – p.530), ''Valentine saisit la main de Monte-Cristo (…), elle la porta à ses lèvres'' (CMC, T.II – p.859), ''Le comte tendit la main à la jeune fille (…) ; [Haydée] y imprima ses lèvres comme d'habitude'' (CMC, T.I – p.709). Ces femmes ne représenteraient qu'un seul archétype, celui de la Vierge humble qui se soumet. Chacune a réussi à protéger, d'une manière quasi maternelle, l'homme vers lequel se dirigent ses vœux. Cette image de pureté ne peut que plaire et attirer tout lecteur qui garde au fond de lui une image survalorisée de la mère, de la Grande Mère à laquelle est voué un culte incommensurable.

Dumas a donc disposé d'une série d'archétypes qu'il réutilise d'un roman à l'autre. Chaque personnage se place sous un imaginaire particulier, dans une structure presque récurrente, pour permettre au lecteur de reconnaître tout de suite la catégorie à laquelle appartient cet être de papier[1]. Si le Bandit plaît par son aspect sombre mais en même temps libéré, il n'en est pas de même pour l'Arriviste qui use de tous pour se hisser et s'affirmer dans une logique machiavélique. Le parvenu en latence sommeillant en tout lecteur est alors séduit et encadré par des Mentors qui canalisent un trop plein d'énergie. Vient alors l'Ange exterminateur qui donne à chacun le lot qui lui correspond. La Sorcière et la Vierge enchâssent ces quêtes vu qu'elles ensorcellent ou protègent les protagonistes qui oscillent entre elles deux. Ce monde romanesque est finalement divisé en ''Méchants'' et en ''Gentils'' certes, mais la force de Dumas est d'avoir montré que le Bien et le Mal ne sont pas comme l'huile et l'eau[2] : ils se fondent, se confondent et se nourrissent l'un de l'autre dans une copie du réel.

[1] ''Le roman populaire est le lieu de sédimentation de stéréotypes accumulés au cours des âges et fondus en un matériau presque homogène'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien…, op.cit.*, p.148.

[2] Nous récusons donc cette affirmation de Dominique Fernandez : ''Ce qui gêne parfois chez Dumas, c'est ce partage du monde entre le bien et le mal, cette dichotomie sans nuances'', FERNANDEZ Dominique, *Les Douze muses d'Alexandre Dumas*, *op.cit.*, p.173. Nous lui préférons celle de Jacques Laurent : ''La création chez Dumas résulte d'une combinaison non pas de contraires, ce qui serait simple, mais de différents'', LAURENT Jacques, ''Il m'est arrivé d'être ingrat'' in *Magazine littéraire*, n°72, www.magazine-litteraire.com, décembre 1973.

Chapitre II : Territoires et terroirs du populaire

Ces personnages multiples qui grouillent dans le roman dumasien évoluent dans un cadre spatio-temporel précis. En effet, certains lieux typiques sont récurrents dans les deux œuvres que nous analysons. Ils servent, aux différents protagonistes, d'espace de vie, de parcours ou de voyage. Dans le même sillage, une certaine temporalité (assez floue, certes – mais nous y reviendrons) accompagne ces actions afin de permettre au lecteur de mieux se situer. De grandes villes servent de toile de fond aux différentes actions, à des moments parfois improbables. Nous aborderons, dans ce qui suit, l'ancrage référentiel, pour ensuite visiter ces villes et leurs boyaux. Nous aurons alors l'occasion d'y rencontrer le peuple, source même du populaire, ainsi que différentes auberges et autres tripots. Dans un autre ordre, apparaîtront les châteaux et les maisons, souvent jouxtés par certains jardins. Nous finirons par étudier l'exotisme d'un ailleurs extra muros.

1. L'Ancrage référentiel

À l'instar de tout romancier qui veut faire croire à ses lecteurs que ''cette histoire est vraie puisque je l'ai inventée'' (Boris Vian), Dumas use d'un ancrage référentiel des plus étonnants. Ses personnages et leurs histoires n'appartiennent pas à un espace-temps situé dans une bulle éloignée. Bien au contraire ! Dans une sorte de pré-réalisme, l'auteur use de multiples moyens pour faire croire à la véracité de son intrigue, en s'appuyant sur des lieux et une temporalité connus de ses lecteurs[1]. Nous remarquons d'ailleurs que plusieurs chapitres portent le nom d'une ville ou renvoient à une date. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, nous repérons les immersions référentielles suivante : Chap.I - ''Marseille – L'Arrivée'', Chap.III - ''Les Catalans'', Chap.VIII - ''Le Château d'If'', Chap.X - ''Le petit cabinet des Tuileries'', Chap.XIII - ''Les Cent Jours'', Chap.XX - ''Le cimetière du château d'If'', Chap.XXI - ''L'île de Tiboulen'', Chap.XXVI - ''L'Auberge du pont du Gard'', Chap.XXX - ''Le cinq septembre'', Chap.XXXI - ''Italie – Simbad le marin'', Chap.XXXVII - ''Le carnaval de Rome'', Chap.XXXVIII - ''Les catacombes de Saint-Sébastien'', etc. Dans *Les Trois Mousquetaires*, ce même voyage spatio-temporel prend place : Chap.VI - ''Sa Majesté le roi Louis treizième'', Chap.X - ''Une souricière au XVII^{e} siècle'', Chap.XII - ''Georges Villiers, duc

[1] ''Les effets de réel dont use et abuse le roman populaire incitent le lecteur à reconnaître dans ses lectures la vie réelle. (…) Le lecteur populaire, donc, n'échappe pas totalement à l'illusion réaliste'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien*…, *op.cit.*, p.42.

de Buckingham'', Chap.XIV - ''L'homme de Meung'', Chap.XXII - ''Le ballet de la Merlaison'', etc. Un mouvement incessant dans la géographie et dans l'histoire s'effectue au point où certaines périodes se déclarent en fonction des lieux traversés. Nous pouvons alors dresser les deux tableaux ci-dessous qui permettent de mieux comprendre l'évolution des deux intrigues.

Le Comte de Monte-Cristo

Du 24 au 28 février 1815	**Du 28 février 1815 au 28 février 1829**	**Du 1er mars au 5 septembre 1829**	**Du 6 septembre 1829 à février 1838**
Marseille	Château d'If	Marseille et ses environs	Voyages en Orient et en Europe

De début janvier au 21 février 1838	**Du 21 mai au 27 septembre 1838**	**Du 1er au 2/3 octobre 1838**	**Les 5 et 6 octobre 1838**
Italie	Paris	Rome	Île de Monte-Cristo

Les Trois Mousquetaires

Du 1er lundi d'avril 1625 à septembre	**Du 20/21 septembre au 2 octobre**	**Du 3 octobre à septembre 1627**	**Septembre 1627**
Paris	Londres	Retour à Paris	La Rochelle
Août 1628	**Du 25 août à septembre 1628**	**De septembre au 6 octobre 1628**	
Londres	Béthune	Paris	

Entrons maintenant dans chacun des romans. Nous y remarquons un foisonnement d'indices de mimésis. Certes, ils ont pour fonction d'authentifier l'histoire et de lui donner un *aspect de véracité*[1]. Mais ne les limitons pas à ceci. Les deux romans commencent par donner une date précise d'ouverture de l'action et tous deux se terminent par une autre date qui clôt l'intrigue. Pour *Le Comte de Monte-Cristo*, nous relevons ''le 24 février 1815'' (CMC, T.I – p.9) qui campe l'histoire après le départ de Napoléon Bonaparte. Le roman entame sa fin ''le cinq octobre'', en ''automne'', à ''six heures du soir à peu près'' (CMC, T.II – p.846), avant de s'achever ''le lendemain, aux premiers rayons du jour'' (CMC, T.II – p.862) :

[1] ''Que le roman soit situé dans une période du passé reconstituée ou qu'il soit inscrit dans l'actualité, l'auteur vise souvent à respecter la réalité'', COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*…, *op.cit.*, p.10.

il aura donc fallu 23 ans à l'action pour se boucler et atteindre la maturation de cet ''automne''. Pour *Les Trois Mousquetaires*, la diégèse débute ''le premier lundi du mois d'avril 1625'' (TM, p.29) pour s'achever ''le 6 du mois suivant'' (TM, p.797) ; l'épilogue précise alors d'autres dates ''le 28 octobre 1628'', ''le 23 décembre de la même année'' et ''1633'' (TM, p.807). Il s'agit aussi d'une maturation atteinte en trois ans par d'Artagnan, le personnage principal.

Mais d'autres dates et d'autres lieux apparaissent afin de permettre le *découpage de l'écriture romanesque et de marquer l'évolution des personnages*. Remarquons tout de même certaines interventions directes de l'auteur. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, une référence est à noter : ''L'auteur de cette histoire, qui a habité l'Italie cinq ou six ans, ne se rappelle pas avoir jamais vu une solennité troublée par un seul de ces évènements qui servent toujours de corollaire aux nôtres'' (CMC, T.I – p.157). Le roman revêt alors une authenticité que nul ne peut nier vu que l'auteur, lui-même, certifie ce qui y est raconté[1]. Sinon, notre mémoire des lieux est interpellée par une prétérition éloquente : ''la tour de Monthléry, située comme chacun sait'' (CMC, T.II – p.141). Cette conformité de la fiction à la réalité réapparaît dans *Les Trois Mousquetaires,* dès la préface, où l'auteur intervient directement pour forcer la crédulité de son lecteur : ''Il y a un an à peu près, qu'en faisant à la Bibliothèque royale des recherches pour mon histoire de Louis XIV, je tombai par hasard sur les *Mémoires de M. d'Artagnan* (…) à Amsterdam, chez Pierre Rouge'' (TM, p.25). Ces indices de mimésis servent alors d'argument d'autorité pour assurer le bien-fondé de l'histoire. Les personnages sont dès lors en prise avec des lieux ayant une histoire et donc une certaine solidité irréfutable : ''il venait de longer le pavillon où, dix ans plus tard, devait naître Louis XIV'' (TM, p.416). L'auteur se permet aussi de donner son point de vue d'historien en affirmant : ''Le siège de la Rochelle fut un des grands évènements politiques du règne de Louis XIII, et une des grandes entreprises militaires du cardinal'' (TM, p.519). Plus encore, l'usage de l'assassinat de Georges Villiers, duc de Buckingham, le ''23 août 1628'' (TM, chap. LIX) par John Felton est repris d'une manière romancée mais qui se veut véridique. Le lecteur adhère donc aux récits qu'il arrive à placer dans un temps et dans un lieu précis puisqu'il peut s'y promener à sa guise.

[1] ''Jouant triple jeu, celui d'auteur, de personnage et de lecteur de ses propres fictions, Alexandre Dumas aime à exploiter son nom propre. Jamais un écrivain n'a semblé vouloir habiter entièrement la fiction qu'il signe'', DESORMEAUX Daniel, *Alexandre Dumas : nègre et écrivain*, www.uky.edu/ArtsSciences/French/courses/spring02.html

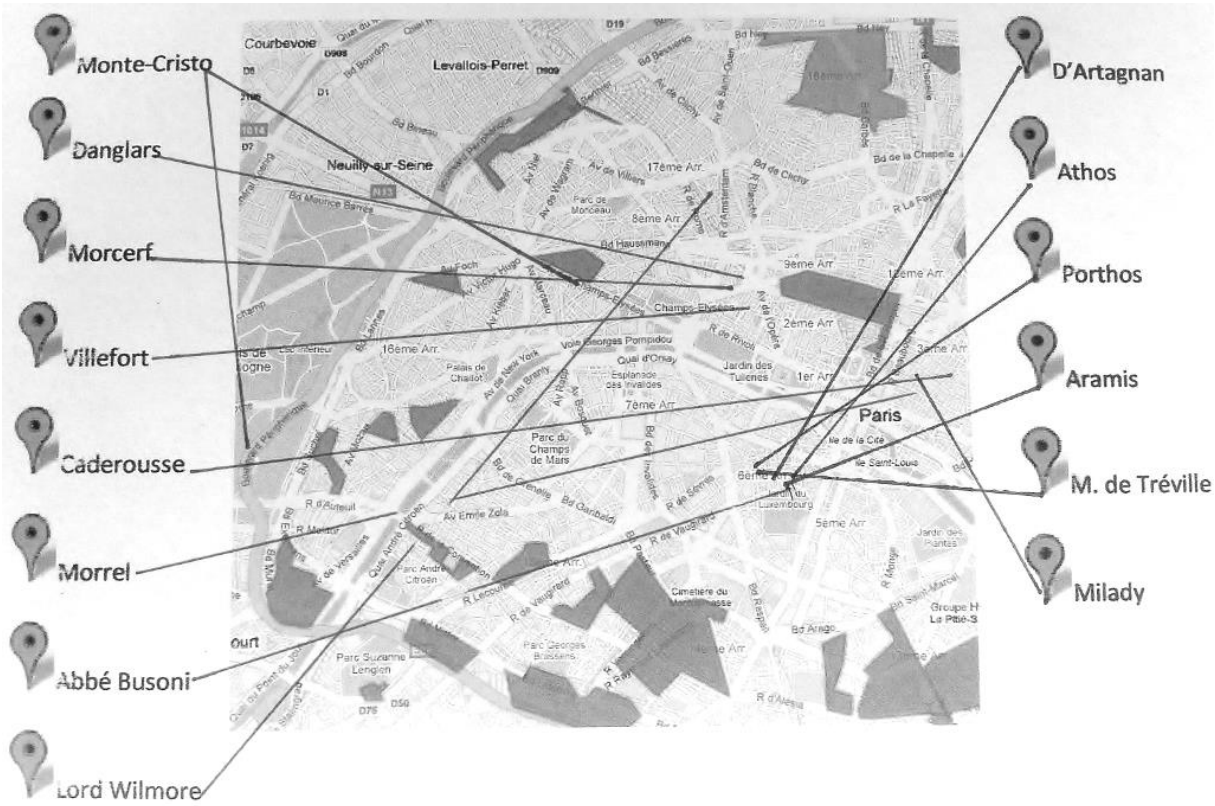
Les personnages de l'histoire s'animent également et viennent investir la réalité de celui qui lit puisqu'ils ont une *adresse souvent authentique*. Chacun a ainsi sa carte de visite :

Monte-Cristo	''n°30 de l'avenue des Champs-Élysées'' (CMC, T.II – p.70) et ''rue de la Fontaine, n°28'' (CMC, T.I – p.612)	**D'Artagnan**	''rue des Fossoyeurs'' (TM, p.45)
Danglars	''rue de la Chaussée-d'Antin, n°7'' (CMC, T.I – p.607)	**Athos**	''rue Férou, à deux pas du Luxembourg'' (TM, p.120)
Morcerf	''27, rue du Helder'' (CMC, T.I – p.549)	**Porthos**	''rue du Vieux-Colombier'' (TM, p.121)
Villefort	''faubourg Saint-Honoré'' (CMC, T.II – p.7)	**Aramis**	''entre la rue Cassette et la rue Servandoni'' (TM, p.161)
Caderousse	''rue Ménilmontant'', ''troisième maison à gauche'' (CMC, T.II – p.423)	**M. de Tréville**	''rue du Vieux-Colombier'' (TM, p.45-46)
Morrel	''rue Meslay, n°7'' (CMC, T.I – p.709)	**Milady**	''place Royale'' (TM, p.425), ''numéro 6'' (TM, p.426)
Abbé Busoni	''derrière Saint-Sulpice'' (CMC, T.II – p.235), ''au coin de la rue Férou'' (CMC, T.II – p.236)		
Lord Wilmore	''rue Fontaine-Saint-Georges. Au n°5'' (CMC, T.II – p.242)		

Tout lecteur désirant voir ces lieux de villégiatures pourrait facilement s'y rendre[1]. Nous nous devons de remarquer que ces topos sont à l'image de leurs propriétaires. En effet, le comte de Monte-Cristo, en se trouvant sur l'Avenue des Champs-Élysées, se place sur l'artère centrale de Paris, dans un lieu de séparation, ce qui lui permet de mieux contrôler les autres personnages. Relevons aussi que les Morcerf et les Danglars habitent la rue des riches

[1] Dans la préface à *Les Compagnons de Jéhu*, Dumas affirme : ''Les personnages que je plante poussent parfois aux endroits où je les ai plantés, de telle façon que quelques-uns finissent par croire qu'ils ont existé''.

parvenus de la Chaussée-d'Antin (à la manière d'Anastasie de Restaud dans *Le Père Goriot,* 1835, Balzac) alors que Villefort, le noble, a pignon sur le très ''riche quartier'' (CMC, T.II – p.7) que constitue le Faubourg Saint-Honoré. Cette dichotomie des espaces est aussi visible dans *Les Trois Mousquetaires* où seule Milady vit sur la rive droite de la Seine alors que les quatre mousquetaires gravitent autour de l'hôtel de leur capitaine, sur la rive gauche. L'espace est donc divisé selon la catégorie des personnages, les Gentils et les Méchants. La carte ci-dessous permet de mieux récapituler les informations :



Le narrateur aurait pu se contenter de camper ses personnages dans ces lieux et de les transvaser les uns chez les autres. Mais, il est plus pernicieux ! En effet, l'écriture dumasienne transporte dans plusieurs rues de Paris et devient, par là, une sorte de *guide touristique*[1]. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, le lecteur est balloté avec Mme Danglars entre le ''faubourg Saint-Germain'', ''la rue Mazarine'', le ''passage du Pont-Neuf'', la ''rue Guénégaud'' et la ''rue du Harlay'' (CMC, T.II – p.211) ; un autre périple l'attend avec Andrea Cavalcanti qui va à ''Picpus'' (CMC, T.II – p.423), descend ''le faubourg Saint-Antoine'', et traverse ''le boulevard jusqu'à la rue Ménilmontant'' (CMC, T.II – p.423) ; la cavalcade ''cavalcantine'' ne s'arrête pas là puisqu'elle s'enchaîne avec le double cheminement de Mlle

[1] ''Bien des écrivains ont participé à l'essor du tourisme […]. Il n'est pas un Chateaubriand, un Hugo, un Gautier, un Dumas, un Stendhal ou un Mérimée qui n'ait publié son récit de voyage'', GUBERNATIS De Raphaël, « Et le voyageur devient touriste » in *Le Nouvel Observateur*, n°2250/2251, du 20 décembre 2007 au 2 janvier 2008, p.77.

Danglars et son amie, parallèle à celui d'Andrea fuyant Paris : ''traversa le faubourg Saint-Denis, longea le faubourg Saint-Martin, traversa la barrière, et enfila l'interminable Villette'' (CMC, T.II – p.625). Il en est de même pour *Les Trois Mousquetaires*. Dès le début du roman, d'Artagnan promène le lecteur de ''la rue des Fossoyeurs, près du Luxembourg'' au ''quai de la Féraille'' puis au ''Louvre'' (TM, p.45). Lorsqu'il suit Mme Bonacieux et le duc de Buckingham, il fait traverser à celui qui lit ''la rue des Petits-Augustins'' pour ensuite prendre ''le Pont-Neuf'', en passant par la ''rue Guénégaud'', ''la rue Dauphine'' (TM, p.174), ''la rue de Vaugirard'' et la ''rue de la Harpe'' (TM, p.175) : quel tournis ! L'on encercle même Paris lorsque le mousquetaire et son valet quittent la capitale, l'un ''par la barrière de la Villette et l'autre par la barrière de Montmartre pour se rejoindre au-delà de Saint-Denis'' (TM, p.330). Ces déambulations urbaines ne seraient-elles pas l'effet de Dumas qui s'abandonnerait à l'une de ses passions qu'il a déjà expérimentée en 1842 avec son *Speronare*[1] ? Notre nautonier est donc tout trouvé !

Mais le narrateur ne se suffit pas d'une vadrouille dans l'espace ! *Le temps* sert aussi de chemin élastique à la narration[2]. Afin que le lecteur du XIX^{ème} siècle ne soit pas perdu dans les dédales de la fiction, des liens entre les différentes époques sont proposés. Ce sont surtout les expressions ''à cette époque'' et ''aujourd'hui'' qui servent de ponts entre l'histoire, l'Histoire et le réel, avec une prédominance donnée, bien évidemment à *Les Trois Mousquetaires* du moment où un gouffre de deux siècles existe au niveau de la fiction[3].

Ces liens s'intéressent d'abord à l'aspect financier en établissant des sortes de *taux de change* : ''c'est-à-dire à peu près quatre-vingts francs de notre monnaie'' (CMC, T.I – p.270), ''vingt-cinq mille écus d'or, pouvant valoir chacun quatre-vingts francs de notre monnaie actuelle'' (CMC, T.I – p.295). On comprend aussi les valeurs monétaires en cours au XVII^{ème} siècle : ''quoique la batiste fût chère à cette époque'' (TM, p.77-78), ''deux cents flambeaux de cire blanche, ce qui était un luxe inouï pour cette époque'' (TM, p.291).

L'on se familiarise aussi avec les *différences architecturales* : ''pierre blanchâtre et molle, pareille à nos pierres de taille ordinaire'' (CMC, T.I – p.290), ''jolie maison qui, selon

[1] BIET Christian, BRIGHELLI Jean-Paul, RISPAIL Jean-Luc, *Alexandre Dumas ou les aventures d'un romancier*, Paris : Éditions Gallimard Découvertes, 2002, p.79.

[2] ''Sur les principes scottiens, l'histoire peut alors servir de toile de fond pittoresque, de décor réaliste pour une action romanesque située dans le passé, comme dans les feuilletons de Dumas'', CHAUMONT Bérengère, *Pour une histoire à grand spectacle. Étude du motif de la fête dans le drame et le roman historique romantiques*, Revue *Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », www.cellam.fr/?p=3166

[3] ''Je pense que, si Dumas établit des liens entre le XVII^{e} siècle et son époque, ce n'est pas pour parler de celle-ci de manière indirecte, comme le dit Jeanne Bem, mais pour comprendre celle-ci. (…) Dumas raconte les troubles et évènements d'autrefois en espérant expliquer ceux d'aujourd'hui'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^{ie}…*, *op.cit.,* p.60.

l'usage du temps, n'avait aucune fenêtre sur la rue'' (TM, p.416). Le motif de l'escalier joue, d'ores et déjà, son rôle de trait d'union entre les différentes périodes : ''grands escaliers sur l'emplacement desquels notre civilisation bâtirait une maison tout entière'' (TM, p.50) ou ''escaliers extérieurs comme nous en voyons encore aujourd'hui dans les cours des anciennes auberges'' (TM, p.348).

Au niveau géographique, certaines références tentent *d'authentifier l'invention* narrative puisqu'elles poussent le lecteur à aller vérifier par lui-même le bien-fondé des affirmations de l'auteur-narrateur : ''Cette île était, avait toujours été et est encore complètement déserte'' (CMC, T.I – p.233), ''il y a à Compiègne, un excellent hôtel dont se souviennent ceux-là même qui n'y ont logé qu'une fois'' (CMC, T.II – p.627). D'autres servent à expliciter le nom de certains lieux, de certaines ruelles, afin que l'on puisse s'y déplacer, du moins par la force de la folle du logis : ''vers le couvent des Carmes Déchaussés, ou plutôt Deschaux, comme on disait à cette époque'' (TM, p.83), ''la rue du Cherche-Midi ou Chasse-Midi, ainsi qu'on l'appelait alors'' (TM, p.161), ''une ruelle située sur l'emplacement où passe aujourd'hui la rue d'Assas'' (TM, p.161), ''elle demeurait place Royale, qui était alors le quartier à la mode'' (TM, p.425-426).

Et comme si cela ne suffisait pas, le narrateur plonge ceux qui le suivent dans les *variations langagières et les expressions* utilisées[1] : ''gagnèrent leurs foyers domestiques, comme on dit encore à la tribune de la Chambre dans les discours bien faits, et au théâtre de la rue Richelieu, dans les pièces bien écrites '' (CMC, T.II – p.187), ''comme on disait alors, friand de la lame'' (TM, p.91), ''comme peut-être nos lecteurs ne sont pas familiarisés avec l'argot de la rue de Jérusalem, et que c'est depuis que nous écrivons'' (TM, p.146). Un lecteur un peu trop hardi pourrait donc facilement s'aventurer dans ce monde de papier et communiquer avec les êtres fictifs qui peuplent les pages parcourues.

L'on est même mis au courant des *us et des coutumes* de ces époques afin de ne commettre aucun faux pas. On peut alors connaître les formes d'apparence physique : ''Ce n'était point encore la mode à cette époque-là que l'on portât la barbe et les cheveux si développés : aujourd'hui, un barbier s'étonnerait seulement qu'un homme doué de si grands avantages physiques consentît volontairement à s'en priver'' (CMC, T.I – p.267) ou ''le busc de fer qui, à cette époque, défendait comme une cuirasse la poitrine des femmes'' (TM, p.706). Les habitudes des jeunes gens et leur éducation sont aussi décrites : ''suivant les

[1] ''Par ces commentaires répétés, le narrateur signale à l'attention des lecteurs l'une des particularités de son activité d'écriture : le souci de restituer un état de langue homologue à l'ancrage historique référentiel de son récit'', WAGNER Frank, « Lire *Les Trois Mousquetaires* aujourd'hui »…, *op.cit.*, p.58.

traditions des jeunes gens à la mode de l'époque où nous sommes arrivés, Albert de Morcerf cultivait, avec infiniment plus de persévérance qu'il n'avait fait de la musique et de la peinture, ces trois arts qui complètent l'éducation léonine, c'est-à-dire l'escrime, la boxe et le bâton'' (CMC, T.I – p.551), ''il y avait alors, comme aujourd'hui, une foule de jeunes et jolies femmes qui venaient à Saint-Cloud'' (TM, p.317), ''études scolastiques, si rares à cette époque chez les gentilshommes'' (TM, p.369), ''comme tous les grands seigneurs de cette époque, [Athos] montait à cheval et faisait des armes dans la perfection'' (TM, p.369). Les mœurs sont, à leur tour, abordées : ''selon les lois du duel de cette époque'' (TM, p.92), ''alors comme aujourd'hui on se couchait de bonne heure dans le quartier du Luxembourg'' (TM, p.150), ''[Ketty] sauta en bas du marchepied, sur lequel elle était assise selon l'usage du temps'' (TM, p.416), ''Lord de Winter se retira en jurant, ce qui à cette époque était une habitude toute cavalière'' (TM, p.658). Les idéaux sont également de sortie : ''À cette époque, les idées de fierté qui sont de mise de nos jours n'étaient point encore de mode'' (TM, p.115), ''les mauvais propos qui couraient dès ce temps-là sur les procureuses et qui leur ont survécu'' (TM, p.432). Même un clin d'œil culinaire est proposé : ''un verre d'excellent vin de Bordeaux, qui, sans avoir à cette époque la réputation qu'il a aujourd'hui, ne la méritait pas moins'' (TM, p.644).

Le narrateur se fait en outre *historien* puisqu'il permet à son lecteur de se balader sur la frise du temps. L'on y rencontre alors des personnages illustres de l'histoire de France dans des ricochets qui friseraient l'hérésie historique : ''petit cabinet des Tuileries, à la fenêtre cintrée, si bien connu pour avoir été le cabinet favori de Napoléon et de Louis XVIII, et pour être aujourd'hui celui de Louis-Philippe'' (CMC, T.I – p.111), ''le cardinal était, à cette époque, ce qu'on appelle aujourd'hui un homme de progrès'' (TM, p.634), ''[le cardinal] était le prédécesseur de Robespierre'' (TM, p.635), ''non point tel qu'on nous représente [Richelieu] mais tel qu'il était réellement à cette époque'' (TM, p.198-199). Ces romans deviennent ainsi des guides des villes et temporalités visitées pour le lecteur touriste.

Toutefois, en bon romantique atteint d'un mal du siècle inexpugnable, Dumas laisse transparaître ses *émotions* dans ces va-et-vient historiques et géographiques. L'on y sent un mal être face au présent : ''- Nous sommes dans une époque où l'on admet tant de choses ! - C'est justement le vice de l'époque'' (CMC, T.II – p.389) affirme le jeune Albert. Plus loin, le narrateur évoque l'effet de la mort de Valentine sur les jeunes gens de l'époque qui, ''malgré la vapeur glaciale du siècle et le prosaïsme de l'époque, subissaient l'influence poétique de cette belle, de cette chaste, de cette adorable jeune fille enlevée en sa fleur'' (CMC, T.II –

p.701). Le passé est alors vu dans toute sa splendeur artistique (''Tout cela était ciselé comme on ciselait à cette époque, où l'art rendait précieux les plus vils métaux'' CMC, T.I - p.293), policière (''L'invention de la souricière ne date pas de nos jours'' TM, p.146) ou même géographique (''sortit par la porte de la Conférence, et suivit alors le chemin, bien plus beau alors qu'aujourd'hui, qui mène à Saint-Cloud'' TM, p.312). Un regret, voire de la bienveillance vis-à-vis des mœurs des époques antérieures, suinte alors à travers les lignes : ''Sa probité était inattaquable, dans ce siècle où les hommes de guerre transigeaient si facilement avec leur religion et leur conscience, les amants avec la délicatesse rigoureuse de nos jours'' (TM, p.369), ''raisonnant dans le sens de la morale étrangement facile de cette époque galante'' (TM, p.408), ''On aurait tort au reste de juger les actions d'une époque au point de vue d'une autre époque. Ce qui aujourd'hui serait regardé comme une honte pour un galant homme était dans ce temps une chose toute simple et toute naturelle, et les cadets des meilleures familles se faisaient en général entretenir par leurs maîtresses'' (TM, p.470).

Ainsi, le cadre général de l'intrigue n'est-il pas une toile de fond sans consistance. Au contraire, nous y retrouvons une certaine idéologie véhiculée[1] par un narrateur qui galvanise les foules par un réalisme à toute épreuve. Le lecteur se promène dans ces pages, baignant dans une sorte de familiarité[2], ayant pour nocher rassurant l'auteur en personne.

2. La Ville et ses rues

Mais cette balade n'est pas une sorte de survol en tapis magique au-dessus de lieux connus ou à connaître. Bien au contraire ! Le narrateur fait entrer son lecteur dans les boyaux, dans les bas-fonds de ces cités qui s'animent sous une plume maligne. La rue n'est plus une simple artère, la ville n'est plus un simple lieu : tout ceci prend vie et s'affuble de multiples fonctions.

Pénétrons donc dans ce terroir du populaire qu'est la rue, ce lieu même d'où *viendrait l'histoire* comme le laisse penser la préface de l'auteur pour *Les Trois Mousquetaires* : ''Quoique ces esquisses soient, pour la plupart du temps, tracées sur des portes de caserne et sur des murs de cabaret, ils n'y reconnaîtront pas moins (…) les images

[1] ''Ce qui importe à Dumas, me semble-t-il, c'est la construction d'une mémoire nationale, c'est la mise en évidence d'une continuité de l'Histoire de France'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie…*, *op.cit.*, p.60.
[2] ''Le plaisir de la lecture n'est pas donné par l'incroyable et l'inouï, mais par l'évident et l'habituel'', ECO Umberto, *De Superman au Surhomme*, *op.cit.*, p.198.

de Louis XIII, d'Anne d'Autriche, de Richelieu, de Mazarin et de la plupart des courtisans de l'époque'' (TM, p.25). La rue serait donc le terreau d'où germent les différents personnages.

Elle peut même être leur *lieu de réunion* : ''Dans la rue, [d'Artagnan] rencontra Planchet, qui était arrêté devant la boutique d'un pâtissier'' (TM, p.412) ou ''ils se rendaient chez Porthos, lorsque, au coin de la rue du Bac, ils rencontrèrent Mousqueton'' (TM, p.459). Cette réunion peut prendre un tour plus sensible lorsqu'elle devient rencontre amoureuse. L'on se souvient d'une rue de Rome où Albert tombe sous le charme d'une femme au costume de paysanne. C'est dans la rue qu'elle lui donne rendez-vous : ''descendez de votre voiture en face de la via dei Pontefici, et suivez la paysanne romaine'' (CMC, T.I – p.513). C'est aussi dans la rue que d'Artagnan s'enflamme à deux reprises pour Mme Bonacieux, la première fois près de la maison d'Aramis et la seconde lorsqu'elle accompagne le duc de Buckingham : ''Il la rejoignit au tiers la rue dans laquelle elle s'était engagée'' (TM, p.165), ''comme il arrivait à la hauteur de la rue Guénégaud, il vit déboucher de la rue Dauphine un groupe composé de deux personnes et dont l'allure le frappa'' (TM, p.174). Il doit même la retrouver pour quelque galanterie à ''Saint-Cloud, en face du pavillon qui s'élève à l'angle de la maison de M. d'Estrées'' (TM, p.300).

Certaines rues sont également choisies pour leur *résonnance prophétique ou métaphorique*. La rue Saint-Jacques est le théâtre du complot pour le meurtre du général d'Épinay. Or, Dumas précise qu'il s'agit de ''l'affaire de la rue Saint-Jacques'' (CMC, T.I – p.125). Cette périphrase n'est pas anodine puisqu'elle fait écho à une autre affaire de conspiration historique et qui porte le même nom : le 4 septembre 1557, une foule en délire s'en prend à une réunion clandestine de 400 calvinistes. Plusieurs seront emprisonnés ; sept périront sur le bûcher pour avoir comploté contre la Sainte Église. Mais allégeons cette pérégrination intellectuelle et suivons Eugénie Danglars et Mlle d'Armilly qui réussissent à s'enfuir par une rue au nom prémonitoire, la ''rue de la Victoire'' (CMC, T.II – p.621). D'ailleurs, le comte de Monte-Cristo ne vit-il pas sur l'avenue des Champs-Élysées en référence à cette voie des Enfers qu'il se doit de traverser avant de retrouver le paradis ?

Plus encore, la rue est *lieu de spectacle*. Son aspect animé livre d'emblée un tohu-bohu des plus triomphants : ''l'éloignement de la maison et de la rue, c'est-à-dire des affaires et du bruit'' (CMC, T.II – p.9), ''s'enfuir des femmes du côté de la Grande-Rue, entendant les enfants crier sur le seuil des portes'' (TM, p.29). Le visuel dépasse alors l'auditif lorsque la rue devient scène de théâtre. C'est ainsi que la perçoit Albert, calfeutré dans sa demeure : ''Par ces deux fenêtres donnant sur la rue, Albert de Morcerf pouvait faire

ses explorations au dehors. La vue du dehors est si nécessaire aux jeunes gens qui veulent toujours voir le monde traverser leur horizon, cet horizon ne fût-il que celui de la rue !'' (CMC, T.I – p.550). Lorsqu'il se trouve à Rome, tout prend l'aspect d'une représentation bien huilée ayant un début (''Le monte Pincio semblait un vaste amphithéâtre dont tous les gradins eussent été chargés de spectateurs'' CMC, T.I – 492) et une fin, avec la disparition des décors et autres accessoires (''Il jeta machinalement les yeux sur la place ; tout avait disparu, échafaud, bourreaux, victimes ; il ne restait plus que le peuple, bruyant, affairé, joyeux ; la cloche du monte Citorio, qui ne retentit que pour la mort du pape et l'ouverture de la mascherata, sonnait à pleines volées'' CMC, T.I – p.498). Ce spectacle est donc celui d'une mise à mort corroborée par ''les deux poutres suprêmes de l'échafaud, entre lesquelles brillait le fer arrondi de la mandaïa'' (CMC, T.I – p.491). Il peut même s'agir d'un numéro équestre de cirque ambulant comme celui que réalise Ali en voulant rattraper les chevaux de Mme de Villefort : ''Ali fit atteler les chevaux au coupé du comte, rassembla les rênes, monta sur le siège, et, au grand étonnement des assistants qui avaient vu ces chevaux emportés comme par un tourbillon'' (CMC, T.I – p.688).

Quittons maintenant les rues et, par un effet de zoom arrière, ruons-nous sur le grand cadre que constitue la ville. Elle est le berceau du populaire par ses *racontars et par sa populace*. Paris est considéré comme une ''ville éminemment cancanière'' (CMC, T.II – p.640). Et pour que les langues se délient, des lieux de soulerie où la lie du peuple vient se défouler y pullulent : ''chants des buveurs dans quelques cabarets'' (TM, p.161) et ''il n'entendit au milieu des jurons, des lazzis et des injures qu'échangeaient entre eux les ouvriers, les laquais et les rouliers qui composaient l'honorable société dont il faisait partie'' (TM, p.322). L'auteur s'immerge donc dans la pègre pour donner un aspect si pittoresque à son histoire.

Mais la ville s'anime et *s'humanise*. Un métonyme corporel la transmue en un corps vivant : ''cette grande artère de Paris qu'on appelle le faubourg Saint-Honoré'' (CMC, T.II – p.7). Une personnification en fait un enfant parti rejoindre les limbes : ''la rue baptisée mourut au berceau'' (CMC, T.II – p.8). Puis, elle grandit et devient femme lorsque le comte de Monte-Cristo, à l'inverse d'un Rastignac balzacien, l'interpelle religieusement :

''Grande ville ! murmura-t-il en inclinant la tête et en joignant les mains comme s'il eût prié, voilà moins de six mois que j'ai franchi tes portes. […] Ô grande ville ! c'est dans ton sein palpitant que j'ai trouvé ce que je cherchais ; mineur patient, j'ai remué tes entrailles pour en faire sortir le mal ; maintenant, mon œuvre est accomplie, ma mission est terminée ;

maintenant tu ne peux plus m'offrir ni joies, ni douleurs. Adieu, Paris ! adieu !'' (CMC, T.II – p.791).

Les ''entrailles'' et le ''sein'' achèvent d'en faire une figure maternelle.

Mais la ville est aussi un *symbole mortifère*. Elle est d'abord synonyme d'étouffement pour mesdemoiselles Danglars et d'Armilly : ''Ah, dit Louise, en respirant, nous voilà donc sorties de Paris'' (CMC, T.II – p.622). Le même sentiment étreint Monte-Cristo en quittant Paris : ''À mesure qu'il s'éloignait de Paris, une sérénité presque surhumaine semblait l'envelopper comme une auréole. On eût dit un exilé qui regagne sa patrie'' (CMC, T.II – p.792). L'espace urbain contient, en outre, ses cimetières comme le laisse entendre le titre du chapitre XXXVIII ''Les Catacombes de Saint-Sébastien'' dans *Le Comte de Monte-Cristo* ; on y trouve alors – cela va de soi - un ''carrefour mortuaire'' et des ''niches superposées ayant la forme de cercueils'' (CMC, T.I – p.534). Paris, lui, a son éternel Père-Lachaise qui serait régi par une pyramide sociale établissant des clivages entre les différentes couches de la population : ''M. de Villefort, Parisien pur, regardait le cimetière du Père-Lachaise comme le seul digne de recevoir la dépouille mortelle d'une famille parisienne ; les autres lui paraissaient des cimetières de campagne, des hôtels garnis de la mort. Au Père-Lachaise seulement un trépassé de bonne compagnie pouvait être logé chez lui'' (CMC, T.II – p.700).

La ville est enfin regardée par une lorgnette *romantique*. Dumas y voit l'incarnation d'un enfer effrayant. Dès l'incarcération de Dantès, un schème catamorphe vers un espace aquatique s'amorce : ''par la rue Saint-Laurent et la rue Taramis on descendait vers le quai'' (CMC, T.I – p.92) : il s'agit bien d'une chute vers un Styx ou un Achéron que devra traverser le héros. Beaucoup plus loin, une scène diluvienne se déclenche à Paris par le biais d'une domination de l'élément aquatique : ''flots en effet, flots plus bruyants, plus passionnés, plus mobiles, plus furieux, plus avides que ceux de l'Océan irrité, flots qui ne connaissent pas le calme comme ceux de la vaste mer, flots qui se heurtent toujours, écument toujours, engloutissent toujours !…'' (CMC, T.II – p.790). L'élément igné peut y flamboyer dans sa valence infernale : ''cette fournaise où viennent se fondre, se tordre et se modeler toutes ces idées qui s'élancent du gouffre bouillonnant pour aller agiter le monde'' (CMC, T.II – p.791) ou ''Paris, vide, béant, immensité où brillaient quelques points lumineux, étoiles funèbres de cet enfer'' (TM, p.314). Elle s'anime aussi suivant un phénomène relevant presque du fantastique : ''le beffroi de Saint-Cloud laissa lentement tomber dix coups de sa large gueule mugissante'', ''quelque chose de lugubre à cette voix qui se lamentait au milieu

de la nuit'' (TM, p.315). Elle finit par recevoir une sorte d'imprécation qui devrait hâter sa chute lorsqu'elle est associée à une ''Babylone'' (CMC, T.II – p.791).

Ainsi, le populaire de Dumas s'abreuve-t-il aux rigoles laissées dans les interstices des rues ou sur les murs des villes. L'auteur en dessine une image négative tout en l'utilisant jusqu'à l'épuisement. À la manière d'un Saccard ultérieur, il est étreint d'un sentiment mitigé face au monde urbain qui lui ferait dire : '' C'est bête, ces grandes villes !'' (*La Curée*, 1871, Émile Zola).

3. Le Peuple

Le romancier ne se contente pas de contempler d'en haut cette carte postale qu'il retranscrit en la peignant à sa sauce. Loin de vouloir livrer une image d'Épinal figée, il insuffle une vie à ces topos et les fait habiter par le *pŏpŭlus* afin de rendre ses œuvres dignes du nom de romans populaires. Le peuple possède alors des lieux qui portent son nom comme la ''Place del Popolo'' (CMC, T.I – p.499) ou ''la porte del Popolo'' (CMC, T.II – p.818). Il investit le territoire[1], et le narrateur flâne à ses côtés avec sa caméra à pellicule d'encre.

Les deux romans commencent par un *mouvement de foule*. À l'arrivée du *Pharaon*, des curieux se massent sur les pontons : ''La plate-forme du fort Saint-Jean s'était couverte de curieux'' se demandant ''quel accident pouvait être arrivé à bord'' (CMC, T.I – p. 9). Il en est de même dans *Les Trois Mousquetaires* où ''les bourgeois, entendant du bruit, et ne voyant ni le guidon jaune et rouge, ni la livrée du duc de Richelieu, se précipitèrent du côté de l'hôtel du *Franc Meunier*'' (TM, p.29-30). Cette entrée presque *in medias res* fait la part belle au peuple qui est, d'emblée, interpellé par un évènement extraordinaire. À un niveau métatextuel, nous pourrions nous demander si le peuple n'est pas attiré par cette entrée en scène d'un nouveau genre, le roman populaire. Mais passons aux valences qui se greffent sur ces foules !

Le peuple, par une relation métonymique, *devient la ville entière* : ''Grenoble et Lyon sont des villes fidèles'', ''Grenoble lui ouvrira sa porte'', ''Lyon tout entier ira au-devant de lui'' (CMC, T.I – p.134), ''ceux qui restent à Paris dans le mois de juillet sont de vrais Parisiens'' (CMC, T.II – p.231). Ce phénomène de massification fait d'ailleurs en sorte que le peuple devienne informe, sans identité propre : ''la lutte générale dans laquelle étaient déjà engagés tous les masques qu'ils rencontraient'' (CMC, T.I – p.500). Une sorte de

[1] ''Le roman populaire est un type de fiction qui parle du peuple au peuple'', OLIVIER-Martin Yves, *Histoire du roman populaire en France…*, *op.cit*, p.12.

grossissement l'atteint : ''foule toujours plus grossissante et plus agitée'' (CMC, T.I – p.412), ''À mesure qu'ils approchaient de la place du Peuple, la foule devenait plus épaisse'' (CMC, T.I – p.491), ''il ne restait plus que le peuple, bruyant, affairé, joyeux '' (CMC, T.I – p.498). Une fourmilière se dessine dès lors : ''la foule encombrait les rues, et Rome était déjà en proie à cette rumeur sourde et fébrile qui précède les grands évènements'' (CMC, T.I – p.412). Finalement, la foule monstrueuse s'anime et acquiert un hybridisme effréné qui est de l'ordre du végétal, de l'animal ou même de l'aquatique : ''choux gigantesques'', ''têtes de buffles'', (CMC, T.I – p.500), ''chiens'' (CMC, T.I – p.501), ''vagues tourbillonnantes'' (TM, p.51).

Mais ce peuple ne sert pas seulement de décor au roman. Il y agit d'une manière bien prononcée. La foule est souvent *spectatrice* des autres personnages : ''applaudissement de toute la ville témoin de ce prodige'' (CMC, T.I – p.376), ''foule de curieux qui voulaient voir le seigneur espagnol qui avait l'habitude de naviguer seul'' (CMC, T.I – p.298), ''Ces six minutes avaient suffi pour qu'il fût vu de vingt jeunes gens qui […] avaient mis leur monture au galop pour entrevoir le splendide seigneur qui se donnait des chevaux de dix mille francs la pièce'' (CMC, T.I – p.605-606), ''les bourgeois, entendant du bruit (…), se précipitèrent'' (TM, p.29-30). Ce sont surtout les héros qui deviennent le point de mire de cette multitude, une façon pour l'auteur d'attirer l'attention de tout lecteur. Parfois, la foule est même spectatrice d'elle-même dans ce monde des apparences : ''les balcons des deux églises qui font l'angle des rues del Babuino et de la rue di Ripetta regorgeaient de curieux privilégiés'' (CMC, T.I – p.492). La rue se transforme en un *theatrum mundi* disposant d'une scène active et d'une salle attentive[1] : ''de tous côtés on accourut sur le lieu de la scène'' (TM, p.37), ''ceux qui surpris par ce bruit, s'étaient mis aux fenêtres pour en connaître la cause, purent voir la porte se rouvrir'' (TM, p.149). Les acteurs peuvent également se permettre un bain de foule revigorant : ''[Morrel] distribuait de cordiales poignées de main à toute cette foule'' (CMC, T.I – p.376).

Cette affluence est alors dotée de la *parole* : la rumeur peut enfler pour nourrir le roman[2]. Les petites histoires deviennent source de divertissement, métaphore de ce que le

[1] ''En réalité, les vrais spectacles, dans ces romans, sont constitués par des événements qui n'ont rien à voir avec le théâtre, mais qui sont explicitement donnés par le texte comme des spectacles, mobilisant un public et reproduisant un dispositif scène/salle'', LECHEVALIER Agathe, « Roman historique, roman dramatique : étude de la fonction générique de la théâtralité dans le roman historique romantique » in DÉRUELLE Aude et TASSEL Alain [dir.], *Problèmes du roman historique*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2008, p. 51.

[2] ''[La foule est] un lieu commun du bavardage bourgeois'', BOLTANSKI Luc, *Le Handicap socio-culturel en question*, Paris : Éditions ESF, 1978, p.232.

romancier réalise dans son propre roman : ''pendant quinze jours il ne fut bruit dans Paris que de cette tentative de vol faite si audacieusement chez le comte'' (CMC, T.II – p.463), ''Les événements qui venaient de se passer préoccupaient tout Paris'' (CMC, T.II – p.786) ; ''le lendemain, il n'était bruit dans tout Paris que du bal'' (TM, p.291). Ces cancans parisiens seraient en quelque sorte l'incarnation de la postérité que voudrait obtenir Dumas, celle que ses romans soient colportés lorsque le sentiment de la curiosité est éveillé… sans être assouvi. Parce que la gageure du roman populaire, c'est de sortir du cliché et des sentiers battus. L'imagination du peuple peut galoper mais l'auteur ne lui donne pas ce qu'il attend : ''cet évènement étrange occupa pendant plus de huit jours tous les habitués des allées de Meilhan, et fit faire mille conjectures dont pas une ne se trouva être exacte'' (CMC, T.I – p.302), ''les curieux suivirent le petit bâtiment des yeux jusqu'à ce qu'ils l'eussent perdu de vue, et alors les discussions s'établirent pour savoir où il allait ; les uns penchèrent pour la Corse, les autres pour l'île d'Elbe, ceux-ci offrirent de parier qu'il allait en Espagne, ceux-là soutinrent qu'il allait en Afrique ; nul ne pensa à nommer l'île de Monte-Cristo (CMC, T.I – p.298). Un coup de théâtre, un coup de maître !

Mais, comme tout rassemblement n'est jamais innocent et qu'il fait craindre le pire, le narrateur pointe du doigt la *noirceur de la foule*[1]. Tous ces hommes qui s'agglutinent réveillent les uns dans les autres une primitivité, écho des tribus ancestrales. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la curiosité qui étreint les masses face à certains malheurs. Lors de l'accident subi par Mme de Villefort et son fils, Ali se retrouve ''au milieu d'une foule nombreuse que les débris de la voiture et le bruit de l'événement avaient attirée devant la maison'' (CMC, T.I – p.688). Plus loin, lors du procès d'Andrea, ''chacun accourut donc à la séance de la cour d'assises, les uns pour savourer le spectacle, les autres pour le commenter'' (CMC, T.II – p.759). Les mises à mort finissent par exacerber le sadisme de cette foule qui se délecte alors du spectacle qui lui est donné en pâture : ''cette exécution n'était rien autre chose pour tout le peuple que le commencement du carnaval'' (CMC, T.I – p.493) ou ''ce rassemblement était produit non point par l'attente d'un homme qu'on devait pendre, mais par la contemplation d'un pendu'' (TM, p.198). Les malheurs des uns font d'ailleurs le bonheur de la foule qui, dans une curiosité malsaine, s'empresse de venir assister à la mise en bière de Valentine de Villefort : ''la foule également avide des joies ou du deuil des riches et qui court à un enterrement pompeux avec la même hâte qu'à un

[1] ''Le peuple se manifeste essentiellement sous la forme de la foule […], puissance aveugle et insensée, facile à berner, manifestation naturelle ou animale dont le pouvoir n'est jamais que destructeur'', FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo…*, *op.cit.*, p.86.

mariage de duchesse'' (CMC, T.II – p.689). En filigrane, est dénoncée cette curiosité malsaine de la foule qui s'occupe de tout évènement qu'elle transmue en avènement.

Thanatos peut même parfois côtoyer *Eros* dans ces agoras. Tous ces corps qui s'entrechoquent finissent par provoquer des étincelles sensuelles que les masques alimentent : ''La place del Popolo présentait l'aspect d'une folle et bruyante orgie. Une foule de masques sortaient, débordant de tous les côtés, s'échappant par les portes, descendant par les fenêtres'' (CMC, T.I – p.499), ''Le mardi, tout ce qui, faute de temps, d'argent ou d'enthousiasme, n'a pas pris part encore aux fêtes précédentes, se mêle à la bacchanale, se laisse entraîner par l'orgie, et apporte sa part de bruit et de mouvement au mouvement et au bruit général'' (CMC, T.I – p.517).

Néanmoins on lui rend quand même justice lorsque son *humanité* est réveillée[1]. L'absence de surmoi dans ces regroupements peut parfois créer une ambiance bon enfant. Et la foule de s'infantiliser : ''Tout cela criant, gesticulant, lançant des œufs pleins de farine, des confettis, des bouquets ; attaquant de la parole et du projectile amis et étrangers, connus et inconnus, sans que personne ait le droit de s'en fâcher, sans que pas un fasse autre chose que d'en rire'' (CMC, T.I – p.499). Dans un autre registre, force nous est de constater que, par endroits, la mort de certaines victimes suscite l'atermoiement louable de la foule : ''Paris, toujours curieux, toujours ému des pompes funéraires, vit avec un religieux silence passer le cortège splendide'' (CMC, T.II – p.312) ''Les grandes douleurs sont tellement vénérables, qu'il n'est pas d'exemple, même dans les temps les plus malheureux, que le premier mouvement de la foule réunie n'ait pas été un mouvement de sympathie pour une grande catastrophe'' (CMC, T.II – p.775) ou ''à ce cri toute la foule rentra dans la salle, et partout ce ne fut que consternation et que tumulte'' (TM, p.728)[2].

En définitive, cette foule vilipendée ou portée aux nues constitue le lectorat de Dumas. Il ne peut que lui rendre hommage[3] parce que c'est elle qui a un pouvoir sur son écriture, la dirigeant comme bon lui semble : ''La foule prend ce cri pour un récit tout entier, et elle a raison de s'en contenter, et plus raison encore de le trouver sublime quand il est

[1] ''Le peuple n'est plus foule, n'est plus masse, il est une constellation d'humains, de biographies, à la fois particulières et emblématiques, il est le chant épique des rêves et des déceptions qui ont fait le XIX^{ème} siècle, et dont nous sommes les héritiers'', PIEILLER Evelyne, ''Pérennité du roman populaire'' in *Le Monde diplomatique*, juin 2002, p.27.

[2] Dans une lettre destinée à Dumas, George Sand dira : ''J'ai tout bonnement pleuré en lisant cette histoire à la fois triviale et sublime parce que vous y avez fait entrer le mystère du cœur, dans le mystère de la rue'', lettre d'avril 1843 citée par GALVAN Jean-Pierre, *Les Mystères de Paris : Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris : Éditions L'Harmattan, 1988, p.607.

[3] ''Dumas idéalise l'image du peuple'', PENG Youjun, *La Nation chez Alexandre Dumas*, *op.cit.*, p.86.

vrai'' (CMC, T.II – p.775-776). Dans *La Comtesse de Charny* (1853), l'auteur affirmera d'ailleurs : ''Nous ne sommes pas des flatteurs du peuple, nous ; nous le savons, c'est le plus ingrat, le plus capricieux, le plus inconstant de tous les maîtres''.

4. L'Auberge

Un autre lieu typique du populaire se dévoile à nos yeux. L'auberge constitue déjà le titre de certains chapitres - c'est dire son importance : ''L'Auberge du pont du Gard'' (CMC, chap.XXVI), ''L'Auberge de la Cloche et de la Bouteille'' (CMC, chap.XCIX) ou ''L'Auberge du Colombier-Rouge'' (TM, chap.XLIII). D'autres apparaissent dans l'intériorité de la narration et répondent aux doux noms de ''Londres'' (CMC, T.I – p.412), de ''Cheval-Rouge (CMC, T.II – p.423), de ''La Chapelle-en-Serval'' (CMC, T.II – p.627), de ''La Poste'' (CMC, T.II – p.665 et TM, p.780), de ''Franc-Meunier'' (TM, p.33), de ''Lis d'or'' (TM, p.269) de ''La Herse d'or'' (TM, p.289 et p.734), de ''L'Écu de France'' (TM, p.290), de ''Grand Saint Martin'' (TM, p.330) ou de ''Parpaillot'' (TM, p.570). Un florilège touristique s'ouvre et le narrateur de s'abandonner à quelques jugements – on s'attendrait même à ce qu'il leur décerne des étoiles ! Ce topos possède une polyvalence qu'il est intéressant d'analyser.

L'Auberge est d'abord, cela va sans dire, un *lieu de relais*, un simple lieu de passage, de halte, de repos lors des grands périples. Dans sa fuite, Andrea se fait ''seller le Blanc'' (CMC, T.II – p.627) à la Chapelle-en-Serval. À son retour de Londres, d'Artagnan s'arrête à Saint-Valéry ''où l'attendait un cheval tout sellé'' puis à la Herse d'Or où il trouvera aussi ''un cheval tout sellé'' (TM, p.289) et enfin à l'Écu de France qui ''aura dans ses écuries un cheval'' (TM, p.290). Après le meurtre commis par Milady à l'encontre de Constance Bonacieux, Athos propose à ses compagnons une auberge qui servira de lieu de repos puisque ''d'Artagnan a besoin d'être seul pour pleurer et vous pour dormir'' (TM, p.774). La halte peut également être métaphorique lorsqu'elle concerne Aramis qui, dans son auberge, tente de mettre sa carrière de mousquetaire entre parenthèses. D'Artagnan l'y retrouve et est surpris : ''Aramis, en surtout noir, le chef accommodé d'une espèce de coiffure ronde et plate qui ne ressemblait pas mal à une calotte, était assis devant une table oblongue couverte de rouleaux de papier et d'énormes in-folio ; à sa droite était assis le supérieur des jésuites, et à sa gauche le curé de Montdidier. Les rideaux étaient à demi-clos et ne laissaient pénétrer qu'un jour mystérieux, ménagé pour une béate rêverie'' (TM, p.349). L'auberge devient alors une sorte de cloître, synonyme de retraite spirituelle.

Plus encore, elle est un *lieu domestique* où nourriture, couverts et gîtes sont proposés. Les personnages y défilent dans l'espoir de faire bonne chère. C'est ce qu'espérait trouver Joannès le bijoutier en revenant à l'auberge de Caderousse pour se prémunir de la pluie. La Carconte lui propose alors ''les maigres restes d'un dîner, auquel elle joi[nt] deux ou trois œufs frais'' (CMC, T.I – p.648). Il en est de même pour l'Auberge de la Cloche et de la Bouteille où se retrouvent inopinément Eugénie Danglars, Mlle d'Armilly et Andrea Cavalcanti : ici, ''le poulet était frais, le vin était vieux, le feu clair et pétillant'' (CMC, T.II – p.628). Au Grand Saint Martin, d'Artagnan rattrappe Porthos dans une chambre où ''une broche chargée de perdrix tournait devant le feu'', où ''à chaque coin d'une grande cheminée bouillaient sur deux réchauds deux casseroles, d'où s'exhalait une double odeur de gibelotte et de matelote qui réjouissait l'odorat'', le tout accompagné de ''bouteilles vides'' (TM, p.339). Plus loin, lorsque d'Artagnan arrive à raisonner Aramis, ce dernier commande dans sa chambre un ''lièvre piqué, un chapon gras, un gigot à l'ail et quatre bouteilles de vieux bourgogne'' (TM, p.363). Athos, pour sa part, se sert comme il peut dans la cave du Lis d'or : il y dévore ''le lard et les saucissons'' et boit le ''vin en bouteilles'' (TM, p.376) au point qu'il finit ''ivre mort'' (TM, p.379). Les ''dragons, Suisses, gardes, mousquetaires, chevau-légers'' viennent à l'auberge du Parpaillot pour ''boire la goutte à la buvette'' (TM, p.571). Cet espace est donc celui de l'ingurgitation à outrance, de la beuverie gargantuesque qui mène au jeu, en attestent la ''partie de lansquenet'' (TM, p.333) entamée par Porthos ou celle de ''dès'' (TM, p.389 et p.394) que tentent Athos et d'Artagnan. Sans aucun interdit qui les retient, sous l'influence du vin, les quatre mousquetaires en arrivent à fanfaronner au Parpaillot sous le couvert d'un pari audacieux : ''Je parie avec vous, dit Athos, que mes trois compagnons, MM. Porthos, Aramis, d'Artagnan et moi, nous allons déjeuner dans le bastion Saint-Gervais et que nous y tenons une heure, montre à la main, quelque chose que l'ennemi fasse pour nous déloger'' (TM, p.573).

L'auberge se place, en outre, sous le signe de la *rencontre*. C'est là, comme nous l'avons déjà dit, que le trio constitué d'Eugénie, de Louise et d'Andrea se retrouve, dans la chambre ''numéro 3'' (CMC, T.II – p.635). C'est là aussi que l'abbé Busoni discute avec Caderousse sur deux chapitres (CMC, chap. XXVI et XXVII). À l'auberge du Franc-Meunier (TM, p.33), d'Artagnan a sa première altercation avec Rochefort et c'est également là que lui apparaît, pour la première fois, Milady. Il retrouvera son ennemi juré une autre fois, à l'auberge de la Herse d'Or (TM, p.734). Quant au cardinal, il donne rendez-vous à lady de Winter à l'auberge du Colombier-Rouge où trois chapitres se déroulent ; d'ailleurs, c'est dans

ce lieu, qu'Athos se révèle à son ex-femme (''«Me reconnaissez-vous, madame ? » dit-il'' TM, p.564).

De surcroît, ce lieu qui n'est ni la rue, ni le chez-soi, une sorte d'entre-deux, est propice à la *cachette*. Pour rejoindre Caderousse sans être compromis, Andrea se rend au Cheval-Rouge où il prend l'apparence de Pierre son valet et ''le lendemain, il sortit de l'auberge du Cheval-Rouge comme il était sorti de l'hôtel des Princes, c'est-à-dire sans être remarqué'' (CMC, T.II – p.423). Villefort use aussi de ce stratagème selon M. Bertuccio lorsqu'il veut se rendre à la maison d'Auteuil : ''il venait soit à cheval, soit en voiture, laissait voiture ou cheval à l'auberge, et entrait par cette petite porte que vous voyez là'' (CMC, T.I – p.625). M. Bertuccio associe en outre le Pont du Gard à un ''refuge contre les douaniers et les gendarmes'' (CMC, T.I – p.631). L'auberge acquiert ainsi le statut de maison close… au sens propre du terme !

Plus encore, dans la pénombre de ce lieu, les langues se délient. *La parole* et les bavardages de commères y vont bon train[1]. C'est dans les auberges que Planchet, ''sans avoir eu besoin de questionner'', apprend que ''la veille, à huit heures et demie du soir, un homme blessé, qui accompagnait une dame qui voyageait dans une chaise de poste, avait été obligé de s'arrêter, ne pouvant aller plus loin'' (TM, p.779) ; ''Il n'avait pas causé dix minutes avec les gens de l'auberge, qu'il savait qu'une femme seule était arrivée à onze heures du soir, avait pris une chambre, avait fait venir le maître d'hôtel et lui avait dit qu'elle désirerait demeurer quelque temps dans les environs'' (TM, p.780). Toutefois, cette parole peut être cathartique et permettre une libération. Lors de la longue discussion entre Caderousse et l'abbé Busoni, l'aubergiste revient sur le passé et l'auberge devient, en ce sens, confessionnal : ''L'abbé avait choisi sa place pour écouter tout à son aise ; il s'était assis dans un angle, de manière à demeurer dans l'ombre, tandis que la lumière tomberait en plein sur le visage de son interlocuteur. Quant à lui, la tête inclinée, les mains jointes ou plutôt crispées, il s'apprêtait à écouter de toutes ses oreilles. Caderousse approcha un escabeau et s'assit en face de lui'' (CMC, T.I – p.317-318). Ce processus se réitère entre d'Artagnan et Athos ; ce dernier lui raconte ainsi ''une histoire d'amour'' vécue par l'''un de [ses] amis''. Pour encourager cette thérapie, le Gascon lui dit : ''Buvez et racontez'' (TM,

[1] ''Les auberges représentent la jeunesse, le temps de l'union, le temps des confidences'', MERCIER Christophe, « Les Auberges dans la trilogie des Mousquetaires », in *Cent Cinquante ans après* – Actes du colloque organisé par Fernande Bassan et Claude Schopp, *op.cit.*, p.46.

p.383). La confession peut se draper d'un complot[1] comme celui qui se trame entre Milady et Richelieu au Colombier-Rouge et que les mousquetaires surprennent par les tuyaux de poêle : ''Athos s'approcha, et il distingua quelques mots qui lui parurent sans doute mériter un si grand intérêt qu'il fit signe à ses compagnons de se taire, restant lui-même courbé l'oreille tendue à la hauteur de l'orifice inférieur'' (TM, p.553). Mais on n'est pas encore sorti de l'auberge !

Cet espace finit par devenir un *lieu de violence*[2]. Porthos et Athos en font les frais : ''Porthos promettait à son adversaire de le perforer de tous les coups connus dans l'escrime'' (TM, p.267) et ''quatre hommes armés jusqu'aux dents entrèrent par les portes latérales et se jetèrent sur Athos'' (TM, p.271). Mais cette sauvagerie peut devenir mortelle comme en atteste la scène à laquelle assiste M. Bertuccio. Le Pont du Gard (la seule auberge à être véritablement décrite) a d'emblée l'apparence d'une maison hantée, d'une ''maison maudite'' (CMC, T.I – p.646) avec son ''enclos où rampent quelques oliviers rabougris et quelques figuiers sauvages au feuillage argenté par la poussière'', le ''grand lac de poussière'' (CMC, T.I – p.303-304) qui l'environne et la férocité de son ''grand chien noir'' (CMC, T.I – p.307). Il n'est donc pas étonnant que ce bouge soit le théâtre de deux meurtres, celui du bijoutier et celui de la Carconte : ''Cette pluie tiède que j'avais sentie tomber sur moi à travers les planches de l'escalier, c'était le sang de la Carconte'' (CMC, T.I – p.653).

L'auberge s'est donc métamorphosée sous nos yeux. Le narrateur lui a alloué plusieurs figures qui l'ont éloignée du simple hôtel des chemins. Elle est ce lieu où toutes les classes sociales peuvent se trouver réunies, ce lieu où les titres tombent comme autant de masques sur le paillasson de son entrée.

5. De la Maison au Château

Dans ces pérégrinations fictionnelles, le lecteur ne se tient pas sur les pas de portes. S'il est vrai que le narrateur le promène dans des rues, des faubourgs, des avenues même, il n'en demeure pas là et lui propose de pénétrer dans l'intériorité de ses personnages par le

[1] ''La taverne dissimule plus souvent dans ses volutes de fumée quelque intrigue secrète'', COOPER Barbara T., « Tavernes et auberges : éléments du spectacle romantique dans *Kean* et d'autres pièces de Dumas, Hugo et Musset in *Dramaturgies romantiques*, Dijon : Publication de l'université de Bourgogne, 1999, p.10.

[2] ''Lieu de plaisir, lieu de complot, lieu de combat, la taverne est au roman de cape et d'épée ce qu'est le saloon au western'', GARGUILLO René, *Un Genre majeur de la Littérature populaire : le roman de cape et d'épée*, www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/viewFile/207683/285542, p.95.

biais de leurs demeures[1]. Invité ou non, le lectorat y déambule grâce à une description hâtive mais précise qui n'omet aucun détail architectural. Des maisons plus imposantes les unes que les autres ouvrent leurs battants et certains lieux historiques, jusqu'ici interdits au public, se laissent visiter.

Certaines de ces maisons brillent par leur *luxe tapageur*. L'une des premières à subir les regards violateurs est celle des Morcerf dans laquelle l'on entre par le pavillon d'Albert. Une longue description (fait rare dans l'écriture dumasienne !) permet de visualiser ces lieux où domine la grandeur : ''grande cour'', ''l'habitation fashionable et vaste du comte et de la comtesse de Morcerf'' (CMC, T.I – p.549), ''largeur de la propriété'', ''grande grille'' (CMC, T.I – p.550), ''vaste corridor'', ''vaste atelier que l'on avait agrandi'' (CMC, T.I – p.551), ''piano à la taille de nos salons de Lilliputiens'' (CMC, T.I – p.552). L'on retrouve cette démesure dans l'hôtel de M. de Tréville et ses ''grands escaliers'' sur lesquels ''notre civilisation bâtirait une maison tout entière'', ainsi que sa ''cour (…) qui ressemblait à un camp'' (TM, p.50). Ce gigantisme se double, en sus, d'un encombrement d'objets : ''les cors de chasse, les basses, les flûtes, un orchestre complet'', ''les chevalets, les palettes, les pastels'', ''les fleurets, les gants de boxe, les espadons et les cannes de tout genre'' (CMC, T.I – p.551), ''bahuts pleins de porcelaines de Chine, de vases du Japon, de faïences de Luca de la Robbia et de plats de Bernard de Palissy'', ''des épées, des poignards, des criks, des masses, des haches, des armures complètes dorées, damasquinées, incrustées ; des herbiers, des blocs de minéraux, des oiseaux bourrés de crin, ouvrant pour un vol immobile leurs ailes couleur de feu et leur bec qu'ils ne ferment jamais'' (CMC, T.I – p.552), ''vieux bahuts, porcelaines du Japon, étoffes d'Orient, verroteries de Venise, armes de tous les pays du monde'' (CMC, T.I – p.589) et un salon ''tapissé des œuvres des peintres modernes'' (CMC, T.I – p.590). Cette pléthore de bibelots veut transformer la maison en musée mais l'accumulation sert plutôt à dénoncer la nouvelle fortune de Fernand et son aspect tape-à-l'œil. Deux fauteuils aussi interpellent puisqu'ils semblent appartenir à des personnages historiques illustres : ''où s'étaient peut-être assis Henri IV ou Sully, Louis XIII ou Richelieu'', ''ornés d'un écusson sculpté où brillaient sur l'azur les trois fleurs de lis de France surmontées d'une couronne royale, sortaient visiblement des garde-meubles du Louvre, ou tout au moins de celui de quelque château royal'' (CMC, T.I – p.552). Cet assemblage d'objets appartenant à des époques différentes fait du lieu un capharnaüm semblable à celui

[1] ''Le personnage tend à se fondre dans le territoire qu'il occupe, de même que le territoire *s'incarne* (prend *corps*) dans le personnage'', BEJJANI Gérard, ''Le Corps et son territoire'' in *Barbey d'Aurevilly 16*, Paris : *Revue des Lettres modernes*, 1999, p.118.

qu'habite Hoffmann dans *La Femme au collier de velours*. L'hôtel des Danglars suit à son tour cette logique tapageuse. On y voit ''une longue file d'appartements remarquables par leur lourde somptuosité'' (CMC, T.I – p.676). Nous sommes bel et bien dans l'habitation de parvenus qui font étalage de leurs richesses.

En opposition à ce monde des apparences, existe *la maison du comte de Monte-Cristo*, celle des Champs-Élysées. Se répartissant sur deux étages, elle est qualifiée de ''palais'' (CMC, T.II – p.57) et l'on y pénètre par les regards des comploteurs Andrea et Caderousse. Le lecteur ne connaît alors de l'intérieur de la maison que ce qui est habituel : ''Au rez-de-chaussée, salle à manger, deux salons, salle de billard, escalier dans le vestibule'' (CMC, T.II, p.433) et ''Au premier, vois-tu, il y a antichambre, salon ; à droite du salon, bibliothèque et cabinet de travail ; à gauche du salon, une chambre à coucher et un cabinet de toilette'' (CMC, T.II – p.435). L'*intérieur des mousquetaires* suit ce même processus. Par un regard hâtif, le lecteur apprend que la demeure d'Athos est un ''modeste logement'' composé de ''deux petites chambres fort proprement meublées'', le tout saupoudré de quelques ''fragments d'une grande splendeur passée'' (TM, p.120) ; celle de Porthos est ''un appartement très vaste et d'une très somptueuse apparence'' (TM, p.121) ; celle d'Aramis est ''un petit logement composé d'un boudoir, d'une salle à manger et d'un chambre à coucher'', le tout situé ''au rez-de-chaussée'' (TM, p.121). Ces différents lieux de vie semblent alors calquer la personnalité de leurs propriétaires. L'équivalent du comte de Monte-Cristo dans *Les Trois Mousquetaires* étant *le duc de Buckingham*, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer le luxe qui suinte de son palais : ''plusieurs salons d'une élégance dont les plus grands seigneurs de France n'avaient même pas l'idée'', ''chambre à coucher qui était à la fois un miracle de goût et de richesse'' (TM, p.281). Ce château, dont la description nous vient des *Historiettes* de Gédéon Tallemant Des Réaux, finit par devenir mausolée grâce à la ''petite chapelle toute tapissée de soie de Perse et brochée d'or'' et au ''portrait de grandeur naturelle représentant Anne d'Autriche'' (TM, p.281).

Mais la résidence qui a le plus de cachet est *la maison d'Auteuil*, le deuxième pied-à-terre du comte de Monte-Cristo. Elle dénote une ambivalence qui la rend captivante. Sa première apparition a lieu une nuit où ''un nuage noir tout chargé d'électricité'' et des ''ténèbres prématurées'' (CMC, T.I – p.612) en font un lieu fantastique. Le comte ajoute qu'il y a ''sur cette maison inhabitée depuis vingt ans quelque lugubre tradition, quelque sanglante légende'' (CMC, T.II – p.138) : on a l'impression d'être face à une maison hantée. Son intérieur est alors caractérisé par le double fantastique qui y revient comme un

leitmotiv : ‘’La bibliothèque était disposée sur deux corps, aux deux côtés de la muraille, et contenait deux milles volumes à peu près’’ (CMC, T.II – p.154). Elle s’anime même comme le souligne la personnification suivante : ‘’La maison était triste parce qu’elle avait des remords ; elle avait des remords parce qu’elle cachait un crime’’ (CMC, T.II – p.174). C’est surtout la description de la ‘’fameuse chambre’’ qui achève de provoquer le malaise, voire la frayeur des visiteurs et du lecteur. Sa ‘’teinte lugubre’’, sa ‘’vétusté’’, son ‘’damas rouge’’, sa ‘’sombre et sanglante tenture’’ et ses ‘’deux portraits au pastel’’ qui ont des ‘’lèvres blêmes’’ et des ‘’yeux effarés’’ (CMC, T.II – p.170) plongent dans un scénario où les limites entre le réel et l’irréel s’effacent pour permettre à l’autre monde de venir envahir le réel.

Mais, très rapidement, le facétieux narrateur vire vers le merveilleux lorsqu’il associe ce lieu à un château féérique comme le souligne la comparaison suivante : ‘’cette maison, réveillée de son long sommeil comme le palais de la Belle au bois dormant, vivait, chantait, s’épanouissait’’ (CMC, T.II – p.154). Par un effet alchimique, la maison d’Auteuil se métamorphose : elle ‘’avait pris en un jour […] l’aspect de la vie’’ (CMC, T.II – p.153) et les convives apprécient alors ‘’cette masure dont Monte-Cristo avait fait un palais’’ (CMC, T.II – p.170). Voilà le pluri-populaire à l’œuvre !

Ce nouveau visage n’est pas sans rappeler celui de la *maison des Morrel*, rue Meslay. Ses ‘’belles fleurs’’, son ‘’petit jet d’eau jaillissant d’un bassin en rocaille […] où manœuvrait une foule de poissons rouges et jaunes’’ (CMC, T.I – p.709) ainsi que la ‘’volière’’ (CMC, T.I – p.714) achèvent de transformer ce lieu en un petit paradis. C’est d’ailleurs là que va se réfugier le comte lorsque l’humanité le dérange (‘’Allons chez les Morrel ! dit-il ; je crois que le dégoût m’écœure encore plus que la haine’’ CMC, T.II – p.96). Il s’agit d’une ‘’charmante retraite [qui] respirait le calme, depuis le chant de l’oiseau jusqu’au sourire des maîtres’’ (CMC, T.I – p.714). Elle est semblable à la *maison de Normandie* du comte qui prend l’allure d’une échappatoire puisque ‘’l’on avait devant soi la mer, c’est-à-dire l’immensité, et derrière soi un joli parc donnant sur une petite forêt’’ (CMC, T.II – p.481).

Force nous est alors de remarquer certains ricochets dans les descriptions de ces lieux. Le narrateur ne porte pas en son cœur les demeures des Morcerf ni celle des Danglars vu que l’une est ‘’bâtie avec le mauvais goût de l’architecture impériale’’ (CMC, T.I –p.549) et que l’autre fait preuve d’un ‘’fastueux mauvais goût’’ (CMC, T.I – p.676). Quoi qu’il en soit, il se doit de faire entrer le petit peuple dans ces *résidences sécurisées* et séparées de la rue. Chacune d’entre elles ressemble plus à un bunker égoïste qu’à un lieu de mixité. Chez les Morcerf, ‘’un mur surmonté, de distance en distance, de vases de fleurs, et coupé au milieu

par une grande grille aux lances dorées'' (CMC, T.I – p.550) fait écho à ''des massifs, des plantes grimpantes s'élargissant en éventail devant les fenêtres'' (CMC, T.I – p.551) ; chez les Villefort, ''pour que d'ignobles maraîchers ne souillent pas de leurs regards vulgaires l'intérieur de l'enclos aristocratique, une cloison de planches est appliquée aux barreaux jusqu'à la hauteur de six pieds'' (CMC, T.II – p.8), séparant ainsi jardin et maison du reste de la populace. La demeure d'Aramis possède également un ''petit jardin frais, vert, ombreux et impénétrable aux yeux du voisinage'' (TM, p.121). Les enceintes même de ces demeures marquent des fractionnements sociaux : ''un autre bâtiment destiné aux communs'' (CMC, T.I – p.549) ou ''hangar [ayant] une collection de chambres pour les domestiques avec des sonnettes correspondant aux chambres'' (CMC, T.II – p.434).

Mais, héritier des idéaux révolutionnaires, Dumas parvient à faire *rêver* : il brise ces grilles d'un coup de plume et permet au lecteur d'investir l'intériorité de ces lieux où est déployé le luxe dans toute son arrogance. Cette ostentation se fait sentir par l'origine des objets qui occupent ces maisons : ''riches étoffes aux vives couleurs, teintes au soleil de la Perse ou écloses sous les doigts des femmes de Calcutta ou de Chandernagor'' (CMC, T.I – p.552), ''dans des cases de bois odorant, étaient rangés, par ordre de taille et de qualité, les puros, les régalia, les havane et les manille ; enfin dans une armoire tout ouverte, une collection de pipes allemandes, de chibouques aux bouquins d'ambre, ornées de corail, et de narguilés incrustés d'or, aux longs tuyaux de maroquin roulés comme des serpents'' (CMC, T.I – p.553), ''les parquets étaient couverts d'épais tapis de Turquie, que des étoffes de brocart retombaient le long des murailles, et que, dans chaque pièce, un large divan régnait tout autour de la chambre avec des piles de coussins qui se déplaçaient à la volonté de ceux qui en usaient'' (CMC, T.I – p.704). La réception à la maison d'Auteuil donne le coup de grâce par l'opulence qui y règne :

''Tous les fruits que les quatre parties du monde peuvent verser intacts et savoureux dans la corne d'abondance de l'Europe, étaient amoncelés en pyramides dans les vases de Chine et dans les coupes du Japon. Les oiseaux rares avec la partie brillante et leur plumage, les poissons monstrueux étendus sur des lames d'argent, tous les vins de l'Archipel, de l'Asie Mineure et du Cap, enfermés dans des fioles aux formes bizarres et dont la vue semblait encore ajouter à la saveur de ces vins, défilèrent comme une de ces revues qu'Apicius passait, avec ses convives'' (CMC, T.II – p.164).

Une utopie se dessine et le microcosme vire nonchalamment au macrocosme.

Et comme si les objets ne pouvaient suffire à abolir les distances et la soif d'*exotisme*, le narrateur décrit les peintures envahissant ces salons, devenant autant de cartes postales que les yeux du lecteur caressent :

''il y avait des paysages de Dupré, aux longs roseaux, aux arbres élancés, aux vaches beuglantes et aux ciels merveilleux ; il y avait des cavaliers arabes de Delacroix, aux longs burnous blancs, aux ceintures brillantes, aux armes damasquinées, dont les chevaux se mordaient avec rage, tandis que les hommes se déchiraient avec des masses de fer ; des aquarelles de Boulanger, représentant tout *Notre-Dame de Paris* avec cette vigueur qui fait du peintre l'émule du poète ; il y avait des toiles de Diaz, qui fait les fleurs plus belles que les fleurs, le soleil plus brillant que le soleil ; des dessins de Decamps, aussi colorés que ceux de Salvator Rosa, mais plus poétiques ; des pastels de Giraud et de Müller, représentant des enfants aux têtes d'ange, des femmes aux traits de vierge ; des croquis arrachés à l'album du voyage d'Orient de Dauzats, qui avaient été crayonnés en quelques secondes sur la selle d'un chameau ou sous le dôme d'une mosquée'' (CMC, T.I – p. 590)

ou ''les dessus des portes représentaient des bergeries dans le genre de Boucher ; enfin deux jolis pastels en médaillon, en harmonie avec le reste de l'ameublement, faisaient de cette chambre la seule pièce de l'hôtel qui eût quelque caractère'' (CMC, T.I – p.676-677).

L'art est donc à la portée de toutes les bourses ; il n'est plus cantonné à certains lieux ! Ces demeures prennent l'apparence de musées à découvrir avec admiration et envie.

Cette envie pourrait même pousser celui qui lit à forcer ces châteaux-forts par les *portes dérobées* qui s'y trouvent. Ce motif sert évidemment de lien entre les deux mondes[1]. Il existe dans chacune de ces maisons : ''petite porte sournoise'' chez Albert (CMC, T.I – p.550), ''autre entrée'' chez le comte de Monte-Cristo (CMC, T.I – p.606), ''porte perdue dans la tenture'' à Auteuil (CMC, T.II – p.171), ''petite porte de ce terrain'' chez les Villefort (CMC, T.II – p.9) ou même ''porte prise dans la tapisserie'' chez le duc de Buckingham (TM, p.281). Nous sommes également en présence de trompe-l'œil dans la demeure du comte de Monte-Cristo : ''le comte (…) poussa un ressort correspondant à un tableau, lequel en s'écartant du cadre, laissait, par un interstice habilement ménagé, pénétrer la vue dans le salon'' (CMC, T.II – p.89). Ce genre de mécanisme appelle au mystère et à la curiosité.

Les lieux fictifs visités, nous nous devons de poursuivre avec les édifices réels que Dumas se fait un plaisir de décrire. *Le château d'If* est le premier à retenir l'attention. Il est

[1] ''La porte [est] l'origine même où s'accumulent désirs et tentations, la tentation d'ouvrir l'être en son tréfonds, le désir de conquérir tous les êtres réticents'', BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : P.U.F., 1998, p.200.

associé à un endroit infernal à travers l'obscurité qui le caractérise : ''roche noire'', ''sombre château d'If'' (CMC, T.I – p.96), ''plus noir que la mer, plus noir que le ciel'', ''pointe sombre'' (CMC, T.I – p.251), ''noir géant'', ''escalier noir'' (CMC, T.II – p.804), ''lugubres demeures'' (CMC, T.II – p.805). Cet aspect est renforcé par le schème catamorphe qui l'encadre : ''s'abaisser sur son front'' (CMC, T.I – p.99), ''on lui fit descendre quinze marches'' (CMC, T.I – 103), ''lorsqu'il entra sous la voûte, lorsqu'il descendit l'escalier noir'' (CMC – T.II – p.804). Il devient aussi tombeau par les murailles labyrinthiques qui le bordent : ''cour carrée formée par quatre murailles'', ''murailles nues et suantes'' (CMC, T.I – p.98). Cette figure de claustration[1] n'est pas sans rappeler celle qui investit le château de Lord de Winter où est enfermée Milady : ''grille de fer'', ''château sévère de forme, massif et isolé'', ''bruit de la mer'', ''deux voûtes'', ''cour sombre et cassée'', ''porte basse et cintrée'', ''escalier de pierre'', porte massive'' (TM, p.620), ''barreaux aux fenêtres'', ''verrous extérieurs à la porte'' (TM, p.621). Mais revenons au château d'If. Il s'anime à chacune de ses apparitions, dans un phénomène quasi fantastique : ''murailles nues et suantes semblaient imprégnées d'une vapeur de larmes'' (CMC, T.I – p.98), ''sa pointe sombre semblait un bras étendu pour ressaisir sa proie'' (CMC, T.I – p.251) ou ''fantôme d'un ennemi mortel'' (CMC, T.II – p.804). Vers la fin du roman, le comte, de retour au château d'If, y rencontre un concierge qui ''attendait les curieux pour leur montrer ce monument de terreur, devenu un monument de curiosité'' (CMC, T.II –p.804) : ce concierge ne serait-il pas Dumas qui a réussi à transformer, par son écriture, l'image de cette ''forteresse qui fait vivre depuis trois cents ans Marseille de ses lugubres traditions'' (CMC, T.I – p.96) ?

Deux autres lieux hautement symboliques de l'histoire de France sont également révélés, quoique brièvement. Ils sont d'ailleurs entourés de la même symbolique. Il s'agit du *Louvres* et de la *Bastille*. L'on pénètre dans le premier par l'entrée des domestiques et l'on suit Constance Bonacieux à travers des ''portes'', ''un escalier'' et ''un long corridor'' (TM, p.178). À la Bastille, l'on traverse une ''cour'', un ''corridor'' et une ''porte'' pour arriver à une ''chambre basse'' (TM, p.188). Autant de seuils se présentent au lecteur, seuils qui peuplent les labyrinthes de l'histoire que le narrateur-Ariane fait parcourir à partir à partir de son fil d'encre.

Le lecteur passe donc des maisons aux châteaux. Il envahit l'intimité des personnages qui l'ont accompagnés pendant des centaines de pages et finit par ''violer l'Histoire'' en

[1] ''Tout château peut devenir prison'', GARGUILO René, *Un Genre majeur de la Littérature populaire…, op.cit.*, p.95.

revisitant de hauts lieux touristiques. Le romancier populaire a donc ce pouvoir de briser les cloisons, de devenir passe-muraille au grand plaisir de ses lecteurs voyeurs[1] !

6. Le Jardin

Dans ce siècle romantique qui submerge Dumas, il était presque impensable de ne pas voir la nature poindre son nez dans le fil de l'intrigue. Elle se déclare à partir des jardins qui encadrent les différentes demeures, sorte de trou vert où peut s'engouffrer une âme mélancolique. Mise à part son obsession pour les ''clématites'', les ''sycomores'', les ''luzernes'' et les ''ravenelles'', l'auteur livre sa fascination pour ces coins de verdure qui sont des lieux mitoyens, situés entre l'extériorité de la rue et l'intériorité de la maison.

Le Jardin est d'abord un lieu qui, tout en étant ouvert, demeure *clos* face aux agressions extérieures[2]. Il est souvent encerclé par un voile magique protecteur suggéré par une ''grille de fer'' (CMC, T.II – p.7), par une ''herse en bois'' (CMC, T.II – p.141), par ''une vieille porte'' (CMC, T.II – p.795). Au-delà de ces symboles de fermeture, ce lieu bénéficie d'une autoprotection que lui assurent les arbres qui y poussent : ''massifs d'arbres au feuillage touffu et tout entremêlé de fleurs d'automne'' (CMC, T.I – p.627), ''les marronniers touffus dépassent les énormes murailles, hautes comme des remparts'' (CMC, T.II – p.7). Il protège même les personnages qui s'y trouvent (''massifs touffus dans lesquels un homme pouvait demeurer caché sans qu'il y eût crainte qu'on ne l'aperçût'' CMC, T.I – p.627), pouvant leur procurer un bonheur enfantin par sa maternité (''sous un berceau de jasmin de Virginie au feuillage épais et aux longues fleurs de pourpre, il aperçut Mercédès assise, inclinée et pleurant'' CMC, T.II – p.795). On s'y retrouve alors seul, pour réfléchir. Le jardin sert dès lors de lieu d'introspection pour le comte de Monte-Cristo (''Les arbres, voyez-vous, monsieur Bertuccio ne plaisent que parce qu'ils font de l'ombre, et l'ombre elle-même ne plaît que parce qu'elle est pleine de rêveries et de visions'' CMC, T.I – p.659), pour Villefort (''C'était dans un moment où le magistrat, harassé de fatigue, était descendu dans le jardin de son hôtel'' CMC, T.II – p.748), pour Milady (''Tout en rêvant, elle jetait les yeux autour d'elle et classait dans sa tête la topographie du jardin'' TM, p.764) et pour Athos (''Fidèle à sa mission de vengeance, Athos s'était fait conduire au jardin ; et là, sur le sable, suivant les pas

[1] ''La dynamique du roman populaire, qui naît souvent de l'écart entre les élites et la pègre, convoque tout autant les beaux quartiers : hôtels luxueux du Faubourg Saint-Germain ou de la chaussée d'Antin, abords résidentiels des VIII^e^ et XVI^e^ arrondissements'', KALIFA Dominique, « Article : Paris » in COMPÈRE Daniel (dir.), *Dictionnaire du roman populaire francophone*, *op.cit.,* p.322.

[2] ''On retrouve dans le roman populaire et son commentaire ou ses analyses les mêmes hiérarchies que dans la vie sociale'', BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris : Éditions du Seuil, 1994, p.79.

légers de cette femme qui avait laissé une trace sanglante partout où elle avait passé, il s'avança jusqu'à la porte qui donnait sur le bois, se la fit ouvrir, et s'enfonça dans la forêt'' TM, p.779).

L'on peut même s'y retrouver à deux. C'est dans ce sens qu'il est *lieu de rencontre* usuel entre Valentine et Maximilien Morrel, entre Mme Danglars et Villefort (''elle regardait fréquemment du côté de la petite porte, et je compris que ce soir-là elle attendait M. de Villefort'' CMC, T.I – p.625), entre d'Artagnan et Constance Bonacieux (''Trouvez-vous ce soir vers dix heures à Saint-Cloud, en face du pavillon qui s'élève à l'angle de la maison de M. d'Estrées'' TM, p.300) ou le premier espace à voir s'épanouir l'idylle entre le duc de Buckingham et Anne d'Autriche, dans les jardins d'Amiens. Mais nous reviendrons à ces épisodes plus tard. Deux personnages peuvent s'y rejoindre pour parler, loin des oreilles humaines indiscrètes, livrant ainsi leurs pensées profondes à la bienveillance des feuillages. Le jardin se transmue donc en confessionnal pour Eugénie Danglars et Valentine (''Nous nous faisions nos confidences, en effet, dit Valentine, elle m'avouait sa répugnance pour un mariage avec M. de Morcerf, et moi, je lui avouais de mon côté que je regardais comme un malheur d'épouser M. d'Épinay'' CMC, T.II – p.98), pour d'Avrigny et Villefort (''J'ai une confidence terrible à vous faire, dit le docteur : asseyons-nous'' CMC, T.II – p.293), pour Mercédès et le comte de Monte-Cristo (''Est-il vrai que vous ayez tant vu, tant voyagé, tant souffert ? - J'ai beaucoup souffert, oui, madame, répondit Monte-Cristo'' CMC, T.II – p.259) ou même pour le duc et la reine adultérine (''vous étiez prête à tout me dire, l'isolement de votre vie, les chagrins de votre cœur'' TM, p.183).

De même, le Jardin peut subir une certaine dichotomie et arborer un *double visage*. Pour certains, il devient lieu presque féérique. C'est le cas de l'enclos de la maison d'Auteuil qui, par un coup de baguette magique, est transformé en vrai havre de paix comme le traduisent les différentes hyperboles : ''en trois jours M. Bertuccio avait fait planter une cour entièrement nue, et de beaux peupliers, des sycomores venus avec leurs blocs énormes de racines, ombrageaient la façade principale de la maison'' (CMC, T.II – p.153). C'est d'ailleurs dans son sein que Danglars se prend pour la Belle au bois dormant comme le laisse entendre la personnification du végétal : ''Le cactus, d'un caractère moins facile que l'oranger, le piqua outrageusement. Alors il tressaillit et se frotta les yeux comme s'il sortait d'un songe'' (CMC, T.II – p.158). Anne d'Autriche, elle, lors du récit du bal antérieur, s'associe à une pauvre Cendrillon qui subit l'effet magique du lieu qui l'entoure : ''il est possible, oui, que l'influence du lieu, que le charme de cette belle soirée, que la fascination de votre regard, que ces mille

circonstances enfin qui se réunissent parfois pour perdre une femme se soient groupées autour de moi dans cette fatale soirée'' (TM, p.183). Mais, très rapidement, ces jardins font volteface et révèlent leur aspect effrayant, glissant vers le fantastique. Celui de Caderousse contient des arbres animalisés et transformés en serpents maléfiques : ''rampent quelques oliviers rabougris'' (CMC, T.I – p.303). Le jardin d'Auteuil, théâtre d'un probable double meurtre, se voile à son tour d'un halo de frayeur grâce à sa lune maléfique : ''Le vent soufflait avec force ; un peu de lune pâle, et voilée à chaque instant par de gros nuages qui glissaient'' (CMC, T.I – p.627). Le comte de Monte-Cristo confirme d'ailleurs cet aspect en évoquant les fantômes qui y ont élu domicile : ''cet enclos se trouve être un jardin tout plein de fantômes'' (CMC, T.I – p.659). Villefort atteste également cette image en anthropomorphisant ce lieu maudit : ''Les arbres n'étaient plus que des squelettes aux longs bras décharnés, et les feuilles mortes criaient avec le sable sous mes pas'' (CMC, T.II – 219). Même le jardin des Villefort est contaminé puisque Maximilien y ressent la présence du ''démon'' (CMC, T.II – p. 291) et qu'il a l'impression que ''les feuillages du jardin se mass[ent] en grosses touffes d'un noir opaque'' (CMC, T.II – p.290).

Mais, heureusement, le Jardin reprend très rapidement sa fonction première, celle d'un *lieu mythique*, éloigné des malversations des différents personnages. Le verger du télégraphiste est d'ailleurs assez éloquent en ce sens : il est un lieu de culte, une sorte de Quirinal, dédié à la déesse Flore : ''Jamais Flore, la riante et fraîche déesse des bons jardiniers latins, n'avait été honorée d'un culte aussi minutieux et aussi pur que l'était celui qu'on lui rendait dans ce petit enclos'' (CMC, T.II – p.142). Plus loin, la serre des Morcerf se transmue en lieu adamique puisqu'elle assiste à la réunion d'Edmond et de Mercédès. Elle les protège ''sous la voûte de feuillage'' (CMC, T.II – p.257) et est garnie de ''fruits magnifiques'' : d'ailleurs, Mercédès y coupe ''une grappe de raisin muscat'' puis ''une pêche magnifique'' (CMC, T.II – p.258), allégories du fruit interdit, pour les offrir à son Adam retrouvé. L'on repère cette même symbolique dans le jardin des Allées de Meilhan, celui du père Dantès, où la terre livre son abondance sans requérir la sueur du front des hommes : ''La cassette de fer était encore à la même place, personne n'y avait touché ; elle est dans l'angle qu'un beau figuier[1], planté par mon père le jour de ma naissance, couvre de son ombre'' (CMC, T.II – p.554). Même le duc de Buckingham associe les jardins d'Amiens à un

[1] ''Le figuier est un des arbres qui symbolisent l'abondance'', CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Le Dictionnaire des symboles*, *op.cit.,* p.506.

paradis retrouvé : ''vous ne savez pas tout ce qu'il y a de félicités du ciel, de joies du paradis enfermées dans un moment pareil'' (TM, p.183).

Et, pour protéger ce lieu des vicissitudes du temps, Dumas finit par l'associer à une *œuvre d'art* à contempler par le prisme de son écriture. Le jardin d'Auteuil sert alors de ''cadre de verdure'' (CMC, T.II – p.153) à la maison ; le jardin des Villefort est aussi une peinture par le lexique qui y transparaît (''leurs feuilles marbrées et leurs fleurs de pourpres'' CMC, T.II – p.7), presque une vanité par les objets qu'on y trouve (''il y avait sur ce banc de pierre un livre, une ombrelle, un panier à ouvrage et un mouchoir de batiste dont la broderie était commencée'' CMC, T.II – p.9). Le jardin du télégraphiste achève cette montée en puissance de l'art puisqu'il a ''des tons qui eussent réjoui l'œil de Delacroix, notre Rubens moderne, une bordure de gros buis, vieille de plusieurs années'' (CMC, T.II – p.142).

Ainsi, ce lieu de l'entre-deux s'est-il dévoilé, offrant un coin de paradis, une sorte d'asile aux personnages tourmentés. Il est une invitation de la nature, loin du brouhaha de la ville et de son humanité trop vile. Il est surtout un havre de paix que le peuple recherche pour s'évader et revenir au contact de la terre mère, à l'union avec son Soi.

7. ''N'importe où ! Pourvu que ce soit hors de ce monde''[1]

Comme déjà démontré, l'écriture dumasienne se propose de livrer aux lecteurs un guide touristique des villes où séjournent les personnages. Mais ces protagonistes bougent, voyagent et entraînent sur leurs pas parce que ''quand on voyage, c'est pour s'instruire ; quand on change de lieu, c'est pour voir'' (CMC, T.I – p.487). Ce mouvement transporte celui qui lit, bon gré mal gré, dans d'autres villes, vers d'autres latitudes. Ce dépaysement ne peut que plaire puisqu'il permet un mouvement fictif qui se substitue à une stagnation réelle. Dumas, le voyageur infatigable, met alors ses pérégrinations au service des ses intrigues et transbahute celui qui le lit dans quatre lieux différents. La magie et le rêve opèrent et se chargent du reste. Nous devons tout de même avouer que c'est *Le Comte de Monte-Cristo* qui tient surtout la barre puisque les mousquetaires se doivent de rester à Paris et, époque du XVII^{ème} siècle oblige, les escapades lointaines ne font pas que des émules.

Le premier lieu qui retient l'attention est sans conteste *Marseille*. Elle est présente au début du roman et donne son nom au chapitre liminaire. Ce choix n'est pas anodin lorsque

[1] BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris*. N'oublions pas que Baudelaire fut un fervent admirateur de Dumas. ''La Vie antérieure'' in *Les Fleurs du Mal* (1857) est une récriture en vers des sensations du comte de Monte-Cristo consommant du hatchis : il succombe aux charmes de la ''confiture verte'' qui le transporte vers des îles paresseuses où la nature donne sans compter.

l'on sait qu'il s'agit d'une ville du Sud et, qui pis est, d'un port prestigieux. Dès l'entrée, le dépaysement opère et l'on s'éloigne des clameurs et de la grisaille qui envahit les grandes agglomérations. Comme à son habitude, le narrateur situe le lieu et les noms des îles défilent alors : ''île de Rion'', ''île de Calasareigne', ''île de Jaros'' (CMC, T.I p.9), ''île d'el Giglio'' (CMC, T.I – p.11). L'on connaît le pouvoir évocateur du mot île qui suffit, à lui seul, à provoquer l'évasion. Mais, le plus intéressant demeure dans la description de la ville que l'on attend avec impatience et qui ne vient qu'à la fin du roman. Marseille est personnifiée puisqu'elle est ''vivante'', elle, ''la sœur cadette de Tyr et de Carthage'' (CMC, T.II – p.793). Elle est donc capable de quitter le continent européen pour devenir africaine. Cette vie[1] lui permet, en outre, d'être associée à la protection comme le veut le lexique maternel qui foisonne dans sa description : ''aspects féconds'', ''tour ronde'', ''gracieux contours'' (CMC, T.II – p.803). L'on a alors l'impression d'entrer dans une ville féérique où les barques sont ''des mouettes voyageuses'' et où les poissons ''s'élan[cent] hors de l'eau'' (CMC, T.II – p.803) ; l'île est également merveilleuse par son pouvoir de jouvence (''Marseille, toujours plus jeune à mesure qu'elle vieillit'' CMC, T.II – p.793). Mais, ce qui appelle surtout à l'escapade, c'est l'insistance sur la lumière. L'élément igné, que l'on retrouve rarement dans l'obscurité du roman, semble se donner à cœur joie dans la cité phocéenne : ''pierre jaunie par l'ardent soleil du Midi'' (CMC, T.II – p.794), ''riche de chaleur, de soleil et de lumière'' (CMC, T.II – p.795), ''le soleil descendait rouge et flamboyant, dans les flots qui s'embrasaient à son approche'', ''lumière dorée qui inondait le paysage'' (CMC, T.II – p.803). Cette chaleur réchauffe alors le cœur du lecteur qui s'imagine déjà se dorant sous le soleil du Sud. Le narrateur va plus loin et dévoile un village de Marseille qui fascine jusqu'à aujourd'hui[2] : les Catalans[3]. Le nom même de ce lieu provoque le voyage puisqu'il transporte en Espagne et dans sa chaude Catalogne. Cette chaleur revient donc comme une incantation magique dans ''ces maisons auxquelles le soleil a donné, au-dehors, cette belle couleur feuille morte particulière aux monuments du pays, et, au-dedans, une couche de badigeon, cette teinte blanche qui forme le seul ornement des posadas espagnoles'' (CMC, T.I – p.29). Avec son ''unique rue'', ce village ''moitié maure, moitié espagnol'' (CMC, T.I – p.29) devient

[1] ''Marseille apparaît avec évidence comme le symbole de la vie'', COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas…*, *op.cit.*, p.49.

[2] ''Aujourd'hui l'étranger qui arrive à Marseille demande à voir trois choses : la maison Morrel, aux allées de Meilhan ; la maison de Mercédès aux Catalans, et les cachots de Dantès et de l'abbé Faria, au château d'If'', SCHOPP Claude, « Article : Marseille » in *Dictionnaire Alexandre Dumas*, *op.cit.*, p.367.

[3] Le 17 juillet 2012, Tf1 consacrait, dans son J.T., un reportage aux Catalans, ''Une plage mythique : un grand auteur a choisi cette plage pour illustrer son roman, c'est *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas'', claironne fièrement le guide !!!

lui aussi unique. Il est de même caractérisée par une sensualité dévoilée par la ‘’butte nue et rongée par le soleil’’ (CMC, T.I – p.28). Tout appelle donc au *farniente* dans cette ville de Provence qui a, d’ailleurs, interpellé une longue liste d’auteurs populaires (Balzac, Rostand, Izzo ou même Musso).

Un autre lieu qui provoque le rêve est bien évidemment celui contenu dans le titre même du roman : *l’île de Monte-Cristo*. Dumas, en 1842, avait d’ailleurs promis à Jérôme Napoléon Bonaparte, de consacrer un roman à cette île que le prince lui faisait visiter. Outre sa géographie insulaire, ce ‘’rocher de forme presque conique, qui semble avoir été poussé par quelque cataclysme volcanique du fond de l’abîme à la surface de la mer’’ (CMC, T.I – p.233) a un potentiel onirique extraordinaire. Pour Dantès, il dépasse la ‘’Corse poétique’’, ‘’l’île d’Elbe aux souvenirs gigantesques’’ ou même ‘’Gênes la superbe’’ (CMC, T.I – p.285). La première description qui en est faite est assez intéressante à analyser. L’on y retrouve la force solaire dans toute sa splendeur : ‘’couleurs crépusculaires depuis le rose vif jusqu’au bleu foncé’’ (CMC, T.I – p.277), ‘’ses rayons de mai donnaient, chauds et vivants, sur ces rochers, qui eux-mêmes semblaient sensibles à sa chaleur’’, ‘’granit échauffé’’ (CMC, T.I – p.284), ‘’le soleil à son zénith semblait la couvrir de son œil de feu’’ (CMC, T.I – p.291), ‘’douce lueur décomposée en jour bleuâtre’’ (CMC, T.I – p.289). Une vraie toile impressionniste ! Au-delà de cette chaleur, c’est la primitivité du lieu qui est mise en exergue : ‘’jamais pied humain n’avait foulé’’ (CMC, T.I – p.279), ‘’l’île était habitée, vivante, animée, et cependant Edmond s’y sentait seul sous la main de Dieu’’ (CMC, T.I – p.284). Ce petit paradis a donc gardé toute sa virginité pour se dévoiler aux yeux du lecteur : le narrateur dirige celui qui le suit vers un endroit pittoresque, de charme ! La féérie opère alors et tout devient trésor : les feuilles ont un ‘’bruit presque métallique’’, les lézards sont comparés à des ‘’émeraudes’’ (CMC, T.I – p.284), le jour a une ‘’couleur d’opale’’, le soleil a des ‘’rayons d’or’’ (CMC. T.II – p.846), la ‘’mer est d’un ‘’bleu de saphir’’ (CMC, T.I – p.291) et la caverne qui s’y trouve a des ‘’facettes pailletées [qui] étinc[èlent] comme des diamants’’ (CMC, T.I – p.289). Un nouvel Eldorado se dévoile. Mais cette île minuscule devient un macrocosme lorsque le comte l’habite. Franz y découvre alors le monde entier cantonné dans une caverne comme le suggèrent les toponymes : ‘’étoffe turque’’, ‘’lampe en verre de Venise’’, ‘’tapis de Turquie’’ (CMC, T.I – p.395), ‘’des ananas de Sicile, des grenades de Malaga, des oranges des îles Baléares, des pêches de France et des dattes de Tunis’’ (CMC, T.I – p.397), ‘’des peaux de lions de l’Atlas’’, ‘’des peaux du tigre de Bengale’’, ‘’des peaux de panthères du Cap’’, ‘’des peaux d’ours de Sibérie, des renards de Norvège’’ (CMC, T.I –

p.403). La mer qui l'entoure devient également un ''immense lac qui s'étend de Gibraltar aux Dardanelles et de Tunis à Venise'' (CMC, T.II – p.847). Tout un monde vivant se retrouve sur cette île ayant une ''seconde chambre splendidement éclairée'' (CMC, T.I – p.395) et une salle à manger ''non moins splendide'' (CMC, T.I – p.395) : les hyperboles se répètent dans la bouche d'un narrateur qui ne trouve plus ses mots pour décrire la magie du lieu. Mais c'est surtout l'aspect oriental qui y attire. Fasciné par la magie de l'Orient comme son ami Gérard de Nerval, Dumas libère tous les objets de la splendide Arabie : ''chibouques'', ''café à la turque'' (CMC, T.I – p.403) et ''burnous'' (CMC, T.I – p.407).

L'île a d'ailleurs une succursale à Paris, dans les appartements de Haydée, sur les Champs-Élysées. Seuls les initiés peuvent y pénétrer (''quant à M. Baptistin, cette partie de l'appartement lui était interdite'' CMC, T.II – p.358). La même profusion et la même opulence se dessinent alors devant les yeux des privilégiés. Nous y retrouvons surtout le même engouement pour l'Orient. Mis à part les ''chibouques'', ''latakié'' (CMC, T.II – p.353) et autres ''narguilé'' (CMC, T.II – p.357), un ''divan'' (CMC, T.I – p.704) appelle à s'abandonner à ses bras enchanteurs. La maîtresse des lieux devient une Schéhérazade en puissance lorsqu'elle raconte son histoire à Albert (CMC, chap.LXXVIII) et que, par une belle mise en abyme, elle transporte le lecteur par sa voix de conteuse dans le ''Palais de Janina'' (CMC, T.II – p.363). Tout cet orientalisme ambiant et tellement en vogue chez les Romantiques du XIX^{ème} siècle constitue un ''horizon si poétique'', un ''lointain merveilleux'' (CMC, T.II – p.360).

Prochaine escale : *Rome*. Mis à part un bref passage par Florence effectué par Franz d'Épinay, l'Italie est représentée dans toute sa splendeur par sa capitale. À l'image de Napoléon, cette ville a eu son apogée de gloire avant de retomber du haut de son sommet[1]. Elle ne peut donc qu'attirer les Romantiques en mal d'eux-mêmes : Stendhal, Sand ou Chateaubriand s'en sont d'ailleurs fait les défenseurs ! Dumas n'est pas en reste puisqu'il sert de cicérone dans cette ville fantastique qui est ''une espèce de station entre ce monde et l'autre'' (CMC, T.I – p.412). Il établit même une supériorité de Rome sur Paris à travers son théâtre et sa ''loge, où l'on pouvait tenir à douze sans être serré, [et qui] avait coûté aux deux amis un peu moins cher qu'une loge de quatre personnes à l'Ambigu'' (CMC, T.I – p.463) ou lorsqu'il affirme que ''L'auteur de cette histoire, qui a habité l'Italie cinq ou six ans,

[1] ''Autour de 1800, dans l'idéalisme allemand, (…) le vieux thème de Rome centre du monde, lieu de la connaissance à la fois de l'histoire universelle et de soi-même, avait atteint son apogée ; puis chez les romantiques, chez Chateaubriand, Byron et Lamartine surtout, le topos de la vanité du monde, les lamentations et jouissances de la ruine'', GARMS Jörg. ''Autour de l'idée de Rome. Écrivains et touristes du XIX^{e} siècle'' in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* T. 102, n°1. 1990, p.97.

ne se rappelle pas avoir jamais vu une solennité troublée par un seul de ces évènements qui servent toujours de corollaire aux nôtres'' (CMC, T.I – p.517). Les propos deviennent alors dithyrambiques pour dépeindre la beauté de la ville, comme le soulignent les hyperboles : ''qu'on se figure cette grande et belle rue du Cours, bordée d'un bout à l'autre de palais à quatre ou cinq étages avec tous leurs balcons garnis de tapisseries, avec toutes leurs fenêtres drapées ; à ces fenêtres trois cent mille spectateurs, Romains, Italiens, étrangers venus des autre parties du mondes : toutes les aristocraties réunies, aristocraties de naissance, d'argent, de génie'' (CMC. T.I – p.500)

C'est aussi à une immersion dans le passé de cette ville que le lecteur a droit avec la visite de Saint-Pierre (''il faut un jour pour voir Saint-Pierre, et un mois pour l'étudier'' CMC, T.I – p.417), des Catacombes de Saint-Sébastien (CMC, chap. XXXVIII) ou du cirque de Caracalla (CMC, T.I – p.532). Mais le narrateur tient surtout à initier ceux qui le lisent au Colisée. L'on devient alors Albert de Morcerf suivant Franz dans les dédales poussiéreux d'une ville hors norme. Pour arriver à ce monument, à deux reprises, Franz use de subterfuges pour valoriser le site. La première fois, l'on apprend qu'il est bordé de monuments qui risqueraient d'amoindrir sa force évocatrice et qu'il faut donc le visiter en entrant par la porte San Giovanni : ''sans que le Capitole, le Forum, l'arc de Septime-Sévère, le temple d'Antonin et Faustine et la Via Sacra eussent servi de degrés placés sur sa route pour le rapetisser'' (CMC, T.I – p.417). La seconde fois, Franz propose un autre chemin : ''C'était de suivre la via Sistinia, de couper à angle droit devant Sainte-Marie-Majeure, et d'arriver par la via Urbana et San Pietro in Vincoli jusqu'à la via del Colosseo'' (CMC, T.I – p.452). Il s'agit bel et bien d'un rituel que le lecteur poursuit entre les mains d'un nocher plus expert que les autre guides au ''caquetage ignorant'' (CMC, T.I – p.454). L'amphithéâtre est alors vu dans toute sa splendeur, dans toute ''la majesté d'une pareille ruine'' (CMC, T.I – p.454). Le narrateur ne tarit pas d'éloges à l'égard de cette ville au point que nous nous retenons de ne pas aller la visiter à l'instant même, nous, les privilégiés auxquels il a donné certaines ficelles touristiques[1]. Le démon de Midi démange alors ceux qui lisent parce que ''on ne peut se faire aucune idée de cet aspect si on ne l'a pas vu'' (CMC, T.I – p.519), dit le narrateur avec un sourire malin[2].

[1] ''Rome n'est pas une ville comme les autres villes : Rome a un charme malaisé à définir et qui n'appartient qu'à elle'', AMPÈRE Jean-Jacques, ''Portraits de Rome à différens âges'' in *Revue des Deux Mondes*, III, Paris, 1835, p.497.

[2] Le *Journal des débats* du 28 août 1844 affirmera : ''Cet ouvrage fait partie des *Impressions de voyage* de M. Dumas''.

L'autre grande ville visitée, sans grand enthousiasme, il faut l'avouer, est *Londres* dans *Les Trois Mousquetaires*. Des plans de voyage pour sortir de Paris et gagner la capitale anglaise sont alors proposés : ''par la route de Boulogne'', ''celle de Noyon'' → pour arriver à ''Calais'' (TM, p.264). Le lecteur suit les mousquetaires qui ''sortirent de Paris par la barrière Saint-Denis'' → ''Chantilly'' (TM, p.266) → ''Beauvais'' (TM, p.267) → ''Crèvecoeur'' (TM, p.268) → ''Amiens'' (TM, p.269) → ''Saint-Omer'' → ''porte de Calais'' (TM, p.271) → ''côtes d'Angleterre'' → ''port de Douvres'' (TM, p.277). Même le chemin du retour est tout tracé : ''Tour de Londres'' → ''Saint-Valéry'' → ''Blangy'' → ''Neufchâtel'' (TM, p.289) → ''Rouen'' → ''Écouis'' → ''Pontoise'' → ''Paris'' (TM, p.291). La description de la ville ne se manifestera que vers la fin du roman. Une peinture d'exception y est insérée pour insister sur la chaleur étonnante qui y subsiste[1] : ''L'astre pâli, mais cependant splendide encore, se couchait à l'horizon, empourprant à la fois le ciel et la mer de bandes de feu et jetant sur les tours et les vieilles maisons de la ville un dernier rayon d'or qui faisait étinceler les vitres comme le reflet d'un incendie'' (TM, p.615). Le dépaysement s'arrête là – nous reviendrons plus tard aux raisons de cette brièveté puisque ''l'exotisme n'est pas uniquement géographique''[2].

Ainsi, avons-nous pu plonger dans les lieux du populaire dumasien. Ils sont certes précis et réels mais appellent souvent au rêve par leur richesse et le dépaysement qu'ils proposent. Les romans de Dumas deviennent alors billets de voyage[3] que l'on achète pour parcourir villes, villages, pays, îles, moyennant quelques arrêts dans certaines auberges de charme.

[1] ''Ce pays au-delà de la mer sert de lieu utopique'', HOHNMANN Michael, « Le sens du héros dans la trilogie des *Mousquetaires* » in *Cent Cinquante ans après…*, *op.cit.*, p.40.
[2] COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires*, *op.cit.*, p.83.
[3] ''Il y a toujours un ailleurs pour la littérature populaire, toujours un autre rivage, toujours un *inconnu* où aborder un jour, FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo…*, *op.cit.*, p.274.

Chapitre III : Les Scènes de genre

Mis à part des personnages typés et des espaces bien cernés, le lecteur de romans populaires, naïf ou averti fût-il, aime à retrouver certains poncifs dans ce qu'il lit. Cela le conforte quant à l'appartenance du roman à un genre ou à un sous-genre particulier. D'une œuvre à l'autre, il sait qu'il doit s'attendre, dans ce sillage, à tel épisode qui le rassure et l'étonne au même niveau puisque chaque œuvre est à se lire comme une purgation de la précédente. Ces scènes - que nous appellerons de genre - fonctionnent selon une même thématique et une organisation bien huilée, dans un langage que l'on pourrait croire figé : les mêmes personnages d'un autre roman auraient pu avoir la même aventure et la même discussion en lieu et place de ceux qui appartiennent à celui parcouru. Dans le domaine de la littérature populaire, plusieurs catégories se dessinent et chaque œuvre devrait appartenir à l'une de ces catégories. Mais la force de Dumas est de proposer une sorte de pot-pourri où tout se mélange. Un exemple à cela permettra d'éclaircir notre réflexion. *Les Trois Mousquetaires* n'est-il qu'un roman de capes et d'épée ? Ne peut-il être un roman sentimental ? Ou même un roman d'aventures ? Le même questionnement pourrait se porter de même sur *Le Comte de Monte-Cristo*. Voilà pourquoi nous nous proposons, dans ce qui suit, d'analyser la présence de ces catégories dans les œuvres qui nous intéressent à partir de scènes biens spécifiques.

1. Le Poncif de l'épisode amoureux ou le roman à l'eau de rose

On pourrait lire les deux œuvres à travers la loupe du roman sentimental, proposant une histoire amoureuse qui s'accomplit au fil des pages ! Non, ce n'est pas une hérésie mais un constat qui se tient ! Longtemps mésestimé par la critique littéraire[1], le roman ''nunuche'' a pourtant ses fans qui se l'arrachent. Ces fans, ou plutôt ces groupies, sont essentiellement des femmes auxquelles l'œuvre qu'elles tiennent entre les mains offre une part de rêve d'un idéal amoureux qu'elles ne peuvent rencontrer dans la vie de tous les jours. Les hommes porteraient plutôt un regard sardonique, si ce n'est méprisant, sur cette littérature fleur bleue[2]. Pourtant, Dumas réussit à plaire aux deux sexes en suivant une structure précise.

[1] ''Son public est composé principalement de femmes et de jeunes filles et son image sociale manque singulièrement de prestige'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien…, op.cit.*, p.234.

[2] ''Le roman sentimental est tout aussi dépourvu de prestige que les sujets dont il traite […], l'intérêt pour les effets du cœur étant justement ce contre quoi se définissent les valeurs de la virilité'', THIESSE Anne-Marie, *Les*

Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, une histoire d'amour de base sous-tend le roman : il s'agit bel et bien de celle qui lie Edmond Dantès à Mercédès Herrera et dont le dénouement n'est connu qu'à la fin du roman. Sur cette relation, se greffent d'autres couples dont le cheminement amoureux est proposé. Nous pensons à celui formé par Maximilien Morrel et Valentine de Villefort ; ou par le comte de Monte-Cristo et Haydée ; ou même par Gérard de Villefort et Hermine Danglars ; ou celui constitué de Luigi Vampa et de Teresa. Dans *Les Trois Mousquetaires,* c'est surtout d'Artagnan qui tient le haut du pavé par ses triples histoires d'amour. Certes, son premier intérêt se porte sur Constance Bonacieux ; mais il ne faut pas oublier l'attraction irrésistible qu'exerce sur lui Milady ni son amourette avec Ketty, la femme de chambre. L'autre relation qui sert d'armature au roman est celle qu'entretiennent le duc de Buckingham et Anne d'Autriche. Au détour de quelques pages, on apprend aussi que Milady est amoureuse du comte de Wardes. N'oublions pas non plus l'amour qu'elle fait naître dans le cœur de Felton.

Le nombre de couples qui se disputent ces deux œuvres est donc assez éloquent et parle de lui-même ; n'avions-nous d'ailleurs pas démontré, dans notre première partie, l'attraction qu'exerce le thème de l'amour sur tout lecteur ? Et, à chaque fois que l'un de ces couples se réunit, des aveux amoureux fusent. Ce sont ces scènes et ces relations que nous allons effeuiller dans ce qui suit.

Les aveux amoureux foisonnent et chaque passionné tente d'exceller plus que le précédent dans *l'énonciation de ses sentiments*[1]. Sur un registre lyrique, voire épidictique, les déclarations s'enchaînent et se déchaînent dans un mouvement à faire pâlir Orphée lui-même. Les hyperboles sont alors légion dans ces confidences trop intimes. Lorsqu'Edmond retrouve Mercédès, c'est le narrateur qui se charge de camper l'aveu en affirmant : ''le soleil (…) les inondait d'un flot de bonheur'', ''un immense bonheur les isolait du monde'' et ''ils ne parlaient que par ces mots entrecoupés qui sont les élans d'une joie si vive qu'ils semblent l'expression de la douleur'' (CMC, T.I – p.33). Ce couple si pudique n'aura pas réellement droit à des confessions tonitruantes mais Mercédès dira plus tard au comte qu'elle divinise : ''Edmond, depuis que je vous connais, j'ai adoré votre nom, j'ai respecté votre mémoire'' (CMC, T.II – p.528-529) ou ''il n'y a rien au monde qui vous vaille, rien qui vous ressemble'' (CMC, T.II – p.799). C'est surtout avec Haydée que les sentiments se révèlent dans toute leur

Infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Époque in Actes de la Recherche en Sciences sociale, n°60, novembre 1985, p.41.

[1] ''Ces termes font référence à une psychologie des sentiments tout à la fois simple, violente et irrationnelle, où les sentiments du cœur se manifestent dans les attitudes du corps'', *Ibidem*, p.98.

force, cette Haydée si timide au début mais qui finit par asseoir l'omnipotence que le comte a sur elle : ''tu es partout'' (CMC, T.I – p.707) ou ''le matin je penserai que tu viendras, et le soir je me rappellerai que tu es venu'' (CMC, T.I – p.708) ou encore ''je t'aime comme on aime sa vie, comme aime son Dieu, car tu es pour moi le plus, le meilleur et le plus grand des êtres créés'' (CMC, T.II – p.861). Mais intéressons-nous surtout au jeune couple formé par Maximilien et Valentine qui est, en réalité, le pendant réussi et achevé de celui d'Edmond et Mercédès. À chacune de leurs rencontres, les exagérations prennent leur envol[1] : ''Toutes les fois que je vous vois, j'ai besoin de vous dire que je vous adore afin que l'écho de mes propres paroles me caresse doucement le cœur lorsque je ne vous vois plus'' (CMC, T.II – p.10), ''je vous consacre jusqu'au plus insignifiant battement de mon cœur'', ''je suis tout à vous'', ''je mourrai si je vous perds'' (CMC, T.II – p.13). D'Artagnan dira aussi à Milady : ''mon bras et ma vie vous appartiennent'' (TM, p.476). Ketty, en quittant d'Artagnan, se servira de ces phrases au cliché si attendrissant[2] : ''Et dans quelque temps que nous nous retrouvions et dans quelque lieu que ce soit, dit Ketty, vous me retrouverez vous aimant encore comme je vous aime aujourd'hui'' (TM, p.498). C'est surtout le duc de Buckingham qui se livre sans pudeur : ''Vous ne savez pas tout ce qu'il y a de félicités du ciel, de joies du paradis enfermées dans un moment pareil. Tenez, mes biens, ma fortune, ma gloire, tout ce qu'il me reste de jours à vivre, pour un pareil instant et pour une semblable nuit !'' (TM, p.183). Pour Felton, Milady ''était déjà toute sa pensée, toute son âme'' (TM, p.705). Tout est donc fait pour augmenter le transport amoureux. Toutefois, en même temps, Dumas ironise sur ces moments lorsqu'il révèle les hyperboles dont usent Porthos et sa Procureuse. L'épisode frise le ridicule lorsqu'elle lui dit ''À demain, mon ange !'' et qu'il lui répond ''À demain, flamme de ma vie !'' (TM, p.412).

Viennent alors les phrases exclamatives, les accumulations et les parallélismes pour renforcer la déclaration et lui donner toute sa tonalité lyrique[3]. C'est Fernand qui entame la danse par l'aveu de son échec : ''Ah ! mon Dieu, mon Dieu ! avoir rêvé dix ans d'être votre époux, Mercédès, et perdre cet espoir qui était le seul but de ma vie !'' (CMC, T.I – p.30). À la fin du roman, sur le mode poétique et sous la forme d'un vers dithyrambique, le comte

[1] ''L'excessif est populaire'', PEQUIGNOT Bruno, ''Le sentimental e(s)t le populaire'' in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.243.

[2] ''Les clichés sont également le gage d'une lecture fluide et rapide dans la mesure où ils relèvent du déjà-lu et contribuent en outre à sécuriser le lectorat'', WAGNER Frank, « Lire *Les Trois Mousquetaires* aujourd'hui », *op.cit.*, p.57.

[3] ''Ces romans sont basés sur l'émotion et le pathos'', OLIVIER Séverine, *Entretiens sur le roman sentimental*, www.communelangue.com/envois/documents/recherches/litt/Le_roman_sentimental.pdf, p.2.

avoue à Haydée : ‘’par toi je me rattache à la vie, par toi je puis souffrir, par toi je puis être heureux’’ (CMC, T.II – p.861). Mais c’est encore Maximilien qui supplante les autres amoureux par la force de sa passion : ‘’Oh ! ma joie et mon bonheur, je ne puis les contenir !’’ (CMC, T.II – p.11), ‘’Maximilien poussa un cri, et s’élançant à son tour sur la borne, saisit cette main adorée et y appliqua ses lèvres ardentes’’ (CMC, T.II – p.110), ‘’mais moi, moi, s’écria Morrel en hurlant de douleur, moi je l’aime’’ (CMC, T.II – p.583). D’Artagnan sombre parfois dans le tragique, ressemblant même à la religieuse portugaise de Guilleragues lorsqu’il dit à Constance : ‘’Ah ! j'aimerais mieux ne vous avoir jamais vue’’ (TM, p.171). Lorsqu’il croit qu’elle le trompe, il se considère comme ‘’un amant outragé, trahi, bafoué’’ (TM, p.175)… alors qu’aucune déclaration amoureuse n’a encore eu lieu entre eux ! Le duc de Buckingham ajoute à cette force de la passion : ‘’Comme l'air était doux et parfumé, comme le ciel était bleu et tout émaillé d'étoiles ! Ah ! cette fois, madame, j'avais pu être un instant seul avec vous’’ (TM, p.183), ‘’Ô ma belle Majesté, cent fois merci’’ (TM, p.185). L’homme n’a pas honte de mettre son cœur à nu : bien au contraire ! Il use de ‘’cette brutalité naïve que les femmes préfèrent souvent aux afféteries de la politesse, parce qu’elle découvre le fond de la pensée et qu’elle prouve que le sentiment l’emporte sur la raison’’ (TM, p.171).

Par endroits, certains procédés livrent une *fusion entre les amants*. Après l’emprisonnement d’Edmond, qui est à se lire comme une mort métaphorique, Mercédès surgit devant Villefort ‘’comme un blanc fantôme’’ (CMC, T.I – p.106). La dénomination de Pyrame et Thisbé accolée à Maximilien et à Valentine concerne également Edmond et Mercédès : si l’un meurt, l’autre le suit. Ketty a le même fonctionnement avec d’Artagnan : ‘’je n’avouerai cela qu’à l’homme… qui lirait jusqu’au fond de mon âme !’’ (TM, p.445). Dans ce sillage, les conditions sont assez intéressantes puisque la première partie de la phrase concerne l’un des amoureux qui influence la vie de l’autre dès la seconde partie de la phrase. Mercédès dit à Edmond : ‘’S’il t’arrivait malheur, je monterais sur le cap de Morgion, et je me jetterais sur les rochers la tête la première’’ (CMC, T.I – p.34). Haydée tiendra presque les mêmes propos : ‘’si tu mourrais, je mourrais’’ (CMC, T.I – p.708). L’on sent alors que tout est affaire de chantage sentimental. Même Fernand tente de faire pression sur Mercédès par la menace de sa mort : ‘’faites-moi bien comprendre (…) que ma vie et ma mort ne sont rien pour vous’’ (CMC, T.I – p.30). Plus encore, repérons ce chiasme dont use Maximilien : ‘’j’ai subordonné mes pensées et ma vie à votre vie et à vos pensées’’ (CMC, T.II – p.11). Cette union des amants n’est pas sans rappeler la reconstitution du couple premier, celui de

l'androgyne. Dans le même ordre d'idées, Felton dit à Milady qui menace de mourir : ''Eh bien, nous mourrons ensemble !'' (TM, p.705). Le mélange des deux êtres est à son comble entre d'Artagnan et Milady lorsque le mousquetaire affirme : ''Depuis que je vous ai vue, je ne respire que par vous et pour vous !'' (TM, p.474). C'est en ce sens que se lisent les nombreuses métaphores où l'un des amants devient élément de la nature. Le comte rétorque à Haydée : ''Ce n'est point l'arbre qui quitte la fleur, c'est la fleur qui quitte l'arbre'' (CMC, T.I – p.708). Maximilien associe Valentine au ''rayon de soleil qui illuminait son cœur'' (CMC, T.II – p.11), à une fleur puis à un fruit : ''ce charme indéfini qui est à la femme ce que le parfum est à la fleur, ce que la saveur est au fruit ; car ce n'est pas le tout pour une fleur que d'être belle, ce n'est pas le tout pour un fruit que d'être beau'' (CMC, T.II – p.99). La ''végétalisation'' (excusez le néologisme !) que provoque l'amour ovidien voit ici sa plus belle incarnation. L'expression des sentiments est ainsi portée à son plus haut degré surtout qu'elle est faite par des hommes.

Il nous faut tout de même remarquer que ces déclarations se déroulent toujours dans des *lieux symboliques*. Pour Mercédès et Edmond, il s'agit des ''angles du fort Saint-Nicolas'' (CMC, T.I – p.41) ; pour Maximilien et Valentine, d'un ''enclos'' (CMC, T.II – p.8) ; pour Haydée et le comte, de la ''grotte'' de Monte-Cristo (CMC, T.II, p.862) ; d'Artagnan semble préférer les ''escaliers'' (TM, p.155 et p.429) avec Constance Bonacieux et Ketty mais la chambre avec Milady (TM, p.465) ; pour le duc de Buckingham et Anne d'Autriche, ce sera ''les jardins d'Amiens'' (TM, p.182) et ''un appartement éclairé seulement par une lampe de nuit'' (TM, p.178), au Louvres. Chacun de ces lieux est coupé du reste de l'humanité et propose une protection aux amants qui sont alors seuls au monde.

Ce privilège qu'ils ressentent et qu'ils vivent est considéré par eux comme un *don du ciel*. Voilà pourquoi chacune de ces déclarations est sous-tendue par des louanges allouées au divin qui réunit ceux qui s'aiment. Lorsque Haydée se livre à lui, le comte déclare : ''Oh ! mon Dieu, n'importe, récompense ou châtiment, j'accepte cette destinée'' (CMC, T.II – p.861). Maximilien, pour réconforter Valentine, lui dit : ''Dieu n'a pas créé deux cœurs aussi en harmonie que les nôtres, et ne les a presque miraculeusement réunis, surtout pour les séparer'' (CMC, T.II – p.100). D'Artagnan rassure également Constance en affirmant : ''moi que Dieu a envoyé pour veiller sur vous'' (TM, p.166). Quant au duc de Buckingham, il requiert l'intervention onirique de Dieu : ''Dieu vous enverrait-il les mêmes rêves qu'à moi, si vous ne m'aimiez pas ?'' (TM, p.186). Les amants se placent ainsi sous la protection des mannes divines qui sont de bon augure pour l'évolution de leur relation.

Mais quittons l'aspect stylistique de ces rencontres et abordons leurs valences. Ce sentiment revendiqué et qui met plus l'accent sur l'homme que sur la femme est sans conteste une allusion à *l'amour courtois médiéval*. Le partage des émotions doit se mériter d'une manière chevaleresque. Les amants sont séparés et leur réunion se fait dans l'épreuve : Mercédès et Edmond par la prison ; le comte de Monte-Cristo et Haydée par l'âge de la jeune femme et sa condition d'esclave enfermée dans ses appartements ; Valentine est promise à Franz d'Epinay et non à Maximilien ; Constance Bonacieux est enlevée à d'Artagnan ; Milady est enfermée par Lord de Winter et Felton doit la délivrer pour l'obtenir. Les obstacles se multiplient à l'envi. Anne d'Autriche confirme le mieux cette séparation lorsqu'elle dit à Buckingham : ''Je vous vois pour vous dire que tout nous sépare, les profondeurs de la mer, l'inimitié des royaumes, la sainteté des serments. Il est sacrilège de lutter contre tant de choses, Milord. Je vous vois enfin pour vous dire qu'il ne faut plus nous voir'' (TM, p.181). L'amour n'est donc pas acquis, il est une lutte incessante pour conquérir l'autre, pour être à même de l'obtenir à l'instar d'un Graal éthéré.

Cet aspect aérien du sentiment se répercute alors dans la relation qui garde, de bout en bout, sa chasteté. Edmond, par exemple, s'offusque des propos de M. Morrel et lui rétorque que Mercédès ''n'est point [s]a maîtresse (…) c'est [s]a fiancée'' (CMC, T.I – p.17). Le même phénomène se répète avec Haydée : ''Monte-Cristo prit la main d'Haydée pour la baiser ; mais la naïve enfant retira sa main et présenta son front'' (CMC, T.I – p.707). Maximilien n'a droit, à son grand malheur, qu'à toucher, que dis-je !, qu'à effleurer les doigts de Valentine à travers une grille[1] : ''aussitôt la petite main glissa entre les siennes'' (CMC, T.II – p.110). Il se suffit de si peu : ''cette attente éternelle me semble payée, à moi, par cinq minutes de votre vue, par deux mots de votre bouche'' (CMC, T.II – p.100). Valentine, malgré son nom, n'est pour lui que ''la belle et froide statue de la Vénus pudique'' (CMC, T.II – p.13). Il regrette ceci mais respecte cette privation physique qui élève sa dame : ''Ai-je jamais, dites-le moi, demandé à toucher le bas de votre robe à travers ces grilles ?'' (CMC, T.II – p.12). D'Artagnan et Constance n'ont aucun rapport physique. Leur amour se lie dans un secret livré (''Ce fut leur mutuelle déclaration d'amour'' TM, p.250) et le seul attouchement a lieu à la mort de la femme ; il n'est que rapide lorsque cette ''âme si chaste'' ''appuya ses lèvres sur les siennes'', quand un ''soupir s'échappa de la bouche de Mme Bonacieux, effleurant celle de d'Artagnan'' (TM, p.771). Lorsque Buckingham revoit Anne d'Autriche, il

[1] ''L'amour qui unit Valentine et Maximilien […] semble tout d'abord correspondre parfaitement aux normes de l'amour courtois'', FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo...*, *op.cit.*, p.122.

n'a qu'un mouvement de respect : il ''se précipita à ses genoux, et avant que la reine eût pu l'en empêcher, il baisa le bas de sa robe'' (TM, p.181). Le seul contact physique qu'ils ont eu n'est que de l'ordre du capillaire : ''Je sentais, en inclinant ma tête à votre côté, vos beaux cheveux effleurer mon visage, et chaque fois qu'ils l'effleuraient je frissonnais de la tête aux pieds'' (TM, p.183). Il confirme d'ailleurs ceci en disant : ''Je n'ai pas même touché votre main'' (TM, p.183). Le sentiment amoureux est même parfois atténué en relation familiale. Le comte considère Haydée comme sa ''fille'' (CMC, T.II – p.535) ; elle, par contre, lui donne la figure de ''son père, son frère, son mari !'' (CMC, T.II – p.861) ; Valentine voit en Maximilien ''l'amitié d'un frère'' (CMC, T.II – p.13). La primitivité sexuelle de l'homme (représentée par Porthos qui s'amuse des femmes et qui est associé à ''un joueur qui rit de la dupe qu'il va faire'' TM, p.408) est donc domptée par des femmes qui sont autant de vestales qui s'offrent au prude lecteur.

Ces femmes détiennent d'ailleurs une position surélevée par rapport à leurs chevaliers servants[1]. Cette supériorité se marque par leur force de commandement. Mercédès tente de jouer le rôle de la conscience vis-à-vis de Fernand en le menaçant : ''vous ne vous laisserez point aller ainsi à vos mauvaises pensées'' (CMC, T.I – p.32). Le comte demande ''la permission d'entrer auprès [de Haydée]'' (CMC, T.I – p.706) et les appartements de cette dernière sont situés à l'étage supérieur. Maximilien affirme également la prééminence de Valentine à plusieurs reprises : ''Vous êtes trop au-dessus de mon amour pour que j'ose vous en parler'' (CMC, T.II – p.10), ''Avez-vous jamais vu un esclave plus soumis que moi ? Vous m'avez permis de vous adresser quelquefois la parole, Valentine, mais vous m'avez défendu de vous suivre ; j'ai obéi'' (CMC, T.II – p.12). Son sentiment le pousse à diviniser l'être aimé dans une sorte de leçon d'amour[2] : ''La femme est sacrée, la femme qu'on aime est sainte !'' (CMC, T.II – p.283). Pour d'Artagnan, même si nous l'avons déjà démontré, Mme Bonacieux est associée à une statue grâce à son ''teint marbré de rose et d'opale'' (TM, p.150). Mais elle se virilise en lui intimant l'ordre suivant : ''Donnez-moi le bras'' ou ''Conduisez-moi'' (TM, p.167). D'Artagnan se soumet volontiers à cette omnipotence : ''Je vois bien qu'il faut faire tout ce que vous voulez'' (TM, p. 167). C'est

[1] ''Le système des personnages, on l'a dit, s'organise autour du couple, d'un couple dont les fonctions sont symétriques. Symétrie ne signifie par pour autant parité ou égalité entre le héros et l'héroïne : il nous paraît que cette dernière est privilégiée par le récit, la focalisation se fait principalement sur elle'', CONSTANS Ellen, « Roman sentimental, roman d'amour. Amour toujours » in *Belphégor*, vol. VIII, n°2, septembre 2009, http://etc.dal.ca/belphegor/vol8_no2/articles/08_02_consta_sentim_fr.html

[2] ''Les rapports qui lient la femme et le héros (…) sont le plus souvent ceux, mystiques, d'adorante à idole'', DUMASY-QUÉFFELEC Lise, ''Univers et imaginaire du roman populaire'' in ARTIAGA Loïc (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960…*, *op.cit.*, p.94.

elle aussi qui, comme Mercédès, calme les ardeurs du jeune mousquetaire : ''Vous parlez bien vite d'amour, monsieur !'' (TM, p.170). Elle tente même de se jouer de ses sentiments en le manipulant et en provoquant sa jalousie : ''Qui vous dit que je n'ai pas affaire à un amoureux ?'' (TM, p.172). Elle retarde d'ailleurs leur future rencontre par une coquetterie séduisante : ''Ce qui est perdu pour aujourd'hui n'est pas perdu pour l'avenir'' (TM, p.171). Cette prédominance est celle de Milady sur d'Artagnan qui considère qu'il vit ''à ses pieds comme un esclave'' (TM, p.445). Avec le comte de Wardes, lady Clarick use de même de la menace pour marquer son autorité : ''Voici l'occasion, comte ! ne la laissez pas s'échapper'' (TM, p.444). Entre Anne d'Autriche et Buckingham, la suprématie de la femme est à son comble. Elle est d'abord associée à une ''déesse'' ou à une sainte : ''Une femme apparut'' (TM, p.180), ''Jamais Anne d'Autriche ne lui était apparue aussi belle'' (TM, p.181). Elle est cristallisée par ses yeux aux ''reflets d'émeraude'' ou par son association à une œuvre d'art (''encadraient admirablement son visage'' TM, p.180). Chacune de ses apparitions est pour le duc ''un diamant de plus qu['il] renferme dans l'écrin de [son] cœur'' (TM, p.182). Elle aussi essaie de calmer son homme : ''Quelle folie de nourrir une passion inutile avec de pareils souvenirs !'' (TM, p.180). Ces tentatives de refroidissement ne sont en fait qu'autant d'épreuves pour que l'amant donne les preuves de son amour.

Pour ce faire, l'homme se transmue en chevalier des temps modernes. Pour Edmond, son amour, atténué en ''bonheur'', est ''comme ces palais des îles enchantées dont les dragons gardent les portes. Il faut combattre pour le conquérir, et moi, en vérité, je ne sais en quoi j'ai mérité le bonheur d'être le mari de Mercédès'' (CMC, T.I – p.53). Si la femme a gagné en supériorité, l'homme, lui, assume son infériorité. Maximilien devient un serf au service de sa dame dans une expression parfaite de la *fin'amor* : ''j'ai mis mon dévouement à votre service, sans vous demander d'autre récompense que le bonheur de vous servir'' (CMC, T.II – p.11), ''j'ai été rivé à ma parole comme un chevalier des temps passés'' (CMC, T.II – p.12). La première fois où d'Artagnan voit Mme Bonacieux, il s'abaisse à ses pieds et, comme un chevalier lors d'un tournoi, ramasse le mouchoir de sa belle (''Il vit à terre un fin mouchoir de batiste, qu'il ramassa selon son habitude'' TM, p.150)[1]. Il est donc davantage dans le ''dévouement'' (TM, p.169) et moins dans le plaisir de l'instant. Plus encore, Constance Bonacieux lui rappelle sa position de mousquetaire, avatar du chevalier médiéval : ''Au nom de l'honneur d'un militaire, au nom de la courtoisie d'un gentilhomme, éloignez-

[1] ''S'imaginant aussitôt en chevalier servant, d'Artagnan rêve de se promener avec Constance Bonacieux'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie^…*, *op.cit.*, p.29.

vous'' (TM, p.170). Fort de ce rappel à l'ordre, d'Artagnan revient à sa dame ''digne de sa reconnaissance'', ''digne de [son] amour'' (TM, p.255). Même Milady, à la manière d'une Marquise de Merteuil (*Les Liaisons dangereuses,* 1782, Choderlos de Laclos), veut être source d'émulation pour son preux chevalier. Pour l'obtenir, d'Artagnan doit ''mérite[r] ce prétendu bonheur'' (TM, p.477). Anne d'Autriche a déjà ses troubadours avant Buckingham puisque ''les poètes du temps chantaient [sa peau, sa main et ses bras] comme incomparables'' (TM, p.180). Mais Buckingham les supplante. Il affirme qu'un ''autre amour que le [sien] aurait succombé à cette épreuve'' (TM, p. 183) et il lance la guerre entre l'Angleterre et la France (''la France va payer d'une guerre le refus de son roi'' TM, p.184) : nous sommes bel et bien dans le lexique du tournoi ou de la joute amoureuse ! Même d'Artagnan est admiratif devant son frère dans la courtoisie : ''D'Artagnan regarda avec stupéfaction cet homme qui mettait le pouvoir illimité dont il était revêtu par la confiance d'un roi au service de ses amours.'' (TM, p.284). Richelieu admet de même cette position chevaleresque de Buckingham : ''Comme les anciens paladins, il n'a entrepris cette guerre que pour obtenir un regard de sa belle'' (TM, p.556). L'adage est ainsi respecté : Ce que femme veut, Dieu le veut !

Ces hommes plongent d'ailleurs dans une forme de masochisme puisqu'ils sont contents des douleurs que leur procure leur amoureuse. Maximilien dit à Valentine : ''je vous remercie de votre gronderie'' (CMC, T.II – p.10) ou ''le bonheur plein de dangers que je goûte en vous voyant'' (CMC, T.II – p.12). D'Artagnan est prêt au dévouement, ''ce dévouement dût-il être une stupidité'' (TM, p.172). Buckingham avoue à Anne d'Autriche : ''si je suis heureux d'une erreur, n'ayez pas la cruauté de me l'enlever'' (TM, p.185). Les femmes trouvent également du plaisir dans la souffrance. Ketty suit ce fonctionnement avec d'Artagnan : ''Vous voyez ce que je souffre pour vous'' (TM, p.450) ou ''cette dernière pensée d'amour lui conseilla encore ce dernier sacrifice'' (TM, p.482). Mme Bonacieux avoue même à Milady que ''souffrir pour lui, c'est du bonheur'' (TM, p.749). L'amour ne semble pas uniquement fait d'un bonheur tout rose ; au contraire, tous les amoureux sont comme Valentine dont le narrateur dit : ''Son bonheur lui coûtait bien cher'' (CMC, T.II – p.863).

Et pour que cet amour demeure vivace, les couples détiennent des gages qui les relient. Pour Fernand, c'est Mercédès elle-même qui devrait être un talisman : ''Mercédès, aimé de vous, je tenterai la fortune ; vous me porterez bonheur, et je deviendrai riche'' (CMC, T.I – p.31). La suite du roman confirmera ces propos funestes ! D'Artagnan imagine d'abord une sorte de gage à partir d'un ''messager de la jeune femme qui lui remettait

quelque billet de rendez-vous, une chaîne d'or ou un diamant'' (TM, p.159). Mais, très rapidement, le gage devient le ''terrible secret'' que Mme Bonacieux lui révèle et qui devient leur ''mutuelle déclaration d'amour'' (TM, p.250). Avec Milady, sous l'identité du comte de Wardes, il obtient le ''magnifique saphir entouré de brillants'' (TM, p.466), autrefois propriété d'Athos et de sa famille. Le gage le plus évident est sans aucun doute celui que Buckingham reçoit d'Anne d'Autriche : les fameux ferrets de diamants. À eux, s'ajouteront ''un petit coffret en bois de rose à son chiffre, tout incrusté d'or'' (TM, p.187) ainsi que ''deux lettres'' (TM, p.728). Il s'agit, à chaque fois, d'un élément qui symbolise le lien indéfectible entre les deux amants.

Si ce lien doit exister, c'est parce que l'amour est menacé. C'est cette menace qui retarde l'accomplissement de la relation[1]. Il est souvent symbolisé par un tiers qui provoque la jalousie de l'homme. Fernand et Edmond sont tous deux rivaux et la présence de l'un annule celle de l'autre. Mercédès le confirmera à Fernand (''mon cœur est à un autre'' CMC, T.I – p.30) qui fera tout pour liquider son concurrent. Pour sa part, Valentine croit que le danger viendrait du couple lui-même (''Notre bonheur nous fera tenter Dieu ; nous abuserons de notre sécurité, et notre sécurité nous perdra'' CMC, T.II – p.11) alors que Maximilien sait pertinemment que c'est Franz qui constitue un frein à leur relation : ''Vous êtes fiancée à M. d'Epinay'' (CMC, T.II – p.12). Quant à d'Artagnan, il s'enflamme lorsqu'il croit que Constance vient ''frapper à la fenêtre d'un de [ses] amis'' (TM, p.166) - à savoir, Aramis - ou lorsqu'elle lui fait croire qu'elle a ''affaire à un amoureux'' (TM, p.172). Avec Milady, c'est le comte de Wardes qui s'installe entre les deux membres du couple ; mais le narrateur clarifie bien la situation : ''[d'Artagnan] était blessé dans son amour-propre, il se crut blessé dans son amour'' (TM, p.444). Le duc de Buckingham et Anne d'Autriche ont, eux, à lutter contre ''le roi, excité par M. le cardinal'' (TM, p.184) ou contre leur rêve commun (''j'ai songé que je vous voyais couché sanglant, frappé d'une blessure'' TM, p.185). À chacun des couples, se greffe donc un troisième être qui retarde leur réunion et augmente ainsi la douleur et le sentimentalisme[2].

[1] ''Comme le souligne Ellen Constans dans son ouvrage fondamental *Parlez-moi d'amour : le Roman sentimental*, trois éléments caractérisent ce genre : une histoire d'amour unique, deux protagonistes qui forment un couple (avec des adjuvants et des opposants), et un déroulement narratif fait de rencontres et d'obstacles qui débouche sur une union finale ou un malheur'', COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires*, *op.cit.*, p.102.

[2] ''Pourquoi préférons-nous à tout autre récit celui d'un amour impossible ? C'est que nous aimons la brûlure et la conscience de ce qui brûle en nous. Liaison profonde de la souffrance et du savoir, l'amour réciproque et malheureux'', DE ROUGEMONT Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris : Éditions 10/18, 2001, p.64.

Ainsi, Dumas livre-t-il à ses lecteurs des histoires d'amour à faire pleurer Margot, à émouvoir les chaumières par leur sentimentalisme aigu. Les femmes y tiennent le haut de la rampe et dirigent les hommes qui se soumettent volontiers à ces pratiques d'un autre temps. Les histoires d'amour ont donc suivi le schéma habituel de la rencontre à laquelle succèdent des obstacles qui permettent aux personnages de bien juger et de bien assimiler leur sentiments pour enfin s'abandonner à une réunion finale.

Mais, l'auteur a plus d'un tour dans son sac. Contrairement aux romans à l'eau de rose où un *happy ending* est toujours d'office, tous les couples cités ne finissent pas par se retrouver : seuls Maximilien et Valentine ont le bonheur de se ''promen[er] au bras l'un de l'autre sur le rivage'' (CMC, T.II – p.862). Les autres couples se sont effrités par la mort de l'un des deux (le duc de Buckingham, Constance Bonacieux) ou par la trahison (Mercédès).

À un autre niveau, nous nous devons de remarquer que si la chasteté et l'amour virginal sont la pierre angulaire de ces relations, Dumas, en bon auteur masculin, réalise très bien que le *désir* est à la base de l'amour. Bien avant les auteurs de romans sentimentaux du XX^{ème} siècle[1], il avait subodoré ce filon et l'avait incorporé dans ses œuvres. Certaines scènes évoquent cette sexualité refoulée. Nous pensons par exemple à Maximilien qui use d'une métaphore on ne peut plus sensuelle face à Valentine : ''quand je pense à vous, mon sang bout, ma poitrine se gonfle, mon cœur déborde'' (CMC, T.II – p.13). Avant que d'Artagnan ne parte pour Londres, alors que lui et Constance sont cachés dans l'intimité de sa chambre, le narrateur malicieux avoue : ''d'Artagnan sortit à son tour, enveloppé, lui aussi, d'un grand manteau que retroussait cavalièrement le fourreau d'une longue épée'' (TM, p.255). Les superlatifs contenus dans cette phrase sont assez éloquents. Même la nuit d'amour entre Milady et d'Artagnan est évoquée au détour d'une page par le biais d'une ellipse, ô combien évocatrice : ''Aussitôt elle se rapprocha de lui. Nous ne pourrions dire le temps que dura la nuit pour Milady ; mais d'Artagnan croyait être près d'elle depuis deux heures à peine lorsque le jour parut aux fentes des jalousies et bientôt envahit la chambre de sa lueur blafarde'' (TM, p.484). Il s'agit bien évidemment du mécanisme d'une écriture à sensations

[1] ''Le roman sentimental d'aujourd'hui conserve le scénario traditionnel du conflit amoureux : des obstacles retardent, jusqu'aux dernières pages, la reconnaissance de l'amour qui n'est plus symbolisée par le mariage seul, mais, de plus en plus souvent, par des relations sexuelles'', COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires*, *op.cit.*, p.104-105.

comme nous l'avons déjà démontré dans la première partie. De l'innocence[1], certes, mais beaucoup de lucidité !

2. Le Poncif du duel ou le roman de cape et d'épée

Si les deux œuvres qui nous intéressent ont prêché par trop de sentimentalisme, il n'en demeure pas moins qu'elles ne se limitent pas à cela ! Fort heureusement ! Aux scènes de déclarations amoureuses, succèdent celles de provocation en duel. L'on sait d'ailleurs que Dumas, comme d'autres romantiques, se rendait souvent à la salle d'armes d'Augustin Grisier (c.f. *La Salle d'armes*, 1838) où il consignait, après les avoir observés, les différents duels qui s'y jouaient. Si la thématique du duel est si importante, c'est qu'elle est capitale à la formation du roman de cape et d'épée. Cette appellation aux sources souvent contestées (certains la rattachant à l'Italie avec les comédies *di spada e capa*, d'autres à l'Espagne avec Lope de Vega et les *comedia de capa y espada*[2]) est également une case dans laquelle pourraient se placer les deux œuvres puisque nous y retrouvons des scènes où l'on discute des duels, et d'autres où on les réalise. Nous pensons par exemple à celui qui a lieu entre le général d'Épinay et Noirtier ; celui où d'Artagnan affronte Rochefort, Bernajoux ou le comte de Wardes ; ceux qui se déroulent sur la route de Londres ou ceux qu'enclenchent les mousquetaires contre les hommes de lord de Winter. Pour les duels évités, nous pensons à ceux que lancent Albert de Morcerf respectivement à Beauchamp et au comte de Monte-Cristo avant de se rétracter ; ou à celui qui est évité de justesse entre les quatre mousquetaires. Certaines scènes portent également sur ces épisodes sanglants dont elles discutent le bien fondé : il s'agit de celle qui s'entretient entre Franz et le comte ou entre les convives d'Albert de Morcerf, lors du déjeuner donné en l'honneur de Monte-Cristo. On remarque que *Les Trois Mousquetaires* a la part du lion dans les duels lancés et réalisés par rapport au *Comte de Monte-Cristo* : époque oblige, les duels sont plus à la mode au XVII^{ème} siècle. Mais les deux œuvres sont porteuses d'un même fonctionnement relatif à ces scènes de genre qui créent le rythme du récit dans un suspense effréné où le lecteur augmente sa vitesse de lecture pour connaître l'issue du combat de gladiateurs[3]. Dans ce qui suit, nous

[1] ''On fait pleurer Margot, certes, mais on ne la choque pas, on ne la trouble pas dans ses idées reçues sur la « pureté », considérée comme définitivement perdue d'une jeune femme'', COUÉGNAS Daniel, *Dénouement et stéréotypes dans quelques romans populaires français du XIX^{e} siècle*, *op.cit*.

[2] ''Le titre *La Cape et l'Épée* est déjà utilisé en 1837 par Roger de Beauvoir, avant d'être repris en 1855 par Ponson du Terrail'', COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires*, *op.cit.*, p.86.

[3] ''Le duel répond à l'impératif de la scansion du temps. Le duel est à cet égard idéal, parce que c'est répétitif, mais en même temps, c'est toujours différent. (…) Et de plus, le duel c'est le paroxysme de l'affrontement'', *Du roman feuilleton au roman de cape et d'épée*, conférence de GENGEMBRE Gérard au lycée Gambier de Lisieux,

nous proposons d'analyser ces épisodes en étudiant leur rhétorique, leurs raisons, leur théâtralité ainsi que les valeurs véhiculées par l'auteur.

Le duel a un *fonctionnement* ternaire spécifique : affront, provocation, affrontement. Après une offense, l'un des adversaires demande réparation au second. La provocation sert à préciser les modalités de la rencontre avant la friction finale. Sous Richelieu, l'édit du 2 juin 1626 interdit formellement ce genre de pratiques qu'on assimile dès lors à un crime de lèse-majesté. Au XIX^{ème} siècle, le code pénal de 1810 élude la question : la justice ferme plutôt l'œil tant qu'il n'y a pas mort d'homme et les duels sont tolérés. L'on remarque donc qu'aux deux périodes des romans analysés, cet affrontement entre deux êtres est interdit. Mais, quoique prohibé, il n'en demeure pas moins soumis à un code presque immuable, ''l'étiquette du duel'' (CMC, T.II – p.511) ou ''les lois du duel'' (TM, p.92), le tout se faisant ''avec une furie qui n'excluait pas une certaine méthode'' (TM, p.90). On est donc loin d'une barbarie physique ; bien au contraire, il s'agit d'un raffinement au niveau de la lutte, respectant le code chevaleresque médiéval[1] institué par les ''fils Aymon'' (TM, p.395).

En outre, ces duels se déroulent dans un *cadre précis*. Pour celui qui oppose le général d'Épinay à Noirtier, nous apprenons qu'il a lieu le ''5 février'', par ''une nuit sombre'' (CMC, T.II – p.333), sur le ''quai des Ormes'' (CMC, T.II – p.332). Entre Albert et le comte, c'est le ''bois de Vincennes'' qui est choisi, ''à huit heures du matin'' (CMC, T.II – p.521). Il avait d'ailleurs opté pour le même espace-temps, ''dans un coin écarté'', lorsqu'il avait lancé son duel à la face de Danglars (CMC, T.II – p.506). L'on remarque qu'il s'agit toujours d'un lieu correspondant à l'archétype du caché, à un moment où nul témoin ne pourrait être présent. Ces précautions ne sont pas d'office au XVII^{ème} siècle. D'Artagnan se bat en duel avec Rochefort devant l'auberge du Franc Meunier, au vu et au su de tous. Il en sera de même avec Bernajoux qu'il provoquera devant l'hôtel de La Trémouille. Ce n'est que progressivement qu'il calque son action sur celle des autres mousquetaires qui lui ont proposé un duel ''près des Carmes-Deschaux'', ''vers midi'' (TM, p.73), ''derrière le Luxembourg'', ''à une heure'' (TM, p.75). Voilà pourquoi, avec lord de Winter, il prend ses précautions et se soumet aux règles du combat[2] : ''Derrière le Luxembourg'', ''six heures''

---

transcrite par LAMBERT François et MICHEL Olivier, 31 mars 2004, www.bmlisieux.com/litterature/gambier/gambie19.htm, p.10.

[1] ''L'on peut rattacher les personnages [des romans de cape et d'épée] à des chevaliers médiévaux qui, dans les tournois, affirment leur qualité de bravoure et de force'', COMPÈRE Daniel, « Article : Cape et épée » in COMPÈRE Daniel (dir.), *Dictionnaire du roman populaire francophone*, *op.cit.*, p.79.

[2] ''Si le roman de cape et d'épée a son époque, il a aussi son heure. La nuit est son royaume'', GARGUILO René, *Un Genre majeur de la Littérature populaire…, op.cit.*, p.92.

(TM, p.420) et ''aussitôt huit épées brillèrent aux rayons du soleil couchant, et le combat commença avec un acharnement bien naturel entre gens deux fois ennemis'' (TM, p.423).

On apprend de même que le duel peut prendre plusieurs *formes*. Le comte évoque ces traditions multiples : ''coup d'épée dans la poitrine'', ''balle dans la tête'' (CMC, T.I – p.484), ''En France, on se bat à l'épée ou au pistolet, aux colonies, on prend la carabine, en Arabie, on a le poignard'' (CMC, T.II – p.521). Tout le langage du duel est en outre livré dans une connaissance presque parfaite de cet art[1] : ''les premières bottes'', ''il rompit'', '' trop engagé'' (CMC, T.II – p.334), ''trois mouches sur six'' (CMC, T.II – p.395), ''coup de pointe'' (TM, p.36 et p.274), ''première passe'' (TM, p.360), ''jeu défensif'', ''vigoureuse flanconade'' (TM, p.423). N'oublions surtout pas le fameux ''en garde !'' (TM, p.87) qui, jusqu'à aujourd'hui, est synonyme de duel !

Mais allons plus loin et analysons les modalités de ces duels. Ils sont lancés pour laver l'*honneur*. Une double possibilité se dessine. Il peut s'agir de l'honneur féminin[2]. C'est ce qu'avoue le comte à Franz : ''Un homme vous a enlevé votre maîtresse, un homme a séduit votre femme, un homme a déshonoré votre fille'' (CMC, T.I – p.484). Il en est de même pour le duel qui doit avoir lieu entre d'Artagnan et Aramis ''car voici une dame compromise par [d'Artagnan]'' (TM, p.79). Mais il peut s'agir d'une affaire personnelle, d'un honneur égoïste ou familial. C'est ce qui a lieu entre d'Épinay et Noirtier : ''vous avez insulté un homme'' (CMC, T.II – p.332). Pour Albert, c'est le nom de son père qui est en jeu… et donc le sien : ''A-t-il réfléchi lui, pour insulter mon père ?'' (CMC, T.II – p.389). D'Artagnan, lui, provoque Rochefort parce qu'il a eu ''l'insolence de se moquer de lui'' (TM, p.36) et lord de Winter parce qu'il a ''une revanche à prendre'' (TM, p.420). Ce relevé pourrait sembler sans importance si nous n'y voyions pas l'influence féminine. Si c'est pour la femme que certains se battent, c'est grâce à elle que d'autres ne se battent pas. Nous pensons bien sûr à Mercédès qui évite le combat entre son fils et le comte ou à Milady qui, sans le vouloir, fait en sorte que d'Artagnan sauve la vie de Winter ''pour l'amour de [sa] sœur'' (TM, p.423). Plus encore, ces duels étant interdits, ils sont autant de moyen de regimber contre l'ordre social établi et de se faire justice soi-même. Le père d'Artagnan résume cette pensée lorsqu'il confie à son fils ces paroles qui sont comme autant de conseils : ''Battez-vous d'autant plus que les duels sont défendus, et que, par conséquent, il y a deux fois du courage à se battre'' (TM, p.31).

[1] ''Tout auteur de roman de cape et d'épée se doit de connaître les règles de l'escrime'', *Ibidem*, p.94.

[2] ''Il suffit d'ouvrir l'un de ces romans pour constater que ce genre de récit comporte un certain nombre d'aventures plus ou moins sanglantes où l'intrigue et l'amour tiennent une grande place'', *Idem*, p.88.

Cela nous mène d'ailleurs au *Comte de Monte-Cristo* lui-même. En réalité, on pourrait nous reprocher de voir dans l'œuvre des duels puisqu'ils sont pour la plupart avortés et évités de justesse. Il ne s'agirait donc pas d'un roman de cape et d'épée. Mais en y regardant de plus près, nous remarquons qu'un duel de la plus haute importance se déroule au fil des lignes du roman, celui qui oppose Edmond Dantès au comte de Monte-Cristo. C'est d'ailleurs le jeune Edmond qui l'emporte grâce à la mort du jeune Edouard (tiens, ils partagent même les deux premières lettres de leurs prénoms !) : une fois sorti de la chambre de Valentine, le comte est ''pâle, l'œil morne, la poitrine oppressée'' ; à la fin du roman, c'est Edmond Dantès qui est au-dessus de Comte de Monte-Cristo dans la signature de la lettre qu'il envoie à Maximilien et à Valentine (CMC, T.II – p.863).

Mais fermons cette parenthèse et voyons sur quel *mode* ces duels sont traités. Nous remarquons qu'à de très rares moments, il s'agit de scènes tragiques. Seul le duel entrepris par Noirtier mène à la mort (''Le général d'Épinay entra en agonie et expira cinq minutes après…'' (CMC, T.II – p.335). Le duel de d'Artagnan contre Bernajoux entraîne le décès de ce dernier (''placé entre la vie et la mort comme l'était Bernajoux'' TM, p.106) ; le duel entre Aramis et l'officier qui l'a insulté s'achève par la mort du militaire (''je le tuai roide'' TM, p.360) ; l'épée d'Athos ''travers[e] le cœur'' (TM, p.423) de son adversaire anglais. Les décès se déclarent d'un coup, sans pathos. La finalité du combat n'est plus nécessairement la mort de l'un des protagonistes. Château-Renaud avoue avoir été ''forcé de casser le bras'' (CMC, T.I – p.563) à Franz d'Épinay pour solder un duel. Le comte de Wardes ''s'évanouit'' (TM, p.274) après les trois coups que lui assène d'Artagnan. Porthos, lui, ''port[e] dans son carrosse'' sa victime alors que celle d'Aramis ''finit par prendre la fuite à toutes jambes''. D'Artagnan ''donne la vie'' à lord de Winter (TM, p.423). Au final, peu de sang est répandu sur la chaussée : Dumas prêche par peu de violence. Les descriptions qu'il élabore de ces moments sont même hâtives et l'on a l'impression qu'il s'agit d'une action habituelle. Il a donc dédramatisé cette scène de genre au point qu'elle devient le lieu où l'on se dit des civilités[1], où d'Artagnan propose à Athos ''un baume miraculeux pour les blessures'' (TM, p.84), où Porthos ''faisait mille fanfaronnades, demandant à Biscarat quelle heure il pouvait bien être, et lui faisait ses compliments sur la compagnie que venait d'obtenir son frère dans le régiment de Navarre'' (TM, p.93-94). Certains personnages ont même hâte d'en finir avec ces moments pour ''achever le dernier couplet'' (TM, p.360) ou ''le troisième chant d'[un]

[1] ''Les « belles manières » de ces messieurs sont réservées aux duels et autres mâles rodomontades'', PICARD Michel, « Pouvoirs du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme », *op.cit.,* p.69.

poème à finir'' (TM, p.423). Les duels peuvent même, par endroits, se transmuer en véritable spectacle. Rochefort devient ''spectateur du combat, rôle dont il s'acquitt[e] avec son impassibilité ordinaire'' (TM, p.37). Lors du combat que doivent se livrer les quatre mousquetaires, le narrateur précise : ''Le soleil était à son zénith et l'emplacement choisi pour être le théâtre du duel se trouvait exposé à toute son ardeur'' (TM, p.87). Ce soleil serait la métaphore d'un projecteur de plateau qui mettrait l'action en lumière. Même lors du duel avorté entre Albert et le comte, l'aveu d'Albert est associé à ''la foudre tombée au milieu des spectateurs de cette scène inattendue'' (CMC, T.II – p.545).

En réalité, nous avons l'impression que l'idée du *duel répugne à Dumas*. Même s'il a excellé dans le genre du roman de cape et d'épée, il l'a élevé à un autre niveau en le remettant en question à la manière de son ami Hugo qui dira, dans une lettre à Adèle Fouché : ''Le duel ne cesse d'être méprisable qu'en devenant odieux''. À plusieurs reprises, cette pratique est dénoncée quand elle est un simple mouvement impulsif. Château-Renaud dit : ''Le duel me répugne'' (CMC, T.I – p.563) ou ''Rien n'appelle les duels sérieux comme un duel sans résultat'' (CMC, T.II – p.548). Le comte tente de raisonner Albert en le poussant à se remettre en question : ''Un duel est une chose grave et à laquelle il faut réfléchir'' (CMC, T.II – p.389). Beauchamp fait de même : ''Je ne veux donc pas m'exposer à vous tuer ou à être tué moi-même par vous, sans cause'' (CMC, T.II – p.395) ou ''Il faut plus que des probabilités, il faut des certitudes pour accepter un duel à mort avec un ami'' (CMC, T.II – p.466).

Ces moments sont même ridiculisés puisqu'il s'agit d'un ''homme qui va confier sa vie à un peu de fer et de plomb'' (CMC, T.II – p.523). Le comte associe les duellistes à des ''fous'', à des ''cerveau[x] brûlé[s]'' qui peuvent se battre pour ''la première niaiserie venue'' (CMC, T.II – p.388). Lorsqu'il demande à Albert la raison du duel, la réponse de ce dernier est effrayante d'absurdité : ''Pour me battre, pardieu'' (CMC, T.II – p.385). Porthos a d'ailleurs la même répartie : ''Ma foi, je me bats, parce que je me bats'' (TM, p.86) ; Aramis affirme : ''Je me bats pour cause de théologie'' (TM, p.87) ; et Athos répond qu'il se bat parce que d'Artagnan lui ''a fait mal à l'épaule'' (TM, p.86). Quant au général d'Épinay, il compare le duel qu'on lui impose à ''une manière d'assassiner'' (CMC, T.II – p.333). Par ces propos, Dumas recadre les raisons qui poussaient aux duels durant son siècle, des combats basés sur des prétextes futiles qui auraient causé plus de 200 morts entre 1826 et 1834. Il aurait donc, par le biais de son écriture, une visée didactique qui lui permet de réveiller le bon sens de son lectorat.

Ces duels physiques devraient dès lors être remplacés par des *joutes verbales*[1]. À plusieurs reprises, le lexique du duel est employé lors de conversations entre personnages qui tournent à l'affrontement oral. Pendant une discussion avec le comte sur son idéologie et son respect de la loi du talion, Villefort, ''étonné de cette sortie, à laquelle il ne s'attendait pas, tressaillit comme un soldat qui sent le coup qu'on lui porte sous l'armure dont il est couvert'' (CMC, T.I – p.693). Un peu plus loin, il reçoit un ''second coup si rudement porté par cet étrange adversaire'' (CMC, T.I – p.694). L'intervention du comte sur l'héritage de Valentine lors d'une discussion avec les Villefort devient un ''coup porté'' (CMC, T.II – p.136). La fureur de Milady est comparée par d'Artagnan ''à un duel'' (TM, p.487). Il faut donc revisiter cette pratique d'un autre temps. Le duel véritable est celui que Dumas engage contre le duel lui-même, par son écriture.

Ainsi, les duels ont-ils été analysés dans toute leur force pour être rapidement détruit au fil des pages. Dumas a donc donné à son lectorat masculin la force virile qu'il recherche en lisant un roman populaire ; mais il a également su ménagé les femmes pour lesquelles ces combats sont engagés mais sans trop grande effusion de sang ni violence[2]. Il aura gagné sur les deux fronts en mettant l'épée… sous cape !

3. Les Poncifs de l'enlèvement et de l'évasion ou le roman d'aventures

L'autre catégorie à laquelle pourraient appartenir ces œuvres populaires est celle du roman d'aventure… d'aventures ou, comme le propose Albert Thibaudet dans son article de 1919 à la NRF, ''de l'aventure''… Il s'agit bien évidemment de récits où l'accent est mis sur la multiplication des actions au sein de l'intrigue, vraisemblables ou pas, et qui éludent un tant soit peu la psychologie du personnage. Héritier du roman de chevalerie du Moyen Âge, il peut être considéré comme le creuset du roman sentimental et du roman de cape et d'épée[3], dans la mesure où les aventures vécues se déroulent sur un fond amoureux, avec certaines scènes de duel. Mais là n'est pas la question ! Les deux œuvres qui nous intéressent se placent facilement sous le signe de cette nouvelle dénomination puisque les

[1] ''*Les Trois Mousquetaires* présente de nombreux affrontements : des duels à l'épée singuliers ou pluriels, mais aussi des duels verbaux'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie…, op.cit.,* p.68.

[2] ''Le duel joue un rôle déterminant dans l'art d'aimer et de se faire aimer au XVII^ème siècle. Cela est manifeste quand il s'agit de la vengeance que les hommes prétendent tirer de ceux qui outragent la dame aimée'', ROY Roxanne, « Du duel sanglant au duel galant. Enjeux de la mise en scène du duel dans le nouvelles de 1660 à 1690 » in *Tangence*, n°82, 2006, http://id.erudit.org/iderudit/016625ar p.114.

[3] ''Ce genre (…) hérite visiblement des romans de chevalerie où de pauvres chevaliers errants mettent leur épée au service d'un noble cause. (…) Dans *Histoire de mes bêtes* (1855), Dumas qualifie son roman ainsi : « cette épopée chevaleresque ayant pour titre *Les Trois Mousquetaires* »'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie…, Ibid,* p.56.

personnages y vivent des aventures… rocambolesques. Celles-ci gravitent en réalité autour de deux scènes de genre : l'enlèvement et l'évasion. Ces deux thématiques procurent un emballement des actions et plaisent à tout lecteur par la force du suspense qui s'en dégage et par le danger qui y est distillé[1]. Quatre enlèvements retiendront notre attention : celui d'Albert de Morcerf et celui de Danglars dans *Le Comte de Monte-Cristo* ; celui de Milady et celui de Constance Bonacieux dans *Les Trois Mousquetaires*. Nous repérerons les constantes qui font de ces épisodes des poncifs littéraires.

L'enlèvement, en général, a lieu au moment où le personnage qui en est la victime est au milieu d'une *foule* ou, du moins, il n'est pas seul et se sent donc en confiance. Albert est tenté par Teresa, la maîtresse de Luigi Vampa, lors du carnaval de Rome lorsque ''les degrés étaient chargés de curieux et de masques'' et où Franz le ''suivait des yeux'' (CMC, T.I – p.520). Danglars se fait enlever par Peppino au vu et au su de tout le monde, alors qu'il traverse ''triomphalement ces groupes'' (CMC, T.II – p.823). Milady est emmenée par Felton lorsqu'elle se trouve au milieu de ''l'équipage'' (TM, p.616), sur le pont. Quant à Constance Bonacieux, son rapt se déroule devant les yeux d'un vieillard qui ''pouvai[t] tout voir sans être vu'' (TM, p.320). Il s'agit en réalité d'une manière de théâtraliser cet évènement qui devient un spectacle donné à la populace. Dans cette mise en scène, les costumes sont aussi de mise : Luigi Vampa est ''déguisé en cocher'' ; Teresa et Beppo en ''paysannes romaines'' (CMC, T.I – p.530) ; Danglars est escorté par un ''homme enveloppé d'un manteau'' (CMC, T.II – p.825) et par Peppino déguisé en cocher ne comprenant que l'italien ; Constance Bonacieux est kidnappée par ''trois hommes qui étaient vêtus en cavaliers'' (TM, p.320).

Mis à part cet aspect spectaculaire, il est intéressant de noter l'*obscurité* qui baigne cet acte. Il s'agit bien évidemment de donner une allure de mystère et de caché à l'évènement. Dans ''l'obscurité la plus profonde'' (CMC, T.I – p.520), Albert est emmené par Teresa alors que Danglars est transporté par Peppino au moment où ''la nuit commença de tomber'' (CMC, T.II – p.823), ''dans une ''nuit (…) froide, sombre, pluvieuse'' (CMC, T.II – p.824). Milady entre dans le port de Portsmouth quand il fait déjà ''nuit'' (TM, p.617) et Constance Bonacieux est enlevée du pavillon de Saint-Cloud ''à neuf heures à peu près'' (TM, p.319). Cet assombrissement de l'espace permet alors de provoquer la peur des personnages qui y voient autant de manifestations surréelles. Après la disparition d'Albert, Franz remarque que ''tous les moccoli s'éteignirent comme par enchantement. On eût dit qu'une

[1] ''Le danger est la matière de ce genre de roman'', STEVENSON Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, Paris : Payot, 2007, p.238.

seule et immense bouffée de vent avait tout anéanti'' (CMC, T.I – p.520). En regardant par la fenêtre du carrosse qui l'emporte, Danglars voit la ''campagne de Rome toute parsemée d'aqueducs brisés, qui semblent des géants de granit pétrifiés au milieu de leur course (CMC, T.II – p.824). La même vision étreint Milady : ''La brume épaississait encore l'obscurité et formait des fanaux et des lanternes des jetées un cercle pareil à celui qui entoure la lune quand le temps menace de devenir pluvieux'' (TM, p. 617) ou ''des arbres apparaissaient dans les ténèbres comme de grands fantômes noirs courant les uns après les autres'' (TM, p.619). Pour Constance Bonacieux, un glissement a lieu : si, au début, ''une lueur calme et douce'' apparaît derrière la fenêtre, très rapidement la maison d'à côté est associée à ''une masure muette et aveugle mais qui sans doute avait vu et qui peut-être pouvait parler'' (TM, p.318). Tout ceci concourt à créer une ambiance fantastique propice à provoquer la peur du lecteur.

Cette *peur* est d'ailleurs partagée par le personnage enlevé. D'emblée, une confiance s'installe entre lui et son kidnappeur. Albert s'éloigne avec ''la paysanne bras dessus, bras dessous'' (CMC, T.I – p.520) ; Danglars éprouve encore ''un reste du bien-être qu'il avait ressenti la veille'' (CMC, T.II – p.823) et il ''s'endor[t]'' (CMC, T.II – p.824) ; Milady croit à une ''galanterie'' qui pousse Felton à ''[s]'occuper si particulièrement d'[elle]'' (TM, p.617). Pour Constance Bonacieux, nous ne pouvons rien affirmer puisque le récit ne prend pas en compte son point de vue mais nous pouvons imaginer que, s'attendant à voir apparaître d'Artagnan lors du rendez-vous amoureux, elle a baissé la garde avant qu'on ne lui fasse violence. Allons donc plus loin. Aussitôt, le revirement se fait sentir. La multiplication presque étrange des kidnappeurs perturbe la victime : ''cinq hommes armés'' (CMC, T.I – p.531) accompagnent Albert ; ''quatre hommes entour[ent Danglars] sans compter le postillon'' (CMC, T.II – p.827) ; ''plusieurs hommes'' (TM, p.620) escortent Milady et ''trois cavaliers'' (TM, p.321) se chargent de Constance Bonacieux. Cette multiplication humaine soudaine entraîne la frayeur de chacun des quatre séquestrés. Albert réagit plutôt avec violence puisqu'il ''a même un peu étranglé Beppo'' (CMC, T.I – p.531) ; Danglars est ''plus mort que vif'' (CMC, T.II – p. 827) ; ''toute la force d'âme de [Milady], trempée cependant aux sources les plus vigoureuses, l'abandonn[e]'' (TM, p.621) ; quant à Constance Bonacieux, subissant pour la seconde fois ce genre de rapt, elle ''criait et appelait au secours'' (TM, p.321). Toutes ces aventures sont racontées dans un rythme effréné qui tient le lecteur en

haleine[1] surtout que les ravisseurs se calfeutrent dans un mutisme effrayant : ''Danglars n'échangea point une seule parole avec son guide'' (CMC, T.II – p. 827) et Milady demeure perplexe face au ''jeune officier [qui] gard[e] le silence'' (TM, p. 619).

Mais si certains personnages du roman dumasien se font enlever, subissant les retournements du hasard sans pouvoir les contrer, d'autres endossent l'habit de l'action et se lancent dans l'évasion. Ces scènes sont assez intéressantes à analyser au niveau de leur symbolique et de leur fonctionnement itératif. Nous nous intéresserons à deux évasions primordiales : celle d'Edmond Dantès et celle de Milady. N'oublions pas non plus celle d'Andrea Cavalcanti ; mais elle retiendra moins notre intérêt puisqu'elle est ratée (il finit par se faire prendre par les brigadiers). Une autre évasion, assez hâtive dans le traitement narratif, est celle de M. Bertuccio sur laquelle nous reviendrons brièvement.

Analysons d'abord le *cadre* de ces épisodes haletants. Nous remarquons que les évasions de Dantès et de Milady ont lieu dans des espaces-temps presque similaires. La narration les traite selon un tempo rapide qui fait en sorte que nous retenions notre souffle jusqu'au dernier moment… qui est la fin de la page. L'accumulation de verbes au passé simple est assez éloquente en ce sens :

''il se pencha'', ''l'ouvrit'', ''retira'', ''l'emporta'', ''le coucha'', ''le coiffa'', ''couvrit'', ''baisa'', ''essaya'', ''rentra'', ''tira'', ''se glissa'', ''se plaça'', ''referma'' (CMC, T.I – p.246) ; ''bondit'', ''alla'' (TM, p.711), ''monta'', ''passa'', ''vit'', ''lia'', ''se laissa'', ''se mit'', ''s'arrêta'' (TM, p.712), ''continua'', ''se cramponna'', ''se baissa'', ''ramassa'', ''souleva'', ''s'éloigna'' (TM, p.713).

Même l'évasion d'Andrea suit ce fonctionnement : ''tira'', ''attira'', ''effaça'', ''commença'' (CMC, T.II – p.631), ''chercha'', ''disparut'' (CMC, T.II – p.634). Mais, le plus intéressant demeure dans le temps nocturne qui est adopté. Edmond s'enfuit ''vers dix ou onze heures'' (CMC, T.I – p.244), Milady ''vers les dix heures du soir'' (TM, p.710), lors d'une ''nuit (…) profondément ténébreuse'' (TM, p.714). Andrea opte plutôt pour le jour, ''à sept heures du matin'' (CMC, T.II – p.629) ce qui entraîne l'échec de son action. L'obscurité est donc une condition *sine qua non* pour une évasion réussie. À un autre niveau, nous remarquons que ces fuites ont lieu en plein orage : ''le ciel, déjà si obscur, s'assombrissait

[1] ''Le rythme effréné auquel se succèdent évènements et rebondissements, un tel enchaînement d'incroyables circonstances, de hasards et de coïncidence qui, au gré des nécessités narratives ou éditoriales, accélèrent ou diffèrent un dénouement attendu avec –pauvre lecteur – ce mélange d'anxiété et de soulagement qui accompagne un état de tension extrême'', « Article : Aventuriers » in DELESTRÉ Stéfanie et DESANTI Hagar, *Dictionnaire des personnages populaires de la littérature XIX^e^ et XX^e^ siècles*, *op.cit.*, p.70-71.

encore, qu'un nuage épais, lourd, compact s'abaissait vers lui'' (CMC, T.I – p.253), ''malgré le vent, malgré la tempête, malgré la pluie qui commençait à tomber'', ''la tempête était déchaînée dans l'espace et battait l'air de son vol éclatant'' (CMC, T.I – p.253-254). Milady s'enfuit ''au milieu des plaintes de l'orage'' (TM, p.711), lorsque ''l'orage éclata'' et qu'un ''ouragan'' a lieu (TM, p.710). Très rapidement, cette nature s'anime et augmente l'effarement du lecteur. Une ambiance presqu'apocalyptique accompagne Edmond : ''de temps en temps un éclair descendait du ciel comme un serpent de feu, éclairant les flots et les nuages qui roulaient au-devant les uns des autres comme les vagues d'un immense chaos.'' (CMC, T.I – p.254). L'espace est personnifié lors de la fuite de Milady : ''voix de la nature, qui, elle aussi, semblait gémir et se désespérer'', ''plaintes de l'orage'' (TM, p.711). Mais, dès que cet évènement s'achève dans la réussite, la nature se calme et retombe dans une torpeur apaisante, comme si elle approuvait l'action entreprise :

''Peu à peu, le vent s'abattit ; le ciel roula vers l'Occident de gros nuages gris et pour ainsi dire déteints par l'orage ; l'azur reparut avec les étoiles plus scintillantes que jamais ; bientôt, vers l'est, une longue bande rougeâtre dessina à l'horizon des ondulations d'un bleu-noir ; les flots bondirent, une subite lueur courut sur leurs cimes et changea leurs cimes écumeuses en crinières d'or. C'était le jour'' (CMC, T.I – p.255-256) ; ''la tempête commençait à se calmer'' (TM, p.714).

Cette accalmie providentielle est une sorte de signe pour les deux fugitifs qui rattachent dès lors leur évasion au *divin*. Le subterfuge dont use Edmond pour s'enfuir lui semble être l'inspiration de Dieu : ''Qui m'envoie cette pensée ? est-ce vous mon Dieu ?'' (CMC, T.I – p.246) ; Milady prend l'absence des gardes pour une ''preuve que le Seigneur est pour [elle et Felton]'' (TM, p.711). Les deux évadés peuvent alors rejoindre une barque, sorte d'embarcation de Charon, qui leur permet de sortir de leurs enfers respectifs suggérés par le monde aquatique environnant : ''Un instant après, la chaloupe, montée par deux hommes, se dirigea de son côté, battant la mer de son double aviron'' (CMC, T.I – p.259), ''il vit apparaître une barque montée par quatre hommes. La barque s'approcha aussi près qu'elle put du rivage'' (TM, p.713-714).

À un autre niveau, nous remarquons que le moment pré-évasion s'accompagne d'une *privation*. Edmond ''n'avait pas mangé depuis la veille'' (CMC, T.I – p.247) et Milady a une ''blessure'' qui l'a ''fait souffrir, mais ne [l']empêche pas de marcher'' (TM, p.711). La préparation à l'action, par le manque, devient ainsi primordiale.

Parallèlement, un *rituel* se dessine devant nos yeux. Analysons les métaphores suivantes qui accompagnent l'évasion d'Edmond : ''sac hideux'', ''l'ouvrit avec le couteau'', ''retira le cadavre'', ''se glissa dans le sac éventré'', ''referma la couture en dedans'' (CMC, T.I – p.246). Il est clair qu'il s'agit d'une position fœtale de l'enfant dans le ventre maternel. Une fois à l'extérieur, Edmond perçoit l'espace dans une liquéfaction qui n'est pas sans rappeler un liquide utérin : ''l'air frais et âpre de la nuit l'inonda'' (CMC, T.I – p.248). S'ensuit alors un accouchement qui est clairement évoqué par le schème catamorphe (''cette chute'') et le symbole de la ''corde'' (CMC, T.I – p.250) : il s'agit bel et bien de la descente de l'enfant et du cordon ombilical qu'il ''trancha précisément au moment où il suffoquait'' (CMC, T.I – p.250). Est-ce une allusion à la naissance même de l'auteur qui, on le sait, fut difficile à cause du cordon ombilical s'enroulant autour de son cou ? Mais passons ! D'ailleurs, une fois descendu, après ''un cri qu'il avait jeté'' (CMC, T.I – p.251), Edmond ''éventr[e] rapidement le sac, sor[t] le bras, puis la tête'' (CMC, T.I – p.250). La naissance est accomplie et est suivie d'une renaissance par l'élément aquatique comme le suggère le préfixe itératif [re] : ''replongea'' (CMC, T.I – p.250), ''reparut'' (CMC, T.I – p.251), ''il était toujours maître de l'élément où, tout enfant, il s'était joué'' (CMC, T.I – p.252). Cette nouvelle vie est d'ailleurs marquée par la nouvelle identité qu'Edmond s'octroie en prenant le bonnet du naufragé : ''il se remit à la mer, nagea vers le bonnet, s'en couvrit la tête'' (CMC, T.I – p.257). Les marins qui le recueillent sont associés à des médecins puisqu'ils le soignent et le ramènent à la vie : ''Quelques gouttes de rhum, que contenait la gourde, ranimèrent le cœur défaillant du jeune homme, tandis que les frictions que le matelot, à genoux devant lui, continuait d'opérer avec de la laine rendaient l'élasticité à ses membres'' (CMC, T.I – p.260). Cette évolution n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle qui accompagne la fuite de Fabrice del Dongo dans *La Chartreuse de Parme* (1830, Stendhal).

Ce mode opératoire est presque similaire dans l'évasion de M. Bertuccio, d'Andrea et de Milady. Le même mouvement catamorphe y est repéré : ''je descendis dans la cale'', ''je me laissai couler dans le fleuve'' (CMC, T.I – p.637) ; ''descendu jusqu'aux deux tiers de la cheminée'' (CMC, T.II – p.635), ''par l'ouverture de la cheminée, elles avaient vu paraître un homme'' (CMC, T.II – p.636) ; ''descendre les échelons'' (TM, p.712). Le ''tuyau cambré'' (CMC, T.I – p.631) pour Andrea et la ''corde'' (TM, p.712) pour Milady sont également un symbole ombilical. À ce moment, Andrea redevient Benedetto et la métaphore suivante est assez évocatrice d'une naissance : ''l'homme du monde dépouillant son enveloppe et redevenant l'homme du bagne'' (CMC, T.II – p.638). Quant à Milady, évanouie par tant

d'émotions, elle doit être ranimée par Felton qui ''prit de l'eau de la mer et la lui jeta au visage. Milady poussa un soupir et ouvrit les yeux'' (TM, p.714). Sa renaissance est complète lorsqu'elle aussi prend une nouvelle identité en arrivant en France : ''Débarquée à Boulogne, après deux jours de traversée, elle se fit passer pour une Française que les Anglais inquiétaient à Portsmouth'' (TM, p.737).

Il nous faut tout de même remarquer que ces évasions sont suivies par un *évènement étrange*. Lorsqu'Edmond fuit le château d'If, il voit un ''petit bâtiment brisé et parmi les débris des têtes aux visages désespérés, des bras étendus vers le ciel'' (CMC, T.I – p.255). La fuite de M. Bertuccio suit la mort de la Carconte et du joaillier. Celle de Milady entraîne la mort du duc de Buckingham et de Felton (''la mort arrêta sa pensée'' TM, p.728, ''Felton paye de sa tête le crime de cette furie'' TM, p.786). Le rituel est donc bouclé : pour que celui qui s'échappe puisse acquérir une nouvelle vie, il sème la mort derrière lui : c'est par elle qu'il peut espérer renaître dans une sorte de sacrifice propitiatoire.

Ainsi, les scènes d'enlèvement et d'évasion qui scandent ces intrigues les ramènent-elles aux romans d'aventures. À la longue description de l'enlèvement et de la claustration, succède la brièveté et la célérité de l'évasion lorsque l'arc tendu de la fronde est enfin relâché. Les aventures sont celles de personnages populaires réalisant des exploits extraordinaires qui font frémir, qui bouleversent mais qui laissent si admiratifs quand il s'agit de dépasser la loi sociale[1].

Au final, nous avons pu voir dans cette partie comment le roman populaire, façon Dumas ou autre d'ailleurs, reprend des personnages archétypiques[2]. Ces figures font appel à des parts d'ombre et de lumière qui se disputent l'intériorité du lecteur. Dans un fonctionnement manichéen, nous retrouvons le Bandit, l'Arriviste, la Sorcière et le Métamorphe faisant face à l'Ange exterminateur, au Mentor et à la Vierge. Toutefois, la force de l'auteur est d'avoir teinté chacun de ces archétypes de deux faces, forçant à ne pas

[1] ''C'est, je crois, le héros qui donne au roman d'aventures sa caractéristique essentielle. Chevalier errant, souvent sans lien familial, asocial, il est en quête d'un inaccessible but qui, souvent, dépasse des objectifs matériels et renvoie à la soif d'inconnu, de surprise, de changement que le lecteur peut partager'', COMPÈRE Daniel, « Pierre Benoit, débuts et débats » in *Le Rocambole*, *Bulletin des amis du roman populaire* - Dossier « Aspects du roman d'aventures (1) », n°17, hiver 2001, p.54.

[2] ''Le recours au stéréotype absolu et irréfagable est un principe d'économie qui permet de montrer des icônes déjà instituées par la série ; il provoque, à l'intérieur de chacune d'entre elles, un effet de naturalité et de véracité'', BOYER Alain-Michel, *La Paralittérature*, Paris : P.U.F., 1992, p.103.

juger l'un au détriment de l'autre[1]. Ce ne sont donc pas des imagos parfaitement purs ; bien au contraire ! C'est leur impureté qui fascine parce qu'elle permet l'identification de toute une société réelle[2].

À un autre niveau, ces personnages ont évolué dans un cadre bien délimité. L'auteur a fait appel à la mémoire temporelle et géographique de ses lecteurs pour qu'ils puissent s'imaginer l'histoire et, au mieux, tenter de la revivre en en parcourant les chemins. Dans un réalisme presqu'authentique, Dumas a peint plusieurs mondes de la pyramide sociale, en s'élevant progressivement : l'auberge, la rue et la ville correspondent à ce que le peuple connaît ; le château, la maison, le jardin et le voyage servent à faire rêver à un monde presqu'utopique où tout est luxe et opulence. L'auteur populaire dessine d'après nature mais offre également la part onirique que tout lecteur recherche dans une lecture de roman.

Finalement, nous avons pu relever certaines scènes de genre ou poncifs littéraires redondants. Ces scènes, tout en s'associant à des catégories du populaire, font appel aux émotions et à la violence refoulée de ceux qui les lisent. Les romans de Dumas ne bâtissent aucune distinction entre lectorat masculin ou féminin. Les deux sexes peuvent apprécier la lecture de ces œuvres où l'amour, la virilité du duel et les aventures suscitées par les évasions et les enlèvements interpellent sans hésiter. Il s'agissait d'un bon marketing avant l'ère du marketing !

[1] ''[Le comte de Monte-Cristo] unit un pôle positif à un pôle négatif. Ce qui nuance par l'ambivalence le manichéisme que l'on considère en général comme un caractère fondamental de l'imaginaire populaire'', VAREILLE Jean-Claude, *Le Roman populaire français (1798-1914). Idéologies et pratiques*, Limoges : Éditions PULIM, 1994, p.51.

[2] Lors du transfert d'Alexandre Dumas au Panthéon, Alain Decaux s'écriera dans un discours désormais célèbre : ''Tous, pour sauver la reine, nous avons galopé sur la route de Calais, à la suite d'Athos, Porthos, Aramis, d'Artagnan. Tous, nous avons retenu notre souffle quand Edmond Dantès s'est retrouvé jeté, dans un sac, du haut du château d'If'', *Le Mousquetaire – Hors série 2003*, Paris : Société des Amis d'Alexandre Dumas, 2003, p.26.

Troisième partie

L'Architexte de l'écriture populaire

ou

les Fondations du roman dumasien

L'imaginaire dumasien ayant été campé dans la deuxième partie, il nous faut, maintenant, pour clore l'analyse de l'intérêt provoqué par son écriture, entrer dans l'armature des romans. Personnages, lieux et thématiques générales ne sont pas agencés d'une manière aléatoire ; ils sont organisés en fonction d'un but narratif particulier. Cette dernière partie s'intéresse donc aux fondations des œuvres étudiées, à savoir la structure interne de l'écriture romanesque.

Dans un premier temps, c'est le personnage principal qui retiendra notre attention. Le héros dumasien ne naît pas héros : il le devient[1]. Cette force en devenir suit un périple ternaire où elle passe du stade d'ectoplasme sans consistance véritable à celui de héros pleinement assumé. Pour ce faire, le personnage succombe à un rituel initiatique dans lequel il perd quelques plumes avant de pouvoir voler véritablement de ses propres ailes. Celui que l'on avait vu au début du roman, faible, sans profondeur, aliéné, n'est plus : un nouvel être prend sa place dans les dernières pages. Le roman que le lecteur tient devient alors un miroir, réfléchissant presque sa propre évolution.

Mais ce miroir est en réalité détenu par un être supérieur au personnage : le narrateur. Voilà pourquoi nous étudierons ses différentes valences dans un deuxième temps. Bien présent dans le cours de l'histoire, le narrateur dumasien ne peut en aucun cas être occulté. Il est celui qui dirige la lecture par son activité imposante ! Il enfile plusieurs masques qui lui allouent, dès lors, un pouvoir tutélaire sur ses créatures et sur son lectorat. C'est à ces masques que nous nous intéresserons afin de retrouver le visage premier et véritable.

La vérité se dévoilera alors dans le fonctionnement de la narration, cet art d'agencer les différentes actions et d'en rendre compte de la meilleure manière possible. Nous creuserons donc à l'intérieur des romans pour atteindre leur base. Loin d'être un simple compte-rendu d'évènements enchaînés les uns aux autres, la narration se révèlera être une machine bien huilée dont l'avancée n'est entravée par aucun élément si ce n'est la volonté de toujours plaire au plus grand nombre. Elle devient alors l'incarnation d'un labyrinthe biscornu duquel le lecteur parvient à sortir grâce au fil du narrateur-Ariane.

[1] ''Un héros de roman peut apparaître au lecteur sous forme d'ébauche et, peu à peu, au long du récit ou d'une série de récits, évoluer et devenir une personnalité attachante ou terrible'', COMPÈRE Daniel, « Naissance et reconnaissance des enquêteurs » in *Le Rocambole, Bulletin des amis du roman populaire n°22 …, op.cit.*, p.15.

Chapitre Premier : Approche morphologique du roman dumasien

Au-delà d'un imaginaire fertile et cohérent, les œuvres de Dumas se caractérisent par un fonctionnement interne bien rôdé. Si nous avons, autant que faire se peut, évité d'aborder dans notre deuxième partie les personnages essentiels des deux romans qui nous intéressent, c'est parce que ce chapitre leur est dédié. Nous nous proposons, dans ce qui suit, d'analyser le programme narratif de ces héros en devenir. Pour ce faire, nous optons pour une approche structurale, narratologique, dont le personnage principal constitue le point d'orgue. Nous étudierons la transformation progressive et l'accomplissement d'Edmond Dantès et de d'Artagnan qui suivent un schéma presque similaire. Comme Dumas respecte souvent la logique du conte[1] dans ses romans, la théorie de Vladimir Propp[2] nous a semblé propice au développement de la nôtre : n'oublions pas d'ailleurs la fascination de Dumas pour la Russie qu'il reprendra, une vingtaine d'années plus tard, dans son *De Paris à Astrakhan* (1862). Les pages ci-dessous établiront donc le cheminement du personnage en s'appuyant sur sa gestation et sur la formation à laquelle il est confronté pour aboutir à sa transfiguration finale en héros véritable. Nous nous efforcerons alors de repérer les fonctions essentielles au fonctionnement interne du roman dumasien en repérant le schéma global de ces intrigues avant de proposer une relecture nouvelle de chacune des œuvres.

1. La Gestation du personnage principal

Nous remarquons que Dumas, dans un souci de fidélité au réel, ne livre pas d'emblée des personnages héroïques. Bien au contraire : on a l'impression d'avoir affaire à une image qui se construit progressivement, avec le roman, vers l'aboutissement final. Au début, que ce soit Edmond Dantès ou d'Artagnan, aucun de ces deux personnages ne peut postuler à l'héröité[3]. La véritable image d'Edmond se dessinera lors de sa rencontre avec l'abbé Faria ; celle de d'Artagnan lors de son combat avec Athos, Porthos et Aramis.

En suivant le découpage proposé par le formaliste russe, nous pouvons remarquer que le personnage ne rentre pas dans la catégorie du héros avant de remporter les épreuves

[1] ''Il a mieux aimé conter'', NISARD Désiré, *Histoire de la littérature française*, tome quatrième, Librairie Firmin Didot et Cie : Paris, 1884, p.547.

[2] PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Éditions du Seuil, 1970. L'auteur y dégage 31 fonctions principales qui motivent l'action dans le conte merveilleux. Pour ce faire, il s'appuie sur l'écriture de plusieurs contes russes.

[3] Lire à ce propos ''Le paramètres de l'héroïté'', HAMON Philippe, ''Pour un statut sémiologique du personnage'' in GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Poétique du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 1977, p.115-180.

qui se présentent à lui. Voilà pourquoi les deux romans que nous analysons ne voient la naissance de ces héros qu'une fois l'intrigue entamée. Les fonctions proppiennes y sont respectées dans leur grand ensemble comme le montre le tableau ci-dessous :

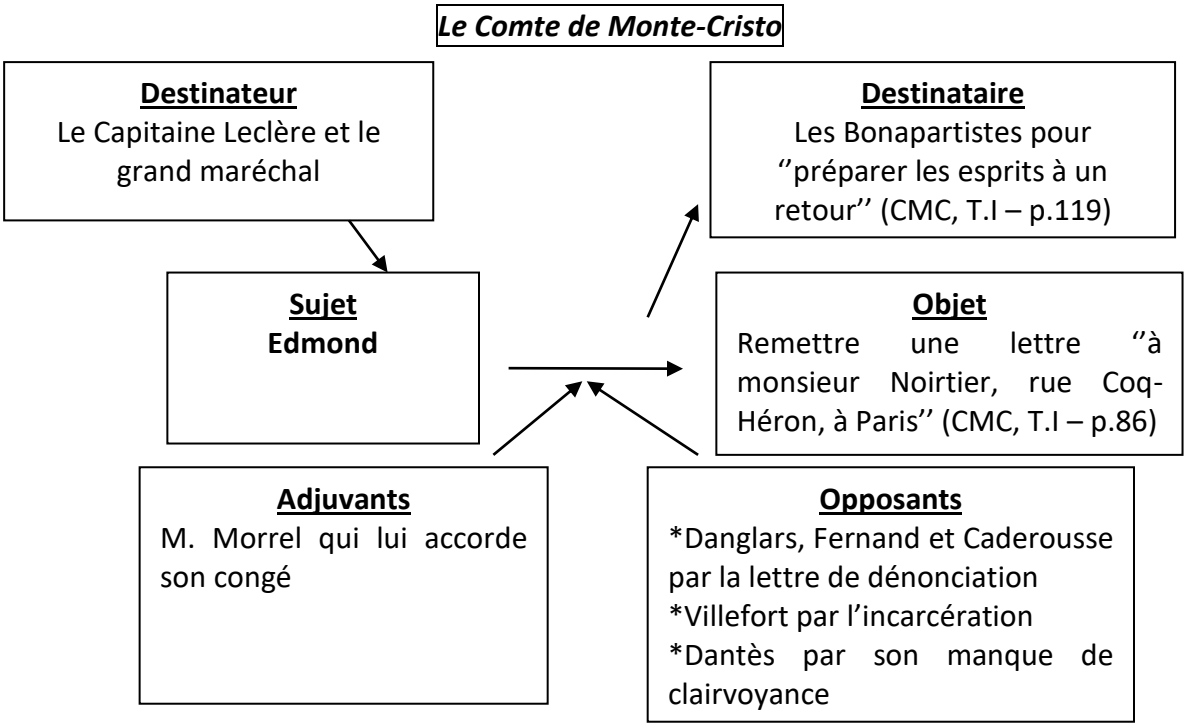
	Le Comte de Monte-Cristo	***Les Trois Mousquetaires***
F. (éloignement)	Dantès s'éloigne de Marseille pour Naples, à bord du *Pharaon* (Hors-texte).	D'Artagnan s'éloigne de la maison parentale.
F. (interdiction)	Ne pas communiquer avec Napoléon Bonaparte.	Son père lui interdit de vendre le cheval qu'il lui offre.
F. (transgression)	Il se rend sur l'île d'Elbe et rencontre le grand maréchal Bertrand.	D'Artagnan vend le cheval pour trois écus.
F. (interrogation)	Napoléon l'interroge sur le *Pharaon.*	L'Homme de Meung interroge l'aubergiste sur le contenu des habits de d'Artagnan.
F. (information)	Dantès répond aux questions de l'Empereur.	L'aubergiste lui répond.
F. (tromperie)	Danglars, par l'interposition de Fernand, le dénonce par une lettre.	L'Homme de Meung vole la lettre destinée à M. de Tréville.
F. (méfait)/ (manque)	Dantès détient une lettre de l'Île d'Elbe.	Le manque de d'Artagnan réside dans sa volonté de devenir mousquetaire et son méfait dans son incompétence à garder la lettre.
F. (départ)	On l'emmène au château d'If.	Il se rend chez M. de Tréville.

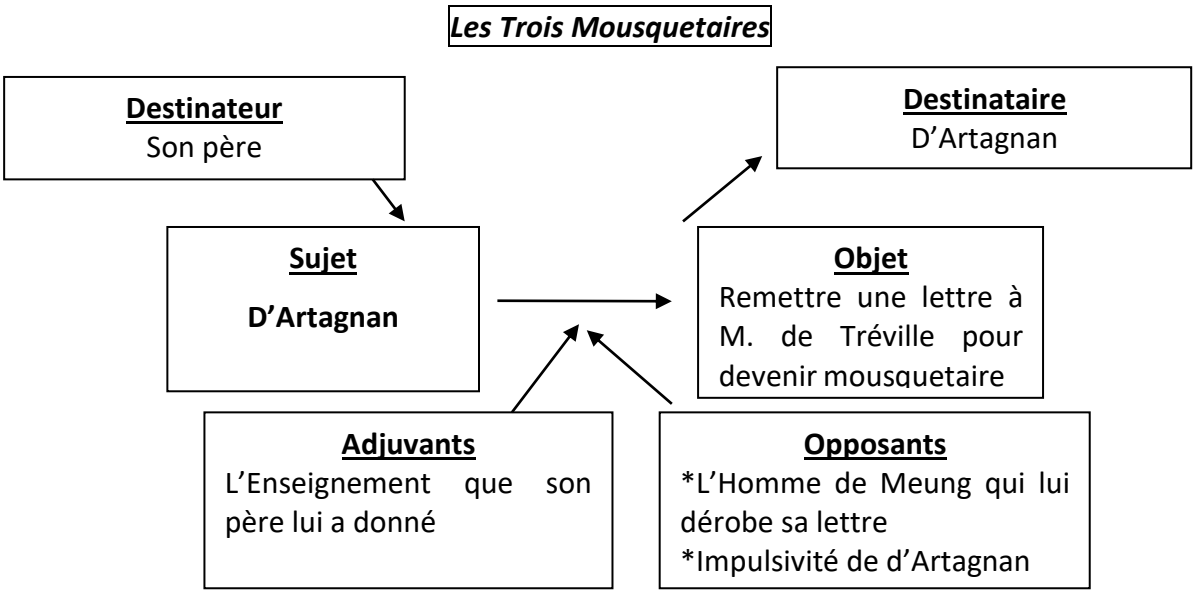
À la lecture de ce tableau, plusieurs remarques s'imposent. D'abord, il est clair que les deux personnages principaux sont en réalité des messagers puisqu'ils sont détenteurs d'une lettre qu'il leur faut livrer à un destinataire, et tous deux perdent cette lettre. Ils sont donc de mauvais… hérauts. À un autre niveau, notons que Dantès est un ''héros victime'' vu qu'il subit un méfait alors que d'Artagnan est un ''héros quêteur''[1] – mais cette différence s'amenuisera bientôt. Chacun d'entre eux enfreint une interdiction sociale : Dantès

[1] ''Le [héros-quêteur] a pour but une quête, le [héros-victime] fait ses premiers pas sur une route sans recherches, où toutes sortes d'aventures l'attendent'', PROPP Vladimir, *Morphologie du conte, op.cit*, p.63.

communique avec celui qu'on appelle à l'époque l'usurpateur et d'Artagnan ne respecte pas la parole paternelle. La doxa est donc bafouée et l'individu doit alors payer cette dérogation. Plus encore, nous pourrions ajouter la fonction (complot) car les deux personnages sont victimes de trompeurs qui précipitent leurs actions : Danglars et Fernand d'un côté (''si nous le voulons bien, dit Danglars, il restera ce qu'il est'' CMC, T.I – p.27, ''à moins que je ne m'en mêle'' CMC, T.I – p.39), l'homme de Meung de l'autre (''il me gêne TM, p.39). Le projet du protagoniste commence donc à se dessiner : il doit contrer ce complot pour rétablir l'ordre.

Les schémas actanciels[1] liminaires d'Edmond et de d'Artagnan sont aussi assez éloquents :





[1] Théorie de GREIMAS Algirdas, *Sémantique structurale*, Paris : Éditions Larousse, 1966.

Nous remarquons, encore une fois, que l'objet premier de la quête des deux personnages est d'être de simples émissaires. Rien d'extraordinaire au niveau de la mission de celui qui doit être héros surtout que cette quête échoue à cause des opposants et, surtout, du Sujet lui-même : il n'a pas encore appris à se maîtriser. Nous sommes donc en présence de deux antihéros qui n'ont rien d'admirable, qui ne poussent pas encore le lecteur à l'identification puisqu'ils se situent aux portes de leur formation. Ce premier échec n'est donc qu'une préparation aux évènements à venir.

Regardons maintenant de plus près leurs *caractérisations narratives*. Le narrateur ne s'attarde pas sur le portrait de ceux qui sont supposés être les héros de son intrigue. Pour Edmond, il se suffit d'un paragraphe hâtif : ''C'était un jeune homme de dix-huit à vingt ans, grand, svelte, avec de beaux yeux noirs et des cheveux d'ébène ; il y avait dans toute sa personne cet air calme et de résolution particulier aux hommes habitués depuis leur enfance à lutter avec le danger'' (CMC, T.I – p.10). Rien ne laisse présager un héroïsme quelconque[1]. Pour d'Artagnan, le narrateur établit un portrait et une généalogie de son personnage au premier chapitre ; mais il le fait ''d'un seul trait de plume'' (TM, p.30) parce qu'il s'agit d'une ''nécessité'' (TM, p.33). Tous deux sont également définis par leur jeunesse qui est perçue dans un sens négatif vu qu'elle suggère leur inexpérience : ''le jeune marin'' (CMC, T.I – p.10), ''on pourrait presque dire cet enfant'' (CMC, T.I – p.82), ''un jeune homme'', ''trop grand pour un adolescent, trop petit pour un homme fait'', ''jeune d'Artagnan'' (TM, p.30). Athos a même peur de tuer le jeune Gascon lors du duel pour ne pas être accusé d'être un ''mangeur d'enfants'' (TM, p.84). Pour sa part, Edmond ne semble pas vouloir être remarqué par le lecteur puisqu'il se défile à trois reprises devant M. Morrel qui désire lui parler : ''il faut que je veille au mouillage'' (CMC, T.I – p.12), ''je suis à vous dans un instant'' (CMC, T.I – p.13) et ''le jeune homme s'éloigna'' (CMC, T.I – p.15). De même, il est handicapé par son manque d'éducation : ''Dantès était un homme simple et sans éducation'' (CMC, T.I – p.165), ''la tête d'Edmond, cloche vide'' (CMC, T.I – p.171). D'Artagnan, lui, est associé à un ''provincial embarrassé qui veut faire bonne contenance'' (TM, p.51) et qui ''tâch[e] de copier quelques-uns des airs de cour qu'il avait surpris en Gascogne chez des seigneurs en voyage'' (TM, p.34-35). Il est même en admiration lorsqu'il entre chez M. de Tréville[2]

[1] ''Son état est en tout point comparable à celui d'un enfant, dénué de toute responsabilité et incapable de comprendre les concepts qui le dominent'', FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo…*, *op.cit.,* p.39.

[2] ''Comme dans les contes, voilà un héros sans histoire (sans enfance) et sans parents'', BEM Jeanne, « D'Artagnan, et après. Lecture symbolique et historique de la « trilogie » de Dumas », *op.cit.*, p.19.

puisqu'il se croit transporté au ''fameux pays des géants où Gulliver alla'' (TM, p.52). Il est, de plus, marqué par son ignorance (''ne connaissait personne à Paris'' TM, p.82).

En outre, nous pouvons noter l'absence de virilité de ces deux personnages qui s'abandonnent à leurs sentiments au lieu de les contenir… comme le veut la tradition populaire. En retrouvant son père, Edmond a ''les larmes aux yeux'' (CMC, T.I – p.18), ''comprim[e] les battements de son cœur'' (CMC, T.I – p.20) et affirme : ''Vous m'avez déchiré le cœur'' (CMC, T.I – p.22). En quittant son père, d'Artagnan ''vers[e] force larmes, dont il parvi[e]nt à grand-peine à cacher la moitié'' (TM, p.33). Durant son périple vers Paris, il ne fait preuve d'aucun héroïsme comme le regrette le narrateur : ''le poing ne descendit sur aucune mâchoire, et l'épée ne sortit point de son fourreau'' (TM, p.33). Il est d'ailleurs défini par des privatifs et des négations : ''décorcelé'', ''sans haubert'', ''sans cuissardes'' (TM, p.30). Il finit même par perdre son épée, symbole phallique par excellence, lors de son combat avec l'homme de Meung et ses sbires : ''laissa échapper son épée qu'un coup de bâton brisa en deux morceaux'' (TM, p.37). Il tombe ''presque évanoui'' (TM, p.37).

Plus encore, la trop grande impulsivité des deux personnages est montrée du doigt. Edmond croit pouvoir devenir capitaine du *Pharaon* avec aisance, livrant même une sorte d'arrivisme comme nous l'avions démontré dans notre deuxième partie : ''vous venez de répondre aux plus secrètes espérances de mon cœur'' (CMC, T.I – p.18), ''je vais avoir sa place'', ''capitaine à vingt ans ! avec cent louis d'appointements, et une part dans les bénéfices ! n'est-ce pas plus que ne pouvait vraiment l'espérer un pauvre matelot comme moi ?'' (CMC, T.I – p.21). Danglars confirme ceci en disant : ''il se croit déjà capitaine'' (CMC, T.I – p.13). D'Artagnan, lui, veut à tout prix devenir mousquetaire (''avide d'endosser l'uniforme de mousquetaire TM, p.66) et s'emporte pour un rien : c'est d'ailleurs ceci qui déclenche son altercation avec Rochefort qui le traite de ''fou (TM, p.36), d'''enragé'' (TM, p.37). Ses gasconnades ne sont-elles pas déjà une tare ? Ce manque de maîtrise[1] est d'ailleurs partagé par Edmond qui n'a pas encore acquis ses facultés de travestissement : ''dissimulant mal sa froideur sous cette offre de service'' (CMC, T.I – p.23), ''un sourire qui dissimulait mal son inquiétude'' (CMC, T.I – p.26).

Allons plus loin et voyons comment chacun de ces personnages est réduit par le narrateur ou par lui-même. Edmond affirme à Villefort : ''je n'ai jamais eu ce qu'on appelle une opinion'', ''je ne sais rien, je ne suis destiné à jouer aucun rôle'' (CMC, T.I – p.81), ''j'ai le

[1] ''L'orgueil, ce sentiment suprême qui dirige les actions des héros dumasiens'', FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo…, op.cit.*, p.139.

bonheur d'être trop peu de chose'' (CMC, T.I – p.82). Il est donc un être végétatif dont la vie se résume à trois personnes : ''j'aime mon père, je respecte M. Morrel et j'adore Mercédès'' (CMC, T.I – p.82). Cet aspect est mis en exergue lorsqu'Edmond est conduit au château d'If : ''il n'avait ni la possibilité ni même l'intention de faire résistance'' (CMC, T.I – p.92), ''[Dantès] tomba dans une espèce d'atonie et les suivit sans résistance'' (CMC, T.I – p.103). Il semble même se complaire dans cet état quand ''il tomb[e] dans l'immobilité morne des idées de suicide'' (CMC, T.I – p.166) et qu'il n'a plus ''la force de se lever'' (CMC, T.I – p.169). Il perd aussi son identité lors de son incarcération : ''le malheureux jeune homme cessa de s'appeler de son prénom d'Edmond ou de son nom de Dantès ; il s'appela le n°34'' (CMC, T.I – p.163). D'Artagnan est, de son côté, toujours possédé par une sorte de furie mais lorsqu'il entre chez M. de Tréville, il ''se trouv[e] ridicule'' (TM, p.51), puis il ''rougit'' (TM, p.52) et finit par ''cherch[er] une tapisserie derrière laquelle se cacher, et se sen[t] une envie démesurée de se fourrer sous la table'' (TM, p.62). Aucun des deux personnages ne veut donc assumer sa place principale dans l'intrigue.

Ainsi, nous remarquons que tous les indices se réunissent pour dénoncer l'anti-héroïsme d'Edmond et de d'Artagnan[1]. Tous deux partagent un méfait et une inappétence au statut de héros que renforcent les propos du narrateur. Le lecteur peut avoir pitié d'Edmond, sourire de l'extravagance de d'Artagnan mais à aucun moment il ne veut leur ressembler. La gageure sera donc de réparer ce méfait dont ils sont responsables pour devenir enfin des personnages dignes d'admiration[2].

2. La Formation du personnage

Les premières parties des deux œuvres ont donc prêché par l'aspect péjoratif alloué aux deux protagonistes. C'est là qu'intervient la figure du mentor déjà démontrée pour assurer leur métamorphose et relancer le programme narratif[3] sur une autre voie. Le personnage reçoit alors l'initiation nécessaire à la réparation du méfait ou au comblement du manque.

Nous pouvons maintenant enchaîner avec la suite du schéma proppien :

[1] ''L'intérêt du roman de Dumas est de prendre pour héros un personnage ordinaire et de montrer son évolution, on pourrait même dire sa formation'', COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas…, op.cit.*, p.29.

[2] ''Certains deviennent des héros malgré eux, entraînés par les évènements et confrontés ainsi à des épreuves à surmonter'', COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires, op.cit.*, p.84.

[3] Consulter à ce propos : GREIMAS Algirdas, *Du Sens*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

	Le Comte de Monte-Cristo	*Les Trois Mousquetaires*
F. (épreuves)	Dantès se laisse mourir et rencontre le numéro 27 qui veut s'assurer s'il peut avoir confiance en lui.	Annonce du combat avec Athos, Porthos et Aramis, mais ce combat se fait avec les hommes du cardinal / Il sauve Mme Bonacieux.
F. (réaction)	Dantès et Faria font connaissance dans un rapport didactique. La confiance s'installe.	Les trois mousquetaires deviennent quatre / Entre d'Artagnan et Constance Bonacieux, un début de relation commence à naître.
F. (obtention)	Dantès obtient le plan du trésor sur l'île de Monte-Cristo mais aussi les connaissances encyclopédiques de l'abbé.	D'Artagnan est reçu cadet dans la compagnie de M. des Essarts, en attendant de rendre service à la couronne / Constance Bonacieux le charge de récupérer les ferrets.
F. (déplacement)	Dantès s'évade du château d'If.	D'Artagnan se rend à Londres.
F. (combat)	Après avoir lutté contre la tempête et une mort proche, Dantès, grâce à l'équipage du *Jeune-Amélie*, se rend à l'île de Monte-Cristo et cherche le trésor.	Les quatre mousquetaires doivent combattre les sbires du cardinal.
F. (marque)	Dantès, à cause de son incarcération, a subi une transformation physique et morale.	Chacun des mousquetaires est arrêté dans son envol et d'Artagnan est blessé par le comte de Wardes.
F. (victoire)	Dantès trouve le trésor.	D'Artagnan obtient les ferrets du duc de Buckingham et la reconnaissance de la reine.
F. (retour)	Dantès retourne à Marseille.	D'Artagnan retourne à Paris.

Plusieurs étapes se dessinent dans cette transformation des personnages. Il nous faut noter d'abord l'énonciation de *l'épreuve essentielle* qu'ils doivent relever[1]. Pour Dantès, il s'agit, d'emblée, de retrouver Faria dans le tunnel : ''il faut tenter l'épreuve'' (CMC, T.I –

[1] ''L'idée d'épreuve a une énorme signification dans le roman d'aventures pur'', BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Éditions Gallimard, 1978, p.203.

p.172). La chose n'est pas aisée puisqu'il doit lutter contre la pierre : ''en trois jours il parvint, avec des précautions inouïes, à enlever tout le ciment et à mettre à nu la pierre'' (CMC, T.I – p.175), ''au bout d'une heure la pierre était tirée du mur où elle laissait une excavation'' (CMC, T.I – p.177). La rencontre avec l'abbé est également une épreuve comme l'énonce Faria lui-même : ''je vous ai éprouvé'' (CMC, T.I – p.218) ''je n'ai gardé si longtemps le secret avec vous, continua Faria, d'abord que pour vous éprouver'' (CMC, T.I – p.232). L'union peut alors se faire entre les deux hommes. Elle prend l'apparence d'une filiation : ''vous êtes mon fils, Dantès, s'écria le vieillard'' (CMC, T.I – p.232). C'est alors que Faria lui livre son secret à la manière d'un adoubement : ''je tremble de ne pas assurer à un propriétaire si digne que vous l'êtes la possession de tant de richesses enfouies'' (CMC, T.I – p.219).

D'Artagnan doit aussi prouver ses compétences comme le lui fait remarquer M. de Tréville : ''on ne reçoit personne mousquetaire avant l'épreuve préalable de quelques campagnes, de certaines actions d'éclat'' (TM, p.66). Plus loin, son combat avec les mousquetaires, remplacé par celui avec les hommes du cardinal, est également une mise en situation. Il dit à ses futurs compagnons : ''Messieurs, essayez-moi toujours'' (TM, p.90). Pour lui, il s'agit d'un ''de ces évènements qui décident de la vie d'un homme, c'[est] un choix à faire entre le roi et le cardinal ; ce choix fait, il [faut] y persévérer'' (TM, p.89). Il remporte le tournoi en tuant Jussac : ''il lui passa son épée au travers du corps. Jussac tomba comme une masse'' (TM, p.91). Il réalise alors qu' ''au moins [le] voilà reçu apprenti'' (TM, p.94). L'union se fait par le physique et par la parole : ''on les voyait entrelacés'' (TM, p.93), ''tous pour un, un pour tous'' (TM, p.145). Le roi, sous les conseils de M. de Tréville, fait entrer, à ce moment-là, d'Artagnan dans la compagnie de M. des Essarts : ''Placez ce jeune homme dans la compagnie des gardes'' (TM, p.116).

Mais *d'autres épreuves* viennent se greffer sur ces premiers évènements. Dantès doit sauver Faria de son état de catalepsie et il y parvient : ''Sauvé ! Sauvé !'' (CMC, T.I – p.215). Il lui faut aussi s'échapper du château d'If : il réussit en prenant la place des morts et en gagnant l'île de Tiboulen. En outre, il lutte contre les éléments pour rejoindre l'équipage de la *Jeune-Amélie* : ''malgré le vent, malgré la tempête, malgré la pluie'' (CMC, T.I – p.253-254). Le capitaine lui propose alors une nouvelle épreuve qu'il remporte : ''prenez donc le gouvernail, dit le patron, et que nous jugions de votre science'' (CMC, T.I – p.262), ''la manière brillante dont Dantès s'était tiré de l'épreuve quand il avait orienté au plus près'' (CMC, T.I – p.266). Sa propre reconnaissance est également une épreuve lorsqu'il passe sous les mains du barbier : ''Edmond devait tenter là une nouvelle épreuve : c'était de savoir s'il

se reconnaîtrait lui-même'' (CMC, T.I – p.266). Tous ces petits combats remportés, Dantès peut dès lors se rendre sur l'île de Monte-Cristo où d'autres aspérités se présentent. Il tombe d'abord d'un rocher ; même s'il s'agit d'une feinte, Jaccopo le retrouve ''étendu, sanglant et presque sans connaissance'' (CMC, T.I – p.281). Mais c'est surtout l'ouverture de la grotte et la recherche du trésor qui l'éprouvent : ''le roc était à la fois trop lourd et calé trop solidement'' (CMC, T.I – p.286), ''on avait fermé l'ouverture du rocher'' (CMC, T.I – p.290). Chacun de ces obstacles est annihilé par un Dantès combattif : ceci lui permet alors d'atteindre la victoire en retrouvant le trésor des Spada, une ''mine d'or et de diamants'' (CMC, T.I – p.294).

D'Artagnan a, lui aussi, son programme à remplir[1]. Il accompagne Constance Bonacieux qui sert de médiatrice[2] à sa quête : ''votre fortune est peut-être au bout de votre dévouement'' (TM, p.153) ''à mon tour de vous donner mes instructions'' (TM, p.154). Il se propose même d'être éprouvé comme il l'avait fait plus tôt avec ses compagnons : ''mettez-moi donc à l'épreuve'' (TM, p.249). Il peut alors s'élancer pour Londres, avec ses compagnons, afin de ramener les ferrets. Comme les quatre mousquetaires se considèrent comme une seule et même entité, il est intéressant de noter que les péripéties que rencontre chacun d'entre eux sont une épreuve adressée à d'Artagnan. Porthos est le premier à en faire les frais puisqu'il est attaqué par un homme du cardinal qui ''tira son épée'' (TM, p.67). C'est ensuite Aramis qui est atteint : ''Aramis reçut une balle qui lui traversa l'épaule'' (TM, p.268). Athos, aussi, est arrêté dans sa course : ''je suis pris, dit Athos'', ''tête fendue d'un coup de manche à fourche'' (TM, p.270). D'Artagnan continue tout de même sa course mais doit faire face à une nouvelle entrave : ''l'ordre de ne laisser partir personne sans une permission expresse de M. le cardinal'' (TM, p.272). Il combat le comte de Wardes et remporte la joute : ''cette fois, le gentilhomme ferma les yeux et s'évanouit'' (TM, p.274). Sa mission peut alors continuer. Il récupère les ferrets et reçoit une triple gratification : ''tout à coup une main et un bras adorables de forme et de blancheur passèrent à travers la tapisserie ; d'Artagnan comprit que c'était sa récompense'', ''une bague'' et un ''billet'' (TM, p.298).

[1] ''Le récit sera alors scandé, très normalement, par les épreuves successives du héros, que les vieux habitués du roman retrouvent toujours avec plaisir [..] : Préparation, Qualification, Affirmation, Confirmation, Glorification'', PICARD Michel, ''Pouvoirs du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme'', *op.cit*, p.56-57.

[2] ''La Dame [ici, Constance Bonacieux] joue le rôle de mandatrice, et donne au héros d'Artagnan une mission à accomplir [les ferrets de la reine], ce qui doit lui permettre de prouver à la fois son amour et sa valeur'', CALLET-BIANCO Anne-Marie, « Du service de la Reine à celui du Roi, L'itinéraire de d'Artagnan dans *Les Trois Mousquetaires* » in *Cent Cinquante ans après…*, *op.cit.,* p.31.

Toutefois, n'allons pas croire que ces étapes sont traversées avec une facilité indicible. Chacun des héros en devenir est marqué d'une sorte de *stigmate* qui sert de rappel au chemin traversé. Pour Dantès, il s'agit bien évidemment de ''[sa] barbe de six pouces de long et [ses] cheveux d'un pied'' (CMC, T.I – p.260), ''ces quatorze ans de prison avaient pour ainsi dire apporté un grand changement moral dans sa figure'' (CMC, T.I – p.267). Sa morphologie en prend aussi un coup : ''Sa figure ovale s'était allongée'', ''ses sourcils s'étaient arqués sous une ride unique, pensive ; ses yeux s'étaient empreints d'une profonde tristesse'', ''son teint, éloigné si longtemps de la lumière du jour et des rayons du soleil, avait pris cette couleur mate'' (CMC, T.I – p.267). Mais sa marque est aussi morale puisque ''la prison avait rendu Edmond prudent'' (CMC, T.I – p.273). Son impulsivité liminaire (qui lui a fait vouloir épouser Mercédès en quelques heures) s'amenuise en patience : ''Heureusement, Dantès savait attendre'' (CMC, T.I – p.269). Sa bonhomie disparaît également : ''son cœur était entrain de se pétrifier dans sa poitrine'' (CMC, T.I – p.271). Il est même menacé de perdre la raison en découvrant le trésor : ''tremblante exaltation d'un homme qui touche à la folie'' (CMC, T.I – p.294). D'Artagnan est aussi marqué. Il perd son chapeau lors de l'embuscade tendue à Aramis : ''j'aimerais mieux un chapeau, dit d'Artagnan ; le mien a été emporté par une balle'' (TM, p.268). Ce ''chapeau'' perdu n'est-il pas l'incarnation d'une raison vacillante ? Passons. Le mousquetaire est, en outre, atteint et blessé par le comte de Wardes : ''lui porta un coup de pointe dans la poitrine'' (TM, p.272), ''vous êtes blessé'' (TM, p.275). Il apprend tout de même la patience – comme Dantès, ce qui lui permet d'établir un ''Plan de campagne'' (TM, chap. IX) et de devenir ''le chef de l'entreprise'' (TM, p.265).

Mais si tout cela peut avoir lieu, c'est que le personnage n'est plus un brouillon comme il l'était au début de l'intrigue. Il a acquis les *qualifications différentielles*[1] qui le rendent apte à remplir sa mission. Aux idées de suicide et à la mésestime de soi, a succédé, chez Dantès, un instinct de vie coriace qui le pousse à la transfiguration : ''Edmond ne voulait pas mourir'' (CMC, T.I – p.171), ''j'étais si peu de chose'' (CMC, T.I – p.201). L'incantation du ''je veux'' dans la phrase suivante met clairement ceci en exergue : ''je veux vivre, je veux lutter jusqu'au bout ; non, je veux reconquérir ce bonheur qu'on m'a enlevé'' (CMC, T.I – p.245-246). Il a même un plan de vie : ''Dantès était sur la voie qu'il voulait parcourir'' (CMC, T.I – p.271). Il est d'ailleurs doté de plusieurs facultés physiques et morales qui facilitent son

[1] Se référer à HAMON Philippe, ''Pour un statut sémiologique du personnage '' in GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Poétique du récit*, *op.cit*.

élévation : ‘’grâce à la constitution puissante dont la nature l’avait doué’’ (CMC, T.I – p.172), ‘’grâce à l’esprit d’assimilation dont la nature l’avait doué, il sut extraire cette politesse élégante qui lui manquait’’ (CMC, T.I – p.213), ‘’la disposition mathématique de son esprit le rendait apte à tout comprendre par le calcul, tandis que la poésie du marin corrigeait tout ce que pouvait avoir de trop matériel la démonstration’’ (CMC, T.I – p.210). Tout cela contribue à sa transformation : ‘’Au bout d’un an, c’était un autre homme’’ (CMC, T.I – p.210). Il acquiert même la force de la dissimulation qui lui manquait au début du récit : ‘’je puis me faire passer pour un des matelots de ce petit bâtiment qui s’est brisé cette nuit’’ (CMC, T.I – p.257), ‘’un accident semblable à celui qu’il avait si habilement et si heureusement simulé’’ (CMC, T.I – p.285). N’est-il d’ailleurs pas capable de se ‘’se gliss[er] comme une couleuvre’’ (CMC, T.I - p.220), animal symbole de transformation ? Dantès détient également un pouvoir animal, ‘’cette singulière faculté de distinguer les objets pendant la nuit, comme font ceux de l’hyène et du loup’’ (CMC, T.I – p.268). Il en arrive alors à forcer l’admiration de Faria, son mentor comme le soulignent les adverbes d’intensité : ‘’Faria considéra ce jeune homme si noble, si simple, si élevé’’ (CMC, T.I – p.217). Même le narrateur, qui commence à le nommer plus souvent Dantès qu’Edmond, énonce un commentaire explicite valorisant le personnage par le biais des hyperboles : ‘’la savante combinaison qu’il avait imaginée’’ (CMC, T.I – p.177), ‘’fait un formidable serment !’’ (CMC, T.I – p.208), ‘’sa puissance et son agilité, et sentit qu’il était toujours maître de l’élément où, tout enfant, il s’était joué’’ (CMC, T.I – p.252), ‘’Dantès, avec son coup d’œil de marin, ne s’était pas trompé’’ (CMC, T.I – p.254). Son nouveau portrait se fait alors sous un registre épidictique où des traits de caractère commencent enfin à apparaître : ‘’lignes fermes et arrêtées qui indiquent la résolution’’, ‘’beauté aristocratique des hommes du Nord’’, ‘’intelligente sécurité’’ (CMC, T.I – p.267) ‘’science profonde’’, ‘’corps toujours concentrant ses forces en lui’’ (CMC, T.I – p.268). Dantès devient même œuvre d’art lorsqu’il est comparé ‘’à une de ces belles têtes du Titien’’ (CMC, T.I – p.267). Il n’est d’ailleurs plus un jeune homme mais un homme reconnu : ‘’cet homme’’ (CMC, T.I – p.295), ‘’Au bout d’un an, c’était un autre homme’’ (CMC, T.I – p.210).

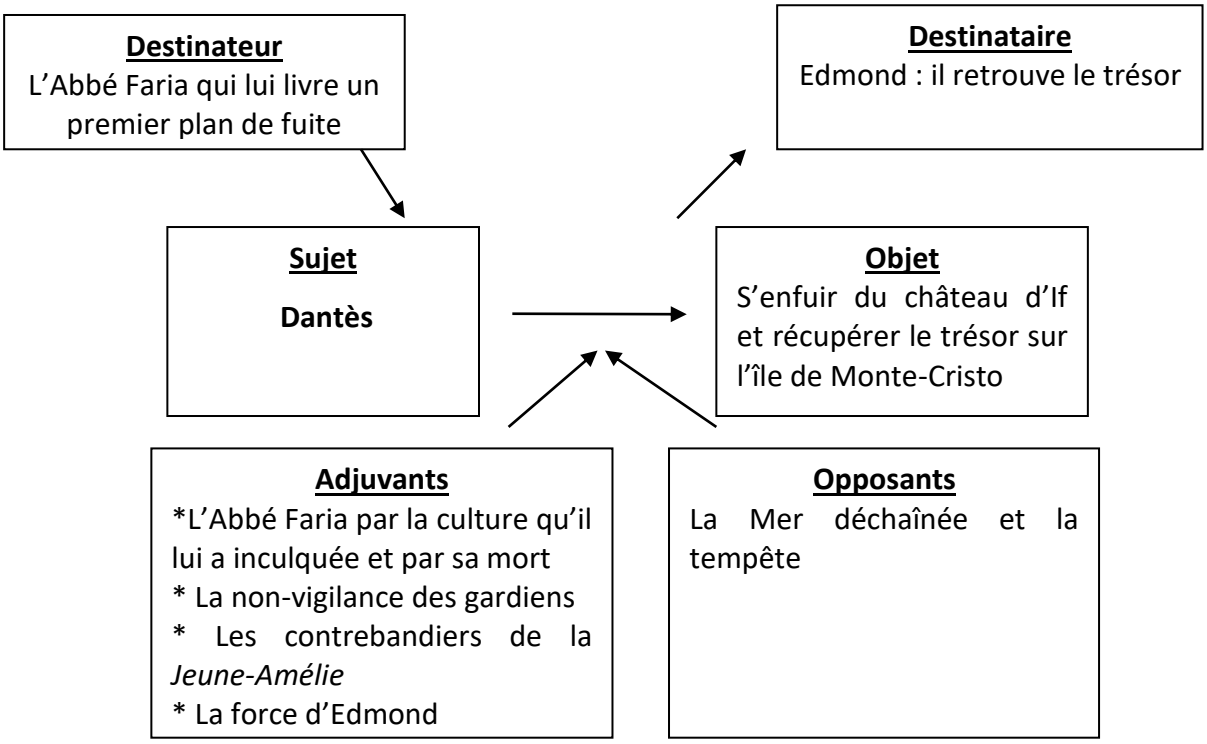
D’Artagnan est également traité selon le même processus. Si le narrateur affirme en tête du chapitre IX ‘’D’Artagnan se dessine’’, c’est que le personnage détient ce qui lui permettra d’obtenir la victoire. Il serait doté d’une force surhumaine puisque, suite au même trajet parcouru pour atteindre Londres, ‘’[Planchet] le pauvre garçon était au bout de ses forces ; d’Artagnan semblait de fer’’ (TM, p.277). Sa blessure s’apparente à une simple égratignure : ‘’la pointe de l’épée avait rencontré une côte et avait glissé le long de l’os ; de

plus, la chemise s'était collée aussitôt à la plaie, et à peine avait-elle répandu quelques gouttes de sang'' (TM, p.276-277). À un autre niveau, il est reconnu par Constance Bonacieux qui, après l'avoir vu dans l'ascension (''un coup frappé au plafond lui fit lever la tête TM, p.247) à l'instar d'un ange salvateur, lui confie sa mission. Ses compagnons admettent, de même, sa supériorité. Athos, le mentor, reconnaît les aptitudes de son poulain : ''D'Artagnan a raison, dit Athos'', ''Bravo, d'Artagnan ! ton avis est le mien, dit Athos'' (TM, p.263), ''j'ai toujours dit que ce cadet de Gascogne était un puits de sagesse, murmura Athos'' (TM, p.267). Il en sera de même pour les deux autres mousquetaires : Porthos - ''qu'il décide, et nous exécuterons'', ''d'Artagnan […] est naturellement le chef de l'entreprise'' (TM, p.265) ; Aramis - ''se demandant comment il se faisait que le jeune cadet aux gardes sût aussi bien que lui quelle était la femme à laquelle il avait donné l'hospitalité, et sût mieux que lui ce qu'elle était devenue'' (TM, p.261), ''D'Artagnan, tu es un grand homme'' (TM, p.145). Même la reine lui est redevable comme le souligne la périphrase suivante : ''celui à qui Anne d'Autriche devait le triomphe inouï qu'elle venait de remporter sur le cardinal'' (TM, p.296). Le narrateur glorifie, à son tour, son personnage : ''disons-le à sa louange'' (TM, p.89), d'Artagnan avait été le héros de ces deux journées'' (TM, p.107). Si, au début du roman, le cadet arrive à pied à Paris, il rentre de Londres avec une nouvelle virilité acquise, ''au grand galop dans la cour de l'hôtel de M. de Tréville (TM, p.290). Il n'est plus un enfant puisque le narrateur précise : ''en parlant en homme'' (TM, p.91). L'initiation est donc réussie vu qu'elle a mené à la formation d'un nouvel homme[1].

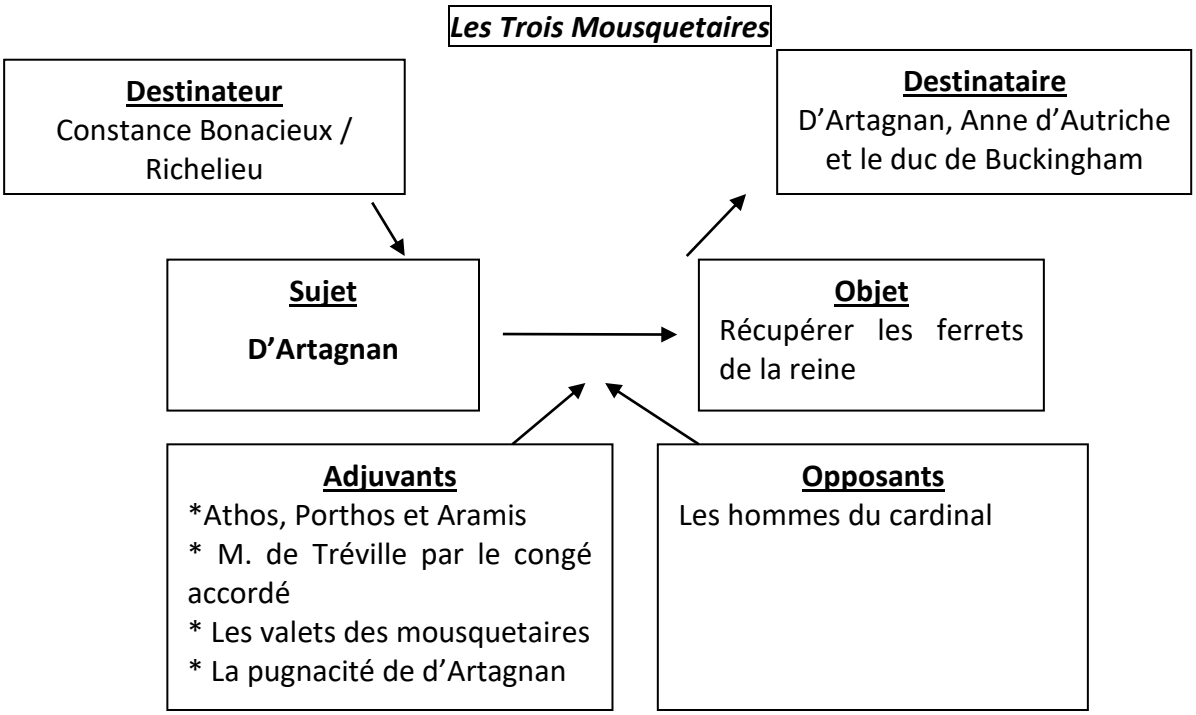
Nous pouvons alors dessiner les nouveaux *schémas actanciels* et les analyser sous une meilleure lueur :

[1] Mircéa ÉLIADE parle de ''« tabula rasa » sur laquelle viendront s'inscrire les révélations successives destinées à former un homme nouveau'', ÉLIADE Mircea, *Initiation, rites et sociétés secrètes*, Paris : Éditions Gallimard, 1976, p.17.

Le Comte de Monte-Cristo



Les Trois Mousquetaires



Nous remarquons que, cette fois-ci, les personnages sont pleinement responsables de leurs actions étant donné qu'ils en profitent entièrement. Leur quête est liée à un élément matériel, certes, mais elle n'est pas entravée par un trop grand nombre d'opposants ; ils ne sont d'ailleurs plus opposants à eux-mêmes, transformant leur caractère pour atteindre leur

but grâce à leur force physique et morale ainsi qu'aux adjuvants rencontrés[1]. Notons tout de même que les ''héros'' n'ont pas encore atteint le stade de destinateur. Nous y reviendrons quelques pages plus loin.

Ainsi, Dantès et d'Artagnan ont pu acquérir les lettres de noblesse auxquelles les prédestinaient les dentales de leurs noms[2]. Ils remportent haut la main les différentes épreuves auxquelles ils sont soumis grâce à leurs aptitudes, devenues compétences au fil de l'intrigue. Ils ne peuvent que recevoir les acclamations des autres personnages, du narrateur… et du lecteur. Mais tout ceci n'est qu'un début !

3. L'Avènement du héros

Les chemins communs des deux personnages se séparent ici. Si *Le Comte de Monte-Cristo* poursuit la logique de Propp et le fonctionnement traditionnel du conte, *Les Trois Mousquetaires* prend un autre tournant qui fait en sorte que l'intrigue s'enroule de nouveau sur elle-même. Voilà pourquoi nous traiterons, dans ce qui suit, chaque œuvre séparément.

Commençons par le périple que suit Dantès pour devenir comte de Monte-Cristo. Son parcours est le suivant :

F. (poursuite)	Retrouver les Morrel à Marseille / Retrouver Albert à Rome.
F. (secours)	Sauver la maison Morrel de la faillite / Sauver Albert des bandits romains.
F. (arrivée incognito)	Arrivée à Marseille sous l'identité de l'homme de Thomson et French puis celle de Simbad le marin / Arrivée à Paris sous l'identité du comte de Monte-Cristo, de Lord Wilmore et de l'abbé Busoni.
F. (prétention)	Devenir l'ami des Morcerf, des Villefort, des Danglars et des Morrel.
F. (tâche difficile)	Se venger indirectement de Fernand, de Villefort, de Danglars et de Caderousse / Sauver la vie à Valentine pour Maximilien.
F. (accomplissement)	Fernand se suicide, Villefort devient fou, Danglars est enlevé par Luigi Vampa et Caderousse est tué par Andrea / Valentine est

[1] ''Le héros du roman populaire ressembl[e] à celui du roman de chevalerie médiéval, tous deux éternels pourfendeurs des forces du mal, insensibles à la fatigue ou à l'âge, habiles à surmonter les épreuves'', MONBERT Sarah, ''Lagardère de père en fils ou les aventures d'un genre populaire'', in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.405.

[2] ''Avant de pouvoir agir, avant de pouvoir réellement prétendre au droit d'exister […], le héros dumasien est obligé de passer par une période d'éducation […], période pendant laquelle il pourra acquérir une conscience complète de son être authentique. […] Le héros est d'abord un peu un écolier : il apprend à être soi-même, parfois longuement, parfois difficilement, parfois imparfaitement'', FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo…, op.cit.*, p.36-37.

	plongée dans un coma artificiel.
F. (reconnaissance)	À chacune de ses victimes, le comte de Monte-Cristo révèle son véritable nom, celui d'Edmond Dantès.
F. (découverte)	Chacun le découvre sous son vrai jour. Mercédès est la première à le reconnaître / Les Morrel découvrent qu'il était Simbad le marin.
F. (punition)	Édouard de Villefort meurt.
F. (transfiguration)	Le comte de Monte-Cristo réalise qu'il ne peut se substituer à Dieu et décide de sauver Danglars / Sur l'île de Monte-Cristo, il commence enfin à rire.
F. (mariage)	Mariage de Maximilien et Valentine / Mariage de Haydée et du comte.

Nous pouvons remarquer que la *poursuite* s'intéresse principalement à la descendance des personnages appartenant au passé de Dantès. Dès son départ de l'île de Monte-Cristo, Dantès retrouve la famille Morrel et se rapproche d'abord de Julie (''Demeurez toujours une bonne et sainte fille comme vous êtes, et j'ai bon espoir que Dieu vous récompensera en vous donnant Emmanuel pour mari'' CMC, T.I – p.358), avant de se lier d'amitié, plus tard, avec Maximilien (''Ah ! monsieur est un noble cœur, dit le comte, tant mieux !'' CMC, T.I – p.573). Dans les deux cas, sa poursuite est d'un secours positif puisqu'il livrera à Julie l'argent qui sauvera les Morrel (''D'un côté était la traite de deux cent quatre-vingt-sept mille cinq cents francs. […] De l'autre était un diamant de la grosseur d'une noisette'' CMC, T.I – p.374) et il promettra à Maximilien son aide pour retrouver le mandataire de la maison Thomson et French (''Au nom du ciel, monsieur, dit Maximilien, si vous savez quelque chose de cet homme, dites-nous ce que vous en savez !'' CMC, T.I – p.719). Albert est, pour sa part, sauvé des mains Luigi Vampa par le comte de Monte-Cristo, ce qui vaudra, à ce dernier, son blanc-seing pour entrer chez les Morcerf, à Paris ; Fernand dira d'ailleurs au comte : ''Monsieur est le bienvenu parmi nous […] et il a rendu à notre maison, en lui conservant son unique héritier, un service qui sollicitera éternellement notre reconnaissance'' (CMC, T.I – p.595). Mais l'on sait que ce secours n'est que fallacieux puisque l'enlèvement n'est qu'une mascarade imaginée par le comte, lors du carnaval. Dès le début de sa nouvelle identité, le comte fait tout dans la logique du dédoublement positif et négatif.

Dès lors, l'*arrivée incognito* - qui, à notre avis, serait à la base même du roman populaire avec toute la logique du travestissement qu'elle suppose (comme nous l'avons démontré dans notre première partie) s'impose. Tous les déguisements dont dispose le

comte vont être mis au service de cette arrivée qui se fait à Marseille, à Rome et à Paris où elle prend toute sa magnificence : ''il avait maintenant à sa disposition tous les moyens de se déguiser'' (CMC, T.I – p.300), ''acheva de changer le comte en abbé'', ''pendant ce temps que Monte-Cristo opérait sa métamorphose'' (CMC, T.II – p.446). Ces masques sont d'abord d'origine identitaire puisque Dantès est en fait le mandataire de la maison Thomson et French, l'abbé Busoni, lord Wilmore, Simbad le Marin et le comte de Monte-Cristo : quatre nouvelles identités, une double duplicité, dans une logique cosmopolite. Évidemment, les périphrases ''l'étranger'', ''l'inconnu'', ''l'homme inconnu'', ''l'étrange voyageur'' foisonnent dans le courant de la narration. Chacune des apparitions du comte déguisé se fait dans l'obscurité : le mandataire reste ''dans l'angle le plus obscure et plus éloigné du cabinet'' (CMC, T.I – p.350), l'abbé ''s'était assis dans un angle de manière à demeurer dans l'ombre'' (CMC, T.I – p.317), lord Wilmore reçoit Villefort dans un salon qui ''était éclairé par des globes de verre dépoli qui ne répandaient qu'une faible lumière'' (CMC, T.II – p.242). Cette obscurité se répercute aussi sur le physique : l'abbé Busoni est un ''prêtre vêtu de noir'' (CMC, T.I – p.307), Simbad le marin est ''un homme dont le visage était à moitié couvert par une barbe noire'' (CMC, T.I – p.376) et le comte a de ''longs cheveux noirs'' (CMC, T.II – p.783) et il est vêtu d'un ''grand manteau brun'' ainsi que d'un ''pantalon noir'' (CMC, T.I – p.456). Même la langue est contrefaite puisque l'abbé Busoni a un ''accent italien très prononcé'', que le mandataire a ''la tournure et l'accent britanniques'' (CMC, T.I – p.334), que le comte a ''un accent étranger'' (CMC, T.I – p.394). Tout est donc mis en œuvre pour l'accomplissement de la tâche du comte : ''si [je] vais [à Paris], ce sera peut-être incognito'' (CMC, T.I – p.399).

D'ailleurs, Monte-Cristo est un secret pour tous comme le corroborent ces interrogations de Franz qui sont un reflet de toutes celles que se poseront les personnages ayant eu à traiter avec le comte : ''comment s'appelle-t-il ?'', ''où habite ce seigneur ?'', ''de quel pays est-il ?'', ''l'avez-vous vu ?'', ''quel homme est-ce ?'', ''et où va-t-il me recevoir ?'' (CMC, T.I – p.392-393). Même le narrateur semble être la dupe de cet anonymat effréné, lui qui ne connaît pas toutes les pensées de Monte-Cristo : ''que se passa-t-il dans cette tête si lourde d'effrayants secrets ? Que dit à cet esprit, implacable et humain à la fois, l'ange lumineux ou l'ange des ténèbres ? Dieu seul le sait'' (CMC, T.II – p.584). Le comte de Monte-Cristo devient ainsi un théâtre ambulant, jouant plusieurs rôles et concentrant en lui une multiplicité de personnages qui, couche après couche, le masquent entièrement. Il est cet homme au ''cœur de bronze'' et au ''visage de marbre'' (CMC, T.II – p.518).

Mais ce jeu prend une autre tournure lorsque la *prétention* intervient. En effet, le comte va se rapprocher de tous les autres personnages en prétendant être un bienfaiteur. Mme de Villefort lui dira, après qu'il l'aura sauvée avec le jeune Edouard : ''M. de Villefort sera reconnaissant ! (…) vous lui avez rendu sa femme et son fils'' (CMC, T.I – p.685). C'est aussi lui qui conseille à Danglars d'écrire à Janina : ''le comte de Monte-Cristo vous a dit d'écrire à Janina ?'' (CMC, T.II – p.508). C'est également lui qui introduit Andrea Cavalcanti, faisant ainsi germer un nouveau rêve de richesse dans la tête de Danglars. Il semble même bienveillant à l'égard d'Albert de Morcerf qu'il a déjà sauvé une première fois : ''ces paroles rendirent la vie à Albert'' (CMC, T.I – p.482). Mais ce dernier découvrira que ''tout cela était un calcul, et sans aucun doute, Monte-Cristo s'entendait avec les ennemis de son père'' (CMC, T.II – p.510). En réalité, le rapport qu'entretient le comte avec ses ennemis est très intéressant. Il commence par un don exagéré, faisant miroiter mille promesses, avant de tout reprendre d'un coup : la punition n'en est que plus dure. Par contre, avec ses amis, à savoir les Morrel, il commence par une privation (''plus de *Pharaon*'' CMC, T.I – p.354 et les crédits de la maison Thomson et French) avant de se livrer à un don incommensurable.

Cette prétention doit, en outre, se comprendre au sens métaphorique : le comte de Monte-Cristo pense être un envoyé divin. D'emblée, il lance une parole prophétique à Danglars pour montrer qu'il maîtrise le futur : ''on n'est pas millionnaire à vie'' (CMC, T.II – p.254). Pour Albert, il est une sorte d'Hermès ailé (''vous êtes l'homme des prodiges, et vous arriverez, non seulement à dépasser les chemins de fer […] mais encore à aller plus vite que le télégraphe'' CMC, T.II – p.478) ayant un pouvoir même sur les animaux : ''poussait un petit cri d'excitation qui donnait des ailes aux chevaux : ils ne couraient plus, ils volaient'', ''météore flamboyant'' (CMC, T.II – p.479). Les armoiries du comte sont d'ailleurs christiques : ''armes représentant une montagne d'or posant sur une mer d'azur, avec une croix de gueules au chef, ce qui pouvait aussi bien être une allusion à son nom rappelant le Calvaire, que la passion de Notre-Seigneur a fait une montagne plus précieuse que l'or, et la croix infâme que son sang divin a faite sainte, qu'à quelque souvenir personnel de souffrance et de régénération enseveli dans la nuit du passé mystérieux de cet homme'' (CMC, T.II – p.481-482). Lui-même se compare à Jésus en disant : ''jeté aussi dans une tombe, je suis sorti de cette tombe par la grâce de Dieu'' (CMC, T.II – p.527), ''en lui piquant les reins avec la pointe d'une baïonnette'' (CMC, T.II – p.804). Il finit par s'élever au stade divin : ''la véritable cause, elle n'est connue que de moi et de Dieu'' (CMC, T.II – p.522), ''il y avait sur les traits

de cet intrépide protecteur un reflet de la majesté et de la puissance divines'' (CMC, T.II – p.667). Il entrerait ainsi dans la logique du surhomme[1].

La véritable mission du comte voit alors le jour. Il doit, d'une part, punir ses ennemis et, d'autre part, sauver Valentine pour Maximilien. Nous ne reviendrons pas sur le processus de la punition que nous avons déjà analysé dans notre deuxième partie et qui inclut, à chaque fois, une reconnaissance que le comte tient à réaliser : chacun de ses ennemis doit le reconnaître afin qu'il puisse avancer dans sa quête et aboutir ainsi à l'achèvement. Toutefois, nous remarquons que le sauvetage de Valentine prend l'aspect d'une mort : encore une fois, le comte prive son ami de son bonheur avant de le lui redonner à la fin. Serait-ce une forme d'épreuve qu'il lui ferait subir pour le rendre semblable à lui ? Maximilien serait ainsi une sorte de double du comte puisque lui aussi porte, lors de ses premières apparitions, un ''déguisement'' qui fait dire à Valentine ''je ne vous ai pas reconnu (CMC, T.II – p.10). En réalité, le comte de Monte-Cristo fait en sorte que Maximilien Morrel devienne son héritier mais selon une figuration positive : ''il faut avoir voulu mourir, Maximilien, pour savoir combien il est bon de vivre'' (CMC, T.II – p.863).

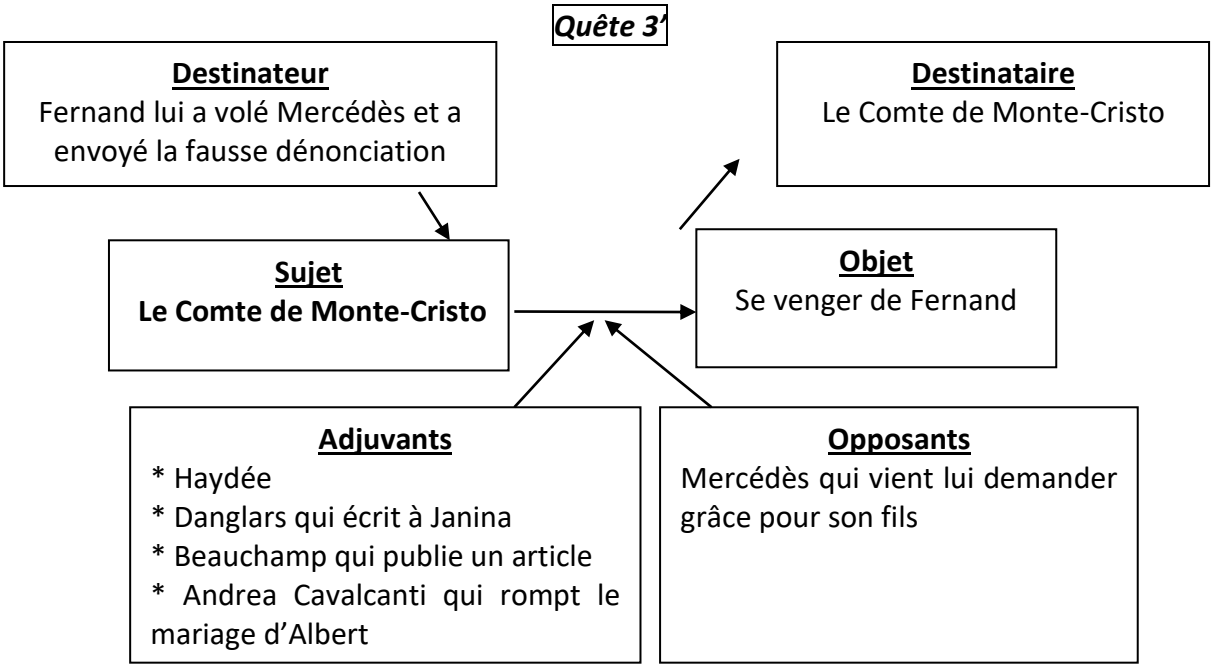
Toutefois, c'est la *reconnaissance* qui retient notre intérêt. Aucun des adversaires d'Edmond Dantès ne le reconnaît dans le comte de Monte-Cristo. Seul Villefort perçoit, *in extremis*, ses ondes originelles, et soupçonne son lien avec son passé : ''cette voix, ce n'est pas celle de l'abbé Busoni'', ''vous êtes cet ennemi caché, implacable, mortel ! J'ai fait quelque chose contre vous à Marseille'' (CMC, T.I – p.783). Pour les autres personnages, c'est le comte qui se découvre en usant de la sempiternelle formule : ''Je suis Edmond Dantès !''. Avec Maximilien, il recourt à une formule moins laconique, moins péremptoire : ''Je suis Edmond Dantès qui te fit jouer, enfant, sur ses genoux'' (CMC, T.II – p.709). Seules deux femmes s'abandonnent à l'agnition. La première est Julie Morrel qui dira à son frère : ''deux ou trois fois, il m'a semblé que ce n'était point la première fois que je l'entendais'' (CMC, T.I – p.720). C'est Simbad le marin qu'elle reconnaît en fait. Mercédès, quant à elle, voit clairement sous le masque comme elle l'affirme lorsqu'elle vient prier le comte d'épargner son fils : ''Edmond, dit-elle'', ''elle seule vous a reconnu lorsqu'elle vous a vu et même sans vous voir, à votre voix'' (CMC, T.II – p.524). Cette reconnaissance par les autres permet donc au héros de s'affirmer.

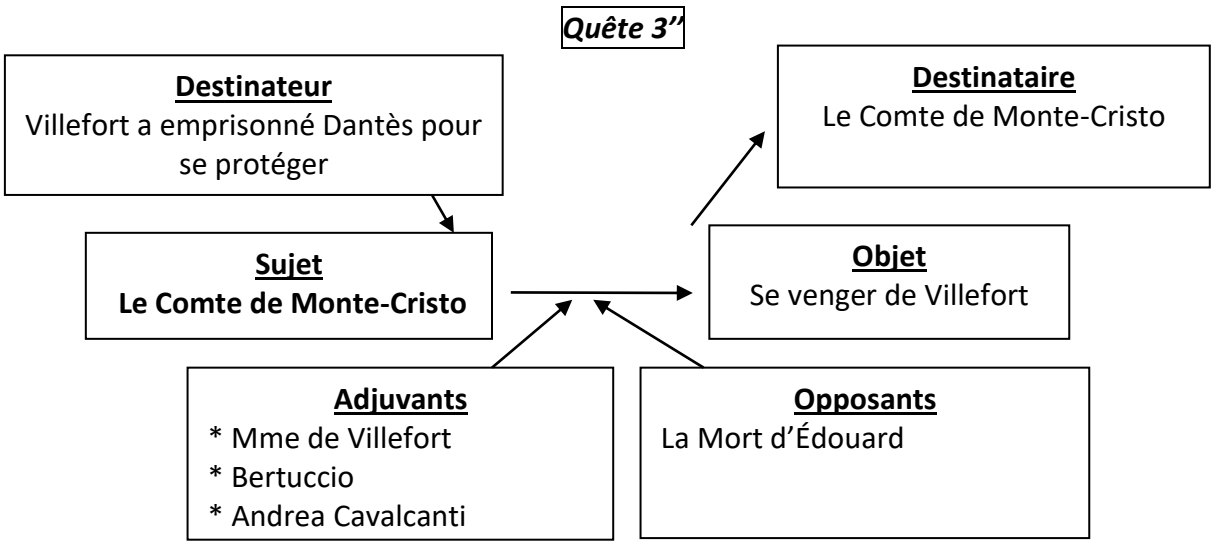
[1] ''Il semble de toute façon qu'on puisse affirmer qu'une grande partie de la soi-disant « surhumanité » nietzschéenne a simplement pour origine et pour modèle doctrinal non pas Zarathoustra, mais *Le Comte de Monte-Cristo* d'A. Dumas'', GRAMSCI Antonio, *Problèmes de civilisation et de culture*, www.marxists.org/francais/gramsci/intell/intell3.htm#sdfootnote43sym

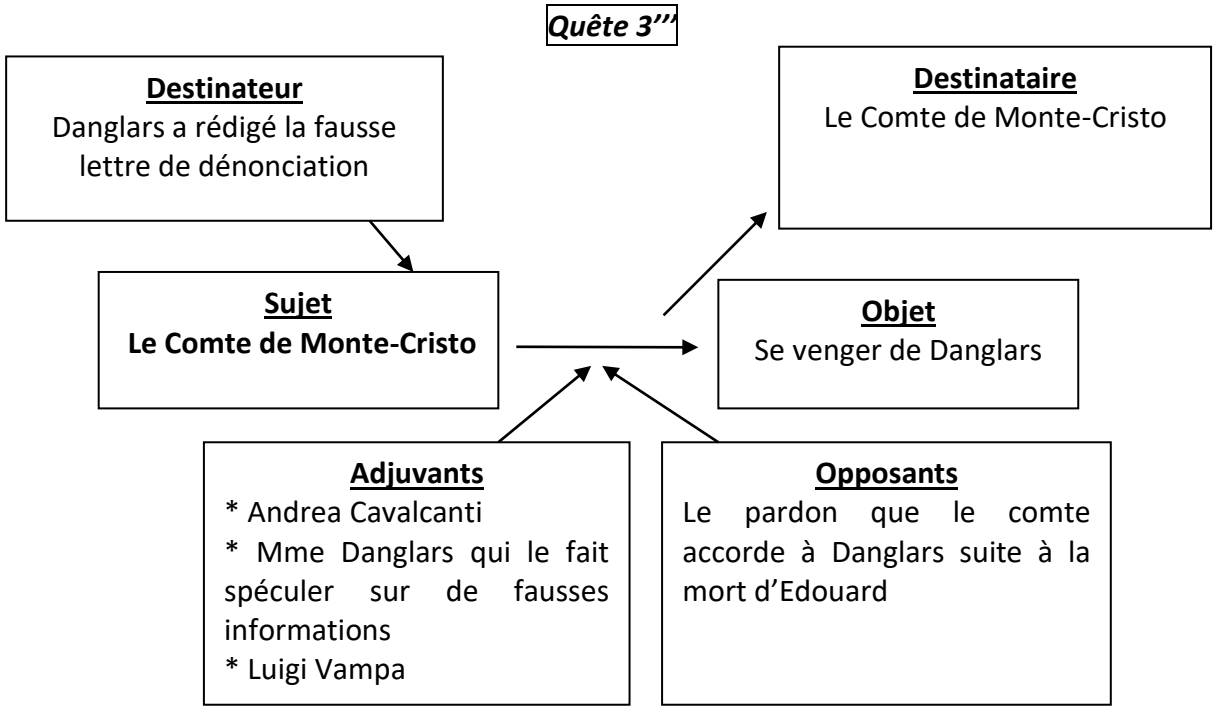
Mais ces tâches difficiles que le comte a dû affronter ne sont pas toutes à son honneur. La mort du petit Édouard marque sa *punition*. C'est elle qui le conduira à épargner Danglars, le plus coupable de tous, dans un geste admirable : ''depuis la mort du petit Edouard, un grand changement s'était fait dans Monte-Cristo'' (CMC, T.II – p.801). C'est alors que la *transfiguration* peut opérer. Elle prend d'abord l'image d'un dédoublement assumé par l'épisode de la glace : ''ce miroir où Monte-Cristo regarde Dantès'' (CMC, T.II – p.802). Mais elle est aussi dans le fait que le comte assume son humanité et rejette sa divinité : ''je suis un homme'' (CMC, T.II – p.789), ''un homme qui, pareil à Satan, s'est cru un instant l'égal de Dieu'' (CMC, T.II – p.863). D'ailleurs, cette transformation finale se voit sur le physique du comte comme le confirme Maximilien : ''comte, lui dit-il, vous n'êtes plus le même qu'à Paris'' (CMC, T.II – p.849), ''oui, ici vous riez'' (CMC, T.II – p.850). Le héros finit ainsi par s'assumer et s'accepter.

Le *mariage* final peut donc avoir lieu. Il s'agit de l'union réelle de Maximilien et de Valentine : ''Morrel et Valentine se promenaient au bras l'un de l'autre sur le rivage'' (CMC, T.I –p.862). Il s'agit de l'union symbolique du comte et de Haydée : ''jetant son bras autour de la taille de la jeune fille'' (CMC, T.I – p.861). Mais il s'agit surtout de l'union métaphorique d'Edmond et du comte de Monte-Cristo qui fusionnent dans la lettre finale envoyée à Maximilien et signée de ses deux noms.

À cet instant le *schéma actanciel* du comte de Monte-Cristo prend un nouvel aspect. De sa deuxième quête, celle du trésor des Spada, découlent alors plusieurs quêtes qui ont toutes le même objet... ou presque.

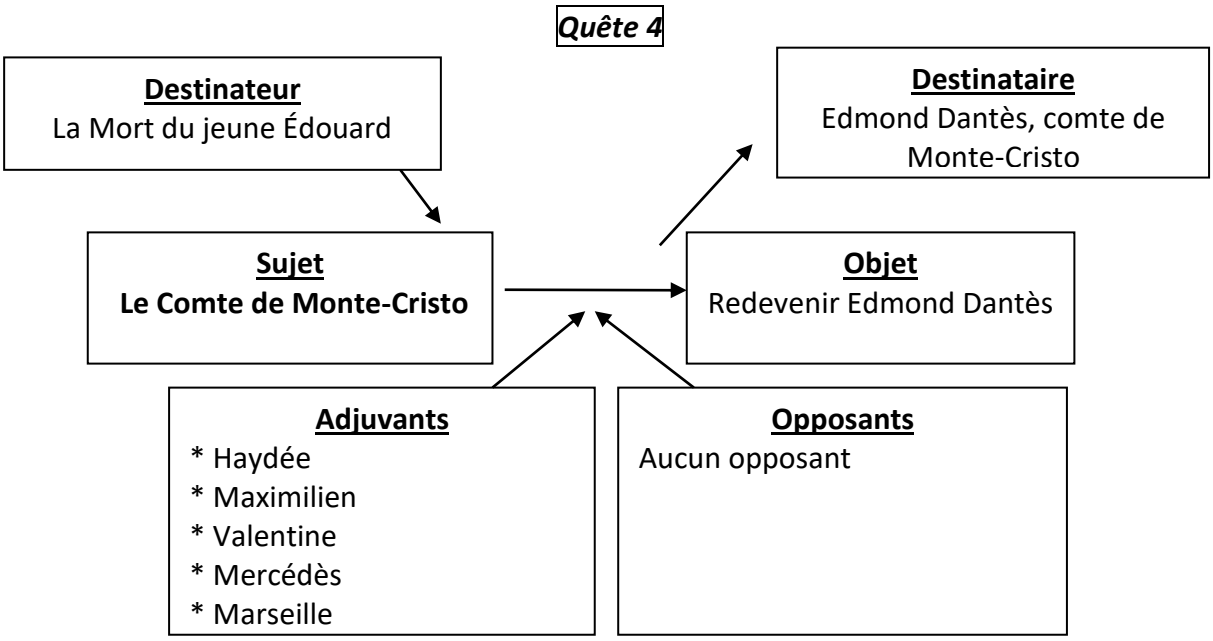






Nous remarquons, suite à ces trois schémas, certaines constantes. La quête du comte est toujours égoïste puisqu'elle ne suppose que lui pour destinataire. Nous ne sommes donc plus en face du jeune Edmond Dantès prêt à partager sa solde et son bonheur avec les personnages qui l'entourent. Un nouvel être individualiste est né. De plus, nous relevons que les opposants sont toujours liés à un élément familial, une sorte de présage donné au comte pour le mener vers la formation d'une famille, un rappel de sa quête liminaire du mariage avec Mercédès. Plus encore, il est à noter que le comte aura enlevé à chacun de ses adversaires l'honneur (Fernand), la fortune (Danglars) et la famille (Villefort) : il s'agit des trois principes que ces trois personnages lui avaient volés au début du roman. La boucle est ainsi bouclée. L'identité entièrement inventée et fausse serait une métaphore de la lettre de

dénonciation qui a provoqué toute l'intrigue et que le comte réutilise comme carte maîtresse pour mener à bien son projet. Au final, un dernier schéma peut aussi se dessiner :



Ainsi, la logique du conte est-elle de mise dans cette œuvre grâce au respect de toutes les fonctions proposées par Propp. Nous nous demandons même s'il ne faudrait pas, usant de l'homonymie, transformer le titre de l'œuvre en *Le Conte de Monte-Cristo* qui serait l'histoire d'une réconciliation, celle d'Edmond avec Dantès et avec le comte de Monte-Cristo, une sorte de quête de soi réussie : ''je veux reconquérir ce bonheur qu'on m'a enlevé'' (CMC, T.I – p.245-246).

Nous pouvons maintenant revenir aux *Trois Mousquetaires* et suivre le chemin emprunté par d'Artagnan. Cette œuvre renferme deux intrigues et non une, qui doivent permettre au personnage principal de se transmuer en héros. Voilà pourquoi, une fois les ferrets récupérés, d'Artagnan se lance dans une nouvelle recherche, l'ensemble des deux quêtes formant alors l'intrigue véritable comme nous le verrons ultérieurement[1]. À la suite de son voyage pour Londres, d'Artagnan perd Constance Bonacieux, enlevée par les hommes du cardinal. Or cela donne lieu à sa relation avec Milady. À nouveau, le schéma de Propp se répète grâce aux rebondissements propres au roman d'aventures.

[1] ''Ces deux intrigues ne sont pas indépendantes, même si la première est de nature héroïque (un objet à aller chercher avec des épreuves à affronter) et que la seconde est juridico-policière (une criminelle, ses méfaits et sa punition'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie…*, *op.cit.,* p.67.

F. (interdiction)	Athos interdit à d'Artagnan de se rapprocher de Milady.
F. (transgression)	D'Artagnan se rend chez Milady, se faisant passer pour le comte de Wardes ; ils s'abandonnent aux affres de l'amour.
F. (méfait) / F. (manque)	Il n'a pas été fidèle à Constance Bonacieux / La recherche de Constance Bonacieux est de nouveau à l'ordre du jour.
F. (décision)	Sur les conseils d'Athos et de Tréville, il est prêt à attendre.
F. (départ)	Départ pour la Rochelle.
F. (épreuve)	Les combats, le vin d'Anjou, dénonciation de Milady à lord de Winter.
F. (réaction)	Il déjoue tous les complots.
F. (obtention)	Une lettre envoyée à Aramis annonce aux mousquetaires le lieu où est cachée Constance Bonacieux.
F. (départ)	Les quatre mousquetaires se mettent en route pour Béthune.
F. (combat)	Retrouver Milady qui a empoisonné Constance Bonacieux.
F. (marque)	Vive émotion de d'Artagnan qui réalise avoir perdu désir et amour
F. (victoire)	Milady est jugée et décapitée.
F. (retour)	Retour des mousquetaires à Paris.

En réalité, si le périple de d'Artagnan ne s'arrête pas, c'est parce qu'il n'a pas encore entièrement convaincu le narrateur… ni le lecteur. C'est dans ce sens que l'on comprend les multiples allusions péjoratives où ce narrateur fait preuve d'ironie à l'égard de son personnage : ''presque avare'' (TM, p.403), ''à toutes les fadaises qui échappèrent à notre Gascon'' (TM, p.429), ''notre présomptueux'' (TM, p.426), ''l'aventureux Gascon'' (TM, p.442), ''présomptueux Gascon'' (TM, p.444), ''le perfide'' (TM, p.446). Il semble même que la première intrigue n'ait pas véritablement formé le personnage puisque son savoir et sa maîtrise de lui-même et des autres ne sont pas encore entièrement acquis : ''il ne vit point Milady, qui, montée sur un cheval isabelle, le désignait du doigt à deux hommes de mauvaise mine'' (TM, p.518), ''s'il eût pu deviner de quel dangers inconnus il était entouré'' (TM, p.522), ''cette tranquillité prouvait une chose, c'est que d'Artagnan ne connaissait pas encore Milady'' (TM, p.533). Même lorsque d'Artagnan possède Milady physiquement, cette possession est un acte cocasse où le héros est féminisé : ''[Ketty] l'affubla d'une robe à fleurs, d'une large coiffe et d'un mantelet'' (TM, p.488). Il a dès lors besoin d'un nouveau mentor qui s'incarne dans un Richelieu avenant et prodiguant mille conseils : ''si vous n'y prenez garde, ils vous perdront'' (TM, p.512), ''vous avez, je le crois, besoin d'être guidé dans l'aventureuse carrière que vous avez entreprise'' (TM, p.513). Voilà pourquoi sa mission en

tant que héros ne peut être encore achevée même si son premier manque est comblé : ''sur sa demande, le roi venait de lui accorder la faveur d'entrer dans les mousquetaires'' (TM, p.401).

C'est dans ce sens que de nouveaux *manques* s'énoncent après les retrouvailles des mousquetaires : ''aussitôt à Paris, je me mets à la recherche de cette pauvre femme'' (TM, p.395). Avec Ketty aussi, il tente d'aplanir ce manque : ''le premier emploi qu'il avait fait de son influence sur Ketty avait été d'essayer de savoir d'elle ce qu'était devenue Mme Bonacieux'' (TM, p.449). Pourtant, cette quête tourne court d'un coup et d'Artagnan enchaîne sur une nouvelle carence. Fidèle à lui-même, il revient à la charge et tente alors de séduire Milady qui l'avait déjà fasciné la première fois où il l'avait vue dans son carrosse, au début du roman : ''cette beauté le frappa d'autant plus qu'elle était parfaitement étrangère aux pays méridionaux que jusque-là d'Artagnan avait habités'' (TM, p.40). Malgré l'interdiction d'Athos, d'Artagnan transgresse la voix paternelle et a un rapport physique avec Milady : ''malgré les cris de sa conscience et les sages conseils d'Athos, d'Artagnan devenait d'heure en heure plus amoureux de Milady'' (TM, p.442). Il obtient la comtesse de Winter : son dépucelage est effectué et l'intrigue continue. Le véritable besoin de d'Artagnan n'est donc pas celui de Constance Bonacieux ni celui de Milady. Ces deux femmes ne sont en fait que des étapes dans sa formation.

Un manque intéressant doit tout de même être noté, celui de l'équipement nécessaire aux mousquetaires pour assurer le siège de la Rochelle. Le titre du chapitre XXIX ''La Chasse à l'équipement'' est éloquent en ce sens. Le manque est d'ailleurs comblé : ''leurs préoccupations sur l'équipement avait tout à fait disparu'' (TM, p.500). En réalité, lorsqu'il s'agit d'une quête individuelle, d'Artagnan échoue[1] ; la réussite ne l'accompagne que lorsque la mission est collective, prenant en compte les trois autres mousquetaires. Nous nous devons également de noter que d'Artagnan est couronné de succès dans le militaire ou le professionnel mais jamais dans le sentimental : ''il s'était mêlé aux affaires publiques : ses affaires privées n'avaient pas fait grand chemin'' (TM, p.522). Le futur héros apprend ainsi l'humilité.

En mettant en veille sa quête de Mme Bonacieux, d'Artagnan se lance dans la campagne sur la Rochelle. C'est à ce moment qu'il fait face à plusieurs *épreuves* qui vont achever sa transformation. Après le guet-apens fomenté par Milady et qu'il déjoue, d'Artagnan récupère une lettre qui lui apprend que Constance est dans un couvent : ''il

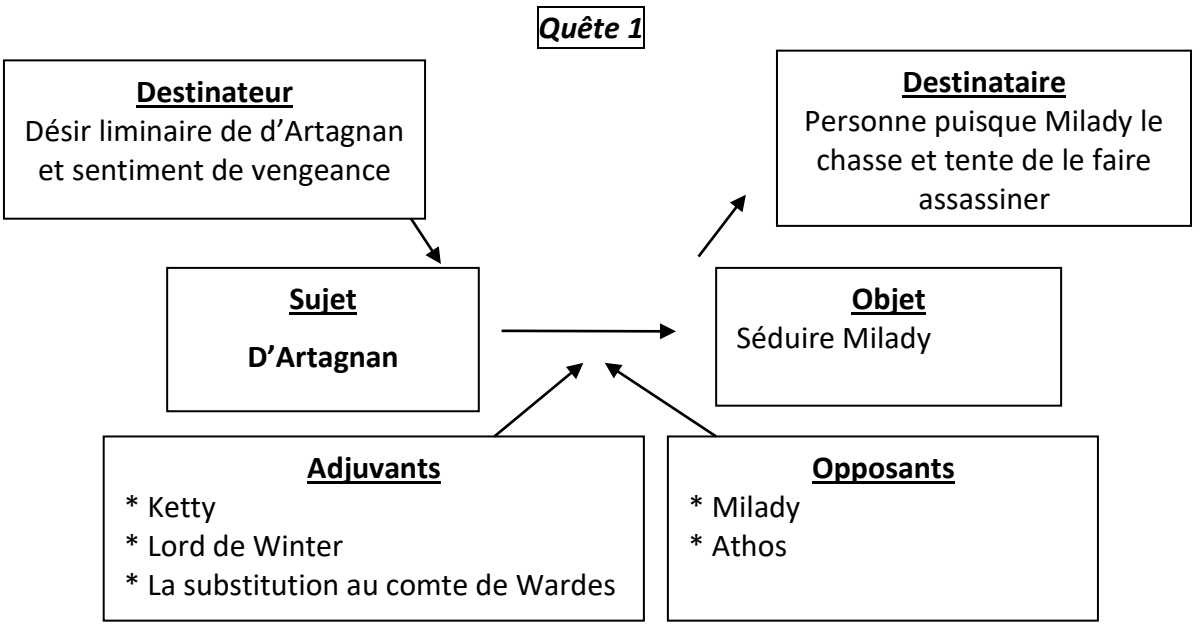
[1] ''Le destin de d'Artagnan, ce sont les autres'', FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo…, op.cit.,* p.136.

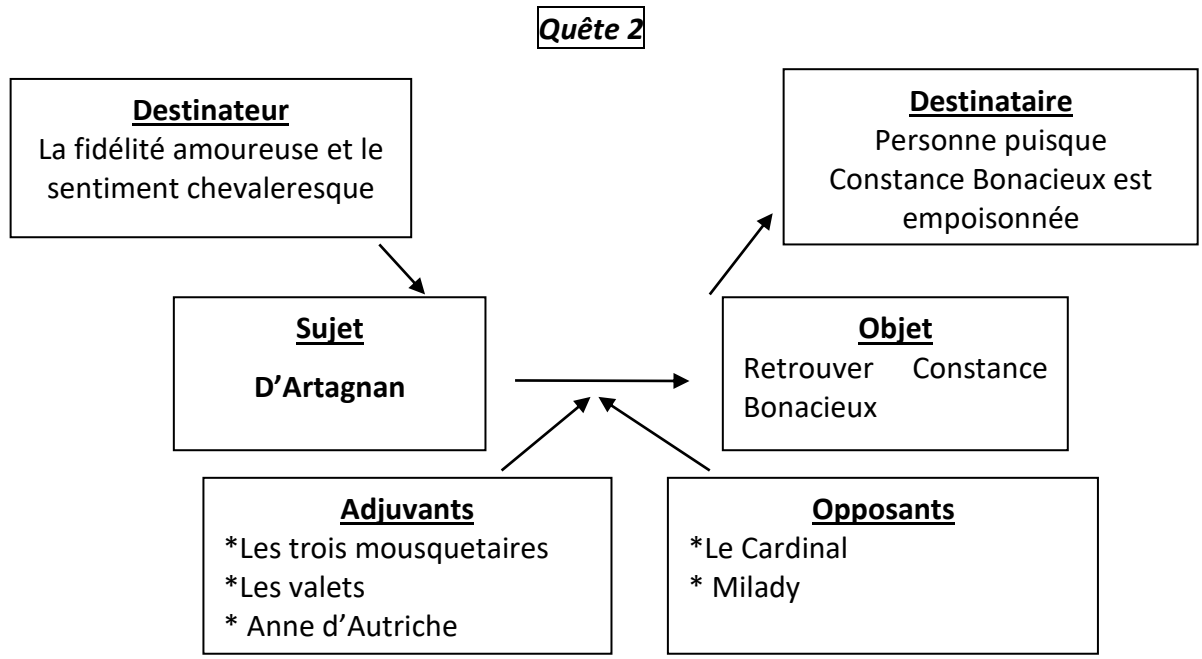
trouva la lettre suivante ; c'était celle qu'il était allé chercher au risque de sa vie'' (TM, p.531). Une étape épistolaire (encore une fois !) est donc franchie, en attendant une nouvelle, celle du vin d'Anjou qu'il dépasse grâce à l'arrivée d'Athos, de Porthos et d'Aramis. La troisième étape est celle de la dénonciation de Milady : c'est lors du conseil des mousquetaires au chapitre XLVII que l'idée est trouvée grâce à un remue-méninge que les quatre personnages entreprennent : ''voyons votre idée, Aramis !'' (TM, p.588), ''oui, oui, l'idée d'Athos'' (TM, p.590), ''à la bonne heure, Porthos ; cette fois-ci voilà une idée'' (TM, p.594), ''d'Artagnan seul n'avait rien trouvé […] Ah ! si ; nous nous trompons : il avait trouvé un acheteur pour le diamant'' (TM, p.598). C'est ensemble que les mousquetaires arrivent toujours à remporter les épreuves qui attendent d'Artagnan. Tout ceci fera en sorte - erreur de l'auteur - qu'il soit, une nouvelle fois, intégré dans le corps des mousquetaires : ''prenez-le, dit le cardinal ; il n'est pas juste que, puisque ces quatre braves militaires s'aiment tant, ils ne servent pas dans la même compagnie'' (TM, p.596).

À nouveau, grâce à la lettre de Marie Michon (TM, p.731) et à l'autorisation d'Anne d'Autriche (TM, p.732), la quête de Constance Bonacieux est relancée. Les mousquetaires se rendent donc pour Béthune où ils arrivent en retard : Constance a été empoisonnée par Milady. Athos reprend sa figure de mentor et force d'Artagnan à la virilité pour le dernier combat : ''Ami, sois homme : les femmes pleurent les morts, les hommes les vengent'' (TM, p.773). L'affrontement final est celui du jugement et de l'exécution de Milady. Les quatre mousquetaires peuvent alors revenir à Paris : ''Trois jours après, les quatre mousquetaires rentraient à Paris'' (TM, p.796).

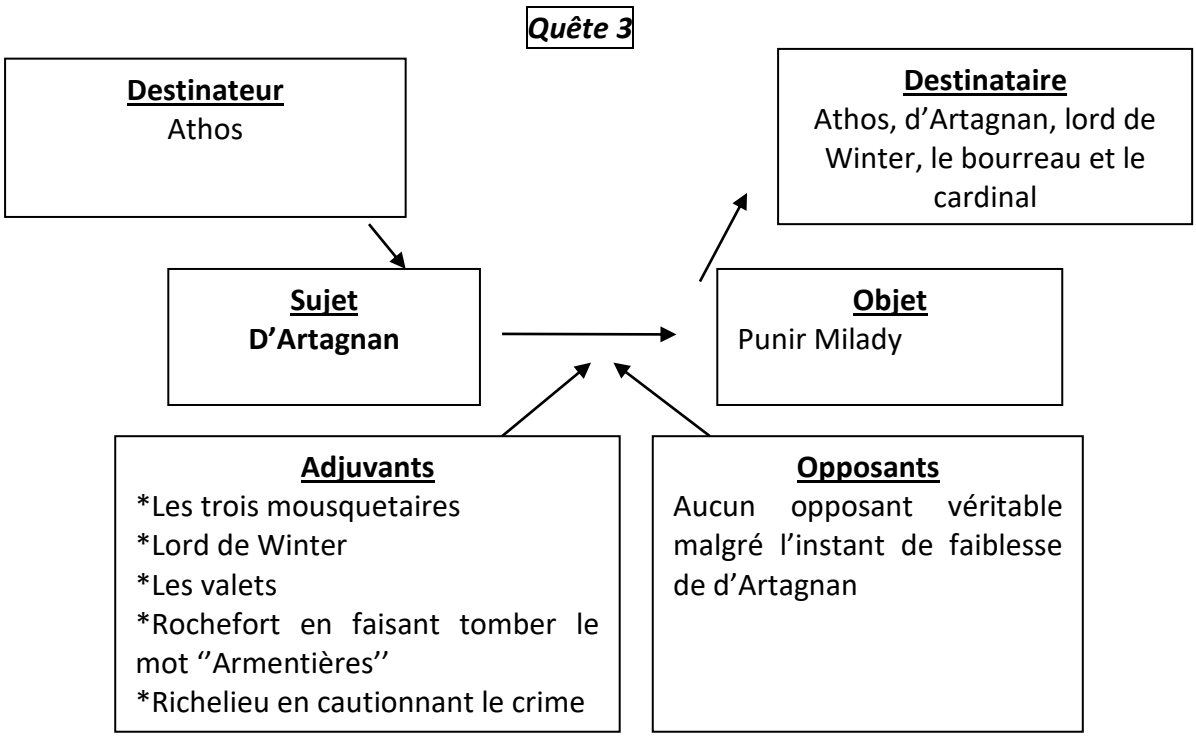
La Conclusion, loin d'être un simple appendice, demeure très intéressante puisqu'elle dévoile un achèvement de la quête véritable de d'Artagnan, celle de devenir mousquetaire. Le cardinal lui offre bien plus ; il lui propose ''une lieutenance dans les mousquetaires'' (TM, p.804) qu'il accepte sur les conseils d'Athos : ''c'est que personne, cher ami, n'en était plus digne que vous'' (TM, p.806). Cette parole signifie ainsi la fin de la mission de d'Artagnan.

Deux nouveaux schémas actanciels illustrent donc la quête de d'Artagnan :





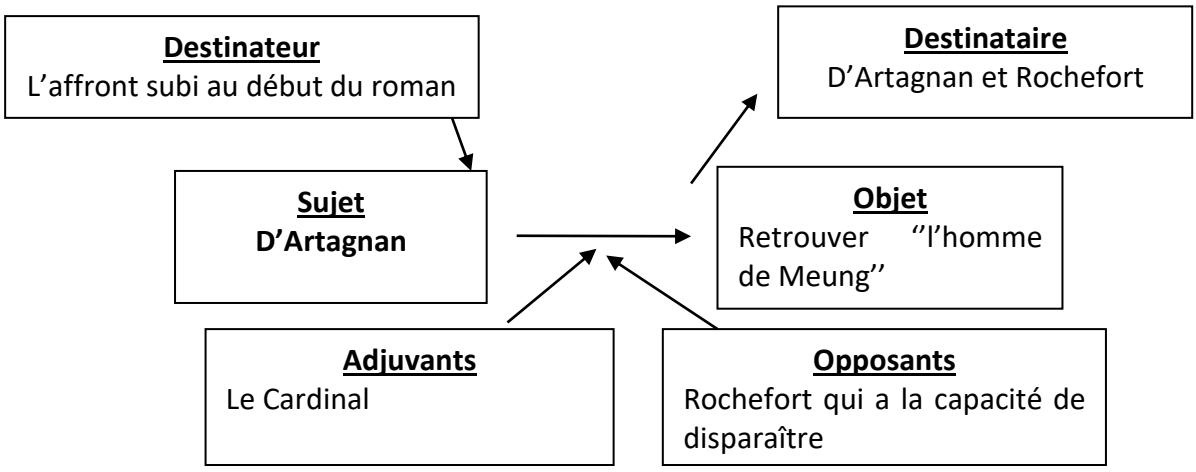
Dans ces deux schémas, ce sont les sentiments qui sont mis sur le devant de la scène. En courant ces deux femmes, d'Artagnan n'est en fait qu'en formation. Il les perd mais gagne au niveau professionnel en étant d'abord intégré aux mousquetaires puis en obtenant la lieutenance. Ces deux quêtes ne sont donc suivies que par deux échecs. Elles s'enroulent alors et finissent par s'annuler lorsque la troisième mission apparaît, celle de venger Constance Bonacieux en retrouvant Milady et en la tuant.



Encore une fois, les quêtes de d'Artagnan semblent ne réussir que lorsqu'il est accompagné de ses amis. Ce schéma lui permet donc d'annuler ses échecs sentimentaux, de les faire disparaître et de passer au stade de la maturation puisqu'à la fin du récit, il a ''21 ans'' (TM, p.803) et qu'il a obtenu un grade supérieur à celui qu'il voulait dans les mousquetaires. Il a donc répondu aux trois conditions que lui avaient soumises M. de Tréville au début du récit… mais à rebours : ''on ne reçoit personne mousquetaire avant l'épreuve préalable de quelques campagnes, de certaines actions d'éclat, ou d'un service de deux ans dans quelque autre régiment moins favorisé que le nôtre'' (TM, p.66). Il fait partie des hommes de M. des Essarts (''service de deux ans''), il rapporte les ferrets (''actions d'éclat'') et participe activement au siège de la Rochelle (''quelques campagnes'')[1].

Mais, en réalité, nous nous devons de revoir tout le programme de d'Artagnan à la lueur de l'épilogue. Et si sa véritable mission n'était pas celle que nous croyions ? Regardons le schéma ci-dessous pour nous en convaincre :

[1] ''Dans *Les Trois Mousquetaires* [...] le sujet, d'Artagnan, est mandaté par son père (le destinateur) auprès de M. de Tréville (le destinataire) en vue d'acquérir le titre de mousquetaire (l'objet). Il arrivera à ses fins en réduisant les opposants que sont Rochefort, Milady ou Richelieu, avec le secours d'Athos, Porthos et Aramis (les adjuvants)'', JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : P.U.F. Écriture, 1992, p.59.



Voilà la véritable quête de d'Artagnan telle qu'énoncée par le roman. Toute l'intrigue fonctionne en ce sens puisque le début et la fin du roman se répondent. Chacune des quêtes de d'Artagnan voit en fait apparaître puis disparaître Rochefort : c'est lui qui lui vole la lettre destinée à M. de Tréville, c'est lui qui enlève Constance Bonacieux, c'est lui qui tente d'empêcher les mousquetaires de récupérer les ferrets, c'est lui aussi qui est présent lorsque d'Artagnan voit Milady pour la première fois, c'est lui qui le mène vers Milady pour la dernière vengeance, c'est aussi lui qui est présent au couvent de Béthune pour ramener Milady. Pour d'Artagnan, il est ''cet homme maudit, [s]on mauvais génie, [qu'il a] toujours vu lorsqu'[il était] menacé de quelque malheur'' (TM, p.735). À la fin, d'Artagnan et Rochefort se battent, malgré les remontrances du cardinal, mais finissent par se lier : ''ils s'embrassèrent cette fois, mais de bon cœur et sans arrière-pensée'' (TM, p.808). Le roman peut donc s'achever. Tout ce programme n'avait que pour but de retrouver Rochefort : entretemps, tous les adversaires de d'Artagnan sont devenus des adjuvants ou ont disparu. L'insulte faite au cheval, et donc à la virilité de d'Artagnan, est dépassée par cette embrassade. D'Artagnan peut enfin devenir un homme.

Au final, ces deux œuvres sont à se lire comme des romans d'apprentissage qui voient un dénouement positif[1] pour le personnage principal. Un héros picaresque se doit de traverser plusieurs épreuves pour être formé. En annulant ses opposants les uns après les autres et en se trouvant de nouveaux adjuvants, chacun d'Edmond Dantès et de d'Artagnan a réussi à se transformer et à comprendre l'importance du groupe au détriment de l'individu,

[1] ''Le *Happy end* est bien dans la manière de Dumas qui ne peut s'empêcher [d'en user] même dans une histoire macabre'', FERNANDEZ Dominique, *Les Douze muses d'Alexandre Dumas, op.cit.,* p.271.

l'importance de la famille au détriment de la solitude[1]. Le lecteur populaire ne peut qu'être sensible à cette idéologie camouflée.

4. Relecture générale

Mais une autre lecture peut aussi être faite. Elle proposerait alors une nouvelle vision de l'intrigue et du programme du personnage.

Intéressons-nous pour commencer au *Comte de Monte-Cristo*. Lors de son incarcération et de sa discussion avec l'abbé Faria, Dantès reçoit une interdiction : ''Je suis fâché de vous avoir aidé dans vos recherches et de vous avoir dit ce que je vous ai dit […] parce que je vous ai infiltré dans le cœur un sentiment qui n'y était point : la vengeance'' (CMC, T.I – p.208). Or il transgresse cet interdit et tombe dans le méfait en détournant le trésor livré par Faria : ''le visage de Dantès se rembrunissait, car le serment de vengeance qu'il avait se représentait à sa pensée, et il songeait, lui, combien, dans nos temps modernes, aussi un homme avec treize ou quatorze millions de fortune pouvait faire de mal à ses ennemis'' (CMC, T.I – p.232-233). Un nouveau tableau des fonctions de Propp peut être tracé :

F. (interdiction)	Interdiction de la vengeance par Faria.
F. (transgression)	Dantès prévoit sa vengeance.
F. (méfait)	Dantès devient un héros quêteur à la recherche de ses victimes.
F. (départ)	Voyages à Marseille, en Orient, à Paris.
F. (épreuve)	Rencontrer chacun de ses adversaires et le faire tomber.
F. (obtention)	Suicide de Fernand, Folie de Villefort, Assassinat de Caderousse.
F. (combat)	La visite de Mercédès et son intercession pour Albert.
F. (marque)	La mort d'Édouard.
F. (victoire)	Le comte accepte sa part humaine.
F. (réparation du méfait)	Le comte laisse la vie sauve à Danglars.
F. (retour)	Retour à l'île de Monte-Cristo.

Cette progression est aussi intéressante que la première puisqu'elle montre, de même, la formation et la reconstruction du comte de Monte-Cristo. En suivant ce programme, il aura appliqué l'apprentissage reçu par l'abbé Faria en le mettant en pratique

[1] ''*Les Trois Mousquetaires* mettent en scène le roman d'apprentissage de d'Artagnan (un moi solitaire, à la recherche d'un père de substitution, jeté dans un monde hostile, se découvre des alliés, le moi le cède dès lors au nous, puis une aventure collective'', GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, Paris : Éditions Klincksieck, 2006, p.70.

et en forçant l'admiration du lecteur pour le héros qu'il est devenu. Il aura ainsi abandonné la loi du Talion qu'il prônait, laissant faire la justice sociale au détriment de la justice individuelle, de la vendetta corse.

Pour *Les Trois Mousquetaires*, le cas est plus corsé. Le titre de l'œuvre est problématique en lui-même. Pourquoi les trois et pas les quatre ? De plus, si d'Artagnan est le véritable héros de l'œuvre, pourquoi celle-ci ne porte-t-elle pas son nom ? Plus encore, pourquoi ce roman est-il suivi par deux autres qui complètent la trilogie ? Et si d'Artagnan n'était en réalité qu'une excuse, un simple lien entre les intrigues ? Le héros véritable serait à ce moment ailleurs. Considérons, pour un instant, qu'il s'agirait d'Athos, celui auquel cette œuvre donne le plus d'importance. Le schéma de Propp prend alors toute sa valeur :

F. (interdiction)	Ne pas épouser une femme flétrie et ne pas s'opposer aux volontés familiales ''malgré toute ma famille (TM, p.787).
F. (transgression)	Athos s'éprend de Milady, dans le Berry.
F. (tromperie)	Elle lui cache sa fleur de lys.
F. (méfait)	Athos pend Milady en se faisant justice lui-même.
F. (départ)	Athos se rend à Paris et devient mousquetaire.
F. (épreuves)	Le duel avec d'Artagnan, l'affaire des ferrets, le siège de la Rochelle.
F. (réaction)	Il joue un rôle positif à chacune des épreuves.
F. (obtention)	Il apprend que Milady est vivante.
F. (déplacement)	Il suit le cardinal à l'auberge.
F. (arrivée incognito)	Il entre dans la chambre de Milady, ''enveloppé dans son manteau, son chapeau rabattu sur ses yeux'' (TM, p.564).
F. (prétention)	Il lui laisse la vie sauve à condition qu'elle lui livre le blanc-seing du cardinal.
F. (tâche difficile)	Retrouver Milady à Béthune.
F. (accomplissement)	Cette tâche s'accomplit grâce aux valets.
F. (reconnaissance)	Les mousquetaires et lord de Winter apparaissent dans la chaumière de Milady et l'accusent. Athos révèle sa propre identité, celle du comte de La Fère.
F. (découverte)	Les mousquetaires découvrent la raison pour laquelle Milady est flétrie par le récit du bourreau.
F. (punition)	Athos perd son salut ''mon salut à jamais compromis par le

	désespoir'' (TM, p.794).
F. (transfiguration)	Athos pardonne : ''je vous pardonne, dit-il, le mal que vous m'avez fait ; je vous pardonne mon avenir brisé, mon amour souillé'' (TM, p.794).
F. (mariage)	Mariage symbolique à d'Artagnan ''Athos resta mousquetaire sous les ordres de d'Artagnan'' (TM, p.807).

À la lecture de ce tableau, nous réalisons la grande ressemblance qui subsiste, encore une fois, entre le comte de la Fère et le comte de Monte-Cristo. Tous deux recherchent une vengeance qu'ils exécutent même si, à la fin, cela se fait dans le regret. Tous deux, finalement, rentrent dans les normes sociales et se sauvent par un retour aux sources, l'un sur l'île de Monte-Cristo, l'autre dans le Roussillon, ayant reformé un nouveau cadre familial, l'un avec Haydée et l'autre avec Raoul de Bragelonne.

À l'issue de ce chapitre, nous remarquons que certaines fonctions articulent l'action dans le roman dumasien. Une interdiction transgressée conduit irrémédiablement à un méfait qui fait naître un manque. La tromperie est toujours vécue en filigrane et le héros tente de s'accomplir à travers de multiples épreuves qu'il doit franchir pour atteindre sa transfiguration. Les arrivées incognito se multiplient dans la logique du travestissement, permettant au personnage d'acquérir plusieurs personnalités différentes. Il répare alors le méfait initial en se plaçant sous les auspices de la société, sans pour autant combler son manque véritablement. Ce manque est généralement de l'ordre du sentimental mais il est rempli par substitution. Au final, c'est à une réconciliation intérieure que le héros doit sa salvation[1] : il s'accepte, il a mûri et il entre de plain-pied dans l'humanité. Le lecteur ne peut plus que l'admirer et s'identifier à lui[2]. De surhomme, le comte de Monte-Cristo est devenu homme ; de sous-homme, d'Artagnan est devenu homme !

[1] ''À la réparation de l'objet correspon[d] l'unification du sujet'', PICARD Michel, « Pouvoir du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme », *op.cit.*, p.70.

[2] ''C'est le redresseur de torts, le protecteur des faibles, le héros des causes justes. Il s'appelle d'Artagnan, Lagardère, Pardaillan ou même Alatriste'', GARGUILO René, *Un Genre majeur de la Littérature populaire : le Roman de Cape et d'Épée*, *op.cit.*, p.97.

Chapitre II : Un Narrateur aux multiples visages

Le narrateur dumasien n'est pas une entité négligeable. Il n'est pas une simple caméra qui retranscrit les faits, les racontant dans une objectivité impartiale. Bien au contraire ! Il est bien présent et tient à le faire savoir à ses lecteurs. Même l'auteur fait quelques apparitions pour brouiller les frontières entre fiction et réalité, assurant ainsi la crédibilité du récit. Ce chapitre s'intéressera donc aux manifestations nombreuses du narrateur dans le processus de la narration, manifestations qui prennent plusieurs valences allant de la présence à l'omnipotence, en passant par le testimonial et le manipulateur. Il existe et veut être remarqué malgré les travestissements qu'il endosse à la manière de ses personnages.

1. Un Narrateur omniprésent

Loin de s'effacer devant l'histoire qu'il raconte, le narrateur dumasien montre qu'il en détient tous les fils en signifiant sa présence au fil des pages. On le sent vibrer, s'affirmer et réclamer son récit. Dans ce qui suit, nous étudierons les modalités de son apparition ainsi que la confusion opérée avec l'auteur dans le processus de création.

Une myriade de pronoms attire d'abord notre attention sur *l'énonciation* et ses modalités. Si les deux œuvres analysées se narrent majoritairement selon un statut extérieur, il n'en demeure pas moins que certains indices troublants retiennent l'intérêt. Nous remarquons bien évidemment le pronom de présence ''nous'' dès le début des romans : ''Laissons Danglars'', ''suivons Dantès'' (CMC, T.I – p.20), ''nous allons avoir l'honneur'' (TM, p.25), ''passons'' (TM, p.27). Le lecteur est ainsi partie prenante dans la narration puisqu'il est même interpellé : ''que nos lecteurs nous suivent'' (CMC, T.I – p.29), ''raconter à nos lecteurs'' (TM, p.25). Certaines parenthèses sont aussi éloquentes : elles marquent une présence qui se veut discrète[1], s'accompagnant toujours d'un besoin d'explication : ''(explique le phénomène qui pourra)'' (CMC, T.I – p.49), ''(expliquez les contraires)'' (TM, p.403). Mais, par endroits, c'est un ''je'' qui apparaît, nous faisant croire à un statut intérieur du narrateur : ''ceux de mes lecteurs'' (CMC, T.I – p.60), ''je ne sais quelle émotion'' (CMC, T.I – p.284), ''je ne sais quoi (CMC, T.I – p.342), ''je dois l'avouer à sa louange'' (CMC, T.I – p.454), ''sans répondre à je ne sais quelle méchanceté de l'enfant !''

[1] ''Le narrateur s'y fait discret mais sans être absent'', Groupe µ, *Rhétorique générale,* Paris : Éditions Larousse, Paris, 1970, p.187.

(CMC, T.II – p.574). Le récit devient ainsi intimiste et l'on se demande si le narrateur n'est pas l'un des personnages dont il raconte l'histoire. D'autres pronoms se manifestent aussi mais nous y reviendrons dans peu.

À un autre niveau, ce narrateur omniprésent fait bien remarquer la *construction du récit.* Tout un langage de l'écriture[1] s'égraine au fil des pages. On y rencontre notamment celui du processus créatif, surtout lors de l'écriture des lettres par Danglars ou par Aramis ainsi que lors de l'épisode où Andrea dessine le plan de la maison du comte à Caderousse : ''une plume, de l'encre et du papier'' (CMC, T.I – p.45),''feuille de papier blanc, de l'encre et une plume'' (CMC, T.II – p.433) ; ''mauvais rédacteur'', ''rédigez'' (TM, p.601), ''j'écris'', ''se mit à écrire'' (TM, p.603). Même les personnages participent à (ou de) cette narration. L'on note également des allusions au type descriptif dont le narrateur use très rarement mais qu'il tient à faire remarquer par-dessus tout : ''dont nous venons de donner une courte mais fidèle description'' (CMC, T.I – p.304), ''cette tête que nous venons d'essayer de décrire'' (CMC, T.II – p.42), ''que nous avons décrite'' (CMC, T.II – p.141), ''dans cette cour que nous venons de décrire'' (CMC, T.II – p.738), ''que nous avons déjà décrite'' (CMC, T.II – p.852) ; ''le petit appartement dont nous avons déjà fait la description'' (TM, p.154), ''que nous venons de décrire'' (TM, p.200), ''les objets que nous venons de décrire'' (TM, p.778). L'on sent que le narrateur veut signifier les passages descriptifs au cas où les lecteurs les auraient sautés. Parallèlement, le vocabulaire du récit se développe : ''raconter'' (CMC, T.I –p.566), ''entraîné par la rapidité du récit'' (CMC, T.II –p.21), ''les choses que nous allons raconter'' (CMC, T.II – p.488), ''la scène que nous venons de raconter'' (CMC, T.II - p.601) ; ''de raconter'' (TM, p.25), ''notre histoire'' (TM, p.27), ''les évènements que nous venons de raconter'' (TM, p.155), ''emportés que nous nous sommes par notre récit'' (TM, p.177), ''dans le cours de cette histoire'' (TM, p.224), ''relatons en passant'' (TM, p.521), ''que nous ne rapporterons pas ici, de peur qu'ils ne fassent longueur'' (TM, p.599). Par endroits, le narrateur signifie l'aspect fictif de ce qu'il raconte et montre l'importance du récit par rapport à lui-même.

C'est aussi à des réflexions de l'auteur que nous assistons, cet auteur qui réfléchit au genre de sa création[2] (''feuilleton'' CMC, T.I – p.566), à sa structure (''au commencement de

[1] ''Tout un vocabulaire descriptif du phénomène littéraire (''auteur'', ''lecteur'', ''histoire'', ''récit'', ''conte'', ''fable'', ''personnages'', ''héros'', ''scène'', etc.) finit par investir l'espace de la narration, créant une tension entre référentialité et autoréférentialité'', WAGNER Frank, « Lire *Les Trois Mousquetaires* aujourd'hui », *op.cit.*, p.60.

[2] ''Les auteurs des romans populaires s'interrogent - parfois dans le texte même - sur leur pratique d'homme de lettres, sur les codes du genre dans lequel ils s'exercent. Le texte suscite alors la lecture de participation'', DUC

ce chapitre'' CMC, T.II – p.822 ; ''pendant le commencement de chapitre'' TM, p.296), à ses personnages (''que nous avons ainsi nommé de temps en temps'' CMC, T.I – p.403, ''personnage insignifiant dans cette histoire'' CMC, T.II – p.688 ; ''personnages illustres que nous y avons introduits'' TM, p.296 ; ''comme nous le retrouverons probablement dans le cours de cette histoire, il n'y a pas de mal à ce que nos lecteurs fassent dès à présent connaissance avec [le chancelier] TM, p.224) ou même à son style d'écriture (''qu'on nous passe cette expression'' CMC, T.II – p.251 et TM, p.96). Il arrive même à se corriger (''que nous avons oublié de mentionner'' CMC, T.II – p.623) ou à se critiquer (''le récit eut sur le nôtre l'avantage de l'animation des choses vivantes sur la froideur des choses mortes'' CMC, T.II – p.491 ''Au reste, où nous avons mal exposé le caractère de notre chercheurs d'aventures'' TM, p.82). Cette mixité entre auteur et narrateur est toute à l'honneur de Dumas puisqu'il résout ainsi l'une des grandes énigmes littéraires que le peuple, et surtout la jeunesse, tente d'élucider : quelle est la part de différence entre auteur et narrateur, que diable ?!

En réalité, dans les romans de Dumas, *narrateur et auteur* se confondent[1]. Cela sert certes à forcer la crédibilité du lecteur, à le faire adhérer à l'histoire mais aussi à authentifier le récit raconté. D'ailleurs, ce ''nous'', que l'on retrouve à chaque tour de page, ne serait-il pas l'incarnation de l'union entre ces deux entités ? Mais passons ! La première preuve de cette fusion est cette coquille dans *Le Comte de Monte-Cristo*. Lorsque le narrateur parle de Franz d'Epinay allant chasser sur l'île de Monte-Cristo, une phrase interpelle : ''avec ce sang-froid que nous lui connaissons'' (CMC, T.I – p.384). Or ce personnage est tout nouveau pour le lecteur : en fait, il est l'avatar de Dumas[2] lui-même qui a déjà visité cette île avec Jérôme Bonaparte et auquel il a promis de dédier son prochain roman à cet espace insulaire. Viennent alors se placer des phrases qui renforcent l'implication de l'auteur dans son récit : ''ceux qui comme moi ont parcouru à pied le midi de la France'' (CMC, T.I – p.303). Mais c'est surtout la métatextualité ambiante qui nous intéresse. L'écriture réfléchit sur elle-même et se réfléchit dans la narration. En effet, nous remarquons un mouvement dans les deux incipit, caractérisé par un schème d'entrée : ''le *Pharaon* venant de'', ''s'avançant'',

---

Thierry, ''Autodérision dans le roman populaire'' in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s), op.cit.*, p.255.

[1] ''M. Dumas est une des plus curieuses expressions de l'époque actuelle. (…) Don Juan la nuit, Alcibiade le jour ; véritable Protée, échappant à tous et à lui-même'' dira de lui Hippolyte ROMAND en 1834 dans *La Revue des Deux Mondes*, www.dumaspere.com

[2] ''Jouant triple jeu, celui d'auteur, de personnage et de lecteur de ses propres fictions, Alexandre Dumas aime à exploiter son nom propre. Jamais un écrivain n'a semblé vouloir habiter entièrement la fiction qu'il signe'', DESORMEAUX Daniel, *Alexandre Dumas : nègre et écrivain*, *op.cit.*

''arrivée'' (CMC, T.I – p.9) ; ''se précipitèrent'', ''était entré'' (TM, p.30). Il s'agit, bien évidemment, de l'entrée dans la fiction. Le mouvement de l'écriture est aussi mimé par l'avancée du *Pharaon* : ''le navire s'avança d'une façon presque insensible, ne marchant plus que par l'impulsion donnée'' (CMC, T.I – p.12). Nous nous demandons alors si le bateau n'est pas le roman lui-même auquel l'auteur-capitaine commande et dont les ordres sont suivis par les fameux nègres représentés par les ''huit ou dix matelots qui le composaient'' (CMC, T.I – p.11). Une autre allusion à ce processus de création auctoriale réapparaît plus loin ''la chose est bien lancée et (…) il n'y a plus qu'à la laisser marcher toute seule'' (CMC, T.I – p.49). L'histoire et l'écriture commencent alors à ce moment : ''aussitôt l'ancre tomba, et la chaîna fila avec bruit'' (CMC, T.I – p.13). Cette ''ancre'' ne serait-elle pas un homonyme de l'encre de l'écriture ?

Le phénomène inverse s'inscrit dans les excipit : ''parti'' (CMC, T.II – p.864), ''sorti'' (TM, p.808). Nous sortons alors de la fiction, nous quittons l'écriture : ''ligne d'un bleu foncé'', ''voile blanche'' (CMC, T.II – p.864). Cette blancheur et ce bleuté sont alors représentatifs de la fin de l'écriture du roman. L'auteur propose même une sorte de morale (''Attendre et espérer ! CMC, T.II – p. 864) qui devrait se comprendre comme l'attente d'une suite et la promesse d'une poursuite du récit faite au lecteur (''qui sait si nous les reverrons jamais'' CMC, T.II – p.864). Dans *Les Trois Mousquetaires*, lorsque Athos écrit le nom de d'Artagnan sur le brevet, nous pouvons associer ceci à la signature de l'auteur à la fin de son livre : ''il prit une plume, écrivit sur le brevet le nom de d'Artagnan'' (TM, p.806). Plus loin, la disparition de M. Bonacieux dans la ''rue des Fossoyeurs'' (TM, p.808) est assez prophétique de la fin de l'écriture enterrée.

Mais, ce n'est pas seulement au début et à la fin qu'auteur et narrateur se confondent. Lorsque Danglars imagine le plan de la dénonciation et que Caderousse lui répond, l'on a l'impression d'entrer dans la tête de l'auteur qui s'interroge sur la suite qu'il veut donner à son récit : ''oui mais on sort de prison'', ''pourquoi mettrait-on Dantès en prison ? Il n'a ni volé, ni tué, ni assassiné'' (CMC, T.I – p.43). Il en sera de même avec Dantès qui échafaude son plan d'évasion, expérimentant ainsi de multiples possibles narratifs qui sont autant de choix qui s'offrent à l'auteur-narrateur pour faire avancer l'intrigue : ''Si pendant le trajet les fossoyeurs reconnaissaient qu'ils portaient un vivant'', ''S'ils le conduisaient jusqu'au cimetière'', ''S'il se trompait'' (CMC, T.I – p.247). Ce même phénomène se répète pour les mousquetaires qui échafaudent leur ''Plan de campagne'' pour rejoindre Londres : ''quatre hommes voyageant ensemble seraient suspect'', ''le plan

de Porthos me semble impraticable'' (TM, p.264). À chaque fois, nous assistons aux doutes intérieurs de l'auteur qui, par la bouche de ses personnages, tente de trouver le meilleur moyen pour permettre à l'histoire d'avancer et de se nouer.

Ainsi, le narrateur dumasien s'impose-t-il dans la narration et fusionne-t-il même avec l'auteur[1]. Les lecteurs adhèrent dès lors entièrement à toute cette fiction qu'ils croient vraie à l'instar des auditeurs d'Albert de Morcerf qui lui demandent : ''y a-t-il matière à feuilleton dans ce que vous allez nous raconter'' (CMC, T.I – p.566) ; Albert/Alexandre leur répond : ''toute fabuleuse qu'elle promet d'être […] je vous la donne pour vraie d'un bout à l'autre'' (CMC, T.I – p.567).

2. Un Narrateur témoin

Maintenant que nous avons été aspirés par la présence imposante de ce narrateur, cernons ses valences. Fidèle à un certain souci de réalisme (comme nous l'avons déjà démontré dans la deuxième partie de ce travail), le narrateur dumasien opte d'abord pour une position d'observateur neutre qui ne rapporterait que ce qu'il a vu ou entendu. Cela sert évidemment à brouiller les frontières entre le réel et la fiction, faisant en sorte que le lecteur croie à la véracité de ce qu'il lit.

Voilà pourquoi, d'une part, le narrateur insiste sur *l'aspect sincère* de sa parole narrative. Cela est marqué par des phrases sentencieuses où il assure la véracité de ses dires en recourant à l'effet visuel (''dont nous venons de donner une courte mais fidèle description'' CMC, T.I – p.304) ou , et surtout, auditif (''la conversation que nous venons de rapporter'' CMC, T.II – p.110 et p.439, ''Beauchamp raconta au jeune homme (…) les faits que nous allons redire dans toute leur simplicité'' CMC, T.II – p.486, ''n'étant pas du tout homme d'épée, il nous l'a dit lui-même'' TM, p.196, ''dans les termes que nous avons dits'' TM, p.278). Il donne même à entendre ce qu'il narre, en insistant sur les différentes origines des accents de ses personnages cosmopolites : ''les Phocéens modernes […] avec cet accent qui donne tant de caractère à ce qu'ils disent'' (CMC, T.I – p.19), ''accent italien très prononcé'' (CMC, T.I – p.308), ''ayant à la fois la tournure et l'accent britanniques'' (CMC, T.I – p.334), ''accent italien des plus prononcés'' (CMC, T.II – p.237 et T.II – p.237 et p.686), ''doux accent romain'' (CMC, T.II – p.357) ; ''l'accent béarnais'' (TM, p.59), ''accent étranger''

[1] ''Dumas s'immisce dans son récit, se fait meneur de jeu, invitant le lecteur à s'asseoir avec lui. Il n'est pas de ceux qui peuvent longtemps se cacher derrière un narrateur anonyme'', COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas…, op.cit.*, p.55.

(TM, p.176), ''l'accent le plus pur'' (TM, p.617). Le narrateur serait donc un simple scribe rendant compte d'évènements auxquels il a assisté d'une manière passive.

Il insiste d'ailleurs sur cet effet testimonial en jurant de dire la vérité, toute la vérité et rien que la vérité : ''une scène dont nous devons compte à nos lecteurs'' (CMC, T.II – p.591), ''comme le sait le lecteur, auquel nous n'avons pas caché l'état de sa fortune'' (TM, p.160), ''nous avons promis de ne pas le perdre de vue'' (TM, p.188), ''nous ne devons pas dissimuler'' (TM, p.312), ''soyons franc'' (TM, p.470). Ce narrateur s'érige même en simple observateur objectif, une sorte d'enquêteur des bas-fonds de l'Histoire : ''voilà ce qui était arrivé'' (CMC, T.II – p.635), ''exposons-les d'abord, puis nous passerons aux vues particulières'' (TM, p.519). Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, c'est surtout l'ancrage référentiel avec les noms des rues et les dates assez précises qui assure l'authenticité des faits narrés. Dans *Les Trois Mousquetaires*, c'est la préface[1] qui se charge de ce fait puisque le narrateur-auteur s'y présente comme un chercheur invétéré voulant déterrer une histoire véridique et la présenter à ses lecteurs. Voilà pourquoi il précise lieux, temps et personnages historiques : ''Il y a un an à peu près, qu'en faisant à la Bibliothèque royale des recherches pour mon histoire de Louis XIV, je tombai par hasard sur les *Mémoires de M. d'Artagnan* (…) à Amsterdam, chez Pierre Rouge'' (TM, p.25). Par cette mimésis, le narrateur confirme la réalité de la diégésis.

En outre, nous remarquons les *va-et-vient entre l'époque du récit et celle du lecteur*. Par ces différentes métalepses[2], le narrateur lie les deux époques au point de faire croire qu'il y a vécu : ''Ceux de mes lecteurs qui ont vécu dans l'époque où se passe cette histoire se rappelleront quelle terrible accusation c'était, à cette époque-là'' (CMC, T.I –p.60), ''à l'époque où nous sommes parvenus'' (CMC, T.I – p.342) ; ''comme tous les grands seigneurs de cette époque, [Athos] montait à cheval et faisait des armes dans la perfection'' (TM, p.369), ''selon les lois du duel de cette époque'' (TM, p.92). L'Histoire devient donc un moyen pour le narrateur d'attester l'histoire.

[1] ''La précision topographique, mais surtout chronologique qui, dans la plupart des romans historiques, classiques et contemporains, ouvre la porte au récit en dessinant un cadre – la date et le lieu – revêt une double signification fonctionnelle : elle fixe la règle d'une complicité, proposée par l'auteur, acceptée par le lecteur, c'est du moins l'objectif visé. Elle accomplit par ailleurs l'effet de distanciation dans le temps qui signale et consacre l'appartenance de l'œuvre au genre « roman historique »'', KRULIC Brigitte, *Fascination du roman historique – Intrigues, héros et femmes fatales*, Paris : Éditions Autrement, 2007, p.35.

[2] ''Par métalepse, l'objet décrit est rapproché d'autres objets temporellement'', ADAM Jean-Michel, *Le Texte narratif*, Paris : Éditions Nathan, 1994, p.93.

Ainsi, par cette fonction testimoniale, le narrateur transforme-t-il ses romans en condensés historiques qui ne prêchent que par le vrai. Son lectorat le croit et lui octroie une confiance toute aveugle.

3. Un Narrateur de la proximité

Mais cette première valence a tôt fait de se transformer. Afin de mieux happer son lecteur, le narrateur joue la carte de la proximité[1]. En effet, il abolit la distance qui doit séparer ces deux entités au point de s'adresser, comme nous l'avons déjà vu, très souvent à celui qui le lit, au pluriel ou au singulier. La narration devient ainsi une discussion entre deux amis assez proches, dans une égalité des plus étonnantes, dans un usage effréné du *captatio benevolentiae*.

Le récit prend d'abord une *forme oralisée* (comme nous l'avons déjà vu dans notre première partie). C'est par la parole que l'histoire est enclenchée. Nous pensons par exemple au verbe parler dans : ''Nous parlons d'Athos'' (TM, p.118). Le fait de raconter est ainsi essentiellement oral. Plus loin, la narration devient confession intime entre le narrateur et son lecteur comme le suggère la récurrence du verbe avouer : ''il faut le dire à la honte de notre égoïsme'' (CMC, T.I – p. 109), ''nous sommes forcés d'avouer'' (CMC, T.II – p.629) ; ''nous devons avouer à nos lecteurs'' (TM, p.160), ''Avouons-le'' (TM, p.250). Le narrateur clame ainsi sa bonne foi dans le processus narratif et tente même, par endroits, de tranquilliser celui qui le lit d'une manière amicale : ''que nos lecteurs se rassurent'' (TM, p.160). Il tente même de faire croire à son lecteur qu'il participe à la narration - ''passons à notre histoire'' (TM, p.27) - ou lui donne la possibilité de nommer des personnages, à savoir le père de Franz d'Épinay qui pourrait répondre à l'appellation de général de Quesnel ou à celle de baron d'Épinay - ''selon qu'on voudra l'appeler'' (CMC, T.II – p.375). Il laisse même la liberté de préciser le sentiment d'un personnage envers l'autre : ''passion ou soif, comme on voudra'' (TM, p.451). Par l'oralité, le narrateur simplifie sa relation au lectorat.

Cette amitié narrative *attache le lecteur par la même aux différents personnages*. Nous remarquons, par exemple, que le narrateur use souvent du déterminant possessif pluriel pour présenter les protagonistes de son récit : ''notre petite Julie'' (CMC, T.I – p.711), ''notre capitaine des spahis'' (CMC, T.II – p.155), ''notre jeune homme'' (TM, p.30 et p.51), ''nos quatre aventuriers'' (TM, p.266), ''nos deux voyageurs'' (TM, p.330), ''notre cadet de

[1] ''Une quatrième pratique plus développée dans le domaine populaire qu'ailleurs est l'interaction des lecteurs et du roman'', COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires, op.cit.*, p.70.

Gascogne'' (TM, p.403), ''notre présomptueux'' (TM, p.426), ''notre Gascon'' (TM, p.426, 446, 463, 477, 482, 509), ''notre amoureux'' (TM, p.455), ''nos mousquetaires'' (TM, p.637). Une sorte d'appartenance relie ainsi le lectorat aux différents pions de l'échiquier narratif. Force nous est d'ailleurs de remarquer que ce phénomène est souvent rattaché à des personnages secondaires, les principaux ne pouvant pas réellement appartenir à celui qui lit[1]. Plus qu'une possession, ces différentes créatures deviennent vivantes en se transmuant en ''connaissances'' sociales : ''notre ancienne connaissance Gaspard Caderousse'' (CMC, T.I – p.304), ''nos anciennes connaissances, c'est-à-dire Debray, Château-Renaud, Beauchamp'' (CMC, T.II – p.689), ''Maître Pastrini, notre ancienne connaissance'' (CMC, T.II – p.818) ; ''les deux mousquetaires avec lesquels nous avons déjà fait connaissance'' (TM, p.59), ''le jeune lieutenant avec lequel nous avons déjà fait connaissance'' (TM, p.631). L'acte de lecture est ainsi associé à des visites protocolaires que l'on effectue au fil des pages avec des personnages n'apparaissant que d'une manière aléatoire. Il arrive même que le lecteur tisse des liens amicaux avec les différents individus rencontrés : ''notre ami Peppino'' (CMC, T.II – p.827) ; ''nos quatre compagnons'' (TM, p.127), ''nos trois amis'' (TM, p.177), ''notre ami d'Artagnan'' (TM, p.521), ''nos trois compagnons'' (TM, p.546), ''nos quatre compagnons'' (TM, p.637), ''nos quatre amis'' (TM, p.797). Cette notion de l'amitié, si chère à Dumas, est celle qui unit les personnages entre eux mais qui relie le lectorat à ces êtres de papiers : ils sont les amis les uns des autres mais aussi les nôtres.

Pour familiariser encore plus les lecteurs avec son récit, le narrateur use d'un autre procédé, celui de *l'accoutumance évidente*. En effet, les évènements racontés font appel à une connaissance préalable et supposée de certaines actions. Le narrateur utilise alors, d'une manière assez massive, l'expression ''comme d'habitude'' : ''comme d'habitude un pilote côtier partit aussitôt du port'', ''comme d'habitude encore'' (CMC, T.I – p.9), ''lorsque le 31 août arriva, la caisse s'ouvrit comme d'habitude'' (CMC, T.I – p.361), ''il se tint dans son bureau comme à l'ordinaire, descendit pour déjeuner comme d'habitude'' (CMC, T.I – p.364), ''elle y imprima ses lèvres comme d'habitude'' (CMC, T.I – p.709), ''La toile se leva, comme d'habitude, sur une salle à peu près vide'' (CMC, T.II – p.39), ''au lieu d'entrer comme d'habitude'' (CMC, T.II – p.719) ; ''Comme d'habitude, l'hôtel de M. de Tréville était plein de soldats de cette arme'' (TM, p.103), ''Grimaud obéit comme d'habitude'' (TM, p.413), ''Ils jouaient donc ensemble, comme d'habitude'' (TM, p.611). Le lecteur est donc happé par la

[1] Nous rappelons à notre lecteur que nous avons déjà démontré, plus haut, que d'Artagnan pouvait ne pas être le héros principal des *Trois Mousquetaires*.

narration qui, par son aspect rituel, lui paraît habituelle, comme si les différentes actions racontées lui étaient familières.

Et, au cas où la mémoire de celui qui lit aurait flanché, le narrateur a plus d'un tour dans son sac. Il se réfugie alors dans une autre expression, celle du ''on se le rappelle'' : ''où l'armateur, on se le rappelle, lui avait donné rendez-vous'' (CMC, T.I – p.64), ''L'endroit indiqué, on se le rappelle'' (CMC, T.I – p.235), ''jeune (…) que nos lecteurs se rappellent avoir vu à Marseille, dans une circonstance assez dramatique peut-être pour qu'ils ne l'aient point encore oublié'' (CMC, T.I – p.562), ''on se le rappelle'' (CMC, T.I – p.574, 589, 704, 709 et CMC, T.II – p.586, 746) ; ''on se le rappelle'' (TM, p.304, 323, 598, 775), ''on se souvient'' (TM, p.440), ''on se la rappelle'' (TM, p.525). Cet indéfini nous vise à nous, lecteurs, et l'expression prend alors sa fonction de relance, permettant de mieux suivre le cours des évènements. Dans ce même sillage, le narrateur recourt à la fonction phatique du langage pour s'assurer que l'on a bien suivi certaines descriptions hâtives des lieux (''avec la tonnelle de laquelle nous avons déjà fait connaissance'' CMC, T.I – p.49, ''l'élégant phaéton avec lequel nous avons déjà plusieurs fois fait connaissance, et notamment pendant la soirée d'Auteuil'' CMC, T.II – p.602, ''dans le boudoir que nous connaissons'' CMC, T.II – p.615, ''l'escalier que nous connaissons'' CMC, T.II – p.782) ou des personnages (''pour tous ceux qui se rappelaient l'affection profonde portée par lui à Valentine'' CMC, T.II – p.746, ''habitants de notre connaissance'' CMC, T.II – p.727 ; ''les deux mousquetaires avec lesquels nous avons déjà fait connaissance'' TM, p.59, ''le jeune lieutenant avec lequel nous avons déjà fait connaissance'' TM, p.631 ''magnifique baudrier que nous connaissons'' TM, p.74, ''nous avons déjà fait connaissance avec son laquais'' TM, p.121). La narration avance et se poursuit ainsi grâce au lecteur, par le biais de sa mémoire toujours rafraîchie, toujours relancée, dans un exorcisme intempestif.

Au-delà d'une proximité créée avec les personnages et les évènements, le narrateur s'efforce aussi de provoquer une *connivence entre le lecteur et lui*. Au lieu d'étaler sa domination sur le cours de l'intrigue, il cantonne son savoir des actions à venir et se place au niveau de celui qui le lit[1]. C'est dans ce sens que se lit l'usage du discours indirect libre dans lequel la parole du personnage se mélange à celle du narrateur et à celle du lecteur : ''mais comment trouver ces îles au milieu de la nuit qui s'épaississait à chaque instant autour de lui !'' (CMC, T.I – p.252), ''Où était [Beauchamp] ? Personne n'en savait rien'' (CMC, T.II –

[1] ''Le discours s'adresse à tous en s'adressant toujours à un seul, dans l'atmosphère de complicité intime créée par le baratin aimable et interminable de l'auteur'', FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo…, op.cit.,* p.36.

p.465) ; ''Comment allait-il retrouver Athos, et même le retrouverait-il ?'' (TM, p.368). La négation du savoir et de l'avenir agit dans ce même sens : ''on ne put savoir'' (CMC, T.II – p.590), ''Pour ne plus la revoir jamais, selon toute probabilité'' (CMC, T.II – p.801). Allons plus loin. Très souvent, l'expression ''on arriva'' apparaît dans la narration : ''on arriva'' (CMC, T.II – p.313, 481), ''on arriva'' (TM, p.266, 269, 277, 433, 508, 551, 571, 799). Ce pronom indéfini sert à lier le lecteur aux différents périples des personnages mais également au narrateur, qui suit, indolent compagnon de voyage, les déplacements de la fiction.

Ainsi, le lecteur se sent-il proche de l'entité qui narre : cette dernière fait tout pour le rendre à l'aise[1]. Ce n'est pas à un être aux pouvoirs tutélaires qu'il a affaire mais à quelqu'un qui lui ressemble et qui le familiarise allègrement avec les personnages, les lieux et les actions[2], dans une parfaite complicité.

4. Un Narrateur manipulateur

Toutefois, en réalité, comme tout bon narrateur, celui-ci s'amuse de nous et avec nous[3]. Entraînés par le récit, les lecteurs réalisent très rarement que c'est lui qui tire toutes les ficelles de l'intrigue. Cette manipulation se situe à quatre niveaux qui s'appuient sur la notion de ''paralepse''[4].

Elle s'incarne d'abord dans *la formation des personnages*. À plusieurs reprises, le narrateur opte pour un point de vue externe[5] sur eux, faisant croire qu'il ne les maîtrise nullement, qu'il n'est même pas capable d'entretenir un point de vue interne voire omniscient. Cela se confirme par les modalisations concernant Edmond, Noirtier ou Milady : ''[Dantès] devait avoir vingt-cinq ou vingt-six ans'' (CMC, T.I – p.168), ''[Dantès] reconnut ou crut reconnaître tout cet ingénieux artifice'' (CMC, T.I – p.286), ''le comte grâce sans doute à une qualité acquise'' (CMC, T.II – p.443), ''peut-être''x3 (CMC, T.II – p.746) ; ''une femme de vingt à vingt-deux ans'' (TM, p.39). Aucune certitude sur des personnages dont il raconte et

[1] ''Lire Dumas, c'est prendre le risque du plaisir à haute dose (…) dans une vitalité qui a pour effet de créer une connivence entre lui et son lecteur'', LE PAPE Pierre, ''Alexandre Dumas'', *Le Monde littéraire*, n°37, octobre 2002, p.4.

[2] ''Le clin d'œil ludique au lecteur est un poncif de la littérature populaire'', ROBARDEY-EPPSTEIN Sylviane, « Le Réalisme ''sans le style'' de Paul de Kock : du succès à l'oubli, du ''simple'' au complexe », *Le Rocambole, Bulletin des amis du roman populaire* - Dossier « Naissances du roman populaire », n°50, mars 2010, p.51.

[3] Les frères GONCOURT définiront Alexandre Dumas de la façon suivante : ''Un moi énorme, un moi à l'instar de l'homme, mais débordant de bonne enfance, mais pétillant d'esprit'' (*Journal,* 1870).

[4] Paralepse : ''Omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros, ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur'', GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p.212.

[5] ''Un grand nombre de romans d'aventures, de Walter Scott à Jules Verne en passant par Alexandre Dumas, traitent leurs premières pages en focalisation externe'', GENETTE Gérard, *Figures III*, *op.cit.*, p.207.

suit la vie pas à pas. Cette feinte au niveau de la focalisation se répercute aussi sur l'énonciation des sentiments de certains personnages principaux : ''[Dantès] éprouvait je ne sais quelle émotion'' (CMC, T.I – p.284) ; ''nous ne pourrions pas dire le temps que dura la nuit pour Milady'' (TM, p.484). Le savoir du narrateur est réduit au minimum par rapport à celui de ses protagonistes qu'il ne semble pas maîtriser : ''Ce que faisaient là ces étoffes, on n'eût pas pu le dire'' (CMC, T.I – p.552), ''Le jeune homme reconnut-il cette figure […] ? Nous ne saurions le dire'' (CMC, T.II – p.179). Le lecteur croit véritablement à l'impuissance du narrateur corroborée par les négations du savoir et du pouvoir.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce même narrateur évite souvent de présenter ses personnages d'une manière individuelle ; il préfère confier cette mission à un autre protagoniste qui s'en chargerait à merveille. Cela apparaît surtout dans *Les Trois Mousquetaires* où Porthos est décrit par l'œil de d'Artagnan (''D'Artagnan […] eut donc le loisir d'étudier un peu les costumes et les physionomies'' TM, p.54) alors qu'Aramis l'est, tout de suite après, par Porthos (''N'est-ce pas, *Aramis* ? dit Porthos se tournant vers un autre mousquetaire'' TM, p.55). Notons que les noms des nouveaux personnages sont mis en italique afin que le lecteur saisisse leur importance dans le cours de l'intrigue. D'aucuns tombent donc véritablement dans le piège narratif, s'imaginant que le savoir du narrateur est égal au leur.

Mais, ce narrateur peut décider de se moquer de certains de ses personnages. Le registre ironique est assez éloquent en ce sens. Il nous suffit pour cela de relever les phrases se référant au duo Cavalcanti père, fils et à Caderousse ainsi qu'à M. Bonacieux : ''ce tendre père que nous connaissons'', ''ce respectueux fils que nous connaissons encore'' (CMC, T.II – p.155), ''les deux amis, comme on le voit'' (CMC, T.II – p.185), ''revenons au pauvre Andrea Cavalcanti, si malencontreusement arrêté dans l'essor de sa fortune'' (CMC, T.II – p.623) ; ''Le fond du caractère de maître Bonacieux était un profond égoïsme mêlé à une avarice sordide, le tout assaisonné d'une poltronnerie extrême'', ''sentiments primitifs'' (TM, p.190). Les hyperboles servent alors à ridiculiser ces personnages fantoches. Il arrive même que le narrateur réduise l'importance d'un personnage qu'il relègue aux oubliettes de sa narration : ''ce parent dont lui avait parlé Villefort, personnage insignifiant dans cette histoire comme dans la famille, un de ces êtres voués en naissant à jouer le rôle d'utilité dans le monde'' (CMC, T.II – p.688). Le sarcasme peut également atteindre le personnage principal comme cela est de mise dans *Les Trois Mousquetaires* où l'humour est souvent de sortie. Nous avons déjà vu comment d'Artagnan était souvent rabaissé surtout par la comparaison liminaire à

Don Quichotte - ''une copie exacte du héros de Cervantès auquel nous l'avons si heureusement comparé'' (TM, p.33). Plus loin, le narrateur ironise sur les actions de son héros : ''il vit à terre un fin mouchoir de batiste, qu'il ramassa selon son habitude'' (TM, p.150). D'ailleurs, dès qu'il le présente, il use de verbes à l'impératif et d'un lexique artistique renforçant l'état de créature de d'Artagnan qui deviendrait une sorte de Galathée sculptée par un narrateur-Pygmalion : ''traçons'', ''figurez-vous'' (TM, p.30). Il peut même réduire l'importance des paroles de deux de ses personnages principaux, à savoir d'Artagnan et Athos, qu'il condamne au silence pour suivre un autre mousquetaire : ''Nous quitterons donc les deux amis, qui n'avaient rien de bien important à se dire, pour suivre Aramis'' (TM, p.455). Cette ironie narrative n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle d'un Stendhal déclarant à propos de Fabrice del Dongo : ''Notre héros était fort peu héros en ce moment'' (*La Chartreuse de Parme*, 1839). Par ce processus, le narrateur confirme l'écrasement du personnage qui doit d'abord lui plaire pour pouvoir ensuite espérer obtenir l'adhésion du lecteur.

Le deuxième degré de cette *manipulation se situe au niveau de l'écriture*. L'auteur-narrateur use de certains subterfuges dans la conduite de sa création. Il peut feindre l'ignorance par la négation ou la modalisation du dire : ''Ceux qui voulaient, si l'on peut dire cela, forcer le passage de son intimité trouvaient un mur'' (CMC, T.II – p.225), ''Il serait difficile de dire l'état de stupeur dans lequel était Villefort'' (CMC, T.II – p.776) ; ''expression de joueur, dont, nous l'avouons, nous ne connaissons pas l'origine'' (TM, p.96). L'auteur ferait donc semblant de chercher ses mots au lieu d'imposer son trop grand savoir : il se placerait ainsi au niveau du commun des mortels que constituent ses lecteurs. Dans sa proximité avec son lectorat, mais avec beaucoup de simulation, il lui donne même la possibilité de définir les personnages : ''(explique le phénomène qui pourra !)'' (CMC, T.I – p.49), ''(expliquez les contraires)'' (TM, p.403). Il finit par être assez ludique voire fantaisiste, comme à son habitude, en travaillant sur la construction des ses phrases. Après avoir fait l'éloge des îles environnant Dantès lors de son évasion par une accumulation des plus dithyrambiques, le narrateur détruit tout cela par une négation péremptoire : ''ce qui attira son attention, ce ne fut ni cette Corse poétique (…), ni cette Sardaigne presque inconnue (…), ni l'île d'Elbe aux souvenirs gigantesques (…), non ce fut le brigantin qui était parti au point du jour'' (CMC, T.I – p.285). Il s'amuse même avec son lecteur comme le souligne le relevé suivant : ''Que de cette phrase : d'Artagnan réveilla Planchet, le lecteur n'aille pas augurer qu'il faisait nuit ou que le jour n'était point encore venu'' (TM, p.129). Que penser après

cette construction ? Un simple sourire se dessine sur les lèvres d'un lecteur content de se faire mener en bateau – qu'on nous passe cette expression… populaire !

Ce *lecteur* molesté constitue lui-même le troisième étage de la manipulation. En effet, le narrateur se rie de lui… Relevons, par exemple, l'alternance de phrases affirmatives et négatives qui prennent les lecteurs pour cibles : ''comme on sait ou comme on ne sait pas'' (CMC, T.I – p.304), ''le lecteur se le rappelle ou ne se le rappelle pas'' (TM, p.188). Leur avis, leur connaissance ou leur mémoire ne sont d'ailleurs d'aucune utilité pour le narrateur qui continue son récit avec la même allégresse. Une autre expression au leitmotiv lancinant retient dès lors notre attention : ''il paraît''. À plusieurs reprises, le narrateur l'utilise pour simuler un point de vue externe et faire croire qu'il n'a aucune prépondérance sur ses créatures : ''il n'avait pas tant espéré, à ce qu'il paraît, de M. Andrea Cavalcanti'' (CMC, T.II – p.87), ''il paraît que l'histoire que lui avait racontée M. de Boville l'avait vivement intéressé, car […] il continua de feuilleter jusqu'à ce qu'il fût arrivé à la liasse d'Edmond Dantès'' CMC, T.I – p.340). Mais cette formule lui sert surtout à ironiser sur les époques, les personnages ou les coutumes : ''l'Antiquité, à ce qu'il paraît, rangeait dans la même catégorie'' (CMC, T.I – p.274), ''Quant aux matelots du *Pharaon*, il paraît qu'ils avaient trouvé quelque engagement'' (CMC, T.I – p.360), ''à ce qu'il paraît, celui-ci était trop curieux pour dispenser Bertuccio de ce petit voyage'' (CMC, T.I – p.611), ''redingotes vertes à brandebourgs noirs dont l'espèce est impérissable, à ce qu'il paraît, en Europe'' (CMC, T.II – p.70), ''Il avait donné, à ce qu'il paraît, des ordres antérieurs'' (CMC, T.II – p.561) ; ''le chirurgien vétérinaire qu'on avait envoyé chercher, à ce qu'il paraît, pour saigner le cheval de l'hôte'' (TM, p.270), ''il paraît que de son côté Mme Coquenard non plus n'y fut pas insensible'' (TM, p.434), ''Les clercs, qui, à ce qu'il paraît, avaient senti dans la maison des parfums inaccoutumés'' (TM, p.435), ''il paraît que le soldat en sentinelle, zélé catholique sans doute, secoua le charme'' (TM, p.660). Le lecteur rit sous cape puisque ce ''il paraît'' s'adresse à lui et n'est en fait qu'une antiphrase.

Le narrateur continue ce jeu lorsqu'il ne révèle pas véritablement les identités du comte de Monte-Cristo. Celui qui lit pense être très perspicace puisqu'il a démasqué l'Anglais (''il continua de feuilleter jusqu'à ce qu'il fût arrivé à la liasse d'Edmond Dantès'' CMC, T.I – p.340) ; puisqu'il a démasqué Simbad (''celui qui s'était donné le nom de Simbad, et que nous avons ainsi nommé de temps en temps, de façon à pouvoir, comme son convive, lui donner une dénomination quelconque'' CMC, T.I – p.403) ; puisqu'il a démasqué Busoni (''dit dédaigneusement Busoni'' CMC, T.II – p.448, ''ses lèvres, à peine ouvertes, donnèrent

passage à un nom prononcé si bas'' CMC, T.II – p.463). Il pense même détenir un pouvoir supérieur à celui du narrateur alors que c'est lui qui a donné les indices nécessaires pour reconnaître en tous ces personnages un seul et même être, le comte de Monte-Cristo. À un autre endroit, le narrateur affirme : ''son séjour en France ne devant plus se prolonger au-delà d'un mois'' (CMC, T.II – p.439). Le lecteur s'imagine que le roman va bientôt s'achever et que la quête du comte est terminée : toutefois, il reste quatre cents pages encore avant le bouquet final.

Ce sont également les titres des chapitres qui portent à confusion. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, prenons pour exemple le chapitre XX : ''Le Cimetière du château d'If''. Comme Edmond Dantès, le lecteur croit, au début, que cette prison détient un site funéraire terrestre. Ce n'est qu'à la fin du chapitre que le narrateur malicieux bouleverse ce ''topic''[1] par cette phrase laissée toute seule, à la ligne : ''La mer est le cimetière du château d'If'' (CMC, T.I – p.250). Le chapitre XCVI n'est pas en reste. À son titre, ''Le Père et la fille'', le lecteur s'attend à lire l'histoire de Villefort et de Valentine : cela suit la logique de la narration. Sauf que le narrateur fait volteface et aborde une autre famille, celle des Danglars, livrant une discussion entre le banquier et Eugénie ! Le même phénomène se reproduit dans *Les Trois Mousquetaires*. Le chapitre XXXV s'intitule : ''La Nuit tous les chats sont gris''. Beau proverbe, certes, mais le récit ne parle d'aucun félin : le lecteur doit donc faire appel à la figuration pour comprendre que le véritable chat, c'est d'Artagnan déguisé en comte de Wardes auquel il est devenu semblable. Il en est de même pour le chapitre LXIII : ''Une Goutte d'eau''. Le lecteur accélère sa lecture pour comprendre l'intérêt de ce liquide. Ce n'est que vers la fin du chapitre qu'il réalise qu'il s'agit du moyen utilisé par Milady pour empoisonner Mme Bonacieux.

Dans ce même esprit, se dessine la quatrième et dernière forme de manipulation, celle qui a lieu *au niveau de la lecture*. Le lecteur est pris au piège de certaines manigances narratives qui le poussent à vouloir continuer le récit pour connaître le fin mot de l'histoire. Ceci se remarque par exemple dans le portrait de quelques personnages. Nous pensons surtout à Valentine qui apparaît au tome II, sans aucune préparation ni présentation préalable. Il faut attendre trois pages pour que le narrateur se souvienne de la décrire ; le lecteur comprend également, à ce moment, que le jeune homme qui se trouve avec elle dans le jardin n'est autre que Maximilien (CMC, T.II – p.10). Le portrait de la jeune femme se

[1] ''Le topic est un instrument métatextuel, un schéma hypothétique proposé par le lecteur'', ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris : Éditions Grasset, 1985, p.111.

fait même dans une forme d'effeuillage progressif : ''Valentine, en passant entre deux planches le bout d'un de ses doigts effilés'' (CMC, T.II – p.12). Il en est de même pour les trois mousquetaires puisqu'Athos, Porthos et Aramis surgissent au chapitre II mais ce n'est qu'au chapitre VII que le narrateur daigne enfin les décrire. Il usera du même stratagème vers la fin du roman lorsqu'il racontera le périple d'Athos suite à la mort de Constance Bonacieux. Ni les mousquetaires, ni le lecteur ne savent qui est cet homme en manteau rouge. Toutes les périphrases et tous les indéfinis lui servent également de manteau : ''quelques paroles'' (TM, p.776), ''l'accompagner où il allait'' (TM, p.776), ''l'homme à la haute taille'', ''un petit papier'' (TM, p.778). Ce n'est qu'un chapitre plus loin que le lecteur apprend, abasourdi, en même temps que d'Artagnan, Porthos, Aramis, Milady et Lord de Winter que cet homme est ''le bourreau de Lille !'' (TM p.788). Il adopte alors l'attitude des spectateurs de cette scène macabre : ''Tous les yeux étaient fixés sur cet homme dont on attendait les paroles avec une avide anxiété'' (TM, p.788).

Dans un autre registre, le narrateur joue avec son lectorat, lui proposant certaines énigmes. C'est le cas par exemple des fragments du testament de César Spada. On lit la première partie à la page 229 (CMC, T.I) puis la deuxième partie mais on n'a le message complet qu'à la page 230 (CMC, T.I). Dans une écriture cryptographiée, ce testament attise la curiosité du lecteur qui tente alors de résoudre le mystère. Un phénomène presque similaire a lieu dans *Les Trois Mousquetaires*. Lorsque d'Artagnan reçoit une lettre mystérieuse : le narrateur ne livre pas le nom de son destinateur. Le savoir de d'Artagnan est supérieur à celui du lecteur. Tous les éléments du mystère sont d'ailleurs utilisés pour cacher l'identité de l'émetteur… ou de l'émettrice : ''il avait cru reconnaître l'écriture'', ''pas de signature'' (TM, p.500) → ''il me semble bien reconnaître l'écriture'' (TM, p.501) → ''un pressentiment dit d'avance à d'Artagnan que cette voiture renfermait la personne qui lui avait donné rendez-vous'' (TM, p.506). Mais, au bout de six pages, après avoir cheminé avec d'Artagnan, on apprend qu'il s'agit de ''Mme Bonacieux'' (TM, p.506). Il en est de même pour le papier qui tombe du chapeau de l'homme de Meung et qui ne contient qu'un mot : ''*Armentières*'' (TM, p.735). Tout comme les mousquetaires, on ne comprend pas l'importance de ce détail. Pourtant, une vingtaine de pages plus loin (TM, p.756), on apprend qu'il s'agit du lieu de villégiature de Milady après sa fuite du couvent des carmélites de Béthune. La lecture devient donc une sorte de jeu de piste pour un lecteur qui tente de démêler les fils inextricables tissés par un narrateur peu innocent.

Ainsi, avons-nous pu voir comment s'énonce la manipulation narrative. Elle prend quatre chemins différents. Mais, n'oublions pas que cette manœuvre n'a rien de véritablement pernicieux puisqu'elle amuse le lecteur. Il s'agirait davantage d'un tour de passe-passe, de prestidigitation ludique, qui provoque beaucoup plus le sourire ou l'étonnement que le malaise face à des manigances peu scrupuleuses[1].

5. Un Narrateur omnipotent

Mais, en réalité, tout ceci n'est que poudre aux yeux. Le narrateur dumasien ne vaut pas mieux en fait que le balzacien, le stendhalien ou l'hugolien. Il n'est pas du tout innocent malgré tous les masques bienveillants qu'il superpose à sa narration. En effet, dans ce qui suit, nous démontrerons son extrême pouvoir sur tous les éléments de l'intrigue mais surtout sur la lecture.

Le narrateur dumasien est d'abord un être qui *contrôle l'espace* où il fait mouvoir personnages et lecteurs. Nous avons déjà démontré, dans la deuxième partie du présent travail, qu'il s'assimilait souvent à un guide touristique. C'est dans ce sens que se lisent les descriptions des multiples espaces traversés. Mais le cicérone dirige également le lecteur dans la topographie de la narration, ce qu'attestent les injonctions suivantes : ''Il faut que nos lecteurs nous suivent à travers l'unique rue de ce petit village, et entrent avec nous dans une de ces maisons'' (CMC, T.I – p.29), ''pénétrons à travers les deux ou trois salons qui le précédent dans ce petit cabinet des Tuileries'' (CMC, T.I – p.111) ; ''passons aux demeures occupées par chacun d'eux'' (TM, p.120). Le lecteur entre alors dans ces lieux jusqu'alors clos au point de devenir voyeur par les yeux du narrateur : ''il est vrai que les planches ne sont pas si bien jointes qu'on ne puisse glisser un regard furtif entre les intervalles'' (CMC, T.II – p.8), ''une jeune femme dont le regard plongeait par une fente dans le terrain'' (CMC, T.II – p.9), ''ce boudoir où nous avons déjà une fois introduit nos lecteurs'' (CMC, T.II – p.338) ; ''eut-il vu par le trou de la serrure que tout l'appartement était dans l'obscurité'' (TM, p.465). Par un pouvoir asmodéen, il permet de visualiser l'intimité de ses personnages. Il peut même faire voyager celui qui lit dans les différents espaces : ''Il faut que nos lecteurs nous permettent de les ramener à cet enclos (…) nous retrouverons des personnages de notre connaissance'' (CMC, T.II – p.97). Il a également le pouvoir de maîtriser les évènements qui se déroulent dans deux lieux différents : ''Au-dessus de cette chambre où Debray venait

[1] ''Après avoir impressionné le lecteur en lui apprenant ce qu'il ne savait pas, on le rassure en lui répétant ce qu'il sait déjà'', ECO Umberto, *De Superman au Surhomme*, *op.cit.*, p.66.

de partager avec Mme Danglars deux millions et demi, il y avait une autre chambre'' (CMC, T.II – p.727). Nous pensons, de même, au chapitre XLIV ''De l'Utilité des tuyaux de poêle'' dans *Les Trois Mousquetaires* : celui qui lit y assiste, en même temps, à l'entrevue entre le Cardinal et Milady aussi bien qu'à l'espionnage auditif des trois mousquetaires présents dans une salle plus bas.

En outre, le narrateur est une sorte d'initiateur diabolique comme le suggèrent le schème de l'entrée et le symbole du cercle dans la phrase suivante : ''le cercle de la société parisienne où nous avons introduit nos lecteurs'' (CMC, T.II – p.338). Le territoire est donc entièrement sous la coupe du narrateur démiurge qui, à l'instar du protagoniste d'André Lesage (dans *Le Diable boiteux* - 1707*,* cité au CMC, T.II – p.727) est capable d'ouvrir les toits des maisons et des appartements pour laisser le lecteur y jeter ses regards avides. Les espaces n'ont plus aucun secret parce que c'est le narrateur qui les ouvre et les ferme selon son bon vouloir.

Mais ce n'est pas seulement d'ubiquité que le narrateur est capable vu qu'il peut même *contrôler le temps*. En effet, par le biais d'un point de vue omniscient, il saisit les différents évènements ayant lieu au même moment. Par un heureux hasard, certaines actions se déroulent d'une manière parallèle et le narrateur s'écartèle pour les saisir toutes deux. Il narre alors deux faits antithétiques dans leur mouvement. Il peut s'agir d'une dualité entrée/sortie : ''le même jour, vers l'heure où Mme Danglars faisait la séance que nous avons dite dans le cabinet de M. le procureur du roi, une calèche de voyage, entrant dans la rue du Helder, franchissait la porte'' (CMC, T.II – p.225), ''Le soir même du jour où le comte de Morcerf était sorti de chez Danglars avec une honte et une fureur (…) M. Andrea Cavalcanti était entré'' (CMC, T.II – p.417), ''Au moment où d'Avrigny rentrait dans la chambre de Valentine […], un prêtre italien (…) louait pour son usage la maison attenante '' (CMC, T.II – p.590) ; ''Athos fut aussi envoyé au cardinal […]. C'était précisément le moment où M. de Tréville […] arriva chez Sa Majesté'' (TM, p.211). La dualité peut également se situer dans le couple partage/union : ''Ma mère, disait Albert au moment où Mme Danglars descendait l'escalier, comptons un peu toutes nos richesses'' (CMC, T.II – p.730). Elle prend, de même, l'apparence de l'union/désunion (''le lendemain, à l'heure où Debray signait l'acte […], Mme de Morcerf […] montait dans le coupé'' CMC, T.II – p.737) ou celle de l'apparition/disparition (''Au moment même où le bateau à vapeur du comte disparaissait derrière le cap Margiou, un homme […] venait de dépasser'' CMC, T.II – p.817). Le narrateur profite de ces disparités pour marquer les différences entre ses personnages de manière à

les rendre plus marqués mais, surtout, pour dévoiler sa capacité à saisir ces deux moments inversés. À un moment, il profite de ce pouvoir pour marquer une ressemblance flagrante entre Villefort et Edmond Dantès : ''on célébrait aussi le même jour, à la même heure, un repas de fiançailles'' (CMC, T.I – p.64). Mais dans les deux cas que nous venons d'énumérer, le but est le même : asseoir le pouvoir du narrateur sur ses personnages qui s'ignorent et partager, avec son lectorat, son statut démiurge. À la manière d'une caméra de cinéma, il est capable de saisir deux moments éloignés par l'espace et de les livrer simultanément.

Mais ce contrôle du temps va aussi plus loin comme le soulignent certaines analepses ou prolepses[1]. Les flash-back sont clairement signifiés par le narrateur qui en profite pour offrir à ses lecteurs des voyages dans le temps : ''avait cependant été précédée d'une scène dont nous devons compte à nos lecteurs'' (CMC, T.II – p.591), ''nous les prions donc de faire un pas en arrière et de se transporter, le matin même de cette journée aux grandes catastrophes dans ce beau salon si bien doré que nous leur avons fait connaître'' (CMC, T.II – p.591). Par une analepse, celui qui lit prend connaissance des évènements survenus en Angleterre, après la fuite de Milady (TM, p.725). Les anticipations permettent également d'accélérer le rythme du récit : ''Trois jours après la scène que nous venons de raconter, c'est-à-dire vers les cinq heures de l'après-midi du jour fixé pour la signature du contrat'' (CMC, T.II – p.601). C'est en ce sens que se lisent d'ailleurs certains sommaires : ''la journée se passa ainsi'' (CMC, T.I – p.100), ''plus d'un an se passa à ce travail'' (CMC, T.I – p.213). Ce narrateur peut même détruire le moment romantique qui lie Constance Bonacieux à d'Artagnan par une simple phrase laconique qui réduit le temps de la lecture : ''tous les évènements que nous venons de raconter s'étaient succédé en une demi-heure'' (TM, p.155). Son pouvoir sur le temps est donc gigantesque. À la manière de Chronos, il peut le détendre, l'allonger, le raccourcir ou même l'enrouler : cette omnipotence lui permet en réalité de contrôler ses personnages - et ses lecteurs - par le biais de fils temporels invisibles à l'œil nu.

C'est ce qui nous amène à la *maîtrise sur les personnages*. Le narrateur décide de leurs faits et gestes, de l'importance de certains au détriment d'autres, mettant quelques-uns en lumière ou dans l'ombre. Dans le cours de la narration, il suspend des créatures en attendant de les retrouver plus tard ; entretemps, elles attendent son bon vouloir, en bons automates, ne cillant même pas alors que le récit continue sans elles. À plusieurs moments, des personnages sont abandonnés pour suivre d'autres dont l'histoire est jugée plus

[1] ''Les problèmes du temps'' sont traités par GENETTE Gérard, *Figures III, op.cit*., p.77-182.

intéressante par le narrateur : ‘’Laissons Danglars, aux prises avec le génie de la haine (…) et suivons Dantès’’ (CMC, T.I – p.20), ‘’Laissons le banquier revenir au grand train de ses chevaux, et suivons Mme Danglars’’ (CMC, T.II – p.211), ‘’nous laisserons le banquier’’, ‘’nous suivrons la baronne’’ (CMC, T.II – p.639), ‘’Et maintenant, laissons Mlle Danglars et son amie rouler sur la route de Bruxelles, et revenons au pauvre Andrea Cavalcanti’’ (CMC, T.II – p.623) ; ‘’Et maintenant, emportés que nous sommes par notre récit, laissons nos trois amis rentrer chacun chez soi, et suivons, dans les détours du Louvre, le duc de Buckingham et son guide’’ (TM, p.177), ‘’laissons-le suivre le chemin du camp […] et revenons à Athos’’ (TM, p.562). À chaque mouvement de retour ou de départ de ses personnages, moment où ils peuvent être seuls avec leurs pensées, le narrateur renonce à les suivre et porte son attention sur ceux qui ont des actions à entreprendre. Il peut même décider d’oublier certains et de continuer son récit impunément : ‘’abandonnons Villefort’’ (CMC, T.I – p.111), ‘’Quant au digne mercier, nous reviendrons à lui plus tard’’ (TM, p.160-161). Dans ce même esprit volatile, il dirige parfois les lecteurs, à nouveau, vers certains personnages qu’il trouve dignes de son attention : ‘’Valentine, que nous avons, entraîné par la rapidité du récit, présentée à nos lecteurs sans la leur faire connaître’’ (CMC, T.II – p.21), ‘’deux seulement méritent que nous nous occupions d’eux’’ (CMC, T.II – p.615) ; ‘’Revenons à Milady, qu’un regard jeté sur les côtes de France nous a fait perdre de vue un instant […] Nous la retrouverons dans la position désespérée où nous l’avons laissée’’ (TM, p.646). Toujours avec cette même technique cinématographique avant l’ère du cinéma, le narrateur dumasien a la faculté de geler ses protagonistes, le temps pour lui de décider de revenir à leur histoire.

Mais son omnipotence s’exacerbe surtout dans le point de vue omniscient qu’il peut adopter d’une manière bien voilée. Son savoir s’avère supérieur à celui de son héros duquel il se moque : ‘’nous disons d’Aramis, parce que le jeune homme ne faisait aucun doute que ce fût son ami’’ (TM, p.164), ‘’si d’Artagnan oublie son hôte […], nous ne l’oublions pas nous, et nous savons où il est’’ (TM, p.160). Il peut également, par une analepse, livrer le passé du duc de Buckingham (TM, p.179) et raconter l’épisode du jardin que le lecteur ignore encore. Par une prolepse, il marque, de même, sa maîtrise du futur, maîtrise que les personnages n’ont point : ‘’Mais ce qu’il n’avait pas pu écrire à Albert, car les choses que nous allons raconter étaient postérieures au départ de son courrier’’ (CMC, T.II – p.488). Les différents protagonistes ne sont donc que des marionnettes entre ses mains, des figures qu’il peut

mettre en scène ou rejeter dans les coulisses selon son bon vouloir… mais toujours d'une manière déguisée !!!

À un quatrième niveau, c'est la *lecture* qu'il contrôle. C'est du narrateur lui-même que dépend la façon de lire le récit. C'est lui qui peut décider de l'aversion, de la sympathie ou du dédain que le lecteur ressent envers certains protagonistes. Dès le début, celui qui lit éprouve une certaine haine envers Fernand Mondego puisque le narrateur insiste, par le biais d'une répétition, sur la menace qu'il constitue pour Edmond : ''figure (…) menaçante'', ''Fernand sombre et menaçant'' (CMC, T.I – p.33-34). Par cette répétition, un lavage de cerveau s'opère. Pour susciter la bienveillance vis-à-vis de la nouvelle comtesse de Morcerf, il use de l'éloge mais surtout de son ancien nom si cher aux oreilles de ses lecteurs : ''grâce au bon goût de Mercédès'' (CMC, T.II – p.247). Face à d'Artagnan comparé à Don Quichotte, le lectorat ne ressent que de la moquerie pour ce personnage qualifié souvent de ''présomptueux'' (TM, p.426) ou, d'une manière assez péjorative, de ''Gascon'' (TM, p.477, 489, 509), synonyme de fanfaron. Porthos est aussi rabaissé pour son ''intérêt plus matériel'' (TM, p.431) ; il en est de même pour Andrea-Benedetto que la ''hideuse métamorphose'' (CMC, T.II – p.637) en homme de bagne rend antipathique.

Toutefois, ce n'est pas seulement à la caractérisation subjective des personnages que le narrateur apporte sa marque. Par exemple, dès le début du *Comte de Monte-Cristo*, il affirme à propos de la foule : ''les curieux, avec cet instinct qui pressent un malheur se demandaient'' (CMC, T.I – p.9). La lecture est donc d'emblée dirigée vers la manifestation de ce malheur. À plusieurs reprises, le narrateur décide de taire certains évènements mais promet leur divulgation ultérieurement, par le biais de l'utilisation du futur simple : ''petit plan dont nous verrons plus tard l'exécution'' (TM, p.421), ''quant au second bâtiment, nous dirons plus tard qui il portait et comment il partit'' (TM, p.730), ''on verra plus tard que cette impatience de remonter vers Paris avait pour cause le danger que devait courir Mme Bonacieux en se rencontrant au couvent de Béthune avec Milady, son ennemie mortelle'' (TM, p.731). Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, ce stratagème est plus subtil. Après avoir aidé les Morrel, Dantès décide de commencer sa vengeance. Toutefois, le chapitre suivant commence dans un autre lieu (en Italie) et à une autre époque (1838). Même Dantès semble avoir disparu. Il en est de même pour la mort de Valentine à laquelle le comte a juré la résurrection. Pourtant, elle est enterrée et disparaît même du paysage narratif jusqu'à la fin du roman. La lecture devient ainsi celle de l'attente, respectant le vœu du comte : ''*Attendre et espérer !*'' (CMC, T.II – p.864). Le parcours des œuvres n'est donc point libre comme

voulait le faire croire le narrateur de proximité : il est conditionné par ce deus ex machina qui gère les attentes, les amours et les appréhensions de ceux qui le lisent.

Mais si c'est notre lecture qui est dirigée, c'est qu'en réalité, nous, *lecteurs*, le sommes aussi. Le narrateur ne cache pas sa prééminence sur ceux[1] qu'il considère comme ses disciples, s'octroyant ainsi la position d'enseignant. D'emblée, il est notre initiateur dans ce monde de fiction : ''se transporter, le matin même de cette journée aux grandes catastrophes dans ce beau salon si bien doré que nous leur avons fait connaître'' (CMC, T.II – p.591) ; ''maintenant que nous connaissons, superficiellement du moins, les maîtres et les valets, passons aux demeures occupées par chacun d'eux'' (TM, p.120). C'est grâce à lui que nous entrons dans les différents espaces intimes qui devraient nous être interdits. Il est notre nocher et nous dirige selon son bon vouloir. Mais au-delà de cette pédagogie, le narrateur ne cache pas sa position d'enseignant et la livre dans son ampleur. C'est en ce sens que se comprend la notion de répétition : ''comme nous le répétons'' (CMC, T.I – p.693) ; ''Il était, nous le répétons, beau, jeune, aventureux'' (TM, p.240). Parfois, sur l'espace d'une même page, il livre, à deux reprises, la même information : ''sont à une lieue du château d'if'', ''mais nous l'avons dit, il y a une lieue au moins du château d'If à cette île'' (CMC, T.I – p.252), ''nous le répétons'' (TM, p.240). Cet aspect itératif sert à mieux faire parvenir le message, dans un endoctrinement positif. Les expressions relevant de l'enseignement sont d'ailleurs assez éloquentes dans les phrases suivantes : ''(explique le phénomène qui pourra)'' (CMC, T.I – p.49), ''un mot d'explication sur cette visite attendue peut-être de Monte-Cristo, mais inattendue sans doute par nos lecteurs'' (CMC, T.II – p.560), ''Voici à quelle circonstance Andrea devait cette visite'' (CMC, T.II – p.632) ; ''dont nous croyons avoir suffisamment exposé le caractère'' (TM, p.120), ''comme peut-être nos lecteurs ne sont pas familiarisés encore avec l'argot de la rue de Jérusalem, expliquons-leur'' (TM, p.146), ''il est donc intéressant et même nécessaire que nous disions quelques mots [du siège de la Rochelle]'' (TM, p.519). Le narrateur peut ainsi tenter d'expliquer les hasards, les évènements passés, le langage ou l'histoire. Il va même plus loin et, par une comparaison entre les usages français et italiens, il démontre le fonctionnement des opéras : ''Grâce à cette habitude de couper l'opéra par un ballet, les entractes sont très courts en Italie, les chanteurs ayant le temps de se reposer et de changer de costume tandis que les danseurs exécutent leurs pirouettes et confectionnent leurs entrechats'' (CMC, T.I – p.467).

[1] ''Le narrateur [est] totalement extérieur à l'histoire et se donne comme le dieu omniscient qui voit et révèle les actions cachées et les intentions profondes des protagonistes. Ce savoir est communiqué au lecteur, qui en sait toujours plus que les personnages'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien…, op.cit*, p.146.

Par une sorte d'exégèse, l'instance narrative use même souvent de l'expression ''c'est-à-dire'' pour lever tout doute dans l'esprit du lecteur-élève. Cette formule peut expliquer des éléments de géographie : ''ce qu'on appelle le Frioul, c'est-à-dire hors du port'' (CMC, T.I – p.94), ''l'on avait devant soi la mer ; c'est-à-dire l'immensité'' (CMC, T.II – p.481), ''c'est-à-dire en arrivant à la Storta'' (CMC, T.II – p.818) ; ''c'est-à-dire justement dans le voisinage de la chambre arrêtée par d'Artagnan'' (TM, p.46), ''au camp de La Rochelle, c'est-à-dire à l'autre bout de la France'' (TM, p.732). Elle sert également à nuancer certaines notions historiques : ''à peine le pouvoir impérial fut-il rétabli, c'est-à-dire à peine l'empereur habita-t-il ces Tuileries'' (CMC, T.I – p.139), ''l'aspect de l'Europe et la tournure des événements permettaient déjà de supposer, c'est-à-dire une seconde Restauration'' (CMC, T.I – p.146) ; ''c'est-à-dire qu'[Anne d'Autriche] se trouvait dans tout l'éclat de sa beauté'' (TM, p.180), ''c'est-à-dire adroit et galant cavalier [en parlant de Richelieu]'' (TM, p.200), ''la conclusion de l'affaire, c'est-à-dire à fouiller la reine'' (TM, p.226), ''cardinal, c'est-à-dire d'un homme devant lequel tremblaient les plus grands du royaume, à commencer par le roi'' (TM, p.522). Certains caractères des personnages sont, de même, explicités par ce moyen : ''[Villefort] avait réussi dans son projet, c'est-à-dire que, sans rien perdre de la reconnaissance du roi, il venait de se faire un ami sur lequel, le cas échéant, il pouvait compter'' (CMC, T.I – p.124) ; ''tout à fait rassis, c'est-à-dire le plus fin et le plus impénétrable des hommes'' (TM, p.387), ''ceux qu'on appelait les inséparables, c'est-à-dire Athos, Porthos et Aramis'' (TM, p.637). Des coutumes exotiques sont décortiquées : ''Monte-Cristo et Haydée prenaient la liqueur arabe à la manière des Arabes, c'est-à-dire sans sucre'' (CMC, T.II – p.358). Et, parfois, le narrateur explique ses propres envolées lyriques, ses propres images au cas où le lecteur n'en auraient pas saisi toute la portée métaphorique : ''s'envoler comme des corbeaux effarouchés, laissant par terre et aux angles des tables des plumes de leurs ailes, c'est-à-dire des loques de leurs habits'' (TM, p.149).

Mais l'élément didactique le plus intéressant s'incarne dans le triangle savoir-lecteur-narrateur qui est livré au détour de plusieurs pages. Afin de mieux faire adhérer au récit, le narrateur flatte les connaissances de celui qui lit. Il considère que ce dernier possède le même degré de savoir que lui et recourt souvent à la prétérition. Il le fait par exemple pour des notions historiques : ''chacun connaît ce retour de l'île d'Elbe'' (CMC, T.I – p.138) ; ''roi, lequel honorait fort, comme chacun sait, la mémoire de son père Henri IV'' (TM, p.47), ''on sait quelles étaient les préventions du roi contre la reine'' (TM, p.211), ''comme on le sait, les vengeances de Son Éminence étaient terribles'' (TM, p.346), ''Richelieu, comme chacun sait,

avait été amoureux de la reine'' (TM, p.520). Le lecteur érudit est alors honoré que l'on sollicite sa maîtrise de l'Histoire ; les autres types de lecteurs sont aussi contents d'apprendre ces secrets d'histoire. À un autre niveau, le narrateur use de ce même processus pour livrer des codes culturels ou sociaux : ''l'acte s'ouvre, comme on sait par le duo du rêve'' (CMC, T.I – p.468), ''Il va sans dire qu'on est moins difficile encore pour un [jeune homme] étranger que pour un Parisien'' (CMC, T.II – p.338), ''on sait l'effet que fait toujours sur un vieillard l'annonce de la mort d'un autre vieillard'' (CMC, T.II – p.268) ; ''le saute-ruisseau n'était pas, comme on le pense bien, admis aux honneurs de la table'' (TM, p.435), ''comme on le sait, les protestants ne se piquaient pas de poésie'' (TM, p.660), ''À dix heures du soir, on le sait, en province les rues sont peu fréquentées'' (TM, p.776). Le lecteur est ainsi introduit aux différents us et coutumes de l'époque du récit. Mais, en réalité, ne l'oublions pas, ce savoir est celui du narrateur-auteur ; il l'inocule sans trop heurter la sensibilité de celui qui le lit.

Pour mieux garder le lecteur sous sa coupe, et toujours dans ce même sillage, le narrateur pédagogue use de la fonction phatique du langage pour s'assurer qu'on le suit[1]. Il le fait pour des éléments de l'intrigue qu'il rappelle en prouvant à son lectorat qu'il les connaît : ''on sait combien […] Monte-Cristo avait fait impression'' (CMC, T.I – p.677), ''le billet que nos lecteurs connaissent'' (CMC, T.I – p.716), ''terrain désert que nous connaissons'' (CMC, T.II – p.9), ''les domestiques, on le sait, avaient déserté la maison'' (CMC, T.II – p.674), ''l'acte d'accusation, rédigé, comme on sait, par la plume […] de Villefort'' (CMC, T.II – p.767) ; ''nous savons comment il était logé'' (TM, p.121), ''d'Artagnan qui, comme on s'en souvient, […] n'avait pas perdu une syllabe de la conversation'' (TM, p.251), ''La nuit fut donc des plus bruyantes, comme on peut le penser'' (TM, p.517) ''l'un emmenant, comme nous le savons, Milady'' (TM, p.730), ''on comprend donc que la conversation roula pendant tout le dîner sur les deux échecs que venaient d'éprouver les gardes de Son Éminence'' (TM, p.107). En usant souvent du ''nous'', le narrateur se met encore une fois au niveau de son lecteur et l'incorpore dans le savoir. Celui qui lit est alors tout fier d'en connaître autant que l'instance narrative.

Cette manière de relancer le récit, le narrateur l'utilise également dans le traitement des différents personnages : ''ce qui était, on le sait, sa manière de dire non'' (CMC, T.II – p.307) ; ''il va sans dire qu'il avait emporté […] jusqu'au dernier paul de la somme'' (CMC,

[1] ''Le narrateur a constamment le souci de tenir le lecteur par la main, lui rappelant des informations données quelques chapitres auparavant'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie^…, op.cit.*, p.73.

T.II – p.337), ‘’on comprend donc avec quelle avidité les détails furent demandés [par Valentine]’’ (CMC, T.II – p.567), ‘’Danglars, homme très populaire, comme on sait’’ (CMC, T.II – p.823) ; ‘’comme on s’en doute sans que je le dise, d’Artagnan n’osait se livrer à la conversation’’ (TM, p.53), ‘’d’Artagnan, comme le sait bien le lecteur […] n’était pas millionnaire’’ (TM, p.160), ‘’d’Artagnan dont nous connaissons l’esprit investigateur et pénétrant’’ (TM, p.370), ‘’elle n’invoquait pas Dieu, nous le savons, mais elle avait foi dans le génie du mal’’ (TM, p.683). Le lecteur partage ainsi le point de vue interne du narrateur sur ses personnages. En distribuant son savoir[1], l’instance narrative permet de mieux saisir l’intériorité des êtres de papier. Le lecteur pense alors avoir découvert des éléments cachés alors qu’il n’en est rien : ces informations, il ne les doit qu’au narrateur. Dans ce même esprit, le narrateur arrive à user d’un enseignement ludique en faisant deviner des évènements qu’il a dûment préparés : ‘’quant à Valentine, nous savons où elle était’’ (CMC, T.II – p.110), ‘’nous n’avons pas besoin de dire quelle portion du jardin était la promenade favorite de Valentine’’ (CMC, T.II – p.276), ‘’On devine où Morrel avait affaire et chez qui était son rendez-vous’’ (CMC, T.II – p.566), ‘’dans lequel nos lecteurs ont certainement reconnu le fameux Luigi vampa’’ (CMC, T.II – p.830) ; ‘’notre lecteur a déjà dû remarquer que d’Artagnan n’était point homme ordinaire’’ (TM, p.82), ‘’Nos lecteurs savent déjà comment il avait été reconnu par d’Artagnan’’ (TM, p.758).

Afin de conclure avec cette valence du narrateur, nous pouvons affirmer qu’au final c’est lui qui, tout en se gardant de tout monopole, tire les ficelles du récit. Mais, en se mettant au même niveau du lecteur par l’utilisation du ‘’on’’ ou du ‘’nous’’, il parvient à véhiculer son avis concernant évènements et personnages. Le lecteur, n’étant pas pris de haut, suit cette flagornerie qui le valorise et adhère entièrement au récit.

6. Un Narrateur moralisateur

À un autre niveau, le narrateur est celui qui délivre des morales dans son récit[2], des phrases qui contiennent plusieurs apprentissages, touchant à de multiples niveaux. Certes, cet aspect aurait pu se placer dans les propos ci-dessus mais, au vu du grand nombre de maximes délivrés au cours de la narration, nous avons préféré leur consacrer une place de choix. S’ensuivront donc de longs relevés, certes, mais si criants de vérité que ce serait un

[1] ‘’Ce narrateur se donne aussi un rôle didactique. Il a le souci de partager ses connaissances avec le lecteur’’, *Ibidem*, p.59.

[2] ‘’La littérature populaire majoritaire doit nécessairement s’inscrire dans le cadre d’une optique didactique et moralisante, imposant la morale déterminée par son époque’’, ABLAMOWICS Aleksander, ‘’La didactique des pauvres ou l’hyperbole-argument’’, in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s), op.cit.*, p.174.

crime de lèse-majesté que de les passer sous silence. Au travers d'un présent gnomique, de certaines tournures impersonnelles ou par l'utilisation de l'indéfini, le narrateur véhicule un bon nombre d'aphorismes qui auraient facilement leur place dans un Dictionnaire des citations. Ils tournent d'ailleurs autour de thèmes particuliers. Dans ce qui suit, nous analyserons les différents types de phrases érigées en citation et leur effet sur le lecteur populaire. Notre lecteur pourra d'ailleurs retrouver en annexe une analyse l'effet produit par ces phrases sur le lecteur du XXI^{ème} siècle.

Dans le même sillage que les ''grands thèmes'' analysés dans la première partie, se place la *thématique des sentiments*. Plaisant à tout un chacun, celle-ci se décline en plusieurs catégories[1]. Elle figure dans de multiples pauses-commentaires que le narrateur propose. Intéressons-nous d'ores et déjà aux phrases qui tournent autour du ''bonheur'' : ''Le bonheur rend bons les méchants eux-mêmes'' (CMC, T.I – p.82), ''La joie pour les cœurs qui ont longtemps souffert est pareille à la rosée pour les terres desséchées par le soleil : cœur et terre absorbent cette pluie bienfaisante qui tombe sur eux, et rien n'en apparaît au dehors'' (CMC, T.II – p.559) ; ''Le bonheur est égoïste'' (TM, p.465), ''Derrière tout bonheur présent est cachée une crainte à venir'' (TM, p.500). Nous y notons le caractère partial et partiel du bonheur ainsi que la recherche effréné qu'il provoque. Cela se comprend : n'oublions pas que Dumas est un romantique atteint, qu'il le veuille ou non, par le mal du siècle ambiant.

Ce mal s'incarne, en outre, dans le sentiment de la souffrance : ''Il arrive que, dans les grandes douleurs comme dans les grandes tempêtes, l'abîme se trouve entre deux cimes de flots'' (CMC, T.I – p.245), ''Il n'y a plus d'émotions intermédiaires dans un cœur gonflé par un désespoir suprême'' (CMC, T.II – p.301), ''Les blessures morales ont cela de particulier qu'elles se cachent mais ne se referment pas'' (CMC, T.II – p.489), ''Pour certaines organisations le travail est le remède à toutes les douleurs'' (CMC, T.II – p.685), ''Les grandes douleurs sont tellement vénérables qu'il n'est pas d'exemple dans les temps les plus malheureux, que le premier mouvement de la foule réunie n'ait pas été un mouvement de sympathie pour les grandes catastrophes'' (CMC, T.II – p.775) ; ''Si la rage et la douleur doivent torturer une âme, c'est celle de l'amant qui reçoit sous un nom qui n'est pas le sien des protestations d'amour qui s'adressent à son heureux rival'' (TM, p.465). Nous

[1] ''[Le romancier] fait appel à la sensibilité de son public pour mieux retenir son attention et l'éduquer'', PERNOT Denis, ''Le Roman populaire au service du roman d'éducation : l'exemple de ceux qui ont vingt ans'', *Ibidem*, p.197.

remarquons que cette émotion est vécue dans l'exagération et la décomposition de soi ; toutefois, le narrateur propose certaines échappatoires pour ne pas être taxé de pessimiste.

Le troisième sentiment qui s'impose - et qui, d'une manière ou d'une autre, est une conséquence des deux premiers que nous avons cités - est celui de l'amour : ''L'exaltation est presque l'enthousiasme, et l'enthousiasme rend insensible aux choses de la terre'' (CMC, T.II – p.730) ; ''L'amour est la plus égoïste de toutes les passions'' (TM, p.160), ''Ce n'est pas à propos d'un premier amour qu'il faut demander de la discrétion'', ''Ce premier amour est accompagné d'une si grande joie, qu'il faut que cette joie déborde, sans cela elle vous étoufferait'' (TM, p.161), ''Il y a un dieu pour les ivrognes et les amoureux'' (TM, p.299). Ce sentiment, quelle que forme qu'il prenne (familial ou autres), est aussi vu dans l'exagération ; il sert surtout de support à la catégorisation des œuvres étudiées, pour certains passages, comme nous l'avons déjà démontré, sous le label de romans d'amour. Notons aussi que l'amour est vu dans sa valence individualiste. Mais nous ne nous étendrons pas plus longtemps sur ces trois émotions que notre première partie a longuement abordés.

Le quatrième sentiment que nous retenons est celui de la peur. Elle n'est point vue d'une manière péjorative mais tout simplement analysée dans son fonctionnement : ''Ce sont justement les dangers inconnus qui inspirent les plus grandes terreurs'' (CMC, T.I – p.367), ''Avant d'avoir peur, on voit juste ; pendant qu'on a peur, on voit double, et après qu'on a eu peur, on voit trouble'' (CMC, T.II – p.825) ; ''On ne peut combattre l'extrême préoccupation que par l'extrême insouciance'' (TM, p.517). La peur est aussi liée à la mort, thème développé avec beaucoup d'objectivité : ''rien n'effraye tant les vieillards que lorsque la mort quitte un instant leur côté pour aller frapper un autre vieillard'' (CMC, T.II – p.267), ''Ce spectacle de la mort qui porte lui en son irrésistible attraction, tant que la mort n'est pas la décomposition mais seulement l'immobilité, tant qu'elle demeure le mystère, et n'est pas encore le dégoût'' (CMC, T.II – p.669) ; ''L'espérance est la dernière chose qui s'éteint dans le cœur de l'homme'' (TM, p.75). Il s'agit bel et bien d'émotions humaines disséquées avec un réalisme effrayant comme le fait d'ailleurs le comte de Monte-Cristo en observant les condamnés à mort aux paliers de l'échafaud.

La deuxième thématique qui se dégage de ces phrases au ton péremptoire est celle de *l'humanité, avec ses vices et ses vertus*. Ce sont d'abord les relations humaines qui retiennent l'attention : ''La captivité partagée n'est plus qu'une demi captivité. Les plaintes qu'on met en commun sont presque des prières ; des prières qu'on fait à deux sont presque des actions de grâce'' (CMC, T.I – p.182), ''Le mal inutile et sans cause répugne comme une

anomalie'' (CMC, T.II – p.338), ''Les hommes vraiment généreux sont toujours prêts à devenir compatissants, lorsque le malheur de leur ennemi dépasse les limites de leur haine'' (CMC, T.II – p.490) ; ''Le capitaine des mousquetaires était donc admiré, craint et aimé, ce qui constitue l'apogée des fortunes humaines'' (TM, p.50), ''On a toujours une certaine supériorité morale sur ceux dont on sait la vie'' (TM, p.346). Tout un éventail se dévoile puisque les rapports humains sont vus surtout dans leur perfectibilité qui fait en sorte d'améliorer l'être humain malgré sa tendance à l'[auto]-destruction, malgré le mal qui est le moteur de l'existence humaine, malgré une bonté en déliquescence.

Allons plus loin et étudions les rapports entre l'homme et la société. C'est à l'hypocrisie sociale que le narrateur s'intéresse particulièrement : ''Un fripon rit de la même façon qu'un honnête homme, un hypocrite ne pleure pas les mêmes larmes qu'un homme de bonne foi'' (TM, p.325), ''Toute fausseté est un masque, et si bien fait que soit le masque, on arrive toujours, avec un peu d'attention, à le distinguer du visage'' (TM, p.325), ''Mieux vaut encore être vu d'un œil irrité que de n'être pas vu du tout'' (TM, p.107). La société devient un monde d'apparences où chacun joue un rôle, porte un masque, fait semblant.

À un autre niveau, c'est *l'aspect romantique* du narrateur dumasien qui se dévoile, celui où le Je est mis au premier niveau, un Je qui ne se contente pas de subir les frimas de la fortune, ''tant est puissante l'influence d'un caractère vraiment grand sur tout ce qui l'entoure'' (TM, p.516). L'homme peut regimber contre son destin même si ce dernier a souvent le dernier mot : ''Cette étrange destinée qui porte les hommes à se détruire les uns les autres pour les intérêts de gens qui leur sont étrangers et qui souvent ne savent même pas qu'ils existent'' (TM, p.274), ''Les grands criminels portent avec eux une espèce de prédestination qui leur fait surmonter tous les obstacles, qui les fait échapper à tous les dangers, jusqu'au moment que la Providence, lassée, a marqué par l'écueil de leur fortune impie'' (TM, p.737). C'est d'ailleurs à cette lutte, à ce besoin de se soumettre à une quête donnant un sens à l'existence de l'homme que le narrateur porte un grand intérêt : ''Si endurcis au danger que soient les hommes, ils comprennent toujours au frémissement de leur cœur et au frissonnement de leur chair, la différence énorme qui existe entre le rêve et la réalité, entre le projet et l'exécution'' (CMC, T.II – p.444) ; ''Les rêves marchent vite sur les ailes de l'imagination'' (TM, p.158). C'est par cette mission noble que l'homme se fixe qu'il peut prendre sa vie en main et ne plus être le jouet d'une société coincée par ses intérêts : Edmond Dantès l'a fait en luttant contre Danglars et Morcerf ; d'Artagnan l'a réalisé en

assouvissant son rêve premier, celui de devenir mousquetaire, malgré les railleries des Rochefort et autres spadassins !

Parallèlement à ce thème, celui du *temps* semble aussi se dévider. Il s'agit bien évidemment d'un élément cher aux romantiques. Il peut prendre la forme de souvenir spatio-temporel : ''pareille à ces maisons que nous avons depuis longtemps chéries et dans lesquelles, lorsque par malheur nous les quittons, nous laissons involontairement une partie de notre âme'' (CMC, T.II – p.153) ; ''lui rappela à la fois sa jeunesse et son pays, double souvenir qui fait sourire l'homme à tous les âges'' (TM, p.59). Nous ne plongeons pas dans la lamentation habituelle des romantiques mais dans une nostalgie positive : le narrateur a compris que les parties de pleurs ne rameutent pas particulièrement le lecteur de romans. À un autre niveau, l'écoulement temporel est vu dans les bénéfices de la réflexion qu'il provoque. Il peut s'accélérer par l'introspection : ''rien ne fait passer le temps comme de réfléchir'' (TM, p.239), ''le temps passe vite lorsqu'il se passe en attaques et en défenses'' (TM, p.446). C'est surtout une longue pause-commentaire qui interpelle et que nous nous devons de retranscrire intégralement puisqu'il est rare que le narrateur s'étale autant en propos philosophiques :

''Rien ne fait marcher le temps et n'abrège la route comme une pensée qui absorbe en elle-même toutes les facultés de l'organisation de celui qui pense. L'existence extérieure ressemble alors à un sommeil dont cette pensée est le rêve. Par son influence, le temps n'a plus de mesure, l'espace n'a plus de distance. On part d'un lieu, et l'on arrive à un autre, voilà tout. De l'intervalle parcouru, rien ne reste présent à votre souvenir qu'un brouillard vague dans lequel s'effacent mille images confuses d'arbres, de montagnes et de paysages'' (TM, p.346-347).

On remarque, encore une fois, une union entre le Je, l'espace et le temps. Cela permet au narrateur de faire comprendre à son lecteur l'importance de la temporalité dans le cadre de la vie.

Nous arrivons au groupement final, celui qui concerne *le voyage.* Même s'il est assez limité, il est pertinent. Fidèle à lui-même, Dumas, ou son narrateur, évoque le fonctionnement du tourisme : ''Lorsqu'on fait voir à un ami une ville qu'on a déjà vue, on y met la même coquetterie qu'à montrer une femme dont a été l'amant'' (CMC, T.I – p.417), ''Le carnaval étant, dans tous les pays de la terre qui célèbrent cette estimable institution, une époque de liberté où les plus sévères se laissent entraîner à quelque acte de folie'' (CMC, T.I – p.462). Il s'agit pour lui d'un moment positif puisqu'il libère l'homme et le

ramène à son intériorité. Cela pousse le lecteur trop sédentaire du XIX^{ème} siècle à vouloir se frotter à d'autres civilisations pour s'élever.

Par le biais de toutes ces citations, le narrateur parvient à attirer l'attention de ses lecteurs, toutes époques confondues[1]. Lorsque l'on sait l'attrait que provoquent ce qu'on appelle en anglais les ''quotes'', on comprend mieux la médiatisation qu'effectue Dumas. Ses romans deviennent semblables aux Silènes dont parlait Rabelais[2] : au-delà du divertissement proposé par l'intrigue, il existe une forme d'apprentissage distillé d'une manière subtile qui pourrait transformer le roman en apologue.

7. Un Narrateur critique

Toutefois, ce même narrateur ne se suffit pas de livrer des morales. Il s'implique et, par sa plume, véhicule une idéologie nouvelle. En effet, au détour de quelques phrases, il en profite pour interroger, remettre en question des valeurs de la société. Il use même, parfois, des personnages pour garder une objectivité de façade. Fidèle aux théories dix-huitiémistes qui l'ont précédé, Dumas, au-travers de son narrateur, profite de l'engouement généré par ses œuvres pour critiquer, en sapant, certains fondements de son monde[3].

7.1. La Politique

Nous relevons d'abord une critique politique des plus lancinantes. Écrivant à une époque où troubles, renversements et restaurations sont les maîtres mots, Dumas use de son narrateur pour décrier certaines figures ou décisions politiques[4]. Dès lors, la monarchie est souvent secouée. Louis XVIII est, par exemple, accusé d'aimer ''la plaisanterie facile'' (CMC, T.I – p.112) ou d'avoir ''la mémoire courte'' (CMC, T.I – p.128). Ce roi sans consistance rappelle Louis XIII qui ''était fort avare'' (TM, p.95), qui, ''comme tous les cœurs faibles, manquait de générosité'' (TM, p.797) ; ce monarque décorcelé perd d'ailleurs au jeu et à la chasse mais il est surtout manipulé par Richelieu, ''ce second, ou plutôt ce premier roi de France'' (TM, p.48). Il abandonne même son poste de stratège lors du siège de la Rochelle

[1] ''Ce sont là non tant des « formules magiques » […] qu'une appropriation populaire de la citation, clin d'œil destiné à marquer l'appartenance à un univers culturel'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien…, op.cit.*, p.94.

[2] Cette évocation a lieu dans le prologue de *Gargantua*.

[3] ''L'Histoire, la Littérature, la Personne et le Moi sont les quatre grands piliers du Temple, Nouveau Samson, Alexandre Dumas les aura fait vaciller un instant pour notre entière satisfaction'', GRIVEL Charles, « Alexandre Dumas : mal écrire, bien écrire » in *Cent Cinquante ans après, op.cit.*, p.197.

[4] Dans son Avant-propos à *Napoléon Bonaparte*, Dumas affirme d'ailleurs : ''Chez moi, l'homme littéraire n'était que la préface à l'homme politique''.

pour ''cherch[er] de la distraction'' (TM, p.732) à Paris[1]. Le roi n'est donc plus vu dans un halo de suprématie qui en impose mais plutôt dans une infirmité à éradiquer.

La critique descend également la pyramide sociale et prend pour cible les ministres qui sont accusés d'hypocrisie : Debray et son arrivisme de secrétaire du ministre sont montrés du doigt ; et le narrateur d'affirmer qu' ''il ne faut croire ni à ce que disent les ministres, ni à ce que disent leurs ennemis'' (TM, p.546). Même les politiques adoptées sont remises en question surtout lorsqu'elles bouleversent la vie des hommes : ''D'Artagnan regarda avec stupéfaction cet homme qui mettait le pouvoir illimité dont il était revêtu par la confiance d'un roi au service de ses amours'' (TM, p.284), ''D'Artagnan admira à quels fils fragiles et inconnus sont parfois suspendus les destinées d'un peuple et la vie des hommes'' (TM, p.284).

À la lecture de ces petites pointes délivrées par le narrateur, un lecteur quelconque se laisserait prendre à la propagande qui lui est livrée. Ne nous étonnons donc pas s'il réclame alors l'abolition de la monarchie et de ses privilèges[2] !

7.2. La Justice

De cette politique bancale naît une justice que Dumas ne semble pas porter dans son cœur. Le narrateur se lance alors dans une critique du monde judiciaire. Les représentants de la justice sont vilipendés puisque réifiés (''Un commissaire ceint de son écharpe n'est plus un homme, c'est la statue de la loi, froide, sourde et muette'' CMC, T.I – p.57) ou animalisés (''avec ce ton glapissant affecté par les magistrats dans les périodes oratoires, et dont ils ne peuvent ou ne veulent pas se défaire dans la conversation'' CMC, T.I – p.692-693 ; le commissaire de la Bastille est décrit dans ces termes peu élogieux : ''fouine'', ''renard'', ''cou long et mobile'', ''tortue'', ''épervier'' TM, p.189).

Le système policier est même remis en cause pour sa réduction de l'humain : ''Un nouveau gouverneur arriva […]. Leurs habitants furent appelés du numéro de la chambre'' (CMC, T.I – p.162). Ce sont également les décisions du tribunal qui sont désavouées puisqu'elles sont associées à des spectacles divertissants. Il en est ainsi lors du procès d'Andrea ou une mise en scène des plus évidentes se met en place : ''spectacle'', ''place'', ''faisaient queue'' (CMC, T.II – p.759). La pendaison des espions lors du siège de la Rochelle

[1] ''Dans presque tous ses romans historiques, Dumas insiste beaucoup sur l'image fantoche du roi'', PENG Youjun, *La Nation chez Alexandre Dumas*, *op.cit.*, p.46.

[2] ''Le roman populaire en particulier, mais pas exclusivement a été une arme, un instrument de propagande, d'endoctrinement, d'asservissement ou alors un appel à la révolution, à la révolte'', FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo…, op.cit.*, p.11.

est, quant à elle, théâtralisée pour amuser le roi : ''venir voir la pendaison'', ''le roi venait languissamment, se mettait en bonne place pour voir l'opération dans ses détails : cela le distrayait toujours un peu'' (TM, p.634). Le monde de la loi devient ainsi une mascarade que le narrateur dénonce pour rétablir un certain ordre social.

7.3. La Religion

La religion n'est pas épargnée par le narrateur qui laisse à son ironie tout le soin de se dévider pour l'ébranler. Semblable à son frère voltairien[1], il s'en prend surtout aux émissaires religieux qui souffrent alors de ses sarcasmes.

Les hommes de religion sont souvent raillés dans *Les Trois Mousquetaires.* Lorsque d'Artagnan retrouve Aramis en compagnie des deux prêtres, le narrateur affirme qu' ''il lui semblait être dans une maison de fous'' (TM, p.354). À un autre niveau, c'est le côté ostentatoire du catholicisme qui est dénoncé par son architecture grandiloquente ou par ses rites funéraires : ''dôme de Saint-Pierre qu'on aperçoit déjà bien avant de distinguer autre chose'' (CMC, T.II – p.818), ''on ne voyait pas, comme dans les autres tombeaux, ces ignobles tiroirs superposés dans lesquels une économe distribution enferme les morts avec une inscription qui ressemble à une étiquette'' (CMC, T.II – p.315). Le protestantisme est même vitupéré : ''les protestants ne se piquaient pas de poésie'', ''poésie rude et inculte de ces psaumes'' (TM, p.660). Mais c'est surtout la religion et ses affres qui appellent les foudres du narrateur puisqu'ils arrivent à créer un schisme humain des plus horripilants : ''Depuis cinq cents ans les haines religieuses venaient en aide aux haines politiques'' (CMC, T.I – p.65) ; ''ces pauvres diables de huguenots, qui n'ont jamais commis d'autres crimes que de chanter en français des psaumes que nous chantons en latin'' (TM, p.585). Ce sont également les jésuites qui sont pointés du doigt[2]. Leur autoritarisme leur est reproché : ''Le jésuite leva les bras au ciel, et le curé en fit autant'' (TM, p.355). Aramis, quant à lui, affirmera l'aspect belliqueux de la Société (ou des Soldats ?) de Jésus : ''je les ai grisés de mon mieux ; alors le curé m'a défendu de quitter la casaque, et le jésuite m'a prié de le faire recevoir

[1] La phrase suivante du comte de Monte-Cristo fait apparaître ce déisme qui associe Dieu au Grand architecte de l'univers : ''Prouver à l'architecte que l'œuvre de toutes ses espérances était une œuvre sinon impossible, du moins sacrilège'' (CMC, T.II – p.802). Plus loin, c'est le libre arbitre déiste qui est mis en valeur : ''Dieu veut qu'on le comprenne et qu'on discute sa puissance ; c'est pour cela qu'il nous a donné le libre arbitre'' (CMC, T.II – p.801)

[2] ''Aramis choisit la Société de Jésus au sujet de laquelle Dumas partage le préjugé commun : un ordre qui représente une quête secrète du pouvoir pour laquelle la fin justifie les moyens'', PENG Youjun, *La Nation chez Alexandre Dumas*, *op.cit*, p.79.

mousquetaire'' (TM, p.397). Dans *Vingt ans après*, ils sont même accusés de la transformation négative de René d'Herblay.

Sans le vouloir, par le biais de son narrateur, Dumas aurait ainsi annoncé Marx et sa théorie sur la religion. C'est en replaçant le religieux dans le cadre du privé et de l'intime que l'homme pourra assurer son évolution.

7.4. La Société

En parcourant la pyramide sociale, nous descendons, après le roi et les prêtres, vers la société[1]. Même si Dumas écrit pour le peuple, il n'est pas dit que cette classe sociale doit être valorisée ; s'éloignant des flatteries gratuites, l'auteur cherche de même à corriger les dysfonctionnements qui régissent le monde social. C'est d'ailleurs pour cela que le narrateur s'empresse de représenter les différents clivages qui nourrissent la collectivité. Dès le début du *Comte de Monte-Cristo*, le lecteur est étonné par un évènement particulier. Lorsque les Morrel viennent assister aux fiançailles d'Edmond et de Mercédès, les matelots considèrent ceci comme ''un grand honneur accordé à Dantès'' puisque les armateurs devait les ''honorer de leur présence'' (CMC, T.I – p.49). Quelle divinisation des patrons ! Les ouvriers sont, en outre, enchantés de distinguer une adéquation entre leur monde et celui de l'entreprise : ''Ces braves gens remerciaient ainsi l'armateur de ce qu'une fois par hasard son choix était en harmonie avec leurs désirs'' (CMC, T.I – p.50).

Mais, très rapidement, cette union de façade est brisée puisque le narrateur fait en sorte que deux univers s'affrontent : ''Au lieu que les acteurs de cette autre scène fussent des gens du peuple, des matelots et des soldats, ils appartenaient à la tête de la société marseillaise'' (CMC, T.I – p.64), ''Villefort, comme on a pu le voir, appartenait au parti noble de la ville, et Morrel au parti plébéien'' (CMC, T.I – p.78). Plus loin, la scission entre les deux communautés est marquée par une séparation géographique. C'est en ce sens que se lit le technème de la cloison qui permet d'éloigner la rue de la demeure des Villefort : ''pour que d'ignobles maraîchers ne souillent pas de leurs regards vulgaires l'intérieur de l'enclos aristocratique'', ''une cloison de planches est appliquée aux barreaux'' (CMC, T.II – p.8). La noblesse se démarque de plus par sa position supérieure que révèle l'archétype du haut : ''Les deux jeunes gens continuèrent leur conversation, sans paraître s'inquiéter le moins du monde du désir que paraissait éprouver le parterre'' (CMC, T.II – p.40). Le peuple n'est alors

[1] ''On retrouve dans le roman populaire et son commentaire ou ses analyses les mêmes hiérarchies que dans la vie sociale'', BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques…, op.cit.*, p.79.

plus qu'une sorte de cache-misère de la noblesse. Le clivage s'accentue même dans la mort où les divisions existent comme le regrette le narrateur : ''Au Père-Lachaise seulement un trépassé de bonne compagnie pouvait être logé chez lui'' (CMC, T.II – p.700).

Allons plus loin ! Les rapports maîtres/serviteurs stimulent notre intérêt. Ils se fondent généralement sur une prédominance des uns sur les autres. C'est d'ailleurs pour cette raison que le comte inférioriser ses domestiques en les affublant de ''sonnettes correspondant aux chambres'' (CMC, T.II – p.434). Et le narrateur d'affirmer, tout naturellement : ''l'extrême habileté de l'intendant et la profonde science du maître, l'un pour servir, l'autre pour se faire servir'' (CMC, T.II – p.153). L'on retrouve ce fonctionnement d'une manière plus évidente dans *Les Trois Mousquetaires*. Les noms des valets sont d'emblée assez dévalorisants puisque souvent réifiants, étant issus d'objets ou de nourriture : Planchet, Grimaud, Bazin ou Mousqueton. Les serviteurs deviennent alors des automates : ''Planchet […] accoutumé à l'obéissance passive'' (TM, p.417), ''[Athos] avait donc (…) habitué Grimaud à lui obéir sur un simple geste ou sur un simple mouvement des lèvres'' (TM, p.118). Le valet assume d'ailleurs sa position d'objet comme le suggèrent ces métaphores où le serviteur est synonyme de possession, d'appartenance : ''[Planchet] remercia le ciel d'être tombé en la possession d'un pareil Crésus'' (TM, p.117), ''Mme Bonacieux était connue pour appartenir à la reine'' (TM, p.178). Le narrateur, par des réflexions sibyllines, remet ainsi en question l'ordre social dument installé.

Le salut de cette société en perdition ne semble alors obtenu que par l'éclatement de la pyramide sociale. C'est en ce sens que se comprend la comparaison que fait le narrateur entre les maîtres et les valets qui sert à abolir les privilèges des uns au profit des autres : ''Planchet se modelait sur son maître'' (TM, p.372). Le serviteur finit même par acquérir les caractéristiques de celui qu'il sert : ''d'Artagnan était physionomiste'' (TM, p.347) et Planchet dit de lui-même ''je suis physionomiste'' (TM, p.329). Le narrateur unit également les femmes des sommets à celles des fondations : ''les femmes d'un certain monde ont cela de commun avec les grisettes en bonne fortune, qu'elles ne rentrent pas d'ordinaire passé minuit'' (CMC, T.II – p.641). Avec l'âme d'un anarchiste, ce narrateur remet donc en question le fonctionnement éternel des classes sociales ; le peuple est ainsi charmé puisque, bien avant De Gaulle, quelqu'un lui a dit : ''Je vous ai compris'' !

Mais ce charme n'est que de courte durée vu que, très rapidement, une révolte contre *les Français* suinte à travers les mailles narratives. Même si ''les Français ont cette supériorité sur les Espagnols, que les Espagnols ruminent et que les Français inventent''

(CMC, T.I – p.45) et que ‘’M. le cardinal [est] un des plus illustres génies que la France ait produits’’ (TM, p.169), il n’en demeure pas moins que la nation française est souvent vilipendée par rapport à ses consœurs. Déjà profondément européen[1], Dumas s’amuse, par le biais de son narrateur, à comparer les grandes nations. Cette équivalence se porte surtout sur l’Italie et l’Angleterre par rapport à la France. La Botte est surtout caractérisée par son intégrité : ‘’en Italie, pour être comte, on a encore besoin d’un comte’’ (CMC, T.II – p.239), ‘’À Rome, les choses se peuvent ou ne se peuvent pas. Quand on vous a dit qu’elles ne se pouvaient pas, c’est fini’’ (CMC, T.I – p.418). Quant à l’Angleterre, elle possède une forme de supériorité sur la France : ‘’les Anglais, grands pêcheurs, parce qu’ils sont patients et oisifs, n’ont pas encore pu faire adopter aux routiniers pêcheurs de France’’ (CMC, T.II – p.482), ‘’passeport anglais […] beaucoup plus respecté en France que le nôtre’’ (CMC, T.I – p.300). Il nous faut tout de même noter que ce dernier rapport s’inverse dans *Les Trois Mousquetaires* où la France est souvent associée à un être qu’il faut sauver de l’agression britannique.

Néanmoins, ce sont surtout *les Parisiens* que le narrateur conspue. Ils sont d’abord marqués par l’enfermement qui s’inscrit au niveau de la langue, de la réflexion et des coutumes : ‘’D’ailleurs, que demande-t-on à un jeune homme à Paris ? De parler à peu près sa langue’’ (CMC, T.II – p.337-338), ‘’les gamins et les badauds de Rome, plus heureux que ceux de Paris, comprennent toutes les langues, et surtout la langue française’’ (CMC, T.II – p.819), ‘’les Parisiens sont gens tellement subtils en paradoxes, qu’ils prennent pour des caprices de l’imagination les vérités les plus incontestables quand ces vérités ne rentrent pas dans toutes les conditions de leur existence quotidienne’’ (CMC, T.I – p.577). Nous plongeons alors dans une société des apparences où l’hypocrisie est le maître mot : ‘’cette société parisienne, si facile à recevoir les étrangers, et à les traiter non pas d’après ce qu’ils sont, mais d’après ce qu’ils veulent être’’ (CMC, T.II – p.337). Ces habitants sont d’ailleurs friands de ragots en tous genres : ‘’cette ville éminemment cancanière qu’on appelle la capitale du monde’’ (CMC, T.II – p.640) ; ‘’les voisins qui avaient ouvert leurs fenêtres avec le sang-froid particulier aux habitants de Paris’’ (TM, p.150). Paris est, en outre, la ville qui force la transformation sociale où l’être humain n’assume plus ses origines et les cache pour se faire accepter ; c’est d’ailleurs ce que fait M. de Tréville en changeant son nom lors de son arrivée dans la capitale (‘’comme s’appelait encore sa famille en Gascogne’’, ‘’comme il avait fini par s’appeler lui-même à Paris’’ TM, p.47). Bizarrement, le lectorat populaire n’est pas outré par

[1] Dans une lettre à Alexandre Dumas fils, Victor Hugo affirmera, à la mort du père : ‘’Le nom d’Alexandre Dumas est plus que français, il est européen’’.

toutes ces piques puisqu'il sait, au fond de lui, que le narrateur n'a pas tort : ce dernier profère des vérités dont le but n'est pas d'écorcher mais de constater pour améliorer, pour que l'individu ait sa place dans une société à l'emprise tutélaire.

Mais, malgré cette ironie lancinante, le narrateur fait preuve d'un *chauvinisme* des plus éloquents. Bien conscient de l'inimitié subsistant entre Anglais et Français (depuis la guerre de Cent ans et – dirions-nous presqu'avec certitude, sans avoir peur de nous tromper grandement – jusqu'à aujourd'hui), Dumas, par son narrateur, réactive les ressentiments refoulés, surtout dans *Les Trois Mousquetaires* où se dégage une haine à l'encontre de l'empire britannique : ''Cette idée que le sang de ses compagnons et le sien lui allaient être payés par de l'or anglais lui répugnait étrangement'' (TM, p.287). L'aspect militaire est même tourné en dérision : ''les Anglais, qui ont, avant toute chose, besoin de bons vivres pour être de bons soldats'' (TM, p.544). La mort de l'Anglais est alors élevée aux nues au point où l'on a l'impression que le narrateur, aussi bien qu'Athos, est charmé par les décès à venir : ''Athos fut enchanté lorsqu'il sut qu'il allait se battre contre un Anglais'' (TM, p.421).

Dumas réussit ainsi à attirer la sympathie de son lectorat puisque ses romans deviennent l'expression véritable des arrière-pensées enfouies et mal digérées. Son narrateur s'élève contre la loi humaine qui affirme : ''Ne trouble pas la société !'' (CMC, T.II – p.35).

7.5. Autres dénonciations

Dans ce même sillage, plusieurs dénonciations hâtives voient le jour. Elles portent surtout sur le monde contemporain de l'auteur. Le narrateur s'en donne à cœur joie et reproche à tout ce beau monde qui le lit le peu d'intérêt qu'il porte à *l'art*[1]. Le théâtre (si chéri par Dumas) est le premier à souffrir des attaques aussi bien sur sa scène que dans sa salle : ''le rideau se leva, comme d'habitude, sur une salle à peu près vide'' (CMC, T.II – p.39). Les spectateurs d'opéra n'échappent pas non plus aux foudres : ''La soirée se passa comme les soirées se passent d'habitude en Italie, non pas à écouter les chanteurs, mais à faire des visites et à causer'' (CMC, T.I – p.516). C'est enfin l'art du XIX^{ème} siècle, dans toutes ses

[1] ''Dumas fait découvrir au lecteur le Monde parisien qui se caractérise par deux traits essentiels : l'amoralité qui va de pair avec l'irrespect pour l'art'', SCHOPP Claude, « Dumas et le Comte de Monte-Cristo à l'Opéra » in *Cent Cinquante ans après*, *op.cit.*, p.142.

branches, qui est égratigné : ''tout ce que l'art moderne peut donner en échange et en dédommagement de l'art perdu et envolé avec les siècles précédents'' (CMC, T.I – p.590)[1].

Remarquons d'ailleurs que certaines professions stimulent l'ire du narrateur dumasien. Loin de caresser le *monde journalistique* dans le sens du poil, il l'attaque de biais. Cette critique se manifeste uniquement dans *Le Comte de Monte-Cristo*, époque oblige ! En apparence, les journalistes sont d'emblée flattés : ''Beauchamp, en sa qualité de journaliste, était roi de la salle'' (CMC, T.II – p.39). Cependant, très rapidement, leur objectivité est remise en question puisqu'ils sont placés sous le signe de la fiction. Danglars, étonné, demandera au comte : ''Vous croyez donc aux journaux, vous'' (CMC, T.II – p.202). Plus loin, Beauchamp reçoit le titre peu gratifiant de ''monsieur le nouvelliste'' (CMC, T.II – p.473), lui qui ''critique [Debray] sans savoir ce qu'il fait'' (CMC, T.I – p.558). C'est surtout la vétusté de cet univers qui est mise en exergue : ''cabinet sombre et poudreux, comme sont de fondation les bureaux de journaux'' (CMC, T.II – p.391). Même si Dumas devrait ressentir une certaine reconnaissance pour ces journaux qui publient ses romans-feuilletons, il n'en demeure pas moins que son narrateur livre sa rancœur à leur encontre. Serait-elle le fruit d'une demande trop pressante, peu rémunérée et se vivant dans l'immédiat ? Ou le fruit du conflit qui, depuis 1844, oppose François Buloz, directeur de la *Revue des deux monde*s et de la *Revue de Paris*, à Alexandre Dumas à travers Hippolyte Babou ? Passons !

Dans un tout autre registre, c'est la femme que le narrateur dumasien prend pour cible délectable. Avec une misogynie qui ferait rougir Guitry lui-même, il s'amuse à détruire la *figure féminine* par à-coups significatifs. Celle-ci est d'abord réduite[2]. Elle est placée sur le même pied d'égalité que les animaux : ''Les Orientaux, vous le savez, n'estiment que deux choses au monde : la noblesse des chevaux et la beauté des femmes'' (CMC, T.I – p.679) ; ''Mme Bonacieux était femme à promener'' (TM, p.160). Elle peut même perdre son humanité et se trouver réifiée à l'instar de Haydée associée à un ''charmant tableau'' (CMC, T.I – p.706).

La femme est, de plus, marquée par la domination exercée sur elle. Celle-ci se réalise généralement à travers les hommes : ''La femme doit suivre son mari'' (CMC, T.II – p.196) ; ''Il en est des valets comme des femmes, il faut les mettre tout de suite sur le pied où l'on

[1] Dans ''La Reine des Facultés'' in *Salon de 1859*, Charles Baudelaire rendra un hommage assez voilé à la critique artistique de Dumas : ''Si Alexandre Dumas, qui n'est pas un savant, ne possédait pas heureusement une riche imagination, il n'aurait dit que des sottises ; il a dit des choses sensées et les a bien dites, parce que… (il faut bien achever) parce que l'imagination, grâce à sa nature suppléante, contient l'esprit critique''.

[2] ''Une certaine misogynie, une misogynie certaine, caractérise l'attitude constante des héros à l'égard des femmes'', PICARD Michel, *Pouvoirs du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme, op.cit.*, p.58.

désire qu'ils restent'' (TM, p.125), Et Villefort d'ironiser avec le narrateur : ''Vous, mesdames, au contraire, bien rarement vous êtes tourmentées par des remords, car bien rarement la décision vient de vous'' (CMC, T.II – p.214). Le masochisme féminin est alors confirmé par le plaisir que les femmes prendraient à être ainsi (mal)traitées : ''avec cette brutalité naïve que les femmes préfèrent souvent aux afféteries de la politesse'' (TM, p.171).

La réduction continue lorsque le narrateur s'attaque à l'intériorité de la femme. Sa pensée est taxée de tordue, répondant à une logique illogique comme le signifient Danglars ou Debray : ''folles créatures que ces femmes qui se croient des génies parce qu'elles ont conduit une ou dix intrigues'' (CMC, T.II – p.197), ''les femmes ont des instincts d'une sûreté infaillible, elles expliquent par une algèbre qu'elles ont inventée le merveilleux lui-même'' (CMC, T.II – p.721). Dans le même ordre d'idées, les émotions des femmes sont galvaudées : ''Il eût regardé comme indigne d'un homme de se laisser aller à son émotion, tandis que Mme d'Artagnan était femme et, de plus, était mère'' (TM, p.32), ''les femmes pleurent les morts, les hommes les vengent !'' (TM, p.773). Même son bavardage est source d'ironie : ''nous causons de femmes comme les femmes causent d'hommes'' (CMC, T.II – p.68). Nous nous demandons même si Dumas n'use pas de cette misogynie pour contrer l'apparition de nouvelles concurrentes[1] : en effet, certaines femmes commençaient alors à exercer leurs talents sur les plumes et le papier. Par ces lazzis, l'auteur, à travers son narrateur et les propos de ses personnages masculins, serait en train de les forcer à revenir à une certaine passivité de consommatrice et effacer ainsi leurs velléités productrices. D'ailleurs, n'affirme-t-il pas que ''les mains, chez les femmes surtout, ont besoin de rester oisives pour rester belles'' (TM, p.159).

Toutefois, pour ne pas s'attirer les foudres du lectorat féminin - qui, après une première réaction révoltée, finit par s'amuser de ces réflexions[2] -, le narrateur rectifie le tir en montrant l'emprise féminine sur le monde masculin effrayé. Cette domination peut se marquer par la duplicité perçue comme une sorte de pouvoir : ''Milady possédait ce grand

[1] ''Les femmes profitent visiblement de l'instabilité et de l'élargissement du champ romanesque, à la faveur desquels elles saisissent l'opportunité d'une forme de liberté d'expression, certes toujours cadrée par les contraintes inhérentes à leur statut social et dominée - pour longtemps encore - par l'idéologie sexuelle hégémonique, mais inédite à bien des égards'', VANDEN ABEELE-MARCHAL Sophie, « La Littérature romanesque des femmes entre 1830 et 1834 » in *Le Rocambole, Bulletin des amis du roman populaire n°50… op.cit.,* p.70.

[2] ''Les grands hommes pouvaient aussi être très petits quand ils parlaient des femmes. Balzac, Rousseau, Montherlant… S'ils ont laissé leurs œuvres à la postérité, ils n'ont pas toujours fait preuve d'une grande lucidité quand il s'agissait des femmes. Mais, heureusement les temps ont changé et aujourd'hui, on trouve ça presque amusant'', FRAYSSINET Claire, ''Anthologie de la misogynie'', www.femmeactuelle.fr/amour/couple/anthologie-de-la-misogynie-00201.

art, tant étudié par les femmes, de voir à travers ses longs cils sans avoir l'air d'ouvrir les paupières'' (TM, p.649-650). Cette omnipotence ne s'impose que par l'intelligence féminine qui l'emporte sur le suivisme masculin comme le confirment Aramis et M. de Tréville : ''La femme a été créée pour notre perte, et c'est d'elle que nous viennent toutes nos misères'' (TM, p.139), ''C'est la femme qui nous a perdus, tous tant que nous sommes et qui nous perdra encore, tous tant que nous sommes'' (TM, p.309). Ce pouvoir peut même s'exercer à l'encontre d'une autre femme : ''le cœur de la meilleure femme est impitoyable pour les douleurs d'une rivale'' (TM, p.470). Nous nous devons de noter, dans ce sillage, une fascination pour les femmes dotées d'une certaine virilité[1]. Par leur androgynat, elles ne peuvent que forcer l'admiration. Nous pensons par exemple à Milady qui, tout être maléfique qu'elle soit, ensorcelle le lecteur et le narrateur au point où son exécution peut paraître injuste. Sa sœur de fiction n'est autre qu'Eugénie Danglars qui a ''cet aplomb tout masculin qui caractérisait son geste et sa parole'' (CMC, T.II – p.593). La fille du banquier est surtout dotée d'une ''nature vigoureuse qui semblait n'avoir aucune des timidités de la femme'' (CMC, T.II – p.572). Les viragos sont ainsi préférées aux vierges effacées - influence de George Sand sur Dumas père et fils ?

C'est alors que le couple se dévoile pour être traîné dans la boue. Le narrateur stigmatise le mariage d'une manière assez édulcorée : ''les futurs conjoints, comme on dit dans cet abominable style qui a cours sur papier timbré'' (CMC, T.II – p.612). Rares sont les personnages mariés à être heureux. Mme Danglars, Mme de Villefort, Mme de Morcerf ou même l'ancienne comtesse de la Fère ne vivent pas leur union dans une valence bénéfique. Le couple Danglars est d'ailleurs raillé pour son respect des apparences : ''[Danglars] la salua à la façon dont certains maris saluent leur femme et dont les célibataires ne pourront se faire une idée que lorsqu'on aura publié un code très étendu de la conjugalité'' (CMC, T.II – p.340). Même Eugénie ne croit pas à ces unions de façade et finit par châtrer métaphoriquement Andrea Cavalcanti : ''Elle le rangeait tout bonnement dans la catégorie de ces bipèdes que Diogène essayait de ne plus appeler des hommes, et que Platon désignait par la périphrase d'animaux à deux pieds et sans plumes'' (CMC, T.II – p.639). À travers ces légères critiques, ce sont les us et les coutumes qui sont visés. Le narrateur ébranle les lecteurs et les invitent à prendre leur destin en main : ce n'est pas la masse qui doit vaincre mais l'individu qui doit se hisser au-delà de la foule.

[1] ''[Dumas] a le culte de la virilité'', GRIVEL Charles, « Alexandre Dumas : mal écrire, bien écrire » in *Cent Cinquante ans après…*, *op.cit.*, p.191.

Cette démonstration a donc permis de voir comment le narrateur dumasien parvient à véhiculer une idéologie bien détournée[1] au point qu'elle apparaît parfois dans la bouche des personnages. Au peuple qui le suit, il offre un concentré d'idées sur la politique, la religion mais surtout sur la société et ses membres ! Son but n'est point de livrer une moralité rigide et immuable mais de proposer une simple réflexion qui enlèverait les œillères que l'on a posées depuis si longtemps et que d'aucuns sont contents de garder. Il ne cherche pas nécessairement à provoquer une nouvelle révolution anarchique[2] mais à pointer du doigt certains dysfonctionnements dans lesquels son/notre monde vacille.

Au final, le narrateur dumasien s'est révélé dans toute sa splendeur. En étant omniprésent, il a réussi à ne pas passer inaperçu. Il a même tenté son lecteur en se rapprochant de lui et en le considérant comme partie intégrante et prenante de la fiction. Mais tout ceci n'est que manipulation ! S'il a voulu se contenter d'être un simple observateur impartial, cela se détruisait progressivement surtout par la fusion des frontières qui le séparent de l'auteur. Il a alors troqué son omniprésence pour une omnipotence lui permettant de contrôler tout à tout-va. Mais, nous savons très bien que cette domination n'a rien de subversif : elle est au contraire didactique, moralisatrice et critique. Il aura ainsi remporté le double pari, celui de plaire et d'instruire !

[1] Arthur de Gobineau accusera d'ailleurs la littérature populaire de ''détruire toute littérature, de corrompre le goût de fausser l'histoire, la philosophie, la morale, de pervertir les esprits, d'avilir les mœurs'', affirmation reproduite dans DUMASY QUÉFFELEC Lise, *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble : ELLUG, 1999, p.94.

[2] C'est pour cette raison que la loi Riencey de 1850 sera adoptée : l'Église aurait vu dans le roman-feuilleton un appel au désordre.

Chapitre III – Les Modalités de la narration

Si le narrateur dumasien et ses différentes valences nous ont occupés pendant de longues pages, nous ne devons pas pour autant en oublier la narration. En effet, ses manières de mener l'intrigue, de la raconter, de la tortiller et de nous la servir constituent une étape importante et finale dans notre démonstration. Ce n'est plus à son identité que nous nous intéressons mais au fond du récit qu'il conte, s'octroyant souvent les nombreux visages que nous avons cités pour mener à bien son entreprise. Dans ce qui suit, notre intérêt se portera donc sur les modalités qui sous-tendent l'intrigue et qui nous la livrent selon différents aspects. Si le roman dumsien ne s'alourdit pas d'éléments narratifs inutiles, il n'en demeure pas moins que la narration n'y est pas despotique : ce n'est pas un narrateur qui tient tous les fils mais plusieurs qui semblent naître à chaque coin de page, s'immisçant même dans les personnages. Par ailleurs, un jeu temporel se dessine dans un aller-retour incessant entre passé et futur annoncé mais non révélé. Cette structure tournant sur elle-même peut alors livrer passage à une narration de l'enchevêtrement où les actions et les intrigues se croisent, se rejoignent et se séparent pour mieux s'unir. Au-delà de ce fonctionnement assez retors, le roman populaire, du moins ceux de Dumas, plonge ses racines dans le fonctionnement théâtral afin d'unir ces deux genres que l'on croyait immiscibles. La machine s'emballe dès lors et la narration, à la manière d'une roue, commence à se répéter dans une réplique quasi parfaite, malgré les situations différentes qui sont énoncées.

1. Une Narration de l'essentiel

Afin de garder l'intérêt du lecteur en éveil permanent, le roman dumasien délaisse les techniques narratives traditionnelles. Au lieu de s'attarder sur tous les évènements qui scandent l'évolution d'une intrigue, il préfère livrer uniquement les éléments essentiels qui permettent à l'histoire d'avancer : tout retard narratif peut désabuser le lecteur, l'ennuyer et le détourner du roman. Pour ce faire, la narration se contente du strict nécessaire au niveau de la forme et du fond.

Intéressons-nous d'abord à *l'essentiel de l'écriture*[1]. En effet, même si les romans populaires constituent généralement de larges pavés, il n'en demeure pas moins qu'un

[1] ''La règle numéro 1 est que l'écriture du roman-feuilleton est déterminée par le rythme de la parution ; en conséquence, la partie publiée chaque jour en bas de la page du journal possède un nombre à peu près

lecteur les dévore sans le sentir. Si nous comparons, par exemple, *Le Père Goriot* aux deux œuvres analysées, force nous est de remarquer que la longueur des ces romans est presque similaire. Pourtant, on lit plus facilement et plus rapidement Dumas que Balzac. Le secret réside, non point dans la longueur de l'ouvrage, mais dans sa structuration interne. Il nous suffit pour cela d'ouvrir la table des matières des deux œuvres pour remarquer que, dans la majorité des cas, un chapitre ne dépasse pas les dix ou quinze pages. Pis (ou mieux ?) encore, les chapitres VI, L, LXXII du *Comte de Monte-Cristo*, par exemple, ne sont constitués que de six pages ; les chapitres XVIII et LXI des *Trois Mousquetaires*, eux, ne renferment que sept pages. Nous apprenons aussi que, dans la version originale, le chapitre XXXIV de *Le Comte de Monte-Cristo* appartenait au chapitre XXXIII : cette scission effectuée ultérieurement par Dumas permet de respecter la longueur canonique que nous avons citée. Nous pensons également au chapitre XVI dans la même œuvre : ''Un Savant italien'' n'est que la suite logique du chapitre XV ''Le numéro 34 et le numéro 27''. Cette séparation n'a donc pas lieu d'être : mais elle permet au lecteur de reprendre son souffle avant la suite des évènements. Le temps de lecture est donc réduit : le lecteur est charmé par cette narration au rythme fluide.

Mais allons plus loin. Nous remarquons aussi que les récits contiennent de très rares passages descriptifs. C'est le cas, par exemple, de la description de la maison du père d'Edmond qui ne constitue qu'un seul paragraphe (CMC, T.I – p.20) ; celle de l'auberge du Pont du Gard ne dépasse pas une page et demie (CMC, T.I – p.303) ; quant à la maison du comte de Monte-Cristo, ce sont Andrea et Caderousse qui se chargent de la décrire dans un dialogue effréné (CMC, T.II – p.433-435). Les passages semblables à ceux concernant la demeure des Morcerf (CMC, T.I – p.551-553) sont d'ailleurs très rares puisqu'ennuyeux et sans véritable influence sur le cours des évènements. Dans *Les Trois Mousquetaires*, le chapitre VII - qui est supposé décrire ''L'Intérieur des mousquetaires'' - ne répond à son titre que par le biais d'une page et demie (TM, p.120-121). Toutes les fioritures qui pourraient retarder l'avancée de l'action sont donc abandonnées au profit de scènes courtes et d'une multiplicité de dialogues - sur l'utilité desquels nous reviendrons dans les pages qui suivent.
Même le temps se vit dans l'accéléré. Les sommaires sont là pour attester de la rapidité des évènements. La narration ne porte qu'un intérêt très moyen aux évènements qui ne

constant de signes typographiques'', GENGEMBRE Gérard, *Du Roman-feuilleton au roman de cape et d'épée*, *op.cit.*, p.5.

permettraient pas de faire avancer l'intrigue[1]. C'est en ce sens que l'on comprend ce résumé des évènements postérieurs à l'enfermement d'Edmond et où le passé simple sert d'accélérateur : ''Danglars manifesta le désir de quitter le service de mer'', ''Fernand partit comme les autres'', ''Villefort obtint la place vacante de procureur du roi à Toulouse'' (CMC, T.I – p.146-147), ''[le vieux Dantès] rendit le dernier soupir entre les bras de Mercédès'' (CMC, T.I – p.149). Le retour de d'Artagnan de Londres est également évoqué par une phrase lacunaire de même que pour le siège de la Rochelle : ''il avait fait près de soixante lieues en douze heures'' (TM, p.290), ''nous nous contenterons de dire en deux mots que l'entreprise réussit'' (TM, p.544). De plus, la narration use et abuse des ellipses. Celles-ci n'intensifient pas particulièrement le suspense puisque les évènements qu'elles occultent sont rarement racontés plus tard : ''le lendemain fut un beau jour'' (CMC, T.I – p.49), ''quand les premiers rayons du jour eurent ramené un peu de clarté dans cet antre'' (CMC, T.I – p.99), ''Deux heures après, il revint'' (CMC, T.I – p.299), ''quelques jours après cette rencontre'' (CMC, T.II – p.57), ''le lendemain'' (CMC, T.II – p.421), ''il tomba sur ses deux genoux… Le lendemain'' (CMC, T.II – p.862) ; ''le lendemain'' (TM, p.290), ''le siège de La Rochelle'' (TM, p.518), ''Trois jours après'' (TM, p.796). La durée narrative accordée à certains évènements est d'ailleurs très saccadée. Nous pensons par exemple aux empoisonnements de Barrois (CMC, T.II – p.402-403) et de Brisemont (TM, p.538-539) : les dialogues servent alors à calquer la rapidité des attaques, forçant ainsi la course narrative. Que nous sommes loin de la scène de l'empoisonnement d'une Emma Bovary (Flaubert) et des ses longues descriptions et pauses-commentaires !

D'ailleurs, la narration veut parfois aller si vite qu'elle ne respecte plus la logique temporelle[2] et qu'elle provoque les hauts cris de l'homme de lettres (comme nous l'avons déjà démontré dans le premier chapitre de notre première partie). Souvenons-nous de l'emprisonnement de Milady qui dure cinq jours comme le soulignent les titres des chapitres LII, LIII, LIV, LV et LVI. Toutefois, un anachronisme retient notre attention : si Milady a quitté la France aux alentours du 3 décembre 1627 (TM, p.567) pour arriver ''neuf jours après'' (TM, p.614) à Londres, sa captivité n'a pu durer cinq jours et la comtesse de Winter ne peut

[1] ''De telles séquences paraissent bien remplir une fonction de régie, qu'il s'agisse pour l'instance narrative de justifier un choix de focalisation restrictif, nécessité par la prolifération des lignes d'histoire ou de légitimer telle particularité du scénario narratif retenu au nom d'un projet d'écriture comme d'un impératif d'ordre générique'', WAGNER Frank, « Lire *Les Trois Mousquetaires* aujourd'hui »*, op.cit.*, p.59.

[2] ''Le roman populaire [est] la valeur d'une écriture qui se moque de l'écriture ; d'où l'engouement actuel pour cette écriture rapide qui a quelque tendance à la désinvolture et à une facilité amusée'', VAREILLE Jean-Claude, *Le Roman populaire français*…, *op.cit.,* p.212.

donc pas être repartie le 23 août 1628 comme le suggère le titre du chapitre LIX !!! Tout est donc utilisé pour hâter la narration et ne pas risquer de perdre le lecteur en cours de lecture par trop de détails fastidieux.

À un deuxième niveau, nous pouvons porter notre attention sur la prise en charge des *personnages* par la narration. Leurs portraits sont généralement hâtifs, ne portant que sur certains éléments distinctifs. Revenons donc, rapidement, à certains de nos propos. Edmond est un ''jeune homme de dix-huit à vingt ans, grand, svelte, avec de beaux yeux noirs et des cheveux d'ébène'' (CMC, T.I – p.10). D'autres détails se greffent plus tard sur la narration mais le lecteur n'aura pas droit à un portrait plus développé. Noirtier est ''brun, très brun : des cheveux noirs, des yeux noirs, des sourcils noirs'' (CMC, T.I – p.123) : quelle simplicité ! Pour d'Artagnan, le narrateur dit clairement : ''traçons son portrait d'un seul trait de plume'' (TM, p.30). Il est d'ailleurs très rare, comme nous l'avons déjà démontré, que le narrateur adopte un point de vue interne sur ses héros pour livrer leurs pensées internes. Les personnages sont ainsi dénués d'une intériorité très grave. La narration se fait dans la légèreté, sans approfondissement psychologique. Il en est de même pour les personnages secondaires. Nous pensons à Caderousse par exemple dont les qualifications sont les suivantes : ''tête noire et barbue'', ''tailleur'', ''dent blanches comme de l'ivoire'' (CMC, T.I – p.23). Les compagnons de d'Artagnan, eux, sont surtout représentés par des synecdoques comme le suggère le titre du chapitre IV : ''L'Épaule d'Athos, le baudrier de Porthos et le mouchoir d'Aramis''. Les exemples foisonnent en ce sens : nous ne nous étalerons pas là-dessus.

Toutefois, il nous semble intéressant de remarquer un phénomène récurrent dans le traitement des personnages. Tous les protagonistes secondaires ne sont point aléatoires. Bien au contraire ! La narration revient à eux souvent alors que nous croyions leur rôle achevé. Les comparses ont même droit, parfois, à des chapitres portant leurs noms : ''Vampa'' (CMC, T.I – chap. XXXIV), ''Monsieur Bertuccio (CMC, T.I – chap. XLIII), ''Haydée'' (CMC, T.I – chap. L), ''Le major Cavalcanti'' (CMC, T.II – chap. LVI), ''Andrea Cavalcanti'' (CMC, T.II – chap. LVII), ''Madame de Saint-Méran'' (CMC, T.II – chap. LXXIII), ''Beauchamp'' (CMC, T.II – chap. LXXXVI), ''Peppino'' (CMC, T.II – chap. CXV) ; ''Georges Villiers, duc de Buckingham'' (TM, chap. XII), ''Monsieur Bonacieux'' (TM, chap. XIII), ''Officier'' (TM, chap. LI). En réalité, cette mise en valeur ou cet arrêt sur ces personnages de seconde catégorie permet à la narration de leur revenir, de mieux les décrire et de signifier leur véritable fonction. Nous pensons par exemple à Luigi Vampa dont nous faisons la connaissance au

tome I et que nous revoyons vers la fin du tome II : ''qu'Albert de Morcerf avait trouvé lisant les *Commentaires* de César et que Danglars retrouvait lisant la vie d'Alexandre'' (CMC, T.II – p.829). Même le cheval de d'Artagnan ne disparaît pas complètement puisqu'il constitue la monture que Porthos reçoit de sa procureuse : ''Ah ! mon cheval jaune !'' (TM, p.459). Très souvent, ces personnages ne tirent leur révérence qu'à leur mort. Tel est le cas de M. de Saint-Méran brièvement apparu au tome I et qui surgit à nouveau au tome II pour mourir : ''M. de Saint-Méran est mort'' (CMC, T.II – p.263). Il en est de même pour le duc de Buckingham dont on assiste à la mort au chapitre LIX. Cette mort peut même être métaphorique. Alors que le lecteur croyait l'histoire d'Albert de Morcerf et de Mercédès achevée après leur départ de Paris, le narrateur revient au fils et à la mère pour décrire le départ d'Albert et la déliquescence de la raison de la Catalane appelant ''Edmond'' (CMC, T.II – p.717). Chacun des personnages est donc utilisé jusqu'à épuisement, jusqu'à ce que la narration ne puisse plus rien tirer de lui[1]. Mais si ce traitement par à-coups a retenu notre attention, c'est parce qu'il permet au lecteur de tisser des liens progressifs avec les personnages nombreux qui l'entourent. Ce traitement dans la hâte ne serait-il d'ailleurs pas bénéfique à l'identification ? Sans traits bien campés, chaque personnage peut servir de modèle au lecteur ! Bien avant Hergé et son Tintin flou, Dumas avait compris l'astuce qui retient les masses !

À un dernier niveau, la narration s'appuie sur *l'essentiel des intrigues*. En effet, le roman dumasien fonctionne par petits segments narratifs, s'imbriquant les uns dans les autres pour former l'histoire finale. Analysons chacune des œuvres séparément. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, l'emprisonnement de Dantès et sa libération constituent, au niveau du schéma quinaire, le nœud et le dénouement. Le problème étant résolu, l'histoire peut s'achever. Toutefois, la narration reprend à nouveau comme le souligne la phrase prononcée par Dantès : ''Que le Dieu vengeur me cède sa place pour punir les méchants'' (CMC, T.I – p.377). C'est à ce moment-là qu'apparaît l'épisode italien, noyau primitif du roman : la narration accentue dès lors la noirceur du programme narratif du comte de Monte-Cristo. C'est d'ailleurs pour cette raison que ce seul chapitre s'étale en longueur (presque quarante pages !) et s'assimile à un nouvel incipit où cadre et personnages sont présentés : ''Vers le commencement de l'année 1838 se trouvaient à Florence deux jeunes gens appartenant à la plus élégante société de Paris, l'un le vicomte de Morcerf, l'autre le baron Franz d'Épinay''

[1] ''Chaque personnage introduit reste donc en réserve d'histoire(s) sauf s'il meurt'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien…, op.cit.*, p.176.

(CMC, T.I – p.377). Le nœud de l'intrigue se transforme et devient alors la recherche de la vengeance. Le dénouement est atteint par la mort de Caderousse, le suicide de Fernand, la folie de Villefort et la pauvreté de Danglars. Encore une fois, le récit pourrait s'arrêter. Mais il continue puisque la mort d'Édouard de Villefort pousse le comte de Monte-Cristo à reprendre conscience de sa part humaine : c'est alors qu'il épargne Danglars, sauve Maximilien et se sauve par la même occasion en se rapprochant de Haydée. Le roman est donc l'ensemble de trois histoires réunies : Edmond, au final, devient capitaine de son propre yacht, lui qui devait prendre le commandement du *Pharaon* au début du roman.

Le même phénomène se répète dans *Les Trois Mousquetaires*. Étudions le schéma quinaire de d'Artagnan. Trois éléments modificateurs sous-tendent la narration : récupérer les ferrets de la reine, retrouver Constance Bonacieux et se rapprocher de Milady qu'il avait vue au début du roman. Ces trois perturbations sont résolues puisque les ferrets sont restitués lors du ballet de la Merlaison ; le mousquetaire rejoint Constance Bonacieux au couvent des Carmélites de Béthune et a droit à sa déclaration d'amour ; avec ses compagnons, il juge Milady et assiste à son exécution. Ces trois nœuds servent en réalité le problème principal : la perte de la lettre destinée à M. de Tréville. Mais, à la fin du roman, cette lettre est métaphoriquement retrouvée par le biais du brevet que remet Richelieu à d'Artagnan, lui permettant ainsi d'obtenir la lieutenance des mousquetaires. Encore une fois, le roman n'est que la somme de trois histoires distinctes.

D'ailleurs, chacune de ces trois histoires citées dans les deux œuvres pourrait se lire individuellement. En réalité, Dumas fonctionne selon le principe de la nouvelle – n'usera-t-il pas d'ailleurs du même stratagème dans *La Femme au collier de velours* (1851) ? La narration est alors parcellée, permettant au lecteur de s'arrêter à tout moment. N'est-ce pas ainsi que fonctionne le genre du feuilleton[1] comme cela est cité dès la préface des *Trois Mousquetaires* (''feuilleton'' TM, p.26, ''de publier incessamment la seconde'' TM, p.27) ?

Ainsi, la narration dumasienne est-elle celle de l'utilité, de l'éviction du superflu, de l'escamotage. Le rythme du récit gagne alors en rapidité : le lecteur consommateur est comblé, évitant, par ce processus, toute réflexion trop poussée, tout ennui hasardeux.

[1] Le ''feuilleton'' est, à la base, la partie inférieure de la page du journal. Mais, à partir des années 1830, ce terme sera relié aux romans qui sont publiés à cet emplacement. Le roman-feuilleton deviendra alors synonyme de romans publiés régulièrement dans des journaux avant d'atteindre le stade de volume.

2. Une Narration relayée

Si le roman populaire, dans certaines de ses multiples facettes, est destiné au peuple, il est juste que ce peuple s'exprime[1]. Dans les œuvres qui nous intéressent, nous remarquons que le narrateur principal n'a pas le monopole du récit. Par un juste retour des choses, il donne la parole à son peuple de personnages et chacun, à son tour, greffe son histoire sur le récit de base, dans une mouture presque invisible. Une narration homodiégétique est créée au sein même de la narration hétérodiégétique. Ce passage de relais donne parfois la parole à des personnages insignifiants (concierge du château d'If ou inspecteur des prisons dans *Le Comte de Monte-Cristo* ; aubergiste ou vieillard dans *Les Trois Mousquetaires*). Il s'agit d'un léger moment de gloire puisque le pouvoir narratif est alors détenu par les propos que ces personnages tiennent.

Ces métadiégèses - qui naissent de la diégèse principale - permettent souvent au narrateur premier de s'effacer, d'alléger son récit et de créer ainsi une *mise en haleine* significative. Nous pensons par exemple à l'histoire de Luigi Vampa racontée par Pastrini. Cette pause dans l'intrigue de base retarde l'avancée du récit mais excite l'intérêt du lecteur pour ce personnage du bandit. Il en est de même pour l'histoire de l'abbé Adelmonte racontée par le comte de Monte-Cristo à Mme de Villefort (CMC, T.II – p.32) : le récit de ces expériences ralentit l'action mais explicite l'intérêt que portera plus tard Héloïse aux techniques d'empoisonnements. Plus encore, notons que le récit de l'enlèvement d'Albert est effectué par Peppino sous forme de dialogue (CMC, T.I – p.529-531) : cela donne alors un certain rythme à l'histoire, rendant la narration plus fluide.

Ce dédoublement narratif revêt, tout de même une fonction plus subtile. Il sert généralement à *combler certaines niches relatives au passé* de la narration[2]. Celles-ci peuvent concerner certains personnages. Nous pensons par exemple à l'abbé Faria qui raconte à son élève comment il a découvert le secret du trésor des Spada (CMC, T.I – p.222). Pastrini livre la biographie de Luigi Vampa à Albert et à Franz (CMC, T.I – p.422). Château-Renaud se charge du passé africain de Maximilien (CMC, T.I – p.563). Aramis et Athos confient à d'Artagnan leurs blessures de jeunesse (TM, p.358, 383). Même Milady révèle son

[1] ''Le peuple n'est plus foule, n'est plus masse, il est une constellation d'humains, de biographies, à la fois particulières et emblématiques, il est le chant épique des rêves et des déceptions qui ont fait le XIX^{ème} siècle, et dont nous sommes les héritiers'', PIEILLER Evelyne, « Pérennité du roman populaire », *op.cit.*, p.27.

[2] ''En racontant l'histoire d'un autre récit, le premier atteint son thème secret et en même temps se réfléchit dans cette image de soi-même : le récit enchâssé est à la fois l'image de ce grand récit abstrait (…) et aussi du récit enchâssant qui le précède directement'', TODOROV Tzvetan, ''Les Hommes-récits'' in *Poétique de la prose*, *op.cit.*, p.40.

passé (modifié ou non ?) à Felton (TM, p.688). Chacun des personnages auxquels sont livrés ces récits de vie se transmuent en narrataires, avatars du lecteur.

Mais ces trous peuvent aussi être relatifs à l'intrigue. Edmond raconte à Villefort son dernier entretien avec le capitaine Leclère (CMC, T.I – p.84), moment uniquement évoqué au début du roman. C'est Caderousse qui apprend à l'abbé Busoni et au lecteur ce qu'il est advenu, après l'arrestation d'Edmond, des personnages présents au début du roman : ''le vieillard retourna seul dans sa maison'', ''le lendemain, Mercédès vint à Marseille pour implorer la protection de M. de Villefort'' (CMC, T.I – p.319), ''après neuf jours de désespoir et d'abstinence, le vieillard expira (CMC, T.I – p.322), ''M. Morrel est ruiné de fond en comble'' (CMC, T.I – p.325) ''[Danglars] a quitté Marseille ; il est entré, sur la recommandation de M. Morrel, qui ignorait son crime, comme commis d'ordre chez un banquier espagnol […]. Il est baron Danglars maintenant'' (CMC, T.I – p.326), ''[Fernand] fut enrégimenté dans les troupes actives […]. […] après la prise du Trocadéro, il fut nommé colonel et reçut la croix d'officier de la Légion d'honneur avec le titre de comte'' (CMC, T.I - p.327), ''[Mercédès] est riche, elle est comtesse'' (CMC, T.I – p.331). Pour Villefort, c'est M. Bertuccio qui se charge de raconter au comte de Monte-Cristo les évènements qui ont suivi sa mutation ainsi que les évènements de la maison d'Auteuil (CMC, T.I, chap. XLV). Ce récit permet également de connaître le passé du nouveau narrateur et l'éducation donnée à Benedetto, le futur Andrea Cavalcanti. Le chapitre suivant narre le meurtre commis par Caderousse à l'encontre du bijoutier. Maximilien Morrel devient aussi narrateur lorsqu'il apprend au comte ce qu'il est advenu de sa famille après le passage miraculeux de Simbad le Marin (CMC, T.I – p.712). Il en est de même pour Haydée qui livre son histoire à Albert (CMC, T.II – p.361), lui racontant le passé de son père à Janina, sans le nommer. C'est Beauchamp qui se chargera du récit du procès de Fernand de Morcerf (CMC, T.II – p.492). Mme Danglars raconte la fuite de son mari à Debray (CMC, T.II -719). M. de Boville réapparaît à la fin du roman pour dévoiler le sort de Mercédès et de son fils : ''la mère se retira en province'' (CMC, T.II – p.698) et d'Albert ''le fils s'engage'' (CMC, T.II – p.698). Une multitude de personnages a ainsi le pouvoir de ficeler l'intrigue.

Le même processus est à l'œuvre dans *Les Trois Mousquetaires*. Suite au voyage malencontreux pour Londres, d'Artagnan revient sur ses pas pour retrouver ses amis. C'est un vieillard qui raconte à d'Artagnan l'enlèvement de Constance Bonacieux (TM, p.319). Plus loin, ce sont les aubergistes qui se chargent d'exposer les évènements advenus aux malheureux (TM, p.332, 348, 372) pendant l'absence de leur compagnon. À la fin du roman,

c'est le bourreau de Lille qui narre le passé de Milady, révélant le secret de sa fleur de lys (TM, p.788).

Il est alors intéressant de noter que deux narrations se disputent les romans : celle du narrateur principal et celle effectuée par les personnages intradiégétiques. Le roman dumasien se fabriquerait donc dans cette double parole où l'auteur peut mieux s'effacer au profit des protagonistes de son intrigue. Ce fonctionnement en tandem se targue d'user de deux courroies qui permettent à l'histoire d'avancer. Au récit premier, s'ajoute le récit second qui sert alors d'éclairage. L'on se demande même si les récits seconds ne peuvent pas être lus d'une manière indépendante puisqu'ils se suivent et s'enchaînent dans un mouvement parallèle à la diégèse. Les mauvaises langues supputeraient même que cette délégation de la narration à des comparses n'est pas sans rappeler les stratagèmes dont use Dumas dans l'écriture de ses romans. Le narrateur premier serait donc l'incarnation de l'auteur alors que les narrateurs seconds représenteraient les nègres dont il usait pour rédiger ses romans.

Passons et étudions le *fonctionnement de ces relais de narrateurs*. Nous remarquons que, très souvent, la métadiégèse est enclenchée par un embrayeur qui invite aux confidences. Celui-ci peut se constituer d'un verbe de parole à l'impératif : ''contez-moi cela, monsieur Bertuccio !'' (CMC, T.I p.619), ''Parlez'' (CMC, T.II – p.361), ''Parlez, dites'' (CMC, T.II -719) ; ''Parlez'' (TM, p.319), ''Dites'' (TM, p.358), ''Buvez et racontez'' (TM, p.383). Il peut même s'agir d'un présentatif : ''et voilà, monsieur'' (CMC, T.I – p.714) ; ''Voici l'histoire'' (TM, p.372), ''voici mon histoire'' (TM, p.358), ''voici mon histoire'' (TM, p.788). Dans les deux cas, le deuxième narrateur use de l'auditif et du visuel pour livrer ce qu'il sait. Le narrataire est alors aspiré par l'histoire comme le dénote le sens de l'ouïe : ''Écoutez donc'' (CMC, T.I – p.222), ''Je vous écoute, dit l'abbé'' (CMC, T.I – p.317), ''écoutez, et vous allez comprendre'' (CMC, T.I – p.327) ; ''il lui fit signe d'écouter'' (TM, p.319), ''j'écoute'' (TM, p.384). Il est aussi inférieur à son narrateur et ne peut que lui marquer le plus grand intérêt : ''cette histoire vous intéresse, n'est-ce pas ? (CMC, T.I – p.321), ''cela commence véritablement à m'intéresser'' (CMC, T.I - p.619), ''Albert la regarda avec curiosité, car elle n'avait point encore raconté ce qu'il désirait le plus savoir, c'est-à-dire comment elle était devenue l'esclave du comte'' (CMC, T.II – p.373) ; ''j'ai besoin de savoir'' (TM, p.383), ''tout étourdi de cette horrible aventure'' (TM, p.386). L'intérêt du narrataire devient celui du lecteur.

Remarquons d'ailleurs que certains de ces narrateurs racontent une histoire à laquelle ils ont assisté en qualité d'espion. Nous pensons au récit de Caderousse à l'abbé Busoni (''J'écoutais tout cela du carré'' CMC, T.I – p.320), à celui de M. Bertuccio concernant Villefort et Caderousse, à celui de Beauchamp relatif au procès de Fernand (''J'étais masqué par une colonne et perdu dans une obscurité complète ; je pus espérer que je verrais et que j'entendrais d'un bout à l'autre'' CMC, T.II – p.492) mais aussi à celui du vieillard à d'Artagnan (''je parvins jusqu'à cette touffe de sureau, du milieu de laquelle je pouvais tout voir sans être vu'' TM, p.320). Il s'agit ainsi de secrets d'alcôves qui sont révélés au lecteur dont le voyeurisme narratif est alors flatté. Mais, en réalité, ce deuxième narrateur sert l'auteur. L'utilisation du lexique littéraire est assez éloquente en ce sens : ''cette histoire vous intéresse, n'est-ce pas, monsieur ?'' (CMC, T.I – p. 321), ''c'est un conte que vous me faites là'' (CMC, T.I – p.327), ''Allez, monsieur Bertuccio, allez vous me tiendrez lieu de journal du soir'' (CMC, T.I – p.620) ; ''horrible aventure'' (TM, p.386). À un niveau métatextuel, il s'agit bien évidemment du roman lui-même qui devient conte, lu dans un journal et narrant de multiples aventures. L'intérêt grandissant des narrataires est ainsi celui que l'auteur voudrait que ses lecteurs aient à l'encontre de son roman. Cette passation de pouvoirs narratifs n'est donc pas aussi innocente qu'elle en a l'air : elle ne sert véritablement qu'à encenser l'auteur.

Il nous faut remarquer aussi qu'à certains endroits les *deux narrateurs fusionnent*. Nous pensons par exemple aux personnages de Luigi Vampa et de Teresa livrés par la métadiégèse effectuée par Pastrini. Le couple finit par réapparaître dans la diégèse lors de l'enlèvement d'Albert (CMC, T.I – p.438). Nous pouvons aussi nous référer à la préface des *Trois Mousquetaires* où le narrateur premier affirme : ''D'Artagnan raconte'' (TM, p.26). Une certaine confusion peut alors s'établir sur l'identité réelle du narrateur. Cette confusion peut aussi devenir union. Après le récit de Beauchamp à Albert, le narrateur premier déclare : ''Beauchamp raconta au jeune homme toutes les choses que nous venons de dire à notre tour : seulement son récit eut sur le nôtre l'avantage de l'animation des choses vivantes sur la froideur des choses mortes'' (CMC, T.II – p.491). Ce recoupement de narrateurs permet de déceler la vérité : il n'y a aucun dédoublement narratif, il n'y a qu'un seul narrateur qui prend en charge la narration, même s'il s'en défend. D'ailleurs, ce second narrateur partage parfois des points de ressemblance avec le premier. Lorsque Haydée raconte à Albert sa vie à Janina, elle prend le temps, à la manière du narrateur de base, de se livrer à des explications : ''qu'il appelait kataphygion, c'est-à-dire son refuge'' (CMC, T.II – p.364).

Lorsque M. Bertuccio se livre au comte de Monte-Cristo et s'abandonne à certaines digressions, ce dernier le ramène à l'ordre : ''Nous arrivons, n'est-ce pas ? (CMC, T. I – p.621). N'oublions pas que la narration dumasienne, comme nous l'avons déjà démontré plus haut, ne se contente que de l'essentiel. Felton fera de même face au récit de Milady : ''Continuez, continuez, dit Felton, j'ai hâte de vous voir arriver à la vengeance'' (TM, p.695). Le même mode de narration serait ainsi suivi par le narrateur de la diégèse et par celui de la métadiégèse.

Cet enchâssement des récits par le biais de la narration a donc servi à donner de la vitalité à l'intrigue. Il est aussi un moyen utilisé par le narrateur principal pour donner la parole à ses personnages, leur permettant alors d'éclairer ses propres propos. Mais, ne soyons pas dupe de cette démocratie narrative fantoche : en réalité, elle est surtout le fruit d'un auteur qui maîtrise son roman et qui l'enroule autour de plusieurs paroles qui lui permettent de se multiplier à l'envi, surtout que le nouveau narrateur créé n'est jamais autonome, en attestent les multiples incises du genre ''continua'', ''dit'', ''reprit'', etc.

3. Une Narration du différé

Le roman dumasien réutilise à bon escient les techniques de vente, de colportage au niveau même de la narration. En effet, tout n'est pas livré d'emblée au lecteur qui doit toujours poursuivre sa lecture afin de requérir les informations qu'il juge nécessaires[1]. Ce fonctionnement en différé - entamé par Sterne (cité dans CMC, T.II – p.582) - sert principalement à cultiver le suspense[2]. Dumas n'est pas en reste puisqu'il use de cette technique jusqu'à épuisement.

Cela s'énonce surtout dans le *portrait des personnages*. Nous avons vu plus haut qu'ils ne sont pas légion. Ils sont surtout découpés sur plusieurs chapitres. Expliquons-nous ! Alors que Caderousse et Villefort étaient apparus au début du roman, le lecteur doit attendre d'avoir franchi la moitié des pages ou même d'avoir atteint la fin du roman pour avoir droit à leurs portraits respectifs : ''L'hôtelier qui tenait cette petite auberge pouvait être un homme de quarante à quarante-cinq ans […]. Cet homme, c'était notre ancienne

[1] ''Ces histoires que dévide le roman populaire, on les sait et on ne les sait pas. Un suspens nous fait désirer arriver à la fin – ah ! éteindre ''enfin'' le feu de l'histoire ! - , mais une insistance nous attache à elles et nous fait renvoyer à plus tard leur inéluctable clôture – ce savoir d'avant tout savoir enfin possédé'', GRIVEL Charles, ''Populaire, infiniment parlant'' in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.524.

[2] ''[Le roman populaire relève] d'une esthétique de l'intrigue inféodée aux contraintes syntagmatiques symétriques du 'parce que' rétrospectif et du 'à suivre' prospectif, de l'anaphorique et du cataphorique, du suspens et de la surprise'', HAMON Philippe, *Le Personnel du roman*, Genève : Droz, 1983, p.318.

connaissance Gaspard Caderousse'' (CMC, T.I – p.304-305), ''Quant à M. de Villefort, comme l'avait dit Héloïse, il prit un habit noir, des gants blancs, sa plus belle livrée […] C'était bien le même homme, ou plutôt la suite du même homme que nous avons vu autrefois substitut à Marseille'' (CMC, T.I – p.690-692). Il en est de même pour Albert de Morcerf rencontré à Rome au chapitre XXXII et dont le portrait ne survient qu'au chapitre XXXV, à la page 462, soit près de 50 pages après sa première apparition. Les trois mousquetaires sont aussi décrits plus de 5 chapitres après leur première rencontre avec d'Artagnan, chez M. de Tréville (TM, chapitre VII). Ce processus permet au portrait de s'orchestrer selon un effeuillage particulier : plusieurs couches successives se mettent en place pour attiser la curiosité du lecteur et le pousser à avancer dans la lecture afin de se faire une image des personnages qu'il rencontre.

Mais ce différé est surtout présent par des supputations de *prolepse*. Cela apparaît au chapitre XVII du *Comte de Monte-Cristo* où une troisième crise dont serait atteint l'abbé Faria est annoncée : ce n'est qu'au chapitre XIX qu'elle a lieu, ''Le Troisième accès''. La fin du roman use également de la projection à venir. Aux dernières pages, Maximilien s'interroge : ''Qui sait si nous les reverrons jamais'' (CMC, T.II – p.864). Il s'agit, bien évidemment, comme nous l'avons déjà démontré, d'une interrogation de l'auteur sur une suite probable à donner au roman ; interrogation à laquelle répond Valentine par l'énigmatique ''*Attendre et espérer !*'' (CMC, T.II – p.864). Mais ce qui interpelle le plus, c'est le futur dont use le narrateur dans *Les Trois Mousquetaires* : ''Quant à d'Artagnan, il arrangea en lui-même un petit plan dont nous verrons plus tard l'exécution'' (TM, p.421), ''on verra plus tard que cette impatience de remonter vers Paris avait pour cause le danger que devait courir Mme Bonacieux en se rencontrant au couvent de Béthune avec Milady'' (TM, p.731). Si le cinéma existait à l'époque de Dumas, nous dirions que l'auteur use de la technique de la bande annonce, des ''previews'' (comme l'on dit en anglais cinématographique !) pour mieux exciter l'intérêt de son lecteur.

Nous comprenons dès lors que la narration dumasienne n'est pas une simple production compulsive. Une planification et une stratégie l'encadrent pour attirer le plus grand nombre[1].

[1] ''Les constantes interventions du narrateur dans le récit, qui caractérisent la littérature populaire, ont pour effet principal de renforcer la cohésion de l'univers romanesque. On trouve des effets d'annonce, des rappels, bref, l'ensemble de l'armature structurelle et narrative est lourdement soulignée'', DUC Thierry, ''Autodérision dans le roman populaire : l'utilisation du lieu commun et du stéréotype chez Edouard Saint-Amour'' in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.268.

4. Une Narration en A.D.N.

Les quelques paragraphes qui précèdent nous ont permis de baliser le terrain pour préparer ceux qui suivent. Mise à part l'utilisation du feuilleton journalistique et de la mise en haleine du lecteur par les prolepses, le roman dumasien recourt à la technique de l'enchevêtrement. La narration s'enroule, se file et se défile à la manière d'une toile d'araignée qui veut attirer le lecteur et le fourvoyer dans les dédales de l'intrigue. Cette structuration de l'histoire permet de lier les différents évènements en les reprenant les uns après les autres et en allant, à chaque fois, plus loin[1]. Plusieurs moyens sont alors mis en œuvre pour permettre à la narration de ressembler à l'escalier à double hélice de De Vinci que l'on retrouve à Chambord : les intrigues se mettent en place, semblent se recouper par endroits mais ne se rejoignent qu'à la fin. Nous analyserons le fonctionnement de cette architecture narrative en en voyant les différentes modalités.

Le premier moyen efficace pour déclencher cette structure est *l'introduction, in extremis, de nouveaux personnages*. Chaque chapitre s'intéresse généralement à un personnage particulier que le lecteur suit pas à pas. Toutefois, par endroits, pour mieux relancer l'intrigue, la narration introduit, à la fin du chapitre, un nouveau personnage que l'on accompagne au chapitre suivant. Plongeons-nous dans quelques exemples pour éclaircir ces propos. À la fin du chapitre II du *Comte de Monte-Cristo*, Caderousse évoque ''un grand gaillard de Catalan à l'œil noir'' (CMC, T.I – p.27) ; le chapitre III, ''Les Catalans'', présente alors Fernand. Dans ce même sillage, la fin du chapitre V fait intervenir le nom de Villefort (''le substitut du procureur du roi, M. de Villefort, qu'il connaissait un peu'' CMC, T.I – p.61) ; le chapitre VI développe alors ce personnage qui lui donne son titre ''Le Substitut du procureur du roi''. Le même processus est à l'œuvre dans *Les Trois Mousquetaires*. L'on parle de ''ce fameux M. de Tréville'' (TM, p.46) au chapitre I, mais ce n'est qu'au chapitre II ''L'Antichambre de M. de Tréville'' qu'il est présenté. Le chapitre XI s'achève sur la rencontre entre d'Artagnan et ''Milord duc de Buckingham'' (TM, p.177) dans les rues de Paris ; le chapitre XII développe le personnage de ''Georges Villiers, Duc de Buckingham''. Nous pourrions multiplier les exemples mais nous pensons que nos lecteurs ont saisi le sens de ces propos liminaires. En réalité, certains chapitres portent en eux la gestation de ceux qui les suivent par le biais de l'introduction de certains personnages. Le lecteur qui rencontre un

[1] ''La longueur même [des romans-fleuves], impliquait des récapitulatifs réguliers des péripéties antérieures et des chevilles narratives destinées à assurer la cohésion du récit, donc de sa lecture. Ces points de suture posés sur le corps de la narration s'imposaient également en raison des délais parfois importants qui pouvaient séparer la livraison de certains épisodes'', WAGNER Frank, « Lire *Les Trois Mousquetaires* aujourd'hui *», op.cit.*, p.59.

nouveau nom au cours de sa lecture est alors curieux de connaître le personnage cité ; pour ce faire, il se doit de lire le chapitre suivant, en demeurant toujours dans l'attente. Et la boucle continue sans aucun arrêt, jusqu'à la fin du roman.

Mais, nous savons que le narrateur dumasien est un grand amuseur public. Il ne s'encastre pas dans une logique itérative et s'amuse avec (ou de ?) son lecteur. Il s'appuie alors sur un autre subterfuge, celui du *virage de personnages*. Alors que le moment de crise est à son comble et que celui qui lit veut avoir le fin mot d'un évènement particulier, la narration s'éloigne du nœud vécu par un personnage, l'élude et passe à un autre. Lorsqu'Edmond est conduit au château d'If (chapitre VIII), l'on est tout retourné par cette injustice et l'on ne veut pas abandonner ce personnage-victime qu'on accompagnerait volontiers en prison. Toutefois, la narration abandonne Dantès à son sort et suit alors Villefort sur plusieurs pages. Il faudra attendre six chapitres, 52 pages, pour revenir au prisonnier (chapitre XIV) qui demeure dans l'attente du retour du projecteur narratif, ''accroupi dans un angle de son cachot, où il recevait avec un bonheur indicible le mince rayon du jour'' (CMC, T.I – p.152). De même, lorsque le procès-verbal du club bonapartiste est lu par Franz d'Épinay (CMC, T.II – p.337), la narration oublie sa réaction et s'intéresse à d'autres personnages avant de revenir à lui beaucoup plus tard : ''Franz était sorti de la chambre de Noirtier si chancelant et si égaré'' (CMC, T.II – p.374). Valentine, que le docteur d'Avrigny soupçonne d'empoisonner les personnages (chapitre LXXXI), est oubliée pendant près de 150 pages ; plus loin, lorsque son empoisonnement commence (chapitre XCIV), la narration la délaisse aussi avant de revenir à elle au chapitre CI.

Les Trois Mousquetaires reprend également cette structuration. Constance Bonacieux est enlevée au chapitre XXIV ; on ne la retrouve qu'à la fin du roman, au chapitre LXI, après un passage éclair et dissimulé au chapitre XXXIX pour que le lecteur ne l'oublie pas. Milady subit le même sort. Le lecteur la voit s'embarquer pour l'Angleterre au chapitre XLV mais il ne suit son périple qu'au chapitre XLIX ; lors de son incarcération par lord de Winter, le chapitre LI vient briser la suite des périples de Milady avant son retour en grâce dans la trame narrative, un chapitre plus loin :''Revenons à Milady, qu'un regard jeté sur les côtes de France nous a fait perdre de vue un instant'' (TM, p.646). Le lecteur est donc pris par ce maelström narratif qui le pousse à vouloir toujours avancer dans la lecture pour connaître le sort d'un personnage particulier.

Cependant, la narration est encore plus vicieuse. Au-delà du tour de passe-passe qu'elle effectue avec les personnages, elle peut aussi retarder *l'avancée des évènements*.

Certains chapitres s'achèvent sur un rebondissement[1] : le lecteur est alors forcé de lire le chapitre suivant pour en connaître le dénouement, avant que ce chapitre lui-même ne propose un nouveau rebondissement que le chapitre suivant résoudra... et ainsi de suite. Un cercle vicieux entoure alors le lecteur. Lorsque M. Bertuccio est perturbé par la maison d'Auteuil, sa réaction éveille les interrogations : ''Bertuccio, dont le teint cuivré devint presque livide'' (CMC, T.I – p.612). Il faut lire les deux chapitres suivants - qui, selon la logique du feuilleton, devrait paraître plus tard - pour connaître les raisons de cette perturbation et voir apparaître un nouveau personnage, celui de Benedetto. Le chapitre LIX s'achève sur la demande que fait Noirtier pour avoir un notaire qui lui permettrait de changer son testament. Cette demande n'est comblée qu'au chapitre suivant. Si le chapitre LXVII commence par ''Mme Danglars demanda sa voiture et sortit'' (CMC, T.II – p.199), ce n'est qu'au chapitre suivant que l'on apprend qu'elle se rend chez Villefort ; entretemps, le comte de Monte-Cristo a pu commencer sa vengeance auprès de Danglars. De plus, le chapitre LCCVII voit Danglars affirmer : ''Il ya toute une histoire horrible sur ces deux mots : Fernand et Janina'' (CMC, T.II – p.349). Ce n'est qu'au chapitre suivant que l'on commence à comprendre le mystère qui enveloppe cette parole : les chapitres LXXXV et LXXXVII lèvent alors le voile sur ces propos d'alcôve pour révéler le véritable secret de Fernand de Morcerf. Plus encore, lorsque M. Bertuccio rencontre Benedetto en prison, il s'apprête à lui dévoiler le nom de son père (''Je suis venu te le dire'' CMC, T.II – p.745). Toutefois, le guichetier interrompt cet aveu : ''Le juge d'instruction attend le prisonnier'' (CMC, T.II – p.746). Vingt-cinq pages plus loin, le lecteur comprend que l'aveu a été fait puisque Andrea affirme : ''il se nomme de Villefort !'' (CMC, T.II – p.770).

Dans *Les Trois Mousquetaires*, le phénomène se répète. Alors que le chapitre XXIX met en scène d'Artagnan et Porthos à l'église, le chapitre XXX suit d'Artagnan à la poursuite de Milady, le chapitre XXXII revient alors à Porthos et au dîner promis quatre chapitres plus tôt. Le chapitre XXXIX s'achève sur un d'Artagnan se rendant auprès du cardinal (''D'Artagnan reconnut le cardinal'' TM, p.509) : le chapitre XL raconte alors cette entrevue. Le chapitre XLIV se termine sur le retour d'Athos à l'auberge du Colombier-Rouge : le chapitre XLV raconte alors son arrivée et son entretien véhément avec Milady. Le même fonctionnement se répète à la fin du roman. Après la mort de Constance Bonacieux, Athos

[1] ''Il faut donc calculer ce qui est publié chaque jour de telle façon que cela se termine sur un suspens ; qu'on ait envie de lire la suite, qu'il y ait un secret à élucider, qu'il y ait un mystère à éclaircir, qu'il y ait des relations fortes, tendues, entre tel et tel personnage pour qu'on ait envie de savoir comment cela va se passer. Donc, l'écriture du roman-feuilleton est un phénomène de rythmique, de scansion particulière du roman'', GENGEMBRE Gérard, *Du Roman-feuilleton au roman de cape et d'épée*, *op.cit.*, p.5.

disparaît en lançant une phrase énigmatique : ''Laissez-moi faire'' (TM, p.774). Le sens du papier tombé de la poche de Rochefort et contenant le mot ''Armentières'' (TM, p.756) est dès lors explicité : ''remettez-moi ce papier qui s'est échappé du chapeau de cet homme et sur lequel est écrit le nom de la ville'' (TM, p.774). Le lecteur doit suivre Athos dans les dédales du chapitre suivant et ne saisit son plan qu'au chapitre LXV, lorsque le jugement et l'exécution de Milady ont lieu. À chaque fois, le lecteur est manipulé et poussé à lire le chapitre suivant pour comprendre le mystère que le chapitre précédent avait suggéré[1]. Il consomme les pages pour arriver au dessert. Ce procédé est d'ailleurs bien implanté dans le monde des séries télévisées sous le nom de « cliffhanger » où chaque épisode s'achève sur une acmé du suspense qui ne sera calmée qu'à l'épisode suivant.

Parfois, *l'imbrication des intrigues* par la narration est telle que l'avancée dans l'histoire éclaire des évènements antérieurs fugaces et crée des liens entre personnages que rien ne destinait à être réunis. Nous pensons par exemple au chapitre XLV du *Comte de Monte-Cristo* qui, par la bouche de M. Bertuccio comble un trou laissé dans la vie de Villefort (''1815'', ''Nîmes'', ''Villefort'' CMC, T.I – p.662) mais relie surtout le Corse à Caderousse. Le lecteur apprend alors qu'au moment de l'évasion de Dantès, ''en 1829'', ''l'aubergiste […] était venu à nous et avait fondé une succursale de son auberge […] à l'enseigne du *Pont du Gard*'' (CMC, T.I – p.631). Plus loin, Bertuccio dévoile ce qu'il est advenu de la Carconte et du joaillier après la visite de Busoni. Dans le second tome du roman, le procès-verbal du club bonapartiste ramène le lecteur au premier tome et lui explique ce s'est réellement passé le soir du ''5 février 1815'' (CMC, T.II – p.326) dont il avait eu un succédané au chapitre XI, lors de ''l'affaire de la rue Saint-Jacques'' (CMC, T. I – p.125). Plus le récit avance, plus il recule sur lui-même pour s'éclaircir[2]. Les fuites d'Andrea et d'Eugénie, elles, ont lieu à des chapitres différents (chapitres XCVIII et XCIX). Mais les deux personnages se croisent sans le savoir : ''Une fois le cabriolet [d'Andrea] fut dépassé à son tour ; c'était par une calèche rapidement emportée au galop de deux chevaux de poste […]. Cette calèche était celle qui emportait Mlle Danglars et Mlle d'Armilly'' (CMC, T.II – p.625). Ils se retrouvent au final dans la chambre de l'auberge de la Cloche et de la Bouteille. Entretemps, la narration revient sur les

[1] ''Les écrivains prennent soin de ne pas fermer l'un [des récits secondaires] avant le dénouement général. Ils maintiennent ainsi constamment en attente le désir qu'a le lecteur de connaître la fin de chaque histoire. Pour ce faire, ils conjuguent ramification et imbrication. Chaque personnage d'un récit secondaire joue en effet un rôle dans le récit principal'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien…, op.cit.*, p.143.

[2] ''Je ne demande que ça : que ça continue et recommence. Ce qui frappe, dans le populaire, c'est la perfection à laquelle atteint le mécanisme de répétition'', GRIVEL Charles, ''Populaire, infiniment parlant'' in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, *op.cit.*, p.533.

évènements qui ont précédé les deux fuites : ''Voilà ce qui était arrivé'' (CMC, T.II – p.635). Quel imbroglio inextricable !

Dans *Les Trois Mousquetaires*, c'est surtout le retour sur le personnage de Rochefort qui unit les différents évènements : il apparaît au début du roman, lors de l'entrevue avec M. de Tréville et est lié à l'enlèvement de Constance Bonacieux : ''c'est mon homme de Meung'', ''je ferai d'un coup deux vengeances'' (TM, p.132). À la fin du roman, on le retrouve sortant de l'auberge de La Herse d'or ; il mène, sans le vouloir, les quatre mousquetaires et lord de Winter à Milady. Mais un personnage nous intéresse au plus haut point dans cette façon d'entrelacer les intrigues : Milady de Winter. Celle que désire d'Artagnan s'avère être la femme d'Athos que ce dernier croyait morte (''êtes-vous sûr que *l'autre* soit bien morte ?'' TM, p.491). Elle est aussi la belle-sœur de lord de Winter. Mais elle est surtout celle qui a séduit le frère du bourreau de Lille, ''le jeune prêtre'' (TM, p.788). L'on apprend alors un évènement étrange : ''ils avaient fui ensemble dans le Berry'' (TM, p.789). L'histoire qu'Athos avait racontée au chapitre XXVII ne s'éclaire donc qu'à la fin du roman. Les récits finissent donc toujours par se rejoindre !

Ainsi, la narration dumasienne n'est-elle pas faite d'une série d'évènements sans liens. Le lecteur est surpris à chaque page, à chaque chapitre : l'avancée de l'intrigue lui permet de revenir sur ses pas et de comprendre des actions auxquelles il n'avait prêté aucune importance. Un vertige narratif enserre le lectorat qui referme le roman atteint d'un tournis provoqué par ces structures en colimaçons[1], par cette narration en A.D.N.

5. Une Narration par stations

Mais un lecteur trop souvent sollicité par une intrigue où l'enchevêtrement est le maître mot risque de se fatiguer[2]. Voilà pourquoi la narration dumasienne propose certains arrêts qui jonchent la lecture, à la manière de ces auberges parsemées par-ci par là dans l'intrigue et qui permettent aux personnages de se reposer. Ces stations sont en réalité des pauses dans l'avancée de l'histoire et s'incarnent surtout dans les différents sommaires. Un lecteur perdu par la narration en A.D.N. arrive alors à comprendre les péripéties

[1] Jean-Claude VAREILLE parle de ''technique de la dissémination, [de] branchement aléatoire et imprévisible, [de] rhizome […] de la subordination et de la subordination à la subordination, de l'enchâssement et de l'enchâssement démultipliable à l'infini dans l'enchâssement'', VAREILLE Jean-Claude, *Le Roman populaire français…*, *op.cit.*, p.255.

[2] ''Il est douteux que le lecteur du roman-fleuve domine très bien un récit interminable aux innombrables rebondissements. Cela contraint l'auteur à effectuer de nombreux rappels et résumés de l'action'', THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien…, op.cit.*, p.106.

antérieures grâce à une segmentation particulière ; un lecteur, qui commencerait le roman-feuilleton en ayant raté les premiers épisodes publiés, pourrait continuer l'histoire sans en perdre le fil. Voilà pourquoi, à plusieurs moments, des personnages, ou même le narrateur, reviennent sur les événements passés qu'ils racontent rapidement, avant d'enchaîner sur un nouveau nœud.

À chaque fois qu'un trop grand nombre d'évènements se déploient, un *dialogue entre personnages* permet de résumer les actions passées. Ce dialogue peut se faire sous la forme directe. Il en est ainsi de l'entretien entre Caderousse et l'abbé Busoni qui permet, sur l'espace de deux pages, de revenir sur les premiers évènements du roman jusqu'à l'arrestation d'Edmond : ''Voyons ! Quels sont ces hommes → crime'' (CMC, T.I – p.322-323). Plus loin, le bijoutier demande aux Caderousse de lui raconter cette même visite : ''Racontez, madame → C'était un Italien des environs de Mantoue, je crois'' (CMC, T.I – p.640-641). Après le dîner d'Auteuil auquel les Morcerf étaient absents, le comte de Monte-Cristo raconte les évènements survenus à Albert : ''Contez-moi cela → M. de Château-Renaud'' (CMC, T.II – p.226-227). Parfois, le dialogue peut prendre l'apparence d'une discussion de salon comme celle que tient Albert de Morcerf à ses convives pour leur raconter sa mésaventure de Rome : ''Dites alors → je fus libre'' (CMC, T.I – p.566-567) et ''Voulez-vous me promettre, si je dis tout → Voilà ce que je sais'' (CMC, T.I – p.578-579). De même, lorsque M. de Tréville rencontre le roi, il l'informe des différentes péripéties antérieures : ''Et comment la chose est-elle venue, voyons ? → il a trouvé son maître'' (TM, p.96-98). Nous remarquons que ces sommaires ont lieu souvent lors de l'apparition d'un nouveau personnage (Busoni, le bijoutier, Beauchamp ou le roi) et commencent par un verbe de narration à l'impératif comme si ce retour de l'intrigue sur elle-même était un souhait voire un ordre. Chaque action importante est ainsi racontée deux fois… au moins !

Mis à part le dialogue en discourt direct censé alléger ces reprises, la narration use parfois du discours indirect qui résume le passé d'une manière plus rapide. Nous pensons par exemple à l'entretien entre Edmond et l'abbé Faria. À ce moment du roman, là où un grand changement a eu lieu, un retour sur le passé s'impose : ''Dantès alors raconta → à sa prison définitive au château d'If'' (CMC, T.I – p.200-201). L'on a même l'impression que ce sommaire se réalise sous l'impulsion des titres des chapitres que nous retrouvons, en filigrane, dans la discussion : ''son arrivée à Marseille'' (chapitre I), ''ses amours avec Mercédès'' (chapitre III), ''repas de ses fiançailles'' (chapitre V), ''son interrogatoire'' (chapitre VII), ''sa prison définitive au château d'If'' (chapitre VIII). Lorsqu'une nouvelle

perturbation a lieu et que le roman entre dans une nouvelle étape, Franz d'Épinay raconte à Albert de Morcerf ce qu'il a vécu sur l'île de Monte-Cristo : ''Et alors Franz raconta à Albert son excursion à l'île de Monte-Cristo → satisfaisant'' (CMC, T.I – p.546). D'Artagnan, convoqué chez le roi avec ses camarades, se fait un plaisir de narrer à nouveau les évènements survenus depuis son arrivée à Paris : ''D'Artagnan raconta l'aventure de la veille → perte de son hôtel'' (TM, p.115). Lors de son arrivée à Londres, il reprend, pour le duc de Buckingham, toutes les mésaventures qui ont accompagné son voyage : ''D'Artagnan lui raconta → en si terrible monnaie'' (TM, p.280). Plus tard, lorsqu'il rejoint ses compagnons après son retour de Londres - évènement marquant de sa formation - le Gascon prend le temps de reprendre ses aventures à Porthos (''D'Artagnan raconta → pour chacun de ses compagnons'' (TM, p.345) et à Athos (''D'Artagnan raconta → pour chacun de ses compagnons'' (TM, p.345). Force nous est de constater que le même verbe, ''raconta'', accompagne ces différents récits resservis sous le rythme répétitif[1]. Nous remarquons aussi que ces récits, sous forme de discours indirect, s'adressent généralement à des personnages déjà rencontrés dans la diégèse. Le lecteur vit dès lors sa lecture dans l'accoutumance.

Il arrive aussi que ce soit *le narrateur* qui reprenne, très rapidement, les actions passées[2]. Cela a lieu surtout pour des évènements s'étant déroulés dans un chapitre précédent. C'est ainsi que, dans *Le Comte de Monte-Cristo*, il assure une soudure entre le chapitre XCIV et XCVI : ''Nous avons vu, dans le chapitre précédent, Mme Danglars venir annoncer officiellement à Mme de Villefort le prochain mariage de Mlle Eugénie Danglars avec M. Andrea Cavalcanti'' (CMC, T.II – p.590). Une multitude d'actions ayant eu lieu durant le long chapitre XCV, le lecteur a besoin de ce lien pour pouvoir enchaîner sur la suite des aventures. Il en est de même pour l'articulation qui joint le chapitre CI aux chapitres XCVIII et XCIX. Deux intrigues majeures s'étant déroulées parallèlement, il est donc indispensable de les relier explicitement puisqu'elles se rejoignent : ''les évènements que nous venons de raconter, c'est-à-dire la fuite d'Eugénie et l'arrestation d'Andrea Cavalcanti'' (CMC, T.II – p.651). Dans *Les Trois Mousquetaires*, le passage à la troisième partie du roman - que constitue le siège de la Rochelle - impose un retour sur les évènements par le biais de la pensée intérieure de d'Artagnan : ''Depuis un an qu'il était arrivé à Paris → pieds'' (TM, p.522-523). Tous les personnages rencontrés dans un semblant de rôle secondaire sont alors

[1] GENETTE Gérard, *Figures III*, *op.cit.*, chapitre 3 ''Fréquence''.

[2] ''Il faut rafraîchir la mémoire du lecteur et informer (souci de vraisemblance) les personnages absents de la scène au moment de l'action'', COUÉGNAS Daniel, « Qu'est-ce que le roman populaire ? », in ARTIAGA Loïc, *Le Roman populaire 1836-1960…, op.cit.*, p.44.

cités à nouveau (''Mme Bonacieux'', ''cardinal'', ''Milady'', ''bienveillance de la reine'') pour conforter les jointures du roman et marquer l'imbrication des intrigues ; ces dernières mènent à la fin du roman grâce à l'influence de ces mêmes personnages sur l'évolution du héros. Dans les deux cas de reprise cités, le lecteur trouve des instants récapitulatifs qui servent l'aspect didactique du narrateur, certes, mais qui permettent surtout de remettre les différents évènements en ordre pour mieux relancer la lecture[1]. L'on aime alors, à la manière des enfants, réécouter la même histoire inlassablement.

Un dernier cas nous interpelle. Il s'agit de *l'excipit* de ces romans. Lorsque la narration vire vers son achèvement, elle retourne sur elle-même dans une auto-évaluation, une reprise rapide de toutes les étapes ayant mené à l'achèvement de l'intrigue. À la fin du *Comte de Monte-Cristo*, l'on a droit à un double récapitulatif du roman. Le premier est assuré par le concierge du château d'If qui résume le début du roman : ''Monsieur veut-il que je la lui raconte ? → ces dix ans'' (CMC, T.II – p.805-810). Quelques pages plus loin, le comte narre la suite des évènements à Morrel : ''Écoutez Morrel → Il l'espère, Maximilien'' (CMC, T.II – p.815-816). Et pour que le roman puisse se refermer sur lui-même, le comte affirme, par une série d'antithèses, la clôture de la fin de l'œuvre sur son début : ''riche, retrouve le pauvre ; libre, retrouve le prisonnier ; ressuscité, retrouve le cadavre'' (CMC, T.II – p.803). À la fin des *Trois Mousquetaires*, un double résumé a lieu aussi. Lors du jugement de Milady, les ''juges'' reprennent les évènements marquants du roman : ''j'accuse cette femme d'avoir empoisonné Constance Bonacieux'', ''j'accuse cette femme d'avoir voulu m'empoisonner moi-même'' (TM, p.785), ''un homme est mort à ma place, qui s'appelait Brisemont'', ''j'accuse cette femme de m'avoir poussé au meurtre du baron de Wardes'', ''j'accuse cette femme d'avoir fait assassiner le duc de Buckingham'', ''Sur la lettre d'avis → ''cette furie'', ''Assassin de Buckingham, assassin de Felton, assassin de mon frère'' (TM, p.786), ''J'épousai cette femme'' (TM, p.787). Mais c'est surtout la discussion finale entre d'Artagnan et Richelieu qui reprend succinctement tout le déroulement de l'histoire : ''On vous impute → l'exécution sur les bords de la Lys'' (TM, p.801-802). Les récits sont donc

[1] ''Le roman-feuilleton impose une technique d'itération rythmique, de redondances calculées, d'appels à la mémoire du lecteur, afin que ce dernier s'y retrouve et retrouve les personnages malgré les délais temporels dus à la distribution hebdomadaire et en dépit du fait que l'intrigue enchevêtre plusieurs histoires'', ECO Umberto, *De Superman au Surhomme*, *op.cit.*, p.20.

bien bouclés et le lecteur peut alors réaliser toute la distance parcourue depuis la première page[1].

Il faudrait d'ailleurs noter que la narration revient sur elle-même vers la fin du roman, puisque certains éléments s'y font écho. Le même espace peut s'y retrouver : ''la petite maison que les commencements de cette histoire ont dû rendre familière à nos lecteurs'' (CMC, T.II – p.794), ''c'était la même [rue] par laquelle, vingt-quatre ans auparavant, il avait été conduit par une garde silencieuse et nocturne'', ''c'était le point du port où il avait été embarqué'' (CMC, T.II – p.803) ; ''Trois jours après, les quatre mousquetaires rentraient à Paris'' (TM, p.796). N'oublions pas que *Le Comte de Monte-Cristo* avait commencé par l'entrée du *Pharaon* dans le port de Marseille ; le roman s'achève sur ''un léger yacht, pur et élégant de forme, glissait'' (CMC, T.II – p.847), emmenant Haydée et le comte de Monte-Cristo alors que le *Pharaon* devait réunir Mercédès et Edmond Dantès. Le début des *Trois Mousquetaires* s'intéressait à l'entrée de d'Artagnan à Paris pour se rendre chez M. de Tréville ; le final aborde, à nouveau, un évènement semblable à l'action liminaire : ''Trois jours après, les quatre mousquetaires rentraient à Paris […] et le même soir ils allèrent faire leur visite accoutumée à M. de Tréville'' (TM, p.796). D'ailleurs, la première perturbation s'était déroulée dans une auberge, lors de la rencontre avec Rochefort ; l'action finale voit resurgir ''[l']inconnu de Meung, de la rue des Fossoyeurs et d'Arras'' (TM, p.798) devant un ''cabaret sur la grand route'' (TM, p.798). Le début et la fin de la narration se répondent donc et tous les évènements qui y sont à nouveau narrés ne sont pas sans rappeler le sommaire que l'on retrouve à la dernière page de ces ouvrages et qui répond au nom de ''Table''.

Ainsi, le roman dumasien semble-t-il fonctionner par stations qui permettent au lecteur de le prendre en route à tout moment. Il n'est donc pas nécessaire d'avoir lu tous les chapitres précédents, publiés plus tôt, pour pouvoir enchaîner sur la lecture et arriver à la fin de l'œuvre. Le roman populaire, suivant en général ce même processus, pourrait ainsi s'appeler le roman-métro avec tous ces arrêts qui sont autant de portes d'entrée que peut emprunter un lecteur. C'est d'ailleurs, peut-être, pour cette raison que c'est ce genre de littérature que l'on retrouve entre les mains de tous les passagers qui fréquentent ces

[1] ''C'est de cela qu'est faite la clôture présente au dénouement […]. L'univers fictionnel ne recèle plus la moindre zone d'obscurité ou même de pénombre'', COUÉGNAS Daniel, *Dénouement et stéréotypes dans quelques romans populaires français du XIX*^{ème} *siècle*, *op.cit*, p.1.

boyaux souterrains[1] ! Dumas avait-il, dans une prescience presque divine, deviné, voire annoncé, la venue de la lecture de métro… ou, dirions-nous, d'omnibus pour éviter tout anachronisme ? Nous ne le saurons jamais !

6. Une Narration dramaturgique

Fidèle à sa formation d'homme de théâtre et ayant à son actif (même si certains l'oublient souvent) la création et le développement du drame romantique, Dumas use, dans ses romans, des techniques théâtrales[2]. N'a-t-il pas débuté sa carrière d'écrivain en entrebâillant les portes du théâtre à travers sa première pièce *La Chasse et l'amour* (1825) ? Les deux romans analysés s'appuient sur un fonctionnement dramaturgique évident. Ce fonctionnement est d'abord mis en place par une écriture théâtrale ; dans ce sillage, plusieurs passages se placent sous le signe de la tragédie antique, voire classique. Mais, en même temps, les ressorts comiques sont utilisés à bon escient. Ce mélange du tragique et du comique n'est alors pas sans évoquer le drame romantique en lui-même.

Commençons par nous intéresser à cette *écriture théâtrale* dans laquelle plonge la narration. Nous remarquons que, très souvent, le narrateur use du sens de la vue pour définir ce qu'il raconte :

''comme on l'a vu'', ''comme on le voit'' (CMC, T.I – p.461), ''comme on voit'' (CMC, T.I – p.462), ''comme on l'a vu'' (CMC, T.II – p.177), ''comme on le voit'' (CMC, T.II – p.185, 636, 641, 753), ''comme nous l'avons vu'' (CMC, T.II – p.269, 700), ''comme on va le voir'' (CMC, T.II – p.277), ''la lettre que nous avons vue'' (CMC, T.II – p.558), ''l'avons-nous vu'' (CMC, T.II – p.623), ''on a vu'' (CMC, T.II – p.639), ''que nous avons déjà vue'' (CMC, T.II – p.668), ''comme on voit'' (CMC, T.II – p.825, 832) ; ''comme on peut s'en apercevoir'' (TM, p.70), ''comme on a pu le voir'' (TM, p.119, 403), ''comme on a déjà pu s'en apercevoir'' (TM, p.128), ''nous avons assisté'' (TM, p.210), ''on peut voir'' (TM, p.404), ''comme on le voit'' (TM, p.446), ''nous avons vu'' (TM, p.456).

Ce relevé, qui ne se veut nullement exhaustif, fait en sorte que l'écriture dumasienne devienne un spectacle permanent où les lecteurs se transforment en spectateurs dont la vision est sollicitée au passé, au présent et même au futur par l'entremise d'un narrateur metteur en scène. Même le sens de l'ouïe est activé : ''Dans les salles du rez-de-chaussée on

[1] Nous conseillons à notre lecteur le blog suivant qui analyse la notion de lecture de métro : POISSENOT Claude, Blog – ''Métro, boulot, Bibliométro'', www.livreshebdo.fr/weblog/du-cote-des-lecteurs---23/462.aspx.

[2] ''Dumas transpose des pratiques d'écriture théâtrale dans la composition romanesque'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie…, op.cit.*, p.20.

entendait bruire la musique'' (CMC, T.I – p.246) ; ''on n'entendait que'' (TM, p.62). La narration est ainsi audio-visuelle. N'oublions pas d'ailleurs que les dialogues ont la part du lion au niveau de la narration[1].

De plus, nous pouvons remarquer une transformation de certains espaces en scène théâtrale[2]. Nous pensons par exemple à l'arrestation d'Edmond qui est précédée de ''trois coups'' (CMC, T.I – p.56). Lorsque d'Artagnan rencontre M. de Tréville pour la première fois, ce dernier crie trois noms : ''Athos ! Porthos ! Aramis'' (TM, p.59). Il s'agit bel et bien des trois coups qui annoncent le début d'une pièce de théâtre. Ces sons du brigadier se retrouvent d'ailleurs au début et à la fin de la scène du carnaval[3] auquel assistent Franz et Albert : ''la même cloche qui avait sonné l'ouverture de la mascheta sonna la retraite'' (CMC, T.I – p.503), ''le son de la cloche qui donne le signal de la clôture du carnaval retentit'', ''tous les moccoli s'éteignirent'' (CMC, T.I – p.520-521), ''le carnaval était fini'' (CMC, T.I – p.521). Ce carnaval serait d'ailleurs une réminiscence des bacchanales antiques. La maison d'Albert, où commence réellement la mise en scène effectuée, possède un ''jardin'' et une ''cour'' (CMC, T.I – p.549) ; celle du comte ''est entre cour et jardin'' (CMC, T.I – p.433) : nous sommes bel et bien en présence des côtés cour et jardin propres au théâtre. D'ailleurs, Maximilien ne propose-t-il pas d'abord au comte de loger ''rue Meslay'' (CMC, T.I – p.584), la rue des théâtres ? Cela lui permettrait ainsi de mieux préparer les scènes qu'il manigance dans l'ombre de sa régie. De même, lors du duel entre les mousquetaires, l'espace choisi est décrit en ces termes qui ne laissent aucun doute sur la transformation du territoire : ''le soleil était à son zénith, et l'emplacement choisi pour être le théâtre du duel se trouvait exposé à toute son ardeur'' (TM, p.87). Par ces mutations, le lecteur se transforme en spectateur.

Le narrateur ne cache d'ailleurs pas sa fonction de metteur en scène puisqu'il use d'un lexique théâtral pour définir plusieurs éléments. Les épisodes racontés sont souvent associés à des scènes : ''seulement au lieu que les acteurs de cette autre scène'' (CMC, T.I – p.64) ''la scène qui se préparait'' (CMC, T.I – p.318), ''la scène que nous venons de raconter'' (CMC, T.I – p.334), ''épisode dramatique'' (CMC, T.I – p.612), ''l'observateur de cette scène''

[1] ''Dumas, on l'a très souvent fait remarquer, écrit ses romans comme des pièces de théâtre ; dialogue et action priment'', FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo…, op.cit.*, p.328.

[2] ''Dumas campe parfois le décor comme dans une indication scénique'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie^…, op.cit.*, p.72.

[3] ''La fête historique n'est pas un simple élément de couleur locale, elle permet d'écrire un roman-spectacle, avec digressions « méta-spectaculaires »'', CHAUMONT Bérangère, *Pour une histoire à grand spectacle…, op.cit.*, p.9.

(CMC, T.II – p.163), ‘’Le lendemain de cette scène’’ (CMC, T.II – p.199) ; ‘’après la scène que nous avons racontée’’ (TM, p.231), ‘’la scène que nous venons de raconter’’ (TM, p.680). À ces scènes président les masques antiques du théâtre : ‘’masques des pères du théâtre antique’’ (CMC, T.II – p.591). Les personnages sont alors, selon le narrateur, des acteurs : ‘’qu’il quitta son masque’’, ‘’comme doit faire un habile acteur’’ (CMC, T.I – p.76), ‘’[Mme de Villefort] avec une surprise admirablement jouée’’ (CMC, T.I – p.26), ‘’c’était une face du rôle qu’il [Danglars] s’était imposé dans la comédie populaire qu’il jouait’’ (CMC, T.II – p.591) , ‘’[le comte] est acteur dans le drame’’ (CMC, T.II – p.765) ; ‘’les acteurs riaient’’ (TM, p.52), ‘’d'acteur qu'il avait manqué d'être’’ (TM, p.37), ‘’les personnages que nous avons mis en scène’’ (TM, p.164). L’écriture se transpose en représentation

De plus, nous ne pouvons passer outre à l’une des récurrences du théâtre qui s’incarne dans la thématique du tiers-caché. La narration dumasienne donne libre cours à ces scènes où deux personnages s’entretiennent à propos d’un sujet quelconque sans savoir qu’un troisième personnage les écoute, tapi dans l’ombre et prêt à renverser la suite inéluctable de l’action. Nous pensons par exemple à Franz d’Épinay qui surprend la conversation entre Luigi Vampa et le comte de Monte-Cristo à Rome ; à l’épisode où Maximilien espionne le docteur d’Avrigny et Villefort ; à celui où M. Bertuccio assiste à la discussion entre Caderousse et sa femme, puis au meurtre du joailler ; à celui où le comte regarde Mme de Villefort empoisonner Valentine. Ce même phénomène se répète dans *Les Trois Mousquetaires,* lors de trois scènes cruciales. Souvenons-nous du chapitre XLIV ‘’De l’utilité des tuyaux de poêle’’ où Athos, Porthos et Aramis écoutent le complot qui se trame entre Milady et le Cardinal. Même d’Artagnan joue ce rôle de tiers-caché en espionnant Milady et Ketty à travers l’armoire ou en écoutant, à travers le plancher, la conversation que tient le ménage Bonacieux. Que de subterfuges théâtraux dans des œuvres appartenant au genre romanesque !!!

Nous pouvons aussi nous intéresser à la *mise en scène* dans l’écriture. Elle s’énonce surtout dans certains dialogues où la parole du personnage est associée à un mouvement ou à une tonalité : ‘’(le roi détacha la croix de la Légion d’honneur qu’il portait d’ordinaire sur son habit bleu [….] et la donnant à Villefort)’’ (CMC, T.I – p.122), ‘’Hélas ! murmura Edmond en lui-même, le voilà retombé ! Ce malheur me manquait ! – (Puis tout haut) : Mon ami…’’ (CMC, T.I – p.219), ‘’Nous sommes aujourd’hui, dit-il, le 21 février (il tira sa montre)’’ (CMC, T.I – p. 544), ‘’Vous engagez-vous monsieur de Morcerf (le comte accompagna ces mots d’un singulier sourire)’’ (CMC, T.I – p.543) ; ‘’Pour aller en Angleterre (Athos baissa la voix), il faut

traverser toute la France'' (TM, p.600) ; ''Vous les rendrez à Sa Majesté ; et pour dernier souvenir… (il chercha autour de lui quelque objet précieux)… vous y joindrez'' (TM, p.727). Nous sommes bel et bien en présence de didascalies destinées cette fois au lecteur pour lui permettre de mieux imaginer le dialogue qui se tient. Il arrive même que le personnage use de l'aparté : ''Imbécile ! murmura Danglars'' (CMC, T.I – p.42) ; ''comme s'il se fût parlé à lui-même'' (TM, p.36), ''ce que tu vas entendre (car tu regarderas et tu écouteras, quelque menace que nous te fassions, j'en suis sûr), tu es perdu'' (TM, p.320). Les romans que le lectorat tient entre ses mains seraient donc des scénarios destinés à être joués.

À un dernier niveau, force nous est d'analyser l'enchaînement des différents chapitres. Nous remarquons que, très souvent, un chapitre s'achève lors de l'entrée ou de la sortie d'un personnage. Le rapide tableau ci-dessous servira à nous en convaincre :

Entrée	Sortie
Début du chap. IX : ''en rentrant dans la maison de Saint-Méran'' (CMC, T.I – p.103)	Fin du chap. VI : ''Villefort sortit'' (CMC, T.I –p.76)
Début du chap. LIII : ''M. le comte de Monte-Cristo qui venait d'entrer chez Mme de Villefort'' (CMC, T.I – p.19)	Fin du chap. XLI : ''Maximilien sortit'' (CMC, T.I – p.589)
Fin du chap. II : ''entra chez le capitaine'' (TM, p.58)	Fin du chap. XLIII : ''monta dans la voiture'' (CMC, T.I – p.611)
Début du chap. VI : ''M. de Tréville s'empressa de se rendre au Louvre'' (TM, p.95)	Fin du chap. IX : ''que chacun se retire maintenant chez soi'' (TM, p.145)

Certains chapitres voient aussi un changement d'espace : le passage au chapitre LXXII, qui ne s'étend que sur cinq pages, ne se justifie que par le changement de lieu puisque le comte ''entra sous la voûte du feuillage'' (CMC, T.II – p.257) pour suivre Mercédès loin de la maison, dans la serre. Les chapitres LII, LIII, LIV, LVI des *Trois Mousquetaires* sont, pour leur part, séparés par un changement de temps vu qu'ils s'intéressent aux cinq jours de captivité de Milady (TM). L'apparition d'un nouveau personnage peut aussi forcer le changement de chapitre : c'est le cas, dans *Le Comte de Monte-Cristo,* du chapitre VI ''Le Substitut du procureur du roi'' (CMC, T.I) qui abandonne Edmond pour présenter Villefort ; ou du chapitre LVII ''Andrea Cavalcanti'' qui présente le nouveau personnage (CMC, T.II) ; ou des chapitres XII et XXI des *Trois Mousquetaires* qui donnent de l'importance à ''Georges Villiers, duc de Buckingham'' et à ''La Comtesse de Winter'' (TM). Il s'agit bel et bien d'une répartition de

scènes ou même d'actes au théâtre puisque tout est réglé sur l'entrée et la sortie des personnages ou sur le changement de lieux ou de temps !

La narration dumasienne repose donc sur des principes théâtraux assez classiques. N'oublions pas d'ailleurs que de multiples romans de Dumas seront représentés sur scène. Nous décelons également une certaine *logique tragique* dans l'écriture[1]. La narration le dit clairement d'ailleurs par le biais de la parole du comte (''le développement de cette lugubre tragédie'' CMC, T.II – p.584) ou par celui du titre du chapitre LVII des *Trois Mousquetaires,* ''Un moyen de tragédie classique'' (TM).

Notons d'abord la présence incontestable de la fatalité. Elle accompagne toutes les actions des personnages. Elle peut être dévoilée par les paroles des protagonistes : ''je ne ferai plus rien désormais pour essayer de reconquérir ma liberté, puisque la volonté de Dieu est qu'elle soit perdue à tout jamais'' (CMC, T.I – p.188), ''c'est la fatalité qui amène tout cela'' (CMC, T.I – p.618), ''cette disposition du sort, du hasard, de la fatalité, je ne sais comment nommer la puissance qui dirige le coup'' (CMC, T.II – p.131) ; ''Tu vois bien qu'il y a un Dieu dans le ciel !'' (TM, p.774). Mais elle est surtout préparée par le narrateur : ''comme si le destin eût voulu ôter aux prisonniers leur dernière espérance et leur faire comprendre qu'ils étaient condamnés à une prison perpétuelle, un nouveau malheur les atteignit'', ''une nouvelle porte, plus forte, plus inexorable que les autres, s'était donc encore refermée sur eux'' (CMC, T.I – p.233) ; ''la Providence, lassée, a marqué pour l'écueil de leur fortune impie'' (TM, p.737) ou même le titre du chapitre XLIX ''Fatalité'' (TM). Les cinq journées de captivité de Milady ne constituent-elles pas d'ailleurs les cinq actes d'une tragédie avec son exposition, son nœud et son dénouement ?

En outre, certaines scènes, par la trop grande émotion qui s'en dégage, ne peuvent que rappeler le fonctionnement tragique. Nous pensons par exemple aux entrevues entre Valentine et Maximilien. Ce dernier avoue : ''Oh ! Vous m'avez déchiré le cœur'' (CMC, T.I – p.22), ''Pauvre Valentine !'' (CMC, T.II – p.15). À l'instar du chœur antique, il tenterait ainsi de provoquer la catharsis bénéfique. Il en sera de même entre Felton et Milady puisque cette dernière arrive à l'émouvoir par le récit de son passé : ''Oh ! quel abîme, quel abîme !

[1] ''Si le romancier multiplie coïncidences malheureuses, aventures amoureuses et personnages empruntés aux écritures faciles, c'est qu'il fait appel à la sensibilité de son public pour mieux retenir son attention'', PERNOT Denis, ''Le Roman populaire au service du roman d'éducation'' in MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s), op.cit.*, p.197.

s'écria Felton'' (TM, p.704), ''nous mourrons donc ensemble ! s'écria-t-il'' (TM, p.705). Les morts de M. de Saint-Méran, de Mme de Saint-Méran, de Mme de Villefort et d'Édouard entrent aussi dans ce pathos par les pleurs qu'elles provoquent : ''toute cette famille désolée s'enfuit ainsi, jetant sa tristesse comme un crêpe noir sur le reste de la soirée'' (CMC, T.II – p.267). Elles correspondent à un effet domino du sort qui s'acharne contre Villefort. La mort de Constance Bonacieux provoque, elle, une perte physique et morale en d'Artagnan : ''se jeta comme un insensé sur le corps de sa maîtresse'', ''D'Artagnan cacha sa figure dans la poitrine d'Athos et éclata en sanglots'' (TM, p.773). Même la disparition de Milady est empreinte de tragique puisqu'elle perturbe d'Artagnan : ''se bouchant les oreilles avec les paumes de ses mains'', ''se laissa aller sur une souche'' (TM, p.793). Nous sommes bien en présence de la thématique mortuaire qui régit toute tragédie ; ces décès en cascade tentent de rétablir un certain ordre social ayant été perturbé.

Les rapports entre personnages sont aussi tragiques. Ils s'appuient sur un trio amoureux révélant ''la relation fondamentale''[1] où un troisième personnage perturbe le lien du couple premier. Nous pensons par exemple à Fernand qui, par sa jalousie, éloigne Mercédès et Edmond ; à Franz d'Épinay auquel est promise Valentine qui aime Maximilien (''M. Franz d'Épinay sera absent un an encore, dit-on ; en un an, que de chances favorables peuvent nous servir'' CMC, T.I – p.13) ; à Cavalcanti qui serait à même de briser l'union de Mlle Danglars et de Mlle d'Armilly ; à d'Artagnan qui veut obtenir une Milady amoureuse du comte de Wardes ; ou même à Richelieu amoureux d'une reine passionnée par le duc de Buckingham (''les petites visées de l'homme amoureux et du rival jaloux TM, p.520). Les rapports entre les maîtres et leurs serviteurs rappellent également la tragédie. Souvenons-nous de M. Bertuccio tentant de dissuader le comte d'acheter la maison d'Auteuil : ''si Votre Excellence veut me charger de chercher partout ailleurs, je lui trouverai ce qu'il y aura de mieux'' (CMC, T.I – p.608), ''à quoi bon suivre les allées ?'', ''éloignez-vous, monsieur'' (CMC, T.I – p.615). Pour sa part, Planchet essaiera d'empêcher d'Artagnan d'aller à son rendez-vous : ''Monsieur ne renonce donc pas à sa promenade de ce soir ?'' (TM, p.308). Les valets incarnent alors les suivants tragiques avec leurs voix de la raison. Mais allons plus loin.

Nous remarquons une sorte de malédiction qui se fourvoie dans la narration pour atteindre l'arbre généalogique des familles : ''Les fautes des pères retomberont sur les enfants jusqu'à la troisième et quatrième génération'' (CMC, T.I – p.528). Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, le meurtre du général d'Épinay par Noirtier se répercute sur Villefort qui perd

[1] Consulter, à cet effet, l'ouvrage de BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris : Éditions du Seuil, 1979.

sa première femme. Plus tard, lorsque le substitut du procureur envoie Edmond en prison, la punition retombe sur sa femme et sur ses deux fils. Le comte affirme d'ailleurs : ''c'est une famille d'Atrides'' (CMC, T.II – p.582), ''cette fille d'une race maudite'' (CMC, T.II – p.583). Le retour à la mythologie, source du théâtre classique, est troublant de vérité. Si ce n'était l'intervention de Mercédès, l'erreur de Fernand Mondego serait aussi retombée sur son fils : ''Vengez-vous sur lui, vengez-vous sur moi, mais ne vous vengez pas sur mon fils ! (CMC, T.II – p.528). Dans *Les Trois Mousquetaires*, la famille réelle étant absente (à moins de se fier à la trilogie romanesque avec *Vingt ans après* et *Le Vicomte de Bragelonne*), cette malédiction familiale est plutôt de l'ordre du métaphorique. Si nous considérons qu'Athos représente le père de substitution de d'Artagnan (comme nous l'avons démontré dans notre deuxième partie), l'anathème s'éclaircit : à la faute du père avec Anne de Breuil, succède l'erreur du fils avec Milady. Les personnages marquants des deux œuvres se trouvent donc liés par des rapports tragiques qui ne peuvent que provoquer une Terreur ou une Pitié aristotéliciennes !

L'écriture même finit par se plonger dans la thématique tragique. Plusieurs expressions semblent tirées d'une tragédie classique. Lorsque Mercédès donne le choix à Fernand, elle n'est pas sans rappeler le couple dilemmatique formé par Chimène et Rodrigue dans *Le Cid* : ''À perdre mon amitié si vous êtes vaincu, à voir mon amitié se changer en haine si vous êtes vainqueur'' (CMC, T.I – p. 32). Corneille et son Horace sont d'ailleurs cités par Franz (CMC, T.I – p.421). Cette influence cornélienne sur Dumas apparaît aussi dans *Les Trois Mousquetaires* par le biais du personnage de Mme d'Aiguillon (TM, p.641) à laquelle avait été dédié *Le Cid*. Mais c'est également Racine qui investit la narration. Debray, lui, est clairement comparé à ''Mathan dans Athalie'' (CMC, T.II – p.191). Valentine rappellerait la passivité d'une Iphigénie racinienne : ''je lutterais contre l'ordre de mon père, contre le vœu de mon aïeule mourante ? c'est impossible !'' (CMC, T.II – p.279). Elle serait même semblable à Phèdre : ''en réalité tout m'est hostile''[1] (CMC, T.II – p.14). Cette allusion à la Phèdre ou à l'Oreste de Racine se retrouve d'ailleurs dans l'entretien nocturne entre d'Avrigny et Villefort : ''c'est vous qui l'avez nommée''[2], ''je ne résiste plus'', ''je ne me défends plus''[3] (CMC, T.II – p.414). Même d'Artagnan, aux dires de son valet, est entrain de

[1] ''Tout m'afflige et me nuit et conspire à me nuire'' (Acte I, scène 3), RACINE Jean, *Phèdre,* 1669.
[2] ''C'est toi qui l'as nommé'' (Acte I, scène 3), *Idem*.
[3] ''Je ne m'en défends plus ; et je ne veux qu'aller // Reconnaître la place où je dois l'immoler'' (Acte IV, scène 3), RACINE Jean, *Andromaque*, 1667.

''rougir et pâlir successivement'' (TM, p.300)[1] à la lecture de la lettre de rendez-vous envoyée par Constance Bonacieux. Quant à la procureuse de Porthos, elle serait l'incarnation d'Hermione dans *Andromaque* : ''Allez, donc avec votre belle duchesse ! je ne vous retiens plus'' (TM, p.411)[2]. La narration réutilise donc les grands classiques pour mieux définir certains personnages.

Mais une œuvre trop tragique ne pourrait que rebuter un certain lectorat. Il incombe donc à la narration de nuancer cette émotion grandiloquente en la brisant par un soupçon de *comique*.

La narration dumasienne offre souvent des moments de détente[3] par le biais de personnages dont le rôle est d'aplanir les moments d'émotion intense. Caderousse et Porthos sont assez représentatifs de ces archétypes du ludion puisque leurs vices débouchent sur des propos burlesques. Nous pensons au tailleur qui, au début de l'œuvre, sous l'influence de l'alcool et complètement ivre, déclare : ''Moi, j'aime Dantès. À ta santé, Dantès !'' (CMC, T.I – p.44). Ceci rend le complot qui se trame entre Fernand et Danglars moins oppressant. Quant au mousquetaire gargantuesque, c'est surtout son caractère et sa forfanterie qui prêtent à sourire : l'épisode du baudrier ''d'or par-devant et de simple buffle par derrière'' (TM, p.74) ou celui de la ''foulure'' (TM, p.345) à l'auberge sont assez représentatifs de ses mensonges bon enfant. La présence de valets est aussi propre à susciter le comique. Tel est le cas du dialogue qui se tient entre Caderousse et Danglars au début de l'œuvre, face à Fernand : ''tu as l'air d'un amant déconfit'' (CMC, T.I – p.36), ''tu comprends ? – Non je ne comprends pas'' (CMC, T.I – p.37). Les deux personnages n'ont rien à envier aux fourberies moliéresques d'un Scapin. Les Planchet, Mousqueton et Bazin et Planchet, qui sont les reflets de leurs maîtres respectifs, sont aussi des avatars des valets de comédie. Leurs noms produisent d'ailleurs une certaine hilarité auprès du lecteur. Voilà pourquoi le narrateur prend le temps de les présenter et d'affirmer : ''tel maître, tel valet'' (TM, p.119). L'on note d'ailleurs certaines références littéraires qui établissent une

[1] ''Je rougis, je pâlis à sa vue'', RACINE Jean, *Phèdre* (Acte I, scène 3), *op.cit*.
[2] ''Je ne te retiens plus, sauve-toi de ces lieu : // Va lui jurer la foi que tu m'avais jurée'', RACINE, *Andromaque* (Acte IV, scène 5), *op.cit*.
[3] ''Si Dumas se plaît à faire rire son lecteur, ce n'est pas, n'en déplaise à Sainte-Beuve, parce qu'il est frivole ou insouciant de nature, incapable de déployer les subtilités du grand art, mais pour mieux faire ressortir le contraste avec les fréquentes zones d'ombre qui se rencontrent dans son œuvre'', COOPER Barbara T., « Le Goût de la farce » in *Le Magazine littéraire* – Dossier « Dumas le génie du récit », n°494, février 2010, p.63.

intertextualité avec des personnages comiques appartenant à d'autres œuvres. Danglars s'associe par exemple à une figure de la Commedia dell'arte : ''il paraît que, comme Arlequin, j'ai dit la vérité en riant'' (CMC, T.I – p.63). Beauchamp compare Albert à ''don Japhet'' (CMC, T.II – p.395), le matamore d'une comédie de Scarron. Quant à Andrea, il se place sous les mannes de Molière : ''répondit Andrea de ce ton dont il avait vu au Théâtre-Français Dorante ou Valère, répondre à Alceste'' (CMC, T.II – p.604). Dans *Les Trois Mousquetaires*, l'allusion n'est pas aussi claire, mais M. Bonacieux et son amour pour l'or ne sont pas sans rappeler l'Harpagon moliéresque : ''Le fond du caractère de maître Bonacieux était un profond égoïsme mêlé à une avarice sordide'' (TM, p.190). C'est un autre personnage qui est le digne descendant de l'avare notoire, Mme Coquenard : ''Molière n'avait pas encore écrit sa scène de *L'Avare*. Mme Coquenard a donc le pas sur Harpagon'' (TM, p.441). Ces différents personnages comiques ont le pouvoir de détendre la tension dramatique de l'intrigue.

Mais le comique est aussi de mise dans la narration dumasienne par le biais de ses principes et de ses techniques. En effet, nous sommes confrontés à plusieurs scènes qui feraient le bonheur d'un Marivaux ou d'un Feydeau. Les quiproquos sont les premiers moments à nous intéresser. Nous pensons par exemple à la rencontre du comte avec le jardinier-télégraphiste. Ce dernier, au premier moment, le confond avec un inspecteur de l'administration des télégraphes : ''Pardon, monsieur, répondit le bonhomme en portant la main à sa casquette, je ne suis pas là-haut, c'est vrai, mais je viens d'en descendre à l'instant même'' (CMC, T.II – p.143). Cependant, c'est toute l'œuvre qui est un gigantesque quiproquo provoqué par un Edmond Dantès au sempiternel travestissement. *Les Trois Mousquetaires* propose, à son tour, des scènes de malentendus beaucoup plus évidentes. Nous en relèverons deux. Lorsque M. Bonacieux est emprisonné, on le force à reconnaître d'Artagnan dans un autre personnage arrêté : ''Faites entrer M. d'Artagnan, dit le commissaire aux deux gardes. Les deux gardes firent entrer Athos'' (TM, p.193). Ketty, se rendant chez le comte de Wardes, confond Planchet et Lubin, provoquant ainsi les évènements amoureux que nous connaissons : ''la femme de chambre s'approcha de Planchet, qu'elle prit pour Lubin, et lui tendant un petit billet : Pour votre maître, dit-elle'' (TM, p.417). Ces différents quiproquos ont le bénéfice de plaire et d'amuser lecteur qui détient un savoir supérieur à celui des personnages.

Certaines thématiques propres à la comédie sont aussi utilisées. Prenons l'exemple du mariage forcé que veulent mener Villefort ou Danglars contre l'avis de leurs filles : ''Je

marierai ma fille au baron Franz d'Épinay'' (CMC, T.III – p.133), ''M. Danglars, qui avait écouté la tirade'', ''je ne veux pas épouser M. le comte Andrea Cavalcanti'' (CMC, T.II – p.593). La bastonnade est également un thème comique ; elle est utilisée par d'Artagnan à l'encontre de Planchet : ''D'Artagnan réfléchit et se résolut à rouer Planchet par provision, ce qui fut exécuté avec la conscience que d'Artagnan mettait en toutes choses'' (TM, p.125). La critique moliéresque des médecins est aussi à l'œuvre : ''grâce à l'absence de tout docteur, d'Artagnan se trouva sur pied'' (TM, p.42). Ne voyons-nous pas défiler devant nous Harpagon et Marianne, Scapin, Géronte et Argan ?

Mais c'est surtout la logique du vaudeville qui interpelle dans ces œuvres. Le trio constitué par le mari, la femme et l'amant est assez représentatif de ce sous-genre théâtral. Nous pensons par exemple au triangle formé par Danglars, Mme Danglars et Debray. L'apparition du mari calme les ardeurs de l'amant : ''M. Danglars parut ; Debray se rassit. Au bruit de la porte, Mme Danglars se retourna, et regarda son mari avec un étonnement qu'elle ne se donna même pas la peine de dissimuler'' (CMC, T.II – p.190). Le titre du chapitre XVIII, ''L'Amant et le mari'', place clairement M. Bonacieux, Constance et d'Artagnan dans le triangle amoureux comique (TM). Ce trio comique est de même incarné par les Coquenard et Porthos[1]. En outre, les transformations de sexe sont à classer dans le travestissement vaudevillesque. Le déguisement de Mlle Danglars en homme ne peut que prêter à sourire, rappelant l'essence des *Jeux de l'amour et du hasard* (1730, Marivaux) : ''Alors, avec une promptitude qui indiquait que ce n'était pas sans doute la première fois qu'en se jouant elle avait revêtu les habits d'un autres sexe'' (CMC, T.II – p.619). Lorsque d'Artagnan se cache dans la ''grande armoire'' de Milady, ''au milieu des robes et des peignoirs'' (TM, p.447), on a l'impression que va surgir le célèbre ''Ciel ! mon mari !''. Plus loin, d'Artagnan ressort de chez Milady, affublé d'une ''robe à fleurs, d'une large coiffe et d'un mantelet'' (TM, p.488). C'est le mélange alors qui provoque le rire, quand le Gascon se fait reconnaître par Grimaud : ''D'Artagnan releva ses coiffes et dégagea ses mains de dessous son mantelet ; à la vue de ses moustaches et de son épée nu, le pauvre diable s'aperçut qu'il avait affaire à un homme'' (TM, p.489). Encore une fois, Dumas n'a pas froid aux yeux et parle du corps qu'il donne à voir !

[1] ''« Un Dîner de procureur » est une vraie scène de comédie'', COMPÈRE Daniel, *D'Artagnan & C^ie^…, op.cit.*, p.70.

La narration dumasienne alterne ainsi tragique trop sérieux et comique hilare. Ce mélange nous mène donc aux principes même du *drame romantique* dont Dumas est l'un des défenseurs acharnés[1]. Ses œuvres reprennent alors certaines techniques de ce sous-genre théâtral encore à ses balbutiements à l'orée d'un XIX^{ème} siècle bouillonnant. Cette union est d'ailleurs marquée dans les deux œuvres. Danglars joint en lui le tragique et le comique comme le suggère la métaphore suivante : ''comme il convenait aux profils droits des masques des pères du théâtre antique d'avoir la lèvre retroussée et riante, tandis que le côté gauche avait la lèvre abaissée et pleurnicheuse'' (CMC, T.II – p.591). De plus, lorsque lord de Winter vient voir sa prisonnière, il déclare : ''Ah ! ah ! dit Lord de Winter, après avoir fait de la comédie, après avoir fait de la tragédie, voilà que nous faisons de la mélancolie'' (TM, p.664). Le drame romantique est ainsi affirmé et avoué même si certains le critiquent[2] : ''Oh ! pas de gestes, pas de cris, pas de drame moderne, madame'' (CMC, T.II – p.195).

Ce sont surtout les coups de théâtre, propres au mélodrame, qui interpellent. Ils sont légion dans le drame romantique où ils se multiplient à une vitesse vertigineuse et sont associés à la foudre : ''la foudre tombée sur Villefort ne l'eût point frappé d'un coup plus rapide et plus imprévu'' (CMC, T.I – p.86), ''la foudre, tombée aux pieds de Dantès'' (CMC, T.I – p.207). Les deux œuvres qui nous intéressent en regorgent. Ces renversements peuvent prendre la forme d'un aveu comme celui où Faria apprend à Edmond l'identité véritable de Noirtier : ''Ce Noirtier, c'était son père !'' (CMC, T.I – p.207). Nous pensons aussi à Andrea donnant sa date et son lieu de naissance lors de son procès : ''nuit du 27 au 28 septembre 1817'', ''Auteuil'', ''M. de Villefort leva une seconde fois la tête, regarda Benedetto comme il eût regardé la tête de Méduse, et devint livide'' (CMC, T.II – p.768). La réaction du public n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle qui veilla à la bataille d'*Hernani* :

''L'explosion, si longtemps contenue par le respect qu'en séance on porte à la justice, se fit jour, comme un tonnerre, du fond de toutes les poitrines ; la cour elle-même ne songea point à réprimer ce mouvement de la multitude. Les interjections, les injures adressées à Benedetto, qui demeurait impassible, les gestes énergiques, le mouvement des gendarmes, le ricanement de cette partie fangeuse qui, dans toute assemblée, monte à la surface aux moments de trouble et de scandale'' (CMC, T.II – p.770).

[1] ''Le drame romantique se poursuit dans le roman'', *Ibidem*, p.72.

[2] ''Dumas ne convoque le mélodrame que pour souligner qu'il s'écarte des caractéristiques de ce genre, même s'il les utilise'', COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas…, op.cit.*, p.23.

Un autre aveu qui fait office de renversement est celui de d'Artagnan à Athos, concernant l'identité véritable de Milady : ''Milady est marquée d'une fleur de lys à l'épaule'' (TM, p.491). La réaction d'Athos en dit alors long sur sa stupéfaction : ''Ah ! cria le mousquetaire comme s'il eût reçu une balle dans le cœur'' (TM, p.491). Le dévoilement de la vérité permet à la lecture de s'accélérer.

Ces coups de théâtre peuvent aussi se constituer d'actions qui entravent la marche inéluctable de l'intrigue. Lors de la signature du contrat de mariage entre Franz d'Épinay et Valentine, Barrois fait une apparition étonnante, sur la demande de Noirtier. Réaction des personnages de cette scène : ''Villefort tressaillit, Mme de Villefort laissa glisser son fils de dessus ses genoux, Valentine se leva pâle et muette comme une statue'' (CMC, T.II – p.321). Le mariage est alors annulé. Dans le même ordre d'idées, intéressons-nous à la fuite d'Andrea. Alors que rien ne laissait présager son échec, son arrestation freine son envol : ''Mais au même instant'' (CMC, T.II – p.614), ''scène de confusion produite par l'apparition du brigadier de gendarmerie'' (CMC, T.II – p.615). C'est la même logique qui sous-tend le voyage de Milady en Angleterre et qui est perturbé d'abord par la venue d'Athos (''Milady, dominée par une terreur inexprimable, s'assit sans proférer une seule parole'' TM, p.565) puis par Felton (''Milady, cette femme si forte, se sentait frissonner malgré elle'' TM, p.617). Les duels sont aussi arrêtés (comme nous l'avons déjà démontré) par des évènements subits et inattendus. Ils sont évités de justesse comme celui qui doit opposer Albert au comte de Monte-Cristo (''voilà un dénouement bien inespéré à une bien désagréable affaire'' CMC, T.II – p.547) ou celui qui doit voir l'affrontement des quatre mousquetaires (''Mais les deux rapières avaient à peine résonné en se touchant, qu'une escouade des gardes'' TM, p.88). En réalité, ces coups de théâtre, ''ces coïncidences trop heureuses'', permettent à l'action de virer et de prendre un autre chemin que celui auquel le lecteur s'attendait : cette surprise relance son intérêt et dirige l'action dans un sillage auquel il ne s'attend pas. Rien n'est donc acquis, rien n'est donc immuable.

C'est d'ailleurs pour cela que nous assistons à une critique de la logique tragique qui veut que tout évènement soit préparé à l'avance, faisant du personnage un simple pantin subissant son destin. Le drame romantique a lutté contre cette loi héritée du classicisme et qui veut que le Fatum l'emporte toujours sur le héros. Maximilien essaiera ainsi, par l'interrogation, d'éloigner Valentine de la tragédie qu'elle veut assumer : ''vous suivrez donc votre fortune, telle que le sort vous la fera et sans même essayer de la combattre'' ? (CMC, T.II – p.281). De même, Villefort, en faisant appel à sa raison, dénonce l'enchaînement

inéluctable des actions dans une tragédie : ''son intelligence se refusait à classer cette suite d'évènement incroyables, inouïs, fabuleux'' (CMC, T.I – p.375). Beauchamp, pour sa part, critique la notion de malédiction inexorable qui n'a plus sa place dans un siècle marqué par la Révolution : ''Les fautes de nos pères dans ces temps d'action et de réaction ne peuvent atteindre les enfants'' (CMC, T.II – p.469), ''nous n'en sommes plus au temps où un injuste préjugé rendait les fils responsables des actions des pères'' (CMC, T.II – p.503). Même le comte de Monte-Cristo remet en question cette notion : ''il est donc dit que la faute des pères retombera sur les enfants jusqu'à la troisième et quatrième génération ?'' (CMC, T.II – p.483). C'est l'homme qui doit prendre son destin en main et non la Providence : ''La Providence me paraît, je vous l'avoue, fort étrangère à tout ceci, et cela heureusement, car au lieu de l'invisible et de l'impalpable messagère des récompenses et des punitions célestes, je trouverai un être palpable et visible, sur lequel je me vengerai'' (CMC, T.II – p.503-504). Albert rejoint ainsi d'Artagnan qui affirme : ''La fortune est une courtisane : favorable hier, elle peut me trahir demain'' (TM, p.479). L'on abandonne ainsi le tragique : l'homme n'est plus un objet passif, jouet des forces célestes, mais un sujet actif qui dirige son existence. Même le fonctionnement comique est montré du doigt : ''vous serez irrévocablement promise à Franz d'Épinay, non point par cette formalité de théâtre inventée pour dénouer les pièces de comédie, et qu'on appelle la signature du contrat, mais par votre propre volonté'' (CMC, T.II – p.281). Encore une fantaisie de l'auteur qui aime à construire et à déconstruire.

Et, pour mieux convaincre son lecteur, le narrateur use souvent d'allusions à des héros du ''drame en habit noir''[1]. L'utilisation des Borgia dans le trésor des Spada (CMC, T.I – p.223) n'est pas sans rappeler un autre roman de Dumas, ''Les Borgia'' (in *Les Crimes célèbres*, 1828), ou même la pièce de HUGO, *Lucrèce Borgia* (1833) dont le personnage éponyme a des ressemblances avec Milady, la ''Lucrèce de l'Angleterre'' (TM, p.697). L'histoire de cette famille sulfureuse influence le drame du XIX^{ème} siècle. Nous pensons aussi au titre du chapitre LII, ''Pyrame et Thisbé'' : ce couple n'est-il pas l'ancêtre de Roméo et Juliette séparé par des affaires de famille (''sujet de mésintelligence entre votre père et le mien'' CMC, T.II – p.16) ? Shakespeare n'est-il pas le maître à penser des auteurs romantiques comme le soulignait Stendhal dans *Racine et Shakespeare* (1823-1825) ? Une autre allusion à l'auteur élisabéthain suffit à nous convaincre de son influence sur Dumas : ''à

[1] L'expression est de GENGEMBRE Gérard, *Premières leçons sur le drame romantique*, Paris : Éditions P.U.F., 1996, p.39.

peu près du même geste dont Macbeth montra Banco'' (CMC, T.I – p.162). Même les paroles du poète anglais sont reprises dans la narration : ''*Frailty, thy name is woman !*'' (CMC, T.I – p.330). Mais allons plus loin. Certains épisodes semblent une retranscription de drames romantiques célèbres. L'entrevue entre le comte de Monte-Cristo et Mercédès de Morcerf rappelle le dernier entretien entre Ruy Blas et la Reine dans le *Ruy Blas* (1838) de Hugo : ''il faut mourir'', ''d'un mot, vous la brisez. Je meurs'' (CMC, T.II – p.530). Le chef de file des romantiques est d'ailleurs cité par le biais d'un des personnages de *Marion de Lorme* (1831), ''Didier'' (CMC, T.I – p.508) ou par le personnage éponyme lui-même (TM, p.641), l'un de ses drames les plus célèbres. L'une des dernières pensées in petto du comte s'appuie sur un leitmotiv du ''Allons'' x4 (CMC, T.II – p.802) qui n'est pas sans évoquer la longue tirade qu'effectue le Lorenzaccio de Musset (*Lorenzaccio*, 1834) devant Philippe[1]. À la manière de tous les grands héros romantiques, d'Artagnan finit par réaliser sa solitude et par l'assumer : ''depuis un an qu'il était arrivé à Paris, il s'était mêlé aux affaires publiques ; ses affaires privées n'avaient pas fait grand chemin comme amour et comme fortune'' (TM, p.522), ''je n'aurais donc plus d'amis, dit le jeune homme ; hélas ! plus rien, que d'amers souvenirs…'' (TM, p.806). Ainsi, Dumas réutilise-t-il les principes du drame romantique alors en vogue lors de la publication des deux œuvres qui nous intéressent. Roman et théâtre lui permettent d'atteindre la multitude et de réaliser de nombreuses expériences : n'oublions pas qu'il retranscrira plus tard ses propres romans en pièces de théâtre.

En définitive, la narration dumasienne désire s'appuyer sur des ressorts théâtraux pour fonctionner. En lisant l'un de ces romans, le lecteur se transforme en spectateur assistant à des péripéties où plusieurs sous-genres se donnent la réplique. Ne serait-ce pas Dumas d'ailleurs qui, pour définir son mode d'écriture, affirmerait par la voix de Villefort : ''Je vous ferais passer par toutes ces gradations comme le ferait un dramaturge ou un romancier'' (CMC, T.II – p.223) ? Théâtre et Roman finissent donc par s'unir sous une seule et même plume où tout est représentation[2], où le discours romanesque deviendrait manifeste du théâtre de l'époque !

[1] N'oublions pas que Dumas publiera, en 1842, une pièce prenant ce personnage pour héros, *Lorenzino*.

[2] ''La littérature du début du XIX^{e} siècle est, majoritairement, une littérature de corrélation entre roman et théâtre'', ROOTERING Marie-Pierre, « Du Roman au Théâtre, l'écrivain en quête d'autonomie » in *Le Rocambole, Bulletin des amis du roman populaire n°50…*, *op.cit.*, p.59.

7. Une Narration spéculaire

Le dernier point qui nous interpelle est celui d'une narration du même. Afin de mieux s'attacher son lectorat, Dumas use de certaines ressemblances (que d'aucuns lui reprochent puisqu'elles sont abêtissantes) qui réapparaissent au fil de l'intrigue ; le lecteur est alors charmé de découvrir qu'il est capable de créer des liens entre les différentes intrigues. Par une sorte de moyen mnémotechnique, la narration provoque un envoûtement qui mène à un conditionnement agréable où le lecteur devine les parallèles que les différents nœuds entretiennent entre eux.

Intéressons-nous d'abord aux différents *incipits*. Nous remarquons qu'ils portent en eux un condensé de l'histoire à venir. La mort du capitaine Leclère et ses funérailles maritimes ne sont pas sans rappeler la chute d'Edmond Dantès dans le ''cimetière du château d'If'' : ''décemment enveloppé dans un hamac, avec un boulet de trente-six aux pieds et un à la tête'' (CMC, T.I – p.11) // ''Dantès avait été lancé dans la mer, au fond de laquelle l'entraînait un boulet de trente-six attaché à ses pieds'' (CMC, T.I – p.250). Même ''l'île de Monte-Cristo'' (CMC, T.I – p.18) et l'Italie (''Naples'', CMC, T.I – p.11) sont citées dès le début du roman. Dans la seconde œuvre, le combat évité de justesse entre Rochefort et d'Artagnan laisse présager ceux qui suivront puisque ''cet inconnu devait avoir une grande influence sur sa vie à venir'' (TM, p.34). Le ''baume'' (TM, p.31) donné par la mère servira plus tard à guérir l'épaule d'Athos. Les ''trois présents paternels'' (TM, p.33) seraient d'ailleurs une annonce des trois mousquetaires à venir tout comme ''la lettre adressée à M. de Tréville'' (TM, p.38) préfigurerait le blanc-seing accordé par Richelieu. Même le voyage de Milady en Angleterre est prévu : ''De retourner à l'instant même en Angleterre et de la prévenir directement si le duc quittait Londres'' (TM, p.40). Le siège de la Rochelle est aussi indiqué : ''venus faire une seconde Rochelle'' (TM, p.29). Nous remarquons donc que le début de chacun des romans porte en lui des amorces des actions principales qui vont suivre ainsi que des lieux qui encadreront les intrigues. Le lecteur est donc, sans le savoir, en possession de toutes les cartes qui jalonnent l'histoire à venir… encore doit-il savoir les tirer !

À un deuxième niveau, force nous est de constater que certains *évènements se répètent* malgré le changement de personnages. Le scénario enclenchent des actions similaires mais avec des protagonistes différents. La liqueur miraculeuse dont use Dantès pour calmer le deuxième accès de l'abbé Faria réapparaît plus tard dans le récit, possédant la même symbolique : ''Monte-Cristo […] ouvrant un coffret, […] en tira un flacon de Bohême, incrusté d'or, contenant une liqueur rouge comme du sang et dont il laissa tomber une seule

goutte sur les lèvres de l'enfant'' (CMC, T.I – p.684), ''Monte-Cristo s'approcha et versa sur les lèvres violettes du blessé trois ou quatre gouttes de la liqueur que contenait le flacon'' (CMC, T.II – p.457). Le complot ourdi par Danglars et Fernand par le biais d'une lettre se retrouve dans celui que manigancent Caderousse et Andrea pour voler le comte : ''il alla chercher sur un vieux secrétaire une feuille de papier blanc, de l'encre et une plume'' (CMC, T.II – p.433). La lettre destinée à Noirtier et que Villefort brûle préfigure la même action que réalisera Andrea avec la lettre de Caderousse ou Beauchamp avec Albert à l'encontre des preuves récoltées à Janina contre Fernand : ''eut brûlé la lettre de Caderousse'' (CMC, T.II – p.422), ''c'est une habitude de brûler la réalité'', ''il alla à la bougie toujours allumée pour les cigares et en consuma jusqu'au dernier fragment'' (CMC, T.II – p.469). Le comte donne rendez-vous à Albert, à Paris, trois mois plus tard, ''le 21 mai prochain, à 10h30 du matin'' (CMC, T.I – p.544) : il s'agit du même laps de temps de trois mois qu'il avait donné aux Morrel (CMC, T.I – p.357). Dans *Les Trois Mousquetaires*, le voyage entrepris par les quatre compagnons pour récupérer les ferrets de la reine ressemble fortement à celui destiné à retrouver Constance Bonacieux au couvent des Carmélites à Béthune. Le siège de la Rochelle est d'ailleurs presque une répétition de la première partie du roman puisque l'on y retrouve les mêmes étapes menant, certes, à des intrigues différentes[1]. Toujours dans ce même esprit, nous pouvons nous intéresser à la scène où d'Artagnan espionne les Bonacieux à partir de sa chambre ; le chapitre XLIV ''De l'Utilité des tuyaux de poêle'' en est bel et bien une reprise puisque les mousquetaires y saisissent la conversation qui tourne entre le couple Milady/Richelieu. Le lecteur est ainsi toujours rassuré par la narration qui ne lui livre les évènements importants qu'au compte-goutte, le préparant à chaque fois aux complications à venir.

Ainsi, tout semble calculé voire prévu à l'avance. Le lecteur n'avance pas dans un champ inconnu. Bien au contraire : sa formation se fait progressivement, selon un itinéraire bien tracé que décrieront les critiques puisqu'il ne laisse nulle place à la réflexion[2]. Pourtant, celui qui lit trouve toujours le moyen d'être surpris et de s'exclamer !

[1] ''De nombreux indices signalent d'ailleurs que le roman repart à zéro : on trouve, et dans le même ordre, milady en carrosse, le cheval bouton d'or, la pénurie, l'aller et retour anglais, l'obtention finale du brevet de mousquetaire, etc.'', PICARD Michel, « Pouvoirs du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme », *op.cit.*, p.71.

[2] ''Lorsque la distance [entre l'horizon d'attente et l'œuvre] diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art « culinaire », du simple divertissement (…) qui comble parfaitement l'attente suscitée par les orientations'', BARTHES Roland, *Le Plaisir du Texte*, *op.cit.*, p.53.

Il nous a donc été clair que la narration dumasienne est loin d'être un simple assemblage d'actions liées les unes aux autres pour aboutir à un roman aux rouages évidents. Tout est d'ailleurs mis en œuvre pour garder le lecteur sous le charme, dans une sorte de technique pré-marketing. Afin de ne pas ennuyer, la narration se contente de l'essentiel et se distribue même sur plusieurs personnages. Les multiples intrigues narrées sont également reliées entre elles dans un souci de théâtralité exagérée… mais le lecteur ne le découvre qu'en achevant sa lecture. Et, pour mieux le servir, la narration propose certains arrêts récapitulatifs qui permettent de se remémorer quelques actions que celui qui lit aurait pu oubliées ; elle annonce de même certains évènements à venir ou accentue le suspense en multipliant les moments de mise en haleine. La narration populaire se trouve ainsi principalement axée sur le lectorat qu'il faut toujours surprendre, amuser, émouvoir, impressionner, triturer mais surtout rassurer.

L'Architexte de l'écriture de Dumas est ainsi révélé au grand jour. Chacun des personnages principaux est un héros en devenir. Il se doit de remplir un programme particulier formé d'épreuves extérieures et intérieures pour finir par atteindre une existence complète aux dernières pages du roman. Les romans dumasiens plaisent par leur ressemblance avec la logique du conte telle que proposée par Propp mais ils attirent surtout puisqu'ils correspondent au fonctionnement du récit d'apprentissage tellement en vogue au XIX^{ème} siècle. Cet apprentissage est celui du nouveau héros, certes ; il est également celui du lecteur. N'oublions pas que tout personnage peut atteindre l'héroïté qui n'est plus l'apanage d'un seul être : c'est ainsi que l'identification reçoit toute la liberté dont elle a besoin.

Néanmoins, les différentes étapes que le personnage traverse ne sont pas de simples actions reliées les unes aux autres sans mouture aucune. Un être aux fils multiples assure les sutures du (ou des ?) récit(s). Il s'agit du narrateur caché dans les coulisses de son intrigue mais qui, par certains coups de théâtre, revient sur le devant de la scène pour signifier son pouvoir totalitaire. À la manière du hakawati oriental, il mène le lecteur dans les dédales des évènements et dirige même sa perception des actions et des personnages mais, toujours, avec une bonhomie des plus attrayantes. Il est proche de ce lecteur dont il manipule la lecture et les opinions.

L'attrait est finalement exercé par une narration aux modalités étonnantes. Respectant les fondements du roman-feuilleton, elle déroule tous ses appas pour mieux cerner son lectorat. À aucun moment le lecteur ne peut se détourner de la lecture : il y est

attiré comme par magie, voulant en savoir toujours plus, désirant être stimulé à tout instant. Son âme d'enfant refait alors surface ; sur le grand huit de la narration, ses émotions s'exacerbent aux sons d'une narration massive… destinée à la masse ! D'une manière ou d'une autre, chez Dumas, le lecteur se sent inlassablement sollicité dans le processus de création et l'écriture se fait par les mains de l'émetteur mais également par les oreilles et la bouche du récepteur. C'est à une démocratisation de l'acte créatif que nous assistons !

CONCLUSION

Le présent travail touche maintenant à sa fin. Tout se referme, le livre et la pensée. Pour clôturer, une récapitulation du fonctionnement de cette étude s'impose. S'étalant sur trois parties distinctes, elle a abordé trois approches différentes. Après un constat assez équivoque concernant la réception, l'imaginaire a permis de voir les différentes thématiques qui scandent l'écriture dumasienne. Le structuralisme et la narratologie se sont affirmés en dernier lieu pour expliciter l'architexte de l'écriture de l'auteur.

Dans un premier temps, c'est le lecteur si polymorphe qui nous a intéressé. Nous avons tenté de comprendre l'attrait et la répulsion qu'exerce la littérature de seconde zone, étant tour à tour source de honte littéraire ou de plaisir.

Une large part de lecteurs stigmatise cette écriture ersatz. Nombreux critiques, universitaires et autres gens bien pensants, laissent libre cours à leur ire face à cette littérature trop facile. C'est à un regard condescendant de l'homme de lettres qu'a droit l'œuvre dumasienne. D'aucuns pointeront du doigt les Erreurs langagières ou historiques en mettant en valeur l'aspect industriel de cette littérature de la vitesse de l'écriture, de la lecture. On lui reproche également la Démagogie populaire assurée par le manque de trous où l'interprétation pourrait venir se nicher ou par la Stéréotypie qui cataloguerait l'humain sous des étiquettes trop larges, trop étroites. On dénonce alors la mauvaise tenue de l'Intrigue qui se vit dans le Rebondissement fictif si éloigné de la réalité. Mais c'est surtout la trop grande présence de l'Auteur qui gêne : celui qui devrait s'éclipser derrière son œuvre ne perd aucun instant pour se manifester d'une manière paternaliste. Il s'affirme dans son œuvre et tente, dans un processus des plus évidents, de donner à ses écrits une plus grande légitimité en les plaçant sous les auspices d'auteurs illustres qui l'ont précédé. Il reprendrait même par endroits, sans vergogne, d'autres romans sans les citer. Toutes ces raisons détournent les hautes sphères littéraires du populaire dumasien.

Toutefois, force nous est de remarquer que les lecteurs lambda éprouvent du plaisir à la lecture des romans de Dumas. Ce plaisir naît de multiples éléments évidents. Si l'auteur est placé dans la catégorie du roman populaire, cela n'est pas une coïncidence. Ce genre a une mission : en s'adressant au peuple, en naissant du peuple, il se doit d'élever ce peuple. Pour ce faire, il use de multiples moyens qui se vivent sur le mode du sérieux. Il délivre ainsi une Culture censée appartenir à la haute société : il la vulgarise et l'offre par à-coups à ceux qui veulent grimper les marches de la pyramide sociale. Cette culture n'est pas uniquement dans les mots mais dans le partage d'expériences vécues par un auteur tonitruant. Les

grands Thèmes de l'humanité sont disséqués, analysés et proposés au plus grand nombre qui aime à retrouver les étapes de sa vie dans celle des personnages fictifs. Par ce faire, l'écriture dumasienne provoque parfois des prises de conscience dans l'esprit de ses lecteurs. Cet esprit est d'ailleurs activé par le biais de l'Inconscient remonté à la surface et que Dumas aime à dévoiler. En outre, sur le mode du frivole, l'auteur a voulu plaire au public en lui offrant ce qu'il cherche le plus dans ses lectures, les Émotions fortes. Le roman se lit dès lors dans le Pluri-populaire puisqu'il joint différents embranchements où le lecteur doit être continuellement sollicité par des réflexes déjà acquis et intériorisés. Ce qui plaît également dans les romans de Dumas, c'est le Dévoilement perpétuel : l'auteur montre ce qu'on ne voit pas en disant tout haut ces petites histoires dont tout le monde raffole et que l'on se raconte tout bas ; il livre au grand jour les interdits qui font sensation. Dans le roman dumasien, le lecteur est certes pris en compte avec ménagement mais il est surtout la pierre angulaire de l'écriture. On lui écrit clairement ce qu'il sait ou ne sait pas : cet écrit prend alors une figure d'autorité – cela est vrai puisque je l'ai lu !

Le constat est donc double : les œuvres de Dumas déplaisent souvent à l'élite littéraire qui ne peut s'empêcher de les considérer avec mépris. Toutefois, la grande majorité des lecteurs approuve les choix entrepris par l'auteur et le suit sans ciller. C'est de cette dernière constatation qu'a pris naissance la deuxième partie de ce travail qui s'est plongée dans l'imaginaire dumasien. Les motifs qui scandent l'écriture de Dumas sont multiples.

Des personnages-types se sont débattus dans des territoires précis et se sont placés dans des scènes de genre particulières. Les archétypes énoncés sont ceux de l'extrême, ceux que le lecteur ne regarde qu'avec envie ou appréhension puisqu'il ne leur ressemble point. Les Bandits ont constitué une mafia de hors-la-loi se cachant dans les ruelles sombres de l'intrigue. Dumas parvient à redorer leur blason en les sortant de l'ombre et en les rendant presque sympathiques. Mêmes les Arrivistes sont quelque peu absous puisque l'auteur a bien compris que ce type social est le seul qui parvient à se jucher sur les sommets de la société… tant qu'il ne suit pas le plan machiavélique qu'énonce le célèbre adage, ''La fin justifie les moyens''. Le Mentor sert alors ce projet de figure du Bien du moment où il incarne la doxa qu'il ne faut pas entraver : il est ce personnage par les mains duquel le héros doit passer pour s'accomplir dans la reconnaissance. Toutefois, ce passage n'est pas sans anicroches puisque le Métamorphe veille : il est celui qui perturbe la quête par une

séduction lancinante, par une manipulation négative et occulte qui retarde l'achèvement de l'intrigue dans une normalité trop normale ! Il est accompagné par la Sorcière qui, par essence, ensorcelle sous de beaux atours. Elle peut être empoisonneuse ou simple être mythologique : mais dans les deux cas de figure, elle prend naissance dans les hantises (ou les fantasmes ?) d'enfance du lecteur. S'élève dès lors l'Ange exterminateur qui se doit de rétablir une justice en perdition pour poser les fondements d'une société nouvelle et épurée. Selon un fonctionnement inaltérable, il sépare l'ivraie du bon grain grâce à son omnipotence divine. À cet effet, il est aidé par la Vierge qui incarne le Bien dans sa valeur la plus immarcescible : elle protège le héros par un pouvoir talismanique et permet au roman de s'achever dans le bonheur. L'on remarque bien une dichotomie manichéenne chère au populaire ; d'un côté les Méchants, de l'autre les Gentils. Mais Dumas réussit à renverser cette donne trop simpliste vu qu'il ne renvoie pas à un monde utopique si bien tranché, n'en déplaise à ses détracteurs. Dans la réalité, le Bien et le Mal coexistent, fusionnent et vont de concert. Dans le roman dumasien, chaque personnage porte en lui cette ambivalence qu'il tente parfois de corriger mais qu'il accepte surtout comme étant une preuve de son humanité.

Ce besoin de représenter le réel tel qu'il est et non tel qu'on voudrait qu'il soit est l'affaire de tous les territoires représentés. Si la narration de l'auteur ne s'étend pas en descriptions trop longues, trop ennuyeuses, il n'en demeure pas moins qu'elle donne une place de choix aux lieux traversés par les personnages. L'espace n'y est pas un simple décor servant d'arrière-fond : il n'est nullement un accessoire dispensable. C'est pour cette raison qu'une large part est donnée à l'Ancrage référentiel qui authentifie l'intrigue : temps et lieux servent à la peinture des époques éloignées certes, mais aussi, en palimpseste, à la description du contemporain. C'est dans cet esprit que se comprennent les multiples évocations des rues et des villes dans lesquelles vit ce Peuple si versatile. Mais Dumas dénonce plutôt l'enfermement urbain auquel il préfère le Voyage qu'il prône en évoquant d'autres lieux plus exotiques ; ce sont eux qui permettent au lecteur de voyager d'un coup de plume bleue. Dans ces pérégrinations viennent se placer les différentes Auberges qui ne sont plus de simples haltes mais des lieux de réunions véritables où toutes les classes sociales peuvent coexister, des passages obligés pour un meilleur Ailleurs. Elles constituent le pendant positif aux Maisons et aux Châteaux qui créent des séparations, des cloisons entre les membres de la société : elles sont construites à l'image de leurs occupants et libèrent une grande part de leur personnalité véritable et intime. Les Jardins qui les bornent

sont alors des manifestations du vrai, de l'authentique puisqu'ils habilitent les différents protagonistes à ôter leurs masques le temps d'une rencontre dans la nature salvatrice. L'écriture de Dumas sert donc de tapis volant oriental sur lequel le lecteur s'installe pour découvrir le monde à ses pieds. Il voit alors du pays, du temps, de l'humain et fuit sa réalité pour retrouver une toute autre réalité si semblable à la sienne.

L'imaginaire dumasien, qui est également celui du populaire, a ainsi pu véhiculer un fond des plus stimulants pour une lecture de la consumation. Mais cette stimulation ne se réalise point entièrement sans un architexte des plus complexes assurant une évolution de l'intrigue par le biais de la narration. C'est aux fondations narratives que la troisième partie de ce travail s'est intéressée.

À un premier niveau, nous avons pu voir comment se construisait le héros. Chez Dumas, le personnage ne naît pas héros, il le devient ; et c'est l'histoire de ce devenir qui interpelle tout un chacun. À la manière des auteurs de contes de fées, l'écrivain livre à ses lecteurs la transformation d'une entité négligeable en héros admirable. Voilà pourquoi cette transmutation a été analysée sous la lorgnette d'une approche morphologique prônée par le formaliste russe Vladimir Propp. Chacun des personnages suit un système bien précis et toujours semblable qui le mène à un avènement final sous la forme d'un rituel ternaire où ce sont les autres qui assurent sa reconnaissance. Toutefois nous avons remarqué que le héros n'était pas toujours celui que l'on croyait, le roman dumasien prônant une démocratie de l'héroïté[1].

Mais ce personnage admirable n'est rien face au narrateur qui est bel et bien présent dans la conduite de l'intrigue. Il est celui qui tient la main du lecteur et l'aide à évoluer dans ce monde labyrinthique. Son omniprésence lui concède le droit de s'adresser directement à celui qui lit l'histoire dont il a été le témoin : le roman devient ainsi une sorte de confession amicale où le lecteur jouerait le rôle de confesseur qui écoute… mais qui n'est pas du tout tenu au secret. Très rapidement, cette bienveillance du narrateur se transmue en douce manipulation qui augmente la tension dans la lecture dans un ludisme évident. Toutefois, dans une volte-face soudaine, le narrateur reprend ses pleins-pouvoirs pour diriger la

[1] ''Avec [Dumas], le roman historique descend de quelques degrés sur l'échelle qui va du sublime au trivial. Aux princes et grands capitaines, il substitue la piétaille […] Voilà donc des personnages à la mesure humaine, en qui l'on peut aisément se reconnaître'', BERTIÈRE Simone, *Dumas et les Mousquetaires – Histoire d'un chef-d'œuvre*, Paris : Éditions de Fallois, 2009, p.267.

réception de son œuvre ou pour professer certains idéaux de vie… ou même certaines idéologies particulières. La moralité n'est jamais absente du roman dumasien qui se doit d'édifier ceux qui le lisent à quelle qu'époque qu'ils appartiennent… tout en respectant la gageure du divertissement.

Au-delà du narrateur, c'est enfin la narration qui interpelle avec ses différentes modalités. Même si l'on a souvent reproché à Dumas une écriture débridée, sans nulle réflexion, force nous est de constater l'erreur abyssale de ces propos. Consciemment ou inconsciemment, il use de stratagèmes qui lient tout lecteur. Cela s'incarne d'ailleurs dans l'Essentiel qui est conté : à de très rares exceptions, les digressions servent toujours un but particulier que la narration du Différé finira par dévoiler. C'est en ce sens que se comprend l'enchaînement des nœuds aux différents moments de l'intrigue : les crises s'entremêlent jusqu'à épuisement, se provoquant mutuellement. Et pour ne pas trop épuiser la lecture, le narrateur use de quatre subterfuges qui allouent une certaine accalmie de la distension. La parole narrative n'est pas toujours du ressort d'un seul narrateur : elle est, par Relais accordée à des personnages élevés aux strates des secrets narratifs. Ce sont eux qui assurent parfois la transmission des évènements afin de créer un mouvement dans l'acte de lecture. Plus encore, certains arrêts permettent au lecteur de revenir sur des moments importants de l'histoire ou de prendre le roman en marche, à toute Station, technique du feuilleton oblige. Et, pour maintenir ce même lecteur sous sa coupe, le roman dumasien use des ressorts du Théâtre pour offrir un spectacle perpétuel où l'on ne s'ennuie point. Le dernier artifice s'inscrit dans la redondance et dans la Similarité qui, loin de rebuter, permet de mieux saisir l'intrigue voire de la deviner dans un plaisir sans pareil. Nous pouvons alors affirmer que cette littérature n'est pas uniquement populaire parce qu'elle s'adresse au peuple qu'elle décrit mais parce qu'elle prend en compte ce même peuple pour s'énoncer, se dévider et s'achever. Chez Dumas, le populaire n'est donc pas dans le fond uniquement mais dans la forme choisie : il s'exerce sur toutes les branches du schéma de Jakobson.

Cette longue récapitulation permet de répondre à la problématique posée. Malgré ses nombreuses failles, l'œuvre dumasienne se doit d'entrer dans le Panthéon des Lettres. Elle n'est pas, comme on l'a souvent pensé à tort, un simple amalgame d'actions sans suites. Elle n'est pas une simple pourvoyeuse d'histoires qui doivent faire pleurer, rire, amuser. Elle n'est pas un récit sans construction, abandonné aux aléas et aux demandes du lecteur. Elle n'est pas si tranchée, fonctionnant dans un manichéisme primaire. Elle est tout cela, certes,

mais elle est plus que cela. En étant si bien pensée et si bien orchestrée, l'écriture de Dumas plaît non pas qu'elle flatte des sentiments grégaires mais parce qu'elle offre une réflexion dans une enveloppe attrayante.

Par ce biais, le fonctionnement de Dumas serait semblable, sous plusieurs points, à celui de la littérature industrielle de son époque. Le populaire souffre également, jusqu'à aujourd'hui, du dédain souvent injustifié de certains. Toutes les critiques énoncées dans la première partie du présent ouvrage pourraient s'appliquer aux romans de Sue, de Féval ou de Ponson du Terrail. Cette littérature que l'on a voulu garder dans la marge en l'affublant du préfixe ''para'' est en réalité, admettons-le, toute la page[1]. Ce qui dérange dans cette littérature, c'est qu'elle autorise l'auteur à s'affirmer dans son écriture, à prendre en compte son destinataire, à avoir un message précis à véhiculer. Le roman populaire n'est pas une œuvre d'art parnassienne que l'on regarde, que l'on admire de loin parce qu'elle peint un monde situé dans un hors d'ici utopique ou contre-utopique. L'œuvre populaire, au même titre que l'œuvre dumasienne, est ancrée dans son réel et s'en enorgueillit au point qu'elle dérange. Elle livre des peurs refoulées, des hantises cachées qu'elle dévoile sans aucune pudeur, sans aucun voile, sans aucune prise en compte du qu'en-dira-t-on. Elle est auto, hétéro et homo-plaisir au sens condamnable de la morale judéo-chrétienne. Elle est *lie et ratures* assumées : elle horripile parce qu'elle n'a pas su regarder la maison humaine de dehors, parce qu'elle a osé glisser un œil furtif dans une serrure qui ne demandait qu'à s'ouvrir.

Dans les deux œuvres analysées, Dumas a livré la recette du roman populaire. Le grand cuisinier qu'il est a ainsi parlé et a donné en héritage, aux générations futures, les ingrédients secrets de son pot-au-feu. Pour concocter un best-seller, façon Dumas, il faut s'abreuver à deux sources, à deux sauces. La première s'incarne dans un imaginaire prolifique où le passé peut se conjuguer au présent. La seconde se bâtit sur une narration bien organisée. Avec un soupçon de personnages archétypiques, une pincée de lieux réels mais oniriques, quelques grains de scènes de genres, une botte narrative massive et multiple, le tout saupoudré d'une prise en compte des lecteurs-goûteurs, tout un chacun peut devenir écrivain populaire. Et le plat est réussi si on le désire véritablement, si l'on veut vraiment offrir un menu populaire où les formules font recette.

[1] ''Le mauvais roman est celui qui ne remplit pas le contrat qu'il s'est prescrit, c'est celui qui « fonctionne »mal pour le secteur de consommation auquel il est destiné'', BOYER Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Paris : Éditions Armand Colin, 2008, p.59.

C'est ce sens qu'ont choisi les écrivains si populaires de ce XXI^{ème} siècle qui ne lit plus. Dan Brown, Guillaume Musso ou Marc Levy font aujourd'hui figure d'auteurs à grands tirages. On s'arrache leurs romans que l'on consomme sans modération, sans peur de l'indigestion. En réalité, ils n'ont fait que remettre au goût du jour la recette de Dumas, revue et recorrigée selon les attentes du lectorat d'aujourd'hui. Le premier a, par exemple, opté surtout pour une narration en A.D.N. dans son célèbre *Da Vinci code* (2003). Chaque chapitre s'achevant sur une nouvelle intrigue en préparation au chapitre suivant, le lecteur est forcé de lire tout le roman pour connaître le fin mot de l'histoire. Brown a aussi recours aux fortes sensations en abordant la thématique des sociétés secrètes[1]. Musso, pour sa part, préfère mélanger son intrigue au policier et livrer des personnages à l'humanité évidente : le lecteur s'identifie au héros de *Je reviens te chercher* (2009) et dévore le roman grâce à la multiplication des dialogues et à la condensation des chapitres. Quant à Levy, il décrasse les sentiments vendeurs de l'amour, de l'amitié, du courage tout en offrant dans ses romans (comme dans *Et si c'était vrai…*, 2000) une fenêtre sur le monde[2]. En s'adaptant aux lecteurs de leurs siècles, ces auteurs ont su réactiver certains ingrédients des sagas dumasiennes sans avoir pu détrôner leur illustre prédécesseur : en réalité, il faudrait unir ces trois auteurs pour avoir un nouveau Dumas.

Pour finir, force nous est de remarquer que les œuvres de ces nouveaux trois mousquetaires de la littérature ont été adaptées au cinéma : cela prouve leur grande popularité ! Cela mène ainsi à un point essentiel. Pour que l'œuvre populaire ''fonctionne'', elle doit être audiovisuelle. C'est ce que Dumas avait compris bien avant l'arrivée du cinéma. L'on compte, par an, à peu près deux adaptations d'une œuvre dumasienne à l'écran. Au moment où nous écrivons, nous savons que la BBC prépare une série tournant autour de l'histoire des quatre mousquetaires. Toutefois, c'est surtout le cinéma américain qui interpelle parce qu'il a su flairer le filon populaire bien avant les autres. Plus mercantile que le cinéma français, il a saisi tout l'apport financier qu'il pourrait obtenir en s'intéressant à ces œuvres d'où le profond bavardage à la française est omis. Plusieurs éléments font en sorte que Dumas se révèle une évidence quand il s'agit d'adapter.

---

[1] ''Le succès mondial qu'ont connu le roman de Dan Brown Da Vinci code […] et ses « produits dérivés » […] peut s'interpréter comme une résurgence contemporaine du mythe de la conspiration […]. L'idéal communautaire d'une secte aux ramifications internationales qui prescrit le sacrifice des individualités à un objectif commun apparaît en contrepoint d'une modernité déstabilisée par la perte des repères'', KRULIC Brigitte, *Fascination du roman historique – Intrigues, héros et femmes fatales*, *op.cit.*, p.213.

[2] Une analyse assez intéressante de sur la fascination exercée par Musso et Lévy est proposée sur le site suivant : ''D'où vient le succès de Marc Levy et Guillaume Musso ?'', www.enviedecrire.com/dou-vient-le-succes-de-marc-levy-et-guillaume-musso/

L'écriture de l'auteur est, on l'a vu, sous-tendue par un passif théâtral[1] : des planches à la pellicule, il n'y a donc qu'un pas à franchir. Avec beaucoup de facilité, un réalisateur peut se lancer dans l'adaptation d'un *Comte de Monte-Cristo* ou d'un *Trois Mousquetaires*[2]. La prolifération des dialogues, l'importance des didascalies et le cadre rapidement campé constituent déjà la première pierre d'un scénario. Quant aux mouvements de la caméra, ils sont secondés par les focalisations peu mouvementées de l'écriture populaire : la majorité des scènes sont vues selon l'angle subjectif d'un personnage. Ce phénomène force l'identification. Plus encore, les thèmes abordés par l'œuvre dumasienne sont universels et atemporels : ils peuvent plaire à tout âge, à tout siècle. Ces thématiques se construisent d'ailleurs sur le mode d'aventures effrénées qui ne peuvent que correspondre au réalisateur qui crie ''Action'' pour lancer son film : *L'Homme au masque de fer* (1998) de Randall Wallace, par exemple, a su rendre cette frénésie du mouvement en mélangeant *Vingt ans après* et *Le Vicomte de Bragelonne* dans des scènes de duels haletantes. Le cinéma remplit dès lors son rôle de pourvoyeur d'exotisme par les voyages géographiques et temporels qui peuplent l'écriture de Dumas : dans cet esprit, remarquons qu'en 2002, Kevin Reynold avait découvert toute la veine onirique qu'il pouvait tirer de la magie du *Comte de Monte-Cristo.* Le cinéaste adapte alors le roman en prenant certaines libertés permises par l'interprétation de l'œuvre elle-même - à savoir, la transformation d'Albert en fils caché d'Edmond Dantès. À un autre niveau, notons que l'écriture de Dumas est soumise à la demande d'un public, à des astringences économiques[3] : son ouverture finale peut donc permettre au cinéaste de proposer une suite si le succès est au rendez-vous. La multiplication des genres de cette littérature pluri-populaire permet, de même, un virage vers d'autres genres comme la science-fiction (c'est ce qu'a compris Paul W.S. Anderson en faisant – malheureusement ! - apparaître des bateaux volants sous la férule du duc de Buckingham dans le dernier *Les Trois Mousquetaires* - 2011). Dans la pénombre d'une salle de cinéma, le plaisir interdit que livrent les romans de Dumas se vit non plus dans la solitude mais dans la multitude.

[1] ''Dumas adapte le roman au théâtre […] : théâtre et roman mêlés font de l'imaginaire narratif un spectacle. Il y a une dramaturgie de l'imaginaire et Dumas a su lui donner une forme moderne. Cette forme […] j'irai jusqu'à dire qu'elle est cinématographique'', GRIVEL Charles, *L'Aventure-cinéma et Alexandre Dumas*, Villers-Cotterêts : Éditions de la ville de Villers-Cotterêts, 1994, p.13.

[2] ''*Les Trois Mousquetaires* est considéré comme le plus cinématographique de tous les romans'', LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire du cinéma. Les Films*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1995, p.1652.

[3] ''L'effacement [du roman populaire] coïncide avec l'apparition du film à épisodes, véritable feuilleton d'images, dont le déroulement haché apprend aux consommateurs à lire vite'', TORTEL Jean, « Le Roman populaire » in *Histoire des littératures*, Paris : Éditions Gallimard, 1978, p.1670.

Plume ou caméra, dans les deux cas de figure c'est le récepteur qui est mis au premier plan. Le roman dumasien que l'on croyait mort, éculé, kitsch est en réalité on ne peut plus vivant. Il a tout simplement changé de mode de publication, a rajeuni sous les bistouris audiovisuels : cette nouvelle jouvence lui va tellement bien ! Il a su ''Attendre et espérer !'' une reconnaissance tardive mais si émouvante dans son retard. Comme le bon vin, il lui faut mûrir pour être goûté et apprécié. Son jaillissement miraculeux ne peut alors que forcer les portes vermoulues d'un Panthéon désuet et envahir ce parvis trop lisse. Il renverserait sur son passage tous ces critiques bien-pensants, ces hommes de lettres trop fiers et trop jaloux de leur plaisir mental de l'artifice. Il effacerait alors ces écritures d'un autre temps pour laisser apparaître une parole nouvelle, qui scintillerait en lettres d'or, en lettres de flammes :

Aux grands auteurs

Le Peuple et la Littérature reconnaissants !

BIBLIOGRAPHIE

I – CORPUS

DUMAS Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo,* Paris : Éditions Flammarion, 1998, 730p. (T.I) et 880p. (T.II).

Les Trois Mousquetaires, Paris : Éditions Flammarion, 1984, 831p.

Autres œuvres citées d'Alexandre Dumas

L'Art et les artistes contemporains au salon de 1859, « Cahiers Alexandre Dumas n°37 », octobre 2010.

Les Compagnons de Jéhu, Paris : Éditions Phébus, 2006.

La Femme au collier de velours, Paris : Éditions Flammarion, 1999.

Le Sphinx rouge, Paris : Éditions Kryos, 2008.

Le Vicomte de Bragelonne, Paris : Éditions Gallimard, 1977 (tomes I, II et III).

Vingt ans après, Paris : Livre de Poche, 1998.

II – OUVRAGES CRITIQUES CONSACRÉS AU CORPUS

Sur la vie d'Alexandre Dumas

BIET Christian, BRIGHELLI Jean-Paul, RISPAIL Jean-Luc, *Alexandre Dumas ou les aventures d'un romancier*, Paris : Éditions Gallimard Découvertes, 2002.

DUMAS Alexandre, *Mes Mémoires*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1989, tome II.

Sur l'œuvre d'Alexandre Dumas

Cent Cinquante ans après – Actes du colloque organisé par Fernande Bassan et Claude Schopp, Marly-le-Roi : Éditions Champflour, 1995.

AKIKI Karl, *Dumas aux frontières du fantastique*, Mémoire de Master, Beyrouth : Université Saint-Joseph, 2006.

BERTIÈRE Simone, *Dumas et les Mousquetaires – Histoire d'un chef-d'œuvre*, Paris : Éditions de Fallois, 2009.

CALLET-BIANCO Anne-Marie, Préface des *Mille et un fantômes*, Paris : Éditions Gallimard, 2006.

CHEMLA Chantal, *Dossier - Histoires de fées et de sorcières* (Alexandre Dumas), Paris : Éditions Pocket, 2002.

COMPÈRE Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*, « Lecture des textes », Amiens : Encrage Édition, 1998.

*D'Artagnan & C^ie^*, « Les Trois mousquetaires, un roman à suivre », Paris : Les Belles Lettres – Encrage Édition, 2002.

COUSTEIL Isabelle et AKÉRIB Isabelle, *Gautier/Dumas Fracasse et d'Artagnan chez les tzars*, Paris : Éditions Triartis, 2011.

FERNANDEZ Dominique, *Les Douze muses d'Alexandre Dumas*, Paris : Éditions Grasset, 1999.

FRIGERIO Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, Limoges : Éditions PULIM, 2002.

GRIVEL Charles, *L'Aventure-cinéma et Alexandre Dumas*, Villers-Cotterêts : Éditions de la ville de Villers-Cotterêts, 1994.

MOMBERT Sarah, Introduction à *Alexandre Dumas sous les feux de la critique,* « Cahiers Alexandre Dumas n°38 », octobre 2011.

PENG Youjun, *La Nation chez Alexandre Dumas*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2003.

III – OUVRAGES CRITIQUES GÉNÉRAUX

1. Le Roman populaire et la Paralittérature

ARTIAGA Loïc (dir.), *Le Roman populaire 1836-1960*, « Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles », Paris : Éditions Autrement, 2008.

ANGENOT Marc, *Le Roman populaire : recherches en paralittérature*, Québec : Presses de l'université du Québec, 1975.

BOYER Alain-Michel, *La Paralittérature*, Paris : P.U.F., 1992.

Les Paralittératures, Paris : Éditions Armand Colin, 2008.

COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2011.

CONSTANS Ellen et VAREILLE Jean-Claude, *Crime et châtiment dans le roman populaire de langue française du XIX^e^ siècle*, Limoges : PULIM, 1994.

COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris : Éditions du Seuil, 1992.

DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris : Éditions Nathan, 1992.

DUMASY QUÉFFELEC Lise, *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble : ELLUG, 1999.

GALVAN Jean-Pierre, *Les Mystères de Paris : Eugène Sue et ses lecteurs*, Paris : Éditions L'Harmattan, 1988.

ECO Umberto, *De Superman au Surhomme*, Paris : Éditions Grasset, 1993.

MIGOZZI Jacques (dir.), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges : Éditions Presses universitaires de Limoges, 1995.

OLIVIER-Martin Yves, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris : Éditions Albin Michel, 1980.

PIGOREAU Alexandre-Nicolas, *Cinquième supplément à la petite bibliographie bibliophico-romancière*, Paris : Pigoreau, février 1823.

QUEFFÉLEC Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^{e} siècle*, Paris : P.U.F., 1989.

THIESSE Anne-Marie, *Le Roman du quotidien*, « Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque », Paris : Éditions du Seuil, juin 2000.

VANONCINI André, *Le Roman policier*, Paris : P.U.F., 1993.

VAREILLE Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1989.

Le Roman populaire français (1798-1914). Idéologies et pratiques, Limoges : Éditions PULIM, 1994.

2. Le Roman historique

DÉRUELLE Aude et TASSEL Alain [dir.], *Problèmes du roman historique*, Paris : Éditions L'Harmattan, 2008.

GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, Paris : Éditions Klincksieck, 2006.

HANKISS Jean, *Problèmes du roman historique*, Europe : Zagadnienia Rodzojôw Literakich, 1950, tome II.

KRULIC Brigitte, *Fascination du roman historique – Intrigues, héros et femmes fatales*, Paris : Éditions Autrement, 2007.

3. Le Fantastique

BELLEMIN-NOËL Jean, *Plaisir de vampires,* Paris : P.U.F., 2001.

MALRIEU Joël, *Le Fantastique*, Paris : Éditions Hachette Supérieur, 1992.

RAYMOND François et COMPÈRE Daniel*, Les Maîtres du fantastique en littérature*, Paris : Éditions Bordas, 1994.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

4. Le Romantisme

BONY Jacques, *Lire le Romantisme*, Paris : Armand Colin, 2005.

COOPER Barbara T., *Dramaturgies romantiques*, Dijon : Publication de l'université de Bourgogne, 1999.

GENGEMBRE Gérard, *Premières leçons sur le drame romantique*, Paris : P.U.F., 1996.

NISARD Désiré, *Histoire de la littérature française*, tome quatrième, Paris : Librairie Firmin Didot et Cie, 1884.

5. Le Structuralisme

ADAM Jean-Michel, *Le Texte narratif*, Paris : Éditions Nathan, 1994.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris : Éditions du Seuil, 1979.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 1972.
Palimpsestes, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), *Poétique du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 1977.

GLAUDES Pierre et REUTER Yves, *Le Personnage*, Paris : P.U.F., 1998.

GREIMAS Algirdas, *Sémantique structurale*, Paris : Éditions Larousse, 1966.
Du Sens, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Groupe µ, *Rhétorique générale,* Paris : Éditions Larousse, 1970.

HAMON Philippe, *Le Personnel du roman*, Genève : Droz, 1983

JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris : P.U.F. Écriture, 1992.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris : Éditions du Seuil, 1978.

6. L'Imaginaire

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris : Éditions José Corti, 1942.
L'Air et les songes, Paris : Éditions José Corti, 1943.
La Terre et les rêveries du repos, Paris : Éditions José Corti, 1948.
La Psychanalyse du feu, Paris : Éditions Gallimard, 1949.
La Poétique de l'espace, Paris : P.U.F., 1998.

CAILLOIS Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris : Éditions Gallimard, 1950.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Éditions Bordas, 1992.

ÉLIADE Mircea, *Initiation, rites et sociétés secrètes*, Paris : Éditions Gallimard, 1976.

JULLIEN Dominique, *Les Amoureux de Schéhérazade – Variations modernes sur Les Mille et une nuits*, Genève : Droz, 2009.

7. La Psychanalyse

CHEBEL Malek, *Psychanalyse des Mille et une nuits*, Paris : Éditions Petite Bibliothèque Payot, 1996.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Éditions Gallimard, 1985.

LAFORGUE Pierre, *L'Œdipe romantique - Le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble : ELLUG, Université Stendhal, 2002.

RANK Otto, *Don Juan et Le Double*, Paris : Éditions Payot, 1973.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Éditions Gallimard, 1977.

8. La Réception

BARTHES Roland, *Le Plaisir du Texte*, Paris : Éditions du Seuil, 1982.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris : Éditions Grasset, 1985.

JAUSS Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Éditions Gallimard, 1978.

9. La Sociologie

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Éditions Gallimard, 1970.
Esthétique et théorie du roman, Paris : Éditions Gallimard, 1978.

BOLTANSKI Luc, *Le Handicap socio-culturel en question*, Paris : Éditions ESF, 1978.

BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris : Éditions du Seuil, 1994.

MICHAUD Stéphane, *L'Édification : morales et cultures au XIX^e siècle*, Paris : Éditions Creaphis, 1993.

IV – DIVERS

1. Dictionnaires

Le Petit Larousse 2008, Paris : Larousse, 2007.

Dictionnaire des romans anciens et modernes ou Méthode pour lire les romans, d'après leur classement par ordre de matières ; dédié à tous les abonnés des cabinets de lecture, Paris : Marc et Pigoreau, 1819.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Le Dictionnaire des symboles*, Paris : Éditions Robert Laffont, 2012.

COMPÈRE Daniel (dir.), *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Paris : Nouveau monde éditions, septembre 2007.

DECAUX Alain, *Dictionnaire amoureux de Alexandre Dumas*, France : Éditions Plon, 2010.

DELESTRÉ Stéfanie et DESANTI Hagar, *Dictionnaire des personnages populaires de la littérature XIX^e et XX^e siècles*, Paris : Éditions du Seuil, mars 2010.

MORIER Henri, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris : P.U.F., 1989.

LOURCELLES Jacques, *Dictionnaire du cinéma. Les Films*, Paris : Éditions Robert Laffont, 1995.

SCHOPP Claude, *Dictionnaire Alexandre Dumas*, Paris : CNRS Éditions, 2010.

TORTEL Jean, « Le Roman populaire » in *Histoire des littératures*, Paris : Éditions Gallimard, 1978.

2. Essais et articles de revues spécialisées

Le Mousquetaire – Hors série 2003, Paris : Société des Amis d'Alexandre Dumas, 2003.

Le Magazine littéraire – Dossier « Dumas le génie du récit », n°494, février 2010.

Le Nouvel Observateur, n°2250/2251, du 20 décembre 2007 au 2 janvier 2008.

Le Rocambole, *Bulletin des amis du roman populaire* – Dossier « Aspects du roman d'aventures (1) », n°17, hiver 2001.

Le Rocambole, Bulletin des amis du roman populaire – Dossier « Premières enquêtes », n°22, juin 2003.

Le Rocambole, Bulletin des amis du roman populaire – Dossier « Naissances du roman populaire », n°50, mars 2010.

Revue de la Bibliothèque nationale de France – Dossier « Alexandre Dumas », n°11, octobre 2002.

AMPÈRE Jean-Jacques, ''Portraits de Rome à différens âges'' in *Revue des Deux Mondes*, III, Paris, 1835, p.497.

BEJJANI Gérard, ''Le Corps et son territoire'' in *Barbey d'Aurevilly 16*, Paris : *Revue des Lettres modernes*, 1999.

BEM Jeanne, « D'Artagnan, et après. Lecture symbolique et historique de la « trilogie » de Dumas » in *Littérature*, n°22, 1976.

DESNOS ROBERT, "Imagerie moderne" in *Documents n°7,* décembre 1927.

DURAND Gilbert, "À propos du vocabulaire de l'imaginaire. Mythe, Mythanalyse, Mythocritique" *in Recherches et Travaux, L'Imaginaire*, bulletin n°15, Grenoble : Université des Langues et lettres, 1977.

GARMS Jörg. ''Autour de l'idée de Rome. Écrivains et touristes du XIX^{e} siècle'' in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* T. 102, n°1. 1990.

LAURENT Jacques, ''Il m'est arrivé d'être ingrat'' in *Magazine littéraire*, n°72, www.magazine-litteraire.com, décembre 1973.

LEPAPE Pierre, ''Alexandre Dumas'', *Le Monde littéraire*, n°37, octobre 2002.

MOLINO Jean, « Alexandre Dumas et le roman mythique » in *L'Arc, Alexandre Dumas*, 1968.

MORIN Edgar, « L'Industrie culturelle » in *Communications* n°1, Paris : Éditions du Seuil, 1961.

PICARD Michel, « Pouvoirs du feuilleton, ou d'Artagnan anonyme » in *Littérature*, n°50, 1983.

PIEILLIER Evelyne, ''Pérennité du roman populaire'' in *Le Monde diplomatique*, juin 2002.

RIBBE Claude, « Alexandre Dumas, fils d'Alexandre Dumas, général de cavalerie né esclave à Saint-Domingue » in *Revue de la Bibliothèque nationale de France – Alexandre Dumas numéro 11*, Rennes : Bibliothèque nationale de France, octobre 2002.

SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, « De la Littérature industrielle » in *Revue des deux mondes,* 1839.

THÉRIOT Jean-Louis, « Les Historiens des origines – De Guizot à Nora, la généalogie des historiens de la mémoire nationale'' in *Le Figaro Histoire* (n°4), Paris : La Société du Figaro, octobre-novembre 2012.

THIESSE Anne-Marie, *Les Infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Époque* in Actes de la Recherche en Sciences sociale, n°60, novembre 1985.

WAGNER Frank, « Lire *Les Trois Mousquetaires* aujourd'hui » in *Romantisme*, 2002, n°115.

3. Films

ANDERSON Paul W.S., *The Three Musketeers* (2011).

REYNOLDS Kevin, *The Count of Monte-Cristo* (2002).

WALLACE Randall, *The Man in the Iron Mask* (1998).

4. Internet

Société des Amis d'Alexandre Dumas [en ligne], Disponible sur : www.dumaspere.com [consulté le 2/10/2012].

''D'où vient le succès de Marc Levy et Guillaume Musso ?'' [en ligne], Disponible sur : www.enviedecrire.com/dou-vient-le-succes-de-marc-levy-et-guillaume-musso [consulté le 22/10/2012].

Dumas et moi [en ligne], Groupe Facebook créé par AKIKI Karl, 26 septembre 2012, Disponible sur : www.facebook.com/groups/353510181404136

« Personnages et figurines d'Alexandre Dumas » [en ligne], Disponible sur : www.histoire-en-questions.fr/personnages/dumasfigurine.html [consulté le 21/7/2012].

CHAUMONT Bérengère, *Pour une histoire à grand spectacle. Étude du motif de la fête dans le drame et le roman historique romantiques* [en ligne], Revue *Ad Hoc*, n°1, « Le Spectaculaire », publié le 02/07/2012, Disponible sur : www.cellam.fr/?p=3166 [consulté le 4/8/2012].

CONSTANS Ellen, « Roman sentimental, roman d'amour. Amour toujours » in *Belphégor* [en ligne], vol. VIII, n°2, septembre 2009, Disponible : http://etc.dal.ca/belphegor/vol8_no2/articles/08_02_consta_sentim_fr.html [consulté le 23/8/2012].

COUÉGNAS Daniel, *Dénouement et stéréotypes dans quelques romans populaires français du XIXe siècle* [en ligne], paru dans *Loxias*, Loxias 17, mis en ligne le 11 mai 2007, Disponible sur : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1637 [consulté le 23/7/2012].

DESORMEAUX Daniel, *Alexandre Dumas : nègre et écrivain* [en ligne], Disponible sur : www.uky.edu/ArtsSciences/French/courses/spring02.html [consulté le 22/8/2012].

FRAYSSINET Claire, ''Anthologie de la misogynie'' in *Femme actuelle* [en ligne], 13 octobre 2008, Disponible sur : www.femmeactuelle.fr/amour/couple/anthologie-de-la-misogynie-00201 [consulté le 8/10/2012]

GARGUILLO René, *Un Genre majeur de la Littérature populaire : le roman de cape et d'épée* [en ligne], Disponible sur : www.raco.cat/index.php/UllCritic/article/viewFile/207683/285542 [consulté le 18/9/2012]

GENGEMBRE Gérard, *Du roman feuilleton au roman de cape et d'épée* [en ligne], conférence au lycée Gambier de Lisieux, transcrite par LAMBERT François et MICHEL Olivier, 31 mars 2004, Disponible sur : www.bmlisieux.com/litterature/gambier/gambie19.htm [consulté le 15/8/2012].

GRAMSCI Antonio, *Problèmes de civilisation et de culture* [en ligne], Disponible sur : www.marxists.org/francais/gramsci/intell/intell3.htm#sdfootnote43sym [consulté le 10/11/2012].

OLIVIER Séverine, *Entretiens sur le roman sentimental* [en ligne], Disponible sur : www.communelangue.com/envois/documents/recherches/litt/Le_roman_sentimental.pdf [consulté le 8/8/2012].

POISSENOT Claude, Blog – ''Métro, boulot, Bibliométro'' [en ligne], Disponible sur : www.livreshebdo.fr/weblog/du-cote-des-lecteurs---23/462.aspx [consulté le 25/10/2012].

ROY Roxanne, « Du duel sanglant au duel galant. Enjeux de la mise en scène du duel dans le nouvelles de 1660 à 1690 » in *Tangence* [en ligne], n°82, 2006, Disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/016625ar [consulté le 29/8/2012].

5. Autres ouvrages

DE ROUGEMONT Denis, *L'Amour et l'Occident*, Paris : Éditions 10/18, 2001.

LACASSIN Francis, *Passagers clandestins*, Tome I, Paris : 10/18, 1979.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris : Éditions Pocket, 2003.

SIGNIER Jean-François, *Les Sociétés secrètes*, Paris : Éditions Larousse, août 2011.

STEVENSON Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, Paris : Payot, 2007.

Annexe

Ayant remarqué que moult séries télévisées actuelles (*Sex and the city*, *Desesperate housewives* et autres *Esprits criminels*) provoquaient l'engouement du plus grand nombre, nous y avons vu un filon du populaire[1]. En effet, l'on y retrouve les mêmes thématiques et le même imaginaire analysés aux côtés d'une structuration narrative très proche de celle de Dumas : il est donc indubitable, au vu de ces données, que nous sommes en présence d'une nouvelle transformation du populaire qui se vit, dans ce siècle, sur le mode de l'audiovisuel. Mais le plus intéressant demeure dans les débuts ou les fins de ces séries : on y entend souvent une phrase sentencieuse que les téléspectateurs peuvent reprendre.

Pour clore cette partie, il nous a donc semblé intéressant de partager une expérience personnelle, réalisée autour de la réception du populaire au XXI^{ème} siècle. Il ne s'agit nullement de statistiques profondes ni de recherches sur un terrain trop miné : il serait impossible de mener ceci à bien. Nous ne pouvions pas d'ailleurs demander à une large part d'une population hétéroclite de relire les deux œuvres analysées. Nous avons alors opté pour une autre solution.

Le public du XXI^{ème} siècle est celui d'Internet et des réseaux sociaux qui véhiculent ce qu'on n'ose dire ouvertement et oralement. Nous avons donc pris l'initiative de créer un groupe sur Facebook© sur lequel un nombre important de phrases glanées ça et là, dans les œuvres analysées, ont été postées : il s'agit surtout de maximes données par le narrateur ou par un personnage particulier et que notre lecteur retrouvera surtout dans les chapitres II des première (''Le Roman à grands thèmes'') et troisième (''Un Narrateur critique'') parties de ce travail. Nous avons d'abord invité 40 personnes à rejoindre ''Dumas et moi'' [2] : elles appartiennent à différentes couches de la société, ont des âges et des professions différents et hétéroclites (enseignants, étudiants, avocats, prêtres, ingénieurs, architectes et élèves). Très rapidement, d'autres membres ont voulu se mêler à ce nouveau réseau qui, en une semaine, a regroupé 136 adhérents. Il leur était demandé, si les citations leur plaisaient, de cliquer sur ''J'aime'' ou de proposer un commentaire particulier. Il est clair que ces résultats ne peuvent être fiables à 100% puisque tous les membres ne se sont pas investis de la même

[1] ''Les romans populaires existent encore aujourd'hui, même si leur importance a grandement diminué, liée au fait que la télévision a supplanté la lecture comme loisir favori, et en particulier que les séries télévisées les remplacent pour une grande part de la population'', COMPÈRE Daniel, *Les Romans populaires, op.cit.*, p.15.

[2] www.facebook.com/groups/353510181404136/

façon, n'ayant point le temps de suivre les dix citations journalières. Mais, certaines réactions sont très intéressantes vu qu'elles reflètent peu ou prou notre démonstration.

Nous remarquons d'abord, sans vouloir culpabiliser quiconque, que, en majorité, les personnes qui ont refusé l'invitation ou l'ont acceptée sans y participer véritablement, sont les grands enseignants de Lettres au Liban. Loin de nous désarmer, ce refus a confirmé les propos du premier chapitre de la première partie, à savoir que le critique littéraire voit l'œuvre populaire à travers le prisme du mépris. L'un des commentaires est assez révélateur en ce sens :

''Non décidément j'y arrive pas et dislike profondément, celle ci et les autres.... Désolée Karl ! Mais si essaies de faire une étude sur la réception de Dumas aujourd'hui, tu as du pain sur la planche'' (1/10/2012, à 20h13)

À un autre niveau, interviennent des personnes qui apprécient la littérature sans pour autant la pratiquer. Celles-là ont alors multiplié les commentaires pertinents qui mettent en lien une citation avec un autre auteur ou un évènement particulier. Nous citons pour preuves les ''commentaires'' suivants des lecteurs non-avertis :

**''Les dangers inconnus provoquent souvent la curiosité. Et lorsque l'ego s'en mêle, on a le sentiment de pouvoir les défier. Les dangers connus, à moins d'être masochiste ou d'avoir soif de reconnaissance sont ceux qui poussent les hommes à vivre dans la crainte permanente'' (3/10/2012, à 19h35)* - ''Ce sont justement les dangers inconnus qui inspirent les plus grandes terreurs'' (CMC).

**"Quand on souffre d'amour, on souffre plus souvent d'amour-propre que d'amour." – Schmitt'' (3/10/2012, à 22h01)* - ''L'amour est la plus égoïste de toutes les passions'' (TM).

**''Il semble qu'il n'ait pas lu "Le Mariage de Figaro !" (27/9/2012, à 9h14)* - ''Il en est des valets comme des femmes, il faut les mettre tout de suite sur le pied où l'on désire qu'ils restent'' (TM).

**''Tout à fait! Lamartine disait "Celui qui peut créer dédaigne de détruire" L'Homme est comme Dieu: les 2 ont une chose en commun : le pouvoir de créer. Un bon Dieu ne serait-il pas alors celui qui ne mettra jamais fin au monde? à la belle créature?...à l'Homme?...et pourtant, on chute, on périt et on meurt...'' (27/9/2012, à 1h00)* - ''L'homme ne sera parfait que lorsqu'il saura créer et détruire comme Dieu ; il sait déjà détruire, c'est moitié du chemin de fait'' (CMC)

''et conspire à me nuir'' (27/9/2012 à 22h47) - ''C'est un des orgueils de notre pauvre humanité que chaque homme se croie plus malheureux qu'un autre malheureux qui pleure et qui gémit à côté de lui'' (CMC)

***''Ça me fait penser à la mort de Danton. http://www.youtube.com/watch?v=3GL1JGPnJcQ&feature=related à environ 2:02:40. 2 très beaux films sur la révolution française. (Que je vais d'ailleurs revoir maintenant que je les ai trouvé sur youtube :p)'' (3/10/2012, à 21h11)* - ''C'est en ce moment-là, seulement qu'on peut faire des études de caractères ; sur la première marche de l'échafaud, la mort arrache le masque qu'on a porté toute la vie, et le véritable visage apparaît'' (CMC)

''Ca me rappelle les Diaboliques'' (1/10/2012 à 22h04) - ''Les grands criminels portent avec eux une espèce de prédestination qui leur fait surmonter tous les obstacles, qui les fait échapper à tous les dangers, jusqu'au moment que la Providence, lassée, a marqué par l'écueil de leur fortune impie'' (TM)

L'on remarque ainsi que le populaire dumasien ne peut se passer d'une référence que d'aucuns jugent plus haute. On a alors besoin de rattacher l'affirmation de Dumas à un auteur possédant une plus grande autorité littéraire : Lamartine, Beaumarchais, Racine ou Barbey d'Aurevilly.

Nous devons également noter que les citations qui n'ont pas reçu l'aval du public sont surtout celles qui ont trait à la police (''Quand la police est en défaut, elle dit qu'elle est sur la trace'' CMC, 4%), au rapport de la foule à la douleur (''Les grandes douleurs sont tellement vénérables qu'il n'est pas d'exemple dans les temps les plus malheureux, que le premier mouvement de la foule réunie n'ait pas été un mouvement de sympathie pour les grandes catastrophes'' CMC, 6%), au mariage manqué (''Un mariage manqué fait toujours plus de tort à la fiancée qu'au fiancé'' CMC, 8%) ou aux criminels (''Les grands criminels portent avec eux une espèce de prédestination qui leur fait surmonter tous les obstacles, qui les fait échapper à tous les dangers, jusqu'au moment que la Providence, lassée, a marqué par l'écueil de leur fortune impie'' TM, 9%). En y repensant, nous pouvons voir clairement que ces éléments ne concernent plus véritablement l'homme du XXI^{ème} siècle : il ne peut donc pas s'y identifier pour aimer la citation ni la commenter.

Dans un autre registre, nous ne pouvons passer outre à l'engouement provoqué par ce groupe. Preuve en est, les commentaires de regret concernant la fin de ce travail que d'aucuns ont trouvé ludique. Plusieurs ont d'ailleurs ''reposté'' les citations sur leur ''mur'' tout de suite après leur publication ou, plus tard, si les circonstances l'exigeaient. Nous

pensons surtout à celle-ci : ‘’En politique […], il n’y a pas d’hommes mais des idées…’’. Suite à l’assassinat du chef des renseignements secrets à Beyrouth, le 19 octobre 2012, cette citation est réapparue sur les profils de plusieurs personnes qui avaient adhéré à ‘’Dumas et moi’’. Nous avons alors réédité une citation qui ne semblait pas avoir eu un énorme succès lorsqu’elle avait été postée. À la suite des troubles sécuritaires qui sont survenus autour de la résidence officielle du Premier ministre libanais, cette phrase était d’actualité : ‘’Étrange destinée qui porte les hommes à se détruire les uns les autres pour les intérêts de gens qui leur sont étrangers et qui souvent ne savent même pas qu’ils existent’’ (TM). En quelques instants, elle a été appréciée par 117 personnes. Le lectorat-internaute populaire réagirait donc avec impulsivité, aux sentiments. Mais avançons !

Les suffrages ont surtout retenu les citations sur les vieillards et la mort (‘’Rien n’effraye tant les vieillards que lorsque la mort quitte un instant leur côté pour aller frapper un autre vieillard’’ CMC, 39%), sur la violence (‘’La violence est une preuve de faiblesse’’ TM, 39%), sur l’amour (‘’L’amour est la plus égoïste de toutes les passions’’ TM, 39%), sur les voyages (‘’Les voyages […] paraissent beaucoup moins longs quand on les fait à deux’’ TM, 36%), sur l’apprentissage (‘’Apprendre n’est point savoir ; il y a les sachants et les savants : c’est la mémoire qui fait les uns, c’est la philosophie qui fait les autres’’ CMC, 33%), sur le rapport qu’entretiennent l’homme et Dieu (‘’L’homme ne sera parfait que lorsqu’il saura créer et détruire comme Dieu ; il sait déjà détruire, c’est moitié du chemin de fait’’ CMC, 33%). Il s’agit en réalité des grands thèmes abordés dans le second chapitre de la première partie et dont Dumas abuse parce qu’il sait qu’ils plaisent au plus grand nombre. À cet effet, voici un rapide florilège de cet enthousiasme :

*‘’*OUI!*’’ (4/10/2012, à 20h29)* - ‘’Il y a un dieu pour les ivrognes et les amoureux’’ (TM)

*‘’*Trop vrai:)*’’ (4/10/2012, à 21h53)* - ‘’Les voyages […] paraissent beaucoup moins longs quand on les fait à deux’’ (TM)

*‘’*j'adore!*’’ (5/10/2012, à 8h53)* - ‘’Pour une jalousie véritable, y a-t-il d’autre réalité que les illusions et les chimères’’ (TM)

*‘’*Hahahaha! Quelle sadique absurdité, si vrai. J'aime beaucoup. (5/10/2012 à 2h02)* - ‘’La vie est un chapelet de petites misères que le philosophe égrène en riant’’ (TM)

*‘’*Love love love it !*’’ (3/10/2012, à 21h07)* - ‘’Si la rage et la douleur doivent torturer une âme, c’est celle de l’amant qui reçoit sous un nom qui n’est pas le sien des protestations d’amour qui s’adressent à son heureux rival’’ (TM)

Mais les deux maximes qui ont le plus contenté les adhérents sont celles qui s'intéressaient au poète (''Ce qui frappe l'esprit du poète n'est pas toujours ce qui impressionne la masse des lecteurs'' TM, 49%) et aux blessures morales (''Les blessures morales ont cela de particulier qu'elles se cachent mais ne se referment pas'' CMC, 42%). La première nous semble assez équivoque puisqu'il s'agissait de la dernière citation ''postée'' : l'enthousiasme de certains a donc dû l'emporter. Quant à la seconde, elle ne peut que plaire puisqu'elle parle de douleur humaine cachée, tout ce qui plaît au grand public.

Nous devons noter un dernier point. Certaines citations ont provoqué de multiples commentaires. Il s'agit d'abord de celles qui concernaient les femmes : ''C'est la femme qui nous a perdus, tous tant que nous sommes et qui nous perdra encore, tous tant que nous sommes'' (TM), ''Il en est des valets comme des femmes, il faut les mettre tout de suite sur le pied où l'on désire qu'ils restent'' (TM). Si elles n'ont pas reçu le nombre de ''J'aime'' suffisant, il n'en demeure pas moins qu'elles ont suscité une vive polémique entre les différents membres du groupe (15 commentaires pour la première, 17 pour la seconde). Il est évident de remarquer que ce sont les femmes qui ont le plus été titillées et que, bizarrement, certaines semblaient d'accord avec l'affirmation (comme nous l'affirmions dans notre démonstration). Voici d'ailleurs quelques réactions féminines à la première phrase ainsi qu'à d'autres :

**''mais c'est souvent la faute aux femmes...'' (2/10/2012, à 19h56) ; ''ton Dumas exagère. qu'il se fasse traiter!'' (2/10/2012, à 22h04) ; ''j'aime et j'approuve'' (3/10/2012, à 00h23) ; ''Sans commentaire. Mais qu'est-ce qu'il n'arrive pas à dépasser ?'' (5/10/2012, à 1h07) ; ''instincts ou plutot intuition ou encore mieux : Elles ont l'intelligence de …'' (27/9/2012, à 9h14) ; ''Like like like :D:D:D:D'' (28/9/2012, à 9h07)* - ''Les femmes ont des instincts d'une sûreté infaillible : elles expliquent par une algèbre qu'elles ont inventée le merveilleux lui-même'' (CMC)

**''lol elle est bonne celle la'' (2/10/2012, à 23h08)* - ''Les Italiennes ont du moins sur les Françaises l'avantage d'être fidèles à leur infidélité'' (CMC)

**''Umm ... Ou parce qu'on a toujours raison '' (1/10/2012, à 20h45)* - ''Vous, mesdames, au contraire, bien rarement vous êtes tourmentées par des remords, car bien rarement la décision vient de vous'' (CMC)

Comme quoi, la misogynie de Dumas n'est pas un frein réel à sa lecture ! Nous nous devons de noter que la phrase concernant l'espérance (''L'espérance est la dernière chose qui s'éteint dans le cœur de l'homme'' TM) a suscité de vif remous au sein du groupe

puisqu'elle a recueilli 23 commentaires : toutefois, dans un pays divisé par les religions, nous préférons ne pas analyser ces commentaires où la surenchère religieuse était omniprésente.

Ce groupe a donc permis de voir que les phrases à caractère péremptoire provoquent toujours la même attraction. Nous aurons ainsi contribué à faire connaître Dumas au plus grand nombre, surtout à la nouvelle génération : certains membres ont avoué qu'ils s'étaient remis à la lecture de l'œuvre dumasienne à la suite de ce groupe. L'un de nos élèves de Seconde a d'ailleurs envoyé le message suivant, lorsqu'il a achevé la lecture du *Comte de Monte-Cristo* : ''Attendre et esperer !! Mech tabi3e Hal ktebbb'' (traduction de la dernière partie de la phrase : ''Ce livre est ouf !''). Quelle plus grande reconnaissance demander ?!

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE **5**

INTRODUCTION **6**

Première partie – La Réception ambigüe du roman dumasien :

Lecture honteuse ou Lecture plaisir **16-102**

Chapitre Premier : Le Regard condescendant de l'homme de lettres **19**

1. Effets de style 19
2. De l'Histoire à l'histoire et vice-versa 23
3. Une Écriture du stéréotype 28
4. Une Écriture sans trous 30
5. Coïncidences trop heureuses 33
6. Une Intrigue mal tenue 35
7. Littérature, plagiats et boniments 40

Chapitre II : Un Lecteur qui aime ce qu'il lit est un lecteur impliqué **46**

1. Le Roman à grands thèmes 46
   - *1.1. L'Argent* *47*
   - *1.2. L'Amour* *49*
   - *1.3. L'Amitié* *51*
   - *1.4. La Mort* *53*
   - *1.5. Le Bonheur et le Malheur* *54*
   - *1.6. La Vengeance* *55*
   - *1.7. Le Travestissement* *58*
2. Le Roman à sensations 61
3. Le Roman *Voici*© 65
4. Le Roman psychologique 68
   - *4.1. Paroles et rêves* *68*
   - *4.2. Le Double* *69*
   - *4.3. Complexes intimes* *71*
5. Le Roman ''Robin des Bois'' 76
6. Le Roman pluri-populaire 82
   - *6.1. Le Récit mythologique* *82*
   - *6.2. Le Conte* *85*
   - *6.3. Le Fantastique* *90*
   - *6.4. Le Policier* *96*

Deuxième partie – Les Motifs populaires

ou l'Imaginaire du roman dumasien 103-198

Chapitre Premier : Des Personnages-types **105**

1. Le Bandit 105
2. L'Arriviste 108
3. Le Mentor 111
4. Le Métamorphe 115
5. L'Ange exterminateur 121
6. La Sorcière 132
7. La Vierge 136

Chapitre II : Territoires et terroirs du populaire **140**

1. L'Ancrage référentiel 140
2. La Ville et ses rues 148
3. Le Peuple 152
4. L'Auberge 156
5. De la Maison au Château 159
6. Le Jardin 166
7. ''N'importe où ! Pourvu que ce soit hors de ce monde'' 169

Chapitre III : Les Scènes de genre **175**

1. Le Poncif de l'épisode amoureux *ou* le roman à l'eau de rose 175
2. Le Poncif du duel *ou* le roman de cape et d'épée 186
3. Les Poncifs de l'enlèvement et de l'évasion *ou* le roman d'aventures 191

Troisième partie - L'Architexte de l'écriture populaire

***ou* les Fondations du roman dumasien** **199-308**

Chapitre Premier : Approche morphologique du roman dumasien **201**

1. La Gestation du personnage principal 201
2. La Formation du personnage 206
3. L'Avènement du héros 214
4. Relecture générale 228

Chapitre II : Un Narrateur aux multiples visages **231**

1. Un Narrateur omniprésent 231
2. Un Narrateur témoin 235
3. Un Narrateur de la proximité 237
4. Un Narrateur manipulateur 240
5. Un Narrateur omnipotent 246
6. Un Narrateur moralisateur 254
7. Un Narrateur critique 259

7.1. La Politique 259
7.2. La Justice 260
7.3. La Religion 261
7.4. La Société 262
7.5. Autres dénonciations 265

Chapitre III : Les Modalités de la narration **270**

1. Une Narration de l'essentiel 270
2. Une Narration relayée 276
3. Une Narration du différé 280
4. Une Narration en A.D.N. 282
5. Une Narration par stations 286
6. Une Narration dramaturgique 291
7. Une Narration spéculaire 305

CONCLUSION **309**

BIBLIOGRAPHIE **319**

ANNEXE **329**

TABLE DES MATIÈRES **335**